

# Zwei Bach-Funde in Mügeln

## C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren

Von Peter Wollny (Leipzig)

### I.

Die kleine, auf halbem Weg zwischen Leipzig und Dresden gelegene sächsische Stadt Mügeln – einst Bischofssitz des Bistums Meißen – hat bis heute eine bedeutende Sammlung von handschriftlichen und gedruckten Musikalien aus dem späten 16. bis frühen 19. Jahrhundert bewahrt. Es handelt sich um Zeugnisse einer traditionsreichen und – trotz beschränkter Möglichkeiten – erstaunlich vielschichtigen Musikpflege an der Stadtkirche St. Johannis, die neben einem Kantor und einem Organisten über eine bis ins Zeitalter der Reformation zurückreichende Kantoreigesellschaft verfügte.<sup>1</sup> Der mehr als 400 Quellen umfassende Musikalienbestand wurde nach einer Inventarisierung im Jahr 1845/46 in eine Kammer im Kirchturm verbracht und dort erst 1907 wieder aufgefunden.<sup>2</sup> In der Folge haben einzelne Handschriften gelegentlich die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen: 1927 wurde eine Sammelhandschrift mit doppelchörigen Motetten aus dem frühen 17. Jahrhundert vorgestellt,<sup>3</sup> 1959 untersuchte Werner Braun ein in Mügeln singulär

<sup>1</sup> Zur Musikpflege in Mügeln siehe J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907; *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft in Mügeln 1571–1996*, hrsg. von M. Heine mann und P. Wollny, Oschersleben 1996 (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. II/2.) – Mein besonderer Dank gilt Frau Regina Colditz und Herrn Pfarrer Stefan Israel für die freundliche Unterstützung meiner Arbeit im Pfarrarchiv Mügeln. Bei der Auswertung der Funde und Entwicklung meiner Gedanken waren mir Michael Maul und Hans-Joachim Schulze bewährte Gesprächspartner. Teile der Kapitel II und IV dieses Aufsatzes wurden im Mai 2010 auf der Konferenz der American Bach Society in Madison/Wisconsin und im Juli 2010 auf der International Conference on Baroque Music in Belfast unter dem Titel „Bach’s Cantata Performances in the 1730s – New Findings, New Perspectives“ vorgetragen; den dort geführten Diskussionen mit Fachkollegen, speziell mit Joshua Rifkin und Daniel R. Melamed, verdanke ich manche Anregung.

<sup>2</sup> M. Weber, *Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln*, Borna und Leipzig 1921.

<sup>3</sup> E.A. Fischer, *Eine Sammelhandschrift aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 8 (1926), S. 420–432; dazu auch W. Braun, *Doppel-*

überliefertes mutmaßliches Jugendwerk von Georg Friedrich Händel.<sup>4</sup> Seit Werner Menke 1942 auf die in Mügeln überlieferten Telemann-Handschriften aufmerksam machte, sind die betreffenden Bestände – unter ihnen zahlreiche Incerta – immer wieder diskutiert worden.<sup>5</sup> Mitte der 1960er Jahre gab Friedhelm Krummacher im Zusammenhang mit seinen Studien zur Überlieferung der frühen evangelischen Kantate erstmals einen knappen, doch aufschlußreichen Überblick über die Sammlung in ihrer Gesamtheit.<sup>6</sup> Wenig später erfolgte die genaue Aufnahme der Quellen im Rahmen des RISM-Projekts.<sup>7</sup> Ins Blickfeld der Bach-Forschung geriet die Mügelnener Sammlung kurzzeitig Ende der 1950er Jahre, als bekannt wurde, daß sie mehrere Kantaten mit der Zuschreibung „di J. S. B.“ und der Jahreszahl „1737“ enthält.<sup>8</sup> Das Interesse erlosch allerdings rasch wieder, als eine von Hans-Joachim Schulze durchgeführte Überprüfung des Sachverhalts ergab, daß es sich um Werke des Freiburger Organisten Johann Samuel Beyer handelt. Das Vorhandensein einer kleinbesetzten Messe von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau und mehrerer Kirchenkantaten des Thomasorganisten und späteren Universitätsmusikdirektors Johann Gottlieb Görner deutete zwar an,<sup>9</sup> daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tatsächlich Verbindungslinien von Mügeln nach Leipzig führten; direkte Kontakte zu Johann Sebastian Bach und seinem unmittelbaren Umfeld schienen jedoch nicht zu bestehen.

Nachdem ich mich vor längerer Zeit mit den regionalen Meistern der Sammlung befaßt hatte, wurde ich bei der systematischen Suche nach Vertonungen

---

*chörigkeit in der Sammelhandschrift Mügeln Musica sacra antiqua 16*, in: Musik zwischen Leipzig und Dresden (wie Fußnote 1), S. 108–124.

<sup>4</sup> W. Braun, *Echtheits- und Datierungsfragen im vokalen Frühwerk Georg Friedrich Händels*, in: Händel-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik, Halle 11.–19. April 1959. Konferenzbericht, Leipzig 1961, S. 61–71.

<sup>5</sup> W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 9–10; U. Poetzsch, *Neues über den Telemannbestand im Kantoreiarchiv zu Mügeln*, in: Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemannforschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991, hrsg. von W. Hirschmann, W. Hobohm und C. Lange, Oschersleben 1994 (Magdeburger Telemann-Studien. 13.), S. 106–127; dies., *Notizen zu „Nun komm der Heiden Heiland“ von Georg Philipp Telemann und TEL*, in: Musik zwischen Leipzig und Dresden (wie Fußnote 1), S. 125–130.

<sup>6</sup> F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.), S. 254–262.

<sup>7</sup> Die in RISM A/II verzeichnete Katalogisate der Handschriften sind mittlerweile elektronisch abrufbar: <http://opac.rism.info> (Zugriff: 20. August 2010).

<sup>8</sup> D-MÜG, *Mus. ant.* 26, 39, 48, 58–61, 99, 183 und 418.

<sup>9</sup> D-MÜG, *Mus. ant.* 257 (Kuhnau); *Mus. ant.* 108, 157, 328 und 436 (Görner).

von Kantatendichtungen aus der Feder des Leipziger Poeten Christian Friedrich Henrici alias Picander erneut auf den Mügeln Bestand aufmerksam. Eine RISM-Datenbankrecherche führte mich zu einer dort überlieferten anonymen Kantate auf den Sonntag Septuagesimae für Baß solo, Streicher und Continuo mit dem Textbeginn „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“. Die Incipits der drei Sätze (Aria – Recit. – Aria) stimmen mit den ersten drei Teilen der insgesamt fünfteiligen Dichtung überein, die Picander in seinem berühmten Kantatenjahrgang von 1728/29 für den genannten Sonntag bereitstellte. Die Einsicht in die betreffende Mügeln Handschrift (D-MÜG, *Mus. ant.* 364) führte sodann zu der verblüffenden Erkenntnis, daß es sich hier um ein frühes, noch in Leipzig entstandenes Kompositionsautograph des jungen Carl Philipp Emanuel Bach handelt.

Die daraufhin vorgenommene umfassende Durchsicht des gesamten Handschriftenbestands vor Ort förderte noch eine weitere bemerkenswerte Quelle ans Licht: eine gleichfalls anonym und in Partiturform, leider jedoch nicht ganz vollständig überlieferte „Missa a 4 Vocum“ von der Hand Johann Sebastian Bachs (D-MÜG, *Mus. ant.* 374).

Zur Beschreibung der beiden Handschriften und der in ihnen enthaltenen Werke mögen – neben den Abbildungen am Ende dieses Beitrags – die folgenden knappen Angaben genügen:

– *Mus. ant.* 364: Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“

Kompositionsautograph von C. P. E. Bach; zwei gefaltete und ineinander gelegte Bögen (Binio); Blattformat 35,5 × 22 cm; Wasserzeichen: M A, große Form (Weiß 121). Einrichtung der Handschrift: S. 1 Titelseite: „Dominica | Septuagesimae | Basso solo | 2 Violini | Viola | Continuo“; S. 2 leer; S. 3 Kopftitel: „Dominica Septuages. a 2 Viol. Viola, Basso solo e ~~Violoncello oblig.~~ con Continuo“. Die Niederschrift des Werks in flüchtigem, korrekturreichem Duktus umfaßt die Seiten 3–7; S. 8 ist nur rastriert (siehe Abbildungen 1–3). Die ursprünglich geplante und noch bei der Formulierung des Kopftitels berücksichtigte Verwendung eines obligaten Violoncellos wurde vielleicht schon vor dem Beginn oder im Zuge der Niederschrift verworfen.<sup>10</sup> Möglicherweise kann die Nennung des obligaten Violoncellos im Kopftitel aber auch als Indiz für eine ursprünglich beabsichtigte vollständige Vertonung des Picander-Texts gelten. Da in den beiden Arien eine zusätzliche Baßstimme schon allein aus klanglichen Gründen nicht gut denkbar wäre, sollte das Cello vielleicht im zweiten Rezitativ mit einer obligaten Partie eingesetzt werden. Die dort ange-

<sup>10</sup> Eine vollständige Faksimileausgabe erscheint demnächst als Supplement von CPEB: CW, eine kritische Ausgabe in CPEB: CW V/2.

sprochene Verheißung des himmlischen Lebens ließe eine Vertonung nach Art des zweiten Satzes der Kreuzstabkantate BWV 56 durchaus zu.<sup>11</sup>

– *Mus. ant.* 374: Missa (Kyrie und Gloria) in e-Moll

Abschrift von der Hand J.S. Bachs; zwei gefaltete und ineinander gelegte Bögen (Binio, ursprünglich Ternio), Blattformat 34,5×21 cm; Wasserzeichen: Wappen von Zedwitz (ähnlich Weiß 48, jedoch augenscheinlich ohne Gegenmarke).<sup>12</sup> Ein heute beiliegendes separates Titelblatt von kleinerem Format und mit abweichendem Wasserzeichen gehört nicht zu der Quelle. Eine Lücke im Notentext zwischen Seite 4 und 5 zeigt, daß ein ursprünglich vorhandener innerer dritter Bogen fehlt; infolgedessen bricht die Niederschrift am Fuß von Seite 4 nach Takt 10 des „Laudamus te“ ab und setzt auf der – jetzt folgenden – Seite mitten in einem späteren Satz mit den Worten „qui tollis peccata mundi“ wieder ein.

Vor der ersten Akkolade auf S. 1 findet sich folgender Titel: „Missa | â | 4 | Vocom | e | Continuo | Basso per l'organo“. Die planvolle Disposition der Niederschrift läßt sich nicht nur an dem fast korrekturlosen Reinschriftcharakter und den weitgehend mit dem Lineal gezogenen Taktstrichen erkennen, sondern auch an der optimalen Ausnutzung des Papiers: das Gloria endet mit der bis auf die letzte Zeile gefüllten letzten Seite (siehe Abbildungen 4–5).

Das Wasserzeichen legt eine Entstehungszeit in den späten 1730er Jahren nahe. Dies wird durch den Schriftbefund bestätigt. Die wechselnde Form und Kaudierung der abwärts gehaltenen Halbenoten deuten auf das von Yoshitake Kobayashi beschriebene Übergangsstadium von Bachs Handschrift um 1738/39.<sup>13</sup>

Wie die Korrektur verschiedener Kopierfehler zeigt, handelt es sich bei der Partitur um die Spartierung eines – nicht mehr nachweisbaren – Stimmensatzes. Die Hoffnung, hier ein unbekanntes Werk Bachs aufgefunden zu haben, bestätigt der Stilbefund indes nicht. Besetzung und Faktur – reine Vokalbesetzung, Wechsel zwischen motettischem und konzertantem Stil – deuten auf eine Komposition aus dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert. Die motettischen Abschnitte zeichnen sich durch polyphone Satztechnik, volle Vokalbesetzung, Allabreve-Takt und Basso seguente aus, die konzertanten hin-

<sup>11</sup> Picanders Dichtung lautet: „Wenn ich des Lebens satt, / Und dort wie Israel von Arbeit matt, / Wirst du mich aus Egypten Land / Nach Canaan versetzen. / Wie wird der Abend mich ergötzen, / Wenn ich von deiner milden Hand / Den Gnaden-Lohn empfangen, / Und deinen Himmel selbst erlange.“

<sup>12</sup> Die anderen in Bach-Handschriften nachgewiesenen Formen des Zedwitz-Wappens (Weiß 44–47) kommen wegen des eindeutigen Handschriftenbefunds kaum in Frage.

<sup>13</sup> Kobayashi Chr, S. 20. Siehe auch die Beispiele und Erläuterungen in NBA IX/2 (Y. Kobayashi, 1989), S. 169–172.

gegen durch einen aufgelockerten Satz, reduzierte oder solistische Vokalbesetzung, „moderne“ Taktarten (c, 12/8) und obligaten Basso continuo. Die Vertonung des Quoniam nähert sich der Form einer Motto-Arie. Die Satztechnik ist teils ambitioniert, teils ausgesprochen dilettantisch. Bach bemerkte beim Spartieren an mehreren Stellen gravierende Satzfehler (Quintparallelen), die er mit kleinen Kreuzen markierte, jedoch nicht korrigierte. Die Stilmerkmale sind insgesamt wenig profiliert und erlauben keine regionale Eingrenzung; es läßt sich nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, ob wir es mit dem Werk eines deutschen oder italienischen Komponisten zu tun haben. Da die Suche nach dem Autor bislang nicht erfolgreich war, sei hier – um künftigen Nachforschungen den Weg zu ebnen – in knapper Form eine Übersicht über die formale Disposition angefügt:

Kyrie: SATB, Bc (segunte); e-Moll, c, 45 Takte

Christe: ATB, Bc (obligat); e-Moll, c, 13 Takte

„Kyrie repetatur et Gloria tacet“

Et in terra: SATB, Bc (segunte); G-Dur, c, 58 Takte

Laudamus te: Basso solo, Bc (obligat); G-Dur, 12/8, nur Takt 1–10 vorhanden

(Schluß fehlt)

(1 Bogen fehlt)

[...] qui tollis peccata mundi: SATB, Bc (segunte); e-Moll, [c], nur 31 Takte

vorhanden (Anfang fehlt)

Quoniam tu solus sanctus: T, Bc (obligat); e-Moll, c, 19 Takte

Cum Sancto Spiritu: SATB, Bc (segunte); e-Moll, c, 84 Takte

Setzen wir einen regelmäßigen Wechsel von motettischen und konzertanten Abschnitten mit ungefähr gleicher Länge voraus, so ist anzunehmen, daß der fehlende Bogen neben Fortsetzung und Beginn der beiden fragmentarischen noch zwei weitere Sätze enthielt, vermutlich „Gratias agimus tibi“ (Tutti) und „Domine Deus, Rex coelestis“ (Solo). Derartige siebenteilige Dispositionen des Gloria sind eher selten. Unter den Messen in Bachs Notenbibliothek entspricht lediglich die anonyme Missa in C-Dur BWV Anh. 25 diesem Formplan; Bachs eigene Feriamessen (BWV 233–236) gliedern das Gloria stets in fünf Sätze.

Eine bemerkenswerte Textvariante gegenüber der standardisierten Fassung findet sich im „Qui tollis“:

Missale Romanum

Missa in e-Moll

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

[...]

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui tollis peccata mundi,

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

miserere nostri.

Angesichts des fragmentarischen Charakters des Satzes bleibt unklar, ob die Passagen „suscipe deprecationem nostram“ und „Qui sedes ad dexteram Pa-

tris“ in der Vertonung ausgelassen wurden oder ob – was wahrscheinlicher ist – der erste Vers nach dem dritten wiederholt wurde beziehungsweise das abschließende „miserere nobis/nostri“ ersetzte. Auffällig, wenngleich keineswegs singulär, ist zudem die Verwendung der Formel „miserere nostri“ („Erbarme dich des Unseren“, im Sinne von „unseres Volkes“) statt „miserere nobis“ („Erbarme dich unser“); sie findet sich unter anderem auch in der „Missa alla brevis“ von Dietrich Buxtehude (BuxWV 114), in der Abschrift der Palestrina-Messen aus Bachs Besitz<sup>14</sup> sowie in den drei überlieferten Messen des Merseburger Kapellmeisters Johann Theodor Römhildt.<sup>15</sup>

Im Kontext der Sammlung Mügeln wirken die beiden Leipziger Partituren wie Fremdkörper. Anders als bei den meisten übrigen Handschriften finden sich auf den ersten Seiten keinerlei Besitz- oder Aufführungsvermerke. Es bleibt daher vorerst ungeklärt, auf welchem Weg sie nach Mügeln gelangten und zu welchem Zeitpunkt sie in die Sammlung aufgenommen wurden. Möglich wäre sowohl eine Übernahme noch zu Lebzeiten Bachs als auch ein Ankauf aus in Leipzig verbliebenen Restbeständen von dessen Nachlaß. Besonders im letztgenannten Fall wäre mit einem verwickelten Überlieferungsweg zu rechnen, der die Handschrift – gemeinsam mit dem C.-P.-E.-Bach-Autograph oder separat – unter Umständen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts nach Mügeln führte. Doch aus keinem der beiden Erklärungsmodelle ergeben sich konkret greifbare oder unmittelbar naheliegende Provenienzen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Mügeln Kantorat zunächst von Christian Springsguth (im Amt ab 1708, †1733), anschließend von dessen Sohn Daniel Jacob Springsguth (†26. November 1756) verwaltet. Hierauf folgten Johann Daniel Brehmer (im Amt 1757–1783) und Christian Gottlieb Haußding (im Amt ab 1784, †1819).<sup>16</sup> Der jüngere Springsguth sowie dessen Nachfolger Brehmer und Haußding haben in der Sammlung zahlreiche Spuren hinterlassen, wobei die meisten Ankäufe in Springsguths Amtszeit fielen, während die späteren Kantoren sich vorrangig um die Instandhaltung und Verbesserung der Aufführungsmaterialien bemühten. Verbindungen nach Leipzig sind bei Brehmer und Haußding zwar durch ihr Universitätsstudium

<sup>14</sup> D-B, *Mus.ms. 16695* und *Mus.ms. 16714*; vgl. NBA II/9 (K. Beißwenger, 2000), S. 24–26; sowie *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Messen und Einzelsätze aus dem „Missarum liber primus“ (Rom 1591), eingerichtet von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von B. Wiermann, Stuttgart 2008 (Edition Bach-Archiv Leipzig, Musikalische Denkmäler), S. 11f. und 45–47.

<sup>15</sup> Vgl. C. Ahrens und S. Diercke, *Johann Theodor Roemhildt (1684–1756). Werkverzeichnis*, in: *Jahrbuch der Bachwoche Dillenburg 1998*, S. 17–127, speziell S. 108f. (RoemV 239–241).

<sup>16</sup> R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 225f.

nachgewiesen, doch ergeben sich hieraus noch keine zwingenden Beweise für einen möglichen Musikalientransfer.<sup>17</sup>

Die fehlenden Belege schließen freilich eine persönliche oder briefliche Bekanntschaft von Daniel Jacob Springsguth und dem Thomaskantor Bach beziehungsweise dessen zweitältestem Sohn nicht aus. Immerhin lag Mügeln nicht weit von der alten Poststraße zwischen Leipzig und Dresden und wäre somit für Bach auf seinen Reisen in die sächsische Residenz leicht zu erreichen gewesen. Aber auch an eine Vermittlung über aus Mügeln stammende Studenten der Leipziger Universität wäre zu denken – für Bachs Wirkungszeit als Thomaskantor kommen immerhin drei Kandidaten in Betracht: Johann Friedrich Ruch (immatrikuliert am 31. Mai 1733), Johann Gotthelf Schiriz (immatrikuliert am 10. Mai 1735) und Heinrich Otto Zisler (immatrikuliert am 29. Mai 1736);<sup>18</sup> ob diese allerdings musikalisch gebildet oder auch nur interessiert waren, ist freilich nicht bekannt.

Ein vielversprechenderer Kandidat ist der 1750 an der Mügelnr Johanniskirche als Organist bestellte Johann Friedrich Romanus Zinck (Zink). Der aus Delitzsch gebürtige und bis zu seinem Tod im Jahr 1796 in Mügeln tätige Musiker hatte vor seiner Anstellung als Nachfolger des 1750 – knapp zwei Wochen vor Bach – verstorbenen Johann Friedrich Dittmann fünf Jahre in Leipzig ein Studium der Jurisprudenz verfolgt und sich in dieser Zeit gewiß

<sup>17</sup> Die bei Vollhardt mitgeteilten knappen Angaben zu den Biographien der Kantoren lassen sich durch folgende Daten ergänzen:

– D.J. Springsguth schrieb sich am 4. April 1716 in die Matrikel der Universität Wittenberg ein und erwarb dort am 30. April 1718 den Magistergrad (siehe F. Junke, *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe Teil 3*, Halle 1966, S. 450). Über seinen Aufenthaltsort und seine Tätigkeit in den immerhin fünfzehn Jahren zwischen dem Abschluß seines Studiums und seiner Anstellung in Mügeln ist nichts bekannt; möglicherweise wirkte er zumindest zeitweilig als Substitut oder Assistent seines Vaters.

– J. D. Brehmer aus Dresden: Immatrikulation an der Universität Leipzig am 13. Oktober 1752 (Erler III, S. 40). In seiner Bewerbung um das Kantorat in Mügeln (Hauptstaatsarchiv Dresden, *Stiftmeißnisches Konsistorium, Nr. 129*) berichtet Brehmer, daß er „fünf Jahr in der Königl. Lutherischen Schloß-Capelle zu Dresden Capellknabe gewesen“ sei und anschließend ein „Sexennium auf der Chur-Fürstl. Landschule Pforta“ absolviert habe. Ein Zeugnis des Leipziger Theologieprofessors Christian August Crusius bewirkte, daß ihm die Mügelnr Kantorenstelle trotz mangelhaften Abschneidens beim Probespiel zugesprochen wurde.

– C.G. Haußding aus Pulsnitz wurde am 6. 8. 1771 im Alter von 13 Jahren in die Dresdner Kreuzschule aufgenommen (W. Richter, *Die Matrikel der Kreuzschule. Gymnasium zum Heiligen Kreuz in Dresden, Zweiter Teil: 1713–1801/2*, Neustadt an der Aisch 1971, S. 42) und immatrikulierte sich am 29. Juni 1781 an der Universität Leipzig (Erler III, S. 142).

<sup>18</sup> Vgl. Erler III, S. 340, 355 und 475.

auch musikalisch betätigt.<sup>19</sup> Ob er mit Bach persönlich in Verbindung stand, entzieht sich unserer Kenntnis.

Kalkulieren wir schließlich noch die Möglichkeit ein, Springsguth d.J. oder einer seiner Nachfolger hätte sich die beiden Partituren auf dem Wege des seinerzeit eifrig betriebenen Musikalientausches mit Kollegen aus dem regionalen Umfeld verschafft, so erhöht sich die Zahl der denkbaren Überlieferungswege ins kaum mehr Überschaubare. Genannt seien hier nur die Kantorate in den umliegenden Städten Grimma, Döbeln und Leisnig, von denen aus vielfältige Verbindungslinien nach Leipzig und zu Bach bestanden: In Grimma wirkte von 1730 bis 1752 der ehemalige Thomanerpräfekt und „Interimskantor“ während der Kantoratsvakanz nach Kuhnaus Tod Johann Gabriel Roth,<sup>20</sup> in Döbeln hatte zwischen 1704 und 1751 Gottfried Fleckeisen das Kantorat inne, dessen Söhne Gottfried Benjamin und Christian Gottlob während Bachs Amtszeit Alumnen, zeitweilig sogar Präfekten der Thomasschule waren,<sup>21</sup> und in Leisnig wirkte – nach kurzer Tätigkeit in Grimma – von 1729 bis 1747 Johann Melchior Stockmar, dessen Beziehungen zu Bach bislang allerdings nur vermutet, nicht aber sicher belegt werden können.<sup>22</sup>

Andere denkbare Provenienenzgänge rücken bei der Annahme eines Ankaufs der beiden Handschriften nach 1750 ins Blickfeld. Hier mag der Hinweis auf die offenbar aus Bachs Besitz stammende Partiturabschrift von Georg Philipp Telemanns Kantate „Der Herr ist König“ sowie die heute verschollene Abschrift der Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ BWV 184 genügen, die der Grimmaer Fürstenschulkantor Johann Samuel Siebold – wie einer handschriftlichen Spezifikation zu entnehmen ist – 1753 zusammen mit Werken

<sup>19</sup> Angaben nach Vollhardt (wie Fußnote 16) und Erler III, S. 474. – J. F. R. Zinck bewarb sich 1749 zunächst um die Nachfolge seines Vaters in Delitzsch und im Jahr darauf auf das Organistenamt in Wurzen. Dort wurde er zwar nicht gewählt, machte jedoch einen solch guten Eindruck, daß das Meißnische Stiftskonsistorium zu Wurzen, dem das jus patronatus von Mügeln oblag, Zinck noch im selben Jahr auf die dortige Organistenstelle berief (Hauptstaatsarchiv Dresden, *Stiftmeißnisches Konsistorium*, Nr. 80). – Zu Zincks Vater Samuel Benjamin Zinck(e) (†1749) siehe Dok II, Nr. 359 und 588.

<sup>20</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Zwischen Kuhnau und Bach. Das folgenreichste Interregnum im Leipziger Thomaskantorat. Anmerkungen zu einer unendlichen Geschichte*, in: Bach für Kenner und Liebhaber. Festschrift zum 70. Geburtstag von Diethard Hellmann, hrsg. von M. Petzoldt, Stuttgart 1998, S. 103–107.

<sup>21</sup> BJ 1907 (B. F. Richter), S. 71 (Nr. 141) und 72 (Nr. 190); BJ 2006 (A. Glöckner), S. 15; BJ 2008 (ders.), S. 190f. und 198.

<sup>22</sup> Vgl. W. Neumann, *Über die mutmaßlichen Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor Bach und dem Leisniger Mathäikantor Stockmar*, in: *Bachiana et alia musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 201–208, und die dort genannte ältere regionalgeschichtliche Literatur.

von Telemann, Hasse und Görner sowie weiteren „Kirchenstücken von guten und unterschiedenen Meistern“ ankaufte.<sup>23</sup> Da die Sammlungen Mügeln und Grimma zahlreiche Konkordanzen aufweisen, sind direkte Verbindungen zwischen den beiden Kantoraten als gesichert anzunehmen.

Die Auffindung von zwei wichtigen Handschriften aus Bachs engstem Wirkungskreis in Mügeln unterstreicht – trotz oder gerade wegen der noch weitgehend unbekanntem Besitzfolge – einmal mehr die Bedeutung der peripheren Überlieferungskreise in Mitteldeutschland, allerdings ist die Erkundung dieses unübersichtlichen Terrains noch lange nicht abgeschlossen.<sup>24</sup>

## II.

Auch wenn die Überlieferung der beiden Handschriften derzeit nicht befriedigend zu klären ist, stellt sich bei der Picander-Vertonung wenigstens nicht die Frage nach dem Komponisten: Der unbezweifelbare Status eines Kompositionsautographs zeigt, daß wir hier ein – bisher unbekanntes – Werk des zweitältesten Bach-Sohns vor uns haben, dessen biographische und stilistische Einordnung zahlreiche Fragen aufwirft, aber auch bemerkenswerte neue Einblicke in die frühe Schaffensphase Carl Philipp Emanuel Bachs ermöglicht, die sich im übrigen dem Zugriff des Historikers weitgehend entzieht.<sup>25</sup> Es war offenbar der Wille des reifen Komponisten, seine in den frühen 1730er Jahren in Leipzig entstandenen Jugendwerke entweder nur in grundlegend überarbeiteter und „erneuerter“ Form der Nachwelt zu übergeben oder sie zu vernichten. Der Passus im Clavierwerke-Verzeichnis von 1772 („Alle

<sup>23</sup> Siehe BJ 1985 (H.-J. Schulze), S. 185–186. Die meisten der von Siebold spezifizierten Werke sind noch heute in D-Dlb (Bestand Sammlung Grimma) nachweisbar. Zu der Telemann-Abschrift aus Bachs Besitz (Signatur: *Mus. 2392-E-612*) siehe auch NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner, 2000), S. 76–80. – Es wäre zu fragen, ob das Werk – ebenso wie die verschollene Abschrift von BWV 184 – über den oben erwähnten Stadtkantor J.G. Roth nach Grimma gelangte. Weiterer Untersuchung bedarf daher auch die Frage, ob Siebold 1753 lediglich den Nachlaß seines im Vorjahr verstorbenen Amtsvorgängers Johann Siegmund Opitz ankaufte (wie Glöckner vermutet) oder ob seine Spezifikation daneben auch Musikalien aus dem Besitz des ebenfalls 1752 verstorbenen Roth umfaßt.

<sup>24</sup> Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 23–24.

<sup>25</sup> Siehe hierzu grundlegend W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaversonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988; U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204; sowie die Einleitung zu CPEB: CW I/8.2 (P. Wollny, 2005), speziell S. XX–XXIV.

Arbeiten, vor dem Jahre 1733, habe ich, weil sie zu sehr jugendlich waren, caßiret“<sup>26</sup> und der Bericht über das Verbrennen von „einem Ries und mehr alter Arbeiten“ in einem Brief vom 21. Januar 1786 an den Braunschweiger Gelehrten Johann Joachim Eschenburg<sup>27</sup> zeigen nachdrücklich, daß C. P. E. Bach im Alter seine strengen Qualitätsmaßstäbe auch auf früh Geschaffenes ausdehnte und daß er die Grundlagen für das von der Nachwelt über ihn zu fällende Urteil nach Kräften zu steuern gedachte. Die vorliegende Kantate wurde mithin wohl nur deshalb vor dem Schicksal der Vernichtung bewahrt, weil der Komponist die Partitur offenbar in Leipzig zurückließ und aus den Augen verlor, als er im Herbst 1734 zum Studium nach Frankfurt an der Oder aufbrach.

Das Wasserzeichen „M A große Form“ ist in zahlreichen Leipziger Bach-Handschriften aus der Zeit zwischen Juli 1732 und Februar 1735 nachgewiesen. Spätestens Anfang September 1734 verließ C. P. E. Bach Leipzig; für die Entstehung der Kantate kommen mithin in erster Linie die Septuagesimae-Termine 1733 (1. Februar) und 1734 (21. Februar) in Betracht.<sup>28</sup> Da jedoch aus der Zeit zwischen dem 2. Dezember 1731 (Aufführung von BWV 36, letzter Nachweis des Wasserzeichens „M A mittlere Form“) und dem 6. Juli 1732 (Aufführung von BWV 177, erster Nachweis von „M A große Form“) keine sicher datierbaren Originalquellen Bachs erhalten sind,<sup>29</sup> ist zumindest theoretisch auch der Sonntag Septuagesimae des Jahres 1732 (10. Februar) zu berücksichtigen. Vom Schriftbefund her ergeben sich am ehesten Parallelen zu den Schriftformen der Cembalo-Stimme im Originalstimmensatz der Kaffeekantate BWV 211 (in A-Wn, SA. 67 B. 32), zum Pedal-Exercitium BWV 598 (P 491) und zur Abschrift des Presto in d-Moll Fk 25/2 von Wilhelm Friedemann Bach (P 683). Die beiden zuerst genannten Quellen werden von Andreas Glöckner auf das Jahr 1734 datiert,<sup>30</sup> doch scheint es mir angesichts der ausgeprägten Variabilität von C. P. E. Bachs Handschrift in beiden Fällen

<sup>26</sup> C. Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Festschrift Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 217–235, speziell S. 222 und 230.

<sup>27</sup> Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft. 80.), Nr. 529 (S. 1135).

<sup>28</sup> Am 1. Februar 1733 verstarb August der Starke in Warschau. Die Nachricht dürfte Sachsen an diesem Tag jedoch noch nicht erreicht haben. Zu einer Einstellung der Kirchenmusik aufgrund der halbjährigen Trauerzeit wird es demnach erst mit dem Sonntag Sexagesimae (8. Februar) gekommen sein.

<sup>29</sup> Dürr Chr 2, S. 104–107.

<sup>30</sup> Siehe A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, speziell S. 56. – A-Wn, SA. 67 B. 32

sinnvoll, den Datierungsspielraum nicht zu eng zu fassen, so daß auch der Schriftvergleich eine Datierung auf 1733–1734, vielleicht schon 1732 nahelegt.

Von der insgesamt fünf Sätze umfassenden Dichtung Picanders vertonte C.P.E. Bach lediglich die ersten drei. Aus der Disposition der Handschrift geht hervor, daß die Entscheidung, das zweite Rezitativ und den abschließenden Choral nicht mit einzubeziehen, spätestens zu dem Zeitpunkt fiel, als das zweite Blatt des zweiten Bogens nach vorne umgeschlagen und mit dem Titel versehen wurde. Das zunächst bei weltlichen Kantaten beliebte dreisätziges Formmodell mit zwei durch ein Rezitativ verbundenen Arien entspricht einem spätestens seit Georg Philipp Telemanns „Harmonischem Gottesdienst“ (1725) auch in der Kirchenmusik häufig anzutreffenden Typus, der bevorzugt für Solokantaten verwendet wurde. Ob die Kürzung der Textvorlage künstlerische oder praktische Gründe hatte, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise wurde ein abschließender Choralsatz – und vielleicht ein der ersten Arie vorangestellter vokaler oder instrumentaler Einleitungssatz – erst in den heute verschollenen Aufführungsstimmen ergänzt.

Die auf drei Sätze beschränkte Anlage erscheint im Vergleich mit entsprechenden Werken Johann Sebastian Bachs ebenso ungewöhnlich wie die auffallend kleine Besetzung mit einer Solostimme und einfacher Streicherbegleitung. Unter J.S. Bachs solistischen Vokalwerken entspricht dieser Minimaldisposition lediglich die bereits in Weimar entstandene Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54. Alle Leipziger Solokantaten enthalten fünf bis sieben Sätze und verlangen stets ein reicheres Instrumentalensemble.

Somit stellt sich die Frage, für welchen Zweck das Werk entstand. Wäre es denkbar, daß der zweitälteste Bach-Sohn seine Kantate auf Bestellung von auswärts oder gar direkt für Mügeln schrieb? Die noch ungeklärte Überlieferung des Autographs erlaubt keine sichere Antwort. Immerhin sind dreisätziges Solokantaten im Mügeln Repertoire sehr häufig; sie tragen den begrenzten Möglichkeiten kleinstädtischen Musizierens Rechnung. Allerdings ist die Instrumentalbesetzung in diesen Werken meist noch kleiner, nämlich auf zwei Violinen und Basso continuo beschränkt.<sup>31</sup> Gegen eine Bestellung von auswärts sprechen gewichtige Gründe: Zum einen zeigt die Partitur keinerlei Benutzungsspuren, was umso schwerer wiegt, als die Mügeln Kantoren Springsguth und Brehmer Aufführungstermine meist auf den Titelseiten zu vermerken pflegten. Zum anderen wäre es bei einem Auftragswerk ungewöhn-

und *P 683* weisen ebenfalls das Wasserzeichen M A große Form auf, *P 491* hingegen das für Datierungszwecke ungeeignete Schönburger Wappen (Weiß 72).

<sup>31</sup> Vgl. M. Maul, „*di Wolff*“ – Kleinstädtisches Komponieren in der Mitte des 18. Jahrhunderts, Beitrag zur Wissenschaftlichen Tagung „Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750“, Halle, Juni 2010 (Druck in Vorbereitung).

lich, eine infolge zahlreicher Korrekturen an vielen Stellen undeutliche Kompositionspartitur zu versenden. Auch bliebe unverständlich, warum der Komponist sowohl auf der erst nach Vollendung des Werks beschriebenen Titelseite als auch im Kopftitel zu Beginn der ersten Arie darauf verzichtete, seinen Namen zu nennen; ein solches Vorgehen scheint am ehesten mit einer intendierten Verwendung im familiären Umfeld vereinbar. Schließlich ist noch zu bedenken, daß es kaum sinnvoll gewesen wäre, für einen fremden Nutzer ein einzelnes Werk auf einen im Kirchenjahr relativ unbedeutenden Sonntag der Vorpassionszeit bereitzustellen. In der Mügeln Sammlung sind die auswärtigen Stücke – sofern es sich nicht um Jahrgangszyklen oder umfangreichere Werkserien handelt – in der Regel denn auch auf die Festtage des Kirchenjahrs gerichtet.<sup>32</sup>

Wenn demnach für C. P. E. Bachs Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“ eine ursprüngliche Bestimmung für Leipzig zu favorisieren ist, so wäre als nächstes nach den genauen Aufführungsbedingungen zu fragen. Die Möglichkeit einer Verwendung in der sogenannten zweiten Kantorei mutet wenig plausibel an. Über deren Repertoire sind bislang zwar nur vage Vermutungen greifbar,<sup>33</sup> doch scheint mir Bachs Äußerung, daß „im andern *Chore* [...] nur auf die FestTage *musiciret*“ wurde und er sich „im *choisiren*“ der Stücke „nach der *capacitè* derer, so es *executiren* sollen, hauptsächlich richten“ mußte,<sup>34</sup> eindeutig und unmißverständlich gegen die regelmäßige Aufführung von Kantaten zu sprechen.

Somit bleibt tatsächlich als wahrscheinlichste Bestimmung eine Aufführung in der von J. S. Bach dirigierten Hauptkirchenmusik. Die auffallende Kürze des Werks lädt zu Spekulationen über mögliche Erweiterungen ein (etwa, wie erwähnt, durch eine einleitende Sinfonia wie in zahlreichen Solokantaten des III. Jahrgangs und einen abschließenden Choral) oder läßt an eine mit einem anderen Werk kombinierte Aufführung vor und nach der Predigt denken.

Daß Johann Sebastian Bach seine Söhne und Schüler im Rahmen ihrer Ausbildung zu eigenen Arbeiten anleitete und ihre Kompositionen gelegentlich auch darbot, ist mehrfach dokumentiert. An erster Stelle ist die prächtige Johannis-Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ des etwa 18jährigen Johann Gottlieb Goldberg zu nennen, die 1745 oder 1746 in Leipzig erklang. Das in diesem Fall glücklicherweise vollständig erhaltene Aufführungsmaterial belegt zudem eine Besonderheit der Leipziger Aufführung, die auch für die Darbietung von C. P. E. Bachs Kantate gegolten haben mag: Goldberg komponierte sein Werk für fünf Singstimmen, fünf Streicher und Basso continuo;

<sup>32</sup> Bei den in Mügeln überlieferten Werken Görners (siehe Fußnote 9) handelt es sich um zwei Oster- und zwei Pfingstkantaten.

<sup>33</sup> Vgl. BJ 2009, S. 104 (A. Glöckner).

<sup>34</sup> Dok I, Nr. 34 (S. 88).

bei der Leipziger Aufführung wurden die Violinen mit Oboen und der Baß mit einem Fagott verstärkt.<sup>35</sup> Anfang Januar 1748 ließ Bach in sein Zeugnis für Johann Christoph Altnickol einfließen, daß „verschiedene wohlgerathene Kirchen-*Compositiones* seiner Arbeit unsres Orthes viele *Adprobation* gefunden“ hätten.<sup>36</sup> Schließlich kann auch eine vermutlich 1740 komponierte Pfingstkantate von Johann Friedrich Doles mit guten Gründen als eine unter Bachs Aufsicht entstandene – und daher vielleicht auch unter seiner Leitung aufgeführte – Arbeit gelten.<sup>37</sup>

Die Partitur der Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“ – abgesehen von den Eintragungen in das Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs das erste nachweisbare Autograph C. P. E. Bachs vor 1740 und zugleich eines seiner wenigen greifbaren Kompositionsautographe – zeigt eindrucksvoll, wie sorgfältig der junge Komponist an der satztechnischen Ausarbeitung seines Werks gefeilt hat. Schon in den ersten Takten der einleitenden Arie lassen sich bei aufmerksamer Betrachtung mehrere Stadien erkennen, die das Ritornellthema bis zu seiner endgültigen Formulierung durchlaufen hat. Ihre Analyse zeigt die schrittweise vorgenommene Annäherung an das Ideal einer den homophonen Satz steuernden plastischen und klangvollen Vierstimmigkeit, bei der auch die Mittelstimmen nicht vernachlässigt werden.<sup>38</sup> Die fast schon manische Korrektur- und Revisionstätigkeit verrät den hohen künstlerischen Anspruch des etwa zwanzigjährigen Komponisten, sicherlich zum Teil bedingt durch ein zumindest unbewußtes Sich-Messen-Wollen an den Werken des Vaters – eine Einstellung, die früher oder später in die Erkenntnis münden mußte, daß er „sich nothwendig eine eigene Art von Styl wählen“ müsse, weil der „Vater in dem seinigen“ doch immer unerreichbar bliebe.<sup>39</sup> Das beständige Feilen an den eigenen Werken, das Revidieren im Kleinen und im Großen, das „Erneuern“ ausgesuchter früher Werke und schließlich das „Kassieren“ des restlichen Jugendwerks wird für uns anhand der Einblicke in C. P. E. Bachs

<sup>35</sup> Siehe EDM 35 (A. Dürr, 1957); vgl. auch K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.), S. 129 und 286 f.

<sup>36</sup> Dok I, Nr. 82.

<sup>37</sup> „Raset und brauset, ihr heftigen Winde“, erhalten in D-Dlb, *Mus. 3036-E-500* (Sammlung Grimma). Doles wählte für sein Werk ebenfalls eine Dichtung aus Picanders Kantatenjahrgang von 1728. Zu dem hier angesprochenen Problemkreis siehe auch D. R. Melamed, *J. F. Doles's Setting of a Picander Libretto and J. S. Bach's Teaching of Vocal Composition*, in: *Journal of Musicology* 14 (1996), S. 453 bis 474.

<sup>38</sup> Der vierstimmige Instrumentalsatz ist auch für die frühe Fassung des Cembalokonzerts in a-Moll Wq 1 (entstanden 1733 in Leipzig) bestimmend. Siehe CPEB: CW III/9.1 (P. Wollny, 2010).

<sup>39</sup> J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 44 (Dok VII, S. 56).

Arbeitsweise, die die Mügelter Partitur erstmals in größerem Umfang erlaubt, besser verständlich und nachvollziehbar.

In stilistischer Hinsicht ist die Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“ ein Werk des Aufbruchs; ihre janusköpfige Faktur ist zum einen J.S. Bachs Kompositionen der späten 1720er und frühen 1730er Jahre verpflichtet, läßt zum anderen aber bereits Elemente der empfindsam-galanten Manier erkennen, die C.P.E. Bach sich in den folgenden Jahren zueigen machen sollte. Nach vorn blickt auch die Wahl des modischen 2/4-Takts für die erste Arie mit ihren rhythmischen, melodischen und harmonischen Feinheiten. Zu diesen gehören etwa die spannungsreiche Synkope im ersten Takt, die zusätzlichen Leittöne und Vorhalte, die gegen die natürlichen Taktschwerpunkte gesetzten Bindebögen, die ausweichende Chromatik und die planvoll plazierten, teils energischen Zäsuren des periodisch gegliederten Satzes – Elemente, die typisch sind für den zunächst in der Instrumentalmusik entwickelten galanten Scherzo-Ton der Zeit.<sup>40</sup> In geistlichen Vokalwerken J.S. Bachs kommt diese Taktart zum ersten Mal im Schlußsatz von „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49 (1726) vor, ferner im Schlußsatz der Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 (um 1730) – beide Male noch ohne Synkopen. Eine auffällige Häufung des 2/4-Takts ist in J.S. Bachs geistlichem und weltlichem Kantatenschaffen der 1730er Jahre zu beobachten. Als Taktart eines Kantatenkopfsatzes begegnet er uns erstmals im Himmelfahrts-Oratorium BWV 11 (1735)<sup>41</sup> und sodann in dem Werkpaar BWV 30 a/30 (1737/38). Der charakteristische „Scherzo“-Tonfall erscheint in J.S. Bachs Kirchenmusik zunächst noch abgemildert und tritt in voller Ausprägung erst ab den frühen 1730er Jahren auf, nachdem der Komponist ihn zunächst in weltlichen Huldigungsmusiken erprobt hatte. Im Weihnachts-Oratorium sind Arien im 2/4-Takt dann ein essentielles Stilmerkmal. Mit seiner Vertonung von „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“ versuchte der Bach-Sohn also nicht nur, mit aktuellsten stilistischen Neuerungen Schritt zu halten, sondern vielleicht sogar der Entwicklung des Vaters vorauszuweichen.

<sup>40</sup> Siehe hierzu J. Rifkin, *The „B-Minor Flute Suite“ Deconstructed: New Light on Bach's Overture BWV 1067*, in: *Bach Perspectives* 6, Urbana 2007, S. 1–98, speziell S. 31–43. In den Partiten aus Clavier-Übung I sind drei der „Galanterie“-Stücke im 2/4-Takt notiert: das Capriccio aus BWV 826 und das Scherzo aus BWV 827 (beide 1727) sowie die Aria aus BWV 828 (1728). In C.P.E. Bachs früher Tasten- und Kammermusik ist der 2/4-Takt ebenfalls für schnelle Sätze beliebt.

<sup>41</sup> Nach allgemeinem Konsens geht dieser Satz auf eine weltliche Vorlage zurück; trotz verschiedener Versuche ist eine Identifizierung bislang jedoch nicht gelungen. Siehe die zusammenfassende Diskussion bei H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Himmelfahrts-Oratorium und Picanders Geburtstagskantate für „Herrn J. W. C. D.“*, BJ 2009, S. 191–199.

Ein traditionell Bachischer Zug im Kopfsatz ist hingegen die Wahl der modifizierten Da-Capo-Form (A – B – A'). Der A-Teil moduliert von e-Moll nach G-Dur und schließt in dieser parallelen Tonart mit einer emphatischen Kadenz (T. 51), die durch eine leicht gekürzte Wiederholung des Ritornells noch bekräftigt wird (T. 52–65). Der B-Teil beginnt in G-Dur (T. 66), durchläuft alsbald verschiedene harmonische Bereiche und endet schließlich in der Dominanttonart h-Moll (T. 88). Der in T. 89 einsetzende repressenartige A'-Teil verharrt in der Tonika e-Moll, ist durch rhythmische Intensivierung und eine lange Koloratur jedoch zugleich als effektvolle Steigerung und Abrundung des Vorangehenden gestaltet. Da die modifizierte Da-Capo-Form vor 1740 bislang nur im Schaffen J. S. Bachs nachgewiesen wurde,<sup>42</sup> kommt dieser Anlage besondere Bedeutung zu. Andere „Bachismen“ sind die kurzen motivisch geprägten Einwürfe der Streicher in den Vokalteilen, die komplementäre Rhythmik im ersten Takt (und öfter) sowie das charakteristische „Arbeiten“ mit dem im ersten Ritornell exponierten thematischen Material.

Die zweite Arie – diese nunmehr in strenger Da-capo-Form – knüpft mit ihrem galanten Menuett-Ton gleichfalls an Modelle aus den Kirchenkantaten des Vaters an – offenbar in der Absicht, diese weiterzuentwickeln. Dem glatten melodischen Fluß der ersten Periode werden die rhythmischen und harmonischen Stauungen der zweiten und dritten kontrastierend entgegengesetzt. Ein auffälliger und betont modischer Zug sind die drängenden Synkopenketten ab dem fünften Takt. Auch hier ist ein Blick auf J. S. Bachs vorsichtigen Umgang mit den galanten Neuerungen erhellend: Einen ersten Versuch in der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ BWV 29 aus dem Jahr 1731 verwarf er nach wenigen Takten,<sup>43</sup> um dann 1733 (oder schon früher?) im Duett der Herkules-Kantate BWV 213 eine ihm zusagende Realisierung zu finden,<sup>44</sup> die anschließend in den dritten Teil des Weihnachts-Oratoriums übernommen wurde. Für einen Komponisten der jüngeren Generation wie C. P. E. Bach stellte das neue Idiom offenbar von Anfang an kein Problem dar. Es bestimmt bereits den Schlußsatz der frühen Fassung seines Trios in d-Moll (BWV 1036/Wq 145) aus dem Jahr 1731 – ein Werk, das in seinen beiden schnellen Sätzen

<sup>42</sup> M. K. Whaples, *Bach's Recapitulation Forms*, in: *Journal of Musicology* 14 (1996), S. 475–513. – Ergänzend sei erwähnt, daß auch eine der Arien in der genannten Kantate von J. G. Goldberg eine vergleichbare Repressenstruktur aufweist.

<sup>43</sup> Vgl. R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, 2 Bde., Princeton 1972, Bd. II, Nr. 19; sowie NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde, 1994), S. 17.

<sup>44</sup> Wie in NBA I/36 Krit. Bericht (W. Neumann, 1962), S. 60 f., und in BJ 1981, S. 54 f. (A. Glöckner), dargelegt, hat das Duett eine vor BWV 213 zurückreichende, zeitlich jedoch nicht näher bestimmbare Vorgeschichte. Meines Erachtens dürfte die unbekannte Vorlage kaum vor etwa 1730 entstanden sein.

auch sonst bemerkenswerte stilistische Parallelen mit der neu entdeckten Kantate aufweist.

Die Untersuchungen von C. P. E. Bachs Septuagesimae-Kantate „Ich bin vernügt mit meinem Stande“ ließen sich in verschiedene Richtungen weiterführen. Hier sollte lediglich andeutungsweise gezeigt werden, daß sich aus der Betrachtung des Werks vielfältige Ansätze für ein vertieftes Verständnis auch von J. S. Bachs Vokalwerken aus den Jahren um und nach 1730 gewinnen lassen – einer Phase, in der wir den Thomaskantor und seine beiden ältesten Söhne auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und Formen beobachten können.

### III.

Die Entdeckung einer frühen Kirchenkantate C. P. E. Bachs weckt den Wunsch, mehr über die Leipziger Jahre des zweitältesten Bach-Sohns zu erfahren. Mit der Auffindung neuer aussagekräftiger Berichte von Zeitzeugen – wie sie der 1973 ermittelte Brief Jakob von Stählins mit seiner verblüffenden Charakterisierung der drei ältesten Bach-Söhne bietet<sup>45</sup> – ist nicht unbedingt zu rechnen. Die systematische Auswertung persönlicher Spuren im musikalischen Quellenmaterial verspricht indes Erkenntnisse, die durchaus zu einer Schärfung des Bildes beitragen können.

Der zweitälteste Bach-Sohn begann im Alter von fünfzehn Jahren, seinem Vater mit Kopistendiensten zur Hand zu gehen. Konkret nachweisbar ist er erstmals in den Stimmen der am 6. Juni 1729 aufgeführten Pfingstkantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ BWV 174; viereinhalb Monate später beteiligte er sich an der Herstellung des Aufführungsmaterials zu der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226. Die markantesten Merkmale dieser frühen Schriftphase sind die filigrane kalligraphische Form des C-Schlüssels und die auffallend großen hakenförmigen Viertelpausen (ähnlich einem großen „S“). Beide Merkmale sind auch in dem kurzen Nachtrag in der Sopranstimme der weltlichen Kantate „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 zu finden, die – auch aus anderen Gründen – ebenfalls auf die zweite Hälfte des Jahres 1729 oder allenfalls auf das erste Halbjahr des folgenden Jahres datiert wird.<sup>46</sup>

Die Basis für eine genaue Beschreibung von C. P. E. Bachs früher Schrift läßt sich durch eine bislang unbeachtet gebliebene Quelle jedoch noch bedeutend

<sup>45</sup> Siehe BJ 1973, S. 89f. (H.-J. Schulze) sowie Dok V, Nr. C 895b; eine deutsche Inhaltsangabe des in französischer Sprache abgefaßten Briefs nach 1926 veröffentlichten Regesten findet sich bereits in Dok III, Nr. 902, eine deutsche Übersetzung der vollständigen Passage in *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1975, S. 21.

<sup>46</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 100.

erweitern. Zu wesentlichen Teilen von der Hand des Dreizehnjährigen stammt das leider stark beschädigte vierte Heft aus der Serie der „Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs“.<sup>47</sup> Auch wenn in diesem Dokument die Schriftzüge noch kindlich weich erscheinen, sind – besonders in der lateinischen Schrift – bereits zahlreiche Merkmale der reifen Hand C.P.E. Bachs deutlich und unverwechselbar ausgeprägt (siehe Abbildung 6). Die Übersetzungs- und Stilübungen in lateinischer, deutscher und griechischer Sprache lassen einen überdurchschnittlich engagierten Schüler erkennen.

Sein wichtigstes musikalisches Betätigungsfeld scheint C.P.E. Bach schon früh im Collegium musicum des Vaters gefunden zu haben. Für dessen Ensemble fertigte er um 1730/31 mit mittlerweile versierter und routinierter Handschrift zahlreiche Aufführungsmaterialien an. In diesen Zusammenhang gehört offenbar auch seine erst vor wenigen Jahren identifizierte Abschrift der A-Dur-Allemande für zwei Cembali aus dem zweiten Buch der *Pièces de Clavecin* von François Couperin (D-B, *Mus.ms.4222*).<sup>48</sup> Diese Quelle scheint mir überhaupt ein wichtiges Verbindungsglied zwischen dem ersten (um 1729/30) und dem zweiten Stadium (1730/31) von C.P.E. Bachs Handschrift zu sein; an ihr läßt sich ablesen, daß die zierliche kalligraphische Form des C-Schlüssels zunächst noch erhalten bleibt, während die Viertelpausen schon die aus späteren Schriftzeugnissen vertrautere kleinere Form (ähnlich einem kleinen „v“) annehmen. Insgesamt wäre zu fragen, ob die Schreibertätigkeit jener Jahre konkrete Rückschlüsse auf die Art seines praktischen Mitwirkens bei väterlichen Aufführungen erlaubt – ob wir also zum Beispiel aus dem Umstand, daß C.P.E. Bach das Orgel solo in der Ratswahlkantate von 1731 („Wir danken dir, Gott“ BWV 29) ausschrieb, folgern dürfen, daß er in der Erstaufführung des Werks diesen Part auch selbst übernahm.

Vermutlich setzte C.P.E. Bach seine gelegentliche Hilfe bei der Herstellung beziehungsweise Revision des Notenmaterials für die Hauptkirchenmusik sowie speziell sein Engagement im Collegium musicum des Vaters auch in den darauffolgenden Jahren (1732–1734) – mittlerweile als Student der Universität Leipzig – mehr oder minder ungebrochen fort, auch wenn die Quellenüberlieferung für diese Zeitspanne ungleich schlechter ist und somit weit aus weniger Belege vorliegen. Immerhin aber reichen die überlieferten Schriftzeugnisse aus, um ein drittes Stadium der frühen Handschrift C.P.E. Bachs zu bestimmen. Dieses zeichnet sich aus durch eine noch weitergehende Annäherung an die reife Schrift der Berliner Zeit. Die Manierismen der frü-

<sup>47</sup> D-Elb, Signatur: 6.1.3.4. Schon Conrad Freyse (BJ 1951/52, S. 103–119, speziell S. 115–119) hatte erkannt, daß das vierte Heft nicht von W.F. Bach stammen konnte, vermutete als Schreiber aber „einen Mitschüler“ (S. 116).

<sup>48</sup> Siehe P. Wollny, *Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den 1730er Jahren*, in: In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag, hrsg. von L. Collarile und A. Nigito, Bern 2007, S. 265–275.

heren Stadien werden jetzt weitgehend aufgegeben und weichen eher pragmatisch-glatten Formen, die in manchen Einzelheiten der Handschrift J.S. Bachs erstaunlich ähnlich sind. Als C-Schlüssel wird nun meist die ökonomische „Dreier“-Form verwendet; wo die kalligraphische Variante noch auftaucht, ist sie weniger zierlich und mit einem weit nach rechts hervorragenden unteren Schenkel ausgestattet.<sup>49</sup> Die Viertelpause erscheint deutlicher konturiert; sie nähert sich der Form eines kleinen „r“ an, wobei die nach rechts oben auslaufende Linie geknickt und häufig stark verdickt ist.

Neben der Kopistentätigkeit lassen sich in den angesprochenen Jahren weitere Hilfsdienste nachweisen: Nach Auskunft der Kirchenrechnungen von St. Thomas erhielt C.P.E. Bach im Rechnungsjahr 1731/32 für drei Quartale sowie im Rechnungsjahr 1732/33 für vier Quartale Zahlungen in Höhe von insgesamt 10 Reichstalern und 12 Groschen für das Stimmen des Cembalos.<sup>50</sup> Vielleicht darf der zweitälteste Bach-Sohn für die Zeit von etwa 1730 bis zu seinem Weggang aus Leipzig gar als eine Art Assistent seines Vaters angesehen werden. Sein musikalisches Wirken in Frankfurt an der Oder als Dirigent des dortigen Collegium musicum und Komponist bereits ausgesprochen ambitionierter Huldigungsmusiken kann jedenfalls als eine bruchlose Fortsetzung seiner Leipziger Betätigung verstanden werden, die ohne solide Kenntnisse und erste berufliche Erfahrungen in dieser Form gewiß nicht realisierbar gewesen wäre.<sup>51</sup>

Hinsichtlich der Ausformung ihrer musikalischen Interessen scheint zwischen den beiden ältesten Söhnen Bachs ein merkwürdiger, allerdings auch bezeichnender Unterschied bestanden zu haben, der sich bis in ihren späteren Lebensverlauf weiter verfolgen läßt. Während W.F. Bach seine Kopistendienste für den Vater – von wenigen Ausnahmen abgesehen<sup>52</sup> – mit Abschluß des dritten

<sup>49</sup> In dieser Form findet sie sich erstmals in C.P.E. Bachs Eintragungen in das Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (die ich daher um 1732 oder später ansetzen würde); vereinzelt kommt sie auch noch in den Originalstimmen zum Magnificat Wq 215 von 1749 vor. Vgl. die Abbildungen in NBAV/4 (G. von Dadelsen, 1957), S. IX, und in TBSt 1, Tafel 4–6.

<sup>50</sup> Vgl. A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, S. 62, und Dok II, Nr. 160. Vermutlich ist ein ähnlich lautender Eintrag in den Kirchenrechnungen von St. Nikolai für die Zeit von Ostern bis Michaelis 1732 ebenfalls auf C.P.E. Bach zu beziehen (Schering, S. 65).

<sup>51</sup> Zu C.P.E. Bachs Zeit in Frankfurt/Oder siehe P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21, und R.-S. Pegah, *Carl Philipp Emanuel Bach und Kronprinz Friedrich in Preußen*, BJ 2008, S. 328–332.

<sup>52</sup> Ergänzend zu den Nachweisen in NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007, Textband, S. 14–19) läßt sich W.F. Bachs Hand auch in den Originalstimmensätzen zu BWV 226 (*St 121*; geschrieben Ende Oktober 1729) und BWV 120a (*St 43*; ge-

Leipziger Kantatenjahrgangs einstellte und sich an der Repertoirebeschaffung für das väterliche Collegium musicum offenbar gar nicht beteiligte, fand sein jüngerer Bruder gerade hier seine wichtigste Aufgabe. Von W.F. Bach sind aus der Zeit ab dem Beginn seines Universitätsstudiums (April 1729) Abschriften von anspruchsvollen Orgelwerken seines Vaters erhalten,<sup>53</sup> die darauf schließen lassen, daß er sich schon früh auf eine Laufbahn als Orgelvirtuose vorbereitete und zu den im Collegium musicum tätigen Kommilitonen beizzeiten auf Distanz ging. Unterschiede im Naturell der Brüder und das Bestreben, jeweils eigene Nischen zu besetzen, mögen hier ausschlaggebend gewesen sein. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die zwar sicherlich subjektiv gefärbte, aber doch wohl präzise beobachtete Charakterisierung Jakob von Stählins an Kontur, der – selbst ein Mitglied des Bachischen Collegium musicum – den umgänglichen und umtriebigen C.P.E. Bach als „lustigen Gesellschafter“ in Erinnerung behielt, der sich durch „Natürlichkeit, Tiefe und Nachdenklichkeit auszeichnete“, den älteren Bruder hingegen als „etwas affektierten Elegant“ empfand.

Abgesehen von biographischen Aspekten berührt die hier knapp geschilderte Entwicklung von C.P.E. Bachs Handschrift noch einige weitere Schreiber- und Chronologiefragen.

– Die Gebrauchsdauer des Papiers mit dem Wasserzeichen „M A mittlere Form“ ist von Oktober 1727 bis Anfang Dezember 1731 belegt; das Wasserzeichen „M A große Form“ taucht in Originalquellen J. S. Bachs zwischen Juli 1732 und Anfang Februar 1735 auf.<sup>54</sup> Für die anlässlich einer Wiederaufführung von C.P.E. Bach angefertigte Continuo-Stimme zur Weihnachtskantate BWV 91 (Wasserzeichen „M A große Form“) favorisiert Andreas Glöckner aufgrund von Schriftmerkmalen mit Vorbehalt den 25. Dezember 1731. Der Handschriftenbefund (besonders die Form der Viertelpausen) und die Papier-sorten lassen sich allerdings weitaus besser mit dem 25. Dezember 1732 in Einklang bringen.

– C.P.E. Bachs Text- und Notenschrift des ersten oder zweiten Stadiums (1729/30 bzw. 1730/31) taucht auch in den Originalstimmen zur Johannes-

---

schrieben um 1729/30) nachweisen. Vgl. die Schriftproben in NBA IX/3 (Abbildungsband), S. 214 (Textunterlegung größtenteils von W.F. Bach) und S. 230 (Noten durchweg und Textunterlegung Zeile 1–6 von W.F. Bach; Textunterlegung Zeile 7–11 von C.P.E. Bach).

<sup>53</sup> Siehe die Abschriften der Orgelsonaten BWV 525–530 (P 272) aus der Zeit um 1732/33 (Wasserzeichen: M A große Form) und der Vivaldi-Transkription BWV 594 (D-LEu, N. I. 5138) aus der Zeit um 1727(?)–1731 (Wasserzeichen: M A mittlere Form); vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 22–47, sowie NBA IV/8 Krit. Bericht (K. Heller, 1980), S. 43–44.

<sup>54</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 140f.

Passion (*St III*) auf. Die entsprechenden Eintragungen in das Aufführungsmaterial von 1724 (Fassung I) betreffen sowohl allgemein die Revision des Notentexts als insbesondere auch die – gemeinsam mit J. S. Bach vorgenommene – Einarbeitung der neuen Lesarten von Fassung III. Im einzelnen vermag ich, C. P. E. Bachs Handschrift an folgenden Stellen zu erkennen (siehe auch Abbildung 7):

Soprano Ripieno (B 13)<sup>55</sup>

Satz 3: Überschrift „Choral.“

Satz 12a: Textmarke „sie zu ihm“

Satz 14: „NB Folgender Choral muß einen Ton tiefer gesungen werden.“

Satz 23d: Sopranschlüssel zu Beginn dieses Satzabschnitts nach Satz 33–36: „Sinfonia tacet“

Alto Ripieno (B 15)

Satz 1: Ergänzung von T. 65 b–67 a

Satz 14: „folgender Choral wird ein Ton tiefer gesungen.“

Satz 23b: Ergänzung von T. 12 b–15 a

Satz 25b: Ergänzung von T. 22 (2. Viertel) bis 23 (1. Viertel) nach Satz 33–36: „Sinfonia tacet“

Tenore Ripieno (B 17)

Satz 14: „NB dieser Chorale muß einen Ton tiefer gesungen werden.“

Satz 22: Ergänzung der Textunterlegung (ab „Muß uns die Freyheit kommen“ bis Schluß)

Satz 26: Ergänzung der Textunterlegung („dein Nam u. X [Kreuz] allein“ und „all Zeit u. Stunde“ bis Schluß)

Basso Ripieno (B 19)

nach Satz 33–36: „Sinfonia et Recit. tacent“

Da für die im Zusammenhang mit Fassung III angefertigten Einlagen und Zusatzstimmen meist Papier mit dem Wasserzeichen „MA mittlere Form“ verwendet wurde, erscheint es naheliegend, die Aufführung dieser Fassung innerhalb der Gebrauchsdauer dieser Papiersorte anzusiedeln, also zwischen dem 17. 10. 1727 und dem 2. 12. 1731.<sup>56</sup> Hierfür kommen nach gegenwärtigem Kenntnisstand und Konsens allein die Jahre 1728 und 1730 in Betracht, da für 1729 eine Wiederaufführung der Matthäus-Passion als wahrscheinlich angesehen wird und für 1731 die Erstaufführung der Markus-Passion sicher belegt ist. Über jeden Zweifel erhaben ist indes nur das letztgenannte Jahr; die Annahme einer Wiederaufführung der Matthäus-Passion beruht einzig auf der

<sup>55</sup> Quellensigel nach NBA II/4 (A. Mendel, 1974), S. 33–35.

<sup>56</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 138 f.

Prämisse, daß Carl Friedrich Zelter mit seiner Bemerkung über „den alten Kirchentext“ von 1729 auf ein ihm vorliegendes Exemplar eines Einzeltextdrucks und nicht etwa auf den im selben Jahr erschienenen zweiten Band von Picanders „Ernst-Scherzhafften und Satyrischen Gedichten“ zielte. Daß Bach seinen zweitältesten Sohn bereits 1728 mit anspruchsvollen Revisionsaufgaben betraut hätte, darf bezweifelt werden.<sup>57</sup> Entsprechend wäre 1730 zu bevorzugen, zumal auch Bachs eigene mit Fassung III in Zusammenhang stehende Eintragungen in *St III* am ehesten mit diesem Jahr vereinbar sind.<sup>58</sup> – Diese Erkenntnis zieht eine Umdatierung der von J. S. und C. P. E. Bach gemeinsam kopierten apokryphen Lukas-Passion BWV 246 (*P 1017*) nach sich. Der innerhalb der Quelle recht stark variierende Duktus von C. P. E. Bachs Schrift und die relativ große Bandbreite unterschiedlicher Papiersorten könnte darauf hindeuten, daß die Anfertigung der Partitur sich über einen längeren Zeitraum hinzog.<sup>59</sup> Für eine hastige Entstehung unter großem Zeitdruck lassen sich ungeachtet des wenig kalligraphisch anmutenden Schriftdukts keine triftigen Argumente finden. Die ehemals diskutierte und jüngst von Daniel R. Melamed wieder ins Spiel gebrachte These einer zunächst „auf Vorrat“ hergestellten Abschrift wird durch diesen Befund gestützt; allerdings würde ich nicht so weit gehen, eine Leipziger Aufführung unter Bachs Leitung insgesamt in Frage zu stellen.<sup>60</sup> Die Schriftformen C. P. E. Bachs legen eine Datierung auf die Zeit um 1731 nahe. Angesichts des weitgehend fixierten Aufführungskalenders für die Jahre bis 1736 kommt damit eine Darbietung frühestens für das – nach der Umdatierung von Fassung III der Johannis-Passion wieder freie – Jahr 1732 in Frage.

#### IV.

Die Auffindung einer frühen Picander-Vertonung aus J. S. Bachs engstem Umkreis lädt zu weiteren Überlegungen ein, denen hier wenigstens ansatzweise nachgegangen werden soll. Eines der vertracktesten und seit Jahrzehnten im-

<sup>57</sup> Die Tatsache, daß C. P. E. Bach als Kopist erst ab Juni 1729 nachweisbar ist, ist als Argument nur bedingt tauglich, da aus dem Jahr 1728 nur punktuelle Belege für Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit vorliegen. Vgl. Dürr Chr 2, S. 96–98.

<sup>58</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 20.

<sup>59</sup> Siehe die Diskussion von BWV 246 bei Glöckner (BJ 1981, S. 48). Die in *P 1017* vorkommenden Papiersorten sind Weiß 33, 61 und 89; letztere benutzte Bach auch in seinem Zeugnis für J. A. Scheibe vom 4. 4. 1731 (Dok I, Nr. 68).

<sup>60</sup> Vgl. D. R. Melamed, *Hat Johann Sebastian Bach die Lukas-Passion BWV 246 aufgeführt?*, BJ 2006, S. 161–169. Das Anfertigen einer Partitur ohne konkrete Aufführungspläne hat ein Gegenstück in der zwischen 1746/47 und 1748/49 entstandenen Abschrift von Händels Brockes-Passion (D-B, *Mus. ms. 9002/10*).

mer wieder kontrovers diskutierten Probleme der Bach-Forschung betrifft jene berühmte Sammlung von Kantatendichtungen, die der Leipziger Dichter Christian Friedrich Henrici (alias Picander) ab Juni 1728 in vier Lieferungen veröffentlichte und die Bach im gleichen Zeitraum, beginnend mit dem Johannisfest (24. Juni), vollständig in Musik gesetzt haben soll. Da aber nur neun Vertonungen Bachs von Texten aus diesem Druck nachweisbar sind,<sup>61</sup> müsste der üblicherweise als sein vierter Leipziger Jahrgang bezeichnete Kantatenzyklus zu großen Teilen als verschollen gelten. Allerdings gehen die Meinungen bezüglich dieser Hypothese seit langem auseinander,<sup>62</sup> denn die greifbaren Indizien konnten durchaus unterschiedlich interpretiert werden, zumal das bislang einzige bekannte Exemplar der Erstausgabe von Picanders Dichtungen im Zweiten Weltkrieg abhanden gekommen ist.

Mittlerweile hat sich die Quellenlage zum Picander-Jahrgang allerdings in einem entscheidenden Punkt verbessert: Im Jahr 2009 konnte Tatjana Schabalina unvermutet ein in St. Petersburg überliefertes Parallelexemplar des 1728/29 erschienenen Erstdrucks der „Cantaten Auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr“ ermitteln.<sup>63</sup> Zusammen mit der hier vorgestellten Kantate C.P.E. Bachs und einer erneuten Untersuchung der Originalquellen zu J.S. Bachs Picander-Vertonungen kann das Problem nunmehr erneut in Angriff genommen und die Diskussion um einige Gesichtspunkte erweitert werden.

Das wichtigste Argument für die einstige Existenz eines Bachschen Kantatenjahrgangs auf die Dichtungen Picanders war die ungewöhnliche Anordnung der Texte in dem bis vor kurzem nur aus unzulänglichen Beschreibungen greif-

<sup>61</sup> BWV 171, 174, 188 und 197a (Autographe) sowie BWV 145, 149, 156 und 159 (Abschriften nach 1750); zu dem Fragment „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ siehe weiter unten. BWV 84 basiert auf einer früheren Fassung eines Picander-Texts und gehört zu Bachs Leipziger Jahrgang III.

<sup>62</sup> Die wichtigste Literatur in chronologischer Folge: W.H. Scheide, *Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*, in: *Mf* 14 (1961), S. 60–63; A. Dürr, *Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung*, in: *Mf* 14 (1961), S. 192–195; Scheide, *Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung*, ebenda, S. 423–427; K. Häfner, *Der Picander-Jahrgang*, *BJ* 1975, S. 70–113; Scheide, *Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung*, *BJ* 1980, S. 47–51; Häfner, *Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang: Ein neuer Hinweis*, in: *Mf* 35 (1982), S. 156–162; Scheide, *Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach*, *BJ* 1983, S. 109–113; Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987, S. 21 ff. und 520 ff.; Rezension des vorgenannten Buches in *BJ* 1990, S. 92–94 (H.-J. Schulze); K. Hofmann, *Anmerkungen zum Problem „Picander-Jahrgang“*, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von U. Leisinger, Hildesheim 2002 (LBzBF 5), S. 69–87.

<sup>63</sup> *BJ* 2009, S. 20–30.

baren Erstdruck. Aus dieser Anordnung schloß Klaus Häfner, daß es sich bei dem Picander-Erstdruck „um das Textbuch der Kirchenmusiken in den Leipziger Hauptkirchen vom Johannisfest 1728 bis zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1729“ gehandelt haben müsse, was seiner Meinung nach als indirekter Beweis für die einstige Existenz eines innerhalb eines Jahres vollständig komponierten Zyklus von Kantaten anzusehen war.<sup>64</sup>

Dank zahlreicher Textdruckfunde in den vergangenen Jahren haben wir unsere Vorstellungen von der Gestaltung und gängigen Publikationsweise von Bachs „Texten zur Leipziger Kirchen-Music“ wesentlich erweitern und in zahlreichen Einzelheiten präzisieren können.<sup>65</sup> Es wurde erkennbar, daß Bach dem – bereits zur Amtszeit von Johann Kuhnau etablierten – Brauch folgte, Einzelhefte mit Kantatentexten zu mehreren aufeinanderfolgenden Sonn- und Festtagen zu veröffentlichen. Diese Hefte wurden entweder als eigenständige Schriften behandelt oder, sofern sie textlich und musikalisch geschlossene Jahrgänge betrafen, mit einer fortlaufenden Paginierung versehen, um den Gottesdienstbesuchern die Möglichkeit an die Hand zu geben, sie später zu einem Band zu vereinigen. Ein durchgängig vorhandenes Merkmal dieser Art von Jahrgangsheften ist – im Gegensatz zu den zahlreichen „literarischen“ Veröffentlichungen von Kantatendichtungen in Form von „idealen“ Jahrgängen – die präzise Angabe des jeweiligen Aufführungsorts und die Auslassung von Sonntagen, die im betreffenden Kirchenjahr nicht vorkamen oder an denen keine Musik erklang. Der Erstdruck von Picanders „Cantaten“ weist keines dieser beiden Merkmale auf; Anlage und Aufmachung des Bandes zeigen vielmehr zweifelsfrei, daß es sich hier keinesfalls um „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“ handelt, also die Dokumentation eines tatsächlich musizierten Jahrgangs, sondern um eine selbständige – das heißt, von Bach unabhängige – Unternehmung Picanders.

Angesichts dieser Erkenntnis entfällt zunächst die Prämisse, Bach habe den Jahrgang vollständig und binnen Jahresfrist komponiert. Wir sind mithin nun frei anzunehmen, daß die Beschäftigung mit den Dichtungen sich über eine längere Zeitspanne erstreckte und auch nicht notwendigerweise den gesamten Zyklus einschloß. In der Tat scheinen die erhaltenen Autographe einen etwas weiteren Datierungsspielraum nahezulegen: Während die Originalstimmen zu BWV 174 das Datum „d: 5 Junij 1729“ tragen und das Wasserzeichen in den autographen Partiturfragmenten zu BWV 188 (Weiß 92) auch in einem auf den 21. Mai 1729 datierten Zeugnis vorkommt,<sup>66</sup> erlaubt das in den autographen Partituren zu BWV 171 und 197a enthaltene Wasserzeichen „Posthorn +

<sup>64</sup> BJ 1975, S. 78.

<sup>65</sup> Siehe die Beiträge von Tatjana Schabalina, Marc-Roderich Pfau und Peter Wollny im BJ 2008 sowie den Aufsatz von T. Schabalina im BJ 2009.

<sup>66</sup> Vgl. Dok I, Nr. 65.

GAW“ (Weiß 86) eine Datierung zwischen etwa 1729/30 und 1736/37.<sup>67</sup> Das in *P 670* überlieferte Fragment „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ kann anhand der recht präzisen zeitlichen Bestimmbarkeit der in derselben Quelle enthaltenen Trauungskantate BWV 120a auf etwa 1729/30 datiert werden. Für die vier lediglich in späteren Abschriften erhaltenen Kantaten BWV 145, 149, 156 und 159 lassen sich keine brauchbaren Argumente zur chronologischen Einordnung ausmachen.

Die papierkundlichen Indizien sind zwar nicht sonderlich ergiebig; mit dem Wegfall des Arguments, die vier Lieferungen von Picanders Kantatendruck aus dem Jahr 1728/29 seien Bachs Aufführungen begleitende „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“, bieten sie aber einen Spielraum, der zumindest so lange nicht grundlos beschränkt werden sollte, bis aussagekräftigere Quellen auftauchen. Zu dem bereits für 1725/26 (Jahrgang III) und punktuell für 1727 beobachteten langsameren und entspannteren Schaffensrhythmus würde eine solche Verfahrensweise – Vertonung von einzelnen Picander-Dichtungen, verteilt über mehrere Jahre und ohne Anspruch auf Vollständigkeit – in der Tat sehr gut passen. Innerhalb dieses Spielraums, der von den späten 1720er bis um die Mitte der 1730er Jahre reicht, ist auch C. P. E. Bachs Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“ anzusiedeln.

Die sich abzeichnende Möglichkeit, daß Bach die Vertonungen von Picander-Texten gelegentlich an seine ältesten Söhne (und eventuell auch an seine Meisterschüler<sup>68</sup>) delegierte, zieht die Frage nach sich, ob noch weitere Belege für eine derartige Verfahrensweise ausfindig gemacht werden können. Zwei Fälle stehen zur Diskussion:

1. Das seit seiner Identifizierung durch Alfred Dürr<sup>69</sup> bekannte Fragment einer Vertonung von Picanders Dichtung auf den zweiten Ostertag („Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“), das auf der letzten Seite der autographen Partitur der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ BWV 120a (*P 670*) überliefert ist, gilt gemeinhin als eine von Kopistenhand angefertigte Abschrift einer im übrigen verschollenen Komposition J. S. Bachs. Der Schreiber des Fragments wurde bislang als singular angesehen.<sup>70</sup> Die oben diskutierte verbesserte Quellenlage von Schriftzeugnissen des jungen C. P. E. Bach erlaubt es nun, diesen sicher als Urheber des Fragments zu identifizieren (siehe Abbildung 8). Dies zeigt insbesondere ein Vergleich der Textschrift mit den

<sup>67</sup> Kobayashi Chr, S. 10 und 39.

<sup>68</sup> Vielleicht ist auch die 1740 mutmaßlich in Bachs Unterricht komponierte Picander-Kantate „Raset und brauset, ihr heftigen Winde“ von Johann Friedrich Doles hier einzubeziehen.

<sup>69</sup> A. Dürr, „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“. Eine verschollene Kantate J. S. Bachs, in: *Mf 11* (1958), S. 422–427 und Tafel nach S. 400.

<sup>70</sup> Dürr Chr 2, S. 153 (Anonymus IV a); NBA IX/3, Nr. 145 (Anonymus L 62).

Belegen im Schulheft von 1727, in *P 1017* und in der Partitur zu „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“. Die wenigen Noten sowie die Baßschlüssel fügen sich dieser Zuweisung ohne weiteres; ungewohnt ist lediglich die Gestalt der C-Schlüssel in den beiden unteren Akkoladen, doch auch diese lassen sich als eine flüchtige, in einem Zug geschriebene Variante der komplexeren Zierform deuten. Daß für diese Variante keine weiteren Belege nachgewiesen werden können, muß zugegebenermaßen als Manko gewertet werden, doch ist zu bedenken, daß auch andere frühe Schriftzeugnisse des zweitältesten Bach-Sohns singuläre Formen aufweisen. Insgesamt läßt sich das „Pilgrim“-Fragment überzeugend in die Chronologie der Schrift C. P. E. Bachs einordnen.

Mit dieser Identifizierung stellt sich die Frage nach dem Komponisten der fragmentarisch überlieferten Kantate neu. Könnte hier der Rest einer Kompositionspartitur vorliegen und ist damit der Schreiber – also C. P. E. Bach – auch als Komponist anzusehen? Das verhältnismäßig saubere Schriftbild läßt sich zunächst besser mit der Vorstellung einer geplanten Reinschrift vereinbaren, es ist jedoch zu bedenken, daß nahezu sämtliche Eintragungen auf der Seite in den Bereich vorbereitender, präkompositorischer Arbeiten gehören, während der eigentliche schöpferische Prozeß offenbar für eine zweite Arbeitsphase reserviert war. Einer Deutung des „Pilgrim“-Fragments als Kompositionspartitur des jungen C. P. E. Bach stehen allerdings zwei gewichtige Argumente gegenüber:

- a) Zunächst erscheint es ungewöhnlich, daß in einer Da-capo-Arie der Schluß des B-Teils vom Continuo und nicht von der Singstimme aus komponiert worden sein sollte. Ein solches Vorgehen wäre lediglich dann sinnvoll, wenn nur die genaue Gestalt der Continuo-Stimme noch der Fixierung bedürfte, während der Verlauf der Singstimme an dieser Stelle bereits feststand – denkbar wäre ein lang ausgehaltener Ton (siehe Beispiel 1) oder das Arbeiten nach einer einstimmigen Verlaufsskizze.<sup>71</sup> In der Tat trägt der Duktus der Continuo-Stimme Merkmale von C. P. E. Bachs flüchtiger Konzeptschrift. Zum anderen muß der Schreiber einen konkreten Grund gehabt haben, den Bogen beiseite zu legen und seine Kompositions- oder Kopierarbeit vermutlich auf einem anderen Bogen fortzusetzen. Möglich wäre zum Beispiel, daß die fünf Takte der ersten Akkolade einen konzeptionellen Fehler enthielten.

<sup>71</sup> Dies ist eine für C. P. E. Bachs späteres Schaffen typische Arbeitsweise. Vgl. CPEB: CW I/8.1 (P. Wollny, 2006), S. 137–148.

## Beispiel 1

oder

- b) Die Vorbereitung der Niederschrift eines Rezitativs mittels vorheriger Eintragung des Texts ist als solche zwar durchaus üblich; ungewöhnlich erscheint aber, daß Satzüberschrift und Schlüsselleiste des Chorals bereits eingetragen wurden, bevor der vorhergehende Satz Gestalt angenommen hatte oder auch nur die Lage der Singstimme festgelegt war. Dürr folgerte aus diesen beiden Beobachtungen, Bach habe bei diesem Werk – ebenso wie bei der Niederschrift der Sinfonia in der Originalpartitur von BWV 174 – „Hilfsdienste kleineren Ausmaßes von fremder Hand verrichten lassen, die er sonst normalerweise nicht beanspruchte. [...] Die Arie wäre dann Parodie, deren unverändert übernommenen Continuo Bach sich vom Kopisten in die neue Partitur eintragen ließ, um die Singstimme mit den durch den neuen Text bedingten Änderungen dann selbst niederzuschreiben.“<sup>72</sup> Diesem Erklärungsversuch wäre mit dem Hinweis zu begegnen, daß ein solches Verfahren in Bachs parodierten Werken sonst nirgendwo nachzuweisen ist. Zu berücksichtigen ist andererseits aber auch, daß die Arbeitsweise des 15- oder 16jährigen C. P. E. Bach sicherlich noch keiner festgelegten Routine folgte und wir überhaupt über die Schaffensweise des jungen Komponisten nur das wissen, was uns die vier oder fünf Jahre später entstandene, weitaus professioneller ausgeführte Mügelnert Partitur verrät. Schließlich wäre auch denkbar, daß die Kantate „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ ein Werk aus dem väterlichen Kompositionsunterricht darstellt.

Das Fragment erlaubt also mehrere Deutungen und es erscheint geraten, die schmale Basis der Indizien nicht zu sehr zu belasten. Immerhin ist vor dem Hintergrund der wesentlich verbesserten Quellenlage die Hypothese nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, daß das Kantatenfragment in *P 670* den Überrest einer weiteren Picander-Vertonung von C. P. E. Bach darstellt.

<sup>72</sup> Dürr (wie Fußnote 69), S. 425.

Folgen wir diesem Gedanken und nehmen an, das Werk sei tatsächlich von dem jungen Komponisten vollendet worden (vielleicht unter Mithilfe des Vaters), so fällt der Blick als nächstes auf den Schlußchoral mit dem Textincipit „O süßer Herre Jesu Christ“. Alfred Dürr hat wahrscheinlich gemacht, daß die im ersten Teil der von C.P.E. Bach herausgegebenen Sammlung „Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge“ (Leipzig 1784) enthaltene Bearbeitung von „Heut triumphieret Gottes Sohn“ (BWV 342) mit diesem Schlußchoral von „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ identisch ist und dies als weiteres Argument für die Einordnung des Fragments als einstmals vollständig vorliegende Komposition J. S. Bachs gewertet.<sup>73</sup> Auch hier ist der Sachverhalt jedoch komplexer und zugleich widersprüchlicher. BWV 342 fungiert nämlich ebenfalls als Schlußsatz von C.P.E. Bachs Osterkantate „Gott hat den Herrn auferwecket“ Wq 244 aus dem Jahre 1756, obwohl dieses Werk nach dem Willen des Textdichters eigentlich mit einer Wiederholung des Eingangssatzes schließen sollte. Da es sich bei Wq 244 um ein repräsentatives Bewerbungsstück handelt,<sup>74</sup> dessen Textvorlage gar keinen Choralsatz vorsieht, bestand für den Komponisten eigentlich keinerlei Notwendigkeit, eine eher schlichte Kirchenliedbearbeitung einzufügen – es sei denn, es handelte sich um einen bereits existierenden eigenen Satz, der anderweitig vielleicht Gefahr gelaufen wäre, verlorenzugehen. Trotz der ausdrücklichen Versicherung C.P.E. Bachs, daß die vier bei Breitkopf erschienenen Choral Sammlungen ausschließlich echte Kompositionen seines Vaters enthielten,<sup>75</sup> hat sich dort mindestens ein weiterer seiner eigenen, mutmaßlich frühen Sätze eingeschlichen; hierzu gleich mehr. Anscheinend genügte die Mitwirkung des Vaters bei frühen Kompositionsversuchen der Söhne bereits, um diesem das betreffende Werk später zuzuschreiben oder zumindest seine Beteiligung zu erwähnen.<sup>76</sup>

Das Kantatenfragment „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ wird in Zukunft also nur noch unter Vorbehalt als Komposition J.S. Bachs gelten können; ähnlich gewichtige Argumente sprechen dafür, es als das Relikt einer weiteren Jugendarbeit des zweitältesten Bach-Sohns anzusehen.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 426 f.

<sup>74</sup> Siehe hierzu P. Wollny, *C.P.E. Bach, Georg Philipp Telemann und die Osterkantate „Gott hat den Herrn auferwecket“*, in: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n“. Essays in Honor of Christoph Wolff, hrsg. von P. Corneilson und P. Wollny, Ann Arbor 2010, S. 78–94.

<sup>75</sup> Dok III, Nr. 897 bzw. Nr. 723.

<sup>76</sup> Vgl. NV, S. 65 („Trio für die Violine, Bratsche und Baß, mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“) und S. 88 („Verschiedene Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J.S. Bach verfertigt“). Vgl. auch Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 10–11.

2. Die „wenig regelgerechte“ Überlieferung der für den dritten Ostertag bestimmten Kantate „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen“ BWV 145 gibt der Forschung ebenso Rätsel auf wie die bereits im 18. Jahrhundert belegte Erweiterung der fünf Sätze umfassenden mutmaßlich authentischen Substanz zu einem siebensätzigen Pasticcio.<sup>77</sup> Das Werk ist heute lediglich in einer Partiturnabschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert (sowie in zwei von dieser unmittelbar abhängigen späteren Kopien) greifbar, die aus dem Besitz des in Frankfurt an der Oder praktizierenden Arztes und Amateurmusikers Eduard Petersen (†1831) stammt.<sup>78</sup> Frühere Nachweise beschränken sich auf Nennungen des Titels in mehreren Katalogen des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal und – vermutlich davon abhängig – in einem Verzeichnis des Rigaer Verlegers Johann Friedrich Hartknoch.<sup>79</sup> Die fast identischen Titelformulierungen legen die Annahme nahe, daß die Abschrift Petersens und die Stammhandschrift Westphals eng miteinander verwandt waren; allerdings bleibt unklar, ob ein direktes Abhängigkeitsverhältnis bestand oder ob die beiden auf eine gemeinsame Vorlage zurückgingen. Sämtlichen nachweisbaren Quellen ist die Umwidmung des Werks auf den ersten Ostertag und die Erweiterung zu der siebensätzigen Pasticcio-Fassung gemein. In dieser Gestalt sind den fünf Sätzen der Picander-Vertonung der Choral „Auf, mein Herz, des Herren Tag“ von C.P.E. Bach (= „Jesus, meine Zuversicht“ H 336/3) und der Chorsatz „So du mit deinem Munde bekennest Jesum“ von G.P. Telemann vorangestellt.<sup>80</sup>

Die – mittlerweile durch drei maßgebliche Quellen gestützte<sup>81</sup> – Zuweisung des einleitenden Chorals an C.P.E. Bach gab zunächst Anlaß zu vorsichtigen Mutmaßungen über den Kompilator des Pasticcios und dessen Verwendung in der Hamburger Kirchenmusik um 1770.<sup>82</sup> Da es sich bei diesem Satz vermutlich um ein Leipziger Jugendwerk des zweitältesten Bach-Sohns handelt, wäre in Anbetracht der vorstehend geschilderten neuen Erkenntnisse aber auch zu erwägen, ob die siebensätzliche Fassung von BWV 145 wirklich eine Bearbeitung aus späterer Zeit darstellt und ob die Zuweisung an J.S. Bach über-

<sup>77</sup> Vgl. Schulze K, S. 191. Zur Quellenlage und Überlieferung siehe auch NBA I/10 (A. Dürr, 1956), S. 128–149.

<sup>78</sup> Vgl. BC I/1, S. 256; MGG<sup>2</sup>, Sachteil, Bd. 3, Sp. 669; Dok VI, Nr. D 9 (S. 564).

<sup>79</sup> Vgl. Dok III, Nr. 789 und Dok V, Nr. C 886a (S. 232).

<sup>80</sup> Zur Identifizierung des einleitenden Chorals siehe BJ 1993, S. 141 (U. Leisinger/P. Wollny). Der anschließende Chor stammt aus Telemanns gleichnamiger Kantate TVWV 1:1350; siehe BJ 1951/52, S. 37–38 (A. Dürr). – Eine ominöse, in BG 31/3 (1885), S. XII erwähnte Quelle, die allerdings der Redaktion seinerzeit nicht vorlag und seither verschollen ist, enthielt der knappen Beschreibung zufolge möglicherweise nur die von Picander gedichteten fünf Sätze.

<sup>81</sup> B-Bc, 16083 MSM, D-B, SA 817 (2) und SA 818 (S. 144).

<sup>82</sup> Vgl. BJ 1993, S. 141.

haupt zu Recht besteht. Angesichts der schlechten Quellenlage ist die erste Frage nicht befriedigend zu beantworten; hinsichtlich der zweiten kann anhand des Notentexts immerhin der stilistische Befund geprüft werden. Da der abschließende Chorsatz nur bedingt, die beiden Rezitative hingegen fast gar keine Ansatzpunkte für eine stilkritische Betrachtung bieten, hat sich eine solche Untersuchung auf die beiden Arien zu beschränken.

Hier ergibt sich folgendes: Trotz eines unbestreitbar „Bachischen“ Tonfalls enthalten beide Sätze zahlreiche ungewöhnliche Merkmale. Im Duett fallen die häufig stagnierenden Harmonien auf. Zu Beginn des Ritornells wird der Ton d über zwei Takte hinweg in Achtelnoten wiederholt; noch auffälliger ist aber der über nicht weniger als fünf Takte (T. 6–10) festgehaltene Septakkord der Doppeldominante. Mit dem Eintritt der beiden Singstimmen wird die Partie der Solovioline recht dünn. Das satztechnisch anspruchsvolle und für J. S. Bach typische Verfahren des Vokaleinbaus wird auffällig vermieden. Zudem sind die beiden Singstimmen über weite Strecken nur wenig selbständig geführt; stattdessen bestimmen Terz- und Sextparallelen das Klangbild (siehe Beispiel 2). Daß es sich bei dieser deutlich weniger komplexen Kompositionsmanier um Stilmerkmale einer verschollenen weltlichen Huldigungsmusik aus der Köthener Zeit handeln könnte, die seit Friedrich Smend fast allgemein als Parodievorlage für BWV 145 anerkannt wird,<sup>83</sup> erscheint mir wenig plausibel. Denn zum einen weisen gerade die Duette der Köthener Festmusiken ein Höchstmaß an satztechnischer Kunstfertigkeit auf,<sup>84</sup> zum anderen ist – wie weiter oben ausgeführt wurde – der 2/4-Takt des Duetts von BWV 145 in Bachs Kantaten vor 1726 gar nicht nachweisbar. (siehe Beispiel 2)

## Beispiel 2

## Duetto

Violino I

Soprano

Tenore

Continuo

5/3 6/4 5/3 6/4

<sup>83</sup> F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 45–47.

<sup>84</sup> Hier sei nur auf das Duett (Satz 4) aus der Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a hingewiesen.

3

6 4 6 5 6 5 6 5 6 7 8 6 5 6 5

7

6 7 6 6 7 6 6 6 6 5 6 3 6 5 7

11

6 6 7 6 6 5 6 5 6 5 6

15

piano

Ich le - be \_\_\_\_\_ , mein Her - ze, zu dei - nem Er -

6 # 5 4 6 6 6 5 6 4 6 5 3 2 4 4 3 3

20

Du le - best . . . mein Je - su, zu mei - nem Er -  
göt - zen, mein Le - - - - - ben er - he - bet dein

6/4 4/2 6/3 4/2 5/3 6/4 5/3 6 ♮ 6/5 5

Ein ähnliches Bild bietet die zweite Arie. Auch wenn man eine absichtsvolle Vereinfachung des Satzbilds zur Herausarbeitung des leichten Menuett-Stils als Lizenz gelten läßt, fallen doch die merkwürdige Unselbständigkeit der Bläserbehandlung sowie eine nicht eben kleine Zahl offener oder verdeckter Oktavparallelen ins Auge, die für J.S. Bach kaum typisch sind (siehe Beispiel 3).

## Beispiel 3

57

le - bend ist; mer - ke, mein Her - ze, be - stän - dig nur dies,

♯ 7/♯ 6/5 6

63

forte

forte

forte

forte

forte

forte

forte

forte

forte

6 5

mer - ke, mein Her - ze, be - stän - dig nur dies.

forte

69

forte

5 6 6

Erscheint es mithin überaus problematisch, die handwerkliche Ausarbeitung der Arien in BWV 145 als Schöpfungen des reifen J. S. Bach anzuerkennen, so würden die beobachteten Mängel sich ohne weiteres in das Bild eines jungen, noch unerfahrenen, zugleich aber ambitionierten Komponisten fügen, der sein volles schöpferisches Potenzial noch nicht entfaltet hat.<sup>85</sup>

Abb. 1–3. C. P. E. Bach, Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“ (D-MÜG, *Mus. ant.* 364), S. 1 (Titelseite), 3 (Beginn von Satz 1) und 5 (Schluß von Satz 1, Satz 2, Beginn von Satz 3)

Abb. 4–5. Anonym, Missa in e-Moll (D-MÜG, *Mus. ant.* 374), S. 1–2

Abb. 6. C. P. E. Bach, Übersetzungsübung (Schilderung der Feierlichkeiten zum Besuch des sächsischen Kurfürsten in Leipzig im Mai 1727). D-EIb, Signatur: 6.1.3.4. (Heft 4 der „Schulhefte W. F. Bachs“), S. 8–9

Abb. 7a–c. Revisionen von der Hand C. P. E. Bachs in den Ripieno-Stimmen zur Johannes-Passion (*St III*)

Abb. 7d. J. S. Bach, „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201, Nachtrag von Satz 2 in der ersten Soprano-Stimme (*St 33a*)

Abb. 8. Kantatenfragment „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ (*P 670*, Bl. 6v)

<sup>85</sup> Zur Bewertung von C. P. E. Bachs Frühwerk siehe BJ 1993 (U. Leisinger/P. Wollny), S. 127–204.

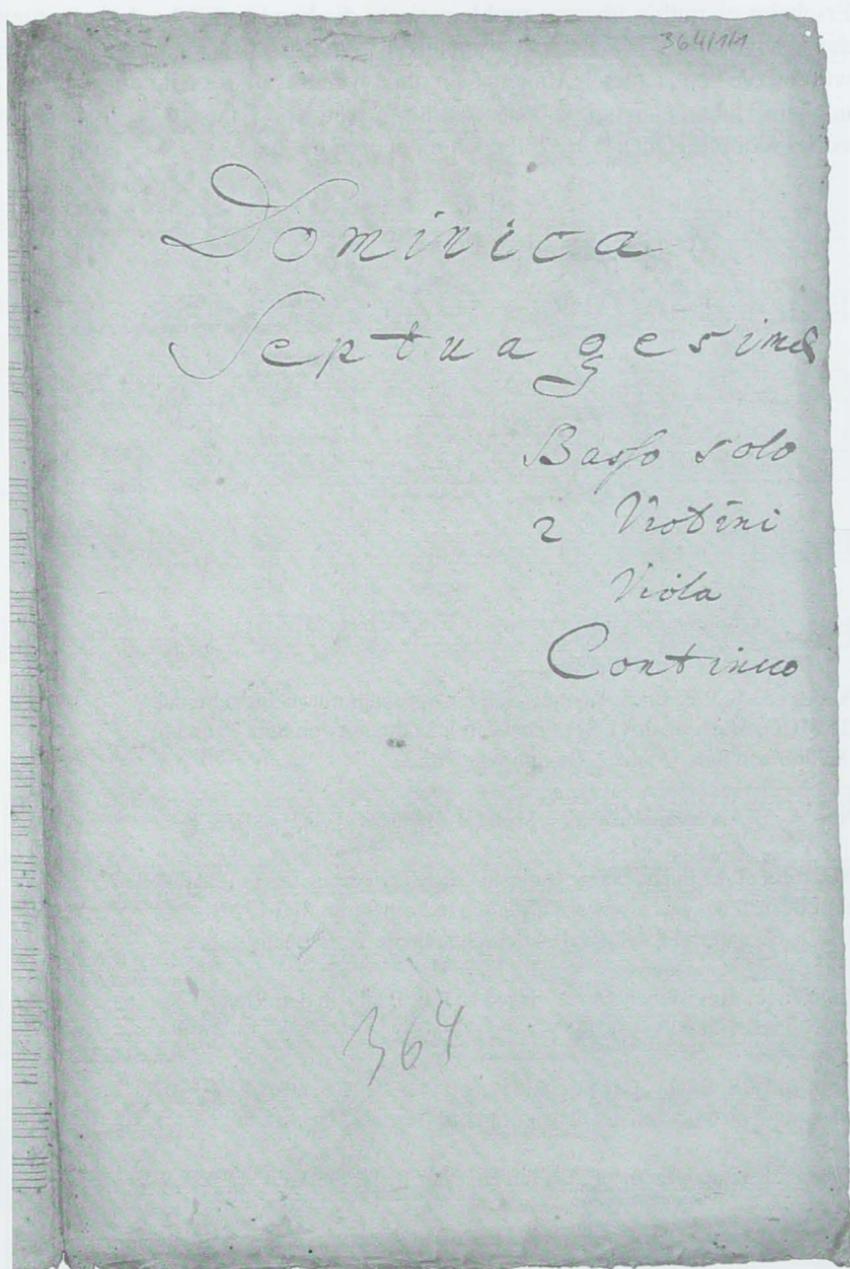


Abb. 1.

*Sonata Septages. a 2 Viol. Viola Basso solo e Violoncello. con Corno*

The manuscript is a handwritten musical score for a sonata. It features approximately 18 staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Abb. 2.





374/119

The image displays a handwritten musical score on ten systems of five staves each. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining and wear, particularly in the middle section. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a personal manuscript or a working draft. The score is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The first system is marked with a treble clef and a common time signature. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The paper has a yellowish tint and some dark spots, suggesting it is an old document. The number '374/119' is written in the top right corner. The score is organized into three main sections, each consisting of two systems of five staves. The first section is on the top two systems, the second in the middle two systems, and the third on the bottom two systems. The notation is consistent throughout, with some variations in the rhythmic patterns and accidentals. The overall impression is one of a carefully written but somewhat cluttered musical manuscript.

Abb. 5.





The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The notation is in black ink and consists of several staves. The top staff begins with a treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. Below this, there are two staves of lyrics in German, written in a cursive hand. The lyrics are: "Dey Gabe bin ich nicht sonder, er ist mit mir, in ich mit ich - Lande, in bey" and "ich mein Vaterland. Er wüßte in. bin ich mit mir darzu die Land. auf lay ich". Below the lyrics, there is a section labeled "Choral" in a larger, bold script. The bottom half of the page contains several more staves of musical notation, which are mostly blank or very faint, suggesting they might be for a choir or other instruments. The paper has a slightly textured appearance and some minor discoloration, consistent with its age.

Abb. 8.