

Zur Identifizierung des Magnificats BWV Anh. 30 aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek

Es ist seit längerem bekannt, daß Johann Sebastian Bach in seiner Notenbibliothek mindestens zwei Magnificat-Vertonungen fremder Komponisten aufbewahrte, die er Anfang der 1740er Jahre für Aufführungszwecke kopiert und bearbeitet hat: das Magnificat in C-Dur von Antonio Caldara (D-B, *Mus. ms.* 2755)¹ – dessen „Suscepit Israel“ Bach um zwei unbezeichnete Instrumentalstimmen (wohl Violinen) bereicherte – und das anonyme doppelchörige Magnificat in C-Dur BWV Anh. 30 (*P 195*).² Während Bach bei seiner Abschrift des erstgenannten Werks den Komponisten im Kopftitel nannte, ließ er – ob aus Unkenntnis oder Vorsatz, ist nicht bekannt – im zweiten Fall eine entsprechende Angabe weg. Dennoch herrschte in der Forschung schon verhältnismäßig früh Einigkeit darüber, daß das Magnificat BWV Anh. 30 keine Originalkomposition Bachs sein kann, sondern daß auch hier offensichtlich die Abschrift eines fremden Werks vorliegt.³ Bemühungen um die Identifizierung des Komponisten sind in der Folge allerdings kaum jemals ernsthaft unternommen worden; lediglich Georg Poelchau vermerkte im handschriftlichen Katalog seiner Sammlung die Vermutung „vielleicht v. Caldara oder Lotti“.⁴

Nun konnte erstmals nachgewiesen werden, daß es sich bei BWV Anh. 30 um ein Werk des langjährigen Kapellmeisters der bayerischen Wittelsbacher Pietro Torri (ca. 1650–1737) handelt.

Die Entdeckung

In der umfangreichen Quellenkopiersammlung des Verfassers dieses Beitrags befindet sich die Partitur eines *Magnificat à 15 voci* von Pietro Torri, das

¹ Siehe Wolff *Stile antico*, S. 21–23, 204–209 und 223; Beißwenger, S. 277 f.; eine eingehende Beschreibung der Quelle findet sich in NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 42 f. Bachs Bearbeitung des „Suscepit Israel“ wird in BWV² unter der Nummer 1082 geführt.

² Siehe Beißwenger, S. 327 f., und NBA II/9 Krit. Bericht, S. 66.

³ Vgl. BG XI, S. XV (W. Rust, 1862); Spitta II, S. 509; Wolff *Stile antico*, S. 21, 162, 179.

⁴ G. Poelchau, *Die handschriftlichen praktischen Werke, Berlin den 8^{ten} Mai 1832* (D-B, *Mus. ms. theor. K. 41*), S. 13 (Nr. 15).

seit einiger Zeit auch als CD-Aufnahme vorliegt.⁵ Daneben erschien zu Beginn des Jahres 2012 beim Label cpo eine CD in der Serie mit apokryphen Bach-Werken,⁶ unter anderem mit dem bis dahin noch nicht auf Tonträger eingespielten Magnificat BWV Anh. 30. Bereits nach dem Anhören der einleitenden Takte war klar, daß das Werk mit dem mir aus anderem Zusammenhang bekannten Magnificat Torris identisch ist.

Der aus Peschiera am Gardasee gebürtige Pietro Torri läßt sich erstmals 1684 als Organist und Kapellmeister am markgräflichen Hof in Bayreuth nachweisen; ab 1689 wirkte er als Organist am Hof von Kurfürst Maximilian Emanuel in München. 1692 folgte er seinem Dienstherrn nach Brüssel und bekleidete dort die Stelle eines „maître de chapelle“. In den Jahren nach 1701 wirkte er – bedingt durch die politischen Geschicke des Wittelsbacher Hofes – teils in München, teils in Brüssel.⁷ Die Entstehung von Torris Magnificat kann auf die 1690er Jahre angesetzt werden. Das Werk steht eindeutig in der Tradition des von Ercole Bernabei (1622–1687) und seines Schülers Agostino Steffani (1654–1728) gepflegten römischen konzertierenden Kirchenstils. Doch finden sich hier in den einzelnen Sätzen durchaus verschiedene stilistische Ebenen: Torri leitet den Eingangschor mit wuchtigen Tutti-Akkorden des Orchesters ein, wie sie auch am Anfang einer venezianischen Oper aus dieser Zeit stehen könnten. Es folgt ein Ostinato-Abschnitt mit zwei konzertierenden Trompeten, in dem die beiden Soprane unisono auf die Melodie des in langen Notenwerten vorgetragenen 6. Psalmtons die Eingangsworte „Magnificat anima mea Dominum“ anstimmen, und schließlich geht der Satz in eine typische monumentale Doppelchörigkeit über. Vier Verse werden als Vokalduette, teils auch mit konzertierenden Instrumenten vertont. Im Zentrum des Werks steht ein ausgedehntes „Et misericordia“ im stile antico. Torri endet mit einer groß angelegten Fuge, in der sich die drei Soggetti zu den Worten „Sicut erat in principio“, „et in saecula saeculorum“ und „Amen“ immer weiter verdichten.

Bachs Abschrift

Torris Magnificat wurde von Bach um 1742 in Partitur kopiert und eingerichtet, und zwar offensichtlich nicht allein zu Studienzwecken, sondern primär für Aufführungen in Leipzig. Dies belegt eine heute bei der Partitur *P 195* aufbewahrte autographe Tamburi-Stimme, die vermutlich den Überrest eines

⁵ *Pietro Torri (1650–1737): Le Triomphe de la Paix*, Ausführende: Neue Hofkapelle München; Leitung: Christoph Hammer, ORF CD 424 (2006).

⁶ *Apocryphal Bach Masses II*, Ausführende: Gesualdo Consort Amsterdam, Alsfelder Vokalensemble, Hannoversche Hofkapelle; Leitung: Wolfgang Helbich, CPO 777 561-2 (2012).

⁷ MGG², Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 954–975 (N. Dubowy).

einstmals vollständigen originalen Stimmensatzes darstellt. Die Partitur (und vermutlich auch die Einzelstimme) befand sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Besitz C. P. E. Bachs.⁸ Sie wurde 1789 von dem Erfurter Bach-Schüler Johann Christian Kittel erworben, der, in der Meinung, eine Komposition J. S. Bachs vor sich zu haben, eine eigene Abschrift anfertigte, die sich heute im Musikalienbestand der Sing-Akademie zu Berlin befindet.⁹ Das Original wurde 1809 von Georg Poelchau erworben, mit dessen Sammlung es 1841 in die heutige Staatsbibliothek zu Berlin gelangte.¹⁰

Die Zuschreibung an Torri findet sich in zwei Konkordanzquellen: erstens, eine Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer,¹¹ und zweitens, eine zur Royal Music Collection gehörige Abschrift in der British Library.¹² Auf der Titelseite der Bokemeyer-Quelle findet sich die Preisangabe „16 ggl.“ (gute Groschen), die auf den Verkauf von Abschriften deuten könnte. Vielleicht hat auch Bach seine Vorlage auf dem Wege der „Communication“ von einem Kollegen oder Händler erhalten.

Aus heutiger Sicht ist nicht nachvollziehbar, welcher Umstand Bach bewegen haben mag, das zum Bearbeitungszeitpunkt bereits deutlich veraltete Werk für eine Aufführung heranzuziehen. Sein Vorgehen erscheint fast anachronistisch, denn an anderen Orten, zum Beispiel in Dresden, hatte zu diesem Zeitpunkt bereits der moderne neapolitanische Stil auch in der Sakralmusik Einzug gehalten. Wollte Bach einen bewußten Gegenpol zu der zunehmenden Verweltlichung der Kirchenmusik setzen? Torris Werk hat zweifellos große musikalische Qualitäten, erhebt sich aber nicht über den Durchschnitt ähnlicher Vertonungen seiner Zeitgenossen. Vielleicht benötigte Bach auch gerade für einen bestimmten festlichen Anlaß ein doppelchörig besetztes Stück. Auffällig ist jedenfalls, daß Bach sich zur selben Zeit auch mit dem Magnificat von Caldara beschäftigte, das in seiner musikalischen Substanz zwar moderner ist, sich aber ebenfalls deutlich von dem damals in Leipzig gepflegten Stil unterscheidet. Der Umstand, daß Bach in jener Zeit auch die Aufführung von mindestens zwei Messen Giovanni Pierluigi da Palestrinas in eigenen Bearbeitungen (mit zusätzlichen Instrumentalstimmen und Basso continuo) plante,¹³

⁸ Vgl. U. Leisinger, *Die „Bachsche Auktion“ von 1789*, BJ 1991, S. 97–126, speziell S. 102, 109 und 116.

⁹ D-Bsak, SA 15, S. 47–95. Siehe auch W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Hildesheim 2006 (LBB 8), S. 73 f.

¹⁰ Vgl. die in Fußnote 2 angegebene Literatur.

¹¹ D-B, Mus. ms. 30299. Siehe auch H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.), S. 131 (Nr. 1021).

¹² GB-Lbl, R. M. 24. a. 2. (7.).

¹³ Siehe B. Wiermann, *Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28, speziell S. 10–12. – Siehe auch den Beitrag von Daniel Melamed im vorliegenden Band (Anmerkung der Redaktion).

gibt einen zusätzlichen Hinweis darauf, daß er sich in seinem letzten Lebensjahrzehnt intensiv und offensichtlich nicht nur in der Theorie mit dem *stile antico* auseinandersetzte.

Bachs Bearbeitung

Torris Komposition sieht 8 Vokalstimmen (SATB/SATB), 2 Clarini, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Basso continuo vor. Bach hat in die Vokal- und Streicherstimmen nur marginal eingegriffen, jedoch eine dritte Trompete („*Principale*“) und eine Paukenstimme („*Tamburi*“) hinzukomponiert. In *P 195* ist deutlich zu erkennen, daß Bach zuerst den ursprünglichen Notentext Torris reinschriftlich kopierte und dabei zwei separate Zeilen für die neu zu komponierenden Stimmen freiließ. Er hatte also von vornherein vor, die Bläsergruppe zu erweitern. Die beiden zusätzlichen Partien hat Bach dann in seiner eher kleinen und flüchtigen Entwurfshandschrift mit etlichen Korrekturen eingefügt (siehe die Abbildung am Ende des Beitrags). Außerdem hat er für die letzten drei Takte des Eröffnungschors Stimmen für die erste und zweite Trompete hinzukomponiert – Torri ließ hier die Trompeten schweigen. Man kann also insgesamt mit Fug und Recht davon sprechen, daß es sich hier um neu entdeckte Instrumentalstimmen aus Bachs Feder handelt; denn bisher war davon auszugehen, daß er den vollständigen Trompeten-Pauken-Satz aus der Vorlage übernommen hatte.

Des weiteren fällt auf, daß die separate Stimme für „*Bassono*“, die Torri in seiner Partitur vorschreibt und die im wesentlichen als Baßpartie der Streichergruppe fungiert, in Bachs Bearbeitung weggefallen ist; hier gibt es nur eine durchlaufende Instrumentalbaß-Stimme, die er als „*Continuo*“ bezeichnet und deren Besetzung in der Partitur nicht weiter spezifiziert ist.¹⁴ Torri hatte sich mit der Angabe „*Organo*“ eindeutig festgelegt.

Besonderheiten der zusätzlichen Stimmen

Daß Bach eine Erweiterung der beiden ursprünglichen „*Clarini*“-Stimmen Torris zumindest in den Tutti-Sätzen zum damals üblichen dreistimmigen Trompetensatz einschließlich Pauken als notwendig erachtete, wird plausibel, wenn man sich ansieht, wie er in vielen anderen Werken die Trompeten einsetzt. Nur in zwei authentischen Werken schreibt Bach lediglich zwei Trompeten vor.¹⁵ Der allergrößte Teil seiner Kompositionen mit mehrfacher Trom-

¹⁴ Zu Bachs Leipziger Continuo-Praxis siehe auch L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge (MA) 1987, S. 157, und Reißwenger, S. 151–155.

¹⁵ Gemeint sind „*Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*“ BWV 59 (2 Trompeten

peten-Besetzung erfordert drei Trompeten und Pauken.¹⁶ Bach bezeichnet die neu komponierte Stimme für die 3. Trompete routinemäßig als „Prencipale“, also eigentlich tiefe Trompete. In der Höhe steigt sie allerdings gelegentlich über die 2. Trompete hinaus (2. Trompete: höchster Ton a²; 3. Trompete: höchster Ton h²), was bei Bach jedoch nicht unbedingt selten ist; auch sonst hat sie eine relativ eigenständige Stimmführung. In Torris Originalkomposition wird von den beiden Trompetern eine Höhe und Kondition verlangt, wie sie in vielen zeitgenössischen Werken vorkommt. Ungewöhnlich ist allerdings in der ersten Trompete die mehrfache Verwendung von gis², einem Ton außerhalb der Naturtonreihe (zwischen dem 12. und 13. Partialton), der auf der barocken Trompete nur mit der Technik des „Treibens“ erzeugbar ist und intonatorisch als sehr heikel gilt. In der Regel kommt das gis² nur als Durchgangston vor. Torri wagt es jedoch, diesen Ton noch anders zu verwenden: Im „Gloria Patri“ setzt die 1. Trompete nach drei Takten Pause mit vier Viertelnoten gis² ein; zwar beginnt diese Passage auf dem unbetonten zweiten Schlag im Takt, aber eine wirklich saubere Intonation ist hier nach heutiger Erfahrung mit historischen Trompeten praktisch unmöglich. Ein direkter Bezug zum Text, der die Verwendung dieses Tons aus künstlerischer Sicht plausibel machen würde, ist an dieser Stelle nicht erkennbar. Bach übernimmt die beiden ersten Trompetenstimmen im wesentlichen unverändert, was darauf hindeutet, daß auch die Leipziger Stadtpfeiffer mit dem damaligen Primus Ulrich Heinrich Christoph Ruhe (tätig 1734–1787) um 1740 in der Lage waren, diese Stelle zu seiner Zufriedenheit auszuführen.

Nachdem nun feststeht, daß Johann Sebastian Bach das Magnificat in C-Dur von Pietro Torri nicht nur kopiert, sondern auch mit zusätzlichen Stimmen ergänzt hat, wäre es erfreulich, wenn dieses beeindruckende Werk sich einen Platz im heutigen Konzertleben erobern würde.¹⁷

Arne Thielemann (Lengwil-Oberhofen)

und Pauken in Satz 1) und „Er ruft seinen Schafen mit Namen“ BWV 175 (2 Trompeten ohne Pauken in Satz 6).

¹⁶ In den beiden Kantaten „Christen ätzt diesen Tag“ BWV 63 und „Preise Jerusalem den Herrn“ BWV 119 werden jeweils vier Trompeten und Pauken verlangt.

¹⁷ Eine moderne Ausgabe wird derzeit beim Carus-Verlag Stuttgart vorbereitet.

Magnificat con 8 Voci ^{Ms. 2.} 3 Trombe, Tamburi, 2 Violini, 2 Violen e Organo ^{N. 658.9}

The image shows a handwritten musical score for a Magnificat. The title at the top reads "Magnificat con 8 Voci" followed by the instrumentation: "3 Trombe, Tamburi, 2 Violini, 2 Violen e Organo". There are two manuscript numbers: "Ms. 2." and "N. 658.9". The score consists of 14 staves. The first staff is labeled "Cantata" and the last staff is labeled "Continuo". The music is written in C major and includes various dynamics and tempo markings such as "allegro" and "adagio". A circular library stamp from the "Biblioteca Regia Berolinensis" is visible in the bottom right corner.

Abbildung 1: P. Torri, Magnificat in C-Dur, Abschrift von der Hand J. S. Bachs
(D-B, P 195, S. 1–2)

Benedictus

Violino I *Sinfonia*

Violino II

Tromba I

Tromba II

Viola I

Viola II

Fagotto

Canto I *Sinfonia*

Alto I

Tenore I

Basso I

Canto II

Alto II

Tenore II

Basso II

Organo

Abbildung 2: P. Torri, Magnificat in C-Dur, Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer
(D-B, Mus. ms. 30299, Fasz. 1, S. 1–2)