

## Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216

Die beiden Originalstimmen für Sopran und Alt zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (BWV 216), die seit den 1920er Jahren verschollen waren, wurden im Jahre 2003 in Tokio wieder aufgefunden. Zu diesem Zeitpunkt lagen sie in einem Exemplar der Paderewski-Ausgabe des Klavierkonzerts Nr. 2 von Frédéric Chopin, das der japanischen Pianistin Chieko Hara (1914–2001), Ehefrau des spanischen Cellisten Gaspar Cassadó, gehört hatte. Im Frühjahr 2004 erwarb die Kunitachi Musikhochschule (Tokio) die beiden Stimmen käuflich. Damit fand ihre etwas kuriose und nicht mehr lückenlos zu rekonstruierende Überlieferungsgeschichte ein Ende.

Wie dem Textdruck zu entnehmen ist, entstand die Kantate „auf die W. und H. Hochzeit“ am 5. Februar 1728 in Leipzig.<sup>1</sup> Dem Traubuch der Thomaskirche Leipzig zufolge lassen sich die Initialen „W. und H.“ in Johann Heinrich Wolff (1690–1759) und Susanna Regina Hempel (1708–1779) auflösen. Wolff war ein verwitweter Leipziger Kaufmann und seine Ehefrau die einzige Tochter Christian Andreas Hempels, eines *Accis-Commissarii* aus Zittau.<sup>2</sup> Die Trauung mit Bachs Musik fand in Leipzig im „Schellhafferischen Hause“ in der Klostergasse statt.<sup>3</sup>

Über Provenienz und Verbleib von Bachs autographen Partitur und der meisten Originalstimmen ist nichts bekannt. Wahrscheinlich gingen sie schon in einem frühen Stadium der Überlieferungsgeschichte verloren. Nur die beiden Stimmen für Sopran und Alt gelangten vermutlich aus dem Nachlaß von Carl Philipp Emanuel Bach über Georg Poelchau (1773–1836) an Aloys Fuchs (1799–1853). Fuchs versah im Jahre 1846 die vier Blätter der Stimmen mit einem neuen Umschlag, auf dem er ihre Herkunft kommentierte. Aus diesem Kommentar geht hervor, daß er der festen Überzeugung war, autographe Stimmen zu besitzen. Gleichzeitig spartierte er die Stimmen und versah

<sup>1</sup> *Picanders | Ernst=Schertzhafftel und | Satyrische | Gedichte, Anderer Theil*, Leipzig 1729, S. 379–382.

<sup>2</sup> Siehe hierzu NBA I/40 Krit. Bericht, S. 37 (W. Neumann).

<sup>3</sup> Dessen großer Saal war nach W. Neumann ein beliebter Veranstaltungsraum für Festlichkeiten und das ständige Aufführungsort des Görnerschen Collegium musicum, siehe NBA I/40 Krit. Bericht, S. 37.

sie mit einer Cembalobegleitung. Diese Niederschrift befindet sich jetzt im Besitz der Stiftsbibliothek Göttweig.<sup>4</sup>

Der weitere Provenienzweg der Quelle läßt sich wie folgt rekonstruieren: Aus dem Besitz von Fuchs gelangten die Stimmen in denjenigen des deutschen Pianisten Sigismund Thalberg (1812–1871). Nach Thalbergs Tod wurden sie im Jahr 1872 in London versteigert, doch verloren sich hier die Spuren. Wilhelm Rust, Philipp Spitta und Carl Hermann Bitter hielten die Hochzeitskantate für verschollen; sie fand deshalb keine Aufnahme in die BG.<sup>5</sup>

Umso größer war das Aufsehen, als die Stimmen 1901 bei einer Bach-Ausstellung im Berliner Rathaus anlässlich des ersten Bachfestes der NBG präsentiert werden konnten. Sie befanden sich inzwischen im Besitz Robert von Mendelssohns (1857–1917), der sie wenige Tage zuvor bei einer Versteigerung des Wiener Antiquariats Gilhofer & Ranschburg erworben hatte. Werner Wolffheim verfaßte im Jahr 1918 einen kurzen Aufsatz darüber<sup>6</sup> und veröffentlichte im Jahre 1924 unter Mitarbeit des Komponisten Georg Schumann im Berliner Verlag Robert Lienau eine Ausgabe mit rekonstruierten Instrumentalstimmen.<sup>7</sup> Dann verloren sich die Spuren der Handschrift erneut. Werner Neumann, Herausgeber des betreffenden Bandes der NBA konnte daher bei seiner Editionsarbeit nicht auf sie zurückgreifen.

Chieko Hara heiratete im Jahr 1959 in zweiter Ehe den Cellisten Gaspar Cassadó und lebte mit ihm seither in Florenz. Es beeindruckte sie tief, daß Cassadó autographe Stimmen einer Bach-Kantate besaß und darauf stolz war. Wie wir inzwischen wissen, handelt es sich bei ihnen um Sopran- und Altstimme der Hochzeitskantate BWV 216.<sup>8</sup>

Wie die Stimmen in den Besitz von Cassadó gelangten, läßt sich nicht mehr eindeutig feststellen.<sup>8a</sup> Doch hatte Cassadó enge Kontakte zu Giulietta Gordigiani (1871–1955), der Witwe Robert von Mendelssohns; seit 1934 lebten beide gemeinsam in Florenz, Giuliettas Heimatstadt. Es ist denkbar, daß Cas-

<sup>4</sup> Signatur: *Bachiana* Nr. 27. Die Hs. ist in Akkoladen zu 4 Systemen aufgezeichnet. Der meist ausgesetzte Cembalopart stammt vermutlich von Simon Sechter.

<sup>5</sup> Zur Provenienz vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 26.

<sup>6</sup> W. Wolffheim, *Das Autograph der J. S. Bachschen Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“*, in: Fs. für H. Kretzschmar zum 70. Geburtstag, Leipzig 1918, S. 180–184.

<sup>7</sup> Die Besetzung bei G. Schumann ist für zwei Flöten, Oboe, Violoncello und Klavier. Stilistisch entfernen sich die Instrumentalstimmen sehr von Bachs Schreibweise. Schumann berücksichtigte die Parodievorlagen BWV 204/8 und BWV 205/13 nicht, obwohl Arnold Schering schon 1921 auf die Parodiebeziehungen hingewiesen hatte, siehe ders., *Über Bachs Parodieverfahren*, BJ 1921, S. 49–95.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Yasuko Ishikawa: *Hara Chieko, Densetsu no Pianist* (Chieko Hara, eine legendäre Pianistin; japanisch), Tokio 2001, S. 229f.

<sup>8a</sup> Vgl. auch den Nachtrag auf S. 208.

sadó die Kantatenstimmen von Giulietta erbe. Möglich ist aber auch, daß sie sie ihm zum Geschenk gemacht hat oder er sie ihr abkaufte.<sup>9</sup>

Es ist anzunehmen, daß die Stimmen im Jahre 1990 nach Japan kamen, als Chieko Hara aus gesundheitlichen Gründen in ihre Heimat zurückkehrte und Cassadó's Nachlaß mitbrachte. Der größte Teil der Musiksammlung wurde noch im selben Jahr der Universität Tamagawa (Tokio) geschenkt. Die Stimmen von BWV 216 gingen aber – wie bereits erwähnt – gesondert in den Besitz der Kunitachi Musikhochschule über.

Cassadó und Chieko hatten gar keinen Zweifel daran, autographe Stimmen in Händen zu haben. Diese Annahme war aber in der Bach-Forschung schon seit längerem widerlegt. Bereits Peter Wackernagel wußte, daß es sich um Abschriften eines Kopisten handelte. Dies ließ sich mit Hilfe eines Faksimiles der ersten 16 Takte der Sopranstimme erkennen, das im Versteigerungskatalog des Wiener Antiquariats abgebildet ist. Der Schreiber ist Bachs „Hauptkopist B“, der von Hans-Joachim Schulze als Christian Gottlob Meißner identifiziert werden konnte.<sup>10</sup> Neumann schloß allerdings die Möglichkeit nicht aus, daß es einige autographe Textstellen geben könnte.<sup>11</sup> Eine schriftkundliche Untersuchung der Stimmen durch Yoshitake Kobayashi am 7. Mai 2004 konnte diese Möglichkeit jedoch ausschließen; beide Stimmen stammen vollständig von der Hand Christian Gottlob Meißners<sup>12</sup>.

Hinsichtlich Umfang, Format, Anlage und Papierart der Handschrift sind die Angaben von Werner Neumann nur zu bestätigen: „Es handelt sich also um 2 mit 12 bzw. 13 Notensystemen rastrierte und vierseitig vollgeschriebene Foliobogen mit dem Wasserzeichen AM bzw. MA mittlere Form.“<sup>13</sup> Auch Neumanns letzte Anmerkung ist zutreffend. Er schreibt: „...daß unsere Ausgabe keinen Anspruch auf Endgültigkeit erheben kann. Eine Wiederauffindung der seit langem gesuchten Originalstimmen wird zwangsläufig zu einer Revision der jetzigen, nur Interimscharakter tragenden Ausgabe führen.“<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Zur Verbindung zwischen G. Gordigiani und Cassadó siehe H. Hoshino, *Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug Die erste Walpurgisnacht op. 60*, Mf 59, 2004, S. 151–159.

<sup>10</sup> H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, BJ 1968, S. 80–88.

<sup>11</sup> NBA I/40 Krit. Bericht, S. 30.

<sup>12</sup> Es gibt auch einige spätere Eintragungen. Auf dem unteren Rande der ersten Seite der Sopran-Stimme schrieb G. Poelchau *Von Johann Sebastian Bachs eigener Hand*. Ab und zu findet man mit Bleistift dünn und klein eingetragene Taktzahlen.

<sup>13</sup> Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 30. Zum Wasserzeichen siehe Weiß 122. Unserer Messung zufolge ist das Blattformat 34,0 × 22,3 cm, obere Ränder beschnitten, am Falz befinden sich drei Knoten für das Einheften. Die Stufe der Tintenfraßbeschädigung nach Birgit Reißblands siebenstufigem Klassifizierungssystem wäre 4,5.

<sup>14</sup> Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 37.



Cantata. Alto.

Ich bin ein Reissender  
 dein Reissender  
 Ich bin ein Reissender  
 dein Reissender  
 Ich bin ein Reissender  
 dein Reissender  
 Ich bin ein Reissender  
 dein Reissender

Abb. 2. BWV 216, Alt-Stimme, S. 1, Satz 1, T.1–31

In den beiden Stimmen finden sich verschiedene Korrekturen, mehr in der Alt-Stimme als in der Sopran-Stimme. Nur zwei Beispiele seien angeführt. In Satz 1, T. 25–26, ist die Alt-Stimme nachhaltig umgeschrieben worden. Meißner notierte den Part zunächst eine Quinte zu tief und korrigierte ihn dann so, daß er ungewöhnlich dicke, die falschen Notenköpfe deckende Fähnchen schrieb. Zweifellos hatte er den Part zunächst im Sopran-Schlüssel eingetragen.

Am Ende von Satz 1 findet sich nach dem Da-Capo-Vermerk der tacet-Verweis „Recit et Aria“. Es folgt Satz 4, ein Rezitativ für Alt. Erst nach der Eintragung dieses Rezitativs bemerkte Meißner, daß er einen kurzen Abschnitt für Alt im Sopran-Rezitativ (Satz 2) übersehen hatte. Daher strich er das „et Aria“ durch und schrieb darüber „Auf der andern S[eite]“ und darunter „aria tacet“. Zu diesem Zeitpunkt wollte er sicherlich auf dem nächsten Blatt diesen Abschnitt notieren. Da er aber im Anschluß an Satz 4 genügend Platz hatte, um den Alt-Part von Satz 2 niederzuschreiben, strich er das „Auf der andern S.“ sowie „aria tacet“ wieder und vermerkte stattdessen „unten“ „vide infra“. Ein zweifaches Verweiszeichen in Form eines durchstrichenen Kreises

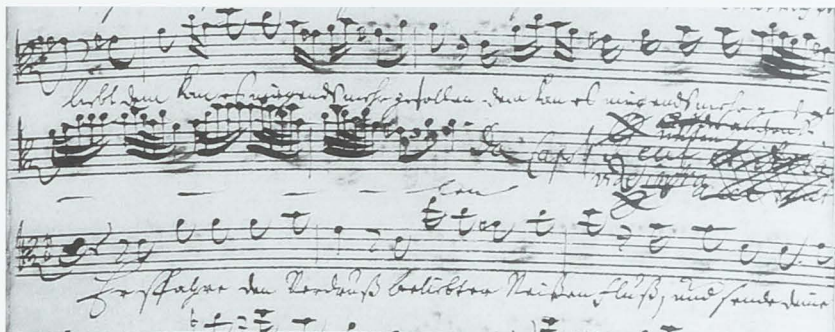
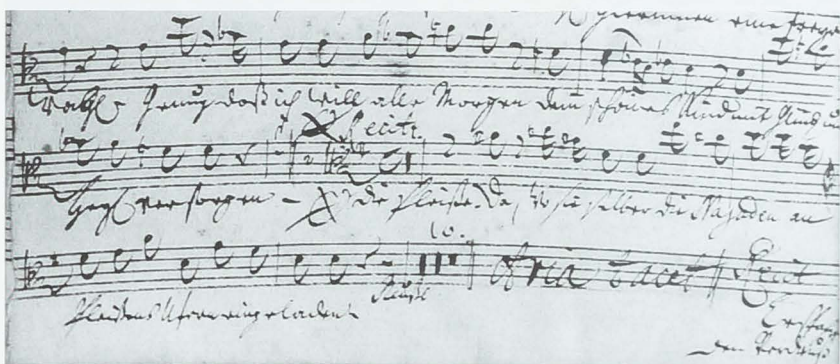


Abb. 3. BWV 216, Alt-Stimme, S. 2, Ende von Satz 1 und Anfang von Satz 4

Abb. 4. BWV 216, Alt-Stimme, S. 2, Ende von Satz 4  
(die letzten drei Systeme der Seite)

zeigt den Weg zu Satz 2 auf der Seite unten.<sup>15</sup> Hier erscheinen nach Satz 4, den Beginn von Satz 2 markierend, die beiden Kreiszeichen wieder. Die Angabe „Aria tacet//Recit“ sowie die drei ersten Wörter des Satzes 4 beschreiben die Fortsetzung der Kantate.

Auch im Kantatentext finden sich einige kleine Abweichungen. Einige Beispiele seien im folgenden gegenübergestellt:

Satz	Picander 1729	Originalstimmen
2	Drum sag ich mit Verdruß	Drum sag ich jetzo mit Verdruß

<sup>15</sup> Mit freundlicher Unterstützung von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger konnte ich diese Stelle entziffern.

Satz	Picander 1729	Originalstimmen
3	Deine Seel ist sonder Mängel, Dein Gesicht ist wie der Engel	Deine Seel ist sonder Mängel, Dein Gesicht wie der Engel (nur T.23–30)
3	Angenehme Hempelin	Angenehmste Hempelin (T. 49 und 94)
5	Da scheinen die Jahre wie Tage verschwunden	Da scheinen die Tage wie Jahre ver- schwunden (T.122–126 und 141–145)
6	Die Haube wird sie morgen kriegen	Die Haube wird sie kriegen
6	Mein Sinn soll wie der deine seyn	Mein Wunsch soll wie der deine seyn

Werner Neumann benutzte für seine Edition der Kantate innerhalb der NBA die Fuchssche Partiturabschrift und die Ausgabe Wolffheims als wichtigste Quellen. Die Fuchs-Abschrift enthält viele Artikulationsbögen und einige Staccatopunkte. Neumann beurteilte sie als eigenmächtige, unzutreffende Zusätze und nahm sie in seinen Notentext nicht auf. Die wiedergefundenen Originalstimmen enthalten jedoch ziemlich viele Artikulationsbögen, die mit denen in der Abschrift von Fuchs allerdings oft nicht übereinstimmen. Sie sind aber fast immer musikalisch erklärbar und für die Textunterlegung aufschlußreich. Mit ihrer Kenntnis läßt sich die Textunterlegung von Neumanns Edition an einigen Stellen korrigieren. So ist beispielsweise die Textunterlegung im Altpart des Satzes 7, T. 21–22 zu überdenken. In der Quelle ist die Textverteilung beim Wortlaut „wie mein Fluß die Auen labt“ nicht eindeutig.



Abb. 5. BWV 216, Alt-Stimme, S. 4 (Ausschnitt)

Die NBA bietet folgende Lösung an:

Beispiel 1a: Satz 7, T. 21–22 (nach NBA)



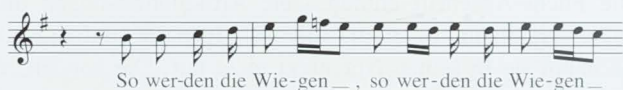
Da die Silbe „Au“ jedoch nicht direkt unter dem ersten Taktschlag von T. 22 niedergeschrieben ist, sondern nach vorn gezogen ist, wäre auch denkbar, daß die Silbe bereits auf der dritten Zählzeit von T. 21 erklingen soll: Die Textverteilung hätte dann in den beiden Takten die Form wie unten:

Beispiel 1b: Satz 7, T. 21–22, mit neuer Textverteilung

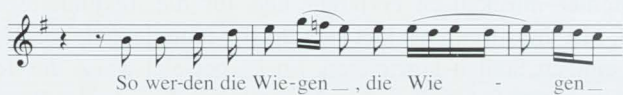


Im Sopranpart des Satz 7, T. 45–47, ist aufgrund der Artikulationsbögen in der Quelle eine Umtextierung notwendig:

Beispiel 2a: Satz 7, T. 45–47 (nach NBA)



Beispiel 2b: Satz 7, T. 45–47 nach der Originalstimme<sup>16</sup>



In einem anderen Fall, nämlich der Sopran-Arie Satz 3, scheint Meißners Vorlage schwer leserlich gewesen zu sein.

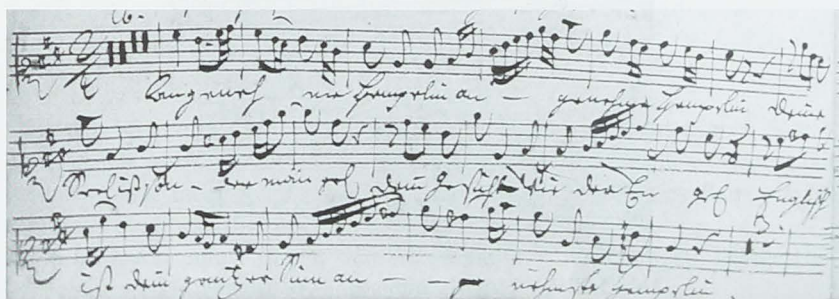


Abb. 6. Sopranstimme, S. 2, Satz 3, T. 1–40 (die letzten drei Systeme der Seite)

Bei der Textstelle „dein Gesicht ist wie der Engel“ (T. 27–30) bietet die NBA folgende Lösung:

<sup>16</sup> Diese Lösung stimmt mit der der praktischen Ausgabe Wolffheim-Schumann überein.



## Beispiel 3a: Satz 3, T. 27–30 (nach NBA)



Dies ist jedoch, wie das Faksimile deutlich erkennen läßt, nicht zutreffend. Die Sechzehntel in T. 29 sind abweichend gebalkt und die Textunterlegung ist insgesamt nicht eindeutig zu identifizieren. Meiner Ansicht nach bietet die folgende Textunterlegung eine angemessenere Lösung an, wenn es sich hier nicht um einen bloßen Fehler Meißners handelt.

## Beispiel 3b: Satz 3, T. 27–30 nach der Originalstimme



Werner Neumann ergänzte in den Mittelteilen von Satz 1 (T. 46–77) und Satz 5 (T. 94–141) die Bezeichnung „Minore“ und folgte damit offenbar Zusätzen in der Fuchsschen Abschrift. In der Alt-Arie Satz 5<sup>17</sup> versah Neumann außerdem T. 93 mit einer Fermate und zog danach einen Doppelstrich. Nach seiner Ansicht beginnt von hier an ein 16 Takte langes, in der Stimme mit einer Pause angezeigtes Zwischenspiel. Zweifellos bedeutet diese Pause jedoch nicht das Vorspiel des Mittelteils, sondern das Nachspiel des Hauptteils.



Abb. 7. BWV 216, Alt-Stimme, S. 3 (Ausschnitt), Satz 5, T. 77–123

<sup>17</sup> Zu Beginn des Satzes erscheint die Tempoangabe „Allegro“, die jedoch ebenfalls nicht original ist, sondern von Fuchs hinzugefügt worden war.

Auch an dieser Stelle folgt Neumann der Fehlinterpretation der Fuchsschen Abschrift. Fuchs zieht nämlich nach dem Fermatentakt 93 Doppelstriche und schreibt am rechten Rand folgenden Satz: „Hier ein Zwischenspiel von 16 Takten“. Der von Fuchs als „Minore“ bezeichnete Teil beginnt erst in T. 110.

Weitere Beispiele hinsichtlich Änderungen im Bereich der Artikulation, Textunterlegung und Akzidenziensetzung könnten folgen. Doch bereits die erwähnten machen deutlich, daß die bisher vorliegenden Editionen der Stimmen überholungsbedürftig sind. Eine Faksimile-Ausgabe der beiden Stimmen, die die Kunitachi Musikhochschule zur Zeit vorbereitet, kann bei der Aufdeckung weiterer Details zur Hilfe kommen.

*Tadashi Isoyama (Tokio)*

Nachtrag zu S. 200:

Bei C. S Terry (*Johann Sebastian Bach. Cantata Texts Sacred and Secular*, London 1926, S. 632) findet sich folgender Besitznachweis: „Original Vocal Parts (autograph) in possession of Herr Paul v. Mendelssohn, Jägerstrasse 49/50, Berlin W. 56.“

Hans-Joachim Schulze verdanke ich den folgenden Kommentar: „Mit ‚Paul v. Mendelssohn‘ ist offenbar Paul von Mendelssohn Bartholdy (1875–1935) gemeint. Dieser leitete seit dem Tode von Robert von Mendelssohn (1917) gemeinsam mit Roberts Bruder Franz von Mendelssohn (1865–1935) das Berliner Bankhaus Mendelssohn, das in der Tat seinen Sitz in der Jägerstraße hatte. Trotzdem scheint mir nicht sicher, daß die Stimmen wirklich ‚Paul v. Mendelssohn‘ gehört haben, denn dieser gehörte zu einem anderen Familienzweig, der den Namen Mendelssohn Bartholdy führte. Einiges spricht für die Annahme, daß die Stimmen sich nach 1917 in Wirklichkeit bei Robert von Mendelssohns Witwe Giulietta befunden haben; vielleicht wollte die Familie nur deren Namen nicht in die Öffentlichkeit tragen.“