

Anmerkungen zu Bachs Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199)*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Seit dem Erscheinen des Bandes I/20 der Neuen Bach-Ausgabe (1986), der meine Edition der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199) enthält,¹ haben sich hierzu für die Bach-Forschung in zweierlei Hinsicht neue Aspekte ergeben: zum einen im Blick auf die Entstehung der Kantate und deren traditionelle Datierung auf das Jahr 1714, die von Yoshitake Kobayashi in seinem Beitrag zu dem Kolloquium „Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs“ der Universität Rostock 1990 in Zweifel gezogen wurde und seither in Frage steht,² zum anderen durch die Entdeckung einer bis dahin in der Bach-Forschung unbekanntem und daher auch von mir für die Edition nicht berücksichtigten autographen Violinstimme im Besitz des Puschkina-Hauses Sankt Petersburg, auf die erstmals Tatjana Schabalina mit einem Aufsatz im BJ 2004 aufmerksam gemacht hat.³ Im folgenden soll zunächst von der Datierungsfrage, dann von der neuentdeckten Violinstimme und den damit verbundenen Problemen die Rede sein. An dritter Stelle soll der in meinem Kritischen Bericht seinerzeit offen gelassenen Frage nach der Bestimmung einer Continuo-Dublette der Köthener Zeit neu nachgegangen werden.

Zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen sei eine Übersicht über die Quellen vorangestellt (Quellensiglen A, B, C 1–20 und Stimmengruppengliederung für C 1–20 nach NBA I/20 Krit. Bericht, S. 13 ff.):

- A.** Autographe Partitur. Königliche Bibliothek Kopenhagen, Signatur: *C I, 615*.
- B.** Autographe Partiturskizze zur Neufassung von Satz 8. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1162*. Die Partiturskizze steht auf dem freien Raum der Weimarer Originalstimme C 6 (siehe unten).

* In memoriam Yoshitake Kobayashi (1942–2013) und Kirsten Beißwenger (1960 bis 2013).

¹ Johann Sebastian Bach, *Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis*, hrsg. von Klaus Hofmann (BWV 199, 179, 69 a, 137, 35) und Ernest May (BWV 113), NBA I/20, Kassel, Leipzig 1986, S. 1–54; Krit. Bericht ebenda 1985, S. 13–57.

² Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308 (Diskussion S. 309 f.).

³ T. Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, BJ 2004, S. 11–39 (darin verkleinerte Abbildung der Violinstimme, S. 37–39).

C. 21 Originalstimmen, heute an vier verschiedenen Stellen aufbewahrt: a) 18 Stimmen: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach St 459* (= C 1–5, 7–13, 15–20); b) Stimme *Viola obligata* (mit der Partiturskizze Quelle B): ebenda, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1162* (= C 6); c) Stimme *Viola da Gamba*: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: *A 88* (= C 14); d) Stimme *Violino 1*: Puschkin-Haus Sankt Petersburg, Signatur: *9789w* (= C 21).⁴

Autographe Stimmen sind im folgenden durch einen Stern bei der laufenden Nummer gekennzeichnet.

In einem Teil der Stimmen erscheint der Notentext eine große Sekunde höher als in Bachs Partitur, d.h. mit Kantatenbeginn in d- statt c-Moll und Kantatenschluß in C- statt B-Dur (c-Moll/B-Dur bezieht sich dabei auf den Chorton, d-Moll/C-Dur auf den Kammerton). Die Hochtransposition wird in der folgenden Aufstellung durch ein Pluszeichen bei der Satznummer angezeigt.

Erste Stimmengruppe: Weimarer Stimmen⁵

1. *Oboe*. Sätze 2⁺ und 8⁺.
2. *Violino 1*. (Erstkopie) Sätze 1, 3, 4, 7, 8
3. *Violino 1*. (Dublette) Sätze 1, 3, 4, 7, 8
4. *Violino 2*. Sätze 1, 3, 4, 7, 8
5. *Viola*. Sätze 1, 3, 4, 7, 8
6. *Viola obligata*. Satz 6
7. *Violono*. Sätze 1–8 (Continuopart)
8. *Fagotto*. Sätze 1, 3, 4, 7, 8 (Continuopart)
- 9*. *Violoncello. è Hautbois*. Continuopart (unbezziffert) der Sätze 1, 3, 4, 5, 7, Obligatpart von Satz 6, Oboenpart der Sätze 2⁺ und 8⁺

Zweite Stimmengruppe: Köthener Stimmen

- 10*. *Continuo*. Sätze 1⁺–8⁺, beziffert
11. *Continuo*. (Dublette) Sätze 1⁺–8⁺, bis Satz 7 beziffert
- 12*. *Violino* (ohne originale Stimmbezeichnung). Satz 8 in Neufassung
- 13*. *Viola* (ohne originale Stimmbezeichnung). Satz 8 in Neufassung
- 14*. *Viola da Gamba zum Choral. und letzten Aria*. Enthält die Sätze 6⁺, 7⁺ und 8⁺; Sätze 6 und 8 in Neufassung, Satz 7 als Continuo-Stimme

Dritte Stimmengruppe: Leipziger Stimmen

15. *Violino 1*. (Erstkopie) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺
16. *Violino 1*. (Dublette) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺
17. *Violino 2*. (Erstkopie) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺
18. *Violino 2do*. (Dublette) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺

⁴ Die neuentdeckte Violinstimme erhält in unserer Liste der Einfachheit halber die Sigle C 21.

⁵ Mindestens zwei Weimarer Stimmen sind als verschollen anzusehen, eine Stimme für den Solosopran und eine Continuo-Stimme für Orgel; vgl. NBA I/20 Krit. Bericht, S. 36: *Soprano solo* (E 1) und *Continuo* (E 2).

19. *Viola*. Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺

20. Violoncello piccolo (ohne originale Stimmbezeichnung). Satz 6⁺

In Sankt Petersburg neu aufgefunden:

21*. *Violino I*. Sätze 1⁺, 2⁺ (Oboenpart), 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺ (Oboenpart)

I. Zur Datierung

Yoshitake Kobayashis Rostocker Referat „Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs“ geht von der Frage aus, ob und inwieweit sich die von Alfred Dürr entworfene Chronologie der Weimarer Kantaten⁶ mit diplomatischen Methoden bestätigen lasse. Was die von Bach verwendeten Papiersorten betrifft, so kommt Kobayashi für die Chronologie zu einem negativen Ergebnis.⁷ Chancen aber sieht er in der Untersuchung der Schriftentwicklung Bachs und seiner Kopisten. Bei Bach selbst verzeichnet er für die Weimarer Jahre einen charakteristischen Wandel der Notenschrift besonders bei Halbenoten: Hier treten im Laufe der Zeit an die Stelle der „Vogelkopfform“ abwärts kaudierter und der „Löffelform“ aufwärts kaudierter Noten „ovale Formen“ und die „Halbmondform“ sowie „Formen mit einem offenen Notenkopf“.⁸

Kobayashi nimmt eine kontinuierliche Fortentwicklung der Notenschrift Bachs an und kommt bei der Analyse des Schriftstadiums des Autographs von BWV 199 zu einem Ergebnis, das in Widerspruch steht zu der bisherigen Datierung.⁹ Bis dahin nämlich hatte man – mit Alfred Dürr¹⁰ – angenommen, daß die Kantate im Rahmen des im März 1714 begonnenen vierwöchentlichen Turnus Bachscher Kantatenaufführungen im Weimarer Hofgottesdienst zum 11. Sonntag nach Trinitatis 1714, dem 12. August des Jahres, entstanden sei. Kobayashi kommt nach Vergleich mit Quellen von sicher datierten anderen Kompositionen zu dem Schluß, daß in Bachs Partitur und in der von Bach selbst ausgeschriebenen Stimme C 9 „die Halben außer in der ‚ovalen‘ Form noch sehr oft in der ‚Löffel-‘ und ‚Vogelkopfform‘ geschrieben sind“ und sich daher „Bachs Schrift [...] am ehesten auf das Jahr 1713 datieren“ lasse.¹¹ Die Weimarer Stimmen dagegen des Kopisten Anonymus Weimar 2 – nach neue-

⁶ Dürr St 2, S. 64f.

⁷ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 291 mit S. 298.

⁸ Ebenda, S. 294f. mit S. 303.

⁹ Eine knappgefaßte Kritik enthält bereits mein Aufsatz *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29, dort S. 10, Fußnote 9.

¹⁰ Zuerst in Dürr St, S. 54, 210; ebenso in Dürr St 2, S. 64f., 221.

¹¹ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 296.

ren Erkenntnissen Johann Lorenz Bach (1695–1773)¹² – (C 1, 2, 4–8) datiert auch Kobayashi auf das Jahr 1714.¹³

Nach Kobayashi wäre also die Kantate bereits 1713 entstanden und unter Verwendung der Stimme C 9 – als Teil eines im Übrigen verschollenen Stimmensatzes – aufgeführt worden. Daß die Vordatierung nicht gut zum musikalischen Befund paßt, sieht auch er. Schwer mit Kobayashis These zu vereinbaren sind vor allem gewisse auffällige inhaltliche Unterschiede der Stimme C 9 zu dem 1714 notengetreu nach Bachs Partitur ausgeschriebenem Aufführungsmaterial: Die Stimme C 9 – eine „Kombinationsstimme“ für einen Oboisten, der auch Violoncello spielte – enthält, über die Partitur hinausgehend und anders als die Oboenstimme C 1 vom Sommer 1714, in Satz 2 einige technisch anspruchsvolle Ornamente (Doppelschläge), vor allem aber ist der ursprünglich für Bratsche bestimmte, hier dem Violoncello übertragene Obligatpart von Satz 6 mittels diminutionsartiger Auszierungen in Zweiunddreißigstelnoten und durch Änderungen des Stimmverlaufs charakteristisch weiterentwickelt.¹⁴ Während der Part in seiner ursprünglichen Fassung, abgesehen vom Themenkopf, auf weite Strecken ununterbrochen in Sechzehntelnoten verläuft, erscheint in der Violoncello-Fassung von C 9 das melodisch-rhythmische Profil geschärft durch zwei Wechselnotenfiguren in Zweiunddreißigsteln, die, ausgehend von T. 2 und 3, den ganzen Satz hindurch in wechselnden Konstellationen wiederkehren. Hier eine Gegenüberstellung zweier Ausschnitte der beiden Fassungen (T. 1–4, 8–13):

Notenbeispiel 1

Viola obligata
(A, C 6)

3

8 usw.

9

12

¹² *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger*, NBA IX/3, 2 Bände (Textband, Abbildungen), Kassel 2007, Nr. 11.

¹³ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 293 mit S. 302.

¹⁴ Kobayashi (ebenda, S. 296) bezieht sich – wohl versehentlich – nur auf die Veränderungen in der Oboenpartie.

Violoncello (C 9)

3

8 usw.

9

11

Aus musikalischer Sicht spricht also alles dafür, daß es sich bei der Stimme C 9 um eine spätere Fassung als in den im Sommer 1714 geschriebenen Weimarer Stimmen für Oboe (C 1) und Solobratsche (C 6) handelt. Man könnte sogar sagen, daß der Obligatpart von Satz 6 in der Kombinationsstimme C 9 seine endgültige Gestalt gewonnen hat, denn die Köthener Gambenstimme (C 14) enthält den Part ebenso wie die Leipziger Stimme für Violoncello piccolo (C 20) inhaltlich unverändert als reine Transpositionskopie der Fassung von C 9.

Kobayashi versucht das Problem durch Hypothesen zu entschärfen. Zur Erklärung der Tatsache, daß Bach bei der Anfertigung des Stimmensatzes im Sommer 1714 für Satz 6 nicht auf die weiterentwickelte Version der Stimme C 9, sondern auf den unveränderten Bratschenpart der Partitur zurückgegriffen hat, schlägt er vor anzunehmen, daß die Stimme C 9 zusammen mit den übrigen Stimmen der Aufführung von 1713 „aus unbekanntem Gründen“¹⁵ Bach 1714 nicht zur Verfügung gestanden habe. Freilich wäre sie dann, so muß man ergänzen, spätestens in den Köthener Jahren (in denen sie als Teilvorlage für die Gambenstimme C 14 diente) in Bachs Besitz zurückgekehrt.

Wenn man die Veränderungen der Stimme C 9 in Satz 6 betrachtet, kann man jedoch kaum glauben, daß es von hier je ein Zurück in die schlichtere Fassung von Bachs Partitur und der Weimarer Solobratschenstimme vom Sommer 1714 habe geben können. Die markanten Verbesserungen dürften Bach schwerlich wenige Monate nach seinem Debüt als Komponist von Kirchenkantaten für den Weimarer Hofgottesdienst derart gleichgültig gewesen sein, daß er sie im Sommer 1714 einfach ignorierte (während er sie in späteren Fassungen wieder aufleben ließ).¹⁶

¹⁵ Ebenda, S. 296.

¹⁶ Selbst wenn die Stimme C 9 mit der weiterentwickelten Fassung zwar bereits exi-

Quellenphilologische und musikalische Befunde stehen hier zueinander in offenem Widerspruch. Kobayashi ist sich der Brisanz seiner These durchaus bewußt, wenn er vermerkt: „Daß Bach BWV 199 bereits 1713, und zwar nicht erheblich später als die Jagdkantate, komponiert haben muß, ist allerdings von großem Interesse [...] Die Entwicklung von der kurzatmigen Melodik, die in der [...] Jagdkantate noch vorherrscht, zum typischen, von den reiferen Werken her bekannten weiträumigen Stil, der bereits in BWV 199 zum Vorschein kommt, ist in diesem kurzen Zeitraum offenbar sprunghaft vonstatten gegangen.“¹⁷

Kobayashis These der Entstehung der Partitur 1713 und der ersten Aufführung im gleichen Jahr unter Verwendung der Stimme C 9 ist nach dem Gesagten an zwei hypothetische Voraussetzungen gebunden; und eine unausgesprochene dritte kommt hinzu:

1. Die Stimmen der Aufführung von 1713 waren im Sommer 1714 vorübergehend für Bach nicht zugänglich. Aus diesem Grund blieben die Weiterentwicklungen von 1713 beim Ausschreiben der Stimmen für die Weimarer Aufführung am 12. August 1714 unberücksichtigt.
2. Zwischen der Entstehung der Jagdkantate BWV 208 (Anfang 1713) und der Entstehung von BWV 199 (Sommer 1713) vollzog sich bei Bach eine „sprunghafte“ Stilentwicklung.
3. Es war Zufall, daß die von Bach 1713 für einen unbekanntes Anlaß komponierte Kantate mit ihrer liturgischen Bestimmung zum 11. Sonntag nach Trinitatis genau in den im März 1714 begründeten vierwöchigen Turnus Bachscher Kantatenaufführungen paßte und daher in diesem Rahmen am 12. August 1714 im Weimarer Hofgottesdienst dargeboten werden konnte.¹⁸

tiert haben, aber im Sommer 1714 nicht verfügbar gewesen sein sollte, hätte dies Bach nicht gezwungen, auf die Verbesserungen zu verzichten: Wie das Schriftbild von C 9 zeigt, hat Bach die Änderungen dort unmittelbar beim Ausschreiben der Stimme vorgenommen. Daß Bach aber damals unzweifelhaft die Absicht hatte, den Obligatpart von Satz 6 in der Fassung der Bratschenstimme C 6 spielen zu lassen, ergibt sich aus seinen Revisionseintragungen (Trillerzeichen in T. 1, 8, 13, 16, 17, 23).

¹⁷ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 297. Die „Jagdkantate“ BWV 208, die zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels am 23. Februar entstand, wird auf 1713 datiert. Eine Entstehung zum Februar 1712, wie von Kobayashi in Betracht gezogen (vgl. S. 295 mit Fußnote 13), ist auszuschließen; vgl. H.-J. Schulze, *Wann entstand Johann Sebastian Bachs „Jagdkantate“?*, BJ 2000, S. 301–305.

¹⁸ Dieses Problem wurde in Kobayashis Rostocker Referat nicht angesprochen und auch in der anschließenden Diskussion (S. 309f.) nur am Rande berührt. Als Anlaß für eine Entstehung der Kantate bereits 1713 wurde sowohl eine auswärtige Aufführung, eventuell auch außerhalb des Detempore, in Betracht gezogen als auch die Möglichkeit, daß Bach vereinzelt die Komposition und Aufführung von Kantaten für den Weimarer Hofgottesdienst schon 1713 übernommen haben könnte. – Ein

Ich kann das von Kobayashis Ergebnissen verursachte Dilemma nicht auflösen. Doch es stimmt skeptisch, wenn eine These so komplexe Hypothesen nach sich zieht. Zu überprüfen blieben die Prämissen: Genügt es, die Chronologie der Schriftentwicklung Bachs, und damit die Datierung von Manuskripten, auf seine Schreibung der Halbenoten zu gründen – oder ist die Basis zu schmal? Wie sicher ist die Annahme einer linearen Schriftentwicklung ohne Rückschritte und eines stetig voranschreitenden Wandels, in dessen Verlauf allmählich eine Notenform durch eine andere ersetzt wird? Welchen Aussagewert haben quantitative Schriftanalysen? Welchen Einfluß haben Schreibumstände und Schreibintention, welche Rolle spielen Federkiel, Tintenfluss und Oberflächenbeschaffenheit des Papiers?

II. Zur Sankt Petersburger Violinstimme

Die autographe Sankt Petersburger Stimme mit dem Besetzungstitel *Violino I* fügt sich nicht leicht in unser Bild von der Aufführungs- und Fassungsgeschichte der Kantate. Tatjana Schabalinas Deutung der Stimme als Teil einer nur von Streichern begleiteten Kantatenfassung (ohne Oboe, aber mit Viola da gamba), die der Komponist, ausgehend von der zunächst als Einzelstück entstandenen Köthener Neufassung der Schlußarie, eigens für Anna Magdalena Bach geschaffen habe,¹⁹ beruht auf teilweise wenig belastbaren Argumenten. Immerhin besteht dank Schabalinas gründlicher Diskussion des diplomatischen Befundes Gewißheit darüber, daß die Stimme Bachs Köthener Jahren angehört.²⁰ In dem komplexen Quellenbestand von Weimarer, Köthener und Leipziger Materialien ist sie also eindeutig der Köthener Quellengruppe zuzuordnen.

Der bislang bekannte Bestand an Köthener Quellenmaterialien umfaßt eine autographe Partiturskizze zur Neufassung des letzten Satzes (Quelle B) und – wie auch aus der obigen Quellenliste ersichtlich – fünf Stimmen: zwei beziferte Continuo-Stimmen mit allen Sätzen der Kantate (C 10, 11), zwei halbformatige (Einlage-)Blätter ohne Besetzungsangaben mit den Stimmen der Neufassung von Satz 8 für Violine und Viola (C 12, 13) und eine Stimme für

ähnliches Problem stellt sich bei der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18) zum Sonntag Sexagesimae: Kobayashi datiert sie aufgrund der „mehrmals“ vorkommenden Löffelform auf Sexagesimae 1713, den 19. Februar des Jahres (S. 304). Innerhalb des im Frühjahr 1714 begonnenen Kantatenturnus (vgl. hierzu die Aufführungskalender bei Dürr St 2, S. 64 f., und in meinem oben in Fußnote 9 erwähnten Aufsatz, S. 27 ff.) hätte sie ihren bestimmungsgemäßen Platz aber am 24. Februar 1715.

¹⁹ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 31–35.

²⁰ Ebenda, S. 26 f., 28 ff.

Viola da gamba (C 14) mit den Sätzen 6 (Obligatpart nach C 9), 7 (Continuo) und 8 (Obligatpart der Neufassung). Alle Stimmen außer C 11 sind autograph; C 11 ist eine Abschrift von C 10. Die Stimmen sind teils kammertönig notiert, rechnen also mit d-Moll am Kantatenbeginn und C-Dur für den Schlußsatz (Continuo C 10, C 11, Viola da gamba C 14), teils aber chortönig, also für den Kantatenbeginn in c-Moll und den Kantatenschluß in B-Dur angelegt (Violine C 12, Viola C 13). In Bachs Partiturskizze zur Neufassung des Schlußsatzes (die keine originalen Besetzungsangaben enthält) steht der Oboenpart im Kammerton, alle übrigen Stimmen (Sopran, Violine, Viola, Viola da gamba, Continuo) sind chortönig notiert. Eine Besonderheit der Neufassung ist, daß Bach nur den Mittelstimmenkomplex (Violine I, II, Viola) umgestaltet, die Partien der Oboe, des Soprans und des Continuo aber unangetastet gelassen hat. Bei den beiden Köthener Continuostimmen (C 10, 11) ist daher am Notentext selbst nicht zu erkennen, ob sie in Verbindung mit der Neufassung des Schlußsatzes oder aber für eine modifizierte Aufführung der Weimarer Kantatenfassung entstanden sind. Die drei Köthener Stimmen C 12–14 dagegen sind eindeutig der Neufassung zuzuordnen.

Die Herausforderung, die von dieser – nunmehr um die Sankt Petersburger Violinstimme erweiterten – Quellengruppe ausgeht, besteht in der Frage nach der Aufführungsrealität, die sich in ihr widerspiegelt. Die Antwort ist aus mehreren Gründen schwer zu finden:

1. Die Köthener Stimmen bilden keinen vollständigen Stimmensatz und haben wohl auch nie einen solchen gebildet. Vielmehr werden in der Köthener Zeit jeweils nur solche Stimmen angefertigt worden sein, die als Ergänzung der Weimarer Materialien zur Anpassung an die jeweiligen Aufführungsumstände (Besetzung, Stimmton) erforderlich waren.
2. Sowohl die Köthener als auch die Weimarer Quellenmaterialien sind teils im Chorton (c-Moll/B-Dur), teils im Kammerton (d-Moll/C-Dur) notiert. Diese Notenmaterialien konnten teilweise miteinander verwendet werden. Ungewöhnlich war das nicht: Der Chorton – eine große Sekunde bis kleine Terz höher als der Kammerton – war der Stimmton der Kirchenorgeln. In der Kirchenmusik richtete sich daher traditionell ein Teil des Klangkörpers nach dem Stimmton der Orgel. Ein typisches Beispiel für diese Praxis bieten die Weimarer Stimmen unserer Kantate: Soweit erhalten, stehen sie mit Ausnahme der Oboenpartie sämtlich im Chorton (c-Moll), und zweifellos waren die heute verlorenen Weimarer Stimmen²¹ für den Solosopran (E 1) und für die Continuo-Orgel (E 2) ebenso notiert; die Stimme der Oboe aber (C 1; Sätze 2 und 8 in C 9) steht nach damaliger Gepflogenheit im Kamerton (d-Moll). Die Differenz zwischen den Stimmtönen wurde durch Trans-

²¹ Vgl. Fußnote 5.

position ausgeglichen. Chorton c-Moll und Kammerton d-Moll stimmten in der absoluten Tonhöhe überein.

3. Es muß mit mehr als einer Aufführung und je verschiedenen Anpassungsmaßnahmen gerechnet werden.
4. Es muß mit dem Verlust einzelner Köthener Stimmen gerechnet werden.

* * *

Auf der Suche nach der hinter den Köthener Materialien stehenden Ausführungsrealität habe ich seinerzeit in Band I/20 der NBA eine „Köthener Fassung“ der Kantate postuliert, bei der in Satz 6–8 eine Viola da gamba mitwirkte und der Schlußsatz in der in Quelle B skizzierten Neufassung erklang, die in den Instrumenten mit Oboe, Violine, Viola, Gambe und Continuo besetzt war.²² Bezüglich der Stimmtonpraxis hatte ich im wesentlichen dieselben Verhältnisse wie in Weimar angenommen: Die Oboe spielte im Kammerton (im Schlußsatz also in C-Dur); Violine, Viola und Continuo intonierten im Chorton²³ (im Schlußsatz also in B-Dur); der Sopran (für dessen Ausführung die Tonartnotation ohne Bedeutung war) dürfte aus der chortönig notierten verschollenen Weimarer Stimme (E 1) gesungen worden sein. Für die Gambe war nach der Stimme C 14 Kammertonstimmung anzunehmen.²⁴

Meine damals vorgelegte hypothetische Rekonstruktion der „Köthener Fassung“ wird insoweit auch heute noch Geltung beanspruchen dürfen. Einzuräumen ist, daß das Notenbild in NBA I/20 die Stimmtonsituation nicht realistisch widerspiegelt, da die Kantatensätze 6–8 nach Praxis der NBA in tonartlich vereinheitlichter Partitur wiedergegeben sind (und zwar im Kam-

²² Teilabdruck (Satz 6–8) in NBA I/20, S. 48–54; dazu im Krit. Bericht besonders S. 33 f., 42 und 43 ff.

²³ Im Continuo dürfte die heute nicht mehr erhaltene Weimarer Orgel-Stimme E 2 verwendet worden sein, ergänzt vielleicht durch eine der Weimarer Violone- bzw. Fagottstimmen C 7, C 8. – Beim Continuo-System meiner Ausgabe (S. 51) mag das Fehlen eines Vorsatzes mit dem Beginn der Stimme in B-Dur (und entsprechenden Vorsätzen bei Satz 6 und 7) irritieren (vgl. das Mißverständnis bei Schabalina, S. 34). Da die Weimarer Orgelstimme nicht erhalten ist, wird sie in meiner Edition durch die offenbar auf sie zurückgehende Transpositionskopie C 10 vertreten. Diese ist allerdings kammertönig in C-Dur, also bereits wie in NBA wiedergegeben, notiert, deshalb bleibt das System nach den Editionsrichtlinien der NBA ohne Vorsatz.

²⁴ In Quelle B hat Bach den Part chortönig notiert, möglicherweise nur, um sich die kompositorische Umgestaltung des Streicherstimmenkomplexes zu erleichtern. – Da die Gambe nicht zum Standardinstrumentarium der Kirchenmusik gehörte, gab es für sie wohl keine normative Stimmtonpraxis und Bach richtete sich fallweise nach Spieler und Instrument. – Schabalina nimmt ohne Begründung an, daß der Gambenpart zuerst für Violoncello bestimmt war (S. 34).

merton). Eigentlich müßten in Satz 6–8 Sopran und Continuo, in Satz 7 Sopran, Violine I, II, Viola und Continuo (mit Ausnahme der Gambe) und in Satz 8 alle Stimmen außer denen der Oboe und der Gambe eine große Sekunde tiefer, also im Chorton, notiert sein.

Das entscheidende Indiz dafür, daß Bach bei dieser „Köthener Fassung“ für die Singstimme, die Violinen, die Viola und den Continuo (bei Satz 7 die Gambe ausgenommen) mit der Ausführung im Chorton rechnete, ist – neben der Notation dieser Stimmen in der Partiturskizze für den Schlußsatz – die chortönige Notation der autographen Einzelstimmen von Violine und Viola zur Neufassung des Schlußsatzes (C 12, 13). Dieses Notationsmerkmal nämlich bedeutet, daß die Aufführung in einer Kirche unter Mitwirkung der Orgel erfolgte, die wie üblich im Chorton gestimmt war. Was aber die vorangehenden Sätze betrifft, so können hier Violinen und Viola schlechterdings nicht anders gestimmt gewesen sein als im Schlußsatz. Ebenso ist für eventuell im Orgel-Continuo außer der Gambe mitgehende Melodieinstrumente, also etwa Violoncello, Violone oder Fagott, Chortonstimmung anzunehmen.

Ein damals schon von mir vermerktes Defizit der in NBA I/20 vorgelegten Lösung besteht darin, daß die Rolle der beiden kammertönigen Continuo-Stimmen C 10 und C 11 ungeklärt bleibt.²⁵ Beide Stimmen sind beziffert (C 11 allerdings nur bis Satz 7), waren also für Akkordinstrumente gedacht; der kammertönigen Notation wegen waren sie als Orgelstimmen ungeeignet, vielmehr war C 10 vermutlich für Cembalo, C 11 aber – wie noch zu begründen sein wird – für Laute bestimmt. Daß aber Cembalo und Laute in der „Köthener Fassung“ zusätzlich zur Orgel als Generalbaßinstrumente eingesetzt waren, ist angesichts der sicherlich kleinen Gesamtbesetzung wohl auszuschließen. Die Stimmen dürften also für eine andere Aufführung entstanden sein.

* * *

Wir kommen zurück auf die Frage nach dem Ort der Sankt Petersburger Stimme *Violino 1* in der Aufführungs- und Fassungsgeschichte unserer Kantate. Die Stimme weist zwei Merkmale auf, die Rückschlüsse auf die Umstände der Aufführung ermöglichen. Signifikant ist zum einen der Inhalt der Stimme: Sie enthält den Part der 1. Violine der Sätze 1, 3, 4 und 7 sowie außerdem, nun ebenfalls für Violine bestimmt, die Oboenpartien von Satz 2 und Satz 8. Und signifikant ist die Tonart: Die Stimme ist in d-Moll, also im Kammermerton, notiert.

Aus dem Inhalt der Stimme ergibt sich, daß sie für eine Aufführung angefertigt wurde, bei der keine Oboe zur Verfügung stand und daher der Spieler der

²⁵ NBA I/20 Krit. Bericht, S. 42.

1. Violine deren Part mitübernehmen mußte. Die durchgehend kammertönige Notation der Stimme aber zeigt, daß die Aufführung unter Stimmtonverhältnissen stattfand, die von Bachs Weimarer Praxis abwichen. Das betraf den gesamten Streicherpart: Denn wenn die 1. Violine im Kammerton spielte, muß dies auch für die 2. Violine und ebenso für die Viola gegolten haben; alles andere war nach der Praxis der Zeit undenkbar. Es müssen also mindestens zwei Stimmen in d-Moll, eine für die 2. Violine und eine für Viola, verloren gegangen sein.

Eine offene Frage ist, welche Werkfassung jener Aufführung zugrunde lag. Grundsätzlich ist denkbar, daß dies eine modifizierte Form der Weimarer Originalfassung der Kantate war. Die entsprechenden Weimarer Stimmen hätten dann lediglich von c- nach d-Moll transponiert werden müssen. Allerdings wären dann bei Satz 8 nunmehr drei Violinen oder aber zwei Violinen erforderlich geworden. Denn da die 1. Violine hier die Oboenstimme spielte, hätte die 2. Violine den ursprünglichen Part der 1. Violine übernehmen müssen, und für den ursprünglich der 2. Violine zugewiesenen Part hätte man eine 3. Violine oder eine zusätzliche Viola gebraucht.²⁶

Es ist aber auch möglich, daß Bach auf die „Köthener Fassung“ zurückgegriffen hat – sofern diese schon vorlag (was ja keineswegs sicher ist) und für die Aufführung ein Gambist zur Verfügung stand. In dieser Fassung war im Schlußsatz nur eine Violine erforderlich. Ihr Part konnte, wenn die 1. Violine die Oboenstimme spielte, von der 2. Violine übernommen werden. Aber auch in diesem Fall hätten die zu der Sankt Petersburger Violinstimme hinzutretenden Violin- und Violastimmen für die ganze Kantate transponiert werden müssen.

In jedem Falle deutet die d-Moll-Notation der Sankt Petersburger Violinstimme auf eine Aufführung, bei der die Streicher im Kammerton spielten, d.h. entweder eine außerkirchliche Aufführung (mithin ohne Orgel) oder eine Aufführung in einer Kirche, bei der es bereits üblich war, daß die Streicher, wie damals von Kuhnau in Leipzig eingeführt, im Kammerton intonierten.²⁷ Die erste Möglichkeit ist die weitaus wahrscheinlichere. Da bei einer außerkirchlichen Aufführung das Cembalo an die Stelle der Orgel trat, ließe sich so auch die Anfertigung der kammertönigen bezifferten Continuo-Stimme C 10 erklären. Vermutlich gab es also eine solche Aufführung im weltlichen Rahmen einer Kammermusik mit Cembalo als Generalbaßinstrument und zusätzlich mit Laute (C 11).

* * *

²⁶ Vielleicht wurde der Streicherpart auch provisorisch modifiziert, etwa indem die originale Partie der 2. Violine mit leichten Umfangsretuschen für Bratsche und die originale Bratschenpartie für Gambe eingerichtet wurde.

²⁷ Wir übergehen hier der Einfachheit halber den seltenen Sonderfall einer Orgel mit einem kammertönigen „Musikgedackt“-Register.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß sich in den Köthener Quellen offenbar zwei unterschiedliche Aufführungen dokumentieren: eine Aufführung in einer Kirche im zeitüblichen Neben- und Miteinander von Chor- und Kammerton, besetzt mit Oboe und obligater Gambe und verbunden mit der Neufassung des Schlußsatzes (die „Köthener Fassung“ von NBA I/20); und eine „kammermusikalische“ Darbietung in außerkirchlichem Rahmen, bei der alle Instrumente im Kammerton spielten und nach Ausweis der Sankt Petersburger Violinstimme die Oboe durch Violine ersetzt wurde. Ob dieser Aufführung die Weimarer oder aber die „Köthener Fassung“ mit obligater Gambe und dem neugefaßten Schlußsatz zugrunde lag, muß offen bleiben. Ein Zusammenhang der Sankt Petersburger Violinstimme mit den Köthener Continuo-Stimmen C 10 und C 11 ist sehr wahrscheinlich. Die kammertönigen Stimmen für Violine II und Viola (und vielleicht eine weitere Violin- oder Violastimme), die für diese Aufführung angefertigt worden sein dürften, sind als verschollen anzusehen. Sollte sich eine dieser Stimmen wiederfinden, so dürfte aus ihr – anders als aus der Sankt Petersburger Violinstimme – mit Sicherheit zu erkennen sein, ob die Aufführung, für die sie angefertigt wurde, beim letzten Satz der „Köthener Fassung“ oder aber dem Weimarer Original folgte.

* * *

Bei den Aufführungsumständen, die sich in den Köthener Materialien spiegeln, handelt es sich um Ausnahmesituationen, für die das Weimarer Aufführungsmaterial teilweise ersetzt oder ergänzt werden mußte. Die Gründe dafür waren Umbesetzungen und wechselnde Stimmtonverhältnisse. Die Merkmale der Köthener Quellen deuten auf Darbietungen sowohl in der Kirche als auch in außerkirchlichem Rahmen.

Wo diese Aufführungen stattfanden, ist eine offene Frage. Immerhin läßt sich vermuten, daß sie nicht in Köthen erfolgten. Für die „kammermusikalische“ Fassung, bei der die Sankt Petersburger Violinstimme die Oboe ersetzte, ist zwar Köthen als Ort einer Darbietung in privatem Rahmen nicht auszuschließen. Daß aber am Köthener Hof, der ja über entsprechende Musiker verfügte, eine Aufführung in dieser eingeschränkten Besetzung stattfand, ist unwahrscheinlich. Eher ist an eine auswärtige Aufführung auf einer der Reisen Bachs zu denken.

Zumindest für die „Köthener Fassung“ mit Sologambe und dem veränderten Schlußsatz läßt sich die Vermutung einer auswärtigen Aufführung indirekt durch Quellenbefunde erhärten. Peter Wollny ist der Hinweis auf eine Besonderheit der Partiturskizze zum Schlußsatz zu verdanken, die, wie er plausibel darlegt, darauf deutet, daß deren Aufzeichnung auf Reisen erfolgte.²⁸ Für die

²⁸ Johann Sebastian Bach, *Beiträge zur Generalbaß- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe*, hrsg. von P. Wollny, NBA Supplement, Kassel 2011, S. 93.

Umarbeitung hat Bach nämlich nicht auf seine Partitur zurückgegriffen, sondern die Arie, soweit es die unverändert zu übernehmenden Partien von Oboe, Sopran und Continuo betraf, aus den Weimarer Stimmen spartiert. Der merkwürdige Sachverhalt läßt nur eine Erklärung zu: Die Partitur stand Bach nicht zur Verfügung; sie war wohl zur Entlastung des Reisegepäcks in Köthen zurückgeblieben.

Aber noch mehr spricht für eine Reisesituation: Offenbar war auch das Papier knapp; denn anders ist kaum zu erklären, daß für die Niederschrift der Partiturskizze der freie Raum auf der Bratschenstimme C 6 herhalten mußte. Und in dieselbe Richtung deutet, daß die neuen Stimmen zum Schlußsatz für Violine und Viola, C 12 und C 13, je auf nur einem halben Blatt notiert wurden.

* * *

Die hier vorgetragenen Überlegungen treffen sich mit denjenigen Schabalinas in der Erkenntnis, daß es sich bei den Köthener Quellen nicht um Dokumente einer einzigen, sondern um solche von wenigstens zwei Aufführungen in unterschiedlicher Fassung handelt. Darüber hinaus bestehen in unserer Deutung der Quellenbefunde allerdings beträchtliche Unterschiede. Ich habe zur Entlastung meines Textes darauf verzichtet, Schabalinas Argumentation im einzelnen kritisch zu kommentieren. Den Beschluß mögen jedoch drei kritische Anmerkungen bilden:

1. Schabalina ist der Ansicht, daß die Neufassung des Schlußsatzes zunächst für eine Einzeldarbietung dieser Arie und nicht für eine Aufführung der vollständigen Kantate gedacht gewesen sei.²⁹ Zur Begründung stellt sie im Blick auf die von mir postulierte „Köthener Fassung“ die rhetorische Frage, wie es denn sein könne, daß im Schlußsatz nur eine statt der bis dahin erforderlichen zwei Violinen beschäftigt sei: „Warum ‚verstummt‘ plötzlich eine dieser Violinen in der Schlußarie?“³⁰ Doch die Aufführungsrealität der Bach-Zeit weicht von unserer heutigen Praxis oft entschieden ab: Wir müssen uns nur vorstellen, daß Bachs Oboist auch Geiger war und außer in Satz 2, wo er Oboe spielte, bis Satz 7 in der 2. Violine eingesetzt war.³¹ Für Satz 8 wurde dann freilich eine kompositorische Reduktion des Streicherparts unabweisbar. – Denkbar ist aber auch eine andere Antwort: Nicht unbedingt brauchte eine der beiden Violinen im Schlußsatz zu „verstummen“, vielleicht spielten sie beide ein und dieselbe Stimme unisono. Der Verzicht auf selbständige Führung der 2. Violine wäre der Transparenz des Satzes

²⁹ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 32 ff.

³⁰ Ebenda, S. 33, Fußnote 44.

³¹ Ähnlich wie der Musiker, der in der zweiten Weimarer Fassung aus der Stimme C 9 spielte und zwischen Violoncello und Oboe wechselte.

- zugutegekommen und hätte dazu beigetragen, daß die Gambe sich im Gesamtklang besser behaupten konnte.³²
2. Ins Reich der Legende führt Schabalinas These, daß Bach die Kantate, beginnend mit dem Schlußsatz, für seine Gattin Anna Magdalena umgearbeitet und dabei eine einheitlich in d-Moll stehende Fassung geschaffen habe, der sie die Sankt Petersburger Violinstimme zurechnet.³³ Es ist in der Tat gut möglich, daß Anna Magdalena Bach die Kantate gesungen hat, doch fehlt dafür jeder dokumentarische Anhaltspunkt. Der Vorstellung aber, daß der Wechsel von c-Moll nach d-Moll der Anpassung an ihre Stimmlage (oder auch an die eines anderen Sängers) gedient habe, liegt ein Mißverständnis zugrunde. Denn die Transposition veränderte nicht die reale Tonhöhe: c-Moll im Chorton und d-Moll im Kammerton stimmten in der Tonhöhe überein. Man wird also gut daran tun, in den Schwankungen der Tonartnotation nicht mehr zu sehen als Maßnahmen der Anpassung an wechselnde Aufführungssituationen mit unterschiedlichen Stimmtonpraktiken.
 3. Nicht zuzustimmen ist Schabalina denn auch, wenn sie der von ihr angenommenen d-Moll-Fassung zugutehält, hier gebe es – anders als in der von mir postulierten „Köthener Fassung“ – „keinen Widerspruch mit den Tonarten der auf uns gekommenen Köthener Quellen“³⁴: Tonartliche Einheitlichkeit des Aufführungsmaterials einer Kantate ist für Bach kein Wert an sich und kein erstrebenswertes Ziel. Nahezu alle Aufführungsmaterialien Bachscher und anderer zeitgenössischer Kirchenkantaten weisen den vermeintlichen Widerspruch zwischen Chor- und Kammertonnotation auf. Auch bleibt zu bedenken, daß für den Sopranpart der besagten d-Moll-Fassung doch aller Wahrscheinlichkeit nach in der Köthener Zeit wie noch in Leipzig die Weimarer c-Moll-Stimme weiterverwendet worden ist.

³² Unklar bleibt, welche Rolle dem Gambisten in den Sätzen 1–5 zukam, die in seiner Stimme nicht enthalten sind. Es liegt nahe anzunehmen, daß er hier den Continuo part mitspielte. Allerdings hätte er dazu eine kammertönig notierte Stimme benötigt. Im Weimarer Material ist keine solche Stimme vorhanden, und ob die Stimmen C 10 und C 11 (aus denen er hätte mitspielen können) in diesem Stadium schon existierten, ist unsicher. Am wahrscheinlichsten ist wohl, daß eine kammertönig notierte Continuo-Stimme mit den Sätzen 1–5 vorhanden war und später verloren gegangen ist.

³³ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 34.

³⁴ Ebenda, S. 35.

III. Zur Köthener Continuo-Stimme C 11

Die Stimmen der Köthener Quellengruppe sind mit Ausnahme der Continuo-Dublette C 11 von Bach selbst geschrieben. Schreiber von C 11 ist der namentlich nicht bekannte Köthener Kopist K 1.³⁵ Die Stimme ist nach der autographen Continuo-Stimme C 10 kopiert. Wie diese ist sie kammertönig notiert und beziffert, allerdings fehlt die Bezifferung beim letzten Satz. Die Stimme enthält einige wenige Abweichungen, die offensichtlich auf Absicht beruhen. Es sind durchweg Oktavversetzungen einzelner Noten, teils in die obere, teils in die untere Oktave, die der Kopist unmittelbar beim Schreiben der Stimme – also nicht durch nachträgliche Korrektur – vorgenommen hat. Im einzelnen handelt es sich um folgende Sonderlesarten: Satz 1, Schlußnote *d* statt *D*; Satz 3, T. 8–9, *d e* statt *D E*; Satz 8, T. 22, 8. Note *e* statt *E*; ferner in umgekehrter Richtung oktaviert: Satz 7, Schlußnote *c* statt *c'*.

Wie schon im Kritischen Bericht NBA I/20 vermerkt, kann es sich nicht um umfangsbedingte Stimmknickungen handeln, denn der notierte Umfang der Stimme ist *C–e'*, und alle von Änderungen betroffenen Noten liegen innerhalb dieses Ambitus. Auch sind die fraglichen Töne keineswegs konsequent vermieden. Sinn und Zweck der Abweichungen konnte ich seinerzeit nicht klären. So mußte ich mich auf die Feststellung beschränken, daß die „auf den ersten Blick willkürlich scheinenden Oktavversetzungen [...] vermutlich den Schlüssel zum Problem der Bestimmung des zweiten Continuo-Parts“ darstellen.³⁶

Hier zeichnet sich nun eine Lösung ab: Sinnvoll erscheinen die Oktavversetzungen, wenn man annimmt, daß die Stimme für Laute gedacht war. Da die Änderungen vom Schreiber ad hoc vorgenommen wurden, muß man weiter annehmen, daß dieser selbst Lautenist war und die Stimme beim Kopieren gleich für sein Instrument einrichtete. Die Gründe für die Änderungen liegen auf der Hand: Die Hochoktavierung bei der Schlußnote von Satz 1 (*d* statt *D*) und in T. 8–9 von Satz 3 (*d e* statt *D E*) dürfte darauf beruhen, daß sich bei der damaligen d-Moll-Stimmung der Laute der erforderliche D-Dur- bzw. d-Moll-Akkord am günstigsten vom kleinen *d* aus aufbauen ließ. Die Tiefoktavierung der Schlußnote von Satz 7 (*c* statt *c'*) hat offenbar den Zweck, Platz zu schaffen für einen Generalbaßakkord in lautengemäßer Lage (also in der kleinen und in der eingestrichenen Oktave etwa bis *e'* oder *g'*). An den drei genannten Stellen dürfte somit etwa an folgende Ausführung gedacht gewesen sein:

³⁵ NBA IX/3, Nr. 25.

³⁶ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 34.

Notenbeispiel 2

a) Satz 1, T. 21f.

Violini
e Viola

Soprano
(ver) - dek - ken.

Liuto
(Continuo, C 11)

Cembalo (etc.)
(Continuo, C 10)

b) Satz 3, T. 8ff.

Violini
e Viola

Soprano
Gott sei mir Sün - der gnä - - dig!

Liuto
(Continuo, C 11)

Cembalo (etc.)
(Continuo, C 10)

c) Satz 7, T. 10f.

Violini
e Viola

Soprano
(fröh) - lich sin - gen.

Liuto
(Continuo, C 11)

Cembalo (etc.)
(Continuo, C 10)

Die Hochoktavierung der 8. Note in T. 22 des letzten Satzes (*e* statt *E*) dürfte am ehesten mit der nach der Tiefe hin abnehmenden Treffsicherheit des Daumens zumal in raschem Tempo wie auch mit dem unter Umständen störenden Nachklängen der ungedämpften und relativ lautstarken „Contrabbassi“ zusammenhängen (zumal der Continuo hier in eine Pause hinein nachschlägt). Erwägungen zu Treffsicherheit und Lautstärke könnten im übrigen auch bei den Hochoktavierungen in Satz 1 und Satz 3 eine Rolle gespielt haben.

Auffällig ist, daß drei der vier Änderungen der Oktavlage an prominenten Stellen stehen: Bei Satz 1 und Satz 7 ist der Schlußakkord betroffen, bei Satz 3 das musikalisch herausgehobene Zitat des Bibelworts „Gott sei mir Sünder gnädig“. So könnte man glauben, daß der Schreiber und Spieler der Stimme die Kantate bereits kannte, als er die Stimme anfertigte. Hatte er womöglich seinen Part schon nach der Cembalostimme C 10 mitgespielt und zog beim Ausschreiben seiner eigenen Stimme Konsequenzen aus seinen Erfahrungen?

Daß sich in den insgesamt nur vier Oktavänderungen das ganze Ausmaß der lautenistischen Abweichungen gegenüber dem notierten Continuoart widerspiegelt, wird man nicht annehmen dürfen. Vieles wird Sache der Improvisation gewesen sein. Aber vielleicht handelt es sich bei den notierten Änderungen um diejenigen, die dem Schreiber und Spieler am wichtigsten waren.

Auch das Fehlen der Bezifferung beim letzten Satz könnte in der Bestimmung des Parts für Laute begründet sein. Der Schreiber könnte in der Einsicht auf die Bezifferung verzichtet haben, daß angesichts des schnellen Tempos akkordisches Spiel nur in äußerst rudimentärer Form in Frage kam, beschränkt etwa hauptsächlich auf Akkorde zu Baß-Fortschreitungen in punktierten Viertelnoten und auf markanten Taktschwerpunkten, für die ein erfahrener Musiker der Bezifferung kaum bedurfte.³⁷

³⁷ Für die Beratung in lautenistischen Fragen sei Harry Hoffmann (Bremen) freundschaftlich gedankt. – Eine neue Ausgabe der Kantate lege ich im Carus-Verlag Stuttgart vor.