

Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz

Von Christoph Wolff, Cambridge, MA und Leipzig

*In memoriam David Lewin**

Bis zum unerwarteten Auftauchen von Bachs eigenhändigen Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre, die Walter Werbeck im Bach-Jahrbuch 2003¹ vorstellen konnte, besaßen wir keinerlei Originalquellen, die über methodisch-technische Details von Bachs Kompositionsunterricht Auskunft geben. Zwar bestanden in dieser Hinsicht kaum je nennenswerte Erwartungen, hatte doch Bach offenbar kein Interesse an einer Musiktheorie, die von der Praxis isoliert war. Denn sein Unterricht orientierte sich nach dem Zeugnis Carl Philipp Emanuel Bachs eher „an practischen Ausarbeitungen“, als an „mageren theoretischen Anweisungen“.² Dies korrespondiert mit einer Charakterisierung der Lehrmethode seines Vaters, wie sie derselbe Bach-Sohn später formulierte:

„In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller trockenem Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen u. andern stehen“.³

Die eingangs erwähnten autographen Aufzeichnungen aus den frühen 1740er Jahren⁴ enthalten jedoch mehr musiktheoretische Prosa Bachs als man von einem Verfechter bloß „praktischer Ausarbeitungen“ auf Kosten „magerer theoretischer Anweisungen“ erwarten konnte – darunter unter anderem satztechnische Regeln für Synkopen-Dissonanzen im doppelten Kontrapunkt: *Etzliche Reguhn, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreyen Sorten derer gedoppelten contrapunten können gebraucht werden*. Es besteht keine Frage, daß es sich hier um konkretes Unterrichtsmaterial handelt, das Bach zur eigenen Vorbereitung sowie zur Weitergabe an seine Schüler benutzte.

Diese überaus aufschlußreichen Aufzeichnungen erlauben nunmehr, konkretere Verbindungen zu Bachs Generalbaßlehre zu ziehen, selbst wenn diese

* Die Widmung an David B. Lewin (1933–2002), Walter W. Naumburg Professor of Music und Initiator des Musiktheorie-Programms der Harvard University, bringt nur unvollkommen zum Ausdruck, was ich dem Freund und Kollegen über fast drei Jahrzehnte hin an musikalischen Denkanstößen verdanke. Nur allzu gern hätte ich gerade auch den Stoff der vorliegenden Abhandlung mit ihm diskutieren wollen.

¹ S. 67–95: *Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde*.

² *Avertissement* zur Kunst der Fuge (1751); siehe BJ 1992, S. 101 f.

³ Brief an J. N. Forkel (1775), Dok III, S. 289.

⁴ Manuskript im Besitz des Musikverlages C. F. Peters, Depositum im Bach-Archiv Leipzig.

lediglich in fremdschriftlichen Aufzeichnungen überliefert sind, die sich jedoch als Diktat oder Mitschriften aus der Bachschen Unterrichtspraxis verstehen lassen: *Einige Regeln vom General Baß* (unvollständige Aufzeichnungen von der Hand Anna Magdalena Bachs aus den 1720er Jahren)⁵ und *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso. di J. S. B* (ebenfalls unvollständig und von der Hand des jungen Johann Christoph Friedrich Bach aus den späten 1740er Jahren)⁶ – beide im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Entsprechend einzustufen sind wohl ebenfalls die umfangreicheren *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Baß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music* – offenbar eine Bachsche Kollegmitschrift von 1738 aus dem Besitz des Bach-Schülers und nachmaligen Konrektors der Thomasschule Carl August Thieme.⁷

Regeln, Vorschriften, Grundsätze – ohne die Vermittlung fester Prinzipien konnte und wollte offenbar auch der erklärte Praktiker Bach nicht unterrichten. Seine „Regeln“ sowie die sonstigen eigenhändigen Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre lassen denn auch die immer wieder gehegten Zweifel an der Authentizität der Generalbaßlehre verstummen. Sie erweisen zugleich, welche zentrale Bedeutung Bach etwa den Stimmführungsfragen im „vierstimmigen Accompagnement“, also der „Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes“ beimaß.⁸

Abgesehen vom vierstimmigen Generalbaß-Accompagnement stand die Lehre des strengen vierstimmigen Satzes nicht nur bei Bach, sondern ganz allgemein im Zentrum der Kompositionslehre, die seit Gioseffo Zarlino von der Zweistimmigkeit zur Drei- und Vierstimmigkeit führte. Angesichts der Vierstimmigkeit als traditionellem Ziel und Abschluß der Satzlehre nimmt es kaum wunder, wenn bis heute ein Regelwerk zum fünfstimmigen Satz ein merkwürdiges Schattendasein führte. Es handelt sich hier um einen Abschnitt, der sich unter der Überschrift *Regula Ioh. Seb. Bachii* bei Johann Philipp Kirnberger findet, und zwar in dessen *Kunst des reinen Satzes* (Berlin 1779).⁹

⁵ *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort hrsg. von Georg von Dadelsen, Kassel etc. 1988, S. 123; siehe auch NBA V/4, S. 131, bzw. Krit. Bericht, S. 120.

⁶ Faksimile, S. 124–126.

⁷ Vollständiges Faksimile in: *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*, hrsg. von Pamela L. Poulin, Oxford 1994, S. 60–101. Zur Provenienz der Quelle vgl. H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, hier S. 39–41.

⁸ C. P. E. Bach an Forkel (1775), Dok III, S. 289.

⁹ *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und*

Die dort mit ausführlichen Notenbeispielen angeführten Bachschen Stimmführungsregeln behandeln ein Kernproblem des fünfstimmigen wie überhaupt des vielstimmigen Satzes: die zu meidenden Intervall-Verdopplungen.

Der betreffende Passus wurde zwar bei Philipp Spitta kurz erwähnt,¹⁰ sein Inhalt dennoch kaum je gewürdigt. Der Grund für die lang anhaltende Nichtbeachtung liegt gewiß einerseits an der Vorstellung, Bach habe grundsätzlich mit derartigen Regeln nichts zu tun haben wollen, andererseits daran, daß die betreffende Stelle in unmittelbarem Zusammenhang mit Kirnbergers Anti-Rameau-Polemik steht.¹¹ Er vereinnahmt hier Bach als Autorität, führt dessen *Regula* mit ihren Beispielen in auffallend selbstgefälliger Weise ein (da sie „vollkommen mit meinen Lehren übereinstimmen“) und führt mit ihnen als den „einzigsten wahren Grundsätzen des vielstimmigen Satzes“ den Beweis, „daß das System des Rameau auf ganz falschen Grundsätzen beruht“.¹² Wie gezielt Kirnberger den Prügel Bach benutzt, um auf den Esel Rameau einzuschlagen, verdeutlicht seine Schlußbemerkung:

„Nur diejenigen Componisten, denen der wahre Grundton einer jeden Harmonie bekannt ist, können wissen, was für Töne in dem vielstimmigen Satze eine Verdoppelung erlauben. Man darf nur in *Rameau Traité de l'harmonie* vom Jahr 1722. p. 341. die von ihm angegebenen Grundnoten betrachten, um von der Unrichtigkeit seines Systems überzeugt zu seyn.“¹³

Nun lassen sich in der Tat die von Kirnberger zitierten Bachschen Satzregeln nicht mit den Lehren Jean-Philippe Rameaus in Einklang bringen. Allerdings sind sie keineswegs darauf bezogen oder gar als Reaktion darauf entstanden. Im übrigen handelt Rameau den fünfstimmigen Satz ebensowenig ab wie alle übrigen Kontrapunkt- und Harmonielehren des 16. bis 18. Jahrhunderts, die sich traditionellerweise auf die Zwei- bis Vierstimmigkeit beschränken. So kennen wir weder aus dem 16. und 17. Jahrhundert Anweisungen etwa für den

mit deutlichen Beyspielen erläutert, Teil 2, Abt. 3, Berlin und Königsberg 1779, S. 41–44; Auszug in: Dok III, S. 232 (mit unvollständiger Wiedergabe der Notenbeispiele). Die betreffende Stelle gehört zu den ausgelassenen Passagen der Teilübersetzung von Kirnberger durch David Beach und Jürgen Thym, *The Art of Strict Musical Composition*, New Haven 1982.

¹⁰ Spitta II, S. 602.

¹¹ Zu Kirnbergers Rameau-Kritik und dessen diesbezüglichen Auseinandersetzungen mit Friedrich Wilhelm Marpurg siehe die Darstellung bei J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge/MA 1992; ²1994, S. 231–257.

¹² Im selben Band (S. 188) zitiert Kirnberger aus einem Brief C. P. E. Bachs an ihn: „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen“ (Dok III, S. 236).

¹³ A. a. O. (wie Fußnote 9), S. 44.

Satz fünfstimmiger Madrigale oder Motetten, noch gibt es im 18. Jahrhundert vor Kirnbergers Bach-Zitat eine diesbezügliche musiktheoretische Diskussion, geschweige denn eine kompositionstechnische Anleitung. Es ist hier, wo Johann Sebastian Bach ansetzt, um eine echte Lücke zu schließen. Dabei geht es ihm um die für den Satz mit fünf und mehr Stimmen unausweichliche Frage: Welche Intervalle dürfen verdoppelt werden? Laut Kirnberger (siehe Abbildung 1) lautet die

Regula Ioh. Seb. Bachii:

In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae

2. 4. 5^b. 6. 7 et 9.

Bach verbietet demnach im strengen fünfstimmigen Satz die Verdopplung von übermäßiger Sekunde, Quarte und Sexte, verminderter Quinte sowie von Septime und None – eine überaus plausible, praktische und vor allem in Form aufsteigender Generalbaß-Ziffern leicht zu merkende Stimmführungs-Faustregel.

Daß Kirnbergers Zitat dieses Bachschen Lehrsatzes in der Geschichte der Musiktheorie und Kompositionslehre praktisch ohne Beachtung blieb, hängt vermutlich nicht nur mit der fragwürdigen Einbettung in Kirnbergers Polemik gegen Rameau zusammen, sondern sicherlich auch damit, daß sich besagte *Regula* außer bei Kirnberger in keiner unabhängigen Quelle fand und somit nicht verifizierbar war. Diese Situation hat sich geändert durch das überraschende Auftauchen eines Exemplares von Lorenz Christoph Mizlers mit Anmerkungen versehener Übersetzung der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Leipzig 1742).¹⁴ Dieses gebundene, aus dem Besitz des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774) stammende Exemplar enthält auf der Versoseite des Nachsatzblattes eine handschriftliche Aufzeichnung, im übrigen aber keine weiteren Einträge. Bei der Aufzeichnung handelt es sich um eine Konkordanz der *Regula Ioh. Seb. Bachii*, die knapp dreißig Jahre vor dem Erscheinen von Kirnbergers Buch und noch zu Bachs Lebzeiten niedergeschrieben wurde.

Diese bislang unbekannte Quelle¹⁵ bietet den Lehrsatz in deutscher Fassung, jedoch ohne Überschrift und Autorenangabe, und verzeichnet die nachfolgen-

¹⁴ *GRADUS AD PARNASSUM oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition, auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux. ... Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern.*

¹⁵ Siehe auch vom Verf., *A new Bach source via the internet and regular mail*, in: *Bach Notes*. Newsletter of the American Bach Society, Nr. 1 (spring 2004), S. 11.

Regula Joh. Seb. Bachii:
 In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae

2, 4, 5^t, 8, 7 et 9.
 e. g.



Abb. 1. J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*,
 Bd. II/3 (1779), S. 41 (Ausschnitt)

den Beispiele im Unterschied zur Partiturnotation bei Kirnberger auf zwei Systemen (siehe Abbildung 2, S. 92):

In einem 5stimmigen Satz darff nicht verdoppelt werden
 2, 4, 5^t, 6, 7, und 9.

Die Aufzeichnung stammt von der Hand Agricolas, der 1738–1741 an der Universität Leipzig immatrikuliert war und damals – fast gleichzeitig mit Kirnberger – Bachs Unterricht genoß. Eine genaue chronologische Einordnung wird ermöglicht durch Agricolas Notenschrift, deren Entwicklung durch Alfred Dürr im einzelnen nachgezeichnet werden konnte.¹⁶ Der Schriftbefund (Schlüssel- und Notengestalt) weist in eine Übergangsphase, die mit Agricolas Weggang von Leipzig nach Berlin einsetzte, jedoch wenig über die Mitte der 1740er Jahre hinausreichte.¹⁷ Der Terminus post quem ist mit dem

¹⁶ Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altmickols und Johann Friedrich Agricolas, BJ 1970, S. 44–65.

¹⁷ Ebenda, S. 57 ff. (C-Schlüssel in Kastenform; F-Schlüssel ohne senkrechte Striche;

In nomine d. Nativitatis Day sancti marci doppelte unisono.

7. 4. 5b. 6. 7. und 9.

Abb. 2. J. F. Agricola, Eintragung in J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (übersetzt von L. Mizler), Leipzig 1742 (Privatsammlung)

abwärts gestrichene Halbenoten mit Halsansatz zumeist rechts und nur vereinzelt in der Mitte als besonders charakteristisches Zeichen des Überganges 1741/42; besonders nahestehend erscheinen die Schriftformen in Agricolas Abschrift von BWV 1052 (*Am. B. 62*). Vor- und Nachsatzblatt des Einbandes zeigen kein Wasserzeichen. Dem Vergleich mit der lateinischen Textschrift auf dem Rückentitel diene das Faksimile der Abbildung von Agricolas Abschrift der Frühfassung des Credo BWV 232/13 (siehe Fußnote 20) bei U. Leisinger, *Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha*, Gotha 1993, Abb. 1–3. – Ich danke Ulrich Leisinger und Peter Wollny für die Erörterung des Schriftbefundes anhand des Originals.

Erscheinen von Mizlers Fux-Ausgabe zur Ostermesse 1742 gegeben. Der stark verblaßte handschriftliche Titel auf dem Pergament-Buchrücken (*Fux | Gradus ad Parnassum*) zeigt die charakteristisch gerundeten Formen von Agricolas lateinischer Buchstabenschrift und erlaubt als solcher zwar keine chronologische Fixierung, jedenfalls aber befand sich das Buch bereits in seinem Einband, als das Nachsatzblatt beschrieben wurde.

Daß Agricola den Eintrag der *Regula* ohne Überschrift und Angabe des Autors vornahm, ist verständlich, da er die Aufzeichnung offensichtlich zum eigenen Gebrauch machte und sich ihrer Herkunft bewußt war. Daß er jedoch Bachs Stimmführungsregeln zum fünfstimmigen Satz in sein Exemplar von Mizlers Fux-Ausgabe eintrug, bedeutet zweierlei. Erstens muß er den Eintrag aus einer Aufzeichnung, die er im Zusammenhang mit seinem Unterricht bei Bach gemacht hatte, übertragen haben. Denn Mizlers Buch erschien erst nach seinem Weggang aus Leipzig. Zweitens deutet das Zusammenbringen der *Regula* mit einem Kontrapunkt-Lehrbuch offenbar auf einen inhaltlichen Zusammenhang, denn auch Kirnberger zitiert sie am Schluß seiner Behandlung des doppelten Kontrapunkts. Es hat somit den Anschein, als hätte Bach gegen Ende des Kontrapunktunterrichts, der üblicherweise – und so auch bei Fux – mit der Anwendung des doppelten Kontrapunkts im vierstimmigen Satz abschließt, seine Stimmführungsregeln für den Sonderfall des fünf- und mehrstimmigen Satzes eingeführt.

Mizlers Fux-Ausgabe stellte mit ihrem Erscheinen die aktuellste Kontrapunktlehre in deutscher Sprache dar. Ob Bach mit der kommentierten Fux-Übersetzung durch seinen ehemaligen Schüler Mizler mittel- oder unmittelbar etwas zu tun hatte, entzieht sich unserer Kenntnis. Immerhin besaß er ein Exemplar der lateinischen Originalausgabe der *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725)¹⁸. Und selbst wenn er in seinem Unterricht dem Bericht seines Sohnes zufolge (wie oben bereits bemerkt) sich nicht der Methode bediente, den Kontrapunkt nach Arten zu lehren, mußte er sich jedenfalls mit Fuxens Zielen im Einklang finden. Auch Mizlers Vorrede wird seinen Beifall gefunden haben, wenn es dort heißt:

„Die Gründe der Harmonie, und der reinen Composition sind unveränderlich in der Musik, es mag die Mode in der Musik werden und sich verändern, wie sie will. Der Verfasser aber hat lauter solche Lehren vorgetragen, welche in der Musik allzeit bleiben und seyn müssen, weil sich solche auf die unveränderlichen Gesetze der Natur gründen, und wird daher der Fux ein *Auctor classicus* in der Composition bleiben, so

¹⁸ Bachs Handexemplar befindet sich in D-Hs, MS 202/2b. Faksimile des Bachschen Besitzvermerkes in C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, S. 227, Abb. 6.

lange eine Harmonie ist, und eine Regelmäßige Musik unter den Menschen gemacht wird. ... Es ist dieses eine Hauptsache in der Composition, daß man sich bey Zeiten in der Composition der Fugen und allerhand Contrapunten übet.“¹⁹

Allerdings mußte Bach selbst bei diesem jüngsten Kontrapunkt-Lehrbuch das Fehlen der Behandlung des fünfstimmigen Satzes und seiner besonderen Stimmführungsprobleme beanstanden. Agricolas Eintrag in Mizlers Fux-Ausgabe verdeutlicht damit den Ansatzpunkt der *Regula Ioh. Seb. Bachii* als notwendige Voraussetzung des kontrapunktischen Komponierens mit fünf und mehr Stimmen.

Eine synoptische Wiedergabe der praktischen Exempel zu Bachs *Regula* (Beispiel 3, S. 98) nach Agricola und Kirnberger belegt die nahezu vollkommene Übereinstimmung in der Überlieferung des Textes. Die von Agricola tradierte Fassung in ihrer ökonomischeren und übersichtlicheren zweisystemigen Notationsweise liegt sehr wahrscheinlich dichter bei der Bachschen Unterrichtspraxis und der ursprünglichen Form der Aufzeichnung, während die partiturmäßige, aufwendigere, aber weniger übersichtliche Darbietung bei Kirnberger eher den Erfordernissen des Notentypendrucks angepaßt zu sein scheint. Als einzige Abweichung gegenüber Kirnberger fehlt bei Agricola das letzte Beispiel mit der nicht zulässigen Verdopplung der übermäßigen Quarte bei gleichzeitigem Erklängen der übermäßigen Sekunde. Hier fragt sich jedoch, ob dieses Beispiel überhaupt auf Bach zurückgeht oder ob es sich nicht vielmehr um eine Ergänzung durch Kirnberger handelt, da sie weder notwendig, noch überhaupt sinnvoll erscheint. Denn es bleibt offen, ob die betreffende Stimmführung als „nicht gut“ oder als nicht zulässig gemeint ist. Letzteres scheint eher der Fall zu sein, aber dann wäre sie als Beispiel zu Bachs *Regula* fehl am Platz.

Die beiden bei Agricola und Kirnberger als „nicht gut“ eingestuft Exempel beziehen sich nicht auf das Verdopplungsverbot, sondern auf Besonderheiten des Nonen-Vorhalts innerhalb der Stimmführungsverhältnisse des fünfstimmigen Satzes. Im ersten Fall weist Bach darauf hin, daß der Nonen-Vorhalt am besten in der Oberstimme liegt und es „nicht gut“ ist, ihn durch eine andere Oberstimme zu verdecken. Im zweiten Fall moniert er als „nicht gut“ den weiten Oktavabstand zwischen den beiden eng liegenden Terzen c-e und c'-e', da er den Klang aufspaltet. Im übrigen bezeugen die Beispiele zur *Regula* in ihrer plausiblen Darbietung und systematischen Gesamtlage das pädagogische Geschick des Kompositionslehrers Bach. Ferner deutet die Existenz einer lateinischen und einer deutschen Fassung der *Regula* darauf hin, daß Bachs

¹⁹ S. 2f.

Unterricht das akademische Latein nicht aussparte, wenngleich seine Unterrichtssprache im wesentlichen gewiß deutsch war. Die emphatisch-lateinische Formulierung als *Regula Ioh. Seb. Bachii* erlaubte ihm jedoch, seiner musiktheoretischen Eigenschöpfung besondere Autorität zu verleihen. Zudem paßte sie gerade in dieser Form als pragmatische Ergänzung zu Fuxens *Gradus ad Parnassum*, kam sie doch dem mythischen Sitz Apollos und der Musen um einen weiteren Schritt näher.

Seit den 1730er Jahren brachte Bach als Komponist dem fünfstimmigen strengen Satz besondere Aufmerksamkeit entgegen – eine Tatsache, die sich vermutlich auch in seiner späteren Unterrichtspraxis widerspiegelte. Boten etwa die cis-Moll- und b-Moll-Fugen des ersten Wohltemperierten Klaviers, einige Orgelfugen, das Magnificat oder die Motette „Jesu, meine Freude“ vereinzelte Beispiele, so beginnt mit der Missa h-Moll von 1733 eine stärkere Hinwendung zur Fünfstimmigkeit. Diese setzt sich dann in exponierter Weise, erweitert zur Sechs- und Siebenstimmigkeit, im Dritten Teil der Clavier-Übung und im Symbolum Nicenum fort. Reine Sechsstimmigkeit bieten der Orgelchoral „Aus tiefer Not“ und das zweite Ricercar des Musikalischen Opfers, strenge Siebenstimmigkeit schließlich die Credo-Intonation des Symbolum Nicenum (über dem Basso continuo). Nicht von ungefähr gehören in die betreffende Zeitspanne auch Bachs Beschäftigung mit dem sechsstimmigen Satz von Palestrinas Missa „Sine nomine“ oder der sechsstimmigen Bearbeitung von Caldaras „Suscepit Israel“ BWV 1082. Und vielleicht ist es nicht zufällig, daß die Frühfassung und damit die älteste Spur der siebenstimmigen Credo-Intonation des Symbolum Nicenum wiederum durch eine Abschrift Johann Friedrich Agricolas dokumentiert ist, der sie vermutlich im Unterricht abschrieb, noch bevor die h-Moll-Messe Gestalt angenommen hatte.²⁰ Denn Bach wird es kaum versäumt haben, seinen Kontrapunkt-Schülern die *Regula* anhand von konkreten Kompositionsbeispielen zu erläutern.

Die betreffenden fünf- und mehrstimmigen Kompositionen Bachs belegen denn auch im einzelnen, wie genau Bach selbst seine *Regula* befolgte. Besonders instruktive Beispiele bieten der chromatische Schluß des Orgelchorals „Kyrie, Gott heiliger Geist“ aus der Clavier-Übung III (Beispiel 1) wie auch der erste Abschnitt des „Et expecto“ aus dem Symbolum Nicenum (Beispiel 2), da dort eine Häufung gerade jener Intervalle auftritt, deren Verdopplung es zu vermeiden gilt. Die nachfolgenden Beispiele bringen jeweils Ausschnitte.

²⁰ Vgl. P. Wollny, *Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe*, BJ 1994, S. 163–169. Die erhaltene Abschrift Agricolas ist eine Reinschrift aus späterer Zeit, der jedoch eine ältere Abschrift voraufgegangen sein dürfte.

Beispiel 1

57

59

○ Verdopplung regelwidrig

Ganz selten läßt sich allerdings die Verletzung seiner eigenen *Regula* nachweisen, darunter im „Confiteor“ beziehungsweise im ersten „Et expecto“-Abschnitt des Symbolum Nicenum. So verdoppelt Bach in Takt 121 des „Confiteor“ das lang-ausgehaltene *b*' im Sopran (verminderte Septime über dem ebenfalls ausgedehnten *cis* im Baß) durch die kurze Viertelnote *b* im Alt; in T. 144 des „Et expecto“ verdoppelt er einklangsmäßig und darum kaum ins Gewicht fallend das *f*' in Sopran und Tenor (verminderte Quinte über *H* im Baß) – beides wohl Ausnahmen, die die Regel letztlich nur bestätigen und von Bach selbst vielleicht als „nicht gut“, im Zusammenhang jedoch als logisch angesehen und als kurzzeitige „Durchgangsverdopplung“ für akzeptabel gehalten wurden. Komplizierter und weniger eindeutig hingegen sind die verworrenen Stimmführungsverhältnisse in T. 138f. des „Et expecto“, dessen Lesbarkeit in der autographen Partitur Bachs durch mehrfache Korrekturen und zusätzliche Beschädigung durch Tintenfraß höchst beeinträchtigt ist. Nach Abwägen aller Möglichkeiten und unter Anwendung der *Regula* entpuppt sich die traditionelle Lesart der Mittelstimmen (Alt, Tenor) als die wohl beste und vielleicht einzig richtige (siehe Beispiel 2). Dabei muß angesichts des mehrschichtigen Korrekturbefundes offenbleiben, ob sie auf den Komponisten selbst oder auf eine Emendierung Carl Philipp Emanuel Bachs zurückgeht.²¹

²¹ Die traditionelle Lesart bietet auch Friedrich Smend in der NBA. Hingegen erscheint die an den Quellen *P* 23 und *Am. B.* 3 orientierte Lösung der Peters-Ausgabe (hrsg. von C. Wolff; Edition Peters 8735, 1997) ebenso problematisch wie die von Joshua Rifkin (*Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe*, LBzBF 5, S. 329) gebotene.

Beispiel 2

138

ex - pe - - - - - cto re - sur - re - - -

ex - pe - - - - - cto, ex - pe - - - - - cto

ex - pe - - - - - cto re - sur -

ex - pe - - - - - cto re - sur -

ex - pe - - - - - cto re - sur -

ex - pe - - - - - cto re - sur -

4+ 6 9 5b 9

4

142

- cti - o - - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - - rum

re - sur - re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

7b 7b 7 6 4 6 9 4+

5b

○ Verdopplung regelwidrig

Die musikalische Würdigung im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach beginnt mit dem Satz: „Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer größten Stärke gezeigt; so war es gewiß unser seeliger Bach“.²²

Es war vermutlich wiederum Agricola, der nicht nur diesen Satz formulierte, sondern insgesamt den Würdigungs-Abschnitt des Nekrologs verfaßte, während der biographische Teil von Carl Philipp Emanuel Bach stammte. Am Beginn der Würdigung wird nicht etwa Bachs bewundernswerte Beherrschung der Mehrstimmigkeit beziehungsweise Polyphonie an sich angesprochen, vielmehr ist mit dem Begriff Vollstimmigkeit speziell die Komposition mit fünf und mehr Stimmen gemeint. Innerhalb des polyphonen Satzes galt also der Sonderfall ebendieses vollstimmigen Satzes als ein besonders charakteristisches Merkmal der musikalischen Kunst Bachs, für das keine Parallelen aufzuweisen waren. Damit wird deutlich Bezug genommen auf einen Aspekt der Bachschen Musik, den seine Schüler und wohl auch der Komponist selbst als besonders wesentlich für deren Eigenart betrachteten. In ebendiesem Zusammenhang gehört das von Agricola und Kirnberger überlieferte Regelwerk für den fünfstimmigen Satz, das der Komponist als *Regula Joh. Seb. Bachii* mit Recht für sich beanspruchte. Diese stellte jedoch kein Werkstattgeheimnis dar, sondern erweist Bachs rationales Bemühen um die theoretischen Grundlagen seiner Kunst und zugleich die wissenschaftliche Ethik eines Lehrers, für den die Weitervermittlung seiner Erkenntnisse keine Nebensache war.

Beispiel 3

Kimberger

Arcicola

The image displays two musical examples, labeled 'Kimberger' and 'Agricola', illustrating five-part settings. The Kimberger example consists of five staves of music, with various rhythmic values and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 5, 6, and 8. The Agricola example consists of two staves, showing chordal textures and some melodic lines, with fingerings indicated by numbers 2, 4, 5, 6, and 8.

²² Dok III, S. 87.

7

b7

8 5 8 3 5 8 5 3

7

8 5

9

9 8 #2

9 8

8 selten 3

nicht gut. nicht gut.

9

nicht gut. nicht gut.