

# Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a

Von Tatjana Schabalina (St. Petersburg)

Die Pfingstkantate „O ewiges Feuer! o Ursprung der Liebe“ BWV 34 gehörte bis vor kurzem zu den wenigen Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, die von der großen Entdeckungswelle der Bach-Forschung Ende der 1950er Jahre nicht berührt wurden. Ihre Entstehungsgeschichte sowie ihr zeitliches Verhältnis zur gleichnamigen Trauungskantate BWV 34a haben seit Philipp Spitta und bis zum heutigen Tag keine Zweifel hervorgerufen. BWV 34 wurde einhellig für eine Parodie nach BWV 34a gehalten. Spitta bestimmte 1740 oder 1741 als das Entstehungsjahr der Pfingstkantate BWV 34;<sup>1</sup> nachfolgende Untersuchungen zur Chronologie von Bachs Handschrift haben dann gezeigt, daß die erhaltene autographe Partitur *Am. B. 39* etwas später datiert werden muß,<sup>2</sup> nämlich auf die Zeit um 1746/47.<sup>3</sup> BWV 34a hingegen wird auf 1725–1726 datiert,<sup>4</sup> wobei Frederick Hudson diesen Zeitraum auf das Jahr 1728 ausdehnt.<sup>5</sup> Trotz dieser Unterschiede in der Datierung wurde nie bezweifelt, daß die Trauungskantate BWV 34a die Parodievorlage der zwanzig Jahre später entstandenen Pfingstkantate BWV 34 ist, deren erster, dritter und fünfter Satz aus den Sätzen 1, 5 und 4 von BWV 34a gewonnen wurden.<sup>6</sup> Der Kritische Bericht zu NBA I/33 resümiert: „Der inneren Evidenz nach ist die Pfingstkantate BWV 34 keine Erstfassung“.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Siehe Spitta 2, S. 557 und 816f.

<sup>2</sup> BC I/1, S. 334: „EZ wahrscheinlich nach 1745 ... EA vielleicht 21. Mai 1747 durch WFB in Halle“; siehe auch Dürr Chr 2, S. 115: „Durch Schriftformen J.S. Bachs (ähnlich BWV 212) wohl in die erste Hälfte der 1740er Jahre zu datieren“; NBA I/13 Krit. Bericht (D. Kilian, 1960), S. 120 f.; Dürr K (<sup>8</sup>2000), S. 403; TBSt 4/5, S. 173.

<sup>3</sup> Siehe BWV<sup>2a</sup>, S. 34; Kobayashi Chr, S. 55; Schulze K, S. 259f.

<sup>4</sup> Siehe H.-J. Schulze, *Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 22–28; BC I/3, S. 867; Dürr Chr 2, S. 86; Dürr K, S. 403f.; Schulze K, S. 260f.; TBSt 4/5, S. 173.

<sup>5</sup> NBA I/33 Krit. Bericht (F. Hudson, 1958), S. 46.

<sup>6</sup> Siehe BC I/1, S. 334; BC I/3, S. 867f.; BWV<sup>2a</sup>, S. 34ff.; Dürr Chr 2, S. 86; Schulze K, S. 260f.

<sup>7</sup> NBA I/33 Krit. Bericht, S. 46. Nach der Analyse der Unterschiede in der Lage des Chors „Friede über Israel“ in beiden Kantaten und des Textes der Altarie heißt es ferner: „Es besteht daher kein Zweifel, daß die Trauungskantate (im Gegensatz zu dem Parodieverhältnis BWV 120 und 120a) das Original der beiden Lesarten darstellt.“ Siehe auch W.G. Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach: Sacred*

Ein vor kurzem in der Russischen Nationalbibliothek aufgefundener Textdruck (Signatur 15.62.6.94) hat die traditionellen Vorstellungen über die Entstehungszeit und Erstaufführung der Pfingstkantate BWV 34 grundlegend geändert.<sup>8</sup> Das Datum auf der Titelseite dieses Texthefts – 1727 – und die in ihm enthaltene Dichtung von BWV 34 zeigen, daß Bach das Werk mindestens zwanzig Jahre früher komponiert und aufgeführt hat, als bisher angenommen. So wurde klar, daß zwischen der Entstehung des Originals und der Parodie keine derart große Zeitspanne liegt und beide Werke allem Anschein nach innerhalb von ein oder zwei Jahren entstanden sind. Eine erneute Untersuchung der autographen Partitur *Am. B. 39* und der Originalstimmen *St 73* im Blick auf die in ihnen enthaltenen Korrekturen ergab, daß auch die Frage des Parodieverhältnisses der Kantaten BWV 34 und 34a neu gestellt werden muß.

## I

Wir beginnen die Untersuchung mit der autographen Partitur von BWV 34. Es handelt sich im wesentlichen um eine Reinschrift, was angesichts der nunmehr ermittelten Entstehungszeit des Werks nicht verwunderlich ist. Allerdings sind in den Sätzen 1, 3 und 5 zahlreiche Korrekturen zu finden, die Bach im Verlauf des Abschreibens vornahm. Ein Teil davon hat eindeutig mit Kopierfehlern zu tun. Es handelt sich um folgende Korrekturen:

## Satz 1

- Takt 45, Oboe 2: Die erste Note wurde anfänglich als a' geschrieben, danach aber ausradiert und zu e' korrigiert. Dieser Fehler kann im Kontext der folgenden Korrekturen erklärt werden.
- Takte 46–47, Oboe 1 (ante correcturam):



and *Secular*, London 1959, Bd. I., S. 510 ff., Bd. II, S. 125 ff.; R. C. Davis, *Self-Parody among the Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Teil I/II, Diss. Boston University 1962, S. 92 ff. und 446 f. Auch R. J. C. van Randwijck hat in seiner jüngst abgeschlossenen Dissertation *Music in Context: Four Case Studies*, Utrecht 2008, noch einmal die Frage der Beziehung zwischen BWV 34 und BWV 34a erörtert und ist zu folgendem Schluß gekommen: „In my view, there are strong reasons to conclude that BWV 34 is an adaptation of BWV 34a“ (S. 80).

<sup>8</sup> Siehe T. Schabalina, „Texte zur Music“ in *Sankt Petersburg: Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs*, BJ 2008, S. 65–68.

Der Verlauf der ersten Oboen-Stimme in Takt 45 wird in Takt 56 wörtlich wiederholt; in den Takten 46–47 wurden anfänglich die Noten einer erst 11 Takte später (T. 57–58) folgenden Passage eingetragen. Folglich ist der Fehler in den Stimmen der Oboen in den Takten 45–47 am ehesten damit zu erklären, daß Bach beim Kopieren versehentlich 11 Takte ausließ und mithin Noten eintrug, die erst später folgen sollten. Der Zusammenhang dieser Korrekturen – das Ende der Akkolade und der Übergang zur nächsten – ist typisch für solche Fehler. Anscheinend hat Bach in der Partitur den Verlauf der Stimme der Oboe 1 bis zum Ende der Akkolade niedergeschrieben, ohne den Fehler zu bemerken. Erst bei der Niederschrift der Stimme der Oboe 2 fiel ihm in Takt 45 das Versehen auf und er korrigierte daraufhin beide Stimmen.

- Takte 82–83, Basso: Deutliche Korrektur eines mechanischen Kopierfehlers, da die Lesart *ante correcturam* vier Takte später folgt.

#### Satz 3

- Takt 33, Traversa 1: Der ursprüngliche Text ist ausradiert und durch eine halbe Pause ersetzt worden. Anscheinend handelt es sich wiederum um die Korrektur einer Auslassung, da die Stimme der Traversa 1 einen Takt später einsetzt.

#### Satz 5

- Takt 27, Violino 1: Ursprünglich standen die ersten fünf Noten wie in der Stimme von Violino 2; sie wurden nachträglich auf zwei Halbenoten korrigiert, was allem Anschein nach wieder auf einen mechanischen Kopierfehler zurückzuführen ist.

Andere Korrekturen hingegen zeugen davon, daß Bach während des Kopierens auch Revisionen des ursprünglichen Notentexts vornahm:<sup>9</sup>

#### Satz 1

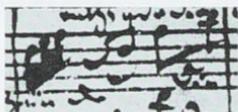
- Takt 6, Viola: Die Noten 1–2 sind offensichtlich von *fis' g'* in *d' e'* korrigiert worden:



<sup>9</sup> In dieser Aufstellung sind bewußt all jene Korrekturen ausgelassen worden, die man als Berichtigung zufälliger Schreibfehler betrachten kann beziehungsweise deren Ursache nicht klar ersichtlich ist; hierzu zählen: Satz 1: Takt 1 (Continuo), Takt 25 (Tromba 2), Takt 34 (Soprano), Takt 53 (Tenor), Takt 57 (Tromba 2), Takt 59 (Viola), Takt 64 (Violino 2), Takte 65, 66, 68 (Viola), Takt 70 (Continuo), Takt 86 (Soprano), Takt 89 (Tenor), Takt 104 (Basso), Takt 105 (Alto), Takt 122 (Oboe 1), Takt 127 (Basso), Takt 129 (Continuo), Takt 133 (Violino 1), Takt 138 (Violino 1); Satz 3: Takte 6, 20, 34 (Continuo), Takt 57 (Traversa 1); Satz 5: Takt 1 (Tromba 1), Takt 13 (Tromba 3), Takte 18, 19 (Continuo), Takt 46 (Violino 2), Takt 47 (Tromba 2), Takte 49–50 (Tromba 3), Takt 56 (Viola), Takt 72 (Soprano), Takte 79–80 (Basso). Selbstverständlich bleiben auch die von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs stammenden Änderungen und Ergänzungen in *Am. B.* 39 unberücksichtigt.

In der ursprünglichen Fassung entstanden parallele Oktaven mit der Stimme der ersten Violine. Wichtig ist die Beobachtung, daß in der entsprechenden Stimme von BWV 34a bereits die Fassung *post correcturam* steht. Wenn BWV 34a früher als BWV 34 entstanden wäre, wäre unverständlich, warum Bach zuerst die schlechtere Fassung niedergeschrieben hat (noch dazu in einer Reinschrift für eine Wiederauführung), um sie dann durch die Lesart der Trauungskantate zu ersetzen.

- Takt 47, Tromba 2: In Zählzeit 2–3 standen ursprünglich Viertelpausen wie in der Stimme der Tromba 1. Diese sind im Autograph unter den Hälsen und Balken der nachträglichen Lesart deutlich zu erkennen.<sup>10</sup> Wahrscheinlich war dies die frühere Fassung der Pfingstkantate. Es ist möglich, daß in der Stimme der Tromba 3 zunächst Viertelpausen vorgesehen waren, jedoch führte eine Änderung in Tromba 2 auch zu einer Änderung in der nachfolgenden Stimme.
- Takt 48, Tromba 2: Eine offensichtliche Korrektur auf Zählzeit 2–3. In der NBA heißt es, daß die zweite und dritte Note ursprünglich a' (klingend h') lauteten.<sup>11</sup> Es scheint aber zweifelhaft, daß Bach ein solcher Fehler unterlaufen sein könnte (diese Noten können nicht als Kopierfehler oder als ursprüngliche Variante erklärt werden). Unserer Meinung nach standen hier ursprünglich Viertelpausen, wie in der Stimme von Tromba 1 und wie im vorherigen Takt. Deswegen findet die vor dieser Note stehende Achtelpause kaum Platz.
- Takt 50, Oboe 1: Der ursprünglich notierte Haltebogen ist getilgt worden. Wahrscheinlich handelt sich um eine Revisionskorrektur (für BWV 34a fehlt diese Stimme).
- Takt 71, Basso: Auf Zählzeit 1 lautete der Rhythmus zunächst , wurde dann aber zu  verändert:



In BWV 34a steht bereits die spätere Variante.

- Takt 76, Sopran: Zuerst schrieb Bach eine Viertelnote, ersetzte sie jedoch durch eine punktierte Halbe. In BWV 34a findet man an dieser Stelle Viertelnoten, und diese Variante stand wahrscheinlich auch in der früheren Fassung der Pfingstkantate. Folglich haben wir hier eine Revisionskorrektur vor uns, die erst in der Fassung von 1746/47 eingeführt wurde.
- Takt 87, Oboe 2 und Violino 2: In beiden Stimmen sind die vierten Achtelnoten des Taktes in identischer Weise von cis'' auf fis' korrigiert worden (anscheinend zur Vermeidung von Quintparallelen mit der Viola). Ein Vergleich mit der Fassung von BWV 34a ist nicht möglich, da die entsprechenden Stimmen nicht erhalten sind. Jedoch wurde allem Anschein nach auch dieser Fehler in der ersten Fassung nicht bemerkt und erst später korrigiert.

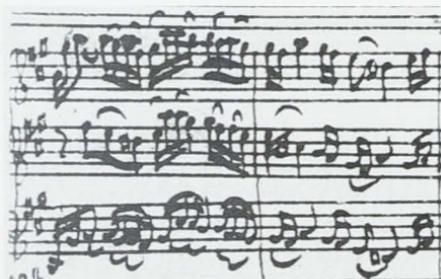
<sup>10</sup> NBA I/13 Krit. Bericht, S. 117, enthält für diese Stelle anscheinend eine nicht ganz korrekte Erklärung der ursprünglichen Aufschrift.

<sup>11</sup> Siehe ebenda.

- Takt 88, Oboe 1 und Violino 1: Ähnlich wie im vorherigen Takt sind die letzten Sechzehntelnoten in beiden Stimmen von a' zu cis'' korrigiert worden (vermutlich um Oktavparallelen mit dem Tenor und der Viola zu vermeiden). Der an dieser Stelle gleichlautende Sopran hat hier bereits cis''. Da in der Trauungskantate in beiden Stimmen (Violino 1 und Soprano) a' steht, ist anzunehmen, daß auch in der ursprünglichen Fassung der Pfingstkantate und in der Trauungskantate dieser Fehler nicht bemerkt wurde und erst in der Version des Jahres 1746/47 korrigiert wurde.
- Takt 101, Viola: Der Kopf der fünften Note wurde korrigiert (wahrscheinlich zur Vermeidung von Oktavparallelen mit der Stimme von Tromba 2). Da aber die Stimme der Kantate BWV 34a die Lesart ante correcturam aufweist, wurde entweder der Fehler in den vorausgehenden Fassungen nicht bemerkt oder die Trompeten schwiegen ursprünglich an dieser Stelle (dies ist aber wenig wahrscheinlich).
- Takt 136, Violino 2: Die erste Note wurde von eis' zu gis' korrigiert. Dem Kontext nach handelt es sich um eine Revisionskorrektur. Womöglich deutet sie auf die ursprüngliche Variante der Pfingstkantate.

## Satz 3

- Takt 6, Traversa 1 und Violino 1: In beiden Stimmen ist der Kopf der sechsten Note in gleicher Weise korrigiert worden:

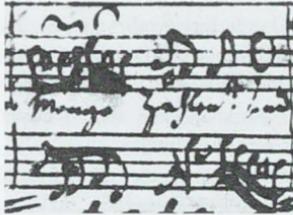


Offensichtlich handelt es sich um Spuren der ursprünglichen Variante (wahrscheinlich aus der früheren Fassung der Pfingstkantate); in den Stimmen der Trauungskantate BWV 34a (Violino 1) steht bereits die Lesart post correcturam.

- Takt 16, Traversa 1: In diesem Takt sehen wir eine Wiederholung der Korrektur, die wir schon in Takt 6 (Traversa 1, Violino 1, siehe oben) beobachtet haben. Die 6. Note lautete anfänglich gis''; dann wurde dem Notenkopf eine zusätzliche Linie hinzugefügt (die Lage von Notenkopf und Hilfslinie zeigen dies deutlich). In der Stimme von Violino 1 aber ist diese Stelle sofort in der definitiven Variante geschrieben. Im Blick auf die beschriebene Verbesserung in Takt 6 scheint diese Korrektur noch einmal zu beweisen, daß die ursprüngliche Fassung, von der Bach kopierte, eine Variante mit den Noten gis'' und gis' enthielt. Wieder handelt es sich in diesem Takt der Stimme Violino 1 von BWV 34a um die spätere Lesart ohne Korrekturen.
- Takt 39, Viola: Die erste Note wurde korrigiert (von a' zu cis'). In BWV 34a steht eine andere Lesart (fis'), wodurch parallele Quinten mit den Stimmen Traversa 1 und Violino 1 entstehen. Anscheinend hat Bach bei der Niederschrift von *Am. B.* 39 ver-

sucht, dies zu vermeiden, weshalb er zuerst die Note in der Viola eine Terz höher schrieb. In diesem Fall entstehen jedoch parallele Oktaven mit dem Continuo, was wahrscheinlich die Änderung von a' zu cis' in der Viola nach sich zog.

- Takt 42, Alto: Die dritte Note wurde als Durchgangsnote (Sechzehntel) eingefügt, die vorangehende Note punktiert, der Bogen verlängert und zur folgenden Notengruppe ein weiterer Balken hinzugefügt:



In BWV 34a steht die Lesart *ante correcturam*. Anscheinend stand in der Pfingstkantate von 1727 und in BWV 34a die Lesart mit Achtelnoten. Es handelt sich somit um eine Revisionskorrektur, die erst in der Fassung von 1746/47 eingeführt wurde (die Plazierung der Noten in Bezug auf die Continuo-Stimme zeigt, daß die Stelle in *Am. B.* 39 ursprünglich aus vier Achtelnoten bestand).

- Takt 43, Alto: Die fünfte und sechste Note waren ursprünglich – wie in BWV 34a – mit einem gemeinsamen Balken versehen; nachträglich wurden separate Fähnchen eingefügt. Anscheinend haben wir wieder Spuren der ursprünglichen Fassung vor uns.
- Takt 65, Alto: Der Kopf der letzten Note ist stark verdickt; dies deutet auf eine Korrektur von a' zu gis'. Es könnte sich um die ursprüngliche Lesart der Pfingstkantate handeln. Der Text von BWV 34a entspricht der Variante *post correcturam*.
- Takt 72, Violino 2: Die vorletzte Note wurde eine Terz nach oben korrigiert. Anscheinend handelt es sich um eine Revisionskorrektur. Für BWV 34a fehlt diese Stimme, jedoch ist die Lesart dieser Stelle *ante correcturam* in der Stimme der Traversa 2 (eine Oktave höher) eingetragen worden. Folglich ist die Korrektur in der Stimme von Violino 2 nicht zufällig und zeigt hier wohl Spuren der ursprünglichen Fassung der Pfingstkantate.

Wie wir sehen, bieten diese Korrekturen Verbesserungen von Details, die während des Kopierens eingefügt wurden. Beim Vergleich mit BWV 34a stellt sich aber heraus, daß eine Reihe dieser Korrekturen nicht die Lesarten *ante correcturam* repräsentieren (wie zu erwarten wäre, wenn die Trauungskantate BWV 34a zeitlich vorausging), sondern bereits den Lesarten *post correcturam* von BWV 34a entsprechen. Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die Korrekturen im ersten Satz in T.6 sowie im dritten Satz in T.6 und 16.

Die Zahl und der konsequente Charakter der Revisionskorrekturen legen die Annahme nahe, daß Bach nach einer Handschrift kopierte, die der Trauungskantate vorausging. Vielleicht nach dem Gedächtnis, vielleicht mit dem Text

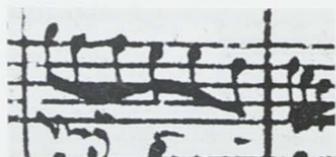
der Handschrift von BWV 34a vergleichend, führte er die in *Am. B. 39* zunächst niedergeschriebenen Lesarten in diejenigen über, die in der Trauungskantate bereits enthalten waren. Es ist aber wahrscheinlich, daß einige Details bereits in den Stimmen der früheren Fassung der Pfingstkantate ausgeführt waren und Bach bei der Anfertigung der reinschriftlichen Partitur um 1746/47 die Korrekturen anhand dieser Stimmen vornahm. Wenn man annimmt, daß die Trauungskantate BWV 34a als direkte Vorlage für die Pfingstkantate BWV 34 diente, dann sind die oben erwähnten Korrekturen vor dem Hintergrund unserer heutigen Kenntnisse von Bachs Arbeitsweise nur schwer zu erklären.

## II

Wenden wir uns nun den Stimmen der Trauungskantate BWV 34a (*St 73*) zu. Leider ist der originale Stimmensatz nicht vollständig erhalten – vorhanden sind nur die Vokalstimmen sowie die Stimmen der ersten Violine, der Viola und des Continuo. Die Korrekturen in diesen Stimmen sind gut sichtbar. Es folgt eine Analyse derjenigen Korrekturen, die unmittelbar mit dem Problem der Fassungschronologie zu tun haben:

### Satz 1

- Takt 67, Tenore: Anfänglich wurden alle sechs Achtelnoten mit einem Balken zusammengefaßt, danach aber mit vertikalen Trennstrichen in drei Gruppen zu je zwei Achteln geteilt. Dies war notwendig, um die drei Textsilben „-weyh-ten Al-“ (Textzeile „entzünde der Herzen geweyhten Altar“) in diesem Takt unterzubringen. In BWV 34 enthält derselbe Takt nur die Silbe „wey-“ (Textzeile „entzünde die Herzen und weyhe sie ein“); dementsprechend sind hier alle sechs Achtel mit einem Balken notiert.



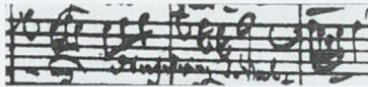
*Am. B. 39*



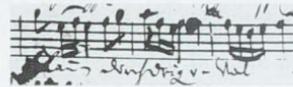
*St 73*

- Takte 112–113, Alto: In Takt 112 wurde die vierte Note anfänglich durch einen Balken mit den zwei vorherigen Sechzehntelnoten verbunden, danach wurde aber der Balken ausradiert und die Note als Viertelnote geschrieben. Des weiteren wurde in Takt 113 die erste Achtelnote anfänglich mit separatem Fähnchen und die vierte Note als eine Halbe mit einem Haltebogen zum folgenden Takt notiert. Danach wurde die erste Achtelnote mit einem Balken mit den folgenden zwei Sechzehntelnoten ver-

bunden, die Halbe wurde in zwei Viertelnoten aufgelöst und der Haltebogen gestrichen. Ein Vergleich mit der entsprechenden Stelle in BWV 34 zeigt, daß die ursprüngliche Lesart von BWV 34a genau der Fassung in BWV 34 entspricht.



Am. B. 39



St 73

Infolge der geänderten Textunterlegung mußte Bach diese Stelle etwas umarbeiten; die Handschrift *St 73* hat die Spuren dieses Prozesses bewahrt.

- Takt 127, Alto: Anfangs wurden die ersten beiden Achtelnoten mit einem gemeinsamen Balken notiert, danach in separate Noten mit Fähnchen umgewandelt. Diese Achtelnoten tragen die Silben „Re-gun-“ (Textzeile „edelsten Regungen“). Im entsprechenden Takt der Kantate BWV 34 steht auf Zählzeit 1 die Silbe „Glau-“ (Textzeile „die Seelen im Glauben“), die eine gemeinsame Balkung der Achtelnoten erfordert.



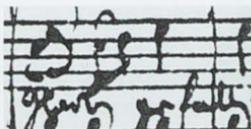
Am. B. 39



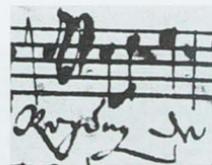
St 73

Diese Korrektur deutet, ebenso wie die vorangehende, klar genug auf ein von gängigen Vorstellungen abweichendes Verhältnis von BWV 34 und BWV 34a.

- Takt 128, Tenore: In diesem Fall sehen wir eine Korrektur, die mit der für Takt 127 beschriebenen völlig identisch ist. Auch sie steht zweifellos mit der Änderung der Textunterlegung in Verbindung.

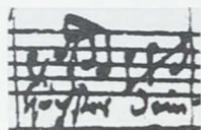


Am. B. 39

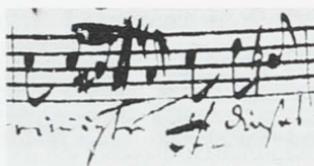


St 73

- Takt 133, Sopran: In diesem Takt war die vierte Note ursprünglich mit den vorhergehenden Sechzehntelnoten durch einen Balken verbunden; die nachträglich eingefügte Separierung ist wieder mit einer Umtextierung verbunden: in BWV 34a fällt auf die erste Hälfte des Taktes das Wort „-ei-nig-te“ (Textzeile „auf dieses vereinigte Paar“), während in BWV 34 dieselben Noten das Wort „Höchster“ tragen, das die Zusammenfassung der Noten 2–4 bedingte.

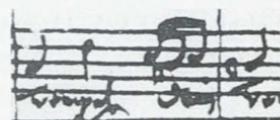


Am. B. 39



St 73

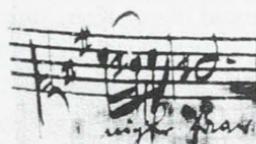
- Takt 134, Sopran: Die letzten drei Noten im Takt wurden anfänglich mit einem Balken zusammengefaßt, dann aber in zwei Sechzehntel und eine Achtel (mit separatem Fähnchen) geteilt. In BWV 34 ist diesen Noten die Silbe „dein“ (Textzeile „dein Tempel zu sein“) zugeordnet, in BWV 34a stehen hingegen zwei Silben: „-nigte“ (Textzeile „vereinigte Paar“).



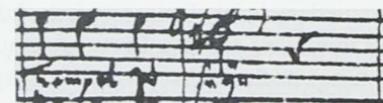
Am. B. 39



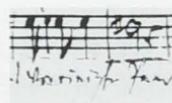
St 73



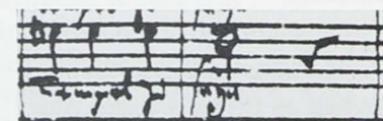
- Takt 135, Alto und Tenore: Die ungewöhnlich aussehenden Fähnchen der Achtelnoten und die offensichtlich später hinzugefügte zweite (Alto) bzw. vierte Note (Tenore) deutet an, daß der Takt ursprünglich drei Viertelnoten enthielt. Eben diese Variante ist in BWV 34 anzutreffen. Bedingt wurde diese rhythmische Änderung durch die Zahl der Textsilben: gegenüber „Tem-pel zu“ (Textzeile „dein Tempel zu sein“) in BWV 34 heißt es in BWV 34a „ver-ei-nig-te“ (Textzeile „auf dieses vereinigte Paar“).



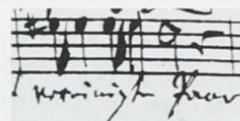
Am. B. 39, Alto



St 73, Alto

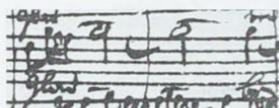


Am. B. 39, Tenore

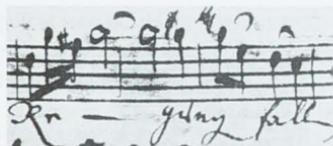
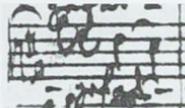


St 73, Tenore

- Takt 140–141, Tenore: Hier sieht man die ursprünglich gezeichneten und danach ausradierten Haltebögen zwischen den Noten fis' – fis'. Wiederum ist es bezeichnend, daß in BWV 34 die folgende Variante erscheint:



Am. B. 39



St 73

Offensichtlich hat die Umtextierung von „Glauben gefallen“ auf „Regungen fallen“ an dieser Stelle der Tenorstimme zur Änderung des Rhythmus geführt. Wahrscheinlich wurde der erste Haltebogen in Takt 140 in *St 73* zufällig oder als Versuch einer Korrektur des begangenen Fehlers eingefügt, die Korrektur des zweiten Haltebogens ist jedoch nicht zufällig und zeugt wiederum davon, daß die Stimmen von der Handschrift (oder den Handschriften) zu BWV 34 aus vorbereitet wurden.

Aufgrund dieser Korrekturen kann mit einiger Sicherheit behauptet werden, daß die bisherigen Erklärungsmodelle für das Verhältnis von BWV 34a und BWV 34 revisionsbedürftig sind und daß die Pfingstkantate BWV 34 keine direkte Parodie der angeblich früheren Trauungskantate BWV 34a darstellt.

Die Arie „Wohl euch“ (Satz 5 von BWV 34a beziehungsweise Satz 3 von BWV 34) ist in der Trauungskantate im Vergleich zur Pfingstkantate um vier Takte verlängert worden. Es ist bemerkenswert, daß in der Altstimme in BWV 34a gerade an der Stelle, an der nach Takt 44 eine Pause steht (und an der in den Instrumentalstimmen vier zusätzliche Takte eingeschoben wurden), die Ziffer „8“ mit merklich dickerer Schrift eingetragen wurde, was auf eine Korrektur hindeutet (wahrscheinlich aus „4“). Da aber außer dieser keine anderen Korrekturen in diesem Satz zu finden sind, ist anzunehmen, daß entweder Bach diesen Satz für die Niederschrift der Stimmen durch seine Kopisten vorbereitete oder aber daß der Hauptkopist Christian Gottlob Meißner ihn mit unmittelbarer Beteiligung des Komponisten niederschrieb. Es ist möglich, daß Bach für einige der Sätze von BWV 34a (zumindest für den Eingangsschor) keine neue Partitur schrieb und die Kopisten – nach Bachs Vorgaben – die Stimmen der Trauungskantate direkt nach den Handschriften von BWV 34 erstellten. Dies war umso leichter möglich, als die dem ersten Satz unterlegten Dichtungen in beiden Kantaten sehr ähnlich sind:

## BWV 34:

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,  
Entzünde die Herzen und weihe sie ein.  
Laß himmlische Flammen durchdringen  
und wallen,  
Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel  
zu sein,  
Ach, laß dir die Seelen im Glauben  
gefallen!

## BWV 34a:

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,  
Entzünde der Herzen geweihten Altar.  
Laß himmlische Flammen durchdringen  
und wallen,  
Ach laß doch auf dieses vereinigte Paar  
Die Funken der edelsten Regungen  
fallen.

Bezeichnenderweise beobachten wir die Korrekturen in den Vokalstimmen von BWV 34a gerade an den Stellen, die Änderungen im Vergleich zu BWV 34 aufweisen.

Wenn wir – wie vorstehend gezeigt wurde – die Korrekturen sowohl in den Originalstimmen zu BWV 34a (*St 73*), als auch in der autographen Partitur zu BWV 34 (*Am. B. 39*) berücksichtigen, so ergibt sich zweifelsfrei, daß das Parodieverhältnis zwischen der Trauungskantate und der Pfiingstkantate genau andersherum verlief, als bisher angenommen.

### III

Wie vorstehend gezeigt, bieten die erhaltenen Quellen für das Werkpaar BWV 34/34a zahlreiche bislang unberücksichtigte Hinweise auf eine verwickelte Werkgeschichte. Für die Bestimmung der absoluten Chronologie reichen diese allerdings nicht aus. Das späte Autograph *Am. B. 39* vermag den Verlust der Handschriften von 1727 nicht zu kompensieren, und der unvollständig überlieferte Stimmensatz zu BWV 34a läßt viele Fragen offen. Der neu ermittelte Textdruck von 1727 belegt zwar die einstige Existenz früherer Quellen zu BWV 34, scheint jedoch das von uns ermittelte Abhängigkeitsverhältnis nicht zu stützen. Denn die Entstehungszeit von *St 73* wird aufgrund des Papier- und Schreiberbefunds mit 1725/1726 angegeben.<sup>12</sup> Das Wasserzeichen der sieben erhaltenen Stimmen (Weiß 30) findet sich in verschiedenen Varianten in den Partituren und Stimmensätzen der Kantaten BWV 13, 16, 28, 32, 39, 43, 57, 72, 110, 151, 193 und 194 sowie auch in den Leipziger Aufführungsmaterialien einiger Kantaten von Johann Ludwig Bach und in anderen Quellen.<sup>13</sup> Die Mehrzahl dieser Handschriften wird heute auf 1726 datiert, einige auf Dezember 1725. Jedoch gibt es unter ihnen auch solche, die dem Jahr 1727 zugeordnet werden, etwa die fragmentarisch erhaltenen Stimmen der Kantate BWV 193 (*St 62*), die vermutlich anlässlich der Ratswahl am 25. August 1727 entstand. Obwohl Weiß 30 für 1727 allein in *St 62* nachgewiesen ist, könnte das Papier von Bach und seinen Kopisten noch bis Ende August dieses Jahres verwendet worden sein.

Am Ausschreiben der Stimmen zu BWV 34a beteiligten sich mehrere Kopisten: Johann Heinrich Bach als Hauptkopist, Christian Gottlob Meißner, Wilhelm Friedemann Bach, Anonymus IId sowie auch der Komponist selbst. Der Anteil W. F. Bachs war sehr beschränkt (seine Hand ist nur in der Basso-Stimme in den ersten 27 Takten von Satz 7 zu erkennen); die hier auftretenden Schriftformen erlauben kaum konkrete Schlußfolgerungen bezüglich der

<sup>12</sup> Siehe die in Fußnote 4 genannte Literatur.

<sup>13</sup> Siehe NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985), Textband, S. 41–43.

Datierung. Johann Sebastian Bach übernahm einen Teil der Textunterlegung in den Singstimmen (Soprano: Satz 7, Takte 31–65; Alto: Satz 3 ganz, Satz 4, Takte 1–2; Tenore: Satz 1, Takt 131 bis Schluß, Satz 3 ganz) und schrieb in der Basso-Stimme den Notentext von Satz 7 (Takt 28 bis Schluß).<sup>14</sup> Für das Datierungsproblem lassen sich hier jedoch keine Anhaltspunkte finden. Der Anteil des Kopisten Anonymus IId<sup>15</sup> war ebenfalls gering (immerhin kann der Baßschlüssel seiner spätesten Schriftphase zugeordnet werden). Am stärksten sind in *St 73* die beiden Hauptkopisten jener Jahre vertreten – Christian Gottlob Meißner und Johann Heinrich Bach.

Bei Meißner sind die späteren Formen des C-Schlüssels („krause Form“ und „Hakenform“), der *c*-Taktvorzeichnung, der Viertel- und Achtelpausen, der Auflösungszeichen und Achtelnotenfähnchen zu erkennen; insgesamt assimiliert die Handschrift charakteristische Schriftmerkmale Bachs. Es wurde festgestellt, daß die stärkste Nachahmung von Bachs Handschrift in Meißners Arbeiten nach 1726 zu finden ist.<sup>16</sup> Vergleicht man die erwähnten Merkmale mit jenen, die in anderen wahrscheinlich aus dem Jahre 1727 stammenden Handschriften Meißners vorkommen – gemeint sind die Stimmen zu BWV 225 (*St 122*), 232<sup>III</sup> (*St 117*) und 129 (*Thom 129*) sowie die Partitur zu BWV 173 (*P 74*) –, so sind unserer Meinung nach keine prinzipiellen Unterschiede festzustellen.

Die Handschrift Johann Heinrich Bachs weist in *St 73* einerseits zahlreiche spätere Formen auf – so finden sich der für die Jahre 1726/27 charakteristische C-Schlüssel, der Ansatz des Halses bei den nach unten kaudierten Noten und die Form der Notenköpfe bei den nach unten gehaltenen Halbenoten. Andererseits trifft man in der Schreibweise einzelner Buchstaben auf Formen, die als Merkmale seiner frühen Handschrift gelten. So zeigt der Buchstabe „R“ im Wort „Recit.“ eine frühere Form (ähnlich einem spiegelverkehrten „S“). Alfred Dürr bemerkt zu diesem Merkmal:

Für eine noch spätere Zeit, beginnend etwa mit den Trinitatskantaten des Jahrgangs III, ist ein Wechsel in der Schreibung des lateinischen R charakteristisch. War dieser Buchstabe bisher etwa in der Form eines spiegelverkehrten S geschrieben worden, so tritt von nun an die Form unseres gedruckten R an dessen Stelle.<sup>17</sup>

Der Buchstabe „A“ findet sich in den Schreibzügen des Wortes „Aria“ sowohl in der früheren als auch in der späteren Form. Allerdings stellt Dürr bezüglich dieser Merkmale der Handschrift J. H. Bachs fest:

<sup>14</sup> Siehe NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), Textband, S. 191.

<sup>15</sup> NBA IX/3, Textband, S. 73: „Kopistentätigkeit für Bach: Vom 13. 8. 1724 bis Mitte Dezember 1726; weitere Datierung: um 1727.“

<sup>16</sup> Zur Entwicklung der Handschrift Meißners siehe Dürr Chr 2, S. 28 und 30.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 31.

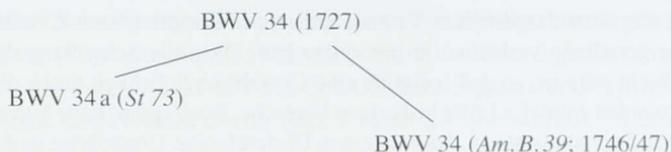
[...] die oben dargestellten Veränderungen des Hauptkopisten C selbst wären nicht mehr geradlinig verlaufen, insbesondere hätte dann die Schreibung des R mehrmals wechseln müssen, so daß lediglich eine Unwahrscheinlichkeit durch die andere abgelöst worden wäre. [...] Alle bisherigen Versuche, diese sprunghafte Veränderung gerade in den Trinitatiskantaten des Jahrgangs III durch eine Umstellung in der Chronologie zu beseitigen, haben zu keinem brauchbaren Ergebnis geführt; sie scheitern vornehmlich an der festen Datierbarkeit der in ihnen auftretenden Wasserzeichen, worüber noch zu sprechen sein wird. Doch wäre es nicht ganz ausgeschlossen, daß hier noch Korrekturen anzubringen sind.<sup>18</sup>

Anscheinend verlangt die Handschrift J. H. Bachs für die Jahre 1726–1727 aufgrund neuer Entdeckungen eine neue Untersuchung (ich konnte bereits in meinem Beitrag zum BJ 2008 zeigen, daß die frühere Datierung der Kantate BWV 129, die sich hauptsächlich auf die Handschrift J. H. Bachs stützte, mit der neu aufgefundenen Textquelle aus dem Jahr 1727 nicht zu vereinbaren ist). Es ist nicht auszuschließen, daß die Handschrift J. H. Bachs im Laufe der Jahre 1726–1727 Änderungen erfuhr, doch ist die Quellenbasis für eindeutige Aussagen zu schmal. Eine weitere Erkundung des Problems sei künftigen Studien vorbehalten. Mehrere Indizien (keine Beteiligung von Johann Andreas Kuhnau, die Funktion von Johann Heinrich Bach als Hauptkopist und die späteren Formen der Notenschrift von Meißner, J. H. Bach und Anonymus II d) geben Veranlassung, die Stimmen von BWV 34a eher auf die Zeit um 1726/27 zu datieren. Es scheint, daß die Korrekturen in *Am. B.* 39 und in *St 73* ein viel gewichtigeres Argument für die Beziehung zwischen den Kantaten BWV 34 und 34a darstellen. Stützen wir uns auf diesen Befund, so sind wir berechtigt, die folgende Zeitfolge für die Entstehung dieser Werke anzunehmen: Kantate BWV 34 zum 1. Pfingsttag 1727 – Trauungskantate BWV 34a<sup>19</sup> – Kantate BWV 34 zum 1. Pfingsttag 1746 oder 1747 (Wiederaufführung vermutlich in der neuen Fassung).<sup>20</sup> Stemmatisch läßt sich die Beziehung so darstellen:

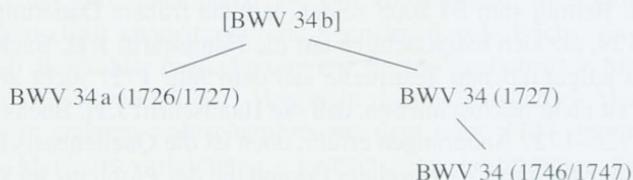
<sup>18</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>19</sup> Es steht fest, daß Bach sich mehrmals mit der Kantate BWV 34a beschäftigt hat, und zwar aus verschiedenen Gründen (siehe BC I/3, S. 867f.). Ein neuerer Fund zeugt davon, daß am 3. Januar 1736 bei der Aufführung einer Trauungskantate in Ohrdruf eine Parodie eines der Sätze von BWV 34a zusammen mit Sätzen von BWV 195 verwendet wurden; siehe P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 26–36; P. Wollny, *Nachbemerkung zu „Neue Bach-Funde“* (BJ 1997, S. 7–50), BJ 1998, S. 167–169; Dok V, Nr. B 376a.

<sup>20</sup> Es ist möglich, mit Hilfe der Korrekturen im Autograph *Am. B.* 39 einzelne Details der Partitur der Pfingstkantate von 1727 wiederherzustellen (siehe oben).



Alternativ wäre für die erwähnten Korrekturen eine andere Erklärung denkbar – etwa daß es eine Gelegenheitskantate gab (die als BWV 34b zu bezeichnen wäre), die vor der Pfingstkantate von 1727 komponiert wurde und als gemeinsame Vorlage für BWV 34a und BWV 34 diente.<sup>21</sup> Das Stemma wäre dann folgendermaßen zu modifizieren:



Allerdings geht aus den Korrekturen in den Vokalstimmen des ersten Satzes der Trauungskantate hervor, daß die Lesarten mit größter Wahrscheinlichkeit der Pfingstkantate entsprachen (vgl. die Änderungen „entzünde die Herzen und weyhe sie ein“ → „entzünde der Herzen geweyhten Altar“; „dein Tempel zu sein“ → „vereinigte Paar“; „die Seelen im Glauben gefallen“ → „der edelsten Regungen fallen“).<sup>22</sup> Wenn aber das Werk so oft umgearbeitet worden wäre (BWV 34b → BWV 34a → BWV 34, Fassung 1727 → BWV 34, Fassung 1746/47), dann hätte Bach in der Partitur der spätesten Fassung wohl kaum die offensichtlichen Fehler der hypothetischen frühesten Fassung „BWV 34b“ wiederholt. Eher hätte er auf die Pfingstkantate von 1727 zurückge-

<sup>21</sup> Es wäre zu vermuten, daß es sich bei BWV 34b um eine weltliche Kantate oder eine Festkantate für einen bestimmten Anlaß handelte.

<sup>22</sup> Natürlich können wir nicht ausschließen, daß BWV 34b einen ähnlichen Text wie BWV 34 hatte. Zusätzlich zu den oben erwähnten Korrekturen lassen sich in *St 73* Änderungen ausmachen, bei denen die ursprüngliche Lesart nicht mit BWV 34 in Einklang steht; siehe etwa Satz 1, Takte 58, 106 und 140 (Soprano), Takte 101 und 127 (Tenore), Takte 125 und 140 (Basso). Es ist allerdings möglich, daß es sich bei einigen dieser Stellen um frühere Varianten der Pfingstkantate handelt. So waren in den Takten 58 (Soprano) und 101 (Tenore) die Silben des Wortes „Herzen“ ursprünglich anders verteilt, was durchaus auch in einer früheren Fassung von BWV 34 der Fall gewesen sein könnte. Doch auch Fehler können nicht ausgeschlossen werden, da dieser Satz in den Originalstimmen hauptsächlich von Kopisten geschrieben wurde (vgl. zum Beispiel den Kopierfehler der Soprano-Stimme in den ersten Takten des Satzes „Friede über Israel“).

griffen (von der man annehmen sollte, daß der Komponist die Fehler nach der Arbeit an BWV 34a behoben hätte).

Auch wenn wir aufgrund des Verlusts der Quellen zur Pfingstkantate aus dem Jahr 1727 die Probleme nicht endgültig zu lösen vermögen, können die oben gezeigten Korrekturen in *St 73* und *Am.B. 39* am überzeugendsten durch das Verhältnis BWV 34 → BWV 34a erklärt werden und vielleicht auch durch die auf den Stimmen des Jahres 1727 basierenden Wiederaufführungen als Vorbereitung der neuen Partitur von BWV 34 zur Aufführung 1746/47. Die Geschichte der Entstehung und der Umarbeitungen dieses Werkes stellt sich angesichts neu aufgefunderer Quellen und aufgrund von Untersuchungen an bekannten Quellen in mancher Hinsicht anders dar. Für Bachs Strategien beim Aufbau seines Leipziger Kantatenrepertoires sind diese Erkenntnisse von nicht zu unterschätzender Relevanz.

*Die Verfasserin möchte den Mitarbeitern der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, besonders der Leiterin der Musikabteilung Frau Martina Rebmann, für die freundlich erteilte Erlaubnis zur Arbeit mit den Originalquellen danken. Dank gebührt zudem Peter Wollny, Hans-Joachim Schulze, Joshua Rifkin und Yoshitake Kobayashi für ihre wissenschaftliche Unterstützung und hilfreiche Diskussionen. Die Arbeit mit den Quellen in Deutschland wurde durch die dankenswerte Unterstützung des DAAD sowie der Kreisau- und Robert Bosch Stiftung ermöglicht.*

Übersetzung:

*Albina Bojarkina und Alejandro Contreras Koob (Sankt Petersburg)*