

Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067

Von Werner Breig (Erlangen)

Unter Johann Sebastian Bachs vier Ouvertüren BWV 1066–1069 (vielfach auch als „Orchestersuiten“ bezeichnet)¹ ist diejenige in h-Moll (BWV 1067) die einzige, die den Typus der „Concertouvertüre“ ausprägt, wie ihn Johann Adolph Scheibe in seinem „Critischen Musikus“ beschreibt². Als konzertierendes Instrument hat Bach die Traversflöte eingesetzt und damit zugleich sein einziges Werk für Flöte und Streicherensemble geschaffen. In der 1885 erschienenen Edition im Rahmen der alten Bach-Gesamtausgabe steht die h-Moll-Ouvertüre an zweiter Stelle, da der Herausgeber Alfred Dörffel sie für das zweitälteste Stück dieser Werkgruppe ansah und ihre Entstehung in Bachs Köthener Zeit vermutete³ – eine Hypothese, die dem Werk in späteren Ausgaben die Bezeichnung „Ouvertüre Nr. 2“ eingebracht hat. In der neueren Bach-Forschung überwiegt dagegen die Auffassung, daß BWV 1067 das späteste Werk der Gruppe ist. Der originale Stimmensatz, teilweise von Bach selbst geschrieben,⁴ ist auf die Zeit um 1738/1739 zu datieren,⁵ und die Entstehung des Werkes in der überlieferten Gestalt dürfte unmittelbar vorangegangen sein. Es verdankt seine Existenz vermutlich dem Umstand, daß Bach im Herbst 1739 nach zweijähriger Pause wieder die Leitung des Collegium musicum übernahm, für dessen Konzerte er sich offenbar mit einem für das dem Leipziger Publikum neuen Repertoire versehen wollte. Der biographische Kontext der h-Moll-Ouvertüre wäre demnach der gleiche, aus dem auch die Cembalokonzerte BWV 1052–1058 hervorgegangen sind, deren autographe Erstniederschrift in die gleiche Zeit zu datieren ist.⁶

¹ Zur Terminologie vgl. W. Breig, *The instrumental music*, in: *The Cambridge Companion to Bach*, ed. by John Butt, Cambridge 1997, S. 123–135 (speziell S. 123–126).

² J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim und Wiesbaden 1970), S. 672f.

³ BG 31/1, S. XIII.

⁴ *St 154/1–6*. Genauerer dazu in NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Besseler und H. Grüß, 1967) sowie im Kritischen Bericht der vom Verfasser besorgten Neuauflage des Werkes (Wiesbaden, Leipzig, Paris 2003; Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek 5397).

⁵ Kobayashi Chr, S. 42.

⁶ Ein Zusammenhang wird auch dadurch belegt, daß der Schreiber der I. Violine („Anon. N2“) auch die beiden Blockflöten-Stimmen des Cembalokonzerts F-Dur BWV 1057 (*St 129/2–3*) geschrieben hat.

Während freilich für die Cembalokonzerte schon lange feststeht, daß sie uminstrumentierte Neufassungen von früher existierenden Werken sind, galt die h-Moll-Ouvertüre bis vor relativ kurzer Zeit unbestritten als eines der wenigen Orchesterwerke Bachs, das nicht Ausgangspunkt oder Ziel einer Umarbeitung geworden ist, sondern dessen überlieferte Fassung zugleich die erste und die letzte darstellt.

Die Diskussion über eine mögliche ältere Fassung dieses Werkes wurde erst dadurch in Gang gebracht, daß Joshua Rifkin im Januar 1996 in einem Referat auf dem 1. Dortmunder Bach-Symposion⁷ die Auffassung vertrat, daß die h-Moll-Ouvertüre in ihrer bekannten Gestalt die Revision eines Vorgängerwerkes darstellt, das in a-Moll stand und als konzertierendes Instrument statt einer Traversflöte eine Violine beschäftigte.

Diese Auffassung hat inzwischen anscheinend eine gewisse – wenn auch nicht allgemeine – Akzeptanz gefunden. Aber auch unter denen, die ihr zuneigen, ist die Gestalt der ursprünglichen Komposition nicht unumstritten.

Da der bisherige Verlauf der Diskussion über die (beziehungsweise eine) Vorgeschichte der h-Moll-Ouvertüre nicht ganz leicht zu überblicken ist, sei er im voraus kurz skizziert. Joshua Rifkins Dortmunder Referat wurde im Symposionsbericht nicht abgedruckt; doch wurden seine Ergebnisse innerhalb eines Diskussionsbeitrages von Martin Geck⁸ im Umriß dargestellt und erhielten damit eine gewisse Öffentlichkeit. Die Publikation des Textes in stark erweiterter Form ist für den Sammelband *Bach Perspectives 6* vorgesehen.

Von Rifkins Referat angeregt, beschäftigte sich der Verfasser der vorliegenden Studie ebenfalls mit der Vorgeschichte von BWV 1067.⁹ Seine Ergebnisse schlugen sich in einer Rekonstruktion der vermutlichen Erstfassung nieder, die erstmals im Mai 2000 von den Augsburger Kammersolisten unter Leitung von Hermann Meyer in einem Gesprächskonzert aufgeführt wurde, das einen Teil der von Marianne Danckwardt initiierten Reihe „Augsburger Bachvorträge“ bildete.

In ihrer im August 2000 erschienenen großangelegten Darstellung von Bachs Orchestermusik griffen Siegbert Rampe und Dominik Sackmann Rifkins These auf und unterstützten seine in Dortmund vorgetragene Argumentation vor allem durch detail-

⁷ The „B minor Flute Suite“ Deconstructed: New Light on Bach's Overture BWV 1067.

⁸ M. Geck, „Köthen oder Leipzig“ – Erwiderung auf Christoph Wolff, in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig, Witten 1997, S. 31f.

⁹ Ich möchte an dieser Stelle Joshua Rifkin, der mir eine vorläufige Fassung seines Textes zugänglich machte, für die eingehenden Diskussionen danken, die ich mit ihm über die hier angesprochenen Rekonstruktionsfragen führen konnte, ebenso dafür, daß er sich damit einverstanden erklärte, daß unsere in verschiedene Richtungen sich entwickelnden Vorstellungen unabhängig voneinander publiziert werden.

lierte Erwägungen zur Instrumentalidiomatik, besonders im Blick auf die Solofiguren.¹⁰ Eine wichtige Rolle spielt bei Rampe und Sackmann, ebenso wie in Rifkins Referat, die These von Kopierfehlern in den nichtautographen Stimmen, die sich als Transpositionsversehen deuten lassen.

Im Herbst 2002 wurde bei Dabringhaus und Grimm die CD-Einspielung einer von Siegbert Rampe rekonstruierten a-Moll-Fassung (Ensemble Nova Stravaganza unter Leitung von Siegbert Rampe) vorgelegt, die, soweit der Verfasser feststellen konnte, hinsichtlich der Besetzung den von Rifkin entwickelten Vorstellungen entspricht.

Im Herbst 2003 erschien die Rekonstruktion des Verfassers als Notentext¹¹, dem eine knapp gehaltene Darstellung der Rekonstruktionsprinzipien beigegeben ist. Entschiedene Kritik erfuhr diese Ausgabe in einer Rezension von Tassilo Erhardt in *Early Music Review* 97 (February 2004), die mit dem Motto *Transposition good – excision bad* überschrieben war und auf die der Verfasser mit einer Replik unter dem Titel *What is a Reconstruction?* in Heft 99 (April 2004) der gleichen Zeitschrift antwortete.

Mit den folgenden Ausführungen soll versucht werden, durch Analyse der h-Moll-Ouvertüre in ihrer überlieferten Gestalt zu Vorstellungen über ihre Urgestalt zu kommen (I, II), diese hypothetische Gestalt mit der Quellenüberlieferung in Beziehung zu setzen (III) und sie schließlich in den Kontext von Bachs Orchesterwerken zu stellen (IV).

I. Tonart und Soloinstrument der Erstfassung

Obwohl die Traversflöte in der h-Moll-Ouvertüre durch ihre ununterbrochene Präsenz – abgesehen von sechs Pausentakten im Eingangssatz – den Klangeindruck des Werkes wesentlich prägt, ist ihr selbständiger Anteil an der Komposition überraschend gering. Befragt man die neun Einzelteile¹² darauf, welchen Anteil die Flöte in ihnen hat, so ergibt sich folgendes Bild:

Sätze	Rolle der Flöte
1. Ouvertüre	in den langsamen Außenteilen <i>colla parte</i> mit Violine I, im schnellen Mittelteil teils solistisch mit Streicherbegleitung, teils <i>colla parte</i> mit Violine I

¹⁰ S. Rampe, D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik: Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel etc. 2000, bes. S. 258–260.

¹¹ *Johann Sebastian Bach, Ouvertüre (Suite) für Streicher und Basso continuo a-Moll, nach BWV 1067 rekonstruiert von Werner Breig*, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2003 (Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek 5398).

¹² Satznummerierung nach BWV^{2a}.

Sätze	Rolle der Flöte
2. Rondeaux ¹³	fast durchweg colla parte mit Violine I
3. Sarabande	colla parte mit Violine I
4. Bourrée I	colla parte mit Violine I
5. Bourrée II	solistisch mit Streicherbegleitung
6. Polonoise	als Oberoktav-Verdoppelung von Violine I
6a. Double	solistisch mit Continuo-Begleitung
7. Menuet	colla parte mit Violine I
8. Badinerie	größtenteils ‚heterophon‘ mit Violine I beziehungsweise II

Besonders ungewöhnlich ist der Einsatz des Soloinstruments in Satz 2, der, seinem Titel entsprechend, die Form eines französischen Rondeaux hat. Ein achttaktiger Refrain steht am Anfang, in der Mitte und am Schluß (T. 1–8, 21–28, 45–52)¹⁴ und alterniert mit zwei Couplets von 12 beziehungsweise 16 Takten Länge (T. 9–20, 29–44), schematisch dargestellt:

Refrain:	1–8	21–28	45–52
Couplets:	9–20	29–44	

Die Flöte schließt sich während des größten Teils des Satzes der I. Violine an; lediglich im zweiten Couplet wird sie über $4\frac{1}{2}$ Takte hinweg selbständig geführt (T. 32–36a; Beispiel 1).

Das ist ein so geringer Anteil – bezogen auf die Länge des Satzes von 60 Takten¹⁵ sind es 7,5% –, daß man fragen muß, warum Bach überhaupt von der Grundform der Instrumentierung abgegangen ist. Mit der Refrain-Couplet-Struktur des Satzes hat die obligate Verwendung der Flöte ersichtlich nichts zu tun. Auch daß das Klangbild durch Reduzierung auf die drei Oberstimmen aufgelichtet ist, hilft nicht zur Erklärung, denn in den beiden anderen dreistimmigen Episoden (T. 9–12 und 41–44) ist die Flöte wie sonst colla parte geführt.

¹³ Die Satzüberschrift ist in BG, NBA und in allen Auflagen des BWV ungenau in der Form *Rondeau* wiedergegeben. Bach versteht den Singular „Rondeau“ offenbar im engeren Sinne von „zu wiederholender Hauptsatz“ und benennt das ganze Stück konsequenterweise mit der Pluralform, ebenso wie den 5. Satz der Partita c-Moll BWV 826. Im Singular kommt das Wort im Titel von BWV 918 vor (*Fantasie sur un Rondeau*), womit anscheinend die Tatsache bezeichnet ist, daß die Fantasie ein Thema nach der Art eines Rondeau hat, es aber nicht in der Rondo-Form behandelt.

¹⁴ Bei der Angabe der Taktzahlen sind die Auftakte vernachlässigt. – Der Eingangsrefrain ist mit Wiederholungszeichen versehen, der Schlußrefrain ist in den Quellen durch Da-Capo-Zeichen ausgedrückt.

¹⁵ Die Wiederholung des Eingangsrefrains ist dabei mitgerechnet.

Beispiel 1

31

35

Der Grund für die Verselbständigung der Flöte wird deutlich, wenn man sich vor Augen stellt, wie der vierstimmige Satz in der Grund-Instrumentation in T. 32 ff. verlaufen wäre (Beispiel 2).

In T. 32 hätte die Viola als 2. Note fis'' zu spielen, einen für eine Ripieno-Viola irregulären Ton. Die übliche Obergrenze der Viola ist e'' (der höchste Ton, der auf der a-Saite in der 1. Lage zu greifen ist), eine Grenze, die Bach nur in Ausnahmefällen überschreitet.¹⁶ In unserem Fall war die Grenzüberschreitung dadurch vermeidbar, daß die Viola pausierte und der hochliegende dreistimmige Satz für Flöte und zwei Violinen uminstrumentiert wurde.

¹⁶ Über die Spitzentöne der Viola bei Bach vgl. die Statistik bei U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 78. Daraus ist zu erkennen, daß die Töne fis'' oder g'' nur in besonders gelagerten Fällen vorkommen, etwa bei Unisonoführung mit Violinen oder bei solistischem Einsatz (6. Brandenburgisches Konzert).

Beispiel 2

32

36

USW.

f

f

f

f

Was ist daraus zu folgern? Gewiß ist es nicht undenkbar, daß Bach das Stück von Anfang an in dieser Form konzipiert, also sich an der für die Viola kritischen Stelle in der beschriebenen Weise beholfen hat. Wahrscheinlicher ist aber, daß die ‚unlogische‘ Instrumentation erst im Zuge einer Bearbeitung zustande gekommen ist und daß das Werk ursprünglich in a-Moll gestanden hat. In dieser Tonart wäre das Problem des Viola-Umfangs nicht aufgetreten, und die musikalische Substanz des Satzes hätte durchweg in den Streicherstimmen gelegen.

Die a-Moll-Hypothese hilft auch zur Erklärung einer motivisch inkonsequenten Führung der Viola im Eingangssatz. Aus den solistischen Figurationen der Flöte im Mittelteil hebt sich eine achttaktige Gestalt als eine Art Solothema heraus. Sie erscheint zweimal in voller Länge (T. 55–63 und T. 120–127) und dreimal verkürzt (erste Viertaktgruppe: T. 70–74, zweite Viertaktgruppe: T. 133–137 und 139–143). Der zweite Teil dieses Themas wird stets durch eine Komplementärgestalt ergänzt (Beispiel 3a zeigt ihr erstes Auftreten in der I. Violine), die sich anfangs in einem Fünftonraum (hier *fis'–cis'*) bewegt, dann aber, beginnend mit einem Septimensprung, ihren Ambitus nach oben bis zur Undezime ausdehnt und stärkeres melodisches Profil gewinnt. Am Ende erscheinen die Rollen von Hauptstimme und Begleitung – besonders da die Flöte ihre Position als höchste Stimme des Satzes an die I. Violine abgibt – fast vertauscht.

Von T. 123 an ist diese Kombination noch dreimal zu hören, und zwar zunächst in der Ausgangstonart h-Moll, dann nach D-Dur und schließlich nach e-Moll transponiert, wobei die Komplementärstimme von der I. Violine über die II. Violine zur Viola abwärts wandert. In der Kombination Flöte–Viola (Beispiel 3b) erscheint das Gegen Thema allerdings in einer deformierten Gestalt: Die letzten fünf Töne sind in die Unteroktave verlegt, wodurch das charakteri-

stische Profil dieser Gegenstimme verlorengegangen ist. Der Grund dürfte wiederum im Umfang der Viola liegen, die bei getreuer Übernahme als vorletzten Ton das außerhalb ihres Normalambitus liegende fis'' hätte spielen müssen.

Beispiel 3

(a)

59

(b)

139

Die Umbiegung der Gegenstimme wäre nicht nötig gewesen, wenn sie von der II. Violine übernommen worden wäre; sollte auch die Viola am Vortrag des Gegenthemas beteiligt werden, so hätte sich die vorangehende Parallelstelle (T. 133–137) dafür angeboten. Das gilt allerdings nur für eine Neukomposition. Bei einer Bearbeitung, die oft unter Zeitdruck erfolgt, werden einfache Anpassungen bevorzugt, die möglichst wenige Korrekturen erfordern. Die Tieferlegung von fünf Viola-Tönen genügte dieser Anforderung am ehesten. So deutet also auch diese Stelle auf eine Erstfassung in a-Moll hin.

Prüft man die Praktikabilität einer (Rück-)Versetzung nach a-Moll, so erweist sie sich im ganzen Werk für die Streicher als leicht möglich, da in der überlieferten Fassung kein Instrument seine Untergrenze erreicht.¹⁷

Akzeptiert man die These von einer Erstfassung in a-Moll, so wird es allerdings auch unwahrscheinlich, daß das Soloinstrument die Traversflöte gewesen ist, denn für dieses Instrument wäre die Partie ungewöhnlich tief. Zwar würde in einer a-Moll-Fassung der für Bach ausnahmslos gültige Normalumfang der barocken Traversflöte (Tiefston d'')¹⁸ in den Solopartien nur an

¹⁷ Die einzige Ausnahme findet sich in T. 15 von Satz 7 (Menuet), wo die II. Violine als 2. Note g zu spielen hat. Doch dieser Ton ist in der Originalstimme aus g' korrigiert, was eher für als gegen eine Erstfassung in a-Moll spricht. – Eine Erstfassung in g-Moll braucht nicht ernsthaft diskutiert zu werden, weil diese Tonart für die Streicher zu tief wäre.

¹⁸ Vgl. Prinz (wie Fußnote 16), S. 143 ff.

einer Stelle unterschritten (Satz 1, T. 78)¹⁹; doch insgesamt, besonders in den Soloabschnitten des Eingangssatzes, geriete die Flöte in eine klanglich ungünstige Lage. Überdies ist es „kaum wahrscheinlich, daß Bach ein konzertantes Werk mit so wenig Rücksicht auf die Eigenart des Soloinstrumentes geschrieben hat, daß er sich schließlich genötigt sah, es in eine passendere Tonart zu transponieren.“²⁰

Auch die Oboe ist als ursprüngliches Soloinstrument auszuschließen, einmal wegen einiger Ambitusprobleme, vor allem aber deshalb, weil die in BWV 1067 geforderte Art von Virtuosität der Oboe fremd ist. Somit kommt unter den von Bach verwendeten Instrumenten in Diskantlage im Blick auf Umfang und Idiomatik für die solistischen Partien der Erstfassung als Soloinstrument einzig die Violine in Betracht.

II. Die Besetzung der Erstfassung

In der h-Moll-Fassung bildet die Flöte auch dann, wenn sie mit der I. Violine zusammengeht, einen charakteristischen klanglichen Faktor. Eine Solo-Violine dagegen, die wir für die Erstfassung annehmen, verschwindet, wenn sie mit der I. Violine des Ripieno colla parte verläuft, als eigenes Besetzungselement. So hätten sich in einer a-Moll-Erstfassung mit Solovioline auf jeden Fall die Außenteile von Satz 1 (Ouvertüre) sowie die Sätze 3 (Sarabande), 4 (Bourrée I) und 7 (Menuet) als vierstimmige reine Streichersätze dargestellt. Doch auch in den Sätzen 2, 6 und 6a, in denen in der h-Moll-Fassung die Flöte nicht oder nicht durchweg mit der I. Violine zusammengeführt ist, wäre in der Erstfassung aus verschiedenen Gründen keine Solovioline zu hören gewesen.

In Satz 2 (Rondeaux) besteht in einer a-Moll-Fassung – wie oben ausführlich dargelegt – keine Notwendigkeit, für die dreistimmige Episode in T. 32–36 eigens ein Soloinstrument zu aktivieren, das sonst im ganzen Satz keine Funktion hat. Auch dieser Satz erklingt deshalb durchgehend als vierstimmiges Streicherstück.

Daß in Satz 6 (Polonoise) in der überlieferten Fassung die Flöte die I. Violine nicht im Einklang, sondern in der Oberoktave verdoppelt, ist bedingt durch die tiefe Lage der Oberstimme, die am Ende den Flötenumfang unterschreitet. Die Oktavierung wirkt freilich im Ergebnis nicht als bloße Notmaßnahme, sondern bildet eine reizvolle klangliche Bereicherung.²¹ Für eine Rekonstruktion der

¹⁹ Das Double der Polonoise stellt einen Sonderfall dar, der weiter unten diskutiert wird.

²⁰ Rifkin (s. Fußnote 7).

²¹ Ein bekannter Parallellfall für diese Verwendung der Flöte ist die Alt-Arie „Schlafe,

vermuteten Erstfassung kommt eine Oktavierung der Solovioline, da bei Bach gänzlich unüblich, nicht in Betracht, so daß also auch hier das Soloinstrument im Ripieno aufgeht.

Einen speziellen Fall stellt Nr. 6a (Double zur Polonoise) dar. Es ist das einzige Solostück im ganzen Werk, in dem die Flöte ihren Standard-Umfang (d'–e'') nach oben und unten voll ausschöpft. Diese Tatsache im Zusammenhang mit den flötentypischen großen Sprüngen erweckt den Anschein, daß es sich hier um ein originäres Flötenstück handelt, das Bach erst bei der Bearbeitung hinzugefügt hat – ähnlich wie er Jahrzehnte früher das 1. Brandenburgische Konzert um einen Satz erweitert hatte, um einem Violinisten Gelegenheit zu solistischer Entfaltung zu geben.²²

So bleiben als Sätze mit Solobeteiligung die Ouvertüre (genauer: deren Mittelteil), die Bourrée II und die Badinerie. Für diese Sätze ergäbe sich, wenn man einfach den überlieferten Flötenpart auf einen Violinpart zurückführt, ein fünfstimmiges Partiturbild nach Analogie der Bachschen Violinkonzerte.

Daß dies allerdings wirklich die Fassung der ursprünglichen Komposition war, scheint eher zweifelhaft. Denn gewisse Merkwürdigkeiten der Satztechnik in der h-Moll-Fassung deuten eher darauf hin, daß die Partitur der Erstfassung nur vier Systeme hatte, wobei die I. Violine stellenweise eine solistische Funktion übernahm. Das wäre eine Analogie zum Eingangssatz der Ouvertüre D-Dur BWV 1068, wenn man von ihrer vermutlichen Urgestalt ausgeht, die noch ohne Bläser und Pauken war, also im reinen vierstimmigen Streichersatz (mit Continuo) erklingen sollte.²³ Dieser Eröffnungssatz hat, ebenso wie derjenige von BWV 1067, einen schnellen Mittelabschnitt mit „großem quasi solistischen Anteil“, den Bach „offenbar einem Tutti der I. Violinen zuweist“.²⁴ Doch ist schon in Bachs Umkreis (wenn nicht sogar auf seine Initiative) versucht worden, dem virtuoson Charakter dieser Partien dadurch besser gerecht zu werden, daß man sie einer Solovioline übertrug. Dies ist aus den beiden Abschriften zu ersehen, die Christian Friedrich Penzel um 1755 beziehungsweise um 1760 in Leipzig anfertigte. In ihnen sind die „quasi solistischen“ Strecken“ einem *Violino concertato* anvertraut, während die übrigen Spieler der Violine I sich *colla parte* der II. Violine anschließen.²⁵

mein Liebster“ aus Teil II des Weihnachts-Oratoriums, wo eine Traversflöte die Solostimme in der oberen Oktave verdoppelt.

²² Auf eine nachträgliche Einfügung des Double könnte auch der befremdliche Titel *Trio* in den Abschriften von Penzel hinweisen; vgl. dazu Abschnitt III.

²³ Vgl. J. Rifkin, *Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068*, BJ 1997, S. 169–176.

²⁴ Hans Grüß im Vorwort zur Studienausgabe von NBA VII/1, Kassel 2001, S. 16* a.

²⁵ Diese Fassung ist – ebenso wie die entsprechend behandelte *Air* – in NBA VII/1 auf S. 119–137 als Anhang abgedruckt.

In der überlieferten Fassung von BWV 1067 finden sich eine Reihe von Anzeichen dafür, daß auch in der Ouvertüre, der Bourrée II und der Badinerie die fünfstimmige Partitur aus einer vierstimmigen Vorlage entwickelt ist. Den Umarbeitungsprozeß kann man sich in diesen drei Sätzen wie folgt vorstellen:

1. In der Ouvertüre mußte die I. Violine während der virtuoson Strecken, in denen sie ihren Part an die Flöte abgegeben hatte, anderweitig beschäftigt werden, was gewisse Rollenwechsel innerhalb des Streicherensembles bedingte. Diese Änderungen wurden meist unauffällig bewerkstelligt; gelegentlich aber haben sie Spuren in Gestalt von Stimmenverdoppelungen hinterlassen:²⁶

- In T. 59–63 und T. 123–127 schließt sich die II. Violine – deren ursprüngliche Führung vermutlich an die I. Violine übergegangen ist – der Viola an;
- in T. 64–70 zeichnet die I. Violine den Verlauf der Stütztöne des Soloinstruments nach;²⁷
- in T. 95–96 deutet die Akzentparallele d'–cis' zwischen Violine I und Viola auf nachträgliche Einfügung des Viola-Verlaufs;
- in T. 139 verdoppelt die I. Violine die betonten Achtel des Soloinstruments im Einklang.²⁸

Außerdem läßt das mit dem Baßton dis kollidierende e'' der II. Violine in T. 167 auf eine eilig vorgenommene Retusche im Streichersatz schließen.

2. In der Bourrée II spielt die I. Violine in der überlieferten Fassung eine synkopierte Gegenstimme zum Flötensolo, die das Gepräge einer nachträglich erfundenen Zusatzstimme hat. Diese Stimme ist zweifellos eine Bereicherung, und die Art, in der Bach – um eine Aussage Carl Philipp Emanuel Bachs über seinen Vater zu variieren – aus einem Quatuor ein Quinque gemacht hat,²⁹ ist bewundernswert.

²⁶ Es geht hier nicht darum, diese Verdoppelungen als störend oder fehlerhaft zu kritisieren; doch können sie als Indizien dafür gewertet werden, daß der Satz, so wie er überliefert ist, eine Revisionsfassung darstellt.

²⁷ Die Führung der Violine I kann für sich in Anspruch nehmen, daß sie einen Bestandteil des Kontrasubjekts aus der Fugenexposition (T. 28f.) aufgreift; dennoch macht die Verwendung dieser Figur in veränderter Funktion eher den Eindruck eines Nachgedankens.




²⁸ Dafür, daß diese Linie der I. Violine erst bei der Bearbeitung hinzugekommen ist, spricht auch, daß die Parallelstellen sie nicht haben. – Wie sehr sich die Koppelung von Soloinstrument und Violine I von derjenigen unterscheidet, die sich gelegentlich in Bachs Violinkonzerten findet, läßt sich durch einen Vergleich mit den Takten 87ff. im Kopfsatz des Violinkonzerts a-Moll BWV 1041 erkennen, wo die figurierte Solostimme von einem kantablen, selbständig verlaufenden Linienzug des Ripienos unterlegt ist.

²⁹ Carl Philipp Emanuel Bach berichtete an Forkel, sein Vater habe gelegentlich, wenn er als Generalbaßspieler ein Trio zu begleiten hatte, „aus dem Stegereif [...] ein vollkommenes *Quatuor* daraus gemacht“ (Dok. III, S. 285).

Doch wäre dieser fünfstimmige Satz mit einer Violine als Soloinstrument höchst problematisch gewesen. Das Zusammenspiel von zwei Violinen in der gleichen Region hätte verundeutlichend wirken müssen, wie in Notenbeispiel 4 an der zweiten Reprise demonstriert wird (und wie am klingenden Experiment leicht festzustellen).


Beispiel 4

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '5', consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system, labeled '9', also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment, ending with a trill ('tr') in the final measure.

Es ist anzunehmen, daß die Bourrée II ebenso wie Bourrée I vierstimmig war. In dieser Form bestand sie aus drei Schichten: Die perpetuum-mobile-artig geführte Oberstimme liegt in der I. Violine; dazu kommen als mittlere Schicht die als Paar behandelten und stets mit dem auftaktigen rhythmischen Motiv  einsetzenden Mittelstimmen und als tiefste Schicht der ostinatoartig geführte Baß. Es ist ein in sich vollständiger Satz von capricenhaftem Charakter, wie er sich vielfach in Bachs Tanzsätzen, besonders in den Orchester-Overtüren, findet. (Ein ähnliches dreischichtiges Notenbild zeigt die Forlane der C-Dur-Overtüre BWV 1066.) Die Anreicherung eines solchen Satzes durch eine fünfte Stimme war eine Aufgabe, wie sie Bach nach seinem Motto „Es muß alles möglich zu machen seyn“³⁰ sicherlich reizte. Daß dieses Verfahren nicht ganz ohne Verluste abging, hat gewiß keinen Hörer gestört; doch lassen kleine satztechnische Unausgeglichenheiten wie die Wechselnote der II. Violine ( |  *fis' e' fis'*) gegen das gleichzeitige ausgehaltene *fis'* der I. Violine am Anfang oder der Verzicht auf den erwarteten Achtel-Einsatz in der Viola in T. 2³¹ erkennen, daß eine fünfte Stimme nicht leicht einzufügen war.

In der Badinerie hat die Flötenstimme durchweg eine eigene Führung. Diese Feststellung gilt, wenn man sie in dem Sinne versteht, daß die Flöte nicht colla

³⁰ Überliefert von Johann Philipp Kirnberger; s. Dok III, S. 340.

³¹ Vermutlich standen in der Erstfassung in der Viola statt der beiden Viertel *fis' e'* die Noten *cis' h ais* (auf h-Moll bezogen) im Rhythmus  – eine Wendung, die der Führung der I. Violine geopfert werden mußte.

parte mit der I. Violine verläuft. Wenn man aber nach kontrapunktischer Selbständigkeit fragt, also danach, ob die Solostimme zusammen mit den Ripienstimmen einen realen fünfstimmigen Satz ergibt, dann ist der Begriff der Selbständigkeit stark zu relativieren. Während des größten Teiles des Satzes ist nämlich das Verhältnis zwischen der Flöte und der I. Violine als Heterophonie³² zu beschreiben, und zwar in T. 1–12, 17–20, 23–24, 29–32 und 39–40. Doch auch in den übrigen Partien gibt es nur selten wirkliche Fünfstimmigkeit: In T. 13–14 und an der Parallelstelle T. 25–26 beschreibt die I. Violine eine Zickzackbewegung zwischen den Haupttönen der Solostimme und der II. Violine, und in T. 21–22 ist die Solostimme heterophon an die II. Violine gekoppelt. So bleiben nur wenige real fünfstimmige Stellen übrig. Zu ihnen gehören die kadenzierenden Partien, in denen die mittleren drei Stimmen als reine Akkordfüllung behandelt sind und die deshalb ebenso gut vierstimmig darstellbar wären. Einzig in T. 33–36 läßt sich der Mittelstimmenkomplex nicht auf Zweistimmigkeit reduzieren. Daß jedoch auch hier keine ursprüngliche Fassung vorliegt, zeigt sich beim Übergang von T. 35 zu T. 36, wo Solostimme und Violine II einander im Wege sind und eine Einklangspare verurursachen, die man nur als Flüchtigkeit bei einem Umarbeitungsprozeß verstehen kann.

Wie wenig wahrscheinlich es ist, daß die Erstfassung dadurch gewonnen werden kann, daß man die überlieferte Fassung nach a-Moll transponiert und die Flöte durch eine Violine ersetzt, zeigt sich noch an einem Detail: In T. 7–10 und 29–32 hat das Soloinstrument eine vereinfachte Variante der I. Ripieno-Violine. Dies kann für das Soloinstrument Flöte sinnvoll sein, bei einer Solo-Violine aber wird das normale Verhältnis zwischen Solo und Tutti auf den Kopf gestellt.

Auch die Badinerie ist, wie sich aus diesen Beobachtungen zeigt, in der Erstfassung höchstwahrscheinlich vierstimmig gewesen. Da Bach, als er eine Flötenstimme hinzufügte, allem Anschein nach auch im Streichersatz eine ganze Reihe von Änderungen vornahm, hat eine Rekonstruktion dieses Satzes unvermeidlicherweise einen besonders starken Einschlag von Hypothetischem.

³² Es sei gestattet, diesen Ausdruck hier in etwas laxer (wenn auch nicht unüblicher) Weise auf das Phänomen anzuwenden, daß „zwei Stimmen im Prinzip die gleiche Bewegung zusammen ausführen, wobei jedoch die eine zusätzlich diminuiert oder ausgeziert wird“ (F. Zamminer, Artikel *Heterophonie*, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 371b).

³³ Die Taktangaben sind mit Einschluß des jeweiligen Auftakts zu verstehen.

III. Zur Überlieferung

Unsere Überlegungen über eine mögliche Vorgeschichte der h-Moll-Ouvertüre sind stillschweigend davon ausgegangen, daß die erhaltenen Originalstimmen auf eine nicht erhaltene Originalpartitur in h-Moll zurückgehen. Diese Auffassung deckt sich mit den Ergebnissen, die die Herausgeber von NBA VII/1, Heinrich Bessler und Hans Grüß, im Kritischen Bericht dargestellt haben. Wir haben diesen Befund nur insofern modifiziert, als wir annehmen, daß Bach seine Originalpartitur als Umarbeitung einer früheren, in a-Moll stehenden Fassung geschrieben hat, deren Existenz sich nur durch analytische Argumente stützen läßt.

Von einer anderen Auffassung über die Quellenabhängigkeit ist Joshua Rifkin in seinem Dortmunder Referat³⁴ ausgegangen. Danach wären die Stimmen direkt nach einer in a-Moll stehenden Vorlage kopiert worden, ein Vorgang, der in den Stimmen seine Spuren in Gestalt einer Reihe von Transpositionsfehlern zurückgelassen hat. Die uns bekannte h-Moll-Fassung wäre demnach erst mit der Herstellung der Originalstimmen entstanden.

Verhielte es sich so, so würde dies für die Überlieferung der h-Moll-Fassung bedeuten, daß die Originalstimmen direkt oder indirekt die Vorlage für alle übrigen Quellen sind. Dies würde für eine vermutete Erstfassung zu der Konsequenz führen, daß sie sich von der überlieferten Fassung in nichts unterscheidet als in der Tonart und im Soloinstrument, da der Vorgang der Stimmenherstellung für eingreifende Umarbeitungsmaßnahmen, wie wir sie annehmen, keine Möglichkeit geboten hätte.

Da Rifkins These für die Gestalt der hypothetischen Erstfassung weitreichende Konsequenzen hat, ist sie sorgfältig zu prüfen.³⁵

Was die Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb der vorhandenen Quellen betrifft, so konnten die Herausgeber von NBA VII/1 für einige Handschriften zweifelsfrei feststellen, daß es sich um indirekte Abkömmlinge der Originalstimmen handelt, nämlich die Partituren *P 291* (Faszikel 7), *Am. B. 52* und den Stimmensatz *St 154/7–12* – Quellen, die nach Ausweis ihrer Lesarten sämtlich auf eine verlorene Stimmenabschrift nach den Originalstimmen zurückgehen.

Dagegen sahen Bessler und Grüß in den beiden von Christian Friedrich Penzel geschriebenen Quellen, einem um 1755 geschriebenen Stimmensatz und einer auf die Zeit um 1760 zu datierenden Partitur,³⁶ Derivate der ver-

³⁴ Siehe Fußnote 7.

³⁵ Für wertvolle Ratschläge zur Beurteilung der Überlieferung bin ich Klaus Hofmann und Andreas Glöckner dankbar.

³⁶ Datierungen nach Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-sammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 179 und 181. – Daß der Stimmensatz

schollenen Originalpartitur Bachs. Sollte Rifkins These, die Originalstimmen seien direkt aus einer in a-Moll stehenden Erstfassung gewonnen, stichhaltig sein, so müßte dieses Urteil in Frage gestellt werden.

Nun kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden, daß die Originalstimmen selbst Penzels Vorlage gebildet haben, da dessen Stimmenabschrift offensichtlich auf eine Vorlage in Partiturform zurückgeht. Das zeigt sich an den Takten 16b bis 22a der Badinerie. Hier enthält Penzels Stimme der II. Violine zusätzlich den Verlauf der I. Violine, der in der Stimme, in die er gehört, noch ein weiteres Mal auftaucht. Dieses Ergebnis hätte bei einer direkten Kopie aus den Originalstimmen nicht entstehen können.

Damit wäre noch nicht ausgeschlossen, daß Penzels Stimmen über eine Zwischenquelle auf den Originalstimmensatz zurückgehen. Dafür könnte die schon erwähnte Korrektur in der Originalstimme der II. Violine sprechen (Menuet, T. 15, Ersetzung des g' durch g), die sich auch in den Abschriften Penzels findet. Doch geht aus ihr nicht zwingend die Abhängigkeit der Penzel-Quellen von den Originalstimmen hervor, denn die gemeinsame Vorlage könnte hier eine undeutliche Korrektur enthalten haben, die vom Schreiber der originalen Violinstimme falsch, von Penzel aber richtig gedeutet wurde. Außerdem ist nicht auszuschließen, daß Bach im Zusammenhang mit der Korrektur in der Stimme auch seine Originalpartitur entsprechend änderte.

Doch gibt es eine ganze Reihe von Indizien, die gegen die Abhängigkeit der Penzelschen Kopien von den Originalstimmen sprechen.

Zu nennen sind zunächst einige Stellen, an denen Penzel offenbar ältere Lesarten bewahrt, die Bach im Zusammenhang mit der Bearbeitung geändert hat, und zwar im ersten der genannten Fälle bei der Revision der fremdschriftlichen Stimme, für die Flöten-Stellen bei seiner eigenen Stimmenausschrift, für die Viola-Stellen vielleicht erst bei der späteren autographen Niederschrift der Stimme.

Satz	Takt	System	Lesart bei Penzel
1	45, 176	Continuo	4. Note a (so auch Originalstimme vor Korrektur)
1	86	Viola	4. Note a'
2	20	Viola	2. und 3. Taktviertel Halbenote fis'

der Partitur zeitlich vorangeht, haben schon Bessler und Grüß (a. a. O., S. 45f.) anhand der Notentexte festgestellt. Aus den geringfügigen Lesartendifferenzen zwischen beiden Abschriften ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob Penzel sich bei der Herstellung seiner Partitur nur auf seine früher kopierten Stimmen stützte oder nochmals – vielleicht nur zur Kontrolle – auf die Vorlage zurückgriff, die er für die Stimmenabschrift benutzt hatte.

Satz	Takt	System	Lesart bei Penzel
6a	4a	Flöte	letzte Note cis''
6a	6	Flöte	1. Taktviertel vier Sechzehntel a'' e'' cis'' a'
6a	12	Flöte	 (die Fermate markiert den Schluß der <i>seconda volta</i>)

Hinzuweisen ist des weiteren auf die peripheren Bestandteile des Notentextes der Originalstimmen, also die Verzierungen, Vortragsbezeichnungen und die Generalbaßbezifferung, überwiegend von der Hand Bachs. Sie fehlen bei Penzel größtenteils. Das weist darauf hin, daß die Originalpartitur Bachs ebenso wie die Penzelschen Kopien weitgehend unbezeichnet war und daß sich Bach die Hinzufügung dieser Angaben für seine Stimmenrevision vorbehalten hat.

In die gleiche Richtung weist schließlich ein Detail der Penzelschen Kopien: der Titel von Satz 6a. Er heißt nämlich bei Penzel *Trio*, obwohl er in den Originalstimmen eindeutig als *Double* bezeichnet ist. Penzels Bezeichnung weicht nicht nur von der authentischen ab, sondern auch allgemein vom Sprachgebrauch Bachs, der den Terminus „Trio“ als Bezeichnung für Mittelteile von dreiteiligen Tanzsätzen in der Form ABA nur dann verwendet, wenn es sich um dreistimmige Sätze handelt. Daß der jugendliche Penzel den Titel *Double*, hätte er ihn in seiner Vorlage vorgefunden, eigenmächtig geändert hätte, ist kaum anzunehmen. Wie aber ist die Überschrift zustande gekommen?

Die wahrscheinlichste Erklärung ist wohl folgende: Das *Double* war (wie oben schon aus anderen Gründen vermutet) in der Erstfassung noch nicht vorhanden und fehlte deshalb zunächst auch im Partiturautograph der h-Moll-Zweitfassung. Als Bach es nachkomponierte, um die Neufassung um eine für das Soloinstrument besonders dankbare Zutat zu bereichern, notierte er es ohne Titel auf einem gesonderten Blatt, das er nur dem Schreiber der Continuo-Stimme als zusätzliche Vorlage zu geben hatte, da er die Flötenstimme selbst schrieb. Der Titel *Double* (beziehungsweise der Tacet-Vermerk für die Stimmen außer Flöte und Continuo) wurde von Bach (wie anscheinend auch die anderen Satzüberschriften) in den Stimmen nachgetragen, blieb aber im Partiturautograph undokumentiert. Penzel konnte den Satz, wohl dank einer Einfügemarke, richtig plazieren, kannte aber seinen korrekten Titel nicht. Er wählte den Titel *Trio* entweder selbständig, da er ihm in seiner modernen Bedeutung bekannt war,³⁷ oder er fand ihn in seiner Vorlage, falls es sich um eine Zwischenquelle handelte, bereits als nachträglichen Zusatz vor.

³⁷ Im Umkreis Bachs konnte der Verfasser vereinzelte Ansätze zu dem neueren Ge-

Für die Diskussion über die Abhängigkeit der Quellen spielen schließlich noch eine Reihe von Korrekturen eine Rolle, die als Hinweise auf eine direkte Transposition einer in a-Moll stehenden Vorlage gedeutet werden können. Es handelt sich um Stellen, an denen in den von Kopisten geschriebenen Stimmen zunächst eine Sekunde zu tief notiert wurde, was dann anschließend vom Schreiber selbst oder von Bach bei der Revision korrigiert wurde. Auch andere Verschreibungen oder sonstige Unregelmäßigkeiten in den drei nichtautographen Stimmen Violino I, Violino II und Continuo sind als Hinweise auf eine direkte Transposition nach einer Vorlage in a-Moll gewertet worden. Nachfolgend sei eine Liste der Verschreibungen und sonstigen Irregularitäten gegeben, bei denen zu fragen ist, ob sie durch Transposition zustande gekommen sind. Die Angaben beruhen auf der Prüfung der Originale des Stimmensatzes *St 154*³⁸; als hilfreich erwiesen sich darüber hinaus der Kritische Bericht zu NBA VII/1 sowie Hinweise von Joshua Rifkin³⁹.

Satz ⁴⁰	Takt	Korrektur ⁴¹ bzw. irreguläre Lesart
<i>Violino I</i>		
1	103, 144	♯ vor der 1. Note aus ♭
2	40	Die an einem Balken stehenden 4 Achtelnoten der 2. Takthälfte (cis'' d'' cis'' h') sind nach oben gehalst, als stünden sie eine Sekunde tiefer (wie etwa in T. 88 von Satz 1 die Noten 1–4). Die normale Halsung für die gleiche Notengruppe findet sich zwei Takte später

brauch des Terminus Trio in dem Sammelband *P 672* finden, der auch ein anonymes zweistimmiges Klavier-Arrangement der Polonoise BWV 1067/6 enthält (NBA VII/1 Krit. Bericht, Quelle H). Hier finden sich zu zwei anonymen Menuetten in G Alternativsätze mit dem Titel *Trio*, die nicht dreistimmig sind (das erste auf S. 70f. ist im wesentlichen zweistimmig; das zweite auf S. 78f. ist freistimmig). – Die Quelle ist vermutlich nach einer Vorlage aus der zweiten Hälfte der 1740er Jahre geschrieben worden (freundliche Mitteilung von Ulrich Leisinger, vgl. auch BJ 1993, S. 151). Zum Kontext dieser Quelle vgl. außerdem H.-J. Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 61–69, speziell S. 64f.

³⁸ Die autographen Bestandteile des Berliner Stimmensatzes sind im Jahre 2002 durch das Zentrum für Buch-Erhaltung Leipzig restauriert worden (Restaurierungsprotokoll vom 30. 7. 2002). Herrn Direktor Dr. Helmut Hell danke ich für die Genehmigung zur Einsicht in diese Quelle und zur Auswertung im vorliegenden Zusammenhang.

³⁹ Rifkins Feststellungen gehen über die des Krit. Berichts insofern hinaus, als er sich nicht auf die zunächst falsch geschriebenen Tonhöhen beschränkt, sondern auch die Schreibweise von Akzidentien, Hälsen und Balken einbezieht.

Satz ⁴⁰	Takt	Korrektur ⁴¹ bzw. irreguläre Lesart
6	1, 2, 9	Irreguläre Aufwärts-Halsung der jeweils ersten 4 Noten (<i>h' d'' cis'' h'</i>)
8	2	Irreguläre Aufwärts-Halsung der ersten beiden Noten (<i>h' cis''</i>)

Violino II

1	8	Letzte Note aus Untersekunde (Tab.)
1	15	5. Note aus Untersekunde
1	81	4. Note aus Untersekunde (Tab.)
1	158	d'' statt richtig e''
2	11	4. Note aus Untersekunde (Tab.)
2	17	1. Note aus Untersekunde
3	23	3. Note aus Untersekunde
3	30	Letzte Note aus Untersekunde (Tab.)
7	24	Doppelgriff fis' h' ; untere Note aus Untersekunde

Continuo (bezziferte Stimme)

1	179	1. Note aus Untersekunde (Tab.)
3	27	1. Note aus Untersekunde (Tab.)
8	12	2. Note steht zu tief.

Die größte Anzahl von Verschreibungen enthält die Stimme der II. Violine. Um ihre Relevanz für unsere Fragestellung zu beurteilen, muß man allerdings Art und Häufigkeit der Fehler in dieser Stimme insgesamt berücksichtigen. So finden sich neben den aufgeführten Untersekundverschreibungen im 1. Satz Korrekturen aus der Obersekunde (17/8⁴²; 36/8; 51/4; 196/1), aus der Oberterz (88/4, 108/3–4) und der Oberquart (208/1); im selben Satz ist T. 171 zunächst ausgelassen worden; im 2. Satz ist in T. 33 die 1. Note (Halbe gis') zunächst als Viertel geschrieben worden. Angesichts der starken Fehleranfälligkeit dieser Stimme können Untersekundverschreibungen nicht als zwingende Indizien für eine Vorlage in a-Moll gelten, zumal da sie meist in Kontexten auftreten, in denen Transpositionsversehen nicht wahrscheinlich sind (Sekundverbindungen, liegenbleibende Töne). Es scheint deshalb bedenklich, aus dieser Stimme Folgerungen für die Transpositionsfrage abzuleiten. (Man muß sich überdies fragen, ob Bach einen so wenig geübten Kopisten überhaupt mit einer Transposition betraut hätte.)

⁴⁰ Die Satzzählung entspricht derjenigen in BWV^{2a}.

⁴¹ Der Zusatz „(Tab.)“ besagt, daß die Korrektur durch einen Tabulaturbuchstaben verdeutlicht ist.

⁴² Die Stellennachweise folgen dem Schema Takt/Note.

Von den drei Untersekundverschreibungen im Continuo dürfte die letzte kaum mit einer Transposition in Verbindung zu bringen sein, denn auch beim Transponieren wird man kaum statt eines einfachen Intervalls (Oktave fis-Fis-fis) ein kompliziertes (None fis-E-fis) schreiben. Dagegen wären die ersten beiden Fälle für eine Transpositions-Diskussion als Argumente geeignet.

In der Stimme der I. Violine findet sich keine eigentliche Notenverschreibung.⁴³ Zu diskutieren sind deshalb nur die sekundären Schreibunregelmäßigkeiten, und zwar irreguläre Halsungen und eventuelle Korrekturen von \flat aus \natural . Beide Indizien sollte man nicht überbewerten. Was die Halsungsrichtung betrifft, so ist erstens die Schreibgewohnheit des Kopisten offenbar schwankend. Denn er halst im 1. Takt der Bourrée I (Satz 4) die Vierachtelgruppe h^{\flat} -cis⁴⁴-d⁴⁴-e⁴⁴ unregelmäßig nach oben⁴⁴, ohne daß sich dies hier durch eine Vorlage in der Untersekunde erklären ließe, da auch die Viernotengruppe a^{\flat} -h⁴⁴-c⁴⁴-d⁴⁴ üblicherweise nach unten zu halsen gewesen wäre. Zweitens kann er die unregelmäßige Halsung auch in einer h-Moll-Vorlage vorgefunden haben, wo sie etwa durch Rummangel auf der ‚richtigen‘ Seite verursacht gewesen sein kann. Was die Vermutung betrifft, der Schreiber habe an zwei Stellen als Akzidens \natural erst \flat schreiben wollen, so ist sie schwer beweisbar, da der Kopist beim Schreiben eines \natural offenbar stets die mittlere Rundung schließt, als wolle er ein \flat schreiben, und erst dann den rechten Abwärtsstrich ausführt. Besonders gut läßt sich das in T. 140 der Overture und in T. 26 der Sarabande beobachten – beides Stellen, an denen auch in einer a-Moll-Fassung das Zeichen \natural gestanden hätte.

So bleiben zwei Untersekundverschreibungen im Continuo die einzigen Versehen, die in einer Argumentation für eine Transposition aus einer a-Moll-Vorlage eine Rolle spielen könnten. Um eine Wahrscheinlichkeit dafür zu begründen – zumal gegen die Indizien, die sich aus dem Lesartenvergleich mit den Penzelschen Abschriften ergeben –, sind sie nicht zahlreich genug. Außerdem muß man berücksichtigen, daß die Originalpartitur Bachs, die wir als Kopievorlage vermuten, selbst eine Transposition war, in die sich vielleicht Transpositionsirrtümer eingeschlichen haben, die nicht ganz deutlich korrigiert waren und vom Kopisten der Continuo-Stimme falsch gelesen werden konnten.

⁴³ Erwähnt werden sollte allerdings T. 97 des 1. Satzes, da hier die letzte Note den Anschein erweckt, als stünde sie in Korrektur (a^{\flat} aus g^{\flat} oder – wie in NBA VII/1 Krit. Bericht angenommen – g^{\flat} aus a^{\flat}). Doch zeigt die Überprüfung der Stelle am jüngst restaurierten Original (s. Fußnote 38), daß eindeutig a^{\flat} geschrieben wurde und daß die Unklarheit aus dem Durchschlagen eines Achtelbalkens von der Rückseite resultiert.

⁴⁴ Die autographe Flötenstimme hat an dieser Stelle die gleiche Halsung nach oben.

Unsere Beobachtungen haben also das Bild von der Abhängigkeit der Quellen gestützt, das die Herausgeber von NBA VII/1 gezeichnet haben. Wenn, wie es demnach scheint, die Originalstimmen von BWV 1067 nicht aus einer a-Moll-Vorlage kopiert wurden, sondern Bach seine Neufassung zuerst in Form einer in h-Moll stehenden Partitur aufgezeichnet hat, dann bedeutet das, daß der Komponist Gelegenheit hatte, alle von ihm gewünschten Änderungen anzubringen. Ob er ein zusätzliches Instrument eingeführt und die vorhandene Partitur den damit verbundenen Notwendigkeiten angepaßt hat, oder ob der Umarbeitungsprozeß einfacher war, darüber sagt die Überlieferung nichts aus. Die Hypothesenbildung zu dieser Frage bleibt der Analyse überlassen.⁴⁵

IV. Zur Datierung der Erstfassung und zu ihrer Einordnung in Bachs Orchesterwerke

Während die Entstehung der umgearbeiteten Fassung in h-Moll durch die Existenz der Originalstimmen zeitlich durch den naheliegenden Zusammenhang mit Bachs Collegium-musicum-Aufführungen mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahr 1739 anzunehmen ist, fehlen für die vermutete Erstfassung solche Hinweise. Doch sprechen die besonderen stilistischen Merkmale des Werkes dagegen, es sehr viel früher anzusetzen als die h-Moll-Fassung. Denn es zeigt die für Bachs Kompositionen der 1730er Jahre charakteristische Tendenz, traditionellen Kompositionstypen überraschend Neues abzugewinnen. Höchst originell ist schon im Eingangssatz die Idee, die am Schluß erwartete Wiederaufnahme des Anfangs in den langsamen 3/4-Takt zu versetzen. Und die folgenden Sätze sind charakterisiert durch eine für Tanzsätze ungewöhnlich dichte polyphone Schreibweise, die sich in der Sarabande sogar zu einem Quintkanon zwischen den Außenstimmen steigert.⁴⁶ Daneben stehen Züge des Galanten, wie sie gleichfalls für die 1730er Jahre typisch

⁴⁵ Wenn sich aus der Prüfung der Überlieferung überhaupt ein Schluß auf die Werkgeschichte ableiten läßt, so ist es der, daß das Double vermutlich ein Nachtrag ist, da Penzel es sonst korrekt betitelt hätte. Und daraus folgt mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß es zwei Stufen der Werkentstehung gibt. Die Herausgeber des Werkes in der NBA wären berechtigt gewesen, aus ihrer Kenntnis der Quellen Vermutungen in dieser Richtung anzustellen.

⁴⁶ Christoph Wolff charakterisiert die h-Moll-Ouvertüre – und das hätte auch für eine Erstfassung ohne Flöte zu gelten – durch „a degree of sophistication without equal in any earlier period of Bach's compositional life“ (*Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 165–175; Zitat: S. 175).

sind:⁴⁷ die gefällige Melodik des Menuet und das scherzohafte Brio der Badinerie. Zu diesen ‚modernen‘ Zügen gehört auch eine der Kompositionslehre der Bachzeit unbekannt und in der Praxis selten zu findende Art der Dissonanzbehandlung, die sich am Anfang des 2. Satzes (Rondeaux) findet: nämlich eine schrittweise absteigende Sekunde, deren zweiter Ton dissoniert und nichtsdestoweniger sprungweise weitergeführt wird (Beispiel 5a, nur Außenstimmen).⁴⁸ Dafür, daß diese Dissonanzbildung am Anfang eines Satzes thematisch herausgestellt wird, gibt es ein Parallelbeispiel in der dreistimmigen Choralbearbeitung „Zion hört die Wächter singen“ aus der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140 (Beispiel 5b; die gemeinten Dissonanzen sind jeweils durch * markiert).

Beispiel 5

a

b

Daß diese Kantate im Herbst 1731 entstanden ist (Erstaufführung: 25. November), könnte als ein zusätzlicher Hinweis dafür dienen, daß Bach auch die Erstfassung von BWV 1067 etwa in dieser Zeit komponiert hat.

Wenn zu dem, was Christoph Wolff als „sophistication“ bezeichnet hat – bekanntlich ein Wort, für das es im Deutschen kein genaues Äquivalent gibt –, eine gewisse Freude am Experiment gehört, dann wäre noch eine weitere Eigenschaft des Werkes – und zwar speziell seiner vermutlichen Erstfassung –

⁴⁷ Vgl. zu diesen um 1730 auftauchenden Merkmalen allgemein R. L. Marshall, *Bach the Progressive – Observations on his later works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; Wiederabdruck in ders., *The Music of Johann Sebastian Bach – The Sources, The Style, The Significance*, New York 1989.

⁴⁸ Auch in späteren Lehrwerken wird diese Art der Dissonanzbildung theoretisch nicht erfaßt. Brauchbar erscheint Paul Hindemiths Bezeichnung als „abspringender Nebenton“ (*Unterweisung im Tonsatz*, I: *Theoretischer Teil*, Mainz 1940, S. 203).

zu nennen. Es ist die Eigenschaft, die es mit der gleichfalls nicht in reiner Gestalt überlieferten Erstfassung der D-Dur-Overtüre BWV 1068 teilt, nämlich die vierstimmige reine Streicherbesetzung (zu der natürlich die Akkordinstrumente des Continuo gehören).

Die vierstimmige Gruppierung von zwei Violinen, Viola und Baß ist für Bachs Orchester in der späten Weimarer Zeit zur Norm der Streicherbesetzung geworden.⁴⁹ Der Streichkörper in dieser Besetzung bildet seitdem das Rückgrat der Vokal- wie der Orchestermusik und spielt damit eine ähnliche Rolle wie im vokalen Bereich die Vierstimmigkeit in der standardisierten Besetzung (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Und Bachs vierstimmige Streichersätze sind kaum weniger als die vierstimmigen Choralätze Paradigmen seiner Kompositionstechnik hinsichtlich ihrer Kunst und Ausdrucksfähigkeit.

In seiner reinen Form kommt das vierstimmige Streichorchester – und auch hierin liegt eine Parallele zur vokalen Normalbesetzung – vorwiegend in einzelnen, meist kurzen Sätzen vor, selten dagegen in vollständigen Werken. Sind es in der Vokalmusik die Choralätze, die die Grundbesetzung rein ausprägen,⁵⁰ so sind in der Orchestermusik Stücke wie die Polonaise innerhalb des Schlußsatzes des 1. Brandenburgischen Konzerts und einzelne Tanzsätze innerhalb der Overtüren die Hauptstellen, an denen die vierstimmige Streichergruppe einen ganzen Satz allein bestreitet. Im allgemeinen aber bildet der Streichkörper die Grundschrift, zu der verschiedene weitere Komponenten, je nach dem Werktypus, hinzutreten.

Doch scheint es Bach gereizt zu haben, das vierstimmige Streicherensemble auch als Besetzung für ein ganzes Werk zu erproben. Dafür kam nicht der Typus des Konzerts in Frage – da in dieser Gattung für Bach die Tradition des Solokonzerts Vivaldischer Prägung maßgeblich war –, sondern nur die Overtüre. Das Ergebnis seines ersten Versuches war die Erstfassung der Overtüre D-Dur BWV 1068; ihr ließ er – in vermutlich nicht zu großem Zeitabstand – die a-Moll-Erstfassung von BWV 1067 folgen.

Daß zwei solcher Versuche existieren, erleichtert es, das Problem zu benennen, das die Komposition einer Streicher-Overtüre für Bach barg. Es ist die Ge-

⁴⁹ Vgl. zu diesem Vorgang und seinem musikgeschichtlichen Umfeld H.-W. Borech, *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel etc. 1990 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1.), Kapitel 4: *Bachs Tutti-Besetzungen*. Allgemeine Gesichtspunkte zur Geschichte der vierstimmigen Streichersätze sind diskutiert bei L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen bis zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel etc. 1974 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3.).

⁵⁰ Zum Problem der vierstimmigen Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ siehe neuerdings K. Hofmann, *Johann Sebastian Bach – Die Motetten*, Kassel etc. 2003, S. 175–190.

staltung des Eröffnungssatzes, der Overtüre im engeren Sinne. Während die Folgesätze Tanzformen von beschränktem Umfang waren, die Bach auch früher schon gelegentlich für Streicher geschrieben hatte, bildete für längere musikalische Abläufe wie die schnellen Mittelteile der Eingangssätze die Konzertform die Leitvorstellung. In den früher entstandenen Overtüren BWV 1066 und 1069 hatte Bach Bläser für die Bildung von Episoden im Sinne des Konzertsatzes einsetzen können. In den Werken mit reiner Streicherbesetzung fügte er statt dessen Abschnitte ein, in denen die I. Violine mit virtuosen Partien von quasi solistischem Zuschnitt ausgestattet wird.

Die Doppelfunktion, die die I. Violine damit erhält, ist in der Aufführungspraxis schwer zu behandeln. Keine der denkbaren Besetzungsvarianten ist ohne Probleme: Spielen bei chorischer Besetzung alle Spieler der I. Violine auch die virtuosen Abschnitte (was in BWV 1068 heute die gebräuchlichste Ausführungsart ist), so geht etwas von dem konzertanten Charakter verloren. Wird das ganze Werk nur in einfacher Besetzung gespielt, so wird die mit dem Kompositionstypus „Overtüre“ assoziierte Klangfülle und Prachtentfaltung geschmälert. Und übernimmt bei orchestraler Aufführung der Konzertmeister die Soli, so bleiben die übrigen Spieler der I. Violine während dieser Abschnitte untätig, wenn sie sich nicht – wie in der Penzelschen Fassung von BWV 1068 vorgesehen⁵¹ – den II. Violinen anschließen, die dann aber bedenklich überbesetzt sind.

Diese Probleme haben sicherlich eine Rolle gespielt, als von den beiden Streicher-Overtüren durch Hinzufügung von Blasinstrumenten die als BWV 1068 beziehungsweise 1067 bekannten Zweitfassungen hergestellt wurden (wobei für die Bläserstimmen von BWV 1068 Bachs Autorschaft nicht feststeht⁵²). Die Zusätze sind passend zu den unterschiedlichen Konzeptionen der Erstfassungen gewählt: Der heiter-festliche Grundzug der D-Dur-Overtüre wurde durch die Verstärkung mit Oboen- und Trompetengruppe ins Licht gerückt (wobei die Air als Insel in reiner Streicherbesetzung stehen blieb); und für die h-Moll-Overtüre mit ihrer Kombination von gelehrtem und galantem Stil bedeutete die Traversflöte die adäquate instrumentale Ergänzung.

Kompositionstechnisch erbrachte für den Eingangssatz der D-Dur-Overtüre BWV 1068 die Hinzufügung der Bläserchöre die Möglichkeit, eine Art von Konzertform durch Besetzungswechsel zu artikulieren (wenn es auch nicht genau die Form ist, die durch die virtuosen Violinpartien angelegt ist). Die Einführung der Traversflöte in BWV 1067 machte aus der Overtüre auch besetzungsmäßig einen konzertanten Satz, und die Probleme, die dadurch entstanden, daß die I. Violine ihre Soli an die Flöte abgab, ließen sich durch Um-

⁵¹ Siehe oben, Abschnitt II.

⁵² Vgl. Rifkin (wie Fußnote 23), S. 172.

instrumentation in einer Weise lösen, die für die Hörer unauffällig blieb. Für die Folgesätze beider Werke konnte das Zusatzinstrumentarium frei disponiert werden – was zu den verschiedensten Lösungen führte, wobei die Spannweite vom Verzicht auf jeden Zusatz (Air in BWV 1068) bis zur Komposition einer polyphonen Zusatzstimme (Bourrée II in BWV 1067) und zur Komposition eines neuen Satzes für das Zusatzinstrument (Double in BWV 1067) reicht.

Ob durch diese Zutaten die Urfassungen der Werke sozusagen erst zu sich selbst gekommen sind, oder ob ihre eigentliche Substanz verfälscht worden ist, darüber kann man, wie in allen Fällen dieser Art, verschieden urteilen. Auf jeden Fall dürfte es nicht überflüssig sein, auch für die h-Moll-Ouvertüre den Rückweg zur ersten Konzeption zu suchen, sei auch die zu ermittelnde Gestalt nur hypothetisch und sei es auch nur, um die letzte Form, die Bach dem Werk gab, in ihrer Komplexität würdigen zu können.