

11 n
x

Bach-Jahrbuch

1974

BÄCH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

60. Jahrgang 1974



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1974

Sächsische
Landesbibliothek
4. SEP. 1975
Dresden

Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postfach 727
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstr. 10

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstr. 14
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestr. 23
Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1975

Lizenz 420. 205-311-75. LSV 6720. H 4090

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: VEB typodruk, Bereich Leipzig I. III-18-90

EVP 7,80 Mark

I N H A L T

	Seite
<i>Friedhelm Krummacher</i> (Erlangen), Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten	5
<i>Hans Hering</i> (Düsseldorf), Spielerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik	44
<i>Henning Siedentopf</i> (Tübingen), Tonartliche Verwandtschaften im Klavierwerk J. S. Bachs	70
<i>Ulrich Meyer</i> (Kästorf), Zur Einordnung von J. S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen	75
<i>Gerbard Herz</i> (Louisville, Ky.), Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe J. S. Bachs	90
<i>Ernest May</i> (Amherst, Mass.), Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle	98
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Wie entstand die Bach-Sammlung Mempel-Preller?	104
<i>Klaus Häfner</i> (Karlsruhe), Ein bisher nicht beachteter Nachweis zweier Konzerte J. S. Bachs	123
B e r i c h t e	
<i>Ilse Domizlaff</i> (Eisenach), Rekonstruktion und Neugestaltung des Bachhauses Eisenach	126
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Das Leipziger Bosehaus als Bach-Gedenkstätte	131
A n h a n g	
Fremdsprachige Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	132

A B K Ü R Z U N G E N

- AfMw = Archiv für Musikwissenschaft
- Am.B. = Amalienbibliothek (Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, seit 1787 im Besitz des Joachimsthalschen Gymnasiums und 1914 als Dauerleihgabe in die Königliche Bibliothek Berlin übergeführt)
- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = Bach-Jahrbuch
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- c.f. = cantus firmus
- DDT = Denkmäler Deutscher Tonkunst
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig und Kassel usw. 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel usw. 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel usw. 1972
- EdM = Das Erbe deutscher Musik
- hrsg. = herausgegeben
- Hs. = Handschrift
- Jg. = Jahrgang
- Mf = Die Musikforschung
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel usw. 1949 ff.
- ML = Music and Letters
- Ms. = Manuskript
- NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig und Kassel usw. 1954 ff.
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Band I, Leipzig 1875, Band II, Leipzig 1880
- T. = Takt
- TBSt = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958

Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten

Von Friedhelm Krummacher (Erlangen)

Daß Bachs Musik durch Expressivität ebenso ausgezeichnet sei wie durch Konstruktivität, erscheint als eine überflüssige Feststellung. Niemand bezweifelt, daß beide Momente zur Kunst Bachs gehören, und daß sie miteinander zusammenhängen, wird nicht bestritten. So müßig es wäre, Bachs Musik solche Qualitäten zu attestieren, so versteht sich ihr gegenseitiges Verhältnis doch kaum von selbst. Offenbar wäre es voreilig, nach derlei Kriterien Vokal- und Instrumentalwerke voneinander zu scheiden: zwischen beiden Bezirken besteht nicht nur die Klammer einer Kompositionsart, sondern beide sind in vielfachem Austausch verbunden. Indes fiel es nicht nur schwer, an Bachs Instrumentalmusik dingfest zu machen, was unter Ausdruck zu verstehen wäre. Vielmehr trifft im Vokalwerk eine genauso strenge Struktur, wie sie das Instrumentalwerk prägt, auf die Bindung an vorgegebene Texte. Sowenig aber feststeht, ob sich beide Aspekte zueinander konträr verhalten müssen, sowenig selbstverständlich ist es, wie die Auslegung des Wortes und die Eigenständigkeit der Musik ineinander aufgehen.

Freilich ist die Tendenz kaum zu leugnen, Ausdruck und Struktur in Bachs Vokalmusik eher als gesonderte denn als ineinander verschränkte Momente zu sehen. Und die Musikwissenschaft – mit der Bachforschung als Vorhut – ist daran kaum ganz unbeteiligt gewesen. Schon in der Entdeckung Bachs durch die Romantik stand beides nebeneinander: der Faszination durch die kontrapunktische Strenge seiner Musik entsprach die durch ihre als stimmungreich empfundene Expressivität. Doch meinte Forkel bereits, gegenüber den ob ihrer Kunstfertigkeit bewunderten Instrumentalwerken die weniger bekannte Vokalmusik vor dem diskreditierenden Verdacht bloßer Wortausmalung bewahren zu müssen.¹ Noch weit später verteidigte Spitta Bachs Vokalwerke gegen eine vorab auf die Textworte bezogene Interpretation, um dafür – mit Schumann zu sprechen – ihren „poetischen Charakter“ im ganzen zu artikulieren.² Das Verdienst, Bachs präzise Wortauszeichnung aufgedeckt zu haben, gehört zweifellos Schweitzer. Doch war nicht nur sein Begriff des Malerischen durch die Ästhetik der Programmusik und durch die Rezeption der Kunst Wagners gefärbt. Vielmehr zeichnete sich im Rekurs auf die Themen als Exempla schon die Gefahr ab, Bachs Musik ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Struktur zum Katalog von Wortabbildungen zu verkür-

¹ Nicht „auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereyen entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts“ habe Bach sich eingelassen; vgl. J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 35.

² Vgl. etwa bei Spitta II, S. 406, die Kritik am Verfahren, „eine scharf hervortretende melodische Linie, eine frappante harmonische Wendung“ auf „ein bezeichnendes oder affectvolles Wort“ zu beziehen.

zen.³ Dem wollte dann Scherings Entwurf einer Symbolkunde begegnen, die nicht nur die Ausdeutung einzelner Wörter, sondern auch satztechnische Gegebenheiten – wie etwa Imitation und Kanon – zu erfassen suchte.⁴ Sie griff zwar zu methodischer Absicherung auf Kategorien der zeitgenössischen Theorie zurück, doch wurde dabei primär nach der Bedeutung satztechnischer Tatbestände gefragt, weniger aber nach den kompositorischen Voraussetzungen für Bachs Textexegese insgesamt. Die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren, auf die Schering gestoßen war, hat dann jedoch – angeregt zumal durch Arnold Schmitz – jene Untersuchungen veranlaßt, die Bachs Textausdeutung mit den rhetorischen Termini genau beschreiben wollten.⁵ Hier ist nicht zu erörtern, ob die Figurenlehre als konkrete Anweisung zum Komponieren oder eher als Versuch zur Benennung satztechnischer Besonderheiten aufzufassen ist, welche Geltung sie noch für die Zeit Bachs zu beanspruchen hat und wieweit ihre Termini bei den Wandlungen der Definitionen und Voraussetzungen Aufschlüsse vermitteln können. Unabhängig davon tendiert aber eine Analyse, die sich vorab auf die Ausdeutung des Textes durch rhetorische Figuren richtet, zur Aufspaltung des kompositorischen Zusammenhangs in eine Kette wortverhafteter Details. So genau die satztechnische Realisierung der Figuren beschrieben werden mag, so bleibt doch ihre Integration im Kontext der Komposition offen, falls nicht komplementär auch der Zusammenhalt des Werks wahrgenommen wird.⁶ Unklar bliebe sonst, wie es zu verstehen wäre, daß Wörter, Begriffe oder Bilder des Textes ihre prägnante musikalische Umsetzung erfahren, ohne die Kontinuität der Form- und Satzstruktur zu durchbrechen.

Neben den Untersuchungen zur Textexegese Bachs stehen die Studien zur Satztechnik und Formarchitektur, in denen Probleme der Textinterpretation eher zurücktreten.⁷ Der Abstand der Verfahren vertieft sich in dem Maß, in

³ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Kap. XX–XXI; zwar warnte auch Schweitzer vor „einem schematischen Katalogisieren“ (S. 445), ohne doch selbst immer dieser Gefahr zu entgehen.

⁴ A. Schering, *Bach und das Symbol*, in: BJ 1925, S. 40–63, BJ 1928, S. 119–137, und BJ 1937, S. 83–95, sowie die Aufsatzsammlung *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

⁵ A. Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen*, in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 33–49; ders., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.

⁶ Das ließe sich auch an der eingehenden Analyse eines ganzen Satzes verfolgen, wie sie Schmitz am Beispiel des Schlußchors aus dem 1. Teil der Matthäus-Passion vornahm (*Die Bildlichkeit . . .*, S. 58–68); so genau die „figürliche“ Auslegung aller Textzeilen aufgewiesen wird, sowenig kommt doch ihr Verhältnis zur Gesamtstruktur des Satzes und zur Verarbeitung seines Themenmaterials zur Sprache.

⁷ Die Trennung der Aspekte wird freilich gerade in der Literatur zu den Motetten nicht so sichtbar. Allerdings sind Arbeiten, die nicht nur historische und aufführungspraktische Belange betreffen, auch nicht sonderlich zahlreich. Während an BWV 227 vor allem die formale Symmetrie interessierte, wurde sonst eher allgemein auf Expressivität

dem Bachs Vokalmusik entweder zum Objekt struktureller Analyse oder zum Kaleidoskop rhetorischer Figuren wird. Das Ideal einer methodischen Trennung der Aspekte kann jedoch auch den wechselseitigen Zusammenhang der Fragen verdecken. Wenn demnach Versuche der Vermittlung gerechtfertigt scheinen, so wäre es freilich recht aufwendig, Strukturanalyse wie Textexegese gleichermaßen voranzutreiben und sie zudem noch zu verbinden. Unter Einschränkung auf paradigmatische Fälle bliebe dennoch zu zeigen, wie sich Textauslegung und Satzstruktur zueinander verhalten. Und zu fragen wäre dabei, ob die Explikation des Wortes die Kontinuität der Struktur sprengt oder ob die Struktur der Musik eine Voraussetzung für die Ausdeutung des Textes bildet.

I

Die Behauptung, für das Verhältnis von Text und Struktur bei Bach seien die Motetten exemplarisch, muß mit Einwänden rechnen. Schon zahlenmäßig bilden diese Werke eine verschwindende Minorität im vokalen Oeuvre Bachs: gegenüber annähernd zweihundert Kirchenkantaten – von anderen Gattungen abzusehen – sind derzeit nur fünf Motetten (BWV 225–229) als authentisch anerkannt, die Echtheit einer sechsten (BWV 230) wird neuerdings bezweifelt, und der Gattungscharakter eines weiteren Werks (BWV 118) ist fraglich.⁸ Ausnahmen bilden die Motetten ferner nach Überlieferung und Bestimmung: nur zwei von ihnen liegen in datierbaren Autographen vor (BWV 225–226), die übrigen sind nur in Abschriften erhalten, nur in einem Fall (BWV 226) ist die Entstehung für eine Trauerfeier gesichert, doch sind ähnliche oder andere Gelegenheiten auch für die übrigen Stücke anzunehmen.⁹ Aber nicht allein durch ihre Bestimmung für besondere Anlässe heben sich die Motetten von den Kantaten als den regelmäßigen Hauptmusiken im Kirchenjahr ab. Von ihnen unterscheiden sich die Motetten auch durch ihre primär vokale Besetzung. Die Frage ihrer Aufführungsweise hat lebhaft Diskussionen hervorgerufen, und es hat sich dabei gezeigt, daß eine Aufführung mit Generalbaß und verstärkenden Instrumenten wenigstens historisch legitim sein kann.¹⁰ Auch finden sich in den Kantaten motettische Sätze mit colla

und Architektur der Motetten verwiesen. Um die Verbindung beider Momente ging es bereits R. Gerber, *Über Formstrukturen in Bachs Motetten*, in: *Mf* 3 (1950), S. 177–189, und U. Siegele, *Bemerkungen zu Bachs Motetten*, in: *BJ* 1962, S. 33–57.

⁸ Vgl. NBA III/1, hrsg. von K. Ameln, Kassel usw. 1965, sowie dazu den Kritischen Bericht, ebenda 1967, S. 7–12. Zu BWV 118 und BWV 230 s. u. Abschnitt VII.

⁹ Vgl. Ameln, Kritischer Bericht, S. 12–18, sowie B. Fr. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs*, in: *BJ* 1912, S. 1–32, besonders S. 4 ff.; zur Quellenlage insgesamt siehe auch F. Wüllners Vorwort zu BG 39 (1892).

¹⁰ Dazu siehe die Erörterung der Frage durch Ameln, Kritischer Bericht, S. 21–26, und die dort genannte Literatur; vgl. ferner R. Bullivant, *Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten*, in: *BJ* 1966, S. 59–68. Ameln ging freilich nicht auf die ein-

parte geführten Instrumenten, doch sind sie nur Bestandteile zyklischer Werke mit obligatem Instrumentarium. All das ändert nichts an der besonderen Position der Motetten: in ihnen sind alle Stimmen für vokale Ausführung konzipiert, und gleiche Voraussetzungen der Besetzung gelten für alle Teilsätze. Von den Kantaten sind die Motetten aber auch durch ihre Texte und Formen getrennt: während ihnen madrigalische Dichtungen und damit Rezitative und Arien fehlen, verwenden sie vorab Spruchtexte und Choralstrophen, nur vereinzelt aber auch freie Dichtungen, die sich dann jedoch spürbar von den Kantatentexten abheben. Im Unterschied zu den Kantaten gerieten die Motetten endlich nie ganz in Vergessenheit: schon Forkel wußte sie genauer zu spezifizieren als andere Vokalwerke,¹¹ und nach Verbreitung in handschriftlichen Kopien fanden sie bereits 1802/03 – lange vor den übrigen Vokalwerken – ihren Erstdruck.

Im heutigen Musikleben erscheinen diese wenigen Werke dennoch als unangefochtene Höhepunkte der Gattung Motette. Indes ist ihre Zuordnung zu dieser Gattung keineswegs problemlos: ihrer Sonderstellung im Oeuvre Bachs entspricht die in der Gattungsgeschichte. Das sah bereits Spitta, der meinte, die Motette sei bei Bach durch die Kantate „aufgezehrt“: nicht „als selbständige Kunstgattung“, sondern als „Absenker der Bachschen Cantate“ stünden die Motetten da.¹² So bestechend die These wirken mag, so viel steht ihr doch entgegen. Das Fehlen von obligaten Instrumenten in den Motetten ist kaum nur eine Äußerlichkeit, und es trifft sich mit den textlichen und formalen Differenzen, die ihre Konsequenzen haben. Unleugbar sind aber auch die Unterschiede zur Tradition der Motette.¹³ Ein Versuch, die Gattung nach formalen Kriterien zu definieren, wäre mühsam (wo nicht verfehlt). Bestimmen läßt sie sich eher nach dem Prinzip der Reihung von Textabschnitten: jedem Textglied entspricht neue Motivik, mit deren Wechsel paaren sich Kontraste nach Satzart, Taktmaß, Stimmenzahl usw., und selbst bei Teilwiederholungen oder Rahmenbildungen handelt es sich nicht um vorgegebene Formen mit eigenen Gesetzen wie in den Formschemata des Spätbarock. Die intensive Bindung an den Textablauf, wie sie die Gattung seit langem ausgezeichnet hatte, prägte sie dann zumal in protestantischer Tradition, solange die Motette als repräsentative Gattung der Figuralmusik fungierte. In der kontrastreichen Reihung, in der sich jeder Abschnitt der Explikation seines Textes widmet, wird das Werk *cum granu salis* zur Summe seiner Glieder.

leuchtende Argumentation Siegeles ein (BJ 1962, S. 50f.), der die Frage stellte, ob der Ausnahmefall autographischer Instrumentalstimmen zu BWV 226 als Regel gelten könne oder ob Bach sich nur den beschränkten Aufführungsgegebenheiten gefügt hätte, während sich Analogien zu Kantatensätzen bei der Eigenart des doppelchörigen Satzes der Motetten verbieten.

¹¹ Forkel, a.a.O., S. 62.

¹² Spitta II, S. 428 f.

¹³ Vgl. den gattungsgeschichtlichen Abriss von L. Finscher, Artikel *Motette*, in: MGG 9 (1961), Sp. 656 ff. und 662 f.

Und diese Musik war Anlaß für die Ausbildung der Lehre von den rhetorisch-musikalischen Figuren, verstanden als Abweichungen von satztechnischen Normen um des Textes willen, die doch nicht mit einer prävalenten Formstruktur zu kollidieren brauchten.

Daß dann nach Schütz die Motette nach Funktion und Qualität verfiel, erklärt sich nicht allein aus dem Aufkommen des geistlichen Konzerts mit Generalbaß und Instrumenten in vielfach schillernden Spielarten. Vielmehr widerstrebt die Motette mit ihrer textgebundenen Reihung bei vokaler Besetzung dem hochbarocken Leitbild vom zyklischen Werk mit in sich geschlossenen und gegenseitig kontrastierenden Teilsätzen. Der Ausgleich zwischen der Mischung verschiedenster Texte, Satzarten oder Besetzungen und der zyklischen Bindung strukturell wie affektiv einheitlicher Sätze ist geradezu ein Generalnenner, auf den sich der historische Prozeß zwischen Schütz und Bach beziehen läßt.¹⁴ Der Weg führte zu den vielen Typen der älteren Kirchenkantate, in denen die Affekteinheit der Sätze – Korrelat ihrer Struktureinheit – weithin auf die figürliche Explikation der Einzelworte übergreift. Zumal für den späteren Typ der Kantate in Bachs Zeit, bestimmt durch Rezitativ und Arie, wurde die Affektenlehre als Theorie typisierter Gemütszustände konstitutiv, musikalisch realisiert in der Geschlossenheit ganzer Sätze.¹⁵ Dabei hat das Instrumentarium nicht mehr nur die Funktion konzertanter Abwechslung, sondern es ist gerade der Instrumentalpart, der vom Ritornell an das Themenmaterial eines Satzes präsentiert und damit die Kontinuität der Struktur garantiert. Erst vor diesem Hintergrund kann sich, gleichsam in zweiter Schicht, die Ausdeutung einzelner Wörter des Textes vollziehen, sie bleibt aber an die Struktureinheit des Satzes gebunden, und sie ist mit der Verarbeitung seiner Thematik verkettenet.¹⁶ Wer nur die Ausdeutung des Textes und seiner Wörter hervorkehrte, übersähe ihre Integration in den Zusammenhalt der Komposition. – Neben dem Aufstieg der Kantate sank dann die Motette umso eher ab: außer einzelnen Repräsentationsstücken im strengen Stil verblieben im pro-

¹⁴ Für die hier bloß angedeuteten Prozesse sei nur pauschal auf eine vom Verfasser vorbereitete Darstellung verwiesen, die am Beispiel der Choralbearbeitung die gattungsgeschichtliche Differenzierung in der Figuralmusik vor Bach verfolgt.

¹⁵ Die These von Schmitz, wonach die Figuren „auch Träger des Affektausdrucks“ wären (*Die Bildlichkeit* . . . , S. 29), verengt die Differenz der Begriffe in der Theorie, damit aber auch ihre sachliche und geschichtliche Bedeutung. Während Figuren sich primär auf einzelne Wörter und ihre musikalische Umsetzung beziehen, meint der Affektbegriff eine zuständige Situation, die der Kontinuität eines Satzes korrespondiert und dann von Figuren modifiziert werden kann. Versteht man die Begriffe in ihrer Relation, dann läßt sich auch eine Verschiebung in ihrer kompositorischen Geltung konstatieren.

¹⁶ L. Finscher hat gegenüber der ausschließlichen Ausrichtung am Wortausdruck auf die eigene Funktion der Themenverarbeitung in Bachs Vokalwerk verwiesen; vgl. *Zum Parodieproblem bei Bach*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 94–105. Aus dem, was hier im Blick auf das Parodieverfahren geltend gemacht wurde, wären weitere Konsequenzen für das Verhältnis von Wortausdruck und Satztechnik in den Arien wie den Chören Bachs zu ziehen.

testantischen Raum nach 1700 meist nur schlichte Gelegenheitsstücke – Bedarfsmusik der Kurrenden in simpel akkordischem Satz. Wohl wurde von der Kantate das Verfahren reicher Textmischung übernommen, doch handelte es sich dann zumeist um bloße Reihung gleich einfacher Glieder: Affekt- und Struktureinheit kommen im Gleichmaß der Simplizität zur Deckung.¹⁷

Der gattungsgeschichtliche Exkurs mag – auch als grobe Skizze – Position und Problematik der Motetten Bachs eher verständlich machen. Mit der traditionellen Motette – noch in ihrem Spätstadium – teilen sie die vokale Besetzung, die Kombination von Spruch- und Liedtext und die Bestimmung für besondere Gelegenheiten. An die Kantate erinnern aber nicht nur Umfang und Anspruch der Werke, die quasi instrumentale Stimmführung und die kunstvolle Satztechnik, sondern darüber hinaus die Ausbildung von Teilsätzen und ihre Verbindung zu Zyklen von hoher Individualität.¹⁸ Pointiert gesagt: fehlen Bachs Motetten äußere Merkmale der Kantate wie Instrumentarium, madrigalische Texte und entsprechende Formen, so geht ihnen doch auch die primär textgebundene Reihungsweise der Motette ab. Oder anders: mit Kennzeichen der Motette wie Textbasis, Besetzung und Verwendung paaren sich Probleme der zyklischen Formung, die auch – in freilich anderer Art – die Kantaten bestimmen. Verschärft werden sie hier aber durch das Fehlen von vorgegebenen Formschemata, wie sie für die Kantate bereitstehen.

Für das Verhältnis von Werkstruktur und Textexegese können Bachs Motetten dennoch als methodische Exempla gelten – freilich in spezifischer Pointierung. Unbestritten ist zunächst die außerordentliche Intensität ihrer Textdeklamation und die Plastik ihrer Wortauszeichnung einerseits, die planvolle Disposition ihrer Formarchitektur und die Strenge ihrer Satzstruktur andererseits. Von beidem ist schon vielfach gehandelt worden. Lügen Motetten im traditionellen Sinn vor, so würden sich die einzelnen Abschnitte der möglichst präzisen Auslegung ihrer Texte verpflichten. Und je genauer das geschähe, desto wechsellvoller müßten wohl die einzelnen Satzglieder ausfallen. Eine solche Reihung konträrer Kurzglieder verträge sich aber nur schwer mit einer so konsequenten Formanlage, wie sie doch unleugbar besteht. Soll sie wahr-

¹⁷ Gewiß gibt es unter den Motetten älterer wie zeitgenössischer Komponisten auch qualitative Ausnahmen und ebenso Werke mit zyklischen Tendenzen (so besonders etwa bei Johann Christoph Bach). Das ändert aber nichts daran, daß die Motette im ganzen eine Sonderstellung abseits der anspruchsvolleren Gattungen einnahm, die sich schon in ihrer eigenen Überlieferung außerhalb des übrigen Repertoires bekundet. Vgl. dazu die Ausgaben von M. Seiffert in DDT 49/50 (*Tbiringische Motetten*) und M. Schneider in EdM 1–2 (*Altbachisches Archiv*).

¹⁸ Unter dem Begriff Zyklus sei hier nicht mehr als die Verbindung relativ selbständiger und geschlossener Sätze in einem Werk verstanden, ohne damit schon Form- oder Satztypen zu fixieren. Die „innere Gesetzmäßigkeit und musikalische Organik“ der Motetten suchte Gerber auch durch Analogien zu instrumentalen Formen nachzuweisen (a.a.O., S. 177 ff.). Indes fragt es sich, ob solche Analogien – seien sie überzeugend oder gezwungen – dazu beitragen, den spezifischen Sachverhalt in den Motetten begreiflich zu machen.

nehmbar sein, so setzt sie über den Wechsel der Wörter und ihre Ausdeutung hinweg auch Zusammenhänge im Inneren der Teilsätze – und zwar gerade der textreichen – voraus. Die Frage ist also, wie prägnanter Textausdruck und strukturelle Satzeinheit zum Ausgleich kommen. Dabei müssen die Motetten, sofern sie Sätze und Zyklen intendieren, aus eigenem Fundus, bei nur vokaler Besetzung, den Ausfall des Instrumentalparts einholen, der in Kantatenarien die Satz- und Affekteinheit trägt und in diesem Rahmen auch die Wortauszeichnung ermöglicht. Welche Verfahren sind es also, die in Bachs Motetten, über den Wechsel der Worte hinweg und auch ohne Instrumente, bei aller Eindringlichkeit der Textauslegung die Kontinuität der Sätze bewirken?

Hier kam es zuerst darauf an, die Fragestellung zu begründen. Bei der Vielfalt der Lösungen Bachs kann eine Antwort freilich nur mit einigen Hinweisen skizziert werden. Der Individualität der Werke mag es entsprechen, wenn statt systematischer Ordnung nach satztechnischen Aspekten Beobachtungen zu den einzelnen Werken mitgeteilt werden. Wenn nach dem Bindeglied zwischen Textausdruck und Satzstruktur gefragt wird, so müssen einerseits die Untersuchungen zu Form und Satzweise der Motetten vorausgesetzt werden, die namentlich von Gerber und Siegele vorgelegt wurden.¹⁹ Und andererseits bedarf der Affektgehalt der Texte so wenig der Erörterung wie die Einzelheiten ihrer Auslegung, von denen schon öfter die Rede war. Weniger belangvoll ist auch, ob solch Ausdruck mit Termini der Figurenlehre oder wie immer angesprochen wird: gegenüber Verfahren, die sich auf den Textausdruck allein richten, wird hier nach den musikalischen Beziehungen gesucht. Nicht so ergiebig sind dabei die Sätze, die als Fugen oder Choralbearbeitungen verbindlichen Formtypen folgen und sich darin nicht prinzipiell von analogen Kantatensätzen unterscheiden. Und problematisch sind auch nicht so sehr die Sätze und Satzteile mit relativ knappem Text, der dann nach kompositorischem Bedürfnis wiederholt wird. Vielmehr geht es gerade um die textreichen Teile, die sich durch Wechsel der Abschnitte, Textglieder und Wortinhalte auszeichnen – vorab also die Kopfsätze der vier doppelchörigen Werke.

II

Unter den achttimmigen Motetten nimmt sich „Fürchte dich nicht“ (BWV 228) in der Technik des doppelchörigen Satzes vergleichsweise noch am schlichsten aus.²⁰ Nicht zu übersehen ist die großformale Symmetrie zwischen zwei gleich langen Werkhälften, die sich schon klanglich – Acht- gegen Vierstimmigkeit – klar abheben. Die Motette umfaßt 154 Takte, genau in der Mitte (T. 78 mit Auftakt) setzt als zweiter Teil das Fugato, kombiniert mit Choral-c.f., an.

¹⁹ Vgl. die oben in Anm. 7 genannten Arbeiten, auf die auch im weiteren zurückzugreifen ist.

²⁰ Zur achttimmigen Satzweise siehe Siegele, BJ 1962, S. 44 f.; im übrigen hat BWV 228 – auch bei Gerber – weniger Beachtung gefunden, zumal das Werk unter primär formalem Aspekt auch weniger ergiebig wirkt.

Es zerfällt in sich in zwei analoge Teile, in denen nicht nur die Choralweise, sondern auch der Verband der Gegenstimmen übereinstimmt (T. 78–114, 115 bis 150). Zudem kehren die ersten Textworte „Fürchte dich nicht“ wie ein Motto wieder, um einerseits die erste Werkhälfte abzuschließen und andererseits am Ende des zweiten Teils, in Kontraktion mit den Worten „du bist mein“, auch das ganze Werk einzurahmen. Die Gliederung in zwei verschiedene, aber gleich lange Teile wird also von der Wiederkehr des Mottos überlagert, das zu Beginn, in der Mitte und am Ende erscheint. Die Disposition wird dadurch begünstigt, daß die beiden zugrunde liegenden Sprüche mit diesen Worten anfangen: ihre Wiederkehr nach dem ersten Teil eröffnet zugleich den zweiten Textvers, und der Rückgriff am Schluß bezieht sich auf den Beginn der beiden Sprüche und Teile.

1. Teil (Jes. 41,10): T. 1–77, $\frac{4}{4}$ -Takt, doppelchörig

a) T. 1–10 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,

b) T. 10–28 weiche nicht, denn ich bin dein Gott,

c) T. 29–35 ich stärke dich,

T. 35–73 ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

a') T. 73–77 Fürchte dich nicht.

2. Teil (Jes. 43,1b): T. 78–154, $\frac{4}{4}$ -Takt, vier-/achtstimmig

a) T. 78–114, 115–151	} Alt, Tenor, Baß:	{	Denn ich habe dich erlöset, ich habe dich bei deinem
			Namen gerufen, du bist mein.
	Sopran-c.f.:	{	1. Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden . . .
			2. Du bist mein, weil ich dich fasse . . .

b) T. 151–154 Fürchte dich nicht – du bist mein.

(doppelchörige Coda mit Textkontraktion)

Zur Debatte steht hier weniger die zweite Hälfte des Werks: ihre Simultan-kombination von Choral und Spruch – Sopran – gegen Unterstimmen – folgt durchaus der späten Tradition der Gattung, wie sie seit W. C. Briegels „Evangelischem Blumengarten“ (I–IV, Gotha 1666–1668) bis hin zu Bachs Zeit reichlich gepflegt wurde. Singulär ist dabei freilich, wie selbständig beide Ebenen in ihrer Paarung bei Bach bleiben. Der Choral erfährt nicht nur, wie meist bei anderen Komponisten, schlichte Harmonisierung, die dann im Unterstimmensatz unter deklamatorischer Aufspaltung dem Spruchtext angepaßt würde. Bachs Fugato wirkt vielmehr weitgehend eigenständig, während die kurzen Choralzeilen, deren Werte auch nicht gedehnt werden, gleichsam nur aufgesetzt zu sein scheinen.²¹ Beide Glieder des Spruchtextes werden zudem noch simultan kontrastiert: dem chromatischen Abstieg „Denn ich habe dich“ in Vierteln – Hinweis auf die Erlösungstat – steht die Achteldeklamation „ich

²¹ Der Terminus Fugato könnte bei der Satzstruktur ungenau erscheinen, doch mag er hier die relative Strenge des Satzes kennzeichnen.

habe dich bei deinem Namen“ in Gegenrichtung gegenüber, und melismatische Ausspinnung erfahren jeweils die abschließenden Verbformen („erlöset“ und „gerufen“). Andererseits bestimmt aber der Choral die formale Gliederung mit der Folge von zwei Strophen, zu denen auch der übrige Satzverband wiederholt wird (mit Varianten zu Anfang und Ende des zweiten Kursus gegenüber dem ersten). Das dürfte mit dem Vorhaben zusammenhängen, durch Ausweitung der Form die zweite Werkhälfte im Umfang der ersten anzugleichen. Durch Dehnung der Choralweise auf doppelte Werte – bei Beschränkung auf eine Strophe – wäre das kaum zu erreichen, weil sich die chromatische Thematik des Fugatos mit lang gehaltenen Tönen der Chormelodie kaum zwanglos kombinieren ließe. Ohnehin wird der Satz der Gegenstimmen bei Eintritt des c.f. lockerer als zwischen den Choralzeilen. Wenn also mit dem Choral auch seine Kontrapunktierung repetiert wird, so kann die Konstruktion einen vergleichsweise mechanischen Eindruck hinterlassen. Er wird auch durch die Themenkontrastierung nicht ganz aufgehoben, so artifiziell sie den Text auch expliziert. Während beide Motive ungewöhnlich oft und fast unverändert wiederkehren (rund dreißig- bzw. zwanzigmal), kann sich doch mit Rücksicht auf den Choral keine strengere Fugierung entfalten, und aus gleichen Gründen kann auch der Kreis nächster Tonarten kaum verlassen werden. Der Symmetrie der Großform steht die eher schematische Anlage des zweiten Teils gegenüber.

Ganz anders der erste Teil der Motette mit seinem relativ langen Text. Die Textglieder sind zwar syntaktisch analog gebaut, und sie kontrastieren auch dem Sinn nach nicht, doch bilden sie eine Reihe verschiedener Aussagen, in denen die Position wichtiger Wörter wechselt. Daß trotz intensivster Deklamation und klanglicher Kontraste dennoch die Kontinuität eines Satzes bewahrt bleibt, liegt zunächst an der Satzweise: der ganze Text wird – wie sonst kaum wieder in Bachs Motetten – in primär akkordischem Satz bei Ablösung beider Chöre deklamiert. Ansätze zur Imitation und zum Konzertieren von Stimmen oder Stimmengruppen bleiben vereinzelt, sie treten ebenso wie zunehmend umfänglichere Melismen mehr gegen Ende auf, sie bleiben aber in die prinzipiell akkordische Struktur eingebettet. Der ganze Komplex entsteht aus der Abwechslung beider Chöre, die nur an ausgezeichneten Höhepunkten oder in kurzen Einwüfen zusammentreten (anfangs zu „ich bin bei dir“ – „ich bin dein Gott“, sodann zu „ich stärke dich“ – „ich helfe dir auch“, endlich zu „Fürchte dich nicht“), sonst aber sich nur kurz überlappen. Die einzige längere achtstimmige Partie steht vor dem Mottozitat, am Ende des dritten Textglieds („ich erhalte dich“, T. 69–73), sonst aber verstärkt sich bei kurzer Zusammenführung der Chöre die Tendenz zu akkordischer Massierung. Im Wechsel der Chöre werden die Abschnitte freilich nicht bloß wiederholt, sondern mit Varianten der Stimmführung wie der Harmonik intensiviert und zugleich differenziert. Unmittelbar wirksam ist dabei vor allem die höchst eindringliche Deklamation, die jedes Textglied mit geradezu plastischer Prägnanz hervorhebt: dem synkopischen Beginn („Fürchte dich nicht“) folgen gleichmäßige Achtel („ich bin bei dir“), Koloraturen in je einer Stimme stehen

breite Tuttiakkorde gegenüber („ich stärke dich“), zur melismatischen Ausweitung kontrastieren dann syllabische Interjektionen („ich helfe dir auch“ u. a.), wovon sich längere Haltetöne abheben („ich erhalte dich“), usw. Die lebendige, wechselvolle Deklamation ist indes nur das eine Moment. Gleich zu Beginn finden sich in den Bässen – ausnahmsweise unisono – markante Tonrepetitionen, die sich, wie Siegele zeigte, als rhythmische Augmentation des akkordischen Oberstimmensatzes auffassen lassen.²² Zugleich lösen sich die führenden Soprane beider Chöre mit Motiven ab, die diastematisch als wechselseitige Umkehrung erscheinen: zuerst absteigend mit Sprung zum Spitzenton und aufsteigend mit Sprung zum Tiefton („fürchte dich nicht“), sodann geradlinig ab- bzw. aufwärts schreitend („ich bin bei dir“) (Beispiel 1a). Die weiteren Gruppen zu gleichem Text zeigen zwar diastematische Varianten, doch zeichnet sich in der Gestalt des Anfangs desto klarer die Beziehung beider Phrasen ab. Denn trotz der Unterschiede im einzelnen liegt den beiden miteinander verschränkten Textgliedern ein Deklamationsmodell zugrunde: drei auftaktige Achtel zielen auf die betonten Wörter „nicht“ und „dir“ hin – hier mit synkopischer Viertelnote und zwei Sechzehnteln, dort mit drei gleichen Notenwerten, beidemale aber in syllabischer Deklamation. Auch bei melodischen Varianten bleibt im folgenden diese Deklamation bewahrt, nur tritt für das erste Glied („fürchte dich nicht“) als Alternative die Folge von einer Achtelnote und zweimal zwei gebundenen Sechzehnteln ein, die sich der Fassung des zweiten Gliedes weiter nähert (Beispiel 1b). – Durchaus analog wird aber im nächsten Abschnitt das neue Textglied („weiche nicht“) deklamiert, so andersartig es zunächst auch erscheinen mag. Der Text umfaßt nur drei – statt vier – Silben, die Differenz der Silbenzahl wird durch zwei gebundene Achtel („wei-che“) ausgeglichen, die wieder quasi auftaktig zum Spitzenton („nicht“) hinzielen. Dazu tritt später auch (T. 14 ff.) in den Gegenstimmen statt zweier Achtel die vom Anfang her bekannte synkopische Viertelnote. Die halbtaktige Gruppe wird zunächst aber sequenzierend erweitert und mit einem weiteren Takt zur Zweitaktgruppe ergänzt („denn ich bin dein Gott“), wobei das zweite Glied wieder so wie zu Beginn in melodischer Gegenrichtung abrundet und kadenziert (Beispiel 1c). Der neue Text wird also einerseits konträr, andererseits analog eingeführt, und die Chöre lösen sich nun zwar auch in längeren Phasen ab, doch wird die Satzweise nur graduell differenziert. Ausschließlich mit diesem Material und seinen Varianten werden die beiden ersten Abschnitte des Satzkomplexes bestritten (T. 1–10, 10–28).

Den längsten Text hat dagegen der folgende Abschnitt zu bewältigen. Eröffnet wird er – markant kontrastierend – durch viermaligen Wechsel zwischen ausladenden Sechzehntelkoloraturen in einer Stimme und vollstimmigen Akkorden in längeren Notenwerten („ich stärke dich“). Besonders wirkungsvoll ist es dabei, daß die Tuttiakkorde jeweils neu in dominantischer Funktion ein-

²² Siegele, BJ 1962, S. 44 und 54 ff.

treten, während die Koloraturen die Ketten zwischen diesen Pfeilern bilden. Indes wirkt dabei das Deklamationsschema der vorangehenden Textglieder noch nach, wiewohl gleichsam in vergrößerter Gestalt: die Koloraturenketten münden in die Tuttiakkorde ein, ähnlich wie vorher auftaktig betonte Worte angezielt wurden (Beispiel 1d). Zwar entfernt sich diese Satzphase (T. 29–35) am weitesten vom früheren Deklamationsmodell, doch wird ihr Text im folgenden mit den anschließenden Textgliedern verbunden und an deren Deklamation angeglichen: der anfängliche Kontrast wird in Analogie aufgehoben. Denn der ganze weitere Text wird in einem längeren Abschnitt ohne interne Kontraste zusammengefaßt, und auch hier bleibt die Deklamation ebenso wie die Satzweise gewahrt, nur weiter differenziert im Wechsel der Stimmgruppen und Sequenzglieder. So variantenreich der Verlauf ist, so ist doch das Verhältnis von Text und Struktur in ihm weniger problematisch, da der Text gleich bleibt und nur wiederholt wird. Maßgeblich sind vielmehr die Nahtstellen zu Beginn und Ende des ganzen Abschnitts in ihrer Beziehung zu den vorherigen und folgenden Satzgliedern. Was anfangs stark kontrastierend wirkte, wird also auf doppelte Weise vermittelt: durch die Dehnung des Deklamationsmodells und durch nachträgliche Einbeziehung der Wörter in den weiteren Verlauf. Daß der deklamatorische Zusammenhang quer durch den ganzen Satzkomplex keine analytische Fiktion ist, erweist sich aber gegen Ende, vor der Wiederkehr des Mottos „Fürchte dich nicht“. Die rhythmische Fassung des Mottos am Schluß entspricht der des Anfangs mit den dort eingeführten Varianten. Ihnen gleicht aber auch die Deklamation der Textglieder „ich stärke dich“ und „ich helfe dir auch“, die den ganzen dritten Satzabschnitt beherrscht. Das zeigt sich zumal dort, wo diese Interjektionen doppelchörig akzentuiert werden und sich doch nahtlos in den Zusammenhang einfügen (Beispiel 1e-f). Zwar erfahren diese Textglieder dann melismatische Ausspinnung, in der sich die Wirkung des Deklamationsmodells abschwächt. Einseitig wäre es aber, etwa nur die Hervorhebung des Wortes „erhalten“ durch Haltetöne zu betonen; auch sie fügt sich nämlich ganz in die Satzstruktur ein und bildet nur ein Element in der melismatischen Auflockerung der Stimmführung. Dennoch behält das Deklamationsschema auch hier seine bestimmende Geltung, was sich nicht nur in der deklamatorischen Eröffnung der Textgruppen, sondern bis hinein in die Auffächerung des Satzverbandes zur Achtstimmigkeit verfolgen ließe.

①

a)

Fürch - te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir

Fürch - te dich nicht, ich bin bei dir

Fürch - te dich nicht, ich bin bei dir, bei dir

b)



fürch - te dich nicht, ich bin bei dir

c)



wei - che nicht, wei - che nicht, denn ich bin — dein Gott

d)



ich stär - ke dich

ich stär - ke dich

e)



ich stär - ke dich, ich hel - fe dir auch, ich er - hal - (te)



ich stär - ke dich, ich hel - fe dir auch

f)



fürch - te dich nicht, fürch - te dich nicht

Der Disposition des Textes mit seinen Gliedern entspricht also die des Deklamationsmodells mit seinen Gestalten: die Varianten entfernen sich zunehmend vom Grundmodell, am weitesten in den Tuttiakkorden, um sich ihm dann anzunähern und zum Mottozitat zurückzukehren. Man mag einwenden, solche Analogien und Varianten nach Deklamation und Satzweise seien wo nicht zufällig, so doch wenig auffällig. Doch wäre entgegenzusetzen, daß auch eine durchaus andere Deklamation dieses Textes vorstellbar wäre. Daß Bach gerade diese und keine andere wählt, kann kaum Zufall sein, und sowenig diese Beziehungen auffallen mögen, so bezeugen sie doch eine planvolle Disposition. Dies Verfahren dürfte aber dazu beitragen, daß die Textglieder des Satzkomplexes nicht in divergierende Elemente zerfallen, sondern trotz prägnanter Deklamation einen Zusammenhang bilden, der auch bei unreflektiertem Hören wirksam wird. Es ist die vielfach differenzierte Einheit der Deklamation und Satzweise, partiell verdichtet zu motivischen Bezügen, die trotz des Wechsels der Textglieder und ihrer intensiven Explikation den Satz zusammenhält.

III

Als Liedmotette ohne Textmischung hebt sich „Komm, Jesu, komm“ (BWV 229) von den anderen Motetten ab. Von den zwei gleichgebauten Textstrophen ist hier weniger der Schlußvers, die „Aria“ nach Art eines Kantionalsatzes, von Interesse als vielmehr Versus I, der bei gleichem Textumfang zur eigentlichen Motette ausgeweitet wird. Den beiden Stollen im $\frac{3}{2}$ -Takt (Zeilen 1–2, 3–4) tritt der Abgesang (Zeilen 5–7) entgegen, dessen letztes Zeilenpaar zu einem eigenen Teilsatz im $\frac{6}{8}$ -Takt ausgebaut wird. Zwischen ihm und den Stollen vermittelt Zeile 5, die erste des Abgesangs, als Fugato im $\frac{4}{4}$ -Takt, dessen Thematik mit wiederholten Rufen „komm, komm“ und fortspinnenden Koloraturen („ergeben“) die zentralen Textworte hervorhebt. Während das wiederholte „komm, komm“ – vom Text vorgegeben – auf die erste Stollenzeile zurückweist, deutet die Konstruktion auf den folgenden Abschnitt zu den Zeilen 6–7 voraus. In vierfachem Ansatz, bei Engführung der Einsätze, erscheint das Fugathema, es wird zwischen den Chören ausgetauscht, wobei jeweils der Gegenchor mit den akkordischen Rufen „komm, komm“ ausfüllt. Entsprechen sich die drei ersten Gruppen genau, so sind in der vierten beide Chöre eher obligat ineinander verschränkt, wobei die Einsätze dann nicht immer vollständig erfolgen. Gerade dies Prinzip vierfacher Staffelung analoger Abschnitte bei klanglicher und satztechnischer Steigerung des letzten bestimmt dann aber auch den ganzen Teilsatz im $\frac{6}{8}$ -Takt (Zeilen 6–7). Vier Gruppen zu je 22 Takten, mit Überlappung um einen halben Takt zu Beginn und Ende, ergeben insgesamt 88 Takte, die drei ersten Gruppen gliedern sich bei regelmäßigem Chorwechsel in 1+1, 2+2, 8+8 Takte, die letzte zeigt mit 1+1+9, 1+1+9 Takten gleichen Umfang bei anderer Binnengliederung und Paarung der Chöre am Schluß.²³ Ausgehend von homorhythmischer Deklamation weitet sich der Satz innerhalb der Gruppen zu ihren Schlußgliedern hin mit Melismen aus, die die Hauptworte „Wahrheit“ und „Leben“ auszeichnen. Dabei liegen Sequenzketten vor, die freilich durch unauffällige Imitation, durch ihre harmonische Struktur und durch die Überlagerung der Stimmen vor Mechanik bewahrt werden. Die periodische Symmetrie der Anlage läßt sich ebenso wie die vom Taktmetrum bestimmte Deklamation als arienhaft im Sinn der älteren strophischen Aria bezeichnen. Beides ist so ungewöhnlich bei Bach, wie es dem Standard der Aria – verstanden als Strophenlied – entspricht. Als „Aria“ ist denn auch der Schlußvers der Motette bezeichnet, und die Textvorlage P. Thymichs bildete in der Komposition J. Schelles ursprünglich ein Strophenlied.²⁴

²³ Vgl. Gerber, a.a.O., S. 188 (wo allerdings die vierte Satzgruppe im Diagramm ungenau dargestellt ist). Dazu siehe auch P. Benary, *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach*, in: BJ 1958, S. 84–93, besonders S. 88.

²⁴ Vgl. NBA III/1, Kritischer Bericht, S. 161–165. Ferner siehe J. Bachmair, „Komm, Jesu, komm“. *Der Textdichter. – Ein unbekanntes Werk von Johann Schelle*, in: BJ 1932, S. 142–145.

Zeile	Takt	Text	Satzgruppen
1	1-15	Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,	a
2	16-28	die Kraft verschwindt je mehr und mehr,	b
3	29-43	ich sehne mich nach deinem Friede,	a'
4	44-63	der saure Weg wird mir zu schwer!	b'
5	64-78	Komm, komm, ich will mich dir ergeben,	Fugato, vierfach
6-7	79-167	du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.	Konstruktion in vier Gruppen

Für die Frage nach dem Ausgleich von Textausdruck und Satzstruktur – die sich so im Abgesang nicht stellt – ist die Vertonung der Stollen aufschlußreicher. Über die wechselnden Bilder und Affekte des Textes ist kaum ein Wort zu verlieren, und unmittelbar verständlich ist auch die außerordentliche Expressivität der Musik: nach abgesetzten Rufen („Komm . . .“) seufzerhafte Melismen („Jesu komm“) und lange Vorhaltketten („müde“), dann rasche Deklamation in Vierteln („die Kraft verschwindt“) und wiederum Dehnung mit Vorhaltwirkungen („ich sehne mich“), besonders eindringlich das Motiv der kanonischen Imitation mit vermindertem Septsprung („der saure Weg“), usw. Textlich wie musikalisch könnte der Ablauf kaum wechselreicher und affektvoller sein. Auf formale und motivische Beziehungen zwischen den Zeilenpaaren hat indes schon Gerber aufmerksam gemacht.²⁵ In den Zeilen 1 und 3 – beide zu je fünfzehn Takten – werden die Chöre in eher akkordischem Satz miteinander verschränkt, in den Zeilen 2 und 4 wechseln sie sich – wiewohl jeweils anders – in mehr imitativer Anlage ab. Nicht nur der Satztechnik nach werden die Zeilenpaare 1 und 3 sowie 2 und 4, die sich mit der Zeilenfolge der Stollen überkreuzen, aufeinander bezogen. Dazu tragen vielmehr einerseits rhythmische, andererseits diastematische Analogien bei (Beispiel 2a-b). Schon in Zeile 1 werden die Halbzeilen verbunden, indem zum Text „mein Leib ist müde“ die Rufe „komm“ im anderen Chor andauern. Zugleich bildet sich ein Deklamationsmuster aus, das ebenso zu „Komm, Jesu, komm“ wie zu „mein Leib ist müde“ erscheint, weiter dann aber auch in Zeile 3 zu „ich sehne mich“ wiederkehrt. Es büßt seine Wirkung bis in die ausgesprochenen Vorhaltketten zu den letzten Worten beider Zeilen hinein („müde“ bzw. „Friede“) nicht ganz ein (Beispiel 2a). So konträr Zeile 2 zunächst ansetzt, so mündet sie dann doch wieder in jene seufzerhafte Deklamation ein. Ihr Kopfmotiv hat mit dem von Zeile 4 zunächst den Rahmenumfang einer Septime gemeinsam, wobei der Ambitus freilich zwischen groß und verminderter Septime wechselt. Darüber hinaus werden beide Motive quasi imitativ verarbeitet; in Zeile 2 handelt es sich freilich eher um Ablösung von Baß und Sopran mit akkordischer Ausfüllung durch die Mittelstimmen zum Sopran, während in Zeile 4 das Kopfmotiv quasi im Doppel-

²⁵ Vgl. Gerber, a.a.O., S. 184-188, wo die Zusammenhänge, wenn auch nicht vollständig, genauer belegt werden, dabei freilich auch durch eine mitunter vage Hermeneutik überdeckt scheinen.

kanon (mit Quartabständen) die Stimmen durchzieht, ohne daß allerdings die Stimmen streng kanonisch fortgeführt würden. Rhythmisch wie diastematisch scheinen sich beide Zeilen anfangs schärfer zu unterscheiden: in Zeile 2 wird der Septrahmen mit kleineren Schritten in gleichmäßigen Vierteln ausgefüllt, in Zeile 4 wird die verminderte Septime mit Sprung in breiten Halben hervorgehoben. Daß die anfangs noch vagen Entsprechungen der Zeilen dennoch planmäßig disponiert sind, zeigt sich in der zweiten Hälfte beider Zeilen: beide laufen bei gleicher Deklamationsart in Viertelbewegung aus, und dabei entsprechen sich die Satzgruppen dann auch diastematisch weitgehend. Zudem werden sie noch gleichermaßen vom Gegenchor unterbrochen („die Kraft – verschwindt“ bzw. „zu schwer – zu schwer“). Was zuerst beziehungsarm erschien, wird hernach also zunehmend angeglichen, Kontraste und Analogien befinden sich in genauer Balance.

②

a)

Zeile 1 Komm, Je - su, komm, mein Leib ist mü - - (de)

Zeile 3 ich seh-ne mich nach dei - nem Frie - - (de)

ich seh-ne mich nach dei - nem Frie-(de)

b)

Zeile 2 die Kraft ver - schwindt je mehr

Zeile 4 der sau - re Weg wird mir zu schwer

die Kraft ver-schwindt } je mehr und mehr }
die Kraft ver-schwindt }
der sau - re Weg } wird mir zu schwer }
zu schwer, } zu schwer }

Keineswegs sei damit behauptet, dem ganzen Satz liege motivische oder nur deklamatorische Einheit zugrunde – das Gegenteil träfe eher zu. Über formale Entsprechungen hinaus vermitteln aber zwischen den Stollenzeilen – anders dann auch im Abgesang – offene und verdeckte Beziehungen nach Satzart, Rhythmik, Deklamation und Motivik. Die Verfahren ähneln denen in „Fürchte dich nicht“, nur werden sie hier konsequenter gehandhabt. Zumal bei einer Liedmotette, deren Bau vom Text vorgezeichnet ist, versteht sich das nicht von selbst. Solche Bezüge aber bewirken es, daß der vielgliedrige Komplex trotz intensiver Textauslegung in keine Reihung beziehungsloser Kurzglieder auseinanderfällt.

IV

Die Bezeichnung „Chorsinfonie“, die Gerber für die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) wählte, mag wenig glücklich wirken.²⁶ Sie wird noch fragwürdiger, wenn man die Analogien zur Sinfonie bis hin zu Charakter und Funktion der vier Sätze verfolgen will. Indem der Terminus Widerspruch provoziert, verweist er aber jedenfalls auf die Außerordentlichkeit eines Werks, das sich geläufigen Kategorien entzieht. Ungewöhnlich ist weniger die Kombination mehrerer Sätze und Texte als vielmehr ihre kompositorische Ausformung. Wieder ist das Verhältnis zwischen Text und Struktur in den beiden letzten Sätzen weniger problematisch. Im Schlußsatz kann der knappe Text als streng gebaute Fuge vertont werden, ohne daß die Textglieder der Satzanlage widerstreben.²⁷ Die zentralen Begriffe („Alles“ und „Odem“) werden durch – partiell analoge – Koloraturen betont, von deren Formeln auch die Zwischensätze zwischen den Themendurchführungen zehren. Im Thema selbst kann der gesamte Text untergebracht werden. Das vorangehende Textglied „Lobet den Herrn in seinen Taten“ wird im vorletzten Satz unter vielfacher Wiederholung zu einem Komplex mit Ablösung beider Chöre gedehnt.²⁸ Der in sich auch motivisch geschlossene Bau setzt die Angleichung beider Satzteile des Textes der Deklamation und Satzart nach voraus, was durch den Parallelismus membrorum des Psalmverses begünstigt wird.

Schwieriger verhält es sich wiederum mit den beiden ersten Sätzen. Der zeilenweise Wechsel von Aria- und Choraltext im zweiten Teilsatz kann am ehesten als bloße Reihung kurzer Glieder erscheinen, bestimmt nur vom Wechsel der Textzeilen und vom Fortgang der Choralweise.²⁹ Freilich könnte der

²⁶ Gerber nannte (a.a.O., S. 179) die formale Binnengliederung „rein barockisch“, während die Satzfolge „sinfonisch im klassischen Sinne“ sei.

²⁷ Zu der Fuge siehe W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, 3. Aufl., Leipzig 1953, S. 84 f.

²⁸ Zur Formstruktur des Satzes siehe Gerber, a.a.O., S. 182 f.

²⁹ Vgl. Gerber, a.a.O., S. 181 f.; zur Frage der Wiederholung des Satzes unter Austausch

Komponist hier darauf vertrauen, daß der vertraute Choral ohnehin für den Hörer den Zusammenhang sichert. Bach begnügt sich damit indes nicht. In einem Kantatensatz ließe sich der Zeilenwechsel in die instrumentale Motivik integrieren, die den Abstand zwischen den Choralzeilen überbrücken könnte. Fällt das hier fort, so wäre es denkbar, daß der Text der Aria gleichsam in Zwischenspielen unter Rückgriff auf Choralmotivik vertont würde, womit sich der Satz einem verbreiteten Typ der c.f.-Bearbeitung nähern würde. Doch beläßt es Bach – gemäß der Gattungskonvention – zunächst bei gleichmäßiger Abwechslung beider Satzebenen: in ruhiger Viertelbewegung bei akkordischem Satz der Choral (Chor II), in syllabischer Achteldeklamation mit kleinen Imitationen und Melismen die Aria (Chor I). Die acht Zeilen der Aria wechseln mit den zwölf Choralzeilen wie folgt:

Aria	1	1	1	1	1	2-3	1	2-3	1	4-6	7-8
Choral	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11-12
	(Stollen I		Stollen II		Abgesang)						

Die erste Ariazeile kehrt also zwischen den Stollenzeilen des Chorals und bis in seinen Abgesang hinein immer wieder, sie wird dann zweimal von den beiden nächsten Ariazeilen abgelöst, und nur je einmal folgen am Ende, nach den letzten Choralzeilen, die beiden letzten Zeilengruppen der Aria. Daß das knappste Textglied, die erste Zeile, so oft wiederholt wird, während die ganze Hauptmenge des Textes zunehmend knapper abgehandelt wird, ist recht auffällig. Die späteren Zeilen der Aria werden dabei zunächst in Verklammerung mit der ersten Zeile eingeführt, die ihrerseits wie ein Motto wiederholt wird. Sie kehrt dabei aber nicht nur dem Textwortlaut nach wieder, sondern bleibt auch als melodisches Modell bewahrt, das mit manchen Varianten in Lage, Harmonik und Ausspinnung zwischen den Stimmen des ersten Chores wechselt: das Motto wird damit selbst gleichsam zu einem wandernden c.f. Durch diese Mottotechnik – die für ähnliche Textkombinationen, obwohl ungleich primitiver, von Hammerschmidt ausgebildet wurde – tritt die Aria dem Progressus der Choralzeilen als zugleich konstanter und variabler Faktor entgegen. Wo dann im Verlauf des Abgesangs der Choralweise die textreichen weiteren Zeilen der Aria erscheinen, sind sie einerseits durch den Einschub der Mottozeile, andererseits durch analoge Satz- und Deklamationsart vermittelt. Das wiederholte Zeilenpaar (2-3) unterscheidet sich im Duktus von Zeile 1 nur wenig, und lassen sich die drei auftaktigen Achtel, hinzielend auf eine punktierte Viertelnote, als Variante zur Mottozeile auffassen, so ist doch die Reduktion der Bewegung durch Aussparung von Melismen unverkennbar (Beispiel 3a). Die Tendenz setzt sich zu den beiden letzten Zeilengruppen der Aria fort. Sie erscheinen zwar nur je einmal, und sie heben sich mit Ausbildung

der Chöre siehe Ameln, Kritischer Bericht zu NBA III/1, S. 49, sowie Siegele, BJ 1962, S. 35 f.

von Stimmpaaren und Einführung von Viertelbewegung eher heraus. Indes entsprechen sich beide Zeilengruppen nicht nur in diesem Prinzip. Vielmehr liegt ihnen für die jeweils erste Zeile fast notengetreu die gleiche Motivik zugrunde (Beispiel 3b). Deutlich wird das zumal durch die Viertelbewegung, die wie ein c.f. eingeführt wird („Drum sei du...“ – „Wohl dem, der sich...“) und dann auch durch die Stimmen wandert, während die Gegenstimmen an syllabisch deklamierten Achteln festhalten und damit den bisherigen Duktus der Aria bewahren. Ausnahmsweise werden also Textzeilen verschiedenen Wortlauts aneinander angeglichen, und zugleich entspricht die Bildung eines durch die Stimmen wandernden Modells dem Verfahren bei der Wiederkehr der Mottozeile. Wieder festigt sich gerade die Ebene der freien Aria gegenüber dem Choralatz, und überdies nähern sich die anfangs deutlich unterschiedenen Elemente zunehmend an: der Choral erfährt im Fortgang der Zeilen eher Auflockerung in Achtelbewegung, die Aria mit dem scheinbaren c.f. eher Beruhigung zu Viertelbewegung.

③

a)

Gott, nimm dich fer - ner un - ser an
denn oh - ne dich ist nichts ge - tan

b)

8 Drum sei du un - ser Schirm und Licht
Wohl dem, der sich nur steif und fest

c)

sein End das ist ihm nah
sein — End, das ist das ist ihm nah
sein End das ist ihm nah

wohl - dei-ne Huld ver - läßt

wohl dem, der sich - ne Huld ver - läßt

Auffällig ist endlich, daß am Schluß ausnahmsweise zwei Choralzeilen ohne Unterbrechung durch freien Text aneinander anschließen (Zeilen 11–12). Das Scharnier bildet dabei die knappe Vorausnahme der Mittelstimmen („sein End“, T. 207) als einzige Unterbrechung des sonst homophonen Satzes, wobei sich mit Eintritt der Choralzeile (im Sopran) der charakteristische verminderte Klang über *h* (im Baß) ergibt. Genau diese Gruppe kehrt aber, fast identisch, vor der letzten Wiederholung der Schlußzeilen der Aria wieder („wohl dem“, T. 216). Und darüber hinaus schließen beide Ebenen – Choral wie Aria – mit fast genau gleichen Kadenzgruppen ab (T. 209 f. bzw. 219 f.). Die anfangs klar geschiedenen Satzebenen treten also in wechselseitige Beziehungen, in ihrer Angleichung wird ihr anfänglicher Kontrast zurückgenommen (Beispiel 3c). Diese Disposition mag es zu einem Teil erklären, wieso der Satz eine solche Textfülle, dazu in getrennten Ebenen mit vielen Kurzgliedern, bewältigen kann, ohne doch in lauter Partikel zu zerfallen. Daß sich im Hören nicht der Eindruck disparater Reihung ergibt, liegt nicht nur an gewohnheitsmäßiger Einstellung auf das Band der Chormelodie, sondern ebenso auch an kompositorischen Maßnahmen, die analytisch zu demonstrieren sind. Immer wieder mag man dabei versucht sein, einzelne Wendungen näher auf den Wortlaut des Textes zu beziehen. Doch fiel es schwer, eine figürliche Wortausdeutung präziser zu belegen: die Wortauszeichnung bleibt im ganzen zurückhaltend und ordnet sich der Satzanlage ein. Die Reihung der Textglieder jedoch wird von der zunehmenden Verdichtung des Satzes durch deklamatorische, rhythmische und satztechnische Beziehungen ausgeglichen, wobei dann auch einzelne Wendungen des Textes sparsame Akzentuierung erfahren können.

Am kompliziertesten ist wieder der doppelchörige erste Satz angelegt, in dem die Achtstimmigkeit souveräner denn je gehandhabt wird. Genau in der Mitte des 151 Takte umfassenden Komplexes beginnt die Fuge „Die Kinder Zion“ (T. 75–76). Die erste Durchführung im Chor I wird vom Chor II in primär akkordischem Satz ausgefüllt, der den fehlenden Instrumentalpart gleichsam als auskomponierter Generalbaß nachholt. Er dient aber nicht nur der klanglichen Füllung, namentlich während der Fugenexposition, sondern stellt auch den Zusammenhang zur ersten Satzhälfte her: es sind die nämlichen Rufe „Singet“ hier wie dort, verschoben nun um jeweils ein Viertel, um den

Eintritt des Fugenthemas hörbar zu lassen. In dieses Gerüst wiederholter Akkorde sind die Motivwiederholungen im Kopf des Fugenthemas ebenso eingebettet wie die figürlich verstehbaren Koloraturen zum Worte „Reigen“: ihr Pendeln um wiederholte Zentraltöne setzt die akkordische Struktur im Gegenchor voraus. Hier ist nicht der kunstvolle Bau der Fuge zu verfolgen, die den Gegensatz der Chöre in zunehmender Parallelführung ihrer Stimmen aufhebt, um sich nach Reduktion zu Vier- und Fünfstimmigkeit wieder zur Achstimmigkeit aufzufächern, wobei es zu ebenso wechselvollen wie planmäßigen Kombinationen der Stimmgruppen kommt.⁵⁰ Das Verhältnis von Text und Struktur bleibt dennoch im Prinzip gewahrt. Hervorzuheben wäre noch der Schluß mit der Akzentuierung der Wörter „mit Pauken und Harfen“; beide Chöre lösen sich hier in so dichtem Abstand ab, daß die Assoziation an „Paukenschläge“ aufkommen mag. Doch selbst ein solcher Effekt, fasse man ihn als „Malerei“ oder als „Figur“, bleibt in das Satzganze integriert: Deklamation, Chorwechsel und sogar das Baßgerüst sind schon von vornherein angelegt und finden hier nur, sozusagen nebenher, ihre besondere Pointierung.

1. Satz (Ps. 149,1-3), B-Dur, 151 Takte, $\frac{3}{4}$ -Takt

- T. 1-28 Singet dem Herrn ein neues Lied
(akkordische Rufe und weite Melismen in Paarung der Chöre, bei Wiederholung Chortausch und Transposition, dann Chorablösung in kurzen Gruppen mit motivischer Reduktion)
-
- T. 28-59 Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben
(Abwechslung der Chöre in variiert analogen Gruppen)
- T. 59-75 Israel freue sich des, der ihn gemacht hat
(Verschränkung der Chöre in kurzen Sequenzgruppen)
- T. 75-151 Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige . . .
(dazu simultan: Singet dem Herrn ein neues Lied)
(Chorfuge mit Auffüllung bei Textrepetition im Gegenchor, Tausch der Chorfunktionen in wechselnden Kombinationen)

Die größte Textmenge liegt wieder in der ersten Satzhälfte vor, und wieder sind schon in den ersten Takten rhythmisch-deklamatorische Modelle für die folgenden Textglieder vorgegeben (das Verfahren entspricht also ähnlich wie die Satzteilung in gleich lange Hälften dem Befund in „Fürchte dich nicht“). Drei Textglieder lassen sich unterscheiden („Singet“, „die Gemeinde“, „Israel“). Zu Beginn paaren sich die akkordischen Rufe „Singet“ im zweiten Chor mit lang ausgespannenen Melismen im ersten, die durch prägnante Rhythmik charakterisiert sind und dann auch in den anderen Chor übergreifen. Die ganze Gruppe wird, versetzt auf die Dominante, unter Austausch der Chöre

⁵⁰ Zur Struktur der Fuge siehe Neumann, a.a.O., S. 81 ff., und Siegele, BJ 1962, S. 45 f. Gerber sah im Verhältnis beider Hälften des Satzes eine Analogie zur Paarung von Präludium und Fuge (a.a.O., S. 180 f.).

wiederholt (T. 1-9, 12-21). Dazwischen stehen kurze, eher akkordische Glieder mit taktweisem Chorwechsel, die unmittelbar aus dem Schlußglied der Melismen hervorgehen (T. 10-11). Sie kehren auch nach der Repetition der ersten Gruppe wieder, werden nun aber bei analogem Satz mehr ausgeweitet (T. 21-28). Dabei werden nun jedoch die beiden Textglieder („Singet dem Herrn“ – „ein neues Lied“) rhythmisch wie diastematisch aneinander angegliedert. Bei aller Vielfalt sind die Satzglieder also eng ineinander verschränkt (Beispiel 4a). Wenn sie für den weiteren Ablauf bedeutsam werden, so sollte man auch hier eher von „Modellen“ als von „Motiven“ sprechen, um den Vergleich mit der Funktion von Motivik in klassischer Musik zu vermeiden. Während also die akkordischen Rufe („Singet“) für die Verklammerung mit der Fuge in der zweiten Satzhälfte ausgespart werden, verbinden sich bei Eintritt des nächsten Textglieds („Die Gemeine . . .“) die beiden anderen Modelle: die gebundenen Achtel aus der letzten Gruppe paaren sich simultan mit der Rhythmisierung der eröffnenden Melismen (Beispiel 4b). Die Kombination beider Formeln wird dann auch weiterhin, bei Ablösung der Chöre in längeren Gruppen, beibehalten. Endlich kombiniert das letzte Textglied („Israel . . .“) beide Chöre in enger Verschränkung knapper Taktgruppen. Und dabei lösen sich die gebundenen Achtel („Israel“) mit einer Variante zur Rhythmisierung der Melismen („freue“) ab. Die vordem verbundenen Modelle folgen also in dichtem Wechsel aufeinander, während der restliche Text („des der ihn gemacht hat“) als knapper Anhang abgemacht wird (Beispiel 4c).

⊕
a)

S. I
Sin - get, sin - get, sin - get

S. II
Sin - get, sin - get, sin - get

- get dem Herrn ein neu - es Lied
- get dem Herrn ein

b)

S. I
die Ge - mei - ne der Hei - li - gen

B. I
die Ge - mei - ne der Hei - li - gen

c)

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich

S. I

S. II

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra - el

Das Verfahren wird gewiß wieder von Übereinstimmungen in Sinn und Syntax der Textglieder begünstigt (die Unterschiede sind kaum größer als in „Fürchte dich nicht“ und sicher geringer als in „Komm, Jesu, komm“). Indessen wäre auch hier eine ganz andersartige Vertonung vorstellbar, in der einzelne Wörter mit stärkeren Kontrasten ausgezeichnet würden. Bach aber verschmäht das, faßt einerseits zwar analoge Textglieder zusammen, bindet sie andererseits aber auch durch Beziehungen, die von der Satzweise über die Deklamation bis zur Melodik reichen. Sie erst fügen sich zu der überwältigenden Architektur des ganzen Satzes zusammen.

V

Schlichter scheinbar, aber mindestens ebenso subtil sind Text und Musik in der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226) balanciert. Dem Schlußchoral, der allein ein Moment von Textmischung bildet, geht die Fuge „Der aber die Herzen forschet“ voran, deren Text an den des ersten Teilsatzes anschließt (Röm. 8,26–27). Als einziger Satz in den Motetten kommt sie dem Typus „motettischer“ Kantatensätze im „Alla breve“ nahe, der sich per se neutraler zum Text verhält, wie es hier auch dem Textsinn angemessen ist.³¹ Nicht zu verkennen sind aber wieder manche Analogien zwischen beiden Themen dieser Doppelfuge. Rhythmisch entsprechen sie sich nicht nur im Themenkopf mit halben Noten, sondern die Fortspinnung des zweiten Themas greift (im Melisma zu „Heiligen“) auf die rhythmische Formel im Kadenzglied des ersten Themas zurück (Beispiel 5a). Der Norm einer Doppelfuge mag solche latente Themenangleichung wenig entsprechen, und in der Tat ist die Kombination beider Themen dann auch nicht sonderlich streng. Das zweite Thema wird in der Themenkombination (T. 199 ff.) nämlich nicht so zitiert, wie es während seiner separaten Durchführung präsentiert wurde (nach dem Themenkopf „denn er vertritt“ wird die Fortführung mit Textwiederholung auf repetierte Viertelnoten übersprungen, die zunächst zur Prägung des Themas beitrug, während nun gleich die melismatische Ausspinnung anschließt); in originaler Gestalt erscheint das zweite Thema erst außerhalb der Kombination mit dem ersten. Unberührt davon bleibt die Korrespondenz beider Themen. Durch sie wird aber nicht nur der Wechsel der Textglieder überbrückt, sondern auch die Simultankombination verschiedener Texte – spezielles Problem der vokalen Doppelfuge – weithin gemildert.

³¹ Vgl. Neumann, a.a.O., S. 85 f., zum Bau der Doppelfuge.

Daß der erste Satzteil barähnlich in zwei Stollen zu gliedern sei, sah bereits Gerber: die Textglieder „Der Geist hilft“ (a) und „denn wir wissen nicht“ (b) kehren, transponiert und variiert, nach dem Schema a b a' b' wieder.³² Trifft das zu, dann läßt sich auch das dritte Textglied „sondern der Geist selbst“ (c) quasi als Abgesang verstehen. Der latenten Struktur einer Liedmotette zu Spruchtext – ungewöhnlich genug in der Gattungstradition – entspricht aber auch im ersten Teil, in den „Stollen“ also, die federnde Rhythmik im $\frac{3}{8}$ -Takt und vor allem die außerordentliche Symmetrie der Vier- und Achttaktgruppen – sicherlich kein Regelfall in Bachs Vokalwerk.

1. Satz (Röm. 8,26), B-Dur, 145 Takte, $\frac{3}{8}$ - bis $\frac{4}{4}$ -Takt

- a: Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
 b: denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich's gebühret,
 $\frac{3}{8}$ -Takt, Schema: a (T. 1-40) – b (T. 41-68) – a' (T. 69-92) – b' (T. 93-124)
 c: sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen ($\frac{4}{4}$ -Takt, Fugato, T. 124-145)

Während Gerber den Aufbau als „viergliedrige variierte Strophenfolge“ ansah, nahm er zwischen den Gliedern einen „thematischen Gegensatz“ wahr, der im Text begründet sei und mit den Kategorien „objektiv“ – „subjektiver“, „verschwebende Melismatik“ – „rezitierende Syllabik“ zu fassen wäre.³³ Daß die Textglieder durch Koloraturen (zum Begriff „Geist“) und durch syllabische Deklamation (zur Begründung „denn wir wissen nicht“) bestimmt scheinen, ist nicht zu leugnen. Indes werden solche Unterschiede – von Kontrasten ließe sich schwerlich reden – durch die Symmetrie der Taktgruppen ausgeglichen, die zwar einerseits von ihrer Ausfüllung verdeckt, andererseits aber auch direkt ausgespielt wird. Die erste wie die folgende Gruppe umfassen je acht Takte, vier davon entfallen auf die Koloraturen (zunächst im Sopran, dann verstärkt durch Einsätze weiterer Stimmen), während der zweite Viertakter den Text syllabisch deklamiert (nicht ohne die Akzentverschiebung zur „schwachen“ Kadenzformel auf „Schwachheit“). Durchweg mit diesem Modell wird bei Versetzung, Stimmtausch, Chorwechsel usw. Satzglied a bestritten. Anders, ohne die wortbezogenen Koloraturen, setzt Glied b an. Abgetrennt wird es durch die Konjunktion „denn“, die zudem in sofortiger Wiederholung durch den einfallenden anderen Chor markiert wird. Rechnet man den Einschub ab, so verbleibt eine auftaktige Viertaktgruppe, die rhythmisch der vorigen fast wie ein Reim entspricht (Beispiel 5b). Um den Zusammenhang vollends klarzumachen, fügt der Gegenchor dann beständig noch die Worte „der Geist hilft“ aus Glied a ein. Lösen sich dann die Chöre ab, so bleibt der erste mit gehaltenen Tönen liegen, die zugleich das Wort „beten“ am Ende des zweiten Textglieds auszeichnen – analog zur Koloratur auf

³² Gerber, a.a.O., S. 183 f.; vgl. auch Benary, BJ 1958, S. 88.

³³ Gerber, a.a.O., S. 184.

„Geist“ zu Beginn des ersten Textglieds. Die Melismen wirken also kaum ver-schwebend, sondern sie sind in die Konstruktion der Taktgruppen ebenso wie in den Akkordverband über Orgelpunkt eingebunden. Und Syllabik zeigen beide Textgruppen – die eine in der zweiten, die andere in der ersten Hälfte.

⑤

a)

Der a-ber die Her-zen for-schet, der weiß, was— des Gei-stes Sinn sei
denn er ver - tritt, denn er ver - tritt die— Hei - - (ligen)

b)

Der Geist—
denn wir wis - sen nicht, was wir be - ten sol - len,
denn, der Geist hilft, denn wir
— hilft un - ser Schwach-heit auf
— hilft un - ser Schwach-heit auf
der Geist hilft, denn
wis - sen nicht, was wir be - ten sol-len

c)

wie sichs ge - büh - ret, wie sichs— ge - büh -
ret; son - dern der Geist selbst ver-tritt uns aufs be - ste

Aus dem metrischen Zusammenhang mag der Abschluß der „Stollen“ (T. 120 bis 123) herausfallen, in dem die Taktgruppenkonstruktion von hemiolischer Dehnung mit auffälliger Synkopenbildung durchbrochen wird („wie sichs gebühret“). Doch hat sie nicht nur stauende Wirkung zum Abschluß hin, son-

dern sie vermittelt zugleich zum Fugato als dem „Abgesang“ in der barförmigen Anlage. Das Fugathema („sondern der Geist selbst“) ist nämlich seinerseits durch synkopische Deklamation ausgezeichnet, die sequenziert wird und damit den ganzen Verlauf prägt (Beispiel 5c). Als Muster einer „suspiratio“ im Sinn der Figurenlehre kann übrigens die pausendurchbrochene Melismatik wirken, die späterhin das Wort „Seufzen“ nachzeichnet. Doch auch ein solcher Grenzfall drastischer Explikation bleibt in die thematische Struktur integriert: auf die Synkopen des Themas ist er bezogen, sofern gerade die synkopierten Viertel durch Pausen vertreten werden. Von dem Fugato hebt sich um so klarer die Kontinuität des vorangehenden Komplexes ab. Die Angleichung seiner Textglieder nach Metrum und Deklamation, zudem bei primär akkordischem Satz, ermöglicht den wiederholten Wechsel der Satzgruppen. Ihre Korrespondenz ist die Voraussetzung der Formarchitektur.

VI

Von den doppelchörigen Motetten, die bei allen Unterschieden im einzelnen doch gleiche satztechnische Bedingungen teilen, hebt sich „Jesu, meine Freude“ (BWV 227) durch die Fünfstimmigkeit wie durch die Textbasis ab. Die ungewöhnliche Symmetrie im Wechsel von Choralstrophen und Spruchtexten, Satztypen und Besetzungen, Tonartverhältnissen und Taktproportionen ist schon mehrfach untersucht worden.³⁴ Sie bildet offenbar ein Gegengewicht zur Reihung zahlreicher, oft recht kurzer Einzelsätze, die sich sonst in keiner der Motetten Bachs findet. In diesen Sätzen entsteht nur partiell die hier zu diskutierende Frage: entweder sind die Texte relativ knapp, oder der Formrahmen ist qua Choral oder Fuge abgesteckt. Wie auch hier Satzweise und Textbindung im Gleichgewicht bleiben, sei nur mit ein paar Hinweisen angedeutet. Gegenüber den schlichten, fast identischen Rahmenstrophen I und VI deklamieren die Choralverse II und IV, die sich im Satzprinzip entsprechen, ihre Texte sehr lebendig, oft in syllabischen Achteln der Unterstimmen zur pausenlosen Melodie im Sopran. Es handelt sich also um eine spezifische Variante des Kantionalsatzes, bedingt gerade durch Rücksicht auf eindringliche Textdeklamation. Vor gar zu einseitiger Beziehung auf die Worte könnte allerdings schon die Tatsache warnen, daß der zweite Stollen beidemal dem ersten gleicht und nicht eigens neu vertont wird. In Vers II scheint freilich ein Detail wie die drastische Hervorhebung der Zeile „ob es itzt gleich kracht und blitzt“ den Rahmen zu sprengen. Ihre Wirkung bezieht sie aus syllabischer Achteldeklamation – bei mehrfacher Wortwiederholung – in Verbindung mit der onomatopoetischen Kraft der Wörter selbst. Ihre musikalische Fassung stellt aber nur die Pointe eines Prinzips dar, das die übrigen Zeilen des Satzes ebenso bestimmt und namentlich an der durchweg gleich rhythmisierten

³⁴ Vgl. namentlich Siegele, BJ 1962, S. 34–44, und die dort (S. 34, Anm. 4) genannten älteren Arbeiten von F. Smend, W. Luetge, W. Blankenburg u. a., sowie W. Vetter, *Bachs Vokalität*, in: Jahrbuch Peters 1939, S. 28–35, besonders S. 30ff.

Baßstimme sichtbar wird. Ähnlich ließe sich auch an der analogen Strophe IV verfolgen, wie mit der verschärften Wortdeklamation der straffe Satzzusammenhalt verbunden ist – beides ist nicht voneinander zu trennen. – Die Choralmotette „Gute Nacht, o Wesen“ (Vers V) verzichtet auf den Baß; der Alt singt den zeilenweise aufgetrennten c.f., die Soprane bilden ein konzertierendes Stimmenpaar, und der Tenor zeichnet sich durchgängig in Achtelbewegung ab, fast wie ein Generalbaß und oft mit typischen Baßschritten. Der Eindruck einer c.f.-Bearbeitung, wie sie in den Kantaten begegnen könnte (etwa mit zwei Instrumenten zum vokalen c.f. über gleichmäßigem Fundament), verstärkt sich auch durch die mottohafte Wiederkehr der Worte „Gute Nacht“. Sie ist gewiß vom Text her vorgegeben, übernimmt hier musikalisch aber geradezu die Funktion einer Devise. Mottotechnik, Bewegungsmaß und Stimmendisposition halten den Satz über den Wechsel der Melodiezeilen und Textworte hinweg zusammen. – Der andere motettische Choralatz, „Trotz dem alten Drachen“, ist geradezu ein Paradestück der Wortexegese und demgemäß ein bevorzugtes Objekt eifriger Interpreten.³⁵ Doch ist er zugleich – was leicht übersehen wird – ein Paradigma genauer Integration der Wortausdeutung in die Satzstruktur. Nicht allein hält sich der Satz durchweg an den c.f., der in der Oberstimme (Sopran I) trotz aller Einschübe und Ausweitungen klar genug durchscheint, womit bei primär akkordischer Anlage der Charakter eines freilich extrem erweiterten Kantionalatzes nicht ganz verlorengeht. Vielmehr entsprechen sich bei aller Gegensätzlichkeit in der Auszeichnung einzelner Textglieder die beiden Stollen strukturell genau, und so wie in der Choralvorlage wird auch hier zur letzten Zeile auf die ersten Stollenzeilen zurückgegriffen. Die Entsprechungen zwischen den Stollen betreffen nicht nur die freien Einschübe, wie etwa die unisonen Partien (T. 4 und 8, 20 und 24) oder die Anhänge über Orgelpunkt, mit denen die Stollen verlängert werden (T. 11 ff. und 29 ff.). Die Analogien wirken sich auch in der harmonischen Struktur aus, wie es besonders am Beginn beider Stollen deutlich wird (mit dem Quintsextakkord über gis), und gerade darauf wird dann auch zu Beginn der Schlußzeile des Abgesangs zurückgegriffen (T. 55 f.).

Wenn sich allemal Wiederholungen gleicher Musik zu verschiedenem Text einer wortbezogenen Interpretation entziehen, so gilt das auch für die partiell identischen Spruchsätze (Nr. 1 und 10), wo gleiche Koloraturen einmal – scheinbar bildhaft – das Wort „wandeln“, das andere Mal aber – neutraler nun – das Wort „wohnen“ auszeichnen.³⁶ Der unmittelbare Textbezug hat hier hinter der formalen Planung des Zyklus zurückzutreten. Und auch innerhalb beider Sätze werden verschiedene Textteile einander wo nicht angeglichen, so doch angenähert: breiten Halben der Kopfmotive folgen in den Imitationspartien syllabisch deklamierte Viertel mit Tonrepetitionen, während die er-

³⁵ Dazu siehe etwa Spitta II, S. 431 f., oder auch Vetter, a.a.O., S. 34 f. (Nach Wüllners Mitteilung in BG 39 hätte übrigens Brahms zuerst auf die durchgehende c.f.-Bindung des Satzes hingewiesen.)

³⁶ Vgl. Vetter, a.a.O., S. 33 f., und Siegele, BJ 1962, S. 42 ff.

sten und die letzten Textworte gleichermaßen in akkordischem Satz hingestellt werden. Herzstück der symmetrischen Gesamtanlage ist der Spruchsatz „Ihr aber seid nicht fleischlich“. Das Prinzip der Fuge könnte wohl genügen, um dem Satz seine Kontinuität zu sichern – wäre nicht der Text zu umfänglich. So disponiert Bach die beiden ersten Textglieder als irreguläre Doppelfuge („Ihr aber seid nicht“ und „Wo anders Gottes Geist“), während das auch im Text abgesetzte Schlußglied einem Anhang vorbehalten bleibt („wer aber Christi Geist“). Dem syllabisch deklamierten Themenkopf der Fuge tritt die Fortspinnung mit Koloratur (zu „geistlich“) entgegen. Als Scharnier dient der markante Quartsprung, der das Wort „sondern“ betont. Nach dem fünften Themeneinsatz tritt aber in dichter Engführung das zweite Textglied („so anders Gottes Geist“) hinzu, um sich fortan konstant mit dem Thema selbst zu paaren.³⁷ Irregulär ist die Anlage insofern, als beide Themen sogleich kombiniert werden, ohne daß das zweite zuvor für sich durchgeführt worden wäre. Sein Kopfmotiv aber entspricht genau jenem Quartsprung, der zwischen Themenkopf und Fortspinnung im Fugenthema mit dem ersten Textglied stand (Beispiel 6a). Daß dies keine analytische Konstruktion ist, erweist sich im weiteren Verlauf, wenn an den Themenkopf nicht nur seine ursprüngliche Fortspinnung anschließt („sondern geistlich“). Vielmehr kann dem Themenkopf dann auch unmittelbar das zweite Textglied („so anders“, T. 236 ff.) nachfolgen (Beispiel 6b).

⑥

a)

Ihr a-ber seid nicht fleisch-lich, son-dern geist-lich

so an-ders Got-tes Geist in euch woh-(net)

b)

ihr a-ber seid nicht fleisch-lich, so an-ders Got-tes Geist

Beide Textglieder können also simultan und sukzessiv verkettet werden, was durch den diastematischen Bezug des zweiten Gliedes auf das Scharnier im Fugenthema selbst ermöglicht wird. Der Textrest wird dann nicht mehr in die Fuge einbezogen, sondern erscheint als Coda, die in akkordischer Deklamation aus dem Zusammenhang der Fuge ausbricht, wie es auch der Kontradiktion im Text gemäß ist. Die spezielle Variante der Doppelfuge ist aber auch

³⁷ Darauf verwies – freilich in anderem Zusammenhang – bereits Neumann, a.a.O., S. 85. Anm. 197.

ihrerseits ein Korrelat der textlichen Gegebenheiten. Was an ihr der strengen Norm einer Doppelfuge widerspricht, expliziert sinnvoll die syntaktische Struktur des Textes, ohne die musikalische Struktur zu durchbrechen, da die Textteile thematisch verkettet sind.

VII

Trifft die These zu, der Ausgleich von Text und Struktur habe Bach in den vokalen Motetten zu besonderen Verfahren herausgefordert, dann wird es auch fraglich, wieweit die Choralbearbeitung „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ (BWV 118) dem Corpus der Motetten zuzurechnen ist. Daß das Werk in der NBA nicht wie bisher den Kantaten, sondern den Motetten zugeschlagen wurde, hatte seine Gründe. Unter den Kantaten nimmt sich das einsätziges Stück isoliert aus, seine mutmaßliche Bestimmung als Trauermusik stellt es in die Nähe der meisten Motetten, sein Vokalsatz wirkt durchaus „motettisch“, und nicht zuletzt hat Bach selbst es in beiden Autographen *Motetto* überschrieben.³⁸ Wie die autographe Bezeichnung aufzufassen ist, scheint freilich offen. Sicher war der Begriff der Motette für Bachs Zeit nicht so unscharf wie hundert Jahre zuvor, als Praetorius feststellte, die „Musici Autores Itali“ gebrauchten die „Namen Concerti, Motetti, Conventus &c. ohn unterscheid“.³⁹ Wenn sich für die Kreuzung der Gattungen im späteren 17. Jahrhundert der Terminus „Motetto concertato“ einführte, so bezeichnet der Begriff Motette nach 1700 jedenfalls doch vorab vokale Werke, im Regelfall mit Generalbaß und eventuell mit verstärkenden, nicht obligaten Instrumenten.⁴⁰ Die Absonderung der Motette von der übrigen Figuralmusik ist geradezu ein Ergebnis der gattungsgeschichtlichen Prozesse im 17. Jahrhundert. Die Verwendung des Begriffs Motette für ein Werk mit obligaten Instrumenten dürfte in Bachs Zeit eine Ausnahme darstellen. Andererseits hat Bach auch seine Kantaten vielfach *Concerto* überschrieben, was primär wohl – pars pro toto – auf den konzertanten Kopfsatz abzielt, ohne doch die Unterscheidung der Gattungen aufzuheben. Für BWV 118 wäre indes die Bezeichnung „Concerto“ oder gar „Can-

³⁸ Dazu siehe in NBA III/1 die Faksimiles X–XI; vgl. weiter Ameln im Kritischen Bericht, S. 11 f., 17 und 195 ff.

³⁹ M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, S. 6 (Documenta Musicologica I/15, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel usw. 1958).

⁴⁰ Vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 424 f. (Documenta Musicologica I/3, hrsg. von R. Schaal, Kassel usw. 1953). Auch in Matthesons Polemik gegen die veraltete Motette erscheint die Verwendung von Instrumenten als Sonderfall in einem früheren Stadium der Gattung, während der einstige „Moteten-Styl“ nunmehr keine eigene Gattung begründe, sondern in anderen Gattungen der Figuralmusik aufgegangen sei; vgl. *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 74 ff. (Documenta Musicologica I/5, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954). Ferner siehe auch J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 141, und J. H. Buttstedt, *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La . . .*, Leipzig (1717), S. 86.

tata“ noch weniger angemessen gewesen – allenfalls hätte sich noch die blasse Titulierung „Corale“ angeboten.

Die von Bach gewählte Bezeichnung deckt zweifellos den kontrapunktischen Vokalsatz, eine Choralbearbeitung mit gedehntem Sopran-c.f. und Vor- oder Nachimitationen der Gegenstimmen, wie sie auch in „motettischen“ Kantatensätzen begegnet. Der obligate Instrumentalsatz scheint desto weniger eine Abgrenzung gegenüber den Motetten zu markieren, je mehr man auf deren Aufführung mit verstärkendem Instrumentarium Wert legt: die Aufführungspraxis kann die typologische Differenz verdecken. Die Tatsache jedoch, daß die Instrumente im BWV 118 obligat geführt sind, ist nicht nur akzidentell. Obwohl der Satz fraglos kein Fragment einer Kantate ist, rückt er damit um so näher an die Choralchorsätze der Kantaten heran, die durch die Kombination von kontrapunktischem Choralatz im Vokalpart mit motivisch auskomponiertem Instrumentalsatz definiert sind. Demgemäß fehlen im Vokalpart von BWV 118 auch Ansätze, die Reihung der Textzeilen und Choral-motive durch deklamatorische oder motivische Beziehungen enger zu verketten. Zwar wahrt der Vokalsatz über die Zeilenpausen hin das Gleichmaß des Satztyps, doch ist es vor allem der Instrumentalpart, der mit Anfangs- und Schlußritornell sowie Zwischenspielen die Kontinuität sichert. Er bestimmt auch die hohe Expressivität des Satzes, namentlich mit den lastenden Tonrepetitionen, den zeitweiligen Orgelpunktwirkungen und den steten Vorhaltbildungen. Vor diesem Hintergrund können dann auch die vokalen Gegenstimmen zunehmend intensiver dem Text nachgehen (besonders etwa in der letzten Zeile mit chromatischen Schärfen zu „der Sünden Last“). Der Sonderfall dieses Werks, das zwischen den Gattungen steht, bestätigt gerade auch die Differenz von Motette und Kantatensatz.⁴¹ An ihm zeigt sich erneut, daß es die primär vokale Konzeption des Satzes ist, die in den Motetten zu besonderen Kompositionsverfahren führt.

Aus anderen Gründen fügt sich auch die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230) nicht leicht in das Bild ein, das man aus den übrigen Motetten gewinnen kann. In der alten wie der neuen Bachausgabe wurde die Echtheit des Werkes nicht in Frage gestellt, obwohl seine bedenkliche Überlieferung seit jeher bekannt war. Während es in Forkels Aufzählung der Motetten ebenso fehlt wie in Schichts Erstausgabe (1802/03), bildet die einzige Quelle der Erstdruck unter dem Titel „Der 117te Psalm . . .“ mit dem Zusatz „Nach J. S. Bach's Original-Handschrift“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, wohl 1821), ohne daß bisher eine ältere Handschrift – auch nur eine Kopie – bekannt wäre.⁴² Die Authentizität des Werkes ist erst neuerdings von Martin Geck bezweifelt worden. Seiner Begründung kann hier so wenig nachgegangen werden wie den Argumenten, mit denen Ralph Leavis die Zweifel an der Echtheit

⁴¹ Damit sei nichts gegen die Einordnung von BWV 118 in den Motettenband der NBA gesagt, die freilich eine nähere Erörterung im Kritischen Bericht verdient hätte.

⁴² Vgl. Ameln, Kritischer Bericht, S. 15 ff. und 177 ff.

heit der Motette auszuräumen suchte. Im Anschluß an diese Diskussion kann nur noch auf einige weitere Gesichtspunkte hingewiesen werden.⁴³ Während Geck zeigte, auch in der sonstigen Überlieferung Bachscher Vokalwerke verringere sich der Grad ihrer Authentizität, je später die Quellen zu datieren seien, stellte Leavis dazu fest, es sei jedenfalls auch eine Reihe wichtiger authentischer Werke erst durch relativ späte Quellen bekannt.⁴⁴ Singulär bleibt aber doch wohl der Umstand, daß ein Werk erst durch einen Druck des 19. Jahrhunderts – und nur durch ihn – erhalten ist, was gegenüber den recht zahlreichen Kopien der anderen Motetten bedenklich stimmt. Nicht ebenso stichhaltig sind andere Bedenken, die an eher historische Gegebenheiten anknüpfen. Für die Authentizitätsfrage macht es wenig aus, ob man das Werk als selbständige Komposition oder als Teilsatz einer verlorenen Kantate betrachtet. Daß das Stück für einen Kantatensatz nicht zu lang wäre, mag stimmen, doch ist das Argument so wenig zwingend wie die Tatsache, daß der Text in einer Kantate J. G. Görners benutzt wurde – das Textrepertoire von Motette und Kantate weist Überschneidungen genug auf.⁴⁵ Wie Leavis zeigte, fehlt in BWV 230 eine ausgeprägte Schlußbildung keineswegs; die variierte Wiederholung am Ende des „Alleluja“ ist eine wirksame Coda, und außerdem ist der Verlust eines folgenden Schlußchorals nicht ganz auszuschließen.⁴⁶ Hingegen wäre zu bedenken, daß die „motettischen“ Kantatensätze, die als Analoga in Betracht kämen, keine derart zyklische Tendenz zeigen; sind sie mehrteilig, so wird die „motettische“ Satzweise nicht durch alle Teile gewahrt, sondern die Instrumente fungieren wenigstens in einem Satzteil obligat.⁴⁷ Und daß BWV 230 nicht als nur einsätzig zu bezeichnen ist, hat Leavis mit Recht betont.⁴⁸ Zwar mag strittig sein, ob von Dreiteiligkeit zu reden wäre, doch ist die interne Gliederung wohl ähnlich deutlich wie in den Motetten BWV 226 und 229 (von deren abschließenden Kantionalsätzen abgesehen, die allein aber kaum die Rede von zyklischen Werken rechtfertigen würden). Daß man Besonderheiten von BWV 230 nicht gut mit der These erklären kann, es handele sich um ein Jugendwerk Bachs, hat Geck im Vergleich

⁴³ M. Geck, *Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“*, in: BJ 1967, S. 57–69; R. Leavis, *Bach's Setting of Psalm CXVII (BWV 230)*, in: ML 52 (1971), S. 19–26. Vgl. dazu auch M. Geck, *J. S. Bachs Motetten in neuer Ausgabe*, in: Mf 24 (1971), S. 303–309, sowie A. Dürr, *Zu M. Gecks Besprechung . . .*, in: Mf 25 (1972), S. 74–77.

⁴⁴ Geck, BJ 1967, S. 58 ff. und 62 f.; Leavis, a.a.O., S. 21 f.

⁴⁵ Ameln, Kritischer Bericht, S. 16 f.; Leavis, a.a.O., S. 21.

⁴⁶ Leavis, a.a.O., S. 21; Ameln, a.a.O., S. 16. Dazu siehe auch W. Neumann, a.a.O., S. 86 f.

⁴⁷ In BWV 12, Nr. 2, etwa ist nur der B-Teil motettisch mit Instrumenten *colla parte*, in BWV 21, Nr. 9, ist bereits der Zutritt duplierender Instrumente in der zweiten Satzhälfte ein Mittel der Differenzierung, in BWV 22, Nr. 1, folgt der solistischen Einleitung ein motettischer Satz, aber mit Nachspiel, und in BWV 105, Nr. 1, verzichtet nur die Chorfuge als zweiter Satzteil auf obligate Instrumente.

⁴⁸ Leavis, a.a.O., S. 23; Geck, BJ 1967, S. 64.

mit den frühesten Kantaten dargelegt.⁴⁹ Der Abstand der Fugierungstechnik in BWV 230 von den frühen Permutationsfugen ist in der Tat klar genug. Wäre damit aber die Möglichkeit ausgeschlossen, daß das zweifelhafte Werk nach den frühen Kantaten, aber doch noch vor der Leipziger Zeit (und vor BWV 227) entstand?

Wenn manche weiteren Umstände gegenüber den anderen Motetten singulär bleiben, so kann das bei der Individualität jedes dieser Werke nicht so sehr erstaunen.⁵⁰ Die vierstimmige Besetzung von BWV 230 ist nicht ungewöhnlicher als die fünfstimmige in BWV 227, und ist Vierstimmigkeit die Norm im Vokalsatz der Zeit, so ist es nicht undenkbar, daß Bach auch eine vierstimmige Motette schrieb. Dabei kann der obligate Generalbaß um so weniger befremden, je eher man den Zutritt eines Basso continuo auch für die übrigen Motetten annimmt. Auch die „motettischen“ Kantatensätze mit vierstimmigem Vokalpart weisen partiell selbständigen Generalbaß auf, und daß der kontrapunktische Satz in der Vierstimmigkeit eher der Stütze durch ein Fundament bedarf, mag wohl einleuchten. Dafür wäre an Bachs Tendenz zu erinnern, in den fugierten Sätzen der Motetten (BWV 225, 226, 228, 229) geringstimmige Phasen durch Paarung von Themen, Engführung von Einsätzen oder Auffüllung durch den Gegenchor zu reduzieren. Ist BWV 230 ferner nicht einsätzig zu nennen, so steht auch der Verzicht auf Textmischung nicht allein da; BWV 229 liegen zwei Strophen eines Liedes zugrunde, und in BWV 226 werden – außer dem Schlußchoral – nur zwei Verse eines Bibeltextes benutzt. Zwar paßt der Text von BWV 230 so wenig wie der von BWV 225 für eine Trauerfeier; daß das Werk für einen festlichen Anlaß nicht ebenso repräsentativ sei,⁵¹ kann aber kaum Zweifel an seiner Echtheit stützen, solange nicht Konkreteres über die genauen Verwendungsumstände aller anderen Motetten bekannt ist. Die kleinere Besetzung mag auch mit Voraussetzungen der Entstehungszeit zu tun haben, und die klangliche Reduktion wird vom satztechnischen Aufwand – mit der Kette fugierter Satzglieder – kompensiert. Gegenüber der Meinung Gecks, BWV 230 passe schlecht in den Zyklus der übrigen Motetten, bemerkte Leavis bereits, bei Kasualmusiken sei nicht mit der Intention zu rechnen, einen Zyklus von Werken zu schaffen.⁵² Man könnte jedoch auch umgekehrt argumentieren: gerade die Singularität von BWV 230 kann für die Zugehörigkeit zu einem Corpus von Werken sprechen, deren gemeinsamer Nenner gerade ihre jeweilige Individualität ist.

Wenn all solche Umstände, so bedenkenswert sie sein mögen, die Zweifel an der Authentizität von BWV 230 kaum begründen können, so ist man bei der fragwürdigen Überlieferung um so mehr auf den „Stilbefund“ angewiesen. Einige Bedenken Gecks, die sich auf geringfügige Details der Satztechnik

⁴⁹ Vgl. Geck, a.a.O., S. 65 f.

⁵⁰ Zur Besetzung siehe Geck, a.a.O., S. 64, und Leavis, a.a.O., S. 23 f.

⁵¹ Geck, a.a.O., S. 68 f.

⁵² Geck, a.a.O., S. 63; Leavis, a.a.O., S. 22 f.

richteten, hat Leavis bereits ausgeräumt.⁵³ Gewichtiger erscheinen die Argumente, die sich auf die Thematik im Verhältnis zur Werkstruktur beziehen. Daß die Themen nicht so gravitatisch seien wie in „motettischen“ Kantatensätzen, läßt sich unter Hinweis auf diejenigen Analoga aus Kantaten widerlegen, die mit schärfer profilierter Rhythmik durchaus nicht immer dem strengen Stil im Allabreve folgen.⁵⁴ Und die Abfolge fugierter Satzteile kann um so weniger befremden, wenn man in ihr ein Äquivalent für die Reduzierung klanglicher Kontrastmöglichkeiten gegenüber den doppelchörigen Werken sehen kann. Daß der Ambitus des ersten Fugenthemas nicht singulär und seine Beantwortung nicht irregulär sei, hat Leavis nachgewiesen.⁵⁵ Kann man aber ein Thema uncharakteristisch nennen, das durch auffällige Besonderheiten in Ambitus und Duktus ausgezeichnet ist? Doch nicht nur für den Ambitus und die Beantwortung des Themas ist die Frage seiner Abgrenzung von der Fortspinnung maßgeblich, die Leavis erörterte. An ihr hängt vielmehr auch das Urteil über die stärksten Bedenken, die gegen die Authentizität von BWV 230 vorgebracht werden können. Der erste Teilsatz stellt eine Doppelfuge mit gesonderter Durchführung beider Themen und anschließender Themenkombination dar. Das erste Thema läuft jedoch in eine Wendung aus, die notengetreu auch im zweiten wiederkehrt, und sollen beide kombiniert werden, so würden sich zwangsläufig Einklangsparellenen ergeben (Beispiel 7a–b). Im übrigen kontrastieren die Themen nicht nur wenig, sondern sie entsprechen sich sogar im rhythmischen wie diastematischen Duktus weitgehend. Ein solcher Mangel an Voraussicht jedoch – so Geck – wäre Bach nicht zuzutrauen.⁵⁶ Das scheinen auch die Beobachtungen W. Neumanns zu stützen, der in der Kombination der „schlecht kontrastierten“ Themen die Maßnahmen verfolgte, mit denen die Schwierigkeiten ihrer Verbindung umgangen werden.⁵⁷ Während nämlich zweimal das zweite Thema komplett erscheint (Sopran T. 43 f., Alt T. 47 f.), wird dazu das erste (in Tenor bzw. Baß) um die fragliche Wendung verkürzt. Und bleibt ein weiterer Einsatz des ersten Themas im Alt (T. 44 f.), beschränkt auf den Themenkopf, ohne die feste Kombination mit dem Gegen Thema, so tritt dann der letzte Einsatz des ersten Themas im Sopran (T. 54 f.) vollständig auf, wozu nun das zweite Thema (im Baß) seinerseits verkürzt

⁵³ Leavis, a.a.O., S. 24 f.; Geck, a.a.O., S. 67.

⁵⁴ Von vergleichbaren Kantatensätzen nannte Geck (a.a.O., S. 64) nur die aus BWV 2, 28, 38, 121 und 179, nicht aber etwa die Sätze oder Satzteile aus BWV 4, 64, 68, 105 oder 144. Zur Frage des Charakters der Thematik siehe Leavis, a.a.O., S. 23 f. Daß die Folge von Fugen über „spielerisch-konzertante“ Themen (Geck, a.a.O., S. 65) nicht den motettischen Kantatensätzen entspricht, ist unbestreitbar; gerade eine solche Besonderheit ist aber mit der Eigenständigkeit einer Motette – außerhalb einer zyklischen Kantate – zu motivieren.

⁵⁵ Leavis, a.a.O., S. 24 (unter Verweis auf das Thema des „Patrem“ der h-Moll-Messe und dessen Vorlage in BWV 171); siehe dazu Geck, BJ 1967, S. 66 f.


⁵⁶ BJ 1967, S. 67.

⁵⁷ Neumann, a.a.O., S. 86, und ebenda, Anm. 205.

und zudem durch Umtextierung verdeckt wird (mit Melisma auf „Völ-ker“ statt „prei-set“). Leavis suchte dem entgegenzusetzen, die kritische Wendung sei nicht Bestandteil des Themas selbst.⁵⁸ Dabei wurde offenbar schon von der Gestalt ausgegangen, die das Thema in der Kombination meist zeigt. Orientiert man sich aber an seiner separaten Durchführung, so ist nicht zu leugnen, daß jene Formel durchweg im Anschluß an den Themenkopf erscheint und insoweit zum Thema hinzugehört. Die Frage nach der Abgrenzung von Thema und Fortspinnung führt also kaum weiter: Die heikle Stelle gehört dem Thema zunächst zu, sie fällt aber dann $\frac{1}{2}$ vom letzten Zitat abgesehen – in der Kombination fort.

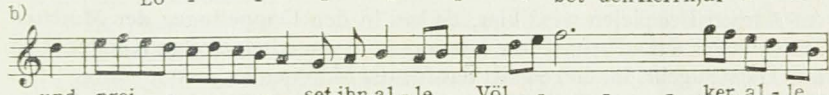
⑦

a)




Lo - - - - - bet den Herrn, al - -

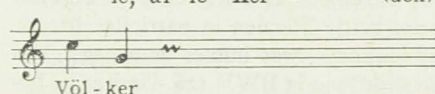
b)



und prei - - - set ihn al - le Völ - - - ker, al - le



- le, al - le Hei - - (den)



Völ - ker

Dem Komponisten eines solchen Werks – wer immer es sei – so mangelhafte Planung der Themen zu unterstellen, verriete indes eine ungenaue Vorstellung vom Kompositionsvorgang. Plant man eine Doppelfuge, so pflegt man zuerst die Themenkombination zu entwerfen. Und wer eine so weiträumige Doppelfuge wie diese zu komponieren weiß, dürfte schwerlich erst nachträglich die partielle Themenidentität bemerken. Weniger als Planlosigkeit steht also eine Absicht dabei zu vermuten. Jedoch ist das Verfahren keineswegs so befremdlich, erinnert man sich nur der übrigen Doppelfugen in Bachs Motetten. Daß die Fugierungstechnik der Motetten spezifische Besonderheiten zeigt, hat Neumann schon nachdrücklich hervorgehoben.⁵⁹ Und zu diesen Eigenarten gehören auch die verschiedenen Versuche, die Paarung der Textglieder in der rein vokalen Doppelfuge zu bewältigen. Die Doppelfuge in BWV 226 ist in ihrer Kombinationsphase nicht nur kaum strenger angelegt. Obwohl die Themen der motettischen Tradition enger verhaftet scheinen und jeweils geson-

⁵⁸ Leavis, a.a.O., S. 24 f.

⁵⁹ Neumann, a.a.O., S. 84 ff. Zur Frage der Textgliederung in motettischen Fugen und der Textkombination in Doppelfugen siehe ebenda, S. 92 ff.

dert sehr dicht durchgeführt werden, wird in ihrer Paarung eher noch freizügiger verfahren. Denn in ihr entfällt unmittelbar nach dem Kopf des zweiten Themas ein charakteristisches Glied, das noch zusätzliches Gewicht erhielt, indem es in der separaten Durchführung als fester Kontrapunkt zum Themenkopf trat. In dieser Doppelfuge lassen sich beide Themen in ihrer originären Gestalt nur mit ihren Kopfgruppen paaren, und gerade die Themenköpfe weisen eher latente Analogien als offene Kontraste auf. Auch in dem Satz aus BWV 227, der im Zentrum der Gesamtform steht, verschränkt sich mit der irregulären Anlage die Tendenz zu partieller Angleichung. Zwar fehlt eine gesonderte Durchführung des zweiten Themas, so daß es auch fraglich ist, ob man von einer Doppelfuge sprechen darf. Doch ist der zweite Gedanke – vorsichtig formuliert – mit dem eigentlichen Fugenthema durch die Beziehung seines Kopfmotivs auf das Scharnier zwischen Themenkopf und Fortspinnung verbunden, so daß beide auch sukzessiv verkettet werden können.

An solchen Beispielen wird klar, daß es in den Doppelfugen der Motetten Bachs weder um scharfe Kontrastierung noch um schulgerechte Kombination der Themen geht. Im Gegenteil: das für die Motetten insgesamt gültige Prinzip, der Reihung von Textgliedern durch wechselnde Beziehungen zu begegnen, findet in den Doppelfugen seine Pointierung in der Verbindung der Themen, womit zugleich die simultane Koppelung verschiedener Texte ausgeglichen wird. Wäre es danach so erstaunlich, wenn Bach auch einmal eine Lösung durch Analogien versucht hätte, die einerseits den ganzen Duktus der Themen betreffen, während andererseits beide Themen in partieller Identität münden? Im übrigen ist die Kombination – was immer man gegen das Werk vorbringen mag – mindestens so dicht wie in BWV 226. Und es ist bezeichnend, daß nicht ein Modell der Themenkombination auf alle Einsätze übertragen wird, sondern daß dabei so unschematisch differenziert wird – bis hin zur Umtextierung des zweiten Themas bei seinem letzten Einsatz. Die Analogien und Varianten dienen im ganzen wie in BWV 226 und 227 der planvollen Herstellung von Bezügen, die über die Simultankombination der Textglieder hinwegtragen. Der vermeintliche Kunstfehler – scheinbar stärkstes Argument gegen die Echtheit – spricht gerade für die Authentizität des Werkes, indem er bei allen anderen Unterschieden eine innere Verbindung mit den übrigen Motetten markiert.

Daß die Sequenzgruppen im Mittelteil („denn seine Gnade...“, T. 58 ff.) nicht starr und schematisch konstruiert seien, bemerkte Leavis bereits.⁶⁰ Wirklich werden die Sequenzen nicht nur variiert, sondern zugleich schrittweise intensiviert: zunächst bei gleichem Gerüstsatz durch Transposition und Stimmtausch, sodann noch durch rhythmische Beschleunigung, die schließlich zur Auflösung des Sequenzverbandes führt. Dabei rechtfertigen sich die Terz- und Sextparallelen in ihrer Ausdehnung um so eher, als es sich hier um die

⁶⁰ Leavis, a.a.O., S. 25; Geck, BJ 1967, S. 67.

einzig akkordische Satzphase handelt, hervorgehoben zudem im ruhigen Bewegungsmaß. Bemerkenswert ist aber auch die Vermittlung zum folgenden Abschnitt („seine Gnade und Wahrheit . . .“, T. 77 ff.). Aus der Auflösung und Steigerung des dritten Sequenzglieds entsteht bei Wiederholung des Textes (ohne das „denn“) ein eigener Satzteil. Geprägt wird er zunächst durch den Halteton (über zwei Brevistakte hin) auf „Ewigkeit“, der mehr herauszufallen scheint als die ähnliche Stelle in BWV 228 („ich erhalte“). Indes ist er auf doppelte Weise in den Satz eingebunden. Einerseits erwächst er aus der Dehnung des Bewegungsmaßes in der vorangehenden Satzphase, andererseits greift seine Kontrapunktierung auf das Bewegungsmaß der Doppelfuge zurück. Daß sich das Gerüst von Halteton und Kontrapunkt viermal – durch alle Stimmen – wiederholt, mag schematisch wirken. Doch wird es nicht nur durch Transposition und Harmonik, durch die Einfädung des Kontrapunkts und die Führung der übrigen Gegenstimmen differenziert. Wenn die Kombination vielmehr durch die Stimmen wandert, so ist die Analogie zur Themenpaarung in der Doppelfuge klar genug. Auf sie also bezieht sich der Abschnitt zurück, er verbindet zudem die rhythmischen Grenzwerte des bisherigen Ablaufs, und zugleich wird damit der ursprüngliche Kontrast des neuen Textglieds („denn seine Gnade“) nachträglich zurückgenommen. Gerade diese kunstvolle Anlage mit mehrfacher Vermittlung zwischen Text- und Satzteilen dürfte in der Analogie zu den anderen Motetten ein wichtiges Indiz sein.

Dem „Alleluja“ sodann wurde auch von Neumann bescheinigt, es entfalte sich in „schöner Linearität“. ⁶¹ In der Tat ist der Satz nicht nur sehr dicht angelegt, sondern er ist in der Flexibilität der Stimmführung und Rhythmik zugleich noch gelöster als die übrigen Werkteile. Auch fehlen Anklänge an die Fugenthemen dabei nicht ganz. Und in der Coda wird bei Wiederholung des Satzgerüsts nicht bloß Stimmtausch vorgenommen, sondern die rhythmischen Varianten sind so bestimmend, daß die Entsprechung der Taktgruppen (T. 146 bis 155, 156–165) sich dem Hörer nicht ohne weiteres aufdrängt.

Freilich bleiben auch dann noch manche Bedenken. Daß die Textierung mitunter gezwungen wirkt, ist auch nach einigen Korrekturen der Neuausgabe schwer zu bestreiten. ⁶² Und weniger als die Verwendung eines Generalbasses könnte seine wechselnde Funktion erstaunen: ist er in der Doppelfuge obligat, so bleibt er im „Alleluja“ reiner Basso seguente. Doch muß derlei nichts besagen, solange man auch Lizenzen des unbekanntenen Herausgebers einberechnen muß. Dennoch: schwieriger als die Zuschreibung an Bach wäre wohl

⁶¹ Neumann, a.a.O., S. 86; daß die Coda „zur Blockkombination verschiedener Kantatenfugen“ hinüberweist (ebenda, Anm. 206), muß kein Indiz für die einstige Zugehörigkeit des Werks zu einer Kantate sein; eine selbständige Motette ohne Schlußchoral bedarf eines wirksamen Schlusses mit besonderen Mitteln.

⁶² Vgl. dagegen Leavis, a.a.O., S. 24. Wie freilich „manche geradezu unbachische Züge“ (Geck, BJ 1967, S. 67) näher zu begründen wären, bleibt offen.

der Versuch, das Werk einem anderen Komponisten zuzumuten.⁶³ Fast ist man versucht zu sagen, stammte das Werk nicht von Bach, so müßte ein Autor erst erfunden werden. Denn wer die Produktion der Zeitgenossen etwas kennt, wird kaum einem von ihnen – zumal in einer Gattung auf dem Abstellgleis wie der Motette – eine so kunstvolle Architektur mit planmäßigen Verschränkungen, dazu derart ausgespinnene Melismen in konsequenter Kontrapunktik, eine so selbständige Stimmführung mit solchem rhythmischem Fluß, dermaßen weite Sequenzbögen mit interner Modulatorik oder so unschematische Varianten und Analogien – um nur soviel zu nennen – zutrauen. Wäre das Werk also keinem Zeitgenossen und schon gar nicht einem älteren Musiker zuzuschreiben, so schließen der herbe Klang, die lineare Stimmführung und die aperiodische Taktgruppierung erst recht einen Autor der nächsten Generation aus; von empfindsamer Harmonik oder klarer Periodik wird man keine Spur entdecken. Stammte die Motette aber von einem Schüler Bachs, so von einem wahren Meisterschüler, der genaueren Einblick in die Werkstatt hatte als sonst einer – seine Werke hätten alle Aufmerksamkeit verdient. Hält man aber an Bachs Autorschaft fest, so ist nicht auszuschließen, daß der ungenannte Editor eine Vorlage Bachs auch mit einigen Freiheiten herausgegeben hätte.

*

Eine Abstufung der Motetten nach den Kriterien, die hier diskutiert wurden, scheint der Abfolge der gesicherten oder vermuteten Entstehungsdaten nicht zu widersprechen. Zweifelsfrei ist bislang nur die Datierung von BWV 226; Bachs Autograph nennt als Anlaß die Beerdigung J. H. Ernestis, der 1729 starb. Nach dem Befund des Autographs ist BWV 225 um 1726/27 anzusetzen, und auf Grund der Übereinstimmung zentraler Textteile mit bezeugten Trauerpredigten lassen sich für BWV 227 und 228 die Jahre 1723 bzw. 1726 annehmen. Offen bleibt die Entstehungszeit von BWV 229, auch wenn sich eine Kopie des Werks auf die Zeit um 1731/32 eingrenzen läßt.⁶⁴ Demnach stünde „Jesu, meine Freude“ am Beginn, das ausnahmsweise fünfstimmige Werk, in dem der Textfülle die Symmetrie als Ordnungsprinzip entgegen-

⁶³ Daß der Gedanke an Johann Ludwig Bach als Autor (Geck, BJ 1967, S. 68) kaum stichhaltig ist, zeigte Leavis (a.a.O., S. 26). Gegenüber bloß vermutungswesisen Zuschreibungsversuchen an andere Komponisten wären weniger vereinzelte Details für sich als vielmehr auch die bemerkenswerten Qualitäten des Werks im ganzen zu bedenken. Und zu erinnern ist an Dürrs Mahnung, nicht Werke als unecht zu deklarieren, ohne eine andere Zuschreibung zu begründen; vgl. A. Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, in: BJ 1951–1952, S. 30–46, besonders S. 31.

⁶⁴ H. J. Schulze, *Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1972, S. 104–117, speziell S. 114. Zur Datierung der anderen Motetten siehe Ameln, Kritischer Bericht, S. 81, 53 f., 140 und 105 f.

tritt, um das Problem des Ausgleichs von Reihung und Vermittlung zu reduzieren. Von den doppelhörigen Werken würde zunächst die satztechnisch schlichtere Motette „Fürchte dich nicht“ folgen, die einerseits offene Symmetrie der gleich langen Hälften zeigt, während sich andererseits die Vermittlung zwischen den Textgliedern im ersten Komplex auf deklamatorische Analogien beschränkt. Ihr zunächst stünde bereits „Singet dem Herrn“, in jeder Hinsicht das aufwendigste Werk, in dem die textreichen Sätze besonders kunstvolle interne Beziehungen gegenüber den eher autonomen Formen der zwei letzten Sätze aufweisen. Später erst entstand „Der Geist hilft“, die „Liedmotette zu Spruchtext“, in deren erstem Satz die Textglieder ebenso souverän wie dann in der Doppelfuge ineinander verschränkt werden. In der Nähe dieses Werks wäre wohl die reine Liedmotette „Komm, Jesu, komm“ anzusetzen, die in der Baranlage manche Ähnlichkeiten besitzt, dabei aber zwischen sehr konträren Textgliedern vermittelt. Auch in diese Reihenfolge der Motetten ist ein Werk wie „Lobet den Herrn“ mit seinen Besonderheiten schwer einzuordnen; die Beziehungen durch die Themenpaarung der Doppelfuge verweisen auf BWV 227 und 226 – auf die Werke mit der frühesten und spätesten Datierung also, was freilich wenig für das Problem der Authentizität zu besagen hat.⁶⁵

Am Ende könnten indes manche Einwände gegen die These aufkommen, Textauslegung und Satzstruktur in Bachs Motetten kämen durch besondere kompositorische Verfahren zum Ausgleich. All die Kontraste, Analogien und Varianten in Deklamation, Rhythmik oder Motivik, von denen die Rede war, mögen einerseits als bloße Konstruktionen einer übereifrigen Analyse erscheinen. Es kann andererseits auch den Anschein haben, als seien solche Beziehungen zu selbstverständlich, um eine weitere Erörterung zu verdienen. Und ihr Bestehen vorausgesetzt, wären noch Zweifel möglich, ob sie nicht zu unauffällig oder verdeckt blieben, um für die Musik wirksam zu sein. Gerade weil sich aber derartige Entsprechungen – so wäre zu entgegenen – so unscheinbar in die Werkstruktur einfügen, wirken sie auch derart selbstverständlich, daß sie kaum schon genügend wahrgenommen wurden. Doch verstehen sie sich keineswegs von selber, vergegenwärtigt man sich nur das Verhältnis von Text und Satz in der Gattungstradition der Motette. Daß sich aber solche Maßnahmen, modifiziert nach den Gegebenheiten der einzelnen Werke, durch alle Motetten Bachs hin verfolgen lassen, müßte wohl auch die Zweifel ausräumen, die sich am Einzelfall noch einstellen könnten. Die Frage wäre naiv, ob derlei Verfahren dem Komponisten selbst bewußt gewesen seien: ihre systematische Handhabung verrät nicht Zufall, sondern umsichtige Planung. Gerade weil diese Verknüpfungen dennoch unauffällig erscheinen, tragen sie auch zu dem Eindruck einer „organischen“ Kontinuität

⁶⁵ Auch BWV 118 steht zeitlich außerhalb der Reihe der Motetten: die erste Fassung entstand um 1736/37, die zweite wohl um oder nach 1740; vgl. Ameln, Kritischer Bericht, S. 195 f.

bei, die in einer Motette durchaus nicht selbstverständlich ist. Und die Vermittlung zwischen den Textgliedern kann dabei – zumal in textreichen Sätzen – geradezu eine Bedingung der Formarchitektur werden.

Es bliebe der Einwand, die hier angewandten Kriterien seien historisch wenig gesichert und setzten methodisch bereits Erfahrungen an späterer Musik voraus. Unleugbar ist von all solchen Aspekten in der Theorie der Bachzeit nicht die Rede, und wer auf historischer Legitimation der Methoden besteht, muß gegen ein derartiges Vorgehen Mißtrauen hegen. Gegenüber der Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts, in der das Kunstwerk kraft seiner Individualität und Originalität ästhetisch autonomen Rang beansprucht, scheint der Musik des Barock ein anderes Verhalten angemessen zu sein. Statt an ästhetischen Kategorien, wie sie für Musik von der Klassik an gelten mögen, hätte sich das historische Urteil über ältere Musik an den Gattungen mit ihren Funktionen und an den Normen der zeitgenössischen Theorie zu orientieren.⁶⁶ Offen ist freilich, ob der Rekurs auf den Kanon der Gattungen und das System der Kompositionslehre genügt, um Bachs Musik zu verstehen. Wieweit seine Kompositionen den Forderungen und Erwartungen der Zeit entsprachen, ist ungewiß. Die kritische Reserve der Zeitgenossen – und zumal der Theoretiker unter ihnen – läßt eher das Gegenteil vermuten. Und derlei Vorbehalte sind kaum nur als Ausdruck von Blindheit oder Inkompetenz abzutun. Die Bedenken von Zeitgenossen wären um so weniger zu ignorieren, je mehr man sich nur auf die zeitgenössischen Maßstäbe verließ. Allein die Ansprüche und Schwierigkeiten der Musik Bachs gehen über den Horizont der Zeit hinaus, und daß Bach die Gattungen – gerade im Verhältnis zu ihren Funktionen – bis zum äußersten modifiziert hat, ist schwerlich zu bestreiten. Zöge man sich ausschließlich auf Kategorien der Zeit zurück, so könnte Bachs Kunst am Ende der Gefahr ausgesetzt sein, dem Verdikt des Verfehlten zu verfallen. Zu durchschauen wäre also gleichermaßen die Bedeutung wie die Begrenzung zeitgenössischer Normen für Bachs Musik. Denn so gewiß es ist, daß Bachs Komponieren untrennbar mit Voraussetzungen der Zeit verbunden ist, so sehr hat es sich von solchen Grenzen auch gelöst, um sie zu dehnen oder zu überschreiten. Ihre einzigartige Geltung über die eigene Zeit hinaus gewann Bachs Musik in der Emanzipation von solchen Schranken: in ihrer Wiederentdeckung konnte sie zu zeitloser Kunst im Sinn einer späteren Ästhetik werden. So unvermeidlich danach der Rückschlag zu einer primär historischen Betrachtungsweise war, so fragt sich doch, ob der Musik Bachs allein mit historischen Kategorien – wie etwa denen der Figurenlehre – beizukommen ist. Je strikter man dabei historisierte, um so eher könnte man auch verfehlen, was die geschichtliche Bedeutung von Bachs Komponieren ausmacht. Denn sein Werk ist vom Prozeß seiner Rezeption nicht abzulösen: erst in seiner lebendi-

⁶⁶ Dazu siehe C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967 (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 8), S. 27, 134 u. ö.; ders., *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (Musikpädagogik, Bd. 8), S. 19 ff.

gen Fortwirkung wird es – unabhängig von historischer Rekonstruktion – belangvoll und zugänglich.

Gerade für die Motetten bleibt es fraglich, ob man sich auf Tradition und Funktion einer Gattung berufen kann, die zu Bachs Zeit abgestorben oder doch verfallen war. Daß Bach die Gattung in diesen Werken nach Substanz und Technik umgewandelt hat, wird niemand leugnen, und die Eigenart der Kompositionen kann gerade im Verhältnis zur Geschichte der Gattung einsichtig werden. Doch war es nicht nur Zufall, daß ausgerechnet die Motetten – vor anderen, eher typischen Vokalwerken – so früh gedruckt und weit bekannt wurden. Ihr Überleben wurde wohl vom Fehlen obligater Instrumente begünstigt, was zwar das spätere Verständnis der Werke als reiner A-capella-Musik hervorrief, zugleich aber auch für ihre kompositorische Besonderheit konstitutiv war. Und der Zugang zu ihnen wurde durch den Verzicht auf zeitgebundene Texte und Formen – im Unterschied zu den Kantaten – sicher weiter erleichtert. Gerade mit den Texten und Formen ist aber die individuelle Gestaltung der Motetten ebenso verbunden wie ihre plastische Ausdruckskraft. Unlösbar gehören dazu aber auch die hier demonstrierten Verfahren Bachs, so unauffällig sie scheinen mögen. Sie tragen zur Vermittlung zwischen der Exegese der Textglieder und der Architektur der Formteile bei. Mit der Emanzipation von Konventionen der Gattung paart sich die Integration des Wortausdrucks in einer jeweils singulären Struktur. Damit aber lösten gerade die Motetten die Forderungen des Individuellen und Originalen, des Organischen und Expressiven ein, die im 19. Jahrhundert die Vorstellung vom autonomen Kunstwerk als ästhetischem Gegenstand prägten. So konnte es geschehen, daß reguläre Gelegenheitswerke, die im Oeuvre Bachs eher isoliert sind, den Rang singulärer Kunstwerke nach den Normen späterer Ästhetik erlangten. Und als Kunstwerke, nicht als historische Dokumente, wirken sie fort.

Spieleerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Es gibt kein Klavierschaffen, das so viele Gesichtspunkte der Erfassung und Deutung ermöglicht, sogar fordert wie das Johann Sebastian Bachs. Abgesehen von den zum Teil noch offenen Übergängen zwischen Klavier und Orgel (vgl. die dem Pedalcembalo zugeschriebenen Werke) stellen sich die Fragen des Historischen wie Stilistischen, des Strukturellen wie des Funktionalen, um die Universalität seines Schaffens zu erfassen.

Bach selbst eröffnet durch zwei Schlüssel den Zugang zu seiner Klaviermusik; einem Teil weist er eine mehr lehrhafte Aufgabe zu und bestimmt sie zum „Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib“ wie im Titel des Wohltemperierten Klaviers. Demgegenüber sollen etwa die vier Teile der Klavierübung „Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung“ dienen. Diese Alternative gilt aber nicht im Sinne des späteren Sprachgebrauchs bei der Scheidung von Unterrichts- und Vortragsliteratur, weil im Exemplarischen der Vollendung jedes einzelnen Klavierstückes die Frage des Lehrhaften bzw. Unterhaltenden keine selbstzweckliche Bedeutung besitzt. Erfindungsreichtum und Satzformen zeigen in beiden Bereichen die gleiche beispielgebende Vielfalt. Selbst aus der zu Bachs Zeit herkömmlichen Unterscheidung von „gearbeiteten“ Stücken und „Handstücken“ ist keine grundsätzliche Trennlinie ableitbar, weil derartige Konzeptionen sich durchaus nicht immer gegenseitig ausschließen; so sind etwa Bachs Gigue-Sätze teils „gearbeitet“, teils „Handstücke“.

Bach gruppiert sein Klavierwerk oft in Reihen, um gleichsam die Einheit der gewählten Formgattung in einer Vielfalt unterschiedlicher Ausprägungen darzustellen.¹ Dabei werden insbesondere auch die Satzstrukturen zu einer mitbestimmenden Komponente innerhalb der jeweiligen Werkkategorie. Gerade in Werken mit betont spielerischem Charakter erfährt die Linienführung eine klavieristische Abrundung, die sich deutlich vom allgemein instrumentalen Duktus entfernt hat. Dieser Prozeß der klavieristischen Individuation hat hier seine Vollendung erreicht, nachdem inhaltlicher Kern und spielerischer Ablauf der Linienführung zu einem integrierten Ganzen verschmolzen sind. Dabei ist vor allem in polyphonen Anlagen das früher nur Umspielende in die Energetik der Gesamtführung einbezogen worden.² Für die deskriptive Analyse bleibt es allerdings notwendig, diese Einheit von Kern und Ausgestaltung zu trennen, um die kombinierten Substanzen freilegen zu können. —

¹ Auf frühere Arbeiten des Verfassers zu Bachs Klavierwerk sei verwiesen: *J. S. Bachs Klaviertokkaten*, in: BJ 1953, S. 81–96; *Das Tokkatische*, in: Mf 1954, S. 277–294; *Bachs Klavierübertragungen. Ein Beitrag zur Klavieristik*, in: BJ 1958, S. 94–113.

² Vgl. hierzu auch die Dissertation von Henning Siedentopf: *Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik J. S. Bachs*, Tübingen 1967.

potenzieren“.⁴ Dem ist aber hinzuzufügen, daß damit zugleich dem motorischen Impuls des Spielerischen Raum gegeben werden soll, ohne jedoch die Prämissen des Linearen zu beeinträchtigen. Die fallende Tendenz des Themas verläuft mit dem dreimaligen Abstieg wird allerdings durch diese Spielform nicht gemindert, eher durch die Wiederaufnahme des Themabeginns am Schluß – ein selten auftretender Fall – noch unterstrichen.

Insgesamt tritt in den 72 Takten der Fuge das Thema nur neunmal auf. Dieses den Spielfugen gemeinsame Verhältnis ist zum Teil durch die Länge des Themas bedingt. Nachdrücklicher aber wird darin die Einschränkung spürbar, denen die Themen infolge ihrer inhärenten harmonischen Bindungen unterliegen. Die in der Umschreibung enthaltenen harmonischen Querschnitte behindern naturgemäß die Wandlungsfähigkeit der Einsätze und schließen Engführungen, Umkehrungen und andere kontrapunktische Techniken meist aus. Ebenso hemmend wirken die harmonischen Bezüge im Themaablauf auf die Kontrapunktierung sowohl in der Wahrung linearer wie motorischer Selbständigkeit überhaupt. Die präzise Ausführlichkeit in den Themen dieser Spielfugen, ihre Vielfalt im Wechsel der Linienrichtung wie ihre harmonisch-funktionale Eindeutigkeit unterbinden die Entstehung adäquater Kontrapunkte, lassen sie vielmehr oft in abstraktem, nicht umschriebenen Duktus zu Begleitstimmen werden, die sich nicht selten geradezu homophoner Satztechnik nähern. Dieses Verhältnis wird noch offenkundiger, wenn sich eine hinzutretende dritte Stimme bloß als harmonisches Füllsel unterordnen muß. Erst beim letzten Themenzitat (T. 63 ff.) wird das Verhältnis ausgeglichener, wenn die Gegenstimmen sich einer komplementären Verflechtung nähern.

2



Der Wechsel des ständigen Kontrapunkts von der Ober- zur Mittelstimme in der zweiten Hälfte von T. 63 führt allerdings nicht zu stimmlicher Selbständigkeit, sondern dient nur zur Überspielung der Quasi-Oktaven (fis – e) durch die Einflechtung der unteren Nebennote in die dritte Stimme. Auf der anderen Seite bieten dafür die Themenstrukturen reiche Möglichkeiten für die Anlage der Zwischenspiele. Die Elemente des Themas der Fuge aus der Tokkata c-Moll, Quintabstieg und Sextensequenz, geben durch ihre spielerische Figuration ein dankbares Material für korrespondierende Durchführungen oder für die Auswertung einzelner Motivteile zu weitgeführten Sequenzabläufen. Dabei ist auch die Vorausnahme des Themakopfes in einer

⁴ *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 2. Aufl., Berlin 1922, S. 262.

anderen Stimme ein bevorzugtes Mittel, das folgende Themazitat zu markieren. Bach verwendet es in dieser Fuge nicht weniger als fünfmal.

Derselbe Elan prägt auch Thema, Kontrapunktik, Zwischenspiele und Gesamtdisposition der großen Fuge a-Moll (BWV 944), mit 198 Takten Bachs umfangreichste originale Klavierfuge. In ihr erscheint das Thema nur elfmal vollständig. Der weit ausladende Themakopf mit der Kernlinie $a' - e'' - e' - c'' - a'$ mündet auch wieder in eine abwärts gerichtete Sequenz, und ebenso ist auch die Sexte wieder charakteristischer Wendepunkt. Allerdings bezieht jetzt die Sequenzführung keine akkordischen Akzidenzien ein und verstärkt so die horizontale Ablaufintensität. Trotzdem ist die vertikale Integration durchaus präsent. Diese harmonische Relevanz zeigt sich besonders deutlich beim Hinzutreten beider Kontrapunkte:

3

Hier verstärkt gerade der 1. Kontrapunkt in seiner Einbeziehung akkordischer Abstiege, noch mehr sogar in seinem Festhalten einer liegenden Stimme eine selbst durch die teilweise Gegenrichtung nicht ausgeschaltete Parallelität. Die Oberstimme (2. Kontrapunkt) verstärkt zwar die Spannung durch Vorhalte zu Taktbeginn, bleibt aber im Grunde genommen doch ebenso wie die beiden anderen Stimmen an die Abstiegssequenz gefesselt.

Der drängende Impuls der Sechzehntelführung des Themas wirkt dann auch auf die Kontrapunkte. So wird beim fünften Auftreten des Themas (T. 44, ebenso von T. 138 und 192 ab) der 1. Kontrapunkt zu einer durchlaufenden Sechzehntelkette umgeformt:

4

Auch der ganztaktig fortschreitende 2. Kontrapunkt wird der Steigerung des motorischen Ablaufs angepaßt:

5




Allerdings entfällt dabei die ursprüngliche Vorhaltsschärfung dieser Gegenstimme.

Die Zwischenspiele beziehen ihr Material fast ausschließlich aus dem Thema, wobei zum Beispiel der Themakopf in thematischer Arbeit von Stimme zu Stimme wechselt und von T. 156 bis zum letzten Thema eintritt (T. 192) allein das Feld beherrscht; zwar werden die Intervallabmessungen der Kernlinie mehrfach abgewandelt, aber die Gegenläufigkeit der verbindenden Sechzehntel behauptet sich unverkennbar. Ebenso ist die Akkordfiguration des sechsten Themataktes ein oft wiederkehrendes Bauelement und wird sogar mehrfach hintereinander eingesetzt, in den Modulationen von T. 59–67 nicht weniger als sechsmal. Die Aufstiegsfunktion dieses sechsten Taktes durch seine Gegenrichtung bleibt auch in den Durchführungen der Zwischenspiele erhalten. Sie wird dann mehrfach mit Skalenabläufen konfrontiert. – Die weiten Dimensionen dieser ausschließlich spielerisch-motorisch geprägten Disposition mögen vom strengen Maßstab der Fugentheorie aus als eine Auflösungserscheinung abgewertet werden, weil ihnen die Verdichtung der linearen Verflechtung abgeht. Dem kann aber als Ausgleich die äußerst starke Konzentration der thematischen Gegenstände durch das ganze Werk hindurch entgegengehalten werden, die ja gerade einem Zerlaufen der figuralen Konzeption entgegenwirkt.

Das Primär-Klavieristische in der Linienführung dieser Fuge ergibt sich vollends aus einem Vergleich mit der großen Orgelfuge a-Moll (BWV 543). Reinhard Oppel ging vielleicht zu weit in der – inzwischen auch von Hermann Keller⁵ bezweifelten – Annahme, „daß Bach in der Klavierfuge absolut nicht den vollkommenen äußeren Niederschlag seiner ursprünglichen Idee sah, sondern erst in der Orgelfuge dafür den adäquaten Ausdruck suchte und fand“.⁶ Wieweit das Ausmaß der Beziehungen beider Werke eine solch gewagte Hypothese überhaupt zuläßt, soll hier nicht erörtert werden. Vordergründig gelten für die vorliegende Untersuchung die Aufschlüsse, die sich aus den strukturellen Unterschieden in klavieristischer und orgelmäßiger Hinsicht ergeben. So hat das Orgelthema zunächst eine andere Kernlinie, aus der zu Beginn die Stationen a' – h' – c'' durchklingen. Die in der Klavierfuge markante Weiträumigkeit der Oktavspannung wird beim Orgelthema erst in die zweite

⁵ *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 83–84.

⁶ *Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage*, in: BJ 1906, S. 78.

Sechzehntelgruppe verwiesen. Dieselbe räumliche Verschmälerung läßt im zweiten Takt auf das charakteristische Hinaufreichen bis zum a" verzichten. Die aus Rücksicht auf die Pedalübernahme geänderte Sequenzführung in „Zickzack-Schritte“ (H. Keller) übernimmt die Modifizierung des 1. Kontrapunktes der Klavierfuge. Dafür entsteht in der Orgelfuge ein neuer Kontrapunkt von stärkerem horizontalen Ausmaß  gegenüber der Pseudozweistimmigkeit des Themausklangs. Die akkordische Aufstiegsfiguration des sechsten Taktes der Klavierfuge vermindert sich im fünften Takt des Orgelthemas zu einer mehr beiläufigen Überleitung, die dann auch – im Gegensatz zur Klavierfuge – nicht als tragendes Motiv der Zwischenspiele erscheint. In der Stimmführung der überdies vierstimmigen Orgelfuge läßt sich überhaupt die grundsätzliche Bevorzugung einer mehr horizontal orientierten Linienstrebigkeit feststellen. Die vorwiegend in drei Stimmen geführte Orgelkonzeption begrenzt das Ausmaß spielerisch ausrandender Bewegung. Immerhin würde man eine figurierende Episode wie T. 84–85 der Orgelfuge eher in der Klavierfuge suchen.

6



Insgesamt aber erlauben die angeführten Einzelheiten zu folgern, daß in der Orgelfuge doch die Verdichtung des Inhalts und der kontrapunktischen Verflechtung in jedem Fall vor dem Ausmaß des Spielerischen rangiert, wie es die Klavierfuge zeigt. Ob demnach ein Vergleich beider Werke zu einer Wertung im Sinne Oppels als „Vorlage“ und spätere Vollendung berechtigt ist, muß zum mindesten fraglich bleiben; wenn man die unterschiedlichen, durch die Wahl der Instrumente bedingten Strukturprinzipien zugrunde legt.

Unabhängig von dieser Gegenüberstellung lassen sich innerhalb der Spiel fugen für Klavier deutliche Übereinstimmungen aufzeigen, die schon die Bildung des Themas betreffen. Außer den bereits genannten Themen zu BWV 914 und 944 lassen die zu den Klavierfugen G-Dur (BWV 884), a-Moll (BWV 897), e-Moll (BWV 900), c-Moll (BWV 911), d-Moll (BWV 943), C-Dur (BWV 952) u. a. eine deutliche Konvergenz erkennen. Ein profilierter Beginn im I-V-Aufriß tendiert zur Sexte als kulminierendem Spannungshöhepunkt, an den sich eine Sequenzenkette in umgekehrter Ablaufsrichtung anschließt. Immer ist ein auch rhythmisch präzisierter Beginn mit einem ent spannenden, gleichförmig meist in Sequenzen gegliederten Abstieg verbunden.

Hier wären auch die Fugen über Themen von Jan Adam Reincken (BWV 965 und 966) und von Tomaso Albinoni (BWV 950 und 951) zu erwähnen. Besonders die Klavierfuge h-Moll nach Albinoni zeigt in zwei linear und for-

mal voneinander abweichenden Neukonzeptionen (BWV 951 und 951a) Bachs Verhalten gegenüber einer für Streichinstrumente bestimmten Diktion.⁷ Ziemlich geringfügig bleiben die Veränderungen des Themas selbst, dessen breiter Auftakt mehrfach gerafft wird:

7

Albinoni + Bach

BWV 951

47 48

91

99

Die Verdoppelung der Werte in T. 99–100 gilt der Stauung vor dem sechstaktigen Orgelpunkt auf der Dominante. Einschneidender sind dagegen die Umformungen der Kontrapunktierung, wobei Bach die direkte Führung Albinonis in typisch klavieristische Spielform überträgt:

8

Albinoni

3 4

Thema (Antwort)

BWV 951a

BWV 951

Durch Gegenbewegung gewinnt Bach vor allem die für den Klaviersatz notwendige Weite des Stimmenabstandes, der ihm gleichzeitig eine fülligere Linienführung ermöglicht an Stelle der schmalen Terz-Sext-Parallelen bei Albinoni. Auf dessen markante Synkopierung verzichtet Bach und setzt statt dessen das Mittel der harmonieumschreibenden Ausrundung als weiträumigen Kontrast zu dem schmalen chromatischen Durchgang des Themas. Durch die

⁷ Vgl. die bei Spitta I als Beilage 2 veröffentlichte Partitur Albinonis.

ses neue Partnerschaftsverhältnis der Stimmen von direkter und umschreibender Linienführung ist nicht zuletzt der starke motorische Impuls gewonnen, in den sich auch die hinzutretende dritte Stimme einordnet, oft in komplementierender Verflechtung. – Aber nicht nur diese Satzkunst, auch die Gesamtanlage der Fuge hebt sie über die anderen Neuformungen nach Themen von Reincken und Albinoni. Dazu gehören die entspannenden, aufgelockerten Zwischenspiele der T. 34–38 und 69–70, vor allem aber auch die innendynamische Disposition der Lagen wie der Wechsel von enger und weiter Klangfläche. Danach ist die Vermutung nicht unberechtigt, diese Fuge den Werken der Köthener Zeit zuzuordnen. Dafür spricht nicht zuletzt die Behandlung der Chromatik. Nicht nur, daß die entsprechende Themastelle im späteren Verlauf der Fuge mehrfach in Gegenrichtung auftritt, auch die Art, wie zum Beispiel in T. 80–81 die chromatische Führung sich inhaltlich verdichtet und dabei doch in gebrochener Doppellinie bzw. in Komplementärverflechtung spielerisch aufgelockert erscheint, zeigt den erst in dieser Zeit erreichten Grad der Meisterschaft gerade in der Struktur des Klaviersatzes.

9



Damit sollen diese Fugen durchaus nicht als typische Spielfugen bezeichnet werden; das verbiete sich schon vom Thema aus. Trotzdem zeigt die klavieristische Neuformung gegenüber der abstrakteren Vorlage aufschlußreich, wie Bach hierbei verfuhr.

Eine der bedeutendsten Spielfugen, die in a-Moll (BWV 894), legte Bach dem Finale des Tripelkonzertes a-Moll (BWV 1044) zugrunde. Die Vorlage bleibt dabei mit geringfügigen Ausnahmen unverändert, Orchesterritornelle und obligate Begleitung der Streicher bilden nur Zusätze ohne inhaltliche Erweiterung. Arnold Scherings „Bewunderung . . . wie bewußt der Meister die Sätze aus ihrer ursprünglichen Stilosphäre in eine neue, fremde versetzt hat“,⁸ dürfte in dem Umfang nicht berechtigt sein, nachdem Hans Boettcher die enge thematische Zusammengehörigkeit von Vorlage und nachträglicher Erweiterung nachwies.⁹ Für vorliegenden Zusammenhang ermöglicht dieses Verhältnis einen besonders deutlichen Aufschluß von klavieristischer und daraus abgeleiteter orchestraler Linienführung. Der Weg der Umformung verläuft in diesem seltenen Fall umgekehrt wie in den zahlreichen,

⁸ Vorrede zur Partitur-Ausgabe der Edition Eulenburg (Nr. 757), datiert „Januar 1930“.

⁹ *Bachs Kunst der Bearbeitung. Dargestellt am Tripelkonzert a-moll*, in: Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe, Leipzig 1942, S. 93ff.

zum Klavier hinführenden Bearbeitungen Bachs. Bei dem jetzigen Prozeß, die Orchesterpartien aus der Klaviervorlage zu gewinnen – Albert Schweitzer spricht bei diesem Finale dagegen noch von „einem großangelegten, freien Tuttisatz“¹⁰ –, geht es darum, aus der der Klavierlinie eigenen Integration von Linear-Horizontalem und Harmonisch-Vertikalem das Umspielende zu eliminieren und auf diese Weise den Kern zu abstrahieren. So gewinnt Bach für das Orchesterritornell und für die obligate Begleitung aus dem einstimmigen Thema der Klavierfuge die Kernlinien für das Thema und seine Kontrapunktierung in den Orchesterritornellen.

10

The first system of the musical score (measures 25-26) consists of four staves:

- a) Piano:** Treble clef, measure 25 is a whole rest. Bass clef has a continuous eighth-note pattern. Measure 26 shows a chordal texture in the treble and continues the eighth-note pattern in the bass.
- b) Va. (Viola):** Bass clef, measures 25 and 26 show a simple melodic line.
- c) VI. I (Violin I):** Treble clef, measure 25 is a whole rest. Measure 26 shows a simple melodic line.
- d) Bass:** Bass clef, measures 25 and 26 show a complex eighth-note pattern with some accidentals.

The second system (measures 27-28) continues the piano part with chords in the treble and eighth notes in the bass. The other parts continue their respective lines.

The third system (measures 3-4) shows the continuation of the viola and violin I parts, and the bass part with a more active eighth-note pattern.

¹⁰ J. S. Bach, 4./5. Aufl., Leipzig 1922, S. 315.

Diese Scheidung von spezifisch Klavieristischem und dem davon abstrahierten Kern wird durch den ganzen Satz beibehalten, wodurch die Sonderstellung des Klaviers gegenüber dem Orchester und den beiden zugeordneten Solostimmen nachdrücklicher hervortritt als im ersten Satz, der eine viel tiefer eingreifende Umarbeitung erfuhr, wohl nicht zuletzt weil dessen thematisches Material sich aber auch eher zu direktem Austausch eignete. So wird im Finale das erste Solo (T. 26–36) dem Klavier allein vorbehalten, aber zur Milderung des unmittelbaren Nebeneinanders von Tutti und Soloklavier wird dem Thema hier eine akkordische Begleitung zugewiesen (vgl. Beispiel 10a). In ihr sind aber nicht nur das Ritornellthema – im ersten Tutti von der Viola ausgeführt (vgl. Beispiel 10b) – und der schon in der Klavierfuge verwendete synkopierte Kontrapunkt (vgl. Beispiel 10d), sondern außerdem auch noch die Sequenz fallender Septimen – im Tutti von den ersten Violinen ausgeführt (vgl. Beispiel 10c) – enthalten. Dabei ist also der ganze Tonraum akkordisch umfaßt, den das Thema selbst durchläuft. Nicht nur die peripheren Ränder sind nachgezeichnet, auch die Gegenstimmen sind in die geraffte Vertikale der Akkordfolge einbezogen. Bei dieser in Bachs Klavierwerk einmaligen Konfrontation zweier verschiedener Satzstrukturen mit gleichem Inhalt ist ein Parallelismus zwangsläufig und unvermeidbar. Wie Bach dem in polyphon-klavieristischer Führung begegnet, zeigt eine im Inhalt entsprechende Stelle wie T. 40/41 in der Fassung als Klavierfuge

11



Die Funktionsbreite der thematischen Unterstimme wirkt sich naturgemäß in dieser Sequenz auf die Kontrapunkte aus. Aber ihre lineare Eigenständigkeit ist zu stark ausgeprägt, als daß die vertikalen Querschnitte in den Vordergrund rücken könnten. In diesem Stadium hat der Begriff „Figuration“ seine frühere Bedeutung als bloß auflösend-umschreibendes Akzidenz verloren. Die linearen Strukturen sind jetzt autogen aus den Gesetzmäßigkeiten des Klavieristischen entwickelt, nicht für die Wiedergabe auf dem Klavier zugeschnitten.

Diese Individuation des klavieristischen Duktus hat in der Umgestaltung der Klavierfuge zum Konzertfinale zur Folge, daß Soloflöte und -violine weniger hervortreten. Die motorische Kontinuität des Klavierparts erlaubt kein gleichrangiges Äquivalent der Partner, verweist sie statt dessen nur auf Wiedergabe der Kernlinien. Ähnlich wird das primäre Alternativverhältnis der beiden Soloklaviere in der Finalfuge des Konzertes C-Dur (BWV 1061) nicht auf das begleitende Streichorchester ausgedehnt; nur die Ritornelle bringen

Parallelen zu den Klavierlinien. Nur im 5. Brandenburgischen Konzert (BWV 1050) ist das Partnerschaftsverhältnis organisch ausgeglichen und wird nur durch die Klavierkadenz am Ende des ersten Satzes unterbrochen.

Natürlich wird in den Spielfugen insgesamt das Stimmenverhältnis zueinander um so mehr beeinflusst, je mehr der durchmessene Tonraum sich weitet und je mehr die harmonischen Funktionen in der Ausrandung der Einzelstimme sich durchsetzen. Das führt im Extremfall zu Satzformen, wo bloß noch Lauf- und Stützstimme, also klavieristische Motorik und abstrakter Dukтус der „Begleit“-Stimme, einander gegenüberstehen, wie es gerade in Spielfugen häufig vorkommt. Das ermöglicht andererseits, bei beabsichtigten Steigerungen beide Stimmen in gleicher Bewegung zu konfrontieren, ein Vorgang, dessen Wirkung oft noch durch entgegengesetzte Richtungsabläufe verstärkt wird. Das führt in der behandelten Fuge a-Moll in der Klavierfassung zu einer geradezu monumentalen Steigerung:

12



Durch das Gegeneinander von gebrochener Linienführung des Themas mit den fallenden Septimen und der raumgreifenden Ausweitung der Gegenstimme auf über zwei Oktaven ist eine innendynamische Komponente entstanden, die vollends durch den Kontrast zu dem vorhergehenden, stufenweisen Absinken (T. 143–149) noch besonders nachdrücklich unterstrichen wird.

Die im zweistimmigen Satz geltenden Beschränkungen der Bewegungsfreiheit verstärken sich naturgemäß für die hinzutretende dritte Stimme noch mehr. Schon das Beispiel 3 zeigt in der Oberstimme den schmalen Grad bloßer Markierung der Taktanfänge, so wesentlich auch die schweren Vorschläge inhaltlich kontrastieren. Welcher Fesseln sich Bach bei der Führung der Kontrapunkte in Spielfugen entledigen mußte, erweist der Vergleich der Fuge G-Dur aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers (BWV 884) mit der frühen Vorlage (BWV 902) dazu. Während das Thema in seiner klavieristischen Spielform von den Veränderungen überhaupt nicht betroffen wird, erhalten die Gegenstimmen ein neues Profil. Die in der Frühform stereotypen Tonwiederholungen, wie beim Einsatz der Unterstimme in der Exposition, werden jetzt komplementär einander zugeordnet.

Dabei tragen die kleinen Gegenzüge der Oberstimme als Verzögerungen der Vorhaltslösung entscheidend zur Selbständigkeit der Einzelstimmführung bei, während in der Frühform die Gegenstimmen sich starr der absteigenden Sequenz des Themas anpaßten und als Pseudoparallelen sich eng der harmonischen Vertikale verbanden. Es bedarf nicht der Aufzählung der so häufigen

13

BWV 902

BWV 884

Fälle, wo zwei Gegenstimmen sich einer lebhaften Laufstimme gerade dadurch annähern, daß sie ihr gemeinsames Fortschreiten komplementär gliedern, besonders kunstvoll in Beispiel 9.

Schließlich ist noch auf eine Eigenart hinzuweisen, die sich nur in Spielfugen zeigt: die Unterbrechung polyphoner Führung durch den Einsatz geschlossener Akkorde. Ihre Aussetzung übersteigt dabei meistens die für die Fuge geltende Stimmenzahl. Diese Konzentration des Ablaufs auf eine Einzelstimme als alleinigen Entwicklungsträger findet sich besonders markant in der Fuge a-Moll (BWV 944) in T. 177–190, in der Fuge a-Moll (BWV 894) sogar mehrmals in T. 67–73, 86–88 und 114–116. Während der erstgenannte Fall gleichsam als „komponierte Kadenz“ anzusehen ist, die nach vorausgegangenem fünftaktigen Orgelpunkt nun Themateile in freier Entwicklung aneinanderreih, handelt es sich in der Fuge BWV 894 um Episoden des Gesamtablaufs, die sich schon durch ihr chromatisches Fortrücken als ausgesprochene Spannungstrecken ausweisen.

14

Im Beispiel T. 86–88 – es kehrt T. 114–116 um eine Quarte transponiert wieder – ist aber auch die Konzentration der Führungsstimme aus ihrer komplementären Gliederung hörbar; bei strengem Duktus wäre die Verteilung auf zwei Stimmen notwendig. An den entsprechenden Stellen der Umarbeitung

im Tripelkonzert fügt Bach, ganz im Gegensatz zur sonstigen Zurückhaltung beim Einsatz von Soloflöte und -violine, ein zwischen diesen beiden Solostimmen korrespondierendes Motivspiel ein, das dem Komplementärverhältnis der Klavierlinie entspricht. Dasselbe geschieht T. 168–169 noch einmal, diesmal durch Orchesterstimmen. Diese zusätzliche Einflechtung nur aus der hier besonders günstigen Möglichkeit zu deuten, ist sicher weniger zutreffend als die Annahme einer Absicht, der hier bestehenden Lücke in der polyphonen Stimmführung im vergrößerten Instrumentarium substantiell entgegenzuwirken. Das böte zugleich Aufschluß darüber, warum Bach fast ausschließlich an der Prävalenz des Klavierparts festhält und ihn unverändert übernimmt. Schließlich sind in dem hier verfolgten Zusammenhang auch die Fälle zu erörtern, wo innerhalb einer Fuge die Spielformen wechseln und dabei gerade das spielerische Element gegenüber der in den Durchführungen herrschenden Diktion bemerkbar wird. Ein sehr deutliches Beispiel dafür bietet die Fuge d-Moll (BWV 903). Hier sind in die streng linear gehaltenen Themadurchführungen zwei Zwischenspiele (T. 49–59 und 97–106) eingefügt. Ihre (bis auf die Transposition) tongetreue Übereinstimmung und die symmetrische Disposition in der 161taktigen Fuge unterstreichen den Kontrast der hier eingesetzten spielerischen Figuration. Die sonst nicht vorkommende Arpeggienspielform hebt sich dabei spannungsmindernd ab und begegnet dem horizontalen Prinzip der primär polyphonen Partien mit vertikalen Gegenzügen. Trotz genauer Verteilung auf die drei Stimmen subsumieren sich die Arpeggien zu homophonen Komplexen; und es bedarf eines weiten Bogens (eines „inneren“ crescendo), um zum nächsten Thema einzuführen. Ähnlich finden sich in der zweiten, erweiterten Fugenbearbeitung nach einer Vorlage von Tomaso Albinoni (BWV 951) Arpeggiostrukturen, sogar in noch größerer klanglicher Ausweitung, besonders T. 34–38 und 69–70. Auch hier bilden sie als harmonisch verharrendes Ingrediens einen deutlichen Kontrast zur themabedingten chromatischen Fortschreitung in den Durchführungen. Übrigens kommen diese Einschübe in der ersten Bearbeitung (BWV 951a) nicht vor.

In diesen beiden Fällen ist das Prinzip des Einheitsablaufs besonders gegenüber dem vorherrschenden chromatischen Duktus durch die Einschaltung typisch klavieristischer Strukturen unterbrochen. In den sogenannten Spielfugen dagegen entfällt dieser deutliche Austausch der Satzmittel. In der Fuge a-Moll (BWV 894), die dem Finale des Tripelkonzerts (BWV 1044) zugrunde liegt, und in der Fuge a-Moll (BWV 944) – vgl. S. 52 und 48 – gibt es keine von der Spielform des allein maßgeblichen Themas abweichenden Zwischenpartien. Die zäsurlose Motorik der permanenten Sechzehntelbewegung wählt für die gleitenden Übergangsphasen Ausschnitte aus den Themen, deren spezifisch spielerischer Charakter solche Möglichkeiten geradezu anbietet. So werden in BWV 944 nicht nur der Themakopf des ersten Taktes oder die absteigende Sequenzenkette für sich behandelt, häufig wird auch die in Gegenrichtung aufschwingende Arpeggie (T. 6) mehrere Takte hindurch von Stimme zu Stimme modulierend weitergeleitet, einmal sogar acht Takte lang (T. 143–151), aber

auch wieder nur in fließendem Übergang, nicht als herauslösbarer, in sich geschlossener Abschnitt. Die spätere Orgelfuge a-Moll (BWV 543), die vielfach als eine Umbildung dieser Klavierfuge gilt, verwertet diese Arpeggie nicht zu Zwischenphasen. – Auch in BWV 894 ist der ruhelos bewegte Ablauf ganz aus den Spielelementen des figurierenden Themas gewonnen: den Arpeggien des ersten Taktes und den Läufen der darauffolgenden Sequenz. Der auch wieder durch keine absetzbare Phase unterbrochene spezifische Spielcharakter dieser Fuge vermag auch ihre eigenartige Verwendung im Finale des Trippelkonzerts zu erklären. Dessen Tutti-Ritornelle fungieren lediglich als Rahmen, und die nur im Anfang des ersten Solos vorkommenden Orchestereinschaltungen (T. 37–39 und 42–44) bleiben eine später nicht wiederkehrende Ausnahme. So findet keine engere Verzahnung der Tutti-Solo-Bereiche statt, weil die autogene Beschränkung auf rein klavieristische Spielform keine verdichtete Konfrontierung ermöglicht. Auch die dem Original hinzugefügten Solo- und Orchesterstimmen kennzeichnen keine Differenzierung des Solovortrags. Aus dieser Bearbeitung, die das Hauptgewicht der Relation auf den Zusatz und nicht auf die Verflechtung legt, läßt sich sogar deduzieren, daß Bach das ursprüngliche Klavierwerk nicht zweimanualig disponierte.

In den hier behandelten Klavierfugen behauptet sich in bestimmendem Ausmaß der motorische Elan typisch klavieristischer Entfaltung gegenüber polyphoner Konzentration. So entgleitet der streng stimmige Duktus mehrfach in monodische Zwischenphasen, ohne daß aber das Thema und seine immer wieder verwandten Teile ihre zentrale Funktion für den Einheitsablauf verlieren. Dagegen ist die Beschränkung der Kontrapunkte auf abstrakte, nicht klaviermäßige Führung nicht zuletzt durch die inhaltliche Substanz der bevorzugten Hauptlinie bedingt, von deren reicher Vielfalt das aus der Fuge abgeleitete Ritornell im Konzertfinale zeugt. Nach alledem dürfte es berechtigt sein, diese Klavierfugen als Spielfugen zu bezeichnen, das heißt als einen Fugentypus, dessen spezifische Strukturen aus autogen klavieristischen Voraussetzungen gebildet sind. – Vielleicht ist es in dieser zu geringen Berücksichtigung des Spielerisch-Virtuosen begründet, wenn Hans Eppstein¹¹ der Fuge a-Moll (BWV 894) – entgegen dem „verwunderlichen Enthusiasmus“ von Spitta, Schweitzer und H. Keller – das „stärkere individuelle melodische Gepräge“ abspricht und „das eigentlich polyphone Leben . . . recht dürftig“ findet. Hier mag die Frage erlaubt sein, ob Bach eine Fuge mit den Qualitäten „klangliche Magerkeit“ und „satztechnisch anspruchslos“ einer Bearbeitung zum Konzertfinale für wert erachtet hätte. Der Weg, den Bach hier von der streng absoluten Fuge zur Spielfuge befolgt, verlangt jedenfalls auch andere Maßstäbe. Und Eppsteins Hypothese einer inhärenten Konzertstruktur als früherer Vorlage für die Fuge BWV 894 – und nur sie steht hier zur Erörterung, nicht das Präludium – entbehrt werkeigener Fakten.

¹¹ Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Trippelkonzert a-moll (BWV 1044), in: Jahrbuch des staatlichen Institutes für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 34.

Im Gegensatz dazu hebt sich in den fugierten Einleitungssätzen der Englischen Suiten, vor allem aber in denen der Partiten das spielerische Element als Mittel der Kontrastbildung desto deutlicher ab. Was im letzten Werk dieser Gattung, der Overtüre nach französischer Art (BWV 831), durch die dynamische Differenzierung authentisch manifestiert ist, läßt sich auch in den früheren Sätzen in mannigfaltiger Fülle ablesen. Dabei erweist sich der Wechsel von primär linearem Durchführungsduktus und eher vertikal orientierter Dreiklangsfiguration als charakteristisches Unterscheidungsmerkmal. So ist im fugierten Teil der Einleitung zur Partita c-Moll (BWV 826) zweimal ein Zwischenspiel eingebaut (ab T. 24 und 51, hier gelten die Taktzahlen nur innerhalb der fugierten Teile), das in viertaktigem, harmonischem Stillstand eine Phase entspannenden Verharrens bildet. Aus gleicher Absicht sind in den fugierten Teil der Toccata zur Partita e-Moll (BWV 830) Zwischenpartien aus dem tokkatischen Einleitungsteil übernommen: Es entsprechen sich T. 9–12 bzw. 21–24 aus dem Beginn und T. 46–51 bzw. 59–60 aus dem fugierten Teil. – In anderen Einleitungssätzen – besonders in den umfangreichen der Englischen Suiten – profilieren sich die Zwischensätze durch eigene Gegen Themen, deren Durchführung dann vor den nur freispielerischen Figurationsabläufen rangiert, allerdings ohne sie etwa bei gleitenden Übergängen auszuschließen.¹²

Diese unterschiedlichen Aspekte in der Gestaltung von Zwischenspielen konnten in vorliegender Untersuchung nur anhangsweise und nur vom Anteil des Spielerischen her erörtert werden. Dabei wurde nicht zuletzt aus Gründen der Mannigfaltigkeit in diesen Zwischenepisoden, die sich von linear gegenständlicher Durchführung bis zu bloß spielerischen Abläufen in gestaltärmeren Phasen erstreckt, die Bezeichnung „konzertant“ unterlassen. Ein solcher Anspruch ist wohl erst berechtigt, wenn „die Zwischenspiele deutlich von den Durchführungen abgesetzt sind und einen eigenen Charakter haben“. Dieses Kriterium gilt Hans-Günter Klein¹³ als verbindlich für die Qualifikation einer „konzertanten Fuge“; allerdings überzeugt ihr Nachweis am Beispiel der Fuge Cis-Dur (BWV 848) weniger mangels hinreichender „Absetzung“. Auch lassen sich die oben erörterten Fugenzwischenspiele nicht ohne weiteres im Sinne „formbestimmender“ Eingliederungen begründen, wie es zuletzt Carl Dahlhaus¹⁴ in Bachs Orchesterouvertüren nachweist.

Es bleibt einer späteren Arbeit überlassen, die strukturelle und funktionale Vielfalt in Bachs Klaviermusik zu untersuchen, ausgehend von der Klavierübung II. Teil, in der Overtüre und Konzert nicht nur für nationales Erbe, sondern auch für formale Zusammenhänge eindeutige Maßstäbe setzen.

¹² A. Halm nennt gerade bezüglich der Englischen Suiten, deren Einleitungssätze er sub specie „Konzertform“ interpretiert, das Gegensätzliche im zweiten Thema „meist bescheidener an melodischer Gebärde und Kurve“ und weist ihm „mehr das Amt der harmonischen Bewegung“ zu; vgl. BJ 1919, S. 14.

¹³ *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, Dissertation, Straßburg 1970.

¹⁴ *Bachs konzertante Fugen*, in: BJ 1955, S. 45.

b) Spielvariationen in Klavierübung Teil IV

Die sogenannten „Goldberg-Variationen“ (BWV 988) können als umfassendes Kompendium dessen verehrt werden, was Johann Sebastian Bach für das Klavier in der Kunst des Variierens schuf. Die Ansprüche des Geistigen wie des Spielerischen durchdringen sich in vielfältigem Erfindungsreichtum und erheben dieses Werk zum Exemplarischen als Hohe Schule der Bachschen Klavierkunst schlechthin. Die Anforderungen an Spieler und Hörer lassen nur selten eine Gesamtwiedergabe zu, doch bieten sich Teilungsmöglichkeiten sowohl durch die als „Ouverture“ bezeichnete Nr. 16 wie auch durch die Dreiergruppierung von „Charakter“-Variation, kanonischer und spielerisch-virtuoser Variation. Diese von Helmut Walcha¹⁵ als „in besonderem Maße aus der Cembalotechnik erwachsen“ gekennzeichneten Spielvariationen nannte Donald Francis Tovey „brillant duet variations“.¹⁶

Durch die Verbindung von kanonischen, satztypenmäßigen und spielerischen Variationen erhebt sich Bachs Werk weit über Routineformungen der Zeit, wie sie Johann Mattheson¹⁷ schildert:

Diese Spiel-Arie . . . ist gemeinlich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen.

Wahrscheinlich wählte Bach den Titelzusatz „mit verschiedenen Veränderungen“ im Hinblick auf die unterschiedlichen Variierungsmethoden, die sich hier nicht nur auf das Spielerische beschränkten. Gerade auch für die Spielvariationen, die hier untersucht werden sollen – es sind die Variationen 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29, wobei lediglich die Umstellung der Dreierposition am Anfang wohl daraus zu begründen ist, dem ruhigen Thema eine lebhaftere Variation folgen zu lassen –, gilt die Feststellung ihrer hohen Überlegenheit über das zeitgenössische Schaffen. Ihre Spielstrukturen entziehen sich in ihrer linearen Grundhaltung dem Vorwurf Matthesons, bloß die „Faustfertigkeit“ sehen zu lassen. Trotz mancher klaviersatzmäßiger Neuerungen, auf die Walter Georgii¹⁸ hinweist, bleibt das klavieristische Vokabular nicht Selbstzweck. Der polyphone Duktus der stets zweistimmigen Anlage (mit Ausnahme der Variation 29) schließt große Arpeggien und weitläufige, virtuose Skalentechnik als Selbstzweck aus. Außerdem verpflichtet Bach sich dem Prinzip, die Partien beider Hände gleichwertig zu berücksichtigen, indem er sie einem abschnittweisen Austausch unter-

¹⁵ Nach einem Hinweis von Hermann Keller in: *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 215.

¹⁶ *Essays in Musical Analysis*, hrsg. von Hubert James Fuchs, London 1956, S. 28–74.

¹⁷ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 232 (Documenta Musicologica I/5, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954).

¹⁸ *Klaviermusik*, 3. Aufl., Zürich 1950, S. 135–136.

wirft. Das geschieht anfangs periodisch, später in immer engerer Verflechtung bis zu kanonischer Annäherung. Umkehr der Ablaufsrichtung, Verkürzung der Wechsel und weitere imitatorische Beziehungen vervielfältigen das Satzbild, das sich in den Variationen 14, 20, 23 und 29 durch die Verwendung unterschiedlicher Spielformen sogar vom „style d'une teneur“ löst.

Die eigentlich spielerische Struktur dieser genannten Variationen legt nun die Frage nach dem hier waltenden Zusammenhang mit den Gegebenheiten des Themas nahe. Erwirkt der hier angewandte Modus des Variierens ein anderes Verhältnis zur Aria als in den übrigen Variationen? Gemeinhin werden die Goldberg-Variationen als Baßvariationen interpretiert. Die Urteile stimmen darin überein:

Weitzmann-Seiffert: „... läßt die Melodie fort und hält als musikalisches Motiv des Ganzen vom Thema nur den Baß fest.“¹⁹

Albert Schweitzer: „Die Variationen haben es aber eigentlich nicht mit dem Thema, sondern fast nur mit der Baßfiguration desselben zu tun... , so daß es sich mehr um eine im clair-obscur ausgeführte Passacaglia als um Variationen handelt.“²⁰

Walter Georgii: „Die Melodie... hat für die Variationen keinerlei Bedeutung, nur der Baß.“²¹

Robert U. Nelson beruft sich gleichfalls auf „the basis of which in simultaneous figuration in two parts constructed upon the harmonic of the theme“.²²

Donald F. Tovey: „... we shall find that... the melody of the theme has nothing whatever to do with the variations.“²³

Joseph Müller-Blattau: „Nicht die... Oberstimme..., sondern der Baß ist die Grundlage des ganzen Werkes... die Aria bleibt eine schöne Sondervariation über dem alle Variationen tragenden Baß.“²⁴

Auch für Philipp Spitta gilt das Primat des Basses in diesen Variationen, aber er verschließt sich nicht dem Eingeständnis, daß „dadurch die variationenhafte Wirkung der Melodie selbst nicht aufgehoben (ist)... Der in allen Variationen sich wesentlich gleichbleibende Harmonienang in Verbindung mit einzelnen eingestreuten melodischen Anklängen hilft dem inneren Ohre ihre Linien wieder hervorzurufen.“²⁵

Noch einen Schritt weiter geht schließlich Hermann Keller: „Bach nahm aber nicht das ausgezierte Thema, sondern seine Urlinie und zwar nicht nur die des Soprans, sondern auch des Basses, und damit auch die Harmoniefolge als Grundlage seiner Variationen.“²⁶

¹⁹ *Geschichte der Klaviermusik*, 3. Aufl., Leipzig 1899, Bd. I, S. 400.

²⁰ *J. S. Bach*, 4./5. Aufl., Leipzig 1922, S. 299.

²¹ A.a.O., S. 135.

²² *The Technique of Variation*, 1948, S. 53.

²³ A.a.O., S. 35.

²⁴ *Bachs Goldbergvariationen*, in: AfMw 1959, S. 207.

²⁵ Spitta II, S. 653.

²⁶ A.a.O., S. 214.

schematische Gemeinplätze, die seine Zeit genauso besaß wie andere Generationen vor und nach ihm. Bachs komponierte Tektonik verzichtet auf eine Konzeption, die sich durch „Kräuseln“ an der Melodie des Themas entlangtastet. Das ist auch der Grund, warum sich aus den verschiedenen Linearstrukturen die integrierten Stationen der Themamelodie nicht ohne weiteres heraushören lassen. So umkreist die Oberstimme in der Variation 5 zu Beginn die Themalinie unter Verzicht auf deren Lagen sprung zum dritten Takt hin.

16



Dabei verschieben sich die rhythmischen Schwerpunkte. Beim Stimmentausch T. 9-10 übernimmt die Laufstimme der linken Hand die Umkreisung der Melodie, während die in Dezimensprüngen geführte rechte Hand ebenso die harmonische Konstante wahrt, wie zu Beginn dieser Variation es die linke Hand tat.

17



Dieselbe Dezimenführung erschien übrigens schon in der 1. Variation als Gegenstimme. Dieses Nebeneinander von umschriebener Akkordfortschreitung und von in die Laufstimme eingeordneten Melodietönen erschwert naturgemäß das Heraushören der eigentlichen Melodietöne um so mehr, als die Schnittpunkte der Übereinstimmung nicht am gleichen Zeitpunkt zusammenfallen. Außerdem unterbricht der prinzipielle Stimmentausch hier und in den übrigen Spielvariationen jedesmal die Kontinuität in der Berücksichtigung der Aria-Melodie. So passen sich in Variation 1, T. 5-8, die Vorlage und ihre Einbeziehung in die Oberstimme eng aneinander an (vgl. Beispiel 18), während die ersten vier Takte die Kernlinie des Themas *g"-d"-g'-fis' e' d'* in umgekehrter Richtung bringen und sie erst T. 4 in die engere Parallele zum Theman einmünden lassen. Die Freizügigkeit solcher Lagenwechsel ist auch wieder charakteristisch für die weitflächige Ausrandung der Spielfiguren. Die Orientierung nach der Horizontale des Themakerns wird aber dadurch nicht aufgehoben, wenn auch für die Erfassung des Hörers erschwert.

Eine weitere Beobachtung ist in dieser Variation noch zu erwähnen, die gerade ein Festhalten am Melodieverlauf des Themas zeigt: Beim Stimmentausch zwischen den beiden ersten Viertaktgruppen werden die jeweiligen Spielformen von rechter und linker Hand ausgewechselt, aber nicht ihre funktionalen Inhalte.

18

Var. 1

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

Die Spielform der Unterstimme, in den vier ersten Takten Baß, wird in T. 5-8 als Oberstimme nun Melodieträger, während die Laufstimme der rechten Hand in diesen Takten die Baßfunktion übernimmt. Dieser doppelte Wechsel von Stimmführung und Funktion begegnet öfters, besonders deutlich wieder in Variation 11 (T. 1-2 : 9-10) und Variation 17 (T. 1-4 : 9-10). Daraus kann doch wohl gefolgert werden, daß für die Konzeption dieser – und noch anderer – Variationen die Melodie des Aria-Themas keine völlig untergeordnete Bedeutung besitzt.

Der spielerische Duktus der Linien führt häufig zu Kreuzungen, nicht nur in Form gelegentlichen Übergreifens wie in Variation 1, T. 13-14, sondern gerade auch in längeren Überschneidungen derjenigen Variationen, für deren Wiedergabe ausdrücklich die Vorschrift „a 2 Clav.“ gilt. In diesen Fällen bleibt aber jede Stimme an ihre ursprüngliche Funktion gebunden. So behält in Variation 8 nach der in T. 12 eingeleiteten Stimmkreuzung die rechte Hand ihre Baßfunktion auch dann, wenn sie in T. 14-15 wieder Oberstimme wird.

19

(13) (14) (15)

Die Partie der linken Hand dagegen folgt dem Melodiekern, allerdings weicht sie in frei sequenzierender Abwärtsrichtung von der betreffenden Stelle der Aria ab. In T. 15 aber übernehmen die Stimmen wieder ihre ursprüngliche Funktion.

Eine wesentliche Veränderung gegenüber der Aria ist den Spielvariationen darin gemeinsam, daß sie die Zäsuren der im Thema streng beachteten Periodik nicht beibehalten, sondern meist durch fortlaufende Figuration überspielen. Dabei ist die Sequenzierung eines der bevorzugtesten Mittel. Sie erscheint besonders in T. 25–26, die ja schon in der Aria eine Sequenz darstellen, durch alle Spielvariationen in einem melodienahen Ablauf, wofür die betreffende Stelle aus Variation 11 in ihrer imitatorischen Verflechtung beider Stimmen ein sehr anschauliches Beispiel gibt.

20

In größerem Zusammenhang verzichtet die Sequenzbildung auf Lagenveränderungen, wie sie für die Aria charakteristisch sind, und rückt statt dessen meist stufenweise fort wie in Variation 8:

21

Dabei ist trotzdem die Transparenz der umschriebenen Melodietöne durchaus gewährleistet. In der wohl freizügigsten und von der Vorlage unabhängigsten Variation 17 dagegen, die ganz dem motorischen Elan preisgegeben zu sein scheint, wird das Herausfinden von Themenspuren ausgesprochen kompliziert:

22

Viertaktige Skalen über zweieinhalb Oktaven ausgebreitet – aufwärts in gebrochenen Terzen, abwärts in gebrochenen Sexten – bestimmen hier das eigentliche Variationsmodell, noch dazu T. 5–8, 13–14 und 29–30 in paralleler Koppelung. Mit diesen weitgezogenen Diagonalen ähnelt diese Variation der Variation 10 in „Sarabande con Partite C“, wo sogar über vier Oktaven reichende diatonische Skalen sich wie Girlanden durch den Akkordsatz hinziehen (vgl. das in BWV, S. 552, wiedergegebene Spielmodell). Während dort aber das Thema akkordisch festgefügt beibehalten ist, bringt die Variation 17 jetzt ein gleichfalls sequenzierendes Figurationsmotiv (T. 1) als Gegenstimme an den Stellen, wo sie nicht in den Sog hineingezogen wird. So bleiben für die Orientierung nach dem Thema nur geringe Anhaltspunkte übrig, auch im Baß. Dessen Kontur ist selten so hervorgehoben wie in den punktierten Achteln der Oberstimme in den Anfangstakten mit der Folge *g* – *fis* – *e* – *d*. Dieselbe Folge ergibt sich aber auch, wenn man die jeweils ersten Sechzehntel der linken Hand in jedem Takt miteinander verbindet. Die jedesmal um eine Septime erhöhten Lagen sind durch die motorische Belebung bedingt, deshalb ist der querschnittliche Kern so versteckt. Das ist jedoch weder zufällig noch allzu konstruktiv interpretiert, denn die T. 5–8, eine über nahezu drei Oktaven absteigende Folge von gebrochenen Sexten (rechte Hand) und Terzen (linke Hand), lassen auch keine andere Erkennung der Baßlinie zu. (Übrigens liegt in Variation 23 die gleiche Baßführung zugrunde: die Taktanfänge dieser diatonischen Folge über drei Oktaven markieren gleichfalls dieselbe Folge des Baßanfangs.) Einen Anklang an die Melodie kann man dann nur in den Sequenztakten 25–26 der Variation 17 heraushören (vgl. dazu Beispiel 20 mit denselben Takten aus Variation 11).

23



Eigenartigerweise sind es gerade dieselben T. 25–26, die auch in den Variationen 20 und 23, den wohl dem Thema fernsten, eine Assoziation zur Aria-Melodie aufweisen. – Noch eine andere Stelle gibt Anlaß, auf die hier jedesmal deutlich berücksichtigte Melodie hinzuweisen: T. 28–30.

In der Aria findet sich von T. 27 ab bis zum Schluß eine abweichende Diktion im Klaviersatz: Statt der direkten Konturzeichnung der Melodie in unmittelbarer Kantabilität wie zu Anfang, die sich auch auf ein Soloinstrument übertragen ließe, wählt Bach für das Ende jetzt eine typisch klavieristische Umschreibungsform, wobei in die Umrandung der Kernstimme sogar eine füllende Mittelstimme durch Haltetöne einbezogen ist. Dieser eigenartige Diktionswechsel ist vielleicht durch die Stauung der inneren Melodie (ab T. 27: e" / c" / h' / e" . . .) zu begründen. Jedenfalls ist die „cantable Art“ der Ausführung ein schönes Beispiel Bachscher Kadenzgestaltung im klavieristischen Sinne, zugleich aber auch ein Schlüssel zur Auffindung der in den Variationen sich mehr und mehr versteckenden Beziehungen zur Melodielinie selbst. So ergibt sich eine Fülle vielfältig figurierender Variationsmodelle, deren unterschiedliche Strukturen doch die auch in der Aria bereits umschriebene Kernlinie zum gemeinsamen Gegenstand haben. Ob weiträumige Umfassung (Variation 1 und 8) oder kleingliedriges Filigran (Variation 28), ob Stimmkreuzung mit Funktionswechsel der Partien beider Hände (Variation 5 und 20), immer bleibt der eigentliche melodische Gehalt der Vorlage verpflichtend.

Hier kann eingeflochten werden, daß auch die übrigen, nicht spielerischen Variationen in dieser Schlußkadenz die Melodienähe besonders deutlich wahren, besonders durchhörig in den Variationen 2, 7, 13, 19 und 28. Wie überhaupt die hier festgestellten variativen Assoziationen sich auch in zahlreichen Zusammenhängen der übrigen Variationen auffinden lassen. Hier ist Variation 7 besonders anschaulich ausgestattet. Nachdem in T. 1–8, vor allem ab T. 5, die Oberstimme dem Melodiekern angepaßt ist, behält in T. 9–11 die Unterstimme dessen Verlaufsrichtung noch deutlicher bei. Aber auch in dieser Variation wird wieder offenbar, wie freizügig Bach sich von bloßer Melodieumschreibung entfernt: Die Wendung in der Oberstimme T. 5–6 wiederholt sich zwar in den analogen Taktgruppen 13–14, 21–22 und 28–29 – eine formale Disposition, die sich in keiner anderen Variation nachweisen läßt –, aber die entsprechenden Stellen zeigen jedesmal einen kontroversen Linienverlauf. Allen gemeinsam bleibt die taktweise Fortschreitung des Melodiekerns um eine Sekunde nach oben. Dabei ist die Themaentfernung in T. 21–22 am weitesten. Hier hat die Wendung Unterstimmenfunktion und ist vollends nur durch die harmonische Vertikale auf die Vorlage beziehbar.

Was für alle Variationenkunst gilt, daß sich mit fortschreitender Variationen-

zahl die Bindungen an das Thema immer mehr lockern, das trifft auch für die Goldberg-Variationen zu. Gleichwohl bleiben selbst in einer so unabhängigen Konzeption wie in Variation 29 – Fischer nennt sie die „tokkatische“ – noch Verbindungsmöglichkeiten zur Vorlage. Die Umkehr der Kernlinie des Themas $g''-d''-g'-fis'$ in den entgegengesetzten Ablauf $g'-d''-g''-fis''$ – der gleiche Richtungswechsel lag übrigens schon dem Beginn der Variationen 1 und 4 zugrunde – kann ebenso als eine Bestätigung des „Gerüsttypus“ gewertet werden, wie als eine variative Umwandlung der melodischen Substanz. Es wäre ganz sicher ein vergebliches Unterfangen, aus den hier aufgezeigten Übereinstimmungen und Annäherungen zwischen der Melodieführung der „Aria“ und der der einzelnen Spielvariationen zu folgern, daß insgesamt die Melodie in ähnlichem Ausmaß wie der Baß für die Gesamtgestaltung der einzelnen „Veraenderungen“ eine durchgehende Richtschnur bilde. Auch eine an sich mögliche Vermehrung der Beispiele würde nie zu dem Ergebnis kommen, das dem Verhältnis der Baßführung in Aria und Spielvariationen – und hier mit weitergehender Identität als in den übrigen Variationen – entspräche. Andererseits kann das nur abschnittsweise vernehmbare Durchklingen der Melodie nicht als zufällig gewertet werden. Und daß die überwiegende Mehrzahl der Fälle gerade in den Spielvariationen zu finden ist, läßt durchaus eine darin waltende Absicht vermuten. Diese gelegentlichen melodischen Analogien wurden in den bisherigen Werkanalysen nicht berücksichtigt, weil formale und harmonische Gesichtspunkte die Hauptkriterien der Forschung bildeten. Demgegenüber will die vorliegende Untersuchung zusätzlich das Interesse für melodische Zusammenhänge anregen; sie verdankt deren Auffinden vor allem der Beobachtung der klavieristischen Linienführung Bachs. Das Ergebnis fordert allerdings einschränkende Voraussetzungen. Bach verzichtet in diesem Werk auf das, was seine Zeitgenossen und Vorgänger in der Variation für Tasteninstrumente bevorzugten: kurze, meist motivische Spielfiguren, deren Aneinanderreihung sich am Verlauf von Melodie und Baß orientierten, sind auch in den Spielvariationen durch größere lineare Einheiten ersetzt, deren Durchführung sie in den Rang von selbständiger thematischer Bedeutung erhebt. Auf die Fortführung der in Inventionen und Duetten entwickelten Kontrapunktierung deuten Stimmentausch, Umkehrung und die Direktiven des doppelten Kontrapunkts. An die Stelle des Handwirklich-Improvisierten ist komponierte Tektonik getreten, und das in einem umfassenden Ausmaß wie in keinem der früheren Variationenwerke Bachs. Als Sonderfall, der auf die Variationskunst der Spätzeit in gewissem Sinne hinweist, könnte vielleicht eine Double-Umformung aus der Partita h-Moll für Soloviolone (BWV 1002) angeführt werden. Während die übrigen, meist akkordisch angelegten Sätze eine auflösend-umschreibende Wiedergabe erfahren, wird die Corrente, selbst schon als Ausrandung einer ihr zugrunde liegenden Kernstimme, in eine so viel selbständigere Ablaufform übertragen, wobei die schnellere Sechzehntelbewegung sogar einen neuen Richtungswillen ausprägt. Dieses Umkehrverhältnis wird selbst dann aufrechterhalten, wenn die Führung der Vorlage komplementär aufgespalten ist.

24

Die Analogie bleibt aber so viel deutlicher erkennbar, weil die Schnittpunkte zusammenfallen.

Größere Schwierigkeiten bereitet der oft auftretende Intervalltausch in den Spielvariationen gegenüber der Kernlinie. Einige dieser Möglichkeiten seien hier für den Abschnitt der ersten vier Takte gegenübergestellt:

Aria	$g'' \mid d'' \mid g' \mid fis'$
Variation 1 und 29	$g' \mid d'' \mid g'' \mid fis' (fis'')$
Variation 20	$h' \mid a' \mid g' \mid fis'$
Variation 5, 8, 19, 23, 28 (=Hermann Keller)	$g' \mid a' \mid g' \mid fis'$
Baß	$g \mid fis \mid e \mid d$

Die hier sich ergebenden Längs- und Querschnitte zeigen in doppelter Beziehbarkeit neben der harmonischen Konstanten auch melodische Assoziationen, die infolge der grundsätzlichen Divergenz von unmittelbarer Kantabilität und klavieristischer Ausrandung nicht so offen zutage treten wie in der meist konservativeren Baßführung. Die Wahl des jeweiligen Variationsmodells schließt ja die genaue Berücksichtigung einer gleichbleibenden Kernlinie aus und bedingt ihre oft nur transparente, aber nicht gegenständliche Andeutung. Überdies behindern die Konzeption der jeweiligen Spielmotive, die die Variation strukturell prägen, und ihre korrespondierende Durchführung das Beibehalten der Aria-Melodie als verpflichtender Mitte. So ergeben sich notwendige Lagensprünge und die Verwendung des Intervalltauschs, eines Mittels, das an sich für die Prävalenz der Harmoniekonstanten spricht. Gerade die Spielvariationen bieten jede für sich eine neue Problemlösung, das homophone Thema in kontrapunktische Verflechtung zu übersetzen.

Schließlich ergibt sich auch aus der formalen Konstitution der Aria eine Schwierigkeit, sie als bleibende Richtschnur durch die Variationen hindurch zu erhalten. Ihrer achttaktigen Periodisierung des Fundaments steht ein kürzeres, übrigens nicht gleichbleibendes Gliederungsverhältnis der Melodie gegenüber. Anfangs beider Halbtteile zweitaktig, verlieren sich die Zäsuren vor allem zum Halbschluß und noch mehr zum Ende hin. Demgegenüber bevorzugen gerade die Spielvariationen eine durchgehende achttaktige Gliederung, wobei manchmal eine Unterteilung durch Austausch der Partien beider Hände stattfindet. Aber ein engerer Anschluß an die Form der Vorlage ist um so weniger anzutreffen, je mehr der motorische Impuls die Zäsuren überspielt.

So abwegig es wäre, die Aria-Melodie selbst schon als eine Art erster Bearbeitung zu dem primär allein konzipierten Baßfundament zu betrachten, so wenig kann angenommen werden, daß der melodische Teil des Themas als der gewichtigere Teil überhaupt keine Bedeutung hätte. Eine Reihe solcher Beziehungen konnte durch die Beispiele belegt werden.

Tonartliche Verwandtschaften im Klavierwerk J. S. Bachs

Von Henning Siedentopf (Tübingen)

Im Titel des Wohltemperierten Klaviers macht der Verfasser die Absicht geltend, das gesamte Tonmaterial – greifbar in den vierundzwanzig Dur- und Molltonarten – kompositorisch auszuloten. Dieses Vorhaben verspricht einen doppelten Gewinn: einmal, daß der „Lehrbegierige“ die Tonarten als solche kennenlernt, zum anderen, daß er erfährt, was man aus ihnen erfinderisch hervorbringen kann. Die verschiedenen Tonarten entbehren ja ihres eigentlichen Sinnes, wenn sie nur mechanische Transpositionen ein und derselben Grundtonart wären. Sie haben vielmehr alle ihren eigenen Charakter. Wenn Forkel einmal sagt, daß Bach „jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie“¹ gab, so gilt das gewiß auch für die Art, wie er die verschiedenen Tonarten behandelte. Die Lage im Spielraum der Instrumente, die speziellen applikatorischen Probleme, vor allem aber die klangliche Eigenart, geprägt durch eine weit zurückreichende Tradition, bestimmen den unverwechselbaren Ausdruck der „*Tone und Semitonia*“.

Die Musikforschung befaßt sich seit langem mit den Fragen der Tonartencharakteristik. Im Mittelpunkt steht dabei wohl die Erkenntnis, daß bei gleichen Tonarten immer wieder ähnliche thematische Gebilde vorkommen. So ist es möglich, gewisse melodische „Archetypen“ nicht nur im Werk eines Komponisten, sondern über verschiedene Epochen der Musikgeschichte hinweg zu verfolgen.

Die Verbindung von Tonart und Thematik kann innerhalb des Bachschen Werkes exemplarisch nachgewiesen werden. Übertrieben scheint jedoch der Versuch, zweiteilige Werkzyklen wie die zwei- und dreistimmigen Inventionen oder die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers wegen ihrer parallelen tonartlichen Anlage auch hinsichtlich ihrer melodischen Prägung als voneinander abhängig zu deuten. Dazu ist die Variabilität innerhalb der Tonarten wiederum zu groß.

Im Wohltemperierten Klavier, den Inventionen, den Sechs kleinen Präludien (BWV 933–938) und den Vier Duetten (BWV 802–805) herrscht der Wechsel von Dur und Moll vor, die Tonarten folgen einander in chromatisch oder diatonisch ansteigender Ordnung, wenn sie nicht – wie gelegentlich in Frühfassungen – nach Schwierigkeitsgraden geordnet werden. Für die Teile I und II der Klavierübung wählt Bach ein antithetisches Ordnungsprinzip. Die sechs Partiten stehen in B-Dur, c-Moll, a-Moll, D-Dur, G-Dur und e-Moll, das Italienische Konzert in F-Dur und die Französische Overtüre in h-Moll. Bei einem Verhältnis von vier Dur- zu vier Molltonarten ergibt sich eine Art diatonischer „Allintervallreihe“:

¹ Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 20.



Die Grundtöne entfernen sich immer weiter voneinander, bis das h der Französischen Ouvertüre den Kreis schließt. Erste und letzte Partita bilden mit ihren Grundtönen den Tritonus b-e, Italienisches Konzert und Französische Ouvertüre den Tritonus f-h. Die beiden Rahmenintervalle resultieren als die extremen Tritonuspositionen innerhalb einer zwölfstufigen chromatischen Skala h-b. Mit dieser Anordnung nimmt Bach übrigens eine Erkenntnis der Reihenkombination vorweg.

Wenn die Tonarten in immer neuer Weise gruppiert werden, kann man daraus schließen, daß nicht nur ihre unverwechselbare Eigenart, sondern ebenso ihre wechselseitige Bezogenheit, das Geflecht ihrer verwandtschaftlichen Affinitäten, aber auch ihre Gegensätzlichkeit den Komponisten fesselt. Man kann vermuten, daß die Verwandtschaften und Kontrastwirkungen eine architektonische, formbildende Funktion bei der Anlage der Werkzyklen gewinnen.

Trennende oder verbindende Eigenschaften treten jedoch außer in der Nebenordnung des Werkzyklus, sondern auch beim Vergleich von formal völlig unabhängigen Werken und Sätzen hervor. Vergleicht man in dieser Weise Bachsche Klavierkompositionen miteinander, so fällt eine bestimmte Affinität vor allem auf: nämlich diejenige von Sätzen, welche hinsichtlich ihres Grundtones eine kleine Terz voneinander entfernt sind.

Bach hat einige Sätze um das Intervall der kleinen Terz transponiert. Die As-Dur-Fuge im Wohltemperierten Klavier II (BWV 886) stand ursprünglich in F-Dur (BWV 901). Ihre Aufnahme in den Werkzyklus machte offensichtlich eine Transposition notwendig, und Bach wählte dafür eine Tonart, die drei Quintenzirkelgrade entfernt ist. Die spätere Fassung verbleibt im Raum der B-Tonarten, erhält aber einen vom Original durchaus verschiedenen Charakter. Dennoch kann man die Transposition nicht im Sinne einer unbefriedigenden, weil aus äußeren Gründen bestimmten Verfremdung deuten, wie man das sicher zu Recht hinsichtlich der Französischen Ouvertüre (BWV 831) getan hat. Im Gegenteil: Die As-Dur-Fassung steigert durch die erweiterte formale Anlage und vor allem durch die neue, ungewöhnliche Tonart die Wirkung des Vorbildes. Das Thema, verwandt mit Capriccio-Subjekten aus dem 17. Jahrhundert, nützt den Tonraum nun bis c'' aus, das chromatische Gegen-subjekt kommt in der „weicheren“ Tonart As-Dur besser zur Geltung.

Der Mittelsatz der Sonate IV in e-Moll (BWV 528) ist ebenfalls in zwei Fassungen bekannt. Die einfachere Fassung steht in d-Moll, die endgültige, reich verzierte, in h-Moll. Wieder handelt es sich um das Transpositionsintervall der kleinen Terz. Diesmal ist es jedoch eine Abwärtstransposition, und die Entfernung um drei Quintenzirkelgrade bedeutet den Übergang von einer B- zu einer Kreuztonart.

Auch außerhalb der Tastenmusik verwendet Bach die kleine Terz als Trans-

positionsintervall. So lassen sich vergleichen: der Mittelsatz des Klavierkonzerts f-Moll (BWV 1056) mit der Sinfonia der Kantate BWV 156 (As-Dur – F-Dur), der dritte Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts mit dem ersten Chor der Kantate BWV 207 (F-Dur – D-Dur), das zweite Trio aus demselben Konzert mit dem Ritornell (Nr. 5) in der genannten Kantate (F-Dur – D-Dur), die Arie Nr. 3 aus der Kantate BWV 213 mit der Arie Nr. 19 im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums (B-Dur – G-Dur) und die Arie Nr. 5 wiederum aus der Kantate BWV 213 mit der Arie Nr. 39 im vierten Teil des Weihnachts-Oratoriums (A-Dur – C-Dur).

Ein äußerlicher Grund für das Transpositionsintervall mag sein, daß bei der Umwandlung eines Sopranschlüssels in einen Violinschlüssel oder umgekehrt das Terzintervall eine Rolle spielt. Wie die folgenden Beispiele lehren, ist diese Begründung jedoch nicht ausreichend.

Eine Reihe von Sätzen aus dem Wohltemperierten Klavier läßt sich mit Sätzen aus anderen Klavierwerken Bachs thematisch vergleichen, die jeweils um das Intervall einer kleinen Terz von diesen entfernt sind. So besteht eine Verwandtschaft zwischen dem cis-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 849) und der zweistimmigen Invention e-Moll (BWV 778). Nicht nur das Subjekt im Quintambitus – von Bach übrigens häufiger verwendet: vgl. etwa Invention f-Moll (BWV 780), Courante der Englischen Suite d-Moll (BWV 811), Präludium h-Moll (BWV 544) –, auch die melodische Fortführung, namentlich in der Oberstimme, ist hinsichtlich der Anfangstakte beider Sätze auffallend ähnlich. Gleichzeitig erscheint die satztechnische Verarbeitung diametral verschieden. So herrscht in der Invention die klare Linearität zweier obligater Stimmen, während das Präludium eine seltsam irreguläre Mehrstimmigkeit aufweist, so sind die Imitationsabstände der Invention eng, die des Präludiums weit. Die Gleichartigkeit des Verschiedenen oder die Verschiedenartigkeit des Gleichen kennzeichnet die geheime Verwandtschaft von Invention und Präludium.

Ein anderes Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I, das in gis-Moll (BWV 863), läßt sich mit dem Menuett-Trio aus der dritten Französischen Suite in h-Moll (BWV 814) in Verbindung bringen. Die Thematik der Anfangstakte stimmt im wesentlichen überein. Was das Trio jedoch nur andeutet, führt das Präludium weiter aus.

Ein subjectum, das mit seinen anwachsenden Notenwerten in der Form eines ausgeschriebenen Ritardando komponiert ist, legt Bach wiederum zwei verschiedenen Sätzen zugrunde, deren Tonarten terzverwandt sind, nämlich der zweistimmigen Invention Es-Dur (BWV 776) und der Fuge C-Dur des Wohltemperierten Klaviers II (BWV 870). Erneut beeindruckt, wie beide Stücke zugleich sehr ähnlich und doch auch exemplarisch verschieden sind. Verwandte Subjekte und Gegensubjekte suggerieren die Ähnlichkeit, zwei- gegenüber dreistimmigem Satz und divergierender Formaufbau die Verschiedenartigkeit.

Vergleicht man weiterhin den Beginn des Fis-Dur-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 882) mit dem Anfang des Es-Dur-Präludiums

aus dem dritten Teil der Klavierübung (BWV 552), so ergibt sich, daß wiederum die Thematik ähnlich, die satztechnische Ausführung jedoch konträr ist. Die Takte erscheinen wie extrem verschiedene Variationen ein und desselben Gedankens.

Erwähnt seien noch die thematischen Beziehungen zwischen der dreistimmigen Invention a-Moll (BWV 799) und dem fis-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 883), wie diejenigen zwischen dem As-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 862) und dem Präludium F-Dur (BWV 540) für Orgel.

Die zwei Bearbeitungen des Kirchenlieds „Wo soll ich fliehen hin“, BWV 646 in e-Moll und BWV 694 in g-Moll, weisen eine unverkennbare Ähnlichkeit auf. Die Bearbeitung des cantus „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 677) in A-Dur hat eine geheime Beziehung zur großen C-Dur-Fuge (BWV 547). Aus diesem letzten Vergleich geht hervor, daß Bach mit Präludium und Fuge C-Dur (BWV 547) offensichtlich eine Darstellung der Trinität beabsichtigt, denn auch das Motiv des Präludiums mit seinen dreimal drei Achtelfiguren weist darauf hin.

Die Reihe der Beispiele ließe sich fortführen. Außer den Satzanfängen wären auch melodische Partien innerhalb der Sätze zu vergleichen, endlich müßte die Analyse auf die anderen Instrumentalwerke und auf die Vokalmusik ausgedehnt werden. Neben der kleinen Terz sollten die anderen Intervalle in ihrer Bedeutung für die tonartlichen Verwandtschaften geprüft werden. Der Tritonus – die Verdopplung der kleinen Terz – spielte bereits bei der Gegenüberstellung des Italienischen Konzerts und der Französischen Ouvertüre im zweiten Teil der Klavierübung eine Rolle, er stiftet aber auch eine Verbindung zwischen zwei so ausgefallenen Satztypen wie der dreistimmigen Invention f-Moll (BWV 795) und dem Adagio h-Moll zu einer Violinsonate (BWV 1019a). Die beiden dreistimmigen Permutationssätze erscheinen durch ihre antithetische Position im Quintenzirkel in exemplarischer Gegenüberstellung.

Die Beispiele haben erwiesen, daß es außer den Ähnlichkeiten von Werken gleicher Tonart Verwandtschaften zwischen solchen Werken gibt, die eine kleine Terz tonartlich voneinander entfernt sind. Die Affinität wird deutlich, wenn die thematische Substanz der verglichenen Werke übereinstimmt, aber auch, wenn die satztechnische Ausarbeitung bisweilen geradezu diametral verschieden ist. Denn extreme Gegensätzlichkeit kann ein Kriterium für innere Verwandtschaft sein: Kontraste sind inverse Ähnlichkeiten (Novalis).

Die drei Intervallzirkel der kleinen Terz – c-es-fis-a, cis-e-g-b und d-f-as-h – würden ein System der Verwandtschaften ergeben. Man könnte vermuten, daß sich aus dieser Erkenntnis ein Ordnungsprinzip für das Wohltemperierte Klavier ableiten ließe. Das Es-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 852) eröffnet mit seiner formalen Gewichtigkeit ja gleichsam einen zweiten Werkabschnitt und das Fis-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II (BWV 882) in seiner Ähnlichkeit mit dem Es-Dur-Präludium aus dem dritten Teil der Klavierübung (BWV 552) entsprechend einen dritten Werkabschnitt. Damit endet aber auch schon der kon-

strukture Versuch. Die Terzverwandtschaft bleibt eben in der Regel versteckt wirksam, sie ist eines der vielen Werkgeheimnisse Bachs, die innere Einheit stiften, wenn sie auch in der äußeren Syntax nicht kenntlich werden.

Bach hat mit der tonartlichen Verwandtschaft durch die kleine Terz ein musikalisches Gesetz entdeckt, das später auch in die Modulationsordnung der klassischen und romantischen Musik einwirkte. Dies beweisen die Expositionen der Einleitungssätze von Beethovens op. 79 und op. 106. Die erstgenannte beginnt in G-Dur und leitet dann nach B-Dur über, die andere geht den umgekehrten Weg.

Wie kann man die Affinität der Tonarten deuten, die eine kleine Terz voneinander entfernt sind? Die Chiavettentransposition von Sopran- und Violinschlüssel reicht – wie gesagt – als Begründung nicht aus. Auch die Charakterisierung der Tonarten mit Hilfe der musikalischen Affektenlehre führt kaum weiter.

Wir stellen die These auf: Die Verwandtschaft beruht auf dem Prinzip des zweifachen Gegensatzes. Die parallele Molltonart von C-Dur ist a-Moll, die Verwandlung ins Durtongeschlecht ergibt A-Dur. So sind C-Dur und A-Dur durch zweifache Gegensatzbildung miteinander verwandt. Für die Verbindung von C-Dur mit der Tonart der kleinen Oberterz, Es-Dur, gilt: Die Mollvariante der Ausgangstonart ist c-Moll und deren Durparallele Es-Dur. Die tiefalterierte Terz der Ausgangstonart wird Grundton der neuen Tonart. Wenn man von einer Molltonart ausgeht, kehrt sich der Vorgang um. Die Molltonart a-Moll hat als Durparallele C-Dur, dessen Mollvariante ergibt c-Moll. Die mediantische Verwandtschaft durch die kleine Terz erweist sich als ein Beispiel für musikalische Dialektik. Der doppelte Kontrast bewirkt eine geheime Anziehungskraft: duplex negatio affirmat.

Zur Einordnung von J. S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen

Von Ulrich Meyer (Kästorf)

Den größeren Teil seiner Kirchenliedbearbeitungen für die Orgel hat Bach in den Partiten, dem Orgelbüchlein, dem Dritten Teil der Klavierübung, in den Sechs Chorälen, den Kanonischen Veränderungen und den Siebzehn Chorälen zusammengestellt. Über Echtheit, Eigenart und Chronologie dieser Sammlungen besteht weitgehende Klarheit. Das kann man von jenem kleineren Teil Bachscher Orgelchoräle, die einzeln überliefert sind, nicht sagen. In bezug auf diese sehr unterschiedlichen Stücke sind viele Fragen offen, zu deren Klärung die vorliegende Arbeit beitragen möchte.

Zugrunde gelegt ist ihr der 1961 im Rahmen der NBA erschienene Bd. IV/3, *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, und der zugehörige Kritische Bericht von Hans Klotz. Bearbeitungen, deren Echtheit dem Herausgeber zweifelhaft war, wurden hier nicht aufgenommen; sie sind nach dem Plan der NBA für einen späteren Band vorgesehen. So enthält der Bd. IV/3 von den 76 Nummern BWV 690–765 nicht mehr als 41, also nur reichlich die Hälfte. Am auffälligsten ist das Fehlen des Doppelpedalstücks „Wir glauben all an einen Gott, Vater“ (BWV 740). Neu hinzu kommt gegenüber dem Bach-Werke-Verzeichnis eine Bearbeitung von „O Lamm Gottes, unschuldig“.

Eine umfangreiche Echtheitsuntersuchung kann nicht Ziel dieses räumlich begrenzten Zeitschriftenbeitrags sein. Eine solche Untersuchung fehlt noch. Daher bietet sich, ohne daß der noch ausstehenden Echtheitskritik vorgegriffen werden soll, als sinnvolle Grundlage für diese Arbeit die in NBA IV/3 getroffene Auswahl an.

Die Echtheitsfragen treten also im folgenden zurück. Im Vordergrund steht der Versuch, die Stücke sachlich und zeitlich in den Zusammenhang der übrigen Bachschen Choralbearbeitungen einzuordnen; also zu klassifizieren, Entwicklungslinien zu zeigen und zu einer relativen, vereinzelt auch einer absoluten Chronologie zu gelangen. Bezugspunkt sind dabei vor allem die Siebzehn Choräle, deren frühe Fassungen schon Philipp Spitta als „Quintessenz“ von Bachs Weimarer Orgelchoralschaffen bezeichnet hat.

1. Mutmaßlich vor den Siebzehn Chorälen entstandene Orgelchoräle

(Arnstadt/Mühlhausen/Weimar, etwa 1703–1709)

Wie sind die frühesten erhaltenen Kompositionen Bachs zu datieren? – Seit Spitta wurden einzelne Werke bereits der Schulzeit in Ohrdruf und Lüneburg zugeschrieben. Der Nekrolog berichtet dagegen erst für Bachs Tätigkeit in Arnstadt: „Hier zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleißes . . . in der Composition.“ Dem entspricht Friedrich Blumes Feststellung: „Alles in

allem genommen, scheinen jedoch die vier Arnstädter Jahre diejenige Periode in Bachs Leben gewesen zu sein, in der er sich vorzugsweise zum Komponisten herangebildet hat.¹ Danach wären die ältesten Arbeiten nicht vor 1703 anzusetzen.

Diese Anfänge sind gekennzeichnet durch starkes ausdrucksmäßiges, aber auch kontrapunktisches Wollen auf der einen, mangelnde satztechnische Ausreifung auf der anderen Seite. Der Autodidakt ist noch spürbar, der „starke Fugist“ und Vollender protestantisch-musikalischer Textausdeutung kündigt sich an. Nach dem, was uns erhalten ist, hat Bach die satztechnischen Schwächen sehr bald überwunden. Viel länger bleibt er stilistisch von seinen Vorbildern abhängig. Das zeigen die Mühlhausener Kantaten wie auch die hier zu behandelnden Orgelchoräle.

Eine erste Gruppe von drei Bearbeitungen (BWV 741, 700, 735) folgt einem von Georg Böhm entwickelten Muster. Bei diesem ist der c.f. weder durch große Notenwerte noch durch Kolorierung hervorgehoben; er durchzieht in gleichen Werten alle Stimmen und tritt lediglich zum Abschluß jeder Zeile durch die tiefe Lage im Baß hervor. Der Vorzug dieses Typus liegt in der Freiheit, die er dem Komponisten läßt, unbeschränkt durch feste Form-schemata zu gestalten; von ebendort kommt auch die Gefahr einer gewissen Formlosigkeit und Unordnung.

Das erste der nach Böhms Vorbild geschriebenen Stücke, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (BWV 741), hat streckenweise eine so erstaunlich ungeschickte Stimmführung, daß es als „ganz früh“ (Klotz), vermutlich als älteste uns bekannte Bachsche Choralbearbeitung gelten muß. Im Gegensatz zur Unbeholfenheit des Satzes steht seine kunstvolle Anlage. Bach nutzt die im Typus gegebene Freiheit zur Engführung aller Liedzeilen mit Ausnahme der fünften in wechselnden Stimmlagen; dabei rafft er Zeile 3 und 4 zur Einheit. Gegen Schluß steigert sich der *in organo pleno* zu spielende Satz zur Fünfstimmigkeit mit Doppelpedal. Eine motivische Durchbildung der jeweiligen Gegenstimmen fehlt fast ganz; doch spielen chromatische Ausdruckselemente durchgehend eine Rolle. Letztere wie auch auffällige satztechnische Schwächen und intensive kontrapunktische Bemühungen in ihrer Widersprüchlichkeit finden sich ganz ähnlich im möglicherweise ältesten freien Orgelwerk, Präludium con Fuga in a (BWV 551).

In „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 700) „vermischt Bach . . . mit Böhms Form die Satztechnik Pachelbels“.² Es ist „wohl eine der frühesten Arbeiten Bachs, wie die Verdopplung des Manualbasses durch das Pedal zeigt“.³ Zeile 1 wird neunmal durchgeführt und streckenweise mit einem in T. 4–5 ent-

¹ F. Blume, *Der junge Bach*, in: *Wege der Forschung*, Bd. CLXX, Darmstadt 1970, S. 518–551, hier: S. 538.

² F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: BJ 1929, S. 1–89, hier: S. 61 f. (Im folgenden zitiert „Dietrich“.)

³ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 170. (Im folgenden zitiert „Keller“.)

wickelten Kontrapunkt verbunden; die folgenden Zeilen erklingen nur je vier- bis fünfmal; Zeile 3 wird enggeführt.

Auch in „Valet will ich dir geben“ (BWV 735) herrscht, wenn man die Behandlung der einzelnen Zeilen vergleicht, eine gewisse Unregelmäßigkeit in Stimmlage, Anzahl und Folge der c.f.-Einsätze, in der Stimmenzahl, der Anwendung von Engführungen und der verschiedenen Länge der Teile. Doch ist hier jede Zeile mit Kontrapunkten versehen, und diese „sind mit reizender Anmuth geschlungen und geschürzt“ (Spitta I, S. 596).

Die drei an Böhmen anknüpfenden Stücke waren Bach trotz ihrer Mängel offenbar so wichtig, daß er sie später überarbeitete. BWV 741 und 700 hat er „noch im letzten Lebensjahrzehnt gebessert“;⁴ von BWV 735 kennen wir eine sicher ganz frühe Weimarer Fassung mit tokkatenhaftem Schluß, den Bach dann vermutlich in Leipzig änderte. Die spätere Fassung trägt die Bezeichnung *Fantasia*.

Von BWV 741, 700 und 735 führt eine deutliche Entwicklungslinie zu BWV 666 und 665, den beiden Bearbeitungen von „Jesus Christus, unser Heiland“ in den Siebzehn Chorälen. In BWV 666, dem kleineren Stück, das nach Spitta „höchstens noch in den ersten weimarischen Jahren verfaßt sein kann“, fällt der unregelmäßige Aufbau ins Auge. Doch ist hier ein bezeichnender Schritt getan: Die Dominanz des abschließenden Baßeinsatzes, welche der prinzipiellen Gleichwertigkeit aller Stimmen in diesem Typus im Grunde widersprach, ist aufgegeben; jede Zeile schließt mit c.f. im Sopran. In BWV 665 erreicht Bach schließlich das völlige Ebenmaß der Form. Der c.f. wird hier in allen vier Zeilen in jeweils gleicher Stimmfolge von Tenor, Alt, Baß und Sopran durchgeführt und mit höchst ausdrucksvollen, festen Gegenstimmen verbunden. Der Typus erfährt seine ideale Ausprägung.

Kommt Bach auf diese Form später nicht mehr zurück, so hat eine andere ihn zeitlebens beschäftigt und zu immer neuen Ausprägungen geführt. Es ist die vor allem von Johann Pachelbel gepflegte Form, in welcher eine Stimme den c.f. hierarchisch übergeordnet vorträgt, die übrigen Stimmen in Vorimitationen auf ihn hinführen, in Figurationen ihn begleiten. Wieder sind es drei unter den frühen Orgelchorälen Bachs (BWV 737, 724 und „O Lamm Gottes, unschuldig“), die diesem Vorbild folgen.

„Vater unser im Himmelreich“ (BWV 737) hat nur zu Beginn eine Vorimitation; diese aber wird sogleich, wie die Vorimitationen in einer Reihe späterer Arbeiten, enggeführt. Im übrigen dominiert der c.f., in den Schlußzeilen zu Ganzen vergrößert. Begleitmotivik ist nur in der gelegentlich auftretenden, herkömmlichen Komplementärrhythmik angedeutet.

„Gott, durch deine Güte“ (BWV 724) zeigt Vorimitationen zu den Zeilen 1 und 3. Die Zeilen 1, 2, 5 und 6 werden andeutungsweise im Kanon der Oktave geführt. (Im Orgelbüchlein taucht der Kanon zur gleichen Melodie voll

⁴ H. Klotz, Kritischer Bericht zu NBA IV/3, Kassel usw. 1962, S. 11. (Im folgenden zitiert „KB“.)

ausgebildet wieder auf.) Wie in „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ steigert sich der Satz in den Schlußzeilen zur Fünfstimmigkeit.

BWV 737 und 724 werden allgemein als „früh“ und „in Arnstadt entstanden“ angesehen. Zu „O Lamm Gottes, unschuldig“ fehlen solche Urteile: Die Literatur kennt die Bearbeitung nicht. Auch der Kritische Bericht nimmt weder zur Entstehungszeit Stellung, noch wird die Echtheitsfrage diskutiert. Das ist zu bedauern; denn der Eindruck, den das Stück vermittelt, ist zwiespältig. Auf der einen Seite erscheint es in mancherlei Hinsicht als Vorstudie zu dem gleichnamigen Stück (BWV 656) aus den Siebzehn Chorälen: Es ist ein dreistimmiger, auf einem Manual zu spielender Satz im Dreihalbetakt wie dort die Verse 1 und 2; die Figurationen sind hier wie dort klaviermäßig, dort freilich viel ausdrucksstärker als hier; sie greifen dort nur in Vers 1, hier durchgehend und gegen Schluß verstärkt auf den c.f. über.

Andererseits tritt an die Stelle der enggeführten Vorimitationen, die dem Stück besonderen Reiz verleihen, vor der letzten Zeile in T. 43–44 eine Zwischenspielmotivik, die in den sequenzierenden Erweiterungstakten 47–50 wiederaufgenommen wird. Diese Takte aber unterbrechen die Durchführung der letzten c.f.-Zeile. Es handelt sich hier, obwohl die absteigende Linie der Sequenzierungen derjenigen der Melodie entspricht, offenbar nicht um eine Ausspinnung der letzteren nach Böhms Muster wie etwa in „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659), sondern wirklich um Erweiterungstakte, die den c.f. unterbrechen, welcher sich in den Figurationen ab T. 51 fortsetzt. Gibt es bei Bach dafür ein zweites Beispiel?

Der Vorgang wiederholt sich auffällig in T. 28–29 des angeschlossenen Choral. Sollte, was man Bach in Arnstadt vorwarf, „daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht“, auch dies bedeuten, daß er wie hier durch eine Passage selbst die einzelne Liedzeile zerriß? Das ist kaum zu vermuten, jedenfalls aus keinem anderen seiner Begleitsätze zu belegen.

Soll aus dem Gesagten ein Schluß gezogen werden, so neigt der Verfasser dazu, das Vorspiel für echt und vor den Siebzehn Chorälen entstanden, den Choral für unecht und später angefügt zu halten. Für die Echtheit des Vorspiels sprechen die Verbindungslinien zu BWV 656; ferner die schönen Engführungen der Vorimitationen, die auf Stücke wie „Nun danket alle Gott“ (BWV 657), „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (BWV 686 und 687) und „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (BWV 668) vorausweisen. Mag die Behandlung der letzten Zeile singular sein, so spricht das allein doch nicht gegen Authentizität. Warum diese für den Choral bezweifelt wird, soll im zweiten Teil der Arbeit weiter ausgeführt werden.

Eine dritte Gruppe von drei Bearbeitungen (BWV 721, 718, 720) zeigt schließlich den Einfluß von Dietrich Buxtehude und seinem Kreis.

In der Bearbeitung des Bußliedes „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ (BWV 721) stellen Chromatik, gehäufte Dissonanzen, vor allem aber bebende Ton- und Akkordwiederholungen den bangen Schmerz des Sünders dar. Christhard Mahrenholz macht darauf aufmerksam, daß Bach „hier ganz ohne Frage stilistisch von einer gleichartigen Bearbeitung in dem Dialog Dietrich Buxte-

hudes „Erbar dich mein, o Herre Gott“ . . . abhängig ist. Es ist also wohl schon recht, wenn man die Bachsche Bearbeitung in die Arnstädter Zeit verlegt“ (KB, S. 47) – wobei Bach den Dialog durchaus schon vor seiner Lübeckreise gekannt, vielleicht auch eine Abschrift erworben haben kann.⁵ Denn satztechnische Schwächen, wie eine Reihe von Quintparallelen, weisen auf recht frühe Entstehung hin, mindern aber nicht die Wirkung des singulären, ausdrucksstarken Stückes.

Fehlt unter den frühen Bachschen Chorälen eine Nachbildung des kleinen Buxtehudeschen Orgelchorals mit koloriertem c.f., so enthält die Bearbeitung von „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 718) doch reichlich koloristische Elemente. Nach Fritz Dietrichs gründlicher Analyse (a.a.O., S. 7) „repräsentiert dieses Stück vollkommen den Aufbau des vielseitigen, mit allen technischen Mitteln innerlich differenzierten Fantasietypus der norddeutschen Schule“. Der erste, ruhige Teil enthält zu Zeile 1–2 ein Bizinium mit basso quasi ostinato und c.f.-Ausspinnungen, ganz nach Art der ersten Variation in Böhms und Bachs Choralpartiten; zu Zeile 3–4 Vorimitationen und wiederum sequenzierende Ausspinnungen. Der zweite, *allegro* bezeichnete Teil bringt zu Zeile 5 Kanonsequenzen wie schon Scheidt im gleichen Zusammenhang; zu Zeile 6 eine „Choralgigue“ nach Buxtehudes Vorbild, ebenfalls mit Kanonsequenzen; zu Zeile 7 zwei Echoreihen nach Art Tunders; zu Zeile 8 schließlich den c.f. in großen Werten, unter Zuziehung des Pedals. Kennzeichnend für den Typus ist ja die bunte Mannigfaltigkeit. Mit Recht sagt Dietrich (S. 12): „Bach ist auf dem Wege, den er damit betrat, keinen Schritt mehr weitergegangen.“

Denn „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 720) hat wohl eine „an die norddeutschen Fantasien erinnernde Form“ (Keller, S. 175), ist aber nicht mehr als solche zu bezeichnen: einerseits wechseln Stimmenzahl, Lage und Behandlung des c.f. wie dort, und auch die Figuration bringt unterschiedliche Motive; andererseits gibt der durchgehend tokkatenhafte Charakter dem Stück bei allem Wechsel eine Einheitlichkeit, welche dort fehlt.

Nach den Feststellungen Spittas (I, S. 394ff.), die allgemein akzeptiert wurden, schrieb Bach die Bearbeitung 1709 in Weimar für die Vorführung der nach seinen Angaben umgebauten Mühlhausener Orgel. BWV 718 wird nicht lange vorher entstanden sein; darauf deutet die innere Nähe nicht nur zu BWV 720, sondern auch zu den Choralpartiten, die nach Klotz „frühestens in Mühlhausen, wahrscheinlich aber in Weimar entstanden sind.“⁶

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die frühen Choralbearbeitungen sind Vorstufen zu dem Weg, den Bach in Weimar zurücklegte und gegen Ende seines Lebens mit der Zusammenstellung der Siebzehn Choräle dokumentierte. Dieser Weg ist gekennzeichnet durch die intensive, kritische Auseinandersetzung mit den großen Vorbildern. Bach „hebt sie auf“, indem er schrittweise ihre

⁵ F. Blume, a.a.O., S. 339.

⁶ H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, in: Mf 3, 1950, S. 189–203, hier: S. 197.

Errungenschaften vollendet, ihre Schwächen überwindet.⁷ Das geschieht in den frühen Chorälen so noch nicht. Sie dienen vielmehr der Einübung in Formen und Techniken, der Aneignung durch Nachahmung. Das kritische Element fehlt noch in ihnen.

2. Begleitsätze und Lehrstücke sowie mutmaßlich neben und nach den Siebzehn Chorälen entstandene Orgelchoräle (Weimar/Köthen, etwa 1709–1722)

Bachs Schüler J. G. Ziegler schreibt 1746 in einem Bewerbungsschreiben: „Was das Choral Spielen betrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: daß ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte spiele“ (Dok II, Nr. 542). Die Sätze zur Begleitung der Gemeinde sollten also dem jeweiligen Text entsprechen. Einige uns überlieferte Begleitsätze Bachs bestätigen das.

Unter diesen ist eine erste Gruppe nach dem Brauch jener Zeit mit Zeilenzwischenräumen versehen. Hierher gehören zunächst „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 715) und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 726). Satztechnische Mängel, eine Reihe von Quintparallelen, vor allem aber die selbstzwecklich wirkende harmonische Überladenheit deuten auf frühe Entstehung dieser Sätze hin. Sie mögen wiederum Vorstufen zu den vier weihnachtlichen Begleitsätzen sein, in welchen bei fortschreitender rhythmisch-motivischer, textbezogener Durchbildung „die Harmonik auf das normale Maß zurückgeführt wird“ (Keller, S. 143): „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 722), „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ (BWV 732), „In dulci iubilo“ (BWV 729) und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 738). Zu diesen vier Sätzen liegen zweistimmig notierte, bezifferte Skizzen vor. „Es fällt auf, daß die Passagen in den Entwürfen in den gleichen Notenwerten notiert sind wie in den Ausarbeitungen, obwohl BWV 722, 732 und 738 die Cantus firmi in verkürzten Werten bieten“ (KB, S. 11, Anm. 1). Auch fügen die Ausarbeitungen den Skizzen vieles hinzu: Pausen, Durchgangsnoten, Akkorde, Figurationen in allen Stimmen; ein Stück Oberstimme in BWV 732, weitere Zwischen- und Nachspiele in BWV 732, 729 und 738. BWV 738 sieht eine Auflockerung der Melodie schon in der Skizze vor; die Motivik des ersten Zwischenspiels erscheint später als Anfang der Kanonischen Veränderungen.

In den Skizzen mag Bach Zwischenspiele für die eigene Spielpraxis fixiert haben. Was hat ihn aber zur Niederschrift auch der Ausarbeitungen bewogen? Mit Spitta (I, S. 586) ist anzunehmen, daß diese zu pädagogischen Zwecken erfolgt ist: „Es ist kein Zweifel, daß wir hier Proben davon ha-

⁷ Vgl. dazu: U. Meyer, *Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen*, in: BJ 1972, S. 61–75.

ben, wie Bach den Gemeindesang begleitete, und von seinen Schülern begleitet wissen wollte, denen er deshalb diese Sätze aufgezeichnet haben wird.“ Die frühesten Quellen, welche die Begleitsätze überliefern, stammen aus Bachs Weimarer Kreis. Der Nekrolog berichtet: „In Weymar hat er nicht weniger verschiedene brafe Organisten gezogen.“ Diesen mag er die Skizzen zur Bearbeitung vorgelegt, danach an seinen eigenen Ausarbeitungen gezeigt haben, wie er sich das Ergebnis dachte. Verhält es sich so, dann geben diese Sätze einen wertvollen Einblick in Bachs Unterrichts- wie in seine Spielpraxis.

Auch „Herr Gott, dich loben wir“ (BWV 725), *per omnes versus a 5 voci*, ist offenkundig als Begleitsatz gedacht und nach Spitta (I, S. 588) „jedenfalls niedergeschrieben, um durch sorgfältig abgewogene Mannigfaltigkeit der Harmonie den eintönigen Wiederholungen der Melodie zu größerem Reize zu verhelfen“. Auffällig ist das Fehlen von Zwischenspielen (daß Bach sich im Gange seiner Entwicklung von der Zwischenspielpraxis gelöst zu haben scheint, darauf deuten auch die im folgenden zu besprechenden Sätze hin); ferner die starke Auflockerung des Satzes durch wechselnde Motivik. Doch scheint diese eher exemplarisch-formal (etwa in der Abfolge des Motivs und seiner Umkehrung T. 163–170, 183–190) als von dem Inhalt des Textes her bestimmt zu sein. So kann Bach in T. 213–242 auch ohne weiteres auf T. 138 bis 172 zurückgreifen. Die Niederschrift auch dieses Satzes mag also zu pädagogischen Zwecken erfolgt sein.

Unzweifelbar erscheint dies für „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 730). In diesem Stück wechseln Stimmenzahl sowie Bewegung und Komplementärrhythmik der Begleitstimmen von Zeile zu Zeile; in Zeile 5 wird der c.f. koloriert, sonst nicht. Das alles ist nur verständlich, wenn man davon ausgeht, daß der Satz nicht für die Spielpraxis gedacht war, vielmehr „während des Unterrichts als Beispiel geschaffen“ (KB, S. 11) wurde: Bach demonstrierte dem Schüler an den verschiedenen Zeilen verschiedene Möglichkeiten der Bearbeitung.

Auch zwei weitere Sätze zu „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 706) entstammen wohl dem pädagogischen Bereich. Man wird vermuten können, daß dieser c.f. in Bachs Unterricht eine besondere, paradigmatische Rolle spielte, wozu er wegen seines Ebenmaßes sehr geeignet war. Die genannten Sätze stehen zueinander nicht im Verhältnis von Vorspiel und Begleitsatz; die Bezeichnung *Alio modo* über dem zweiten Stück weist vielmehr auf Gleichartiges, aber verschieden Ausgearbeitetes; es handelt sich um Begleitsätze, von denen der erste den bisher besprochenen, motivisch durchgebildeten nahesteht, der zweite den im folgenden noch aufzuführenden „Bach-Chorälen“. Daß Spitta den zweiten Satz für „un-Bachisch“ hielt, ist ebensowenig zu verstehen wie die Feststellung von Klotz (KB, S. 11): „Aus BWV 706 ist dann durch Weiterentwicklung der Orgelbüchleinsatz entstanden.“ Wie sollte das geschehen sein, da doch im Orgelbüchlein der Kanon in der Unterquart völlig neu eingeführt wurde, ebenso die Kontrapunktik?

Schließlich ist folgenden fünf Bearbeitungen je ein mit *Choral* bezeichneter Begleitsatz beigegeben: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 690),

„Christ lag in Todes Banden“ (BWV 695), „Jesu, meine Freude“ (BWV 713), „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (BWV 734) und „Valet will ich dir geben“ (BWV 736). Diese Orgelchoräle sind ihrer Faktur nach sämtlich relativ spät anzusetzen, wie im folgenden noch zu zeigen ist. Die Begleitsätze sind zweistimmig, als Sopran mit beziffertem Baß, notiert. Setzt man die Bezifferung aus, so ergeben sich in ihrer Ausgewogenheit typische „Bach-Choräle“. Sie sind im Unterschied zu den bisher besprochenen Begleitsätzen wohl nicht aus pädagogischem, sondern aus künstlerischem Grund aufgeschrieben: die stilistische Einheit zwischen Vorspiel und Liedsatz wurde so gewahrt.

In die aufgezeigte Entwicklung Bachscher Liedbegleitung paßt der schon erwähnte zweite Satz zu „O Lamm Gottes, unschuldig“ an keiner Stelle hinein. Einerseits ist er als *Choral*, also als Begleitsatz gekennzeichnet. Andererseits kann man nach ihm nicht singen, da die letzte Zeile durch eine Passage zerrissen wird, was selbst in den so stark aufgelockerten weihnachtlichen Chorälen nie vorkommt. Der Schluß auf Unechtheit legt sich nahe.

Begleitsätze und Lehrstücke bilden, wie gezeigt, eine erste Gruppe unter den Weimarer Bearbeitungen. Eine zweite, größere Gruppe umfaßt wiederum Stücke in der Nachfolge Pachelbels; eine dritte, kleinere, Sätze in der Nähe zum Orgelbüchlein.

Spitta und Dietrich haben die besondere Bedeutung der Pachelbelschen Choralkunst für Bach hervorgehoben. Die in ihr zugleich beherrschende und befruchtende Wirkung des c.f., potentiell auch des durch ihn vergegenwärtigten Textes, kamen seinem Streben nach Geschlossenheit und Ausdruckskraft entgegen. Wie in den Siebzehn Chorälen, so vereinheitlichte und intensivierete Bach auch in den einzeln überlieferten, etwa parallel zu jenen entstandenen Bearbeitungen den Gegenstimmensatz durch motivische, thematische oder periodische Durchbildung.

„In dich hab ich gehoffet, Herr“ (BWV 712) ist rhythmisch-motivisch gestaltet. Dietrich hat darauf hingewiesen, daß Bach eine Aktualisierung überkommener Formen durch moderne Suitentanzrhythmik anstrebte; „die ‚sanguinisch‘ bewegten flüssigen Formen Scheidts und Pachelbels wandeln sich leicht in eine Gigue“ (a.a.O., S. 62). In BWV 712 sind in diese charakteristische Bewegungsart nicht nur die unterschiedlichen Vorimitationen, sondern auch der c.f. einbezogen und dadurch vereinheitlicht. Doch „kommt die Bewegung nach jeder Zeile ins Stocken, und das Stück fällt in ebenso viele Stückchen auseinander. Einzig der Schluß ist ganz befriedigend“ (Spitta I, S. 597); denn die letzte Zeile wird von Bach breit ausgebaut: Er führt sie in Böhmischer Manier mehrfach durch, verbindet sie mit einem festen Kontrapunkt und lockert sie durch schöne, mit absteigender Chromatik durchwobene Erweiterungen auf. Im Hinblick auf die Ausgestaltung der Schlußzeile wie auf den Rhythmus erinnert das Stück an die schon erwähnte Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland“ (BWV 666) und ist wohl wie diese in die frühe Weimarer Zeit zu datieren.

Vermutlich später entstanden und „vielleicht als Grundstock eines Zyklus gedacht“ (KB, S. 11) sind sieben Fughetten zu Liedern des Weihnachts-

festkreises: „Christum wir sollen loben schon“ (BWV 696), „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 697), „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (BWV 698), „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 699), „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 701), „Gottes Sohn ist kommen“ (BWV 703) und „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (BWV 704).

Wieder war es Dietrich, der das diesen Fughetten Gemeinsame und über Pachelbels Vorbild Hinausführende aufgezeigt hat: In ihnen „bildet und konserviert Bach einen charakteristischen ersten Kontrapunkt. Diese Technik gehörte bisher nicht der Choralfuge an“ (a.a.O., S. 15). In BWV 696 und 699 ist der Kontrapunkt aus dem Thema gewonnen; in BWV 697 und 701 besteht er jeweils aus zwei Sechzehntelskalen. BWV 704 hat einen besonders ausgeprägten Kontrapunkt mit einleitender Achtelfigur, dreifachem Treppenschritt und synkopierter Schlußwendung; die Achtelfigur wird motivisch verselbständigt. In jeder der sieben Fughetten gewinnt der Kontrapunkt motivische Bedeutung und dient zur Formung von Zwischenspielen, zum Teil auch von Nachspielen. Ist all dies neu gegenüber Pachelbel, so folgt Bach seinem Vorbild in anderer Beziehung: In BWV 698 wird die zweite, in BWV 701 die zweite und die dritte Liedzeile einbezogen und mit dem Thema enggeführt. Insgesamt sind die Fughetten Studien von großer Geschlossenheit und reizvoller Prägnanz. Die kleine Form taucht im Dritten Teil der Klavierübung wieder auf.

Das gilt ebenso für die größere Form der Choralfuge, die in der Klavierübung durch „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 680) vertreten ist, unter den einzeln überlieferten Chorälen durch ein Meisterstück, das wohl nach den Fughetten, vielleicht gegen Ende des Weimarer Orgelschaffens entstand: die *Fuga sopra il Magnificat* „Meine Seele erhebt den Herren“ (BWV 733), *pro organo pleno con pedale*. Pachelbels Großform, die eine Fuge über die erste Liedzeile mit einer c.f.-Durchführung verbindet, stand Pate zu dieser Bearbeitung. Wie dort, so taucht auch hier das Thema, das vorher zweimal enggeführt wird, nach dem machtvoll steigenden Eintritt des Baß-c.f. in den Oberstimmen nicht mehr auf. Anders als dort aber strömt der nun fünfstimmige Satz nach dem Pedaleinsatz bruchlos weiter. Ein Achtelmotiv mit variablem Schlußintervall und seine Umkehrung durchziehen vom zweiten Takt an die Fuge und bestimmen deren kraftvollen Fluß; ein markantes Viertelmotiv tritt vom dritten Takt an nur gelegentlich, vor allem gliedernd, hinzu. Hält man diese unscheinbaren Bausteine und das mächtige Gebäude, das Bach aus ihnen errichtet, nebeneinander, so wird die hier erreichte Höhe seiner Kunst deutlich.

Von „Valet will ich dir geben“ (BWV 736) ist das gleiche mit noch mehr Berechtigung zu sagen. Wieder liegt der c.f. in fundamentalen Werten im Baß. Darüber entwickelt Bach aus nicht mehr als drei kurzen, sechstönigen Motiven (T. 1, 24, 43) und ihren Umkehrungen den gesamten, ausgedehnten Gegenstimmensatz mit figurierten Vorimitationen, weitgespannten Melodiebögen, drängenden Sequenzen, ausschwingenden Schlußbildungen. Der Konzentration der musikalischen Arbeit entspricht die Intensität des Textbezugs. Nach Spitta (I, S. 604) herrscht „ein erhabener Seelenfrieden, der mit majestätischem

Flügel Schlag hoch über das Treiben der ‚argen, falschen Welt‘ emporschwebt, ein Stimmungsbild zu den Worten ‚Im Himmel ist gut wohnen, Hinauf steht mein Begier‘. In Dichte und Ausdruckskraft steht das viel zu selten gespielte Stück ebenbürtig neben ‚Komm, Heiliger Geist, Herre Gott‘ (BWV 651), das die Siebzehn Choräle eröffnet.

Die Frage stellt sich, ob Meisterwerke wie die zuletzt betrachteten einer späteren Epoche von Bachs Schaffen entstammen. Diese Möglichkeit ist nicht auszuschließen, zumal diese Werke nicht durch Bachs Weimarer Weggefährten J. G. Walther überliefert sind. Besonders für die Magnificat-Fuge und für die Fughetten ist wegen der spät einsetzenden Überlieferung und der sachlichen Nähe zum Dritten Teil der Klavierübung auch an Entstehung in Leipzig zu denken. Auf der anderen Seite muß der Satz des Nekrologs über Bachs Weimarer Tätigkeit ‚Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt‘ sicher auch auf die Choräle bezogen werden. Zu welcher Vollkommenheit Bach auf diesem Gebiet als Weimarer Hoforganist gelangte, zeigen die frühen Fassungen der Siebzehn Choräle. Bedenkt man schließlich die ‚Gründlichkeit . . ., mit der Bach eine einmal erfaßte Kunstform nicht eher losließ, als bis sie nach allen Seiten durchgearbeitet war‘ (Spitta I, S. 824), so bleibt wahrscheinlich, daß die nicht für die Leipziger Veröffentlichungen geschriebenen Orgelchoräle überwiegend in Weimar oder früher entstanden sind.

Ein interessantes Beispiel für die Herausbildung von thematischer Kontrapunktik bietet das offenbar frühe Trio ‚Wo soll ich fliehen hin‘ (BWV 694). Der c.f. wird hier in Ganztaktwerten im Baß geführt. Bei der Sechzehntel- und der Synkopenfigur des Gegenstimmensatzes handelt es sich noch kaum um die beiden Hälften eines Themas, eher um handliche Bauelemente. So wird denn auch diese unfertige Thematik von Anfang an vielfältig, zum Teil kanonisch-symmetrisch, sequenziert, ab T. 40 auch wiederholt in Umkehrung gebracht. Die sehr großen c.f.-Werte führen zu ermüdender Länge des Stückes.

Eine spätere Bearbeitung desselben c.f., BWV 646 aus den Sechs Chorälen, ist ein schöner Beleg dafür, mit welcher Beharrlichkeit Bach an einmal Konzipiertem weiterarbeitete. Das Stück ist eine Neukomposition gegenüber BWV 694, hält aber den Grundgedanken ‚Sechzehntel gegen Synkopen‘ fest, verdeutlicht ihn in imitierenden Perioden, nimmt zudem in die Sechzehntel die ersten Melodietöne e fis g auf, führt den c.f. in kürzeren Werten und überwindet so alle Mängel der früheren Arbeit, ohne deren ‚Idee‘ preiszugeben.

Klar thematisch gearbeitet und in seiner Ausgewogenheit weit über BWV 694 stehend ist ein Trio über das Weihnachtslied ‚Wir Christenleut habn jetzund Freud‘ (BWV 710). Das zweitaktige Thema über die erste Liedzeile wird viermal, stets in Engführung, vorgetragen, im übrigen wird der Themenkopf in gerader und in Gegenbewegung verarbeitet. ‚Das Stück darf mit den besten Choraltrios von Bach auf eine Stufe gestellt werden‘ (Keller, S. 174); es mag nicht lange vor den großen Trios aus den Siebzehn Chorälen entstanden sein.

Weiter ist ‚Allein Gott in der Höh sei Ehr‘ (BWV 717) hier zu nennen. Ein

die erste Liedzeile im Rhythmus der Gigue umspielendes Thema erklingt zu Beginn, in der Mitte (T. 46–48) und am Schluß. Der Themenkopf, seine Umkehrung und beider Varianten durchziehen motivisch den gesamten Gegenstimmensatz, der so flexibel gearbeitet ist, daß Vorimitationen zu Zeile 5 und 6 neben der Motivik angedeutet werden können. Satztechnische Kunst und Einheitlichkeit weisen auf ein fortgeschrittenes Stadium von Bachs Weimarer Choralarbeit.

Das gilt auch für zwei weitere thematisch gearbeitete Stücke. In der *Fantasia super „Jesu, meine Freude“* (BWV 713) wird ein Thema, in welchem die absteigende Linie der ersten Liedzeile in den unteren Spitzentönen angedeutet ist, in T. 3–4 mit einem Kontrapunkt verbunden, der diese Linie ebenfalls und deutlicher enthält. Beide durchziehen den ersten Teil der *Fantasia*; zu ihnen tritt in wechselnder Stimmlage der c.f. Der zweite, *dolce* bezeichnete Teil ist in reizvollem Gegensatz zum ersten ganz frei, ohne c.f.-Durchführung, gestaltet; er schließt nach einer Pause mit homophoner Kadenz. Die den Abgesang nur leicht andeutende Motivik dieses Teils begegnet nicht allein hier, sondern auch in Bachs gleichnamiger Motette (BWV 227) in Vers 3 zu den Worten „Gottes Macht hält mich in Acht“. Die imitierende Verarbeitung ist zudem hier und dort so ähnlich, daß Abhängigkeit unbestreitbar erscheint. Auch steht der beigegebene *Choral* den Choralen der Motette nahe; so entspricht etwa der zweite Teil des Begleitsatzes in der Baßführung weitgehend dem des Choralen zu Strophe 1.

Man könnte mit Keller (a.a.O., S. 180) annehmen, daß Motette und Orgelchoral in zeitlicher Nähe zueinander, also in Bachs erstem Amtsjahr in Leipzig 1723 entstanden sind. Dagegen spricht jedoch, daß Bach in der *Fantasia* eine Fassung der Liedweise verwendet, die von der der Motette abweicht, dagegen mit der von BWV 610 im Orgelbüchlein übereinstimmt. Die *Fantasia* wird also doch in Weimar entstanden sein. Dann hat Bach später auf die erwähnten Passagen zurückgegriffen und sie vokal wiederverwendet. Auffällig ist schließlich, daß die Melodiefassung des *Choralen* von der der *Fantasia* abweicht und mit Bachs Leipziger Bearbeitungen übereinstimmt. Der *Choral* wird also der *Fantasia* erst in Leipzig beigegeben worden sein.

Die *Fantasia super „Christ lag in Todes Banden“* (BWV 695) scheint mit BWV 713 in einen Zusammenhang zu gehören. Bach gewinnt hier aus der ersten und der fünften Liedzeile je ein Thema (T. 1–3 und T. 67–69) und stellt deren Durchführung dem c.f. im Alt entgegen. Auch dieses Stück schließt mit schlichter, durch Pause abgesetzter Kadenz. Ein *Choral* ist beigelegt. In BWV 695 wie in BWV 713 steht also die Bezeichnung *Fantasia* über einem Manualiter-Stück mit c.f. in großen Werten und thematisch durchgearbeitetem Gegenstimmensatz, fast identischer Schlußbildung und angefügtem bezifferten Begleitsatz. Die sachliche Nähe beider Stücke läßt auf Nähe der Entstehungszeit schließen.

Periodische Bildungen bei Bach faszinieren in mehr als einer Hinsicht. Allgemein sind sie Höhepunkte unter den Ergebnissen von Bachs stetem Bemühen um Verselbständigung der Stimmen und Vereinheitlichung des Satzes.

Vor allem aber zeigen sie (das hat wiederum Dietrich in seinem schon mehrfach zitierten, überaus instruktiven Aufsatz herausgearbeitet) Bach als Wegbereiter. Denn in der Periodik dominiert die Melodie über den Kontrapunkt – dessen völlige Beherrschung doch die Voraussetzung für diese Dominanz ist –; und der Melodie gehört auch im Orgelchoral die Zukunft. Insofern sind die Sechs Choräle, welche systematisch die Möglichkeiten periodischer Arbeit zeigen, „in der Tat das Lehrbuch für den neuen Orgelchoralstil des 18. Jahrhunderts“ (Dietrich, S. 86).

Von den einzeln überlieferten Orgelchorälen sind hier zwei zu nennen, deren „Einheitsablauf“ (H. Bessler) wiederum auf ein fortgeschrittenes Schaffensstadium hinweist. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 711) „mutet wie ein Kantatensatz an“ (KB, S. 12): Wie in einem solchen wird in diesem Bicinium ein der ersten Melodiezeile abgewonnenes Ritornell periodisch als Vor-, Zwischen- und Nachspiel verwendet; es erklingt insgesamt fünfmal, freilich noch nicht kontrapunktisch zum c.f. In „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (BWV 734), *choralis in tenore, manualiter*, ist der Diskant in zweitaktigen monodischen Perioden durchgebildet. Die Perioden erscheinen hier auch, unverändert oder variiert, gleichzeitig mit dem c.f. Rasche, durchlaufende Bewegung ist nach Schweitzer⁸ eins der Bachschen Freudenmotive; der Textbezug liegt klar zutage.

Fünf der einzeln überlieferten Orgelchoräle stehen in der Nähe zum Typus des Orgelbüchleins. Dessen Kennzeichen sind unterbrechungslos durchgeführter c.f., charakteristische Ausprägung der Gegenstimmen und obligater Pedalpart.

„Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 731) erinnert in der Kolorierung der Melodie und der Komplementärhythmik der Begleitstimmen an BWV 730; der Satz mag ebenfalls im Unterricht entstanden sein. Die fünfte Melodiezeile ist auffällig verändert. Der konzentrierten Tonsprache des Orgelbüchleins steht das Stück noch recht fern, ist also wohl in die ersten Weimarer Jahre zu datieren.

Anders „Herzlich tut mich verlangen“ (BWV 727). Der c.f. ist hier sparsam, streckenweise gar nicht koloriert, der Gegenstimmensatz nur in Ansätzen motivisch geformt. Fragt man nach den Mitteln, durch welche das „Verlangen“ und „Sehnen“ des Textes musikalisch ausdrucksstark wiedergegeben wird, so stößt man auf musikalisch-rhetorische, insbesondere pathetische und emphatische Figuren: die den melodischen Fluß unterbrechende Pause (*Suspiratio*), große und verminderte Baßschritte (*Saltus duriusculus*), Chromatik (*Pathopöia*) und ostinatoartige Bildungen (*Anaphora*).

Diese Bearbeitung könnte im Orgelbüchlein stehen, gehört wohl auch zeitlich in seine Nachbarschaft; ähnlich „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 709). Die Kolorierung erreicht hier die Höhe jener Sammlung nicht ganz, wohl aber die Kontrapunktik: Ein schönes Motiv wird aus dem ersten Mor-

⁸ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, 6. Aufl., Leipzig 1928, S. 458.

dent des c.f. herausgesponnen und das ganze Stück hindurch beibehalten, besonders intensiv im Pedalbaß wie oft im Orgelbüchlein.

Zu den drei kolorierten kommt ein kanonisch gearbeiteter Satz: „Ach Gott und Herr“ (BWV 714). Der Kanon zwischen Diskant und Tenor „ist nicht streng durchgeführt; dasselbe finden wir mehrfach im Orgelbüchlein“ (KB, S. 11). Auch eine Deutung des Kanons vom Text her legt sich nicht nahe. Die schlichte Skalenmotivik in Alt und Baß ist den ersten beiden Liedzeilen entnommen und trägt zur Geschlossenheit des Stückes bei.

Einfache, klaviermäßige Skalenmotivik kennzeichnet schließlich auch „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 690). Die Entwicklungslinie, welche von der Choralpartite zum Typus des Orgelbüchleins führt, ist von Dietrich (a.a.O., S. 28) gezeigt worden; auf dieser Linie steht dieser Manualiter-Satz. Dabei weist die reife Satztechnik in die Nähe relativ später Arbeiten.

Nur zwei unter allen einzeln überlieferten Bachschen Orgelchorälen sind uns im Autograph erhalten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 691) im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach von 1720 und „Jesus, meine Zuversicht“ (BWV 728) im ersten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722. Die Klavierbüchlein wurden in Köthen angelegt. Da BWV 691 außerdem in verschiedenen Orgelchoralsammlungen überliefert ist, gilt: „Auch Bach schreibt also noch Stücke, die dem Klavier und der Orgel gemeinsam sind“ (KB, S. 11). Beide hausmusikalisch intimen Sätze sind so gearbeitet, daß der reich kolorierte c.f. auf einem besonderen Manual farblich abgesetzt werden kann. Anna Magdalena schrieb sich BWV 691 auch in ihr Klavierbüchlein von 1725; das zeigt, wie gern diese Stücke in Bachs Hause gespielt wurden. Darüber hinaus bemerkt Spitta (I, S. 585) zu BWV 728: „Zuverlässig sollte er (sc. der Satz) zugleich zur Uebung in Ausführung der Fiorituren dienen.“ Das mag auch für BWV 691 gelten.

Ein Exkurs über die Bezeichnung *Fantasia* für Choralbearbeitungen bei Bach möge den Abschluß dieser Untersuchung bilden. Sieben seiner Orgelchoräle tragen diese Bezeichnung: zunächst aus den Siebzehn Chorälen „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 651a und 651, Weimarer und Leipziger Fassung), „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654a, Weimarer Fassung), „Von Gott will ich nicht lassen“ (BWV 658a, Weimarer Fassung) und „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659a, Weimarer Fassung); ferner die oben behandelten Bearbeitungen „Jesu, meine Freude“ (BWV 713) und „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 695); schließlich der ebenfalls besprochene Orgelchoral „Valet will ich dir geben“ (BWV 735, Leipziger Fassung).

Vergleicht man die vier Stücke aus den Siebzehn Chorälen, so ist festzustellen: Sie sind auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen, weder nach Lage noch nach Verarbeitung des c.f., weder nach Stimmenzahl oder Art des Gegenstimmensatzes noch nach Bewegung oder Ausführungsweise. Dagegen sind BWV 713 und 695 durch gemeinsame Merkmale verbunden. Auffällig ist schließlich, daß Bach in der in den letzten Leipziger Jahren vorgenommenen Überarbeitung der Siebzehn Choräle *Fantasia* nur über BWV 651 stehend läßt, in allen anderen Fällen streicht, und daß BWV 735 anläßlich ebensol-

cher Überarbeitung die Bezeichnung erst erhält. Diese beiden Stücke haben gemeinsam den unkolorierten Baß-c.f. und den bewegten Gegenstimmensatz im tempo ordinario.

Bach hat also die Bezeichnung *Fantasia* in Weimar für Orgelchoräle unterschiedlicher Art verwendet, in der späten Leipziger Zeit für große Bearbeitungen mit c.f. im Baß.

Die einzeln überlieferten Orgelchoräle gewähren interessante Einblicke in Bachs Werkstatt, seine gottesdienstliche Praxis und seinen Unterricht. Sie zeigen einen Ausschnitt seiner Entwicklung von den Anfängen bis zur Meisterschaft. Einigen Stücken wäre zweifellos ein Platz in Bachs Sammlungen angemessen; wir wissen nicht, warum sie dort fehlen. Alle diese Bearbeitungen zeigen Bachs eindringende Bemühung um das evangelische Kirchenlied und dessen bisherige kompositorische Gestaltungen; das „Betrachten“ derselben und Bachs weiterdrängendes „angewandtes eigenes Nachsinnen“, wie der Nekrolog es bezeugt.⁹

Übersicht

Etwa 1703–1709:

BWV

Böhm-Nachfolge:

741 Ach Gott, vom Himmel sieh darein
700 Vom Himmel hoch, da komm ich her
735 Valet will ich dir geben

Pachelbel-Nachfolge:

737 Vater unser im Himmelreich
724 Gott, durch deine Güte
– O Lamm Gottes, unschuldig

Buxtehude-Nachfolge:

721 Erbarm dich mein, o Herre Gott
718 Christ lag in Todes Banden
720 Ein feste Burg ist unser Gott

Etwa 1709–1717:

Begleitsätze und Lehrstücke:

mit Zwischenspielen:

715 Allein Gott in der Höh sei Ehr
726 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
722, 729, 732, 738 weihnachtl. Begleitsätze

ohne Zwischenspiele:

725 Herr Gott, dich loben wir
730 Liebster Jesu, wir sind hier
706 Liebster Jesu, wir sind hier
690, 695, 713, 734, 736 „Choral“

Pachelbel-Nachfolge:

motivisch:

712 In dich hab ich gehoffet, Herr
696–699, 701, 703, 704 weihnachtl. Fughetten

⁹ Für wertvolle Hinweise hat der Verfasser Herrn Dr. A. Dürr, Göttingen, zu danken.

	733 Fuga sopra il Magnificat
	736 Valet will ich dir geben
thematisch:	694 Wo soll ich fliehen hin
	710 Wir Christenleut habn jetzund Freud
	717 Allein Gott in der Höh sei Ehr
	713 Jesu, meine Freude
	695 Christ lag in Todes Banden
periodisch:	711 Allein Gott in der Höh sei Ehr
	734 Nun freut euch, lieben Christen gmein
Nähe zum Orgelbüchlein:	
koloriert:	731 Liebster Jesu, wir sind hier
	724 Herzlich tut mich verlangen
	709 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
kanonisch:	714 Ach Gott und Herr
zwischen Partite und Orgelbüchlein:	690 Wer nur den lieben Gott läßt walten
1720-1722:	691 Wer nur den lieben Gott läßt walten
	728 Jesus, meine Zuversicht

Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe J. S. Bachs

Von Gerhard Herz (Louisville, Ky.)

Seit langer Zeit ist bekannt, daß Bach den ersten Takt in der autographen Flötenstimme zum *Domine Deus* der h-Moll-Messe im umgekehrt punktierten, dem sogenannten lombardischen Rhythmus notiert hat. Über die Interpretation dieses Taktes, der in der Originalpartitur in ebenmäßigen Sechszehnteln geschrieben ist, gehen die Meinungen weit auseinander.

Julius Rietz, der die h-Moll-Messe 1856 für die BG herausgab, legte den Dresdner Originalstimmen der *Missa* schon deshalb größten Wert bei, weil ihm die autographe Partitur damals noch nicht zur Verfügung stand. Diese befand sich in Zürich, in den Händen von Hermann Nägeli, dem Sohn des langjährigen Besitzers der Partitur, Hans Georg Nägeli. Rietz ist der erste, der den erwähnten Takt mitteilt und über ihn berichtet:¹

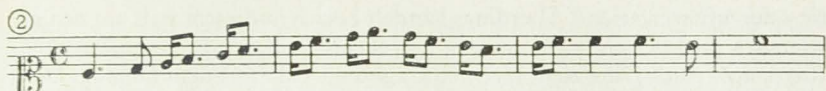


„In dieser Gestalt findet sich aber die Figur nur dies einzige Mal, selbst nicht in der die Flöte imitierenden einen Takt später eintretenden Violine. Wir haben sie deshalb überall in gleichmässigen Sechszehnteilen gegeben.“ Im nächsten Jahr wurde Bachs handschriftliche Partitur auf erstaunlichen Umwegen der BG zugänglich gemacht. Da Bach den Takt dort aber nicht im lombardischen Rhythmus notierte, bestand kein Grund für Rietz, seine Meinung von 1856 zu revidieren.

Auch Philipp Spitta mißt diesem ungewöhnlichen Takt keine den Satz rhythmisch bestimmende Bedeutung bei. Er druckt ihn gleichfalls ab und interpretiert ihn folgendermaßen²: „Später finden sich, wo das Thema wiederkehrt, in der zweiten Takthälfte einfache Sechzehntel, deren je zwei mit einem Bogen versehen sind. Die punktierte Schreibweise deutet nur an, daß die erste Note an die folgende eng gebunden und zugleich mit einem Druck versehen, nicht aber, daß sie an Zeitwerth geringer sein soll, als die zweite. Eine Musiklehre von J. G. Walther aus dem Jahre 1708, die im Autograph des Verfassers in meinem Besitz ist, sagt über diesen Gegenstand: *Punctus serpens*, zeigt an, daß die auf folgende Art gesetzten Noten sollen geschleiffet werden. . . .“ Dies ist aber kein klarer Parallelfall, denn die Noten in Walthers Beispiel sind nicht gebunden und bedürfen daher der Punktierung, um gebundene Ausführung zu bewirken.

¹ BG 6 (1856), S. XX.

² Spitta II, S. 530.



Bei Bach aber haben wir sowohl Legatobögen als auch lombardische Punktierung. Die Punktierung kann also nicht auf die „Schleifung“ hinweisen, sondern muß rhythmisch verstanden werden. Merkwürdig ist auch, daß Spitta sich auf Walther und nicht auf Carl Philipp Emanuel Bach beruft. Bachs Sohn sagt nämlich über den Vortrag des umgekehrt punktierten Rhythmus³: „Die erste Note von den bey Fig. IX. befindlichen Figuren,⁴ weil sie geschleift werden, wird nicht zu kurtz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder langsam ist, weil sonst zu viel Zeit-Raum übrig bleiben würde. Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurzen Stoß oder zu schnellen Ruck marquirt.“

Der von Spitta oft kritisierte Wilhelm Rust formuliert als Herausgeber der Trauungskantaten für die BG unser Problem bereits 1864 in recht präziser Weise. Hinsichtlich der vom lombardischen Rhythmus geprägten Baßarie „Rühmet Gottes Güt und Treu“ (BWV 195, Satz 3) empfiehlt Rust für T. 7-8 folgende Vortragsweise⁵:



Genau hundert Jahre nach der alten BG-Ausgabe erschien Friedrich Smends Kritischer Bericht zur Neuausgabe der h-Moll-Messe (NBA II/1, 1956). Erstaunlich ist, daß Smends 408 Seiten umfassender Kommentar den besagten Takt mit keinem Wort erwähnt.⁶ Daß Smend die Originalstimmen der *Missa* zu wenig berücksichtigt, wurde ihm dann auch von Georg von Dadelsen in dessen gründlicher Besprechung der Smendschen Ausgabe der h-Moll-Messe vorgeworfen. Von Dadelsen ist auch der erste, der für eine lombardische Vortragsweise, nicht nur dieses Taktes, sondern auch aller „weiteren, entsprechenden Sechzehntel-Figuren“ des ganzen Satzes plädiert.⁷ Von Dadelsen schließt sich hier Alfred Dürr an, der schon 1955 in einem ähnlich geschriebenen Takt der Es-Dur-Fassung von Bachs *Magnificat* einen Hinweis zu sehen glaubt, daß gleiche sowie entsprechende Stellen der Sopranarie *Quia respexit* punk-

³ C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, S. 128, § 24.

⁴ Nämlich bei denen die kürzere Note der längeren punktierten vorausgeht.

⁵ BG 13/1, S. XVI.

⁶ NBA II/1, Kritischer Bericht, 1956, S. 289ff.

⁷ G. von Dadelsen, *Friedrich Smends Ausgabe der h-Moll-Messe von J. S. Bach*, in: *Mf* 1959, S. 331.

Sechzehntel spielen. In seinem ausführlichen Plattenkommentar belegt Harnoncourt seine Interpretation folgendermaßen¹²: „Dieser Rhythmus steht nur im ersten Takt, und ist ein wichtiger Hinweis darauf, daß auch bei Bach oftmals gleichmäßige Notenwerte ungleichmäßig vorzutragen sind. Nun wurden gerade Zweierbindungen sehr oft ‚lombardisch‘ . . . ausgeführt, ohne daß dies besonders vorgeschrieben werden mußte. Wir glauben, daß diese Rhythmisierung nur in der Solostimme auftreten soll und nicht bei den analogen Stellen der Tuttistreicher, weil es eine ausgesprochene solistische Artikulation ist und weil die heute oft geforderte prinzipielle Gleichartigkeit analoger Stellen durchaus nicht der barocken Praxis entspricht.“

Weder Harnoncourts Annahme einer rhythmischen Diskrepanz zwischen Soloflöte und Streichern noch F. Neumanns auf den ersten Blick einleuchtende Deutung des umstrittenen Taktes als „kurtzer, jedoch höchstnötiger“ Maßnahme Bachs gegen M. Buffardins angeborene Neigung, diesen Takt in „notes inégales“ zu spielen, hält indessen den Tatsachen gegenüber stand.

Denn Bach hat nicht nur, wie bisher angenommen, diesen einen Takt im lombardischen Rhythmus notiert, sondern noch zwei weitere. Sie befinden sich in der 2. Violinstimme sowie in der gleichfalls autographen Violastimme.¹³ In beiden Stimmen taucht das Thema in klar lombardischer Schreibweise in T. 27 auf. Dies ist der einzige Takt, in dem diese zwei, hauptsächlich als Füllstimmen gebrauchten Instrumente das Eingangsthema des Satzes zu spielen haben, und zwar unison mit der 1. Violine. Letztere aber zeigt weder in Bachs autographen Stimme noch in der von Wilhelm Friedemann angefertigten Kopie an dieser oder an irgendeiner anderen Stelle lombardische Schreibweise. Wie ist dieses Rätsel zu lösen? Der unverkennbare und bisher anscheinend nicht beobachtete lombardische Rhythmus in den Originalstimmen der 2. Violine und Viola – und zwar an der einzigen Stelle, bei der den Spielern Zweifel über die Vortragsweise aufkommen konnten – bildet ein gewichtiges neues Zeugnis für punktierte Ausführung. Trotzdem bleibt der alte Zweifel, warum Bach den lombardischen Rhythmus nirgendwo in der 1. Violinstimme notiert hat.

Bach schreibt gewöhnlich nicht mehr als absolut notwendig. Um nur ein Beispiel anzuführen: In seiner wohl ersten Kantate (BWV 131) gibt er die oft wechselnden Tempi mit peinlich genauer Sorgfalt an. Obwohl die Originalpartitur des fünfsätzigen Werkes zwölf autographe Tempoeintragungen aufweist, fehlt eine solche im vorletzten vierten Satz. Zunächst verblüffend, ist der Grund unschwer zu finden. In dieser Choralarie für Alt (c.f.), Tenor und Continuo benutzt Bach dieselbe Chormelodie, die er schon im zweiten Satz, einer Choralarie für Sopran (c.f.), Baß, Oboe und Continuo, verwendet hatte. Indem man die Achtelnoten im vierten Satz um die Hälfte schneller als im zweiten Satz spielen und singen läßt, bewahrt man für den c.f. dasselbe Zeit-

¹² *Concentus Musicus Wien*, Telefunken, SKH 20.

¹³ Der Verfasser möchte die Gelegenheit wahrnehmen, der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden für ihr freundliches Entgegenkommen zu danken, mit dem man ihm gestattete, die Originalstimmen der Missa (im Juni 1972) einzusehen.

maß wie im zweiten Satz, für den Bach *Andante* vorgeschrieben hatte. Offensichtlich setzt Bach dies als selbstverständlich voraus und vermeidet somit die ihm überflüssig scheinende erneute Tempoanweisung.

Im *Domine Deus* liegt der Fall nicht viel anders. Die 1. Violine folgt der Flöte einen Takt später in wörtlicher Imitation. Ist es nicht höchstwahrscheinlich, daß Bach sich hier einfach auf das musikalische Gehör des ersten Geigers – vielleicht Pisendels – verläßt, in der berechtigten Erwartung, daß dieser sein Thema auch in rhythmischer Übereinstimmung vom Flötisten übernehmen würde, zumal der Flötist es im nächsten (dritten) Takt zu wiederholen hat?

⑤ Traversiere 1
solo

Violino 1
sordini

Das Duett *Domine Deus* ist, was den Instrumentalsatz anbelangt, ein ausgesprochenes Flötenstück, in welchem die 1. Violine, so kurz nach ihrem überschwenglichen Solo im *Laudamus te*, gedämpft ist und nur gelegentlich zum Dialog mit der Flöte zugelassen wird.

Aber es ist der 27. Takt, der schließlich den Beweis für die lombardische Vortragsweise dieses und aller weiteren entsprechenden Takte erbringt. Dieser Takt wird unison von den zwei Violinen und der Viola gespielt:

⑥ Violino 1

Violino 2

Viola

Es ist natürlich undenkbar, daß die 1. Violine gleichzeitig mit den abwechselnden Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehnteln der 2. Violine und

Viola ebenmäßige Sechzehntel spielen sollte. Die 1. Violine muß sich einfach dem für die 2. Violine und Bratsche vorgeschriebenen lombardischen Rhythmus anpassen. Diese Tatsache läßt natürlich einen Rückschluß auf den zweiten Takt des Satzes zu und bestärkt damit die oben gegebene Erklärung. Daß Bach dem „lombardischen Geschmack“ keineswegs aus dem Wege gegangen ist, sollen die folgenden Beispiele beweisen:

1. Die Sopranarie „Gedenk an uns mit deiner Liebe“ aus der Ratswahlkantate BWV 29 von 1731.
2. Die schon oben erwähnte Baßarie „Rühmet Gottes Güte und Treue“ aus der späten Trauungskantate BWV 195.
3. Der siebente Satz der weltlichen Kantate BWV 30a „Angenehmes Wiedererau“, die aus dem Jahre 1737 stammt, deren siebenter Satz aber möglicherweise auf BWV Anh. 11, Satz 9, aus dem Jahre 1732 zurückgeht.
4. Der Eingangschor aus dem Himmelfahrts-Oratorium BWV 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“, 1735, der – entgegen Smends Meinung – vermutlich eine Parodie von BWV Anh. 18, Satz 1, aus dem Jahre 1732 ist und in Anh. 12, Satz 1, bereits ein Jahr später zum erstenmal parodiert wurde.

Obwohl diese Aufzählung von Kantatensätzen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, was Bachs Verwendung des lombardischen Rhythmus betrifft, so kann doch daraus gefolgert werden, daß dieser Rhythmus im Bachschen Vokalwerk nur sehr selten auftritt, und zwar zu einer ganz bestimmten Zeit in Bachs Leben. Die Entstehungszeiten der hier angeführten Beispiele fallen nicht nur in dasselbe Jahrzehnt – die 1730er Jahre –, sondern, soweit die Quellen einen Schluß zulassen, in die erstaunlich kurze Zeitspanne von knapp zwei Jahren: von August 1731 bis Juli 1733.¹⁴ Demnach scheint dieser Rhythmus in Bachs Oeuvre einen Spezialfall zu bilden. Man ist beinahe geneigt, an eine plötzliche Vorliebe Bachs für diesen tänzerischen Rhythmus zu denken. Wollte Bach, in seinem Kampf um die Besserung der Leipziger musikalischen Verhältnisse, in diesen Kantaten zum Ratswechsel (BWV 29, Satz 5),

¹⁴ Die Entstehungszeiten, die natürlich vor die erwiesenen Erstaufführungsdaten fallen, seien hier zusammengestellt: BWV 29, Satz 5: vor 27. August 1731; BWV Anh. 18, Satz 1 (mutmaßliche Urform von BWV 11, Satz 1): vor 5. Juni 1732; BWV Anh. 11, Satz 9 (vermutlich Urform von BWV 30a, Satz 7): vor 3. August 1732; Domine Deus der h-Moll-Messe (BWV 232¹): vor 27. Juli 1733; BWV 195, Satz 3 (Datum nicht gesichert): entweder um 1727/1731 oder nach 1737.

Wenn wir das Weihnachts-Oratorium, in dem lombardischer Rhythmus öfter als in irgendeinem anderen Vokalwerke Bachs vorkommt, noch hinzuziehen, so erweitert sich die für die obigen Kantaten geltend gemachte zweijährige Entstehungsspanne um knapp anderthalb Jahre.

Die Sätze mit lombardischem Rhythmus im Weihnachts-Oratorium reichen vom 5. September 1733, der Urform des sechsten Satzes von BWV 248^{III}, bis zur Adventszeit 1734.

zur Einweihung der renovierten Thomasschule (BWV Anh. 18, Satz 1), zum Namenstag August II. (BWV Anh. 11, Satz 9) und in der *Missa* für seinen neuen Landesherrn August III. (*Domine Deus*) zeigen, daß er durchaus noch „au courant“ und modernen Einflüssen keineswegs abhold war?

Die lombardische Manier erwies sich für Bach sogar als recht dauerhaft. So findet sich zum Beispiel in Bachs Instrumentalwerk ihre wohl konsequenteste Anwendung im dritten Teil der Klavierübung, in der großen Fassung des Orgelchorals „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682). Bach räumte diesem längsten der Katechismus-Choräle eine zentrale Stelle in seiner „Orgelmesse“ ein, die er 1739 drucken ließ. Man möchte hier beinahe die Frage stellen, ob die Komposition dieses Orgelchorals nicht auch in die frühen 1730er Jahre fallen könnte.

Daß das Modische, Zeitbedingte des lombardischen Rhythmus Bach nicht gestört zu haben scheint, zeigen die späteren Parodierungen der obengenannten weltlichen Kantaten, in denen der lombardische Rhythmus unangetastet erhalten bleibt. BWV Anh. 18, Satz 1, lebt im Himmelfahrts-Oratorium BWV 11, Satz 1, aus dem Jahre 1735 weiter und BWV Anh. 11, Satz 9, in der Huldigungskantate BWV 30a, Satz 7, aus dem Jahre 1737 sowie in der Johannisstagskantate BWV 30, Satz 8, nach 1738. Auch in der späteren Fassung (oder den späteren Fassungen) der Trauungskantate BWV 195 ist die vom lombardischen Rhythmus durchdrungene Baßarie unverändert beibehalten. Dasselbe gilt für den sich dem sizilianischen Rhythmus unauffällig anschmiegenden lombardischen Rhythmus der Sopranarie der Ratswahlkantate BWV 29, die während der letzten nachweisbaren Kantatenaufführung zu Bachs Lebzeiten im August 1749 ebenfalls in unveränderter Weise erklang.

Bei keinem dieser anscheinend in kurzer Reihenfolge entstandenen Werksätze gibt Bach ein spezielles Tempo an. Doch scheinen sich die Zeitmaße vom langsamen Tempo des Orgelchorals über das gemächlich bewegte des *Domine Deus* bis zum festlich bewegten Tempo des Himmelfahrts-Oratoriums zu erstrecken. In den oft vorherrschenden Zweierbindungen ist nichts von Traurigkeit (Seufzer-Motivik) zu spüren. Genausowenig kann von Frivolität die Rede sein, die leicht durch eine metronomisch präzise Wiedergabe des Rhythmus hervorgerufen werden könnte. Gegen eine solche Ausführung würde nicht nur C. P. E. Bachs weiter oben wiedergegebenes Zitat und die von Wilhelm Rust daraus gezogene musikalische Folgerung sowie Spittas Erklärung sprechen, sondern auch der Affekt, den diese Sätze gemeinsam haben.

Man kann zwar bei den angeführten Beispielen nicht von einer Affektgleichheit der Texte reden, aber doch wohl von Affektverwandtschaft. Die von zarter Innerlichkeit bis zu freudiger Dankesstimmung sich bewegenden Sätze haben in den folgenden Textanfängen wohl ihre musikalische Inspiration gefunden:

Gedenk an uns mit deiner Liebe, . . . BWV 29, Satz 5

Segne, die gehorsam sein!

Froher Tag, verlangte Stunden

BWV Anh. 18, Satz 1

Ich will ihn hegen, Ich will ihn pflegen Und seiner Seele freundlich tun.	BWV Anh. 11, Satz 9
Rühmet Gottes Güte und Treue! Rühmet ihn mit reger Freude	BWV 195, Satz 3
Domine Deus, rex coelestis, . . . Domine Fili unigenite	Missa, BWV 232 ¹
Vater unser im Himmelreich	Klavierübung III, BWV 682

Schließlich muß noch ein Beispiel zugezogen werden, das den vielleicht interessantesten Parallelfall zum *Domine Deus* bildet. Es handelt sich um die Umarbeitung des Violinkonzertes in E-Dur (BWV 1042) zum Cembalokonzert in D-Dur (BWV 1054).¹⁵ In T. 23–24 und 48–49 des Mittelsatzes ändert Bach die im Violinkonzert anscheinend ebenmäßig fließenden Sechzehntel in lombardische Schreibweise um. So wie die Originalstimmen im *Domine Deus* der Missa die Schreibweise der Partitur rhythmisch genauer formulierten, so stellt auch dieser Fall (des Cembalokonzertes) eine rhythmische Präzisierung der Erstfassung (des Violinkonzertes) dar und wirft damit die interessante Frage nach der historisch korrekten Wiedergabe der betreffenden Stellen im Violinkonzert auf.

Was unseren Fall des *Domine Deus* anbetrifft, so kann abschließend summiert werden: Das Auftreten der lombardischen Schreibweise nicht nur in einer Stimme, wie vormals angenommen wurde, sondern in drei der vier in Frage kommenden Stimmen des Satzes – und zwar an den zwei strategischsten Punkten –, löst ein lang umstrittenes Problem in der Aufführungspraxis der h-Moll-Messe. Sollten die hiermit vorgelegten Tatsachen akzeptiert werden, so müßten zukünftige Aufführungen der h-Moll-Messe, die sich historische Werktreue zur Aufgabe machen, den lombardischen Rhythmus im *Domine Deus* nunmehr anwenden.¹⁶

¹⁵ Vgl. Bd. 11 der *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1972.

¹⁶ Von den rund zweihundert Zweierbindungen gleiten weitaus die meisten in diatonischen Stufen hinab. Nur sechzehn steigen diatonisch auf, und lediglich drei fallen in kleinen Terzen.

Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle

Von Ernest May (Amherst, Mass.)

Mehr als die Hälfte der Bachschen Orgelchoräle ist in authentischen Sammlungen überliefert, die ihrerseits entweder von einem Autograph oder einem Originaldruck oder wie im Falle der Kanonischen Veränderungen (BWV 769) von beidem herkommen. In diesem letzten Beispiel hat die Existenz sowohl eines Autographs als auch eines Originaldrucks zu der ungelösten Streitfrage geführt, welche der beiden Versionen als Bachs Fassung letzter Hand zu betrachten sei. Gleichwohl steht die Authentizität beider Werkordnungen außer Zweifel, und ebensowenig läßt sich die Gruppierung der übrigen in Originalquellen überlieferten Orgelchoräle anzweifeln, insgesamt also folgender Werke:

BWV 599–644, belegt durch das Autograph des Orgelbüchleins, *P 283*;
BWV 645–650, belegt durch den Schüblerschen Originaldruck
BWV 651–668, belegt durch die Leipziger Originalhandschrift, *P 271*
BWV 669–689, belegt durch den Originaldruck der Klavierübung III
BWV 769, belegt durch das Autograph *P 271* und den Originaldruck.

Außerhalb dieser authentischen Sammlungen kennen wir jedoch ungefähr 75 weitere Orgelchoräle, die mit verschiedenartigem Sicherheitsgrad unter Bachs Namen überliefert werden. Innerhalb der BG wurden diese restlichen Orgelchoräle von Rust vorbereitet, jedoch erst nach seinem Tode von Naumann revidiert und als Bd. 40 veröffentlicht. Die Rust-Naumannsche Ausgabe verfuhr nach dem Grundsatz, daß jedes Werk, das möglicherweise von Bach sein könnte, auch aufzunehmen sei; doch wurde das gesamte Material nach dem Ordnungsprinzip des zunehmenden Zweifels an Bachs Autorschaft in drei Abteilungen untergliedert, die dann folgerichtigerweise auch Eingang in das BWV fanden:

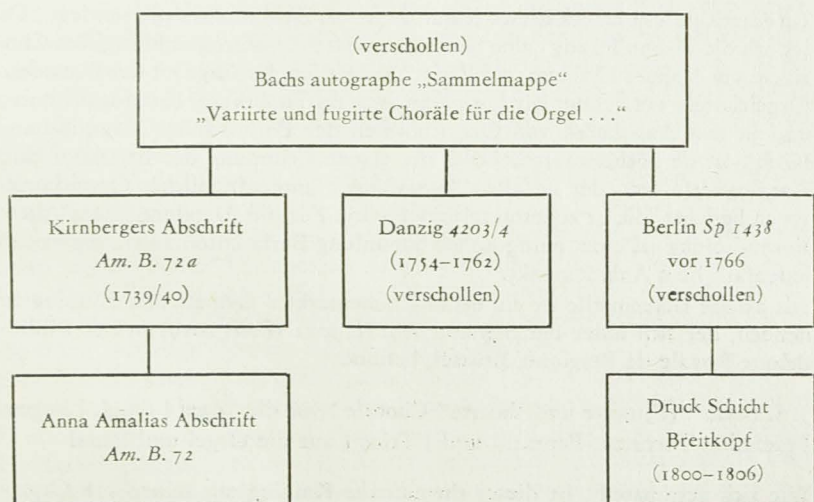
BWV 690–713a: Choralbearbeitungen in Kirnbergers Sammlung
BWV 714–740: Choralbearbeitungen
BWV 741–765: Choralvorspiele (Jugendwerke, Zweifelhafes und mangelhaft Überliefertes).

Von diesen sind nur BWV 691, 728, 739, 753 und 764 in autographen Quellen erhalten.

Für Rust und Naumann bildete die Handschrift *Am.B. 72a* aus Kirnbergers Sammlung eine Art Zwischenbereich zwischen der Autorität der Bachschen Autographen und Originaldrucke einerseits und der Anarchie der späten Abschriften andererseits. Trotzdem bietet BG 40 das Repertoire der Kirnberger-Sammlung keineswegs so, wie es in *Am.B. 72a* erscheint – woraus hervorgeht,

wie wenig die Herausgeber selbst diese Handschrift als ideale Quelle anerkannten.

Unglücklicherweise wurde dieser problematische Anteil des Orgelchoral-Repertoires innerhalb der NBA ohne eine gewissenhafte Neubeurteilung der Quellen veröffentlicht, die erst im Rahmen des von Dietrich Kilian erstellten Kritischen Berichts zu NBA IV/5–6 vorgelegt werden wird. Im Lichte dieser und anderer neuerer Untersuchungen erscheint der Kritische Bericht zu NBA IV/3, *Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, in vieler Hinsicht zweifelhaft, insbesondere hinsichtlich der Handschrift *Am.B. 72a*, der sogenannten Kirnberger-Sammlung. Der Herausgeber Hans Klotz geht mit seiner Idealisierung dieser Quelle weit über Rust und Naumann hinaus. Er unterstellt, daß *Am.B. 72a* ebenso wie einige andere Handschriften, die heute meist unvollständig erhalten oder verlorengegangen sind, tatsächlich von einer anderweitig nicht nachweisbaren autographen Sammlung Bachscher Orgelchoräle kopiert wurde. Obgleich nur ganz indirekt belegt, wird diese autographie „Sammelmappe“ in allen Einzelheiten beschrieben einschließlich des Titels und der Korrekturen, die im Laufe der Zeit vorgenommen worden sein „müssen“. Diese hypothetische Überlieferung läßt sich wie folgt schematisch darstellen (vereinfacht nach Krit. Bericht NBA IV/3, S. 17):



Aus zwei entscheidenden Gründen ist diese Überlieferung höchst unwahrscheinlich. Erstens: Wolfgang Plaths Schreiberuntersuchungen zur Amalienbibliothek (Ms.) zeigen, daß *Am.B. 72a* nicht von Kirnberger selbst während seines kurzen Leipziger Aufenthalts um 1740 geschrieben wurde (wie Klotz glaubte), sondern von einem Berufskopisten, und zwar frühestens in den 1760er Jahren. Zweitens: Aus dem Repertoire der Hs. *Am.B. 72a* ergibt sich

eine Reihe von Fragen, die durch die Klotzsche Hypothese nicht beantwortet werden. Nimmt man an, *Am.B. 72a* sei von einem der bedeutendsten Bach-Schüler nach autographischer Vorlage geschrieben worden, wie läßt sich dann die falsche Zuweisung von etwa 15 Prozent des Repertoires erklären? Und wie kommt es, daß das Repertoire der Kirnberger-Sammlung, obgleich es aus stilistischen Gründen dem Bachschen Frühwerk zuzuordnen ist, von den handschriftlichen Zeugen früher Bach-Werke dennoch fast gänzlich ignoriert wird? Eine neuerliche Untersuchung der Quellen des Bachschen Orgelwerks liefert für die von Klotz angenommene Quellenüberlieferung nicht die geringsten Belege. Vielmehr zeigt es sich, daß eine Sammlung „Variirte und fugirte Choräle . . .“ erst nach 1750 belegt ist. Und zwar führt die Spur nicht zu Bach selbst zurück, sondern nur bis zu dem berühmten Unternehmer J. G. I. Breitkopf.

Das erste Anzeichen eines solchen Belegs ist ein Angebot in Breitkopfs nicht-thematischem Katalog von 1764 (*Verzeichniß Musicalischer Werke . . . welche in richtigen Abschriften . . . zu bekommen sind*):

Bach, J. S. Eine Samml. von 110 variirten u. fugirten Chorälen,
vor 1 und 2 Claviere und Pedal. 16 Thl.

(in einem andern Druck dieses Katalogs ist die Zahl 110 in 114 geändert). Da jedoch die Formulierung „eine Sammlung von . . . variirten und fugirten Chorälen, vor 1 und 2 Claviere und Pedal“ nicht allein im Angebot der Bachschen Orgelchoräle verwendet wird, sondern auch im Titel dieses Katalogabschnitts und in den Angeboten von Orgelchorälen der Bach-Schüler Homilius und Krebs, ist sie höchstwahrscheinlich die eigene Erfindung des Breitkopfschen Katalogverfassers, der sie allen Sammlungen unterschiedlicher Orgelchoral-typen beilegte, die er zu katalogisieren hatte. Für die Annahme Klotz', diese Formulierung sei einer autographen Sammlung Bachs entnommen, ergibt sich jedenfalls kein Anhaltspunkt.

Als zweite Belegquelle ist ein bislang unbemerkter thematischer Katalog zu nennen, der sich unter der Signatur *Ms. II. 3912 (Fétis 2019)* in der Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel, befindet:

J. S. Bachs | [F]ugirte und Varirte | Chorale | vor die Orgel | desgl. | Fugen,
Praeludia, Toccaten, Fantas. | und | Trios | vor die Orgel und Pedal

Wie sich herausstellt, ist dieser thematische Katalog mit seinen 118 Orgelchoral-Incipits ein Inhaltsverzeichnis zu der in Breitkopfs Angebot von 1764 aufgeführten Sammlung. Nachweislich wurde er im Jahre 1836 auf der Auktion der Firma Breitkopf & Härtel durch François-Joseph Fétis erworben, aus dessen Nachlaß er in den Besitz der Bibliothèque Royale überging.

Eine dritte Belegquelle stellt eine vollständige, aber heute verlorene Kopie der im Breitkopf-Angebot und im thematischen Katalog beschriebenen Sammlung dar, die Handschrift Danzig *Ms Nr. 4203/4* mit dem Titel

Johann Sebast. Bachs | Capellmeisters und Musik-Directores zu Leipzig |
 Varirte und Fugirte Choräle | in | Einer Sammlung von 114 Stück | vor | Zwey
 Claviere und Pedal | Leipzig | In der Breitkopfschen Musicalischen | Officin |
 Ladenp. 16 rth. Sächs.

Glücklicherweise hat Wolfheim den Inhalt dieser Handschrift im BJ 1911 beschrieben; überdies besitzt Friedrich Smend einen Kleinfilm des BWV 769 enthaltenden Handschriftenteils. Wolfheims Datierung der Handschrift in die Zeit zwischen 1754 und 1762 geht jedoch von der falschen Voraussetzung aus, daß der Firmename „Breitkopfsche Musicalische Officin“ nach 1762 nicht mehr verwendet wurde. Dies trifft, wie die Titelseiten der kürzlich als Reprint veröffentlichten Breitkopfschen thematischen Kataloge erkennen lassen, nicht zu. Weit näher läge es, die Danziger Handschrift *nach* dem Katalogangebot von 1764, aber vor Ende des Jahrhunderts zu datieren.

Offensichtlich deuten diese Belegstücke auf die Existenz einer umfangreichen, fast vollständigen Sammlung Bachscher Orgelchoräle im Besitz des Hauses Breitkopf in den 1760er Jahren. Mehr noch, die vorhandenen Zeugen reichen aus, um die Beschaffenheit dieser Sammlung genau zu rekonstruieren. Zum einen enthielt sie fast alle Orgelchoräle der erhaltenen autographen Sammlungen Bachs, dazu aber das Repertoire der sogenannten Kirnberger-Sammlung. Da sich nun das Haus Breitkopf in unmittelbarer Nähe des Bachschen Nachlasses befand, ist die Frage nach dem tatsächlichen Handschriftenbestand dieser Sammlung von großem Interesse. Bis vor kurzem freilich schien es, als sei nur ein einziges Überbleibsel erhalten geblieben – die heute im Bach-Archiv Leipzig aufbewahrte anonyme Abschrift (Breitkopf *Ms.* 3) des Chorals BWV 700.

Die ersten Anhaltspunkte für eine Existenz weiterer Bestandteile dieser Sammlung ergeben sich aus dem oben erwähnten Katalog Brüssel *Ms. II.* 3912. Zu gewissen Incipits hat Fétis darin nämlich die Bemerkung „*msc. à moi*“ bzw. „*msc. original à moi*“ hinzugesetzt. Die Bedeutung ist klar: Irgendwann muß Fétis Handschriften der bezeichneten Stücke besessen haben – in einigen Fällen vielleicht sogar Originalhandschriften. Doch nennen weder die BG noch die NBA derartige Quellen aus der Sammlung Fétis.

Eine Nachforschung nach diesen verschollenen Quellen unter den Titeln des gedruckten Katalogs der Sammlung Fétis hatte keinen Erfolg. Im eigenen Brüsseler Bibliotheksexemplar dieses Katalogs sind jedoch die gültigen neuen Handschriftensignaturen den älteren Fétis-Nummern gegenübergestellt. Dabei zeigt sich, daß einmal einer Fétis-Eintragung zwei neue Signaturen beigegeben wurden statt einer. Offensichtlich war dieses eingefügte Manuskript bei der Anfertigung des gedruckten Katalogs der Sammlung Fétis übersehen worden. Seine gegenwärtige Signatur ist *Ms. II.* 3919, und sein Inhalt entspricht dem, was Fétis' Randbemerkungen in seinem thematischen Katalog erwarten lassen:

Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, *Ms. II. 3919*.

Thematisches Verzeichnis (aufgeführt, aber nicht in der Handschrift enthalten, sind BWV 695, 709, 760, 761).

Teil I (Ternio):

BWV 696, 697, 699, 698, 703, 704, 701, 702.

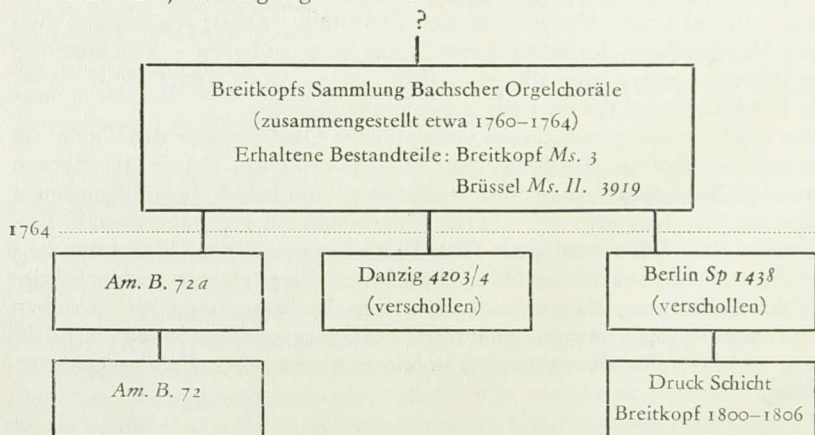
Teil II (einzelne Bogen):

BWV 712, 741, 713, 690+614a, 694.

Ohne Zweifel gehört dies neue Manuskript zur Sammlung Fétis. Auch läßt sich nachweisen, daß Fétis es zusammen mit dem thematischen Katalog und anderen Bach-Handschriften auf der Auktion erworben hat, die Breikopf & Härtel 1836 veranstaltete.

Die vierzehn Stücke, die in *Ms. II. 3919* überliefert werden, lassen zwei Schreiberhände erkennen, die bisher noch nicht identifiziert werden konnten. Auch war noch keine genaue Datierung der Handschrift möglich. Es scheint jedoch, als sei der erste Teil des Manuskripts nach der Mitte des 18. Jahrhunderts von einem Berufskopisten geschrieben worden, während der zweite Teil vermutlich im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts geschrieben wurde, möglicherweise von einem Schreiber, der dem Bach-Kreis zugehörte oder nahestand.

Das thematische Verzeichnis zu Beginn der Handschrift läßt vermuten, daß einige weitere Stücke ursprünglich enthalten waren, heute aber verloren sind. Interessant sind auch die Randbemerkungen Fétis' in diesem Verzeichnis, die mit denjenigen im thematischen Katalog *Ms. II. 3912* übereinstimmen. Fétis vermerkt „*msc. à moi*“ zu den Stücken im Teil I, dagegen „*msc. original à moi*“ zu den älteren, aber zweifellos nicht autographen Abschriften im Teil II. Wie schon erwähnt wurde, bedarf die hypothetische Darstellung der Quellenabhängigkeit durch Klotz, wie sie unser oben mitgeteiltes vereinfachtes Stemma zeigt, nach neueren Forschungen einer Revision. Das Ergebnis dieser Revision kann jetzt vorgelegt werden:



Statt zu Bachs „Sammelmappe“ führt das Stemma auf Breitkopfs umfangreiche Sammlung Bachscher Orgelchoräle zurück, die nun teilweise wiedergefunden werden konnte. Ein detailliertes Studium der Variantenlesarten liefert die Bestätigung, daß die sogenannte Kirnbergersche Sammelhandschrift *Am.B. 72a* tatsächlich eine Teilabschrift nach der Sammlung Breitkopf darstellt. Daraus ergibt sich, daß die Authentizität der Lesarten im Repertoire der sogenannten Kirnberger-Sammlung nunmehr nicht mehr von *Am.B. 72a*, sondern von Brüssel *Ms. II. 3919* abhängt. Da Teil II der Brüsseler Handschrift eine relativ verlässliche Quelle zu sein scheint, darf die Authentizität der Stücke BWV 614a, 690, 694, 712, 713 und 741 als gesichert gelten. Teil I der neuen Quelle kann jedoch sehr wohl auch im Hause Breitkopf selbst kopiert worden sein, und Alfred Dürrs Arbeiten über Kantaten zweifelhafter Echtheit haben gezeigt, daß den Zuweisungen Breitkopfs in solchen Fällen nicht zu trauen ist. Die Authentizität der Stücke BWV 696–699 und 701–704 muß daher bis auf weiteres als fraglich gelten, zumindest, was die Quellenüberlieferung betrifft.

So muß diese Studie ungeachtet ihrer Neuinterpretation des erhaltenen Quellenmaterials und der Entdeckung einer neuen Quelle statt mit Antworten vielmehr mit neuen Fragen schließen. Erstens: Woher hat Breitkopf seine Sammlung Bachscher Orgelchoräle bezogen? Zweitens: In welcher Beziehung stehen die Teile der Sammlung Breitkopf zu den als verloren anzusehenden Bach-Autographen? Die Authentizität einer Anzahl einzeln überlieferter Bachscher Orgelchoräle ist noch zweifelhaft; doch sind diese Probleme gegenwärtig einfach noch ungelöst.

Wie entstand die Bach-Sammlung Mempel-Preller?

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Dem Zusammentreffen glücklicher Umstände war es zu verdanken, daß Max Seiffert in den Mittelpunkt seines kurz nach der Jahrhundertwende veröffentlichten Aufsatzes¹ über „Neue Bach-Funde“ jenen seither in den Besitz der Musikbibliothek Peters (jetzt Musikbibliothek der Stadt Leipzig) übergebenen Handschriftenschatz stellen konnte, der als „Sammlung Mempel-Preller“ eine wichtige Rolle in der Überlieferung Bachscher Klavier- und Orgelwerke spielt.² Als frühester Besitzer war seinerzeit nur der nachmals von Robert Schumann geschätzte Komponist Daniel Friedrich Eduard Wilsing (1809 bis 1893) zu ermitteln, der 1834 an seinen neuen und endgültigen Wirkungsort Berlin übersiedelt war:

„Bei seinem Weggang aus Wesel hatte er eine sehr beträchtliche Sammlung von theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts und handschriftlichen Kompositionen allerlei Art samt seinen eigenen Schöpfungen einer befreundeten Familie Welsch vermacht. Dieser Schatz wurde lange Zeit aufbewahrt, bis er schließlich doch aus irgendeinem Grunde im Wege war. Von den alten Musikalien, die zwei Koffer füllten, wurde vor etwa 25 Jahren der eine Teil vernichtet; zum Glück gelang es dem dazukommenden Herrn Welsch jun., wenigstens den anderen vor einem gleichen Schicksal zu bewahren. Hier lernte der jetzige Thomasorganist in Leipzig, Herr Karl Straube,³ die Handschriften kennen und vermittelte in freundschaftlichster Weise ihre Übersendung nach Berlin. Über Wilsing hinaus ist die Geschichte der Sammlung nicht zu verfolgen; es ist auch nicht anzugeben, wie er überhaupt in ihren Besitz gelangt war.“

In Ermangelung biographischer Anhaltspunkte über die als Eigentümer bzw. als Schreiber genannten Johann Nicolaus Mempel und Johann Gottlieb Preller und der – nach seiner Meinung – somit fehlenden „äußeren Beglaubigung“ sah Seiffert sich veranlaßt, die „innere Beschaffenheit“ der Handschriften zu untersuchen, „um den Grad der Verlässlichkeit festzustellen“. Seine Quellenvergleiche führten zu folgenden Resultaten:

1. „Mempel und Preller waren jedenfalls Musiker von einiger Bedeutung. Ihr musikalischer Gesichtskreis ist kein ländlich beschränkter. Seb. Bach, mit 84 Kompositionen vertreten, ist ihre Sonne. Um ihn kreisen noch Joh. Bernhard Bach, G. Böhm, D. Buxtehude, Händel, Hasse, Hurlebusch, J. L. Krebs, J. P. Kellner, Locatelli, G. A. Sorge, Stöltzel, Telemann, J. G. Walther, zum Teil mit bedeutsamen Werken.“

¹ Lit. 31 (vollständige Literaturangaben im Literaturverzeichnis am Ende des Beitrags).

² Vgl. die Hinweise in TBSt 1, S. 24, sowie vor allem Lit. 14.

³ Zu Straubes Weseler Jahren (1897–1902) vgl. Lit. 4.

2. „Kein Stück liegt in Abschriften von Mempell und Preller zugleich vor; sie arbeiteten sich dermaßen gegenseitig in die Hände, daß sie sich z. B. die Abschrift der Klaviersuiten geradezu teilten. Die Mehrzahl der Klavierstücke Bachs hat Mempell, der Orgelstücke Preller kopiert. Sie benutzten größtenteils dasselbe Papier. Mempell setzt einmal seinem Namen hinzu *b(oc) t(empore) Cant(or)*. Aus diesen Anzeichen erhellt, daß beide in einer größeren Stadt und in engster Kunstgemeinschaft, Mempell als Kantor, Preller als Organist, lebten, daß sie, wenn nicht unmittelbar zu Seb. Bach selbst, doch zu einem seiner älteren Schüler in nahen Beziehungen standen, der sie in die musikalische Welt Bachs einführte.“

3. „Zeitangaben finden sich zwei: 1743 und 1. März 1749. Wir werden aber gleich sehen, daß diese Daten viel eher das Ende als den Anfang ihrer Sammelstätigkeit bezeichnen.“

4. „Sehr bezeichnend ist, daß die Kopien über die englischen Suiten hinaus nicht weiter mit Bachs Leipziger Schaffen Schritt halten.“⁴

Das Resümee, „daß die Sammlungen Mempells und Prellers durch ihr Zurückgehen auf Quellen der Weimarer und noch früherer Zeit und durch die Überlieferung so zahlreicher, sonst nicht gekannter Werke in hohem Maße Glaubwürdigkeit und Wertschätzung verdienen“, gab Seiffert Anlaß, auch ein Werk wie die singulär überlieferte d-Moll-Sonate BWV 1036 als echt anzusehen, „die Mempell nur mit dem Namen ‚Bach‘ belegt. . . . Daß die Vornamen fehlen, teilt die Kopie mit einem guten Drittel aller übrigen. Man braucht darum nicht gleich an einen anderen Bach zu denken, schon gar nicht an Phil. Emanuel, von dem die Sammlung überhaupt nicht die geringste Spur aufweist.“

Mit der Veröffentlichung des genannten Aufsatzes und der erwähnten Sonate sowie revidierter Fassungen der Supplementbände von Klavier- und Orgelwerken Bachs in der Edition Peters war die Auswertung der Sammlung Mempell-Preller für Seiffert im wesentlichen abgeschlossen, wenngleich er sie für seine Denkmälerausgaben und andere Editionen noch gelegentlich heranzog.⁵ Auch scheint er, mit anderen Vorhaben beschäftigt, die Suche nach dem Herkunfts- oder Wirkungsort der beiden Musiker nicht weitergeführt zu haben. So blieb unbeachtet, daß schon wenige Jahre nach der Drucklegung des Aufsatzes ein wichtiger biographischer Hinweis gegeben wurde,⁶ der – zumal unter den Bedingungen noch intakter Archivbestände – unweigerlich zur Erhellung der Provenienz hätte führen müssen.

Alles blieb im ungewissen, bis Hans Löffler im Rahmen seiner umfassenden Materialsammlungen über – wirkliche und vermeintliche – Schüler J. S.

⁴ Diese zumindest irreführende Behauptung zielt wohl auf das Fehlen unbekannter oder wenigstens bis 1750 nicht gedruckter Werke der Leipziger Zeit.

⁵ Vgl. Anm. 46 und 50.

⁶ Vgl. Lit. 8.

Bachs⁷ sich auch der beiden Musiker Mempel und Preller annahm. Während ihm im Falle Prellers der Erfolg versagt blieb, konnte er die Vita Mepells doch in großen Zügen nachzeichnen. Wie es scheint, ist er durch Befragung von Genealogen⁸ auf das Herkunftszentrum nördlich von Ilmenau aufmerksam geworden, so daß dann der Taufeintrag in Heyda ermittelt werden konnte;⁹ von hier führte der Weg auf noch nicht geklärte Weise nach Apolda, dessen gedruckte Geschichte¹⁰ die Wirkungszeit Mepells ohne Quellenbeleg mit 1740 bis 1747 angibt, wobei die letztgenannte Jahreszahl sich durch den Begräbniseintrag vom 26. 2. 1747 bestätigen läßt.

Befinden wir uns somit im Hinblick auf die Biographie J. N. Mepells seit längerem auf gesichertem Boden, ohne freilich über mehr als ein Gerüst der allerwichtigsten Daten zu verfügen, so war die Ungewißheit über die Person Prellers – jedenfalls von seiten der Bach-Forschung – bislang so groß, daß man sich auf die von Löffler vorgeschlagenen Daten („geb. um 1700, zeichnet noch 1749“) einigen mußte.¹¹

Diesem Mangel läßt sich um so leichter abhelfen, als über Preller verhältnismäßig viel Material greifbar ist. Der für den Zugang entscheidende Hinweis knüpft sich an die Biographie Wilsings und wurde schon 1909 von Willy Fentsch gegeben: D. F. E. Wilsing ist das dritte Kind aus der am 11. 8. 1805 geschlossenen Ehe des 1801 bis 1804 in Dortmund, ab 1805 in Hörde tätigen Pfarrers Johann Wilhelm Wilsing (geb. 16. 4. 1777 in Düssern) und der Philippine Preller aus Dortmund.¹² Wilsings Mutter, mit vollem Namen Philippine Wilhelmine Sophie geb. Preller (getauft 6. 5. 1786 in Dortmund), entstammt der am 4. 8. 1785 in Dortmund geschlossenen Ehe von Gottlieb Friedrich Preller (1755–1822) und Sophia Juliana Henriette Hoffmann und G. F. Prellers Vater, also D. F. E. Wilsings Urgroßvater, ist eben der langgesuchte Johann Gottlieb Preller.¹³

Die Überlieferung der Handschriftensammlung von J. G. Preller bis auf D. F. E. Wilsing erfolgte also in direkter Deszendenz; die Frage, warum

⁷ Handschriftliche Kollektaneen im Besitz des Bach-Museums Eisenach, kurze Auszüge in Lit. 20 und 21.

⁸ Vgl. auch *Stammbaum der Familie Maempel vom Jahre 1710 bis 1894* (1927). Die Abstammung soll auf alten schweizerischen Adel zurückgehen. Ein Fabian Maempel (1710 bis 1775) aus Oberpörlitz bei Ilmenau ist seit 1759 als Gastwirt zur Goldenen Henne in Arnstadt bezeugt.

⁹ Johann Nicolaus Mempel wurde hier am 10. 12. 1713 als Sohn des Schulmeisters Johann Veit Mempel geboren; der Vater stand noch am 3. 11. 1743 in Apolda bei einem Enkelkind Pate (Mitteilung der Pfarrämter).

¹⁰ Lit. 16. Einschlägige Akten besitzen weder das Stadtarchiv Apolda noch das Staatsarchiv Weimar.

¹¹ TBSt 1, S. 25, sowie Lit. 14 und 20.

¹² Lit. 8; vgl. auch Lit. 34.

¹³ Für die Ermittlung der Daten in den Kirchenbüchern von St. Marien und St. Reinoldi sowie für die Überlassung von Ablichtungen ist dem Evangel. Gemeindeamt Dortmund-Mitte zu danken.

Wilsing, selbst ein begabter Organist, nachmals auch als Herausgeber Bachscher Werke tätig,¹⁴ sich so unvermittelt von diesem Familienbesitz trennte, kann nur mit dem Hinweis auf die starken Spannungen zwischen Wilsing und der Weseler Kirchenbehörde¹⁵ beantwortet werden. Nach Sietz war „die Entlassung des jungen Mannes, dessen Verhalten von sehr ferne an das des jungen Bach in Arnstadt erinnern möchte, verständlich und für beide Seiten kein Unglück“, sie hatte aber einen völligen Neubeginn in Berlin zur Folge und bewirkte so die Abgabe der ererbten Handschriften. In der Tat geht aus Materialien zur Familiengeschichte Wilsings, die ein direkter Nachkomme J. G. Prellers, Herr Hermann Hebbel in Boffzen/Weser, besitzt, hervor, daß Wilsing vor der Übersiedlung nach Berlin Bücher, Musikalien, Kleidungsstücke usw. verkaufen mußte. Die Musikalien erwarb für 120 Taler L. Bischoff (1794–1867); ungewiß bleibt, ob auch die Bachiana dazu gehörten und gegebenenfalls erst nachträglich an die Weseler Familie Welsch gelangten. Was an Hand der stark dezimierten Dortmunder Aktenbestände über Preller zu ermitteln war, hat Hans-Oskar Swientek in neuerer Zeit in einem Aufsatz¹⁶ zusammengefaßt, der die Tätigkeit Prellers aus allerdings etwas ungewohnter Sicht zeigt: *Die Karten der Feldfluren von Dortmund des Landmessers J. G. Preller um 1775*. Danach wurde Preller am 10. 12. 1753 zum „Cantor und Landmesser“ angenommen (Ratsprotokoll), nach anderer späterer Quelle¹⁷ erst „nach Ostern 1754 berufen“, war als Lehrer der VII. Klasse am Dortmunder Archigymnasium tätig und wurde „1764 bey Einziehung der Classe in Sexta versetzt“. 1758 bis 1786 als Hausbesitzer nachweisbar (Schwarze Brüderstraße 1)¹⁸ starb „als Lektor Cl. VI., Cantor, Landmesser und Organist zu St. Marien... Preller, der Mathes., arithmetica, geometria, Voc.-Instr. Music. sonderlich wohl qualifiziert war“ am 21. 3. 1786.¹⁹ Amtsnachfolger an der Marienkirche wurde der Sohn Gottlieb Friedrich.

Über die Tätigkeit Prellers in den ersten Dortmunder Jahren liegen nur wenige Hinweise vor. Wenn es in einem Ratsprotokoll vom 16. 6. 1757 heißt,

¹⁴ C. v. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins*, Berlin 1861, S. 647f.; die dort genannte Jahreszahl 1842 trifft für Wilsings Klavierauszug des Weihnachts-Oratoriums nicht zu.

¹⁵ Ausführlich dargestellt in Lit. 35.

¹⁶ Lit. 37. Kartographische Aufnahmen Prellers liegen im Staatsarchiv Münster, zugehörige Aufzeichnungen im Stadtarchiv Dortmund.

¹⁷ Th. Mellmann, *Das Archigymnasium in Dortmund*, Dortmund 1807, S. 107, zitiert nach Lit. 37, S. 244f.

¹⁸ R. v. d. Berken, *Dortmunder Häuserbuch. 1700–1850*, Wattenscheid 1927, S. 101f.; Lit. 37, S. 242.

¹⁹ Lit. 37, S. 242f., nach einer bis 1789 reichenden Chronik. Begräbniseintrag vom 23. 3. 1786 im Kirchenbuch St. Reinoldi. Die Orgel der Marienkirche, 1520 (?) erbaut, erlebte 1535 eine Renovierung, 1856 und 1908 Umbauten. Am 6. 10. 1944 wurde durch Kriegseinwirkung „das wertvollste und älteste westfälische Orgelgehäuse vernichtet“ (Lit. 26, S. 31). Die Schrift von K. Lorenz, *Die Marienkirche zu Dortmund*, Dortmund 1957, war mir nicht zugänglich.

„Die Choristen betragen sich ungehörlich. Cantor Preller soll sie im Zaume halten und die gesammelten Gelder unter sie verteilen“, so sind hier offenbar die Gesangsumgänge²⁰ gemeint, bei denen mittwochs und sonntags vor den Bürgerhäusern vierstimmige Motetten und Choräle gesungen wurden, „so wie häufig in Sachsen gebräuchlich“, und bei denen Söhne wohlhabender Bürger sich oftmals dem Chore anschlossen. „Mit diesem Singe-Chor führte dann auch der Kantor im Verein mit dem Stadt-Musikus und seinen Gehülfen, an jedem hohen Feste in allen 4 lutherischen Kirchen nach der Reihe herum eine Kirchen-Musik auf.“ Auch diese Behauptung, bei der kein Name genannt wird, läßt sich durch eine Protokollnotiz stützen, die das Michaelisfest 1755 betrifft²¹: „Dem Herrn Cantori Preller und dem Stadts-Musicanten könnte gefällig aufgetragen werden, ein Davidisches Meister-stück von ihrer Kunst in der Haupt-Kirchen zu St. Reinoldi vorzustellen.“ Regelmäßige Kantatenaufführungen waren also hier ebenso unmöglich und unüblich wie einst bei Bach in Mühlhausen.

Eine eingehendere Schilderung der musikalischen Aktivitäten Prellers in dessen beiden letzten Lebensjahrzehnten verdanken wir dem „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830, vom Kaufm. Wilhelm Feldmann, ältestem und 54jährigem Mitgliede desselben“.²² Hiernach vollzog sich in Dortmund eine ähnliche Entwicklung wie in anderen deutschen Städten: die mit dem sozialökonomischen Aufstieg des Bürgertums parallel laufende Umwandlung privater Musikzirkel und mehr oder weniger öffentlich wirkender Collegia musica in wirtschaftlich und organisatorisch festgefügte Konzertvereinigungen.²³ Hierfür waren die Voraussetzungen in Dortmund besonders ungünstig, da das Musikleben der nur etwa 3000 Einwohner zählenden einst bedeutenden Reichsstadt völlig darniederlag. Selbstloser Einsatz einiger Musikbegeisterter konnte nur allmählich Wandel schaffen und auch dies erst nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges:

„Kleiner Anfang des Konzerts.²⁴ Im Jahr 1764 lebte hier als Cantor Herr Preller, starb 1786, aus Sachsen gebürtig und als Stadt-Musikus, später auch Organist in Petri-Kirche,²⁵ Herr Casp. Diedr. Doerth, starb 1788 den 28. Juli. Beide liebten die Musik mit leidenschaftlichem Feuer. Der erste spielte besonders fertig Klavier und Orgel, und war in seiner Heimath in der Jugend gründlich im Gesange unterrichtet, doch mit keiner guten Stimme begabt. Er

²⁰ Lit. 7, S. 5 ff.

²¹ Lit. 13, S. 89.

²² *Dortmund, 1830. Bei Chr. Leonb. Krüger*; Exemplar in BB, Mus. Cf 96. Hierauf fußen u. a. Lit. 10, S. 22 f.; Lit. 13, S. 114–116; Lit. 28, S. 32–34, 37 f.; Lit. 29, S. 221 f.; Lit. 30, S. 18 f.; MGG, Artikel *Dortmund*.

²³ Lit. 24, S. 73; Lit. 25, S. 29 ff.

²⁴ Das folgende nach Lit. 7 (vgl. Anm. 22), S. 12–25.

²⁵ Quelle für das Mißverständnis bei Friedhof, MGG und anderen, Preller sei Organist der Petrikirche gewesen.

war ein sehr guter gründlicher Theoretiker, komponirte selbst, und nicht unglücklich, sowohl für den Gesang, als für das Klavier; nur fand man damals seine Klaviersachen zu schwierig für die linke Hand.“

Das von Preller und Doerth begründete Collegium musicum bestand nach Feldmann zuallererst aus vier aktiven Personen: „Welche Instrumente, außer dem Flügel, das einzige welches Hr. Preller spielte, angewandt wurden, ist mir nicht bekannt.“ Der Berichtstatter erinnert sich, als Knabe „vor den Fenstern des Concerts-Saales, einem mäßigen Zimmer im Hause des Gastwirths Kühn, manchmal mit Vergnügen zugehört zu haben“. Allmählich vergrößerte sich „das kleine Orchester-Personal, zuerst freilich mit sehr wenig brauchbaren Subjekten“. Erwähnenswert erscheinen unter den Mitwirkenden der Ära Preller ein 1830 „noch lebender Hr. Kopfermann sen.“, wohl ein Verwandter oder sogar direkter Vorfahre des aus Dortmund stammenden Kustos der Berliner Musiksammlung Albert Kopfermann (1846–1914), sowie der „noch in Stollberg [bei Aachen] lebende rühmlichst bekannte Arzt Hr. Dr. Kortum“, ein guter Violinspieler, Vetter²⁶ des Jobsiade-Dichters Karl Arnold Kortum.

Um 1776 war es schon möglich, eine „Symfonie nothdürftig zu besetzen“. „Den Baß spielte Hr. Preller auf einem Federflügel, unterstützt von einem mittelmäßigen Violoncell und einem Fagott.“ Zu dieser Zeit „war der Sohn unsers Cantors, der jüngere Hr. Preller als Jurist von der Universität zurückgekommen. Von seinem Vater früh schon zur Musik gebildet, . . . spielte er gut Klavier, blieb noch etwas weniger stümperhaft Flöte als ich, und war ein fertiger richtiger Sänger, aber leider ohne gutes Organ.“

Trotz ständig herrschender ungünstiger Bedingungen – unangemessene Räume auch nach dem Umzug in ein anderes Konzertlokal, laute Unterhaltung des Publikums, Spiel ohne Proben, zu niedriges Eintrittsgeld – investierte Preller viel Zeit und Kraft in die Heranbildung von Gesangskräften, ehe einige Bürgersöhne und -töchter so weit unterrichtet waren, daß sie solistisch oder als Chormitglieder auftreten konnten. „Wirklich brachte er auch von diesen von ihm unterrichteten Mädchen, von den Chorschülern etc., so viele zusammen, daß er es wagen konnte, sie an größeren Singstücken zu versuchen. So führte er vor und nach die meisten damals so beliebten Oratorien von Rolle: den Tod Abels, Abraham auf Moria, den Tod Lazarus etc. auf.“

„ . . . Freilich blieb dem ohngeachtet die endliche Aufführung noch sehr mittelmäßig und ungenügend, und das fühlte niemand stärker, als er; allein das hinderte den würdigen Mann doch nicht an der Ausdauer bei seiner mühevollen Arbeit. Es wird schon einmal besser gehen; man kann nicht mit Meisterstücken anfangen; wer das will, ist ein Narr und wird nie eins liefern. So sagte auch er, wie sein unermüdlicher Mitarbeiter Doerth. . . . Und dies Alles

²⁶ Karl Georg Theodor Kortum (1765–1847); vgl. Allgemeine Deutsche Biographie sowie G. Kortum und E. Reincke, *Kortum-Kortüm-Vorkommen in Mecklenburg und Westfalen* . . . , Hannover 1960, S. 52–54, 56.

that dieser würdige Mann nicht bloß ohne Belohnung, sondern mit eigener großer Aufopferung. Er schaffte die Partituren von den Oratorien, auch die Graunsche Passion, auf eigene Kosten an. Aber dies war noch nicht genug. Er selbst schrieb mit eigener Hand alle Stimmen aus und gab das Papier dazu; er, bei seinem geringen Einkommen! Auf Bezahlung konnte er keine Hoffnung machen; dahin reichten die Geldmittel des Konzerts nicht.“ Für die 24 bis 26 Konzerte eines Winters erhielt Preller lediglich eine Gratifikation von einem Dukaten. Zum Vergleich ist hier noch einmal auf Prellers Urenkel D. F. E. Wilsing zu verweisen, der es zwischen 1829 und 1834 im nahe gelegenen Wesel ablehnte, eine derartige Kärnerarbeit zu leisten, und so die bereits erwähnten Spannungen mit heraufbeschwor.

Auch unter Berücksichtigung der geschilderten Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten (die sich ja im übrigen in mehr als einem Punkte mit den Problemen decken, denen sich Bach in Leipzig ständig gegenüber sah), wird deutlich, daß Johann Gottlieb Preller in den dreiunddreißig Jahren seiner Dortmunder Amtstätigkeit nicht nur allgemein eine stadtbekannt Persönlichkeit war, sondern vor allem die Schlüsselfigur beim Wiederaufbau des Dortmunder Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellte.²⁷

Ohne Frage war jedoch Dortmund nicht der Ort, an dem er eine Sammlung von Klavier- und Orgelwerken Bachs hätte aufbauen oder systematisch fortführen können. Daß eine solche, sofern schon vorhanden, hier ungenutzt geblieben wäre, braucht darum nicht angenommen zu werden, galt es doch, den heranwachsenden Sohn zu jenem guten Klavier- (und wohl auch Orgel)spieler heranzubilden, als den ihn Feldmann schildert.

Wenn also der Handschriftenbestand samt und sonders in die vor-Dortmunder Jahre Prellers zu datieren ist, so zeigt sich bei deren Betrachtung sehr bald, daß die biographischen Quellen nur spärlich fließen. Immerhin liegt ein Hinweis vor, daß Preller aus Jena nach Dortmund berufen worden ist;²⁸ die angesichts seiner mathematischen Kenntnisse naheliegende Annahme eines Universitätsstudiums läßt sich durch ein Immatrikulationsdatum – 28. 10. 1750 – stützen,²⁹ und von hier führt der Weg zum Geburtsort. Nach Aussage des Kirchenbuchs wurde Johann Gottlieb Preller am 9. 3. 1727 als erstes Kind aus der am 15. 1. 1726 geschlossenen Ehe von Johann (Hanß) Christoph Preller und

²⁷ In gewisser Weise ist also die Dortmunder Bach-Tradition (vgl. die Zusammenfassung in Lit. 30, insbesondere auch die Bach-Feste von 1909 und 1922) viel älter, als bisher anzunehmen war.

²⁸ Mellmann, a.a.O., (vgl. Anm. 17). Der spezielle Anlaß für Prellers Berufung gerade nach Dortmund ist unbekannt. Prellers Eheschließung mit Catharina Elisabeth Valert (begr. 13. 7. 1785 in Dortmund, 67 Jahre alt) ist weder in Dortmund noch in Jena beurkundet. Die unter den Paten des Sohnes Gottlieb Friedrich (getauft 11. 10. 1755 und gest. 18. 6. 1822 in Dortmund) genannte Frau Dorothea Preller wird mit J. G. Prellers Mutter identisch sein, so daß die Annahme entfällt, Verwandte könnten in Dortmund ansässig gewesen sein.

²⁹ Lit. 22, S. 579.

Dorothea Catharina Herringer in Oberroßla bei Apolda geboren.³⁰ Diese unmittelbare Nachbarschaft zum nachmaligen Wirkungsort des Apoldaer Kantors J. N. Mempell erklärt somit den Übergang von dessen Handschriftensammlung in die Hände von J. G. Preller, wobei freilich Seifferts Annahme eines Nebeneinanderwirkens von Kantor und Organist zugunsten der Vermutung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses aufgegeben werden muß.

Die scheinbare Bestätigung für die eingangs zitierten Erkenntnisse Seifferts, insbesondere hinsichtlich eines einheitlichen Ursprungs der Sammlung, erfordert einige neue Überlegungen. Zuvor ist jedoch noch ein Blick auf Prellers Jenaer Jahre zu werfen, deren Ende mit dem Tode des von J. S. Bach einst so genannten „Seniors aller noch lebenden Bachen“ Johann Nikolaus Bach³¹ fast auf den Tag genau zusammentrifft. Auch wenn man annimmt, daß eine Begegnung zwischen Preller und dem zuletzt kranken und dienstunfähigen berühmten Stadt- und Universitätsorganisten nicht stattgefunden hat, sind die musikalischen Anregungen, die die Stadt dem jungen Künstler bot, nicht zu unterschätzen. Das 1733 erneuerte Collegium musicum, das „um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal eine gewisse Blüte erlebt zu haben“ scheint, könnte auch für Preller ein Betätigungsfeld abgegeben haben, so etwa bei der für den 2. 6. 1751 bezeugten Aufführung einer Geburtstagskantate aus der Feder des aus Hettstedt stammenden Karl Friedrich Agthe, deren Text von J. B. Wiedeburg stammen soll.³² Daß Preller zu den Schülern dieses berühmten Mathematikprofessors³³ gehört hat, kann wohl als sicher gelten.

Mit wem Preller in Jena im einzelnen zusammentraf, entzieht sich leider unserer Kenntnis; die Matrikel der fraglichen Zeit nennt aber neben Agthe in ausreichender Zahl Personen, die als „musikverdächtig“ anzusehen sind, unter ihnen den ehemaligen Thomaner, nachmaligen Quedlinburger Kantor Johann August Heye (29. 10. 1745),³⁴ Wolfgang Gottfried Roemer aus Gräfenroda, möglicherweise identisch mit Johann Peter Kellners späterem Schwieger-

³⁰ Im Kirchenbuch stets *Breller*. Der Vater starb am 25. 3. 1747. Für die außergewöhnlich mühevollen Sucharbeit gebührt Herrn Pfarrer H.-J. Zezschwitz, Oberroßla, herzlichster Dank. Ein F. C. A. Föckler, Pastor in Oberroßla, war 1755 Pate bei G. F. Preller (vgl. Anm. 28). Ein Preller-Vorkommen in Niederroßla erwähnt A. Müller, *Am Roßla im siebenjährigen Kriege*, Weimar 1924, S. 19f. Ober- und Niederroßla fehlen in der Übersicht bei H. Preller, *Die Stammtafel des Malers ... Friedrich Preller*, in: *Die Thüringer Sippe*, Jg. 3, 1937, S. 65-74.

³¹ Dok I, S. 259, Nr. 27; Lit. 12.

³² Lit. 19, S. 215. Feldmann (Lit. 7), S. 14f., verkennt die Zusammenhänge, wenn er den „bescheidenen beiden Musikkennern“ Preller und Doerth die Wahl der Bezeichnung Collegium musicum nicht zutraut und den Einfluß „gelehrter Zuhörer“ geltend machen will. Vgl. auch Lit. 39, S. 97. Agthe hatte die Universität Jena am 8. 7. 1745 bezogen.

³³ Zu Johann Bernhard Wiedeburg vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie sowie Geschichte der Universität Jena 1548/58-1958*, Bd. I, Jena 1958, S. 207f. u. ö.

³⁴ Vgl. BJ 1907, S. 73, Nr. 208, sowie Lit. 23, S. 88, 194f.

sohn³⁵ (14. 10. 1748), Wilhelm Hieronimus Bach aus Erfurt (26. 4. 1749)³⁶ und jenen Philipp Christian Bach aus Ohrdruf (9. 6. 1752), von dem auch noch ein Jenaer Eintrag vom 1. 4. 1753 im Stammbuch eines Kommilitonen erhalten ist.³⁷

Versagen somit die biographischen Quellen in bezug auf die Entstehung der Sammlung im engeren Sinne, so müssen wir – wie einst Seiffert – aufs neue die Handschriften befragen, nur unter verändertem Blickwinkel. Hier sind nicht allein die – leider sehr schematisch nach vermeintlichen Klavier- bzw. Orgelwerken geordnet zusammengehefteten – Leipziger Bach-Konvolute *Ms 7* und *Ms 8* einzubeziehen, sondern auch einige Teile der Sammlung in den BB-Beständen³⁸ sowie die häufig als verschollen bezeichneten Abschriften von Werken anderer Komponisten, die in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig als *Ms S 1* bis *15* gesondert aufgestellt sind.

Beginnen wir mit den letztgenannten Kompositionen, unter denen sich verhältnismäßig viele Anonyma und Fragmente befinden, die Seiffert und nach ihm Löffler³⁹ aber zum größeren Teil identifizieren konnten; die Zahlen 1 bis 15 sollen der Kürze halber die Signaturen *Ms S 1* bis *15* bezeichnen.

a) Kopien aus dem Besitz Mempells bzw. von dessen Hand oder von dessen Kopisten geschrieben.

Anonym, Choralbearbeitung (2); Anonym, Fuge Des-Dur (Tischer?) (2); Georg Böhm, Zwei Choralbearbeitungen⁴⁰ (3); G. F. Händel, Sonaten⁴¹ (5); Conrad Friedrich Hurlebusch, *Composizioni musicali*⁴², Teil II (7); Johann Peter Kellner, *Certamen musicum*, Suite F-Dur⁴³ (8); ders., Präludium und Fuge d-Moll (9); Johann Ludwig Krebs, Choralbearbeitung (10); Pietro Locatelli, Trio G-Dur⁴⁴ (11); Georg Andreas Sorge, Clavier Übung III (12); G. Ph. Telemann, Fugierte und veränderte Choräle⁴⁵ (13).

³⁵ Vgl. Lit. 9, S. 93 (hier Wolfgang Gottlieb Roemer).

³⁶ Ergänzung zu Dok I, S. 260 (Nr. 37) und 266.

³⁷ 1734–1809, vgl. Lit. 9, S. 37; das Stammbuch in der Sammlung Manfred Gorke (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig), Signatur *Go. S. 339*.

³⁸ Verzeichnis der Bach-Handschriften in TBSt 2/3.

³⁹ Seiffert sicherlich begünstigt durch die Arbeit an der 1899 erschienenen Geschichte der Klaviermusik; Löffler speziell die Werke von J. L. Krebs betreffend.

⁴⁰ Vgl. H. Müller-Buscher, *Studien zu den Choralbearbeitungen Georg Böhms (1661 bis 1733)*, Dissertation, Regensburg 1972, S. 229 f.

⁴¹ Vgl. Lit. 15, S. 37 f., Nr. 91.

⁴² Zur Datierung vgl. Dok II, Nr. 363 und 373.

⁴³ Druck: Arnstadt 1739, 2. Aufl. 1743.

⁴⁴ Nicht erwähnt in Lit. 5. Nach Ausweis des Wasserzeichens (Wilder Mann, HNK) gehört diese Abschrift in die Nähe derjenigen der Orgeltrios BWV 585, 586 und 1027a in *Ms 7*. Vgl. auch meinen Beitrag im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971.

⁴⁵ Wohl Kopie nach dem Druck von 1734/35; vgl. *Mf 18*, 1965, S. 413 f., *Mf 22*, 1969, S. 143, sowie *Musik und Verlag. Festschrift Karl Vötterle*, Kassel 1968, S. 511, 513 (M. Ruhnke).

b) Kopien von der Hand Prellers; fragliche Zuschreibungen durch ? bezeichnet.

Anonym, Choralfantasie (1); Anonym, Zwei Choralbearbeitungen, zwei Sonaten^{45a} (2); Dietrich Buxtehude, Toccata G-Dur⁴⁶ (4); G. F. Händel, Kantate⁴⁷ (6)?; Conrad Friedrich Hurlbusch, Composizioni musicali, Teil I (7); Johann Peter Kellner, Präludium und Fuge G-Dur (9); Johann Ludwig Krebs, Präludium und Fuge f-Moll, datiert 1749 (10); ders., Suite a-Moll⁴⁸ (2); Johann Caspar Vogler, Choralbearbeitung⁴⁹ (14)?; ders., Choralbearbeitung (15); Johann Gottfried Walther, Choralbearbeitung (15); ders., Präludium und Fuge G-Dur⁵⁰ (15)?.

Die naheliegende Annahme, die vorstehend genannten Quellen könnten die Gesamtheit dessen darstellen, was auf dem Überlieferungswege (Mempell) – drei Generationen Preller – Wilsing – Welsch an Max Seiffert gelangte, wird widerlegt durch einige Handschriften, die zu geretteten Beständen des 1921 von Seiffert gegründeten Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg (zuletzt Staatl. Institut für deutsche Musikforschung in Berlin) gehörten und sich jetzt in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befinden, zur Zeit noch ohne Signatur. Ob Seiffert der Zusammenhang mit der Sammlung Mempel-Preller entgangen war oder ob er die Handschriften aus anderen Gründen nicht mit nach Leipzig gab, läßt sich heute nicht mehr klären.

Es handelt sich um drei Konvolute, deren Zugehörigkeit zu Seifferts Besitztum sich an den charakteristischen blauen Pappenebänden sowie Stempeln, Titelaufschriften und Exlibris eindeutig ablesen läßt. Allerdings bedarf das eine – Choralbearbeitungen und Präludien enthaltend – hinsichtlich seiner

^{45a} Identität der Sonaten mit den Nrn. III und IX aus G. B. Martinis *Sonate d'Intavolatura*, Amsterdam o.J. [1742], von mir nachträglich festgestellt.

⁴⁶ D. Buxtehude, *Orgelwerke*, hrsg. von Ph. Spitta, neu hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1903, bzw. Ergänzungsband, Leipzig 1939. Neuere Publikationen, u. a. K. Beckmanns quellenkritische Ausgabe von Buxtehudes sämtlichen Orgelwerken, Bd. I, Wiesbaden 1971, bezeichnen die Handschrift als verschollen.

⁴⁷ P. Krause (Lit. 15) bezweifelt den Zusammenhang mit der Sammlung Mempel-Preller. Das Wasserzeichen (Amsterdamer Wappen) bestätigt dies, doch wäre zu fragen, ob hier nicht Aufführungsmaterial aus dem Dortmunder Collegium musicum vorliegt. Handschriften in Darmstadt und Kopenhagen weisen das Werk Telemann zu.

⁴⁸ Vgl. BWV Anh. 181. Die Satzfolge stimmt weitgehend mit BB *Mus.ms. 12013/4* überein und weicht stärker von der in BB *Mus.ms. Bach P 801* ab.

⁴⁹ BWV Anh. 57. Vgl. Lit. 14, S. 42. Veröffentlichung durch K. Straube in *Choralvorspiele alter Meister*, Leipzig 1907. In *Mus.ms. Bach P 802*, S. 267–269a, ohne Komponistenamen, Handschrift von J. T. Krebs d. Ä. (vgl. Lit. 41). Die Schriftzüge von *Ms S 14* weichen von denen Prellers in bestimmten Details ab.

⁵⁰ Vgl. DDT 26/27 (1906), S. 104 bzw. 268–271. Nach Seifferts Vorrede sollen Präludium und Fuge eine ältere Variante in C-Dur darstellen (A-Dur-Fassung in Walthers *Autograph BB Mus.ms. 22541*, Bd. IV). In Wirklichkeit liegt ein – nicht von Preller geschriebenes – Konzept einer Übertragung von A-Dur nach G-Dur vor.

Provenienz noch weiterer Untersuchungen, da der Schriftbefund nicht eindeutig auf die Sammlung Mempel-Preller weist.

Ein in Partitur und Stimmen vorliegendes *Laudate Dominum* ist hingegen durchweg von J. G. Preller geschrieben und läßt darüber hinaus die Partitur als Kompositionsniederschrift erkennen, so daß J. G. Preller zum ersten Male als Vokalkomponist in unser Blickfeld treten kann.

Das dritte Konvolut, irrtümlich mit „Motetten vom Ende des 18. Jahrhunderts“ bezeichnet, enthält Stimmen zu siebzehn anonymen Motetten. Begonnen und etwa zur Hälfte geschrieben sind alle vorhandenen Stimmen von J. G. Preller, die Fortführung zeigt eine andere Kopistenschrift. Da hier wie in Prellers *Laudate Dominum* Thüringer Wasserzeichen im Papier zu erkennen sind, dürften die Handschriften vor 1753 anzusetzen sein, so daß Seiffert sie für seinen Denkmälerband „Thüringer Motetten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (DDT 49/50) unbedenklich hätte heranziehen können. Eine nähere Bestimmung kann im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht vorgenommen werden, zumal die Entdeckung der bisher nirgends erwähnten Konvolute erst kurz vor dem Abschluß dieser Arbeit gelang. Wichtig zu wissen wäre freilich, ob Prellers Beschäftigung mit Vokalwerken etwa dem oben vermuteten Unterricht bei J. N. Mempel zuzuordnen ist oder vielleicht auf eine Zusammenarbeit mit dessen Amtsnachfolger⁵¹ deutet. Diese könnte dann in den Zeitraum zwischen 1747 und 1750 verlegt werden, also in die Jahre zwischen Mepells Tod und dem Studienbeginn Prellers in Jena. Doch auch an eine kurzzeitige selbständige Tätigkeit Prellers an einem uns nicht bekannten Ort wäre zu denken.

Neben diesen Handschriften sind einige Manuskripte zu nennen, die wohl im frühen 19. Jahrhundert aus dem Bach-Bestand abgesplittert sind und einen anderen Überlieferungsweg nahmen:⁵²

a) Kopien aus dem Besitz Mepells bzw. von dessen Hand oder von dessen Kopisten geschrieben.

BB *Mus.ms.Bach P 1084* (BWV 894) und 1095 (BWV 532/2).

b) Kopien von der Hand Prellers.

BB *Mus.ms.Bach P 1082* (BWV 915), 1087 (BWV 993), 1093 (BWV 574), 1098 (BWV 535), 1099 (BWV 538).

⁵¹ Johann Franciscus Seeser aus Apolda, seit 8. 5. 1745 Student in Jena, in Apolda 1747 bis 1800 amtierend. Mitbewerber Seesers war ein Johann Gottlieb Cantzler (15. 4. 1747), vielleicht ein Verwandter des Oberroßlaer Kantors Gottlieb Christian Cantzler, der 1727 zu Prellers Paten gehört hatte.

⁵² Für einen späten Zeitpunkt der Trennung spricht, daß einige später eingetragene Skizzen und Werkfragmente gleiche bzw. weitgehend ähnliche Schriftzüge aufweisen, z. B. *Allegro. Aus Tedeum v. Graun.* (P 1099, letzte Seite) und Beginn einer B-a-c-h-Fuge in Ms. 8, Kontrapunktübungen in Ms. 8 und Versuch einer B-a-c-h-Harmonisierung auf dem Titelblatt von P 1082.

Diese sieben Handschriften stammen aus dem Besitz von Franz Hauser (1794 bis 1870), standen teilweise Ernst Naumann für BG 36 (1890) zur Verfügung und wurden 1904 für die BB erworben. Ein Jahr später wurden beim Verkauf von Resten der Sammlung Hauser⁵³ noch Stimmen zu einem B-Dur-Trio für zwei Violinen und Basso continuo von Carl Philipp Emanuel Bach angeboten: „Die Baßstimme etwas lädirt, aber ohne Textverlust. Dabei eine Cembalostimme mit eingezogener Violino I von Mempell's Hand (der Name ist weggeschnitten, doch rührt die Abschrift zweifellos von ihm her).“ Da die Kopie verschollen ist, kann über die Richtigkeit dieser Zuweisung nicht entschieden werden; nicht einmal die Komposition läßt sich sicher bestimmen. Doch allein schon der Hinweis ist von Bedeutung für Seifferts obenerwähnte Hypothese über den Autor der Sonate BWV 1036.

Wie Griepenkerls Vorrede zur Peters-Ausgabe der Orgelwerke Bachs (Bd. IV, 1845) erkennen läßt, befanden sich die Handschriften (oder wenigstens die zu BWV 574) schon früh in der Hand Hausers. Umschlagbeschriftungen von P 1082 und 1084 lassen darüber hinaus den Wiener Sammler Aloys Fuchs (1799–1853) als Vorbesitzer erkennen, von dem Hauser möglicherweise alle sieben Manuskripte erhalten hat.⁵⁴ Für P 1082 nennt Kast (TBSt 2/3) einen „Dr. Dupuis“ als Besitzer (recte: *D^{er} Dupuis*), doch bleibt offen, wer hiermit gemeint ist. Liegt es auch nahe, an den Londoner Komponisten und Organisten sowie Musikdirektor der königlichen Kapelle Dr. Thomas Sanders Dupuis (1733–1796) zu denken – er wirkte 1785 bei den Händel-Gedächtnisaufführungen als Direktionsgehilfe⁵⁵ mit –, so kann es sich doch auch um ein anderes Mitglied dieser weitverzweigten Hugenottenfamilie handeln, zumal Einwanderungen von Franzosen nach Dortmund besonders um 1794 bezeugt sind.⁵⁶

Ähnlich unklar erscheint die Herkunft einiger Kopien von Werken Johann Peter Kellners, die sich heute in dem von Georg Poelchau (1773–1836) zusammengeführten Konvolut BB *Mus.ms. 11544* befinden und entweder das Signum J. N. Mempells tragen oder von dessen Hauptkopisten geschrieben sind⁵⁷ (entsprechende Abschriften J. G. Prellers sind nicht bekannt). Es läßt sich nicht einmal feststellen, ob sie überhaupt aus dem Besitz Mempells in denjenigen Prellers übergegangen und so der Nachwelt bewahrt worden sind. Die oben hinsichtlich des Bestandes *Ms S 1* bis *15* getroffene Feststellung, daß neben den Abschriften von der Hand oder aus dem Besitz Mempells sowie

⁵³ Lit. 1, S. 2, Nr. 7.

⁵⁴ Kontakte zwischen Hauser und Fuchs sind vielfach bezeugt, vgl. etwa BJ 1955, S. 14, BJ 1960, S. 85, Kongreßbericht Bonn 1970, S. 382, sowie Lit. 27, S. 41, 117.

⁵⁵ Lexika von Eitner, Grove, Mendel-Reißmann u. a., außerdem Burney-Eschenburg (vgl. Dok. III, Nr. 905), Abschnitt „Händels Gedächtnißfeyer“, S. 9.

⁵⁶ Lit. 11, Bd. II, S. 836f.; Lit. 40, S. 148.

⁵⁷ Vgl. Lit. 6, S. 66ff. Teile dieses Poelchau-Konvoluts stammen aus dem Nachlaß Johann Nikolaus Forkels.

denjenigen von der Hand Prellers auch andere Bestandteile eingemischt sind,⁵⁸ wiederholt sich an den Konvoluten *Ms 7* und *Ms 8* der Musikbibliothek Leipzig.

Zu erwähnen sind hier die von einem „*Schroeter*“ stammenden Abschriften von BWV 600, 609 und 757, die Kopie der g-Moll-Suite BWV 822, die – nach einer Beobachtung von Hartwig Eichberg, Tübingen, – ein fast verlöschtes Datum, möglicherweise 1743 aufweist, weiterhin die *J. A. L.* und *Job. Adolph Lohrber* (?) bezeichnete Abschrift der Reinken-Bearbeitung BWV 966, eine von späterer Hand J. S. Bach zugewiesene unbekannte c-Moll-Fuge sowie die Abschrift des Cis-Dur-Präludiums BWV 848.

Der Schreiber dieser letztgenannten Handschrift liefert nun insofern einen wichtigen Anhaltspunkt, als es sich um jenen bisher nicht lokalisierten Wolfgang Nicolaus Mey handelt, der in Quellen aus dem Umkreis J. P. Kellners häufiger vorkommt. Überprüft man diesem Fingerzeig folgend den Nachlaß Kellners,⁵⁹ so findet man in dem Konvolut BB P 804 Abschriften der a-Moll-Suite BWV 818a, der Corelli-Fuge BWV 579 und der D-Dur-Sonate BWV 963, sämtlich von der Hand des Mempell-Hauptkopisten.

Dieser Zusammenhang muß um so mehr auffallen, als er sich nicht in das herkömmliche Bild einer Zuordnung der Sammlung Mempell-Preller zum Überlieferungskreis Walther/Krebs fügt,⁶⁰ das allerdings durch Quellenuntersuchungen aus neuester Zeit ohnehin schon teilweise in Frage gestellt worden ist.⁶¹ Rechnet man hingegen Johann Nicolaus Mempell zum Schülerkreis Johann Peter Kellners in Gräfenroda, dann erklärt sich auf plausible Weise, daß Mempell besonders viele Werke Kellners besaß, während von der Hand Prellers nur noch ein einziges nachweisbar ist, und daß Mempells Kopist in Kellners Sammlung vertreten ist wie umgekehrt auch Kellners Kopist in Mempells Sammlung.⁶²

Nicht zu bedeuten braucht dies, daß sämtliche Bach-Abschriften Mempells den Lesarten noch erhaltener Kellner-Abschriften folgen.⁶³ Ohnehin wissen wir in den meisten Fällen nicht, nach welchen Vorlagen aus wessen Besitz

⁵⁸ Deren Herkunft ist bislang nicht zu klären, doch bleibt der geographische und chronologische Zusammenhang offenbar gewahrt.

⁵⁹ Vgl. NBA V/5. Krit. Bericht, S. 24 ff. (W. Plath).

⁶⁰ Etwa in den Krit. Berichten NBA IV/2 und 3 (H. Klotz).

⁶¹ Vgl. Lit. 2, S. 17–19; J. S. Bach, *Fantasien, Präludien und Fugen*. Nach den Quellen hrsg. von G. v. Dadelsen und K. Rönna, München/Duisburg 1970, S. 136–140. In keinem Falle sind die von Mempell bzw. Preller benutzten Vorlagen mit einer der erhaltenen Quellen identisch.

⁶² Theoretisch wäre auch der umgekehrte Weg möglich: Kellner hätte sich dann von Mempell Kopien der noch nicht in seinem Besitz befindlichen Werke BWV 818a, 579 und 963 erbeten.

⁶³ Vgl. das in Anm. 61 Gesagte. Beispielsweise besteht kein Zusammenhang zwischen Kellners Abschrift der Inventionen und der entsprechenden Kopie in *Ms 8* (Lit. 17, S. 54 und 58 f.); hinsichtlich der Herkunft von BWV 894 zeigt sich *Ms 8* besser informiert als P 804 usw.

Kellner kopiert hat, und außerdem ist nicht zu sagen, ob Mempell tatsächlich bei J. P. Kellner, und nur bei diesem, Unterricht genommen hat. Ist auch die geographische Entfernung zwischen Heyda und Gräfenroda so gering, daß an einer Begegnung kaum zu zweifeln ist, so läßt sich doch auch der Gedanke nicht abweisen, daß Mempell – vergleichbar etwa dem nachmaligen Organisten in Wölfs Johann Nicol Fabricius, geb. 2. 3. 1712 in Eberstadt⁶⁴ und damit mit Mempell fast gleichaltrig, – Schüler des „Organist Bachen in Ohrdruff und Schuldiener Kellner zu Gräfenroda“ gewesen sein könnte. Abgesehen von Johann Bernhard Bach (1700–1743), seit 1721 Organist, und Johann Christoph Bach (1702–1756), seit 1728 Kantor in Ohrdruff, wäre auch an J. S. Bachs Amtsnachfolger in Arnstadt Johann Ernst Bach (1683 bis 1739) zu denken sowie an andere, uns heute als mögliche Besitzer von Bach-Kopien noch völlig unbekannte Musiker. Daß aber ein Zusammenhang zwischen J. P. Kellner und J. N. Mempell besteht, halten wir für sicher, auch wenn Kellners Sohn Johann Christoph bei einer späteren Aufzählung bekannterer Kellner-Schüler⁶⁵ den Namen Mempells nicht mit aufführt. Mempell wäre dann der Schülergeneration der Johann Baumbach⁶⁶, Johann Nicol Fabricius, Jacob Kummer⁶⁷ und Johannes Ringk⁶⁸ zuzuzählen.

In Anbetracht des äußeren Bildes, das die von Mempell geschriebenen bzw. signierten Kopien bieten, halten wir es für unwahrscheinlich, daß wesentliche Teile noch in die Zeit vor 1730 zurückreichen könnten. Eine Bestätigung dieser Annahme durch einen Wasserzeichenbefund bereitet zwar Schwierigkeiten, da das von Mempell und auch von Preller hauptsächlich verwendete Arnstädter Papier mit den Initialen des Papiermachers Johann Michael Stoß von 1714 bis 1760 nachweisbar ist,⁶⁹ doch gibt das seltenere Zeichen in *Ms 9* (BWV 1036, Bearbeitung einer von Carl Philipp Emanuel Bach 1731 in Leipzig komponierten Triosonate)⁷⁰ sowie in den Kopien von BWV 870a und 901 (*Ms 8*, Faszikel 18 und 26) doch einen Anhaltspunkt: die Gabel weist auf Blankenburger Papier, die Buchstaben MKW bedeuten Michael Keyßners Witwe, so daß 1726 als *Terminus ante quem* non feststeht.⁷¹ In einem einzelnen Falle (*Ms S 2*, Tischer [?]) kommt allerdings auch Blankenburger Papier mit den Initialen MK vor, das normalerweise 1726 oder früher zu datieren wäre. So muß wenigstens von hier aus gefragt werden, ob die zahlreichen mit „*poss. J. N. Mempell*“ gezeichneten Handschriften ursprünglich für ihn hergestellt oder von ihm bei einem Vorbesitzer erworben worden sind. Die Hypo-

⁶⁴ Lit. 3, I/3, S. 225.

⁶⁵ Lit. 36, S. 41f.; vgl. auch Dok III, Nr. 921.

⁶⁶ Geb. 31. 7. 1711 in Schönau am Walde, ein Vierteljahr lang Schüler Kellners in Frankenhain, 1752 Schuldiener in Schönau am Walde (Lit. 3, I/7, S. 56f.).

⁶⁷ Geb. 31. 10. 1717 in Frankenhain, 1742 in Liebenstein (Lit. 3, II/5, S. 75).

⁶⁸ 1717–1778; vgl. Dok III, S. 716, NBA I/40, Krit. Bericht, S. 11f. (W. Neumann), sowie Staatsarchiv Gotha, *Hobenlobe-Archiv, Akte 5734*.

⁶⁹ W. Weiß, Wasserzeichen-Katalog (Ms. für die NBA), Nr. I/32–34.

⁷⁰ Als Frühform von Wq 145 identifiziert von Siegele (Lit. 33), S. 49f.

⁷¹ Lit. 38. Keyßners Witwe starb 1746.

these über den Kontakt zu J. P. Kellner wäre gegebenenfalls entsprechend zu modifizieren.

Über das Ende der Kopier- bzw. Sammeltätigkeit Mepells liegen eindeutige Anhaltspunkte nicht vor. Nicht zu übersehen ist jedoch, daß Mepell seinen Handschriftenbesitz nur mit dem Namen bezeichnet, mit einer einzigen Ausnahme: BWV 676 ist außerdem mit *b.t.Cant.* versehen. Da diese Choralbearbeitung das spätest datierbare Bach-Werk der Sammlung darstellt (Klavierübung III, erschienen Herbst 1739) und Mepell seit 1740 als Kantor in Apolda wirkte, liegt eine Datierung der übrigen Kopien in die Zeit vor dem Amtsantritt nahe. Ob Mepell in diesen Jahren immer Umgang mit Kellner hatte bzw. Zugang zu dessen Material oder ob er schon anderwärts eine Stelle bekleidete, ist bislang leider nicht festzustellen.

Betrachten wir im Unterschied hierzu den Anteil Johann Gottlieb Prellers an den Sammlungen, so bietet sich ein weitgehend abweichendes Bild. Sämtliche Abschriften sind von Preller selbst angefertigt, Kopisten treten nicht auf, Kammermusikwerke fehlen gänzlich. Der 1743 datierten fragmentarischen Abschrift der Französischen Suite E-Dur (BWV 816) ist das jugendliche Alter des Schreibers noch deutlich anzusehen, wiewohl die 1749 datierten Kopien dann eine rasch ausgereifte Handschrift erkennen lassen.⁷² Im Repertoire fällt auf, daß unter den nicht von Bach komponierten Werken Kellner nur einmal vertreten ist, dafür aber J. L. Krebs, J. C. Vogler und J. G. Walther mehrfach. Obwohl Preller eine halbe Generation jünger ist als Mepell, fehlen bei ihm Kompositionen Bachs, die später als etwa 1730 entstanden sind; lediglich die Partita BWV 831 ist vorhanden, jedoch in der älteren c-Moll-Fassung, wie sie durch Anna Magdalena Bach überliefert ist. Fingersätze und Verzierungen sind bei einigen Werken in überreichem Maße eingetragen, die letzteren allerdings – mit Ausnahme der Fuge BWV 944 – nur in Satzteilen mit langsamem Zeitmaß.⁷³ Die Tendenz, manches außerdem mit „eigentlichen Noten“ auszudrücken, hat in einem Falle (*Ms 7*, S. 100) sogar zu einer solchen Verfremdung geführt, daß der Satz erst jetzt als Adagio-Teil der G-Dur-Toccata BWV 916 zu erkennen war. Angesichts der Entstehungszeit von Prellers Handschriften wird man die Manier, langsame Sätze reichlich zu verzieren, nicht unbedingt auf Gepflogenheiten Bachs und seines Kreises zurückführen müssen,⁷⁴ sondern auch eine Verbindung zu ziehen haben zu jener Vortrags-

⁷² Vergleichsmaterial für die Textschrift Prellers stellte das Stadtarchiv Dortmund zur Verfügung, über die in Lit. 37 genannten Belege hinausgehend auch eine Quittung vom 30. 5. 1759 (*Bestand 211 – St. Marien – 252*). Damit ist auch von dieser Seite her die Identität Prellers gesichert.

⁷³ *Ms 7* und *8*, BWV 917, 588, 916/2, 652a teilweise, 831 ebenso, 902 nur Präludium, 922 nur der überlange Sequenzteil, 768 nur Variation 1; *P 1082* BWV 915 in den Adagio-Teilen; *Ms S 4*, Buxtehude – Toccata.

⁷⁴ Vgl. aber auch den reichlichen Gebrauch französischer *agrément*s bei Kellners Lehrer Johann Schmidt (1674–1746), den Seiffert (Lit. 32), S. 361, beschreibt, sowie das hiermit nicht identische für J. C. Vogler typische „Schlingengeflecht kolorierender Figuren“ (R. Sietz, BJ 1935, S. 44f.).

weise, die Jakob von Stählin 1769 in einer Tagebuchaufzeichnung beschrieben hat.⁷⁵

Sucht man – wie im Falle Mempells – nach den Quellen, die Preller für seine Abschriften zur Verfügung gestanden haben könnten, so wäre – vorausgesetzt, daß Preller zeitweise den Unterricht Mempells genoß – an Vorlagen aus dessen Besitz zu denken. Da aber kein Werk in Abschriften beider Musiker vorliegt, sondern das Repertoire gleichsam ineinander verzahnt ist, läßt sich ein entsprechender Nachweis nicht führen. Weiterhin könnte an eine Berührung mit J. G. Walther in Weimar⁷⁶ gedacht werden, die sogar noch nach Mempells Tod (1747) hätte zustande kommen können.⁷⁷ Zu berücksichtigen ist auch der verschollene Bach-Besitz des Weimarer Hoforganisten Johann Caspar Vogler⁷⁸ und dies um so mehr, als Vogler in Prellers Sammlung zweifach vertreten ist und als anerkannter Virtuose das geeignete Vorbild für Preller abgeben haben könnte. Schließlich ist auch ein Zusammenhang mit der Unterrichtspraxis des Bach-Schülers Johann Tobias Krebs d. Ä. im nahe gelegenen Buttstädt wahrscheinlich, zumal die Weimarer Varianten der Orgelchoralbearbeitungen BWV 651a bis 664a dort (BB *Mus.ms.Bach P 802*) wie hier (*Ms 7*) überliefert sind – allerdings mit Abweichungen.⁷⁹ Ungeachtet der großen Bandbreite solcher Möglichkeiten, die in jedem Einzelfalle durch genaue Quellenvergleiche zu überprüfen, zu bestätigen oder zu widerlegen bleiben, glauben wir zusammenfassend sagen zu können, daß der

⁷⁵ Dok III, Nr. 756.

⁷⁶ Pate bei Prellers Sohn (vgl. Anm. 28) war ein Weimarer Hofadvokat Gottlieb Christian Eylestein, wohl ein Verwandter des Violoncellisten und Reisemarschalls Gregor Christoph E. (1682–1749). Auch die Familie Preller war hier ansässig: am 12. 6. 1683 wurde ein Namensträger Feldtrompeter bei Herzog Johann Ernst (Lit. 18, S. 15), am 17. 1. 1711 erfolgte eine Zahlung wegen des Begräbnisses „des alten Trompeters Pröllers“ (Staatsarchiv Weimar, *Kammerrechnungen, Jüngere Linie*, Bd. 228, 1710/11, fol. 56r).

⁷⁷ Bemerkenswerterweise befand sich der wohl teilweise von Walther geschriebene Sammelband *Gotthold 15839* der ehemaligen UB Königsberg (schon 1937 vermißt) im Besitz eines Kantors Roselt in Niederroßla (vgl. z. B. DDT 26/27, S. XXVI, sowie Reichsdenkmale, Bd. 9, 1937, S. 99f.). Mit dem in der Nachbarschaft von Prellers Geburtsort wirkenden Kantor ist Christian Traugott Roselt gemeint, wohl ein Sohn des 1738 in Jena immatrikulierten Johann Gottlieb R. aus Altenburg (Mitteilung Pfarramt und Lit. 22).

⁷⁸ Dok III, Nr. 728. Der Frage der Rivalität zwischen J. G. Walther und J. C. Vogler kann hier nicht nachgegangen werden.

⁷⁹ Vgl. NBA IV/3, Krit. Bericht, TBSt 2/3 und Lit. 42, aber auch das oben in Anm. 49 Gesagte. J. T. Krebs benutzte wie Mempell und Preller häufig Arnstädter Papier (Lit. 41, S. 39ff., zu P 801). Die 1749 datierte Abschrift des f-Moll-Orgelwerks von J. L. Krebs (*Ms S 10*) sowie die von G. B. Martinis f-Moll-Sonate (*Ms S 2*, Fasz. 1) zeigen Prellers Schriftzüge merkwürdig denen von J. T. Krebs d. Ä. angenähert (vgl. das Faksimile der J.-T.-Krebs-Abschrift *Go.S. 107* in MGG VII, Sp. 1729f., mit falscher Bildunterschrift). Zur Verbindung Buttstädt–Apolda vgl. auch BJ 1940/48, S. 139.

geographische Schwerpunkt von Mempells Überlieferung im Umkreis J. P. Kellners (Gräfenroda)⁸⁰ liegt, derjenige Prellers im Bereich der Weimarer Bach-Tradition. Die Entstehungszeit wird man bei den Mempel-Handschriften etwa 1730 bis kaum nach 1740 ansetzen können, bei den Kopien Prellers 1743 (kaum früher) bis 1749, allerhöchstens bis 1753.

Warum die beiden Sammlungsteile so nahtlos ineinandergreifen, können wir freilich nicht zwingend erklären. Denkbar erscheint der Verlust einstmals vorhandener Dubletten⁸¹ 1. durch Belassen im Nachlaß Mempells bei Prellers Erwerbungen aus diesem, 2. durch Aussonderung und Abgabe nach der Vereinigung beider Sammlungen, 3. durch Erbteilung nach dem Tode J. G. Prellers.

Über die schon von Seiffert richtig beurteilte Qualität der Überlieferung braucht hier nicht im einzelnen referiert zu werden; es kann auf die quellenkritischen Ausgaben der Neuzeit, an ihrer Spitze die NBA, verwiesen werden. Daß die C. P. E. Bach-Sonate BWV 1036 zeitweilig in den Bestand der Werke J. S. Bachs eingeschwärzt worden ist, war nicht die Schuld der beiden Sammler, sondern muß auf das Konto der übergroßen Entdeckerfreude Max Seifferts geschrieben werden. Das gleiche gilt für das merkwürdige Concerto Es-Dur (BWV 597), das von Preller – bei Preller nur dieses einzige Mal so formuliert – einem „*Mons. Bach*“ zugeschrieben wird, der keinesfalls mit J. S. Bach identisch sein kann.⁸²

Läßt man diese – durch spätere Mißverständnisse bedingten – Irrtümer beiseite, so behält man in dem vorhandenen Restbestand der Bach-Sammlung Mempel-Preller (richtiger müßte man von Bach-Sammlungen sprechen) ein weithin zuverlässiges Repertoire von Sekundärquellen, das in Anbetracht des Verlustes von Primärquellen vielfach eine bedeutsame Stellvertreterfunktion zu erfüllen hat. Daß – nach dem Bericht Seifferts – wesentliche Teile der Sammlung noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vernichtet worden sind, muß man um so mehr bedauern, als sich die Verluste an Lücken des Repertoires nur teilweise ablesen lassen und manches unbekanntes Werk aus Bachs frühen Schaffensjahren unwiederbringlich verlorengegangen sein wird. Dank schuldet man hingegen denen, die sich um die Rettung und Erschließung des Erhaltengebliebenen bemühten, insbesondere Karl Straube, dessen Andenken dieser Aufsatz gewidmet sei.

⁸⁰ In geographischer Hinsicht beachtenswert erscheint auch die Tatsache, daß eine der Händel-Bearbeitungen aus Mempells Besitz das von Johann Georg Gleichmann in Ilmenau gebaute und spätestens 1723 nachweisbare Gambenklavier verlangt (vgl. Lit. 15).

⁸¹ Die über 70 hinausgehende alte Numerierung einer Faszikel aus dem Besitz Mempells (die Handschriften Prellers besitzen keine solche) lassen erkennen, daß der Notenbestand ursprünglich viel größer gewesen sein muß. Ob die Verluste allein auf die Verwahrung und schließliche Teilvernichtung in Wesel zurückzuführen sind, steht dahin; vgl. auch das oben zu den anderwärts erhaltenen Quellen Gesagte.

⁸² Vgl. H. Kellers scharfe Kritik im BJ 1937, S. 66, sowie die Eliminierung des Werkes aus dem 1940 revidierten Bd. IX der Peters-Ausgabe von Bachs Orgelwerken.

Literaturverzeichnis

1. Boerner, C. G.: Auktionskatalog LXXX (Leipzig, 1.-3. 5. 1905), *Sammlung Hauser-Karlsruhe*.
2. Breckoff, W.: *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Phil. Dissertation, Tübingen 1965.
3. Brückner, J. G.: *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Herzogthum Gotha*, Gotha 1753 ff.
4. Dreimüller, K.: *Karl Straubes Sauer-Orgel in Wesel. Nachruf auf die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Denkmal-Orgel des Willibrordi-Domes*. In: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes II*, Köln 1962 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 52).
5. Dunning, A., und A. Koole: *Pietro Antonio Locatelli. Nieuwe bijdragen tot de kennis van zijn leven en werken*. In: *Tijdschrift der Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis* 20 (1964/65), S. 52 ff.
6. Fechner, M.: *Die Klavier- und Orgelwerke Johann Peter Kellners*, Diplomarbeit im Fach Musikwissenschaft (masch.-schr.), Leipzig 1965.
7. Feldmann, W.: *Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830*, Dortmund 1830.
8. Fentsch, W.: *Daniel Friedrich Eduard Wilsing zu seinem 100. Geburtstag*. In: *Die Musik* 9, 1909, Bd. I, S. 156-160; auch in *Dortmundisches Magazin (Westfälisches Magazin. N.F.)*, Jg. 1909, S. 94 ff., sowie in der *Berliner Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 10, 1909, S. 561 ff.
9. Freyse, C.: *Die Obrdrüfer Bache in der Silhouette*, Kassel/Eisenach 1957.
10. Friedhof, B.: *Geschichte der Instrumentalmusik in Dortmund seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts*. In: *Jubiläums-Festschrift zum 25jähr. Bestehen des Philharmonischen Orchesters . . . 1887-1912*, Dortmund 1912.
11. Frotscher, G.: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2. Aufl., Berlin 1959.
12. Koch, H.: *Johann Nikolaus, der „Jenaer“ Bach*. In: *Mf* 21, 1968, S. 290-304.
13. Krause, G.: *Geschichte des musikalischen Lebens in der evangelischen Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart*, Dissertation, Tübingen 1932.
14. Krause, P.: *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 3.).
15. Krause, P.: *Handschriften und ältere Drucke der Werke Georg Friedrich Händels in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1966 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 4.).
16. Kronfeld, J. C.: *Geschichte und Beschreibung der Fabrik- und Handelsstadt Apolda und deren nächster Umgebung*, Apolda 1871.
17. Landshoff, L.: *Revisionsbericht zur Urtext-Ausgabe der Inventionen und Sinfonien von J. S. Bach*, Leipzig 1933.
18. Lidke, W.: *Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735*, Weimar 1954.
19. Lockemann, Th.: *Die Anfänge des Jenaer akademischen Konzerts*. In: *Festschrift Armin Tille zum 60. Geburtstag*, Weimar 1930, S. 215-233.
20. Löffler, H.: *Die Schüler Job. Seb. Bachs*. In: *BJ* 1953, S. 5-28.
21. Löffler, H.: *Thüringer Musiker um Job. Seb. Bach*. In: *Thüringische Studien. Fest-*

- schrift zur Feier des 250jährigen Bestehens der Thüringischen Landesbibliothek Altenburg, Altenburg 1936.
22. *Die Matrikel der Universität Jena. Bd. III. 1723 bis 1764*, bearb. von Otto Köhler. 1. Teil: Text (chronologischer Abdruck). 4. Lieferung: 1746 bis 1753, Halle (Saale) 1972.
 23. Moser, D.-R.: *Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg*, Phil. Dissertation (masch.-schr.), Göttingen 1967.
 24. Pinthus, G.: *Die Entwicklungszüge des Konzertwesens in Deutschland bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Phil. Dissertation, Freiburg i. Br. 1932.
 25. Preußner, E.: *Die bürgerliche Musikkultur*, Hamburg 1935.
 26. Reuter, R.: *Orgeln in Westfalen. Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe*, Kassel 1965.
 27. Schaal, R.: *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Wien 1966 (Österr. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte, Bd. 251, 1. Abhandlung).
 28. Schroeder, R.: *Studien zur Geschichte des Musiklebens der Stadt Dortmund*, Dissertation, Münster 1934.
 29. Schroeder, R.: *Geschichte des Dortmunder Musikvereins*. In: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Jg. 60, 1963, S. 215-279.
 30. Schroeder, R.: *Musik in St. Reinoldi zu Dortmund*. In: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Jg. 63, 1966, S. 1-196.
 31. Seiffert, M.: *Neue Bach-Funde*. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, S. 17-25.
 32. Seiffert, M.: *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899.
 33. Siegele, U.: *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, Phil. Dissertation (masch.-schr.), Tübingen 1957.
 34. Sietz, R.: Artikel *Wilsing*. In: Rheinische Musiker III, Köln 1964 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 58).
 35. Sietz, R.: *Daniel Friedrich Eduard Wilsing*. In: Mf 18, 1965, S. 54-60.
 36. Strieder, F. W.: *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte*, Bd. VII, Kassel 1787.
 37. Swientek, H.-O.: *Die Karten der Feldfluren von Dortmund des Landmessers J. G. Preller um 1775*. In: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark, Jg. 54, 1958, S. 235-272.
 38. Weiß, W.: *Die Wasserzeichen-Papiere des Papierwerks Blankenburg im Wandel der Jahrhunderte*. In: Wochenblatt für Papierfabrikation, Jg. 79, 1951, Nr. 23, S. 771-777.
 39. Wennig, E.: *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena. Erster Teil. Von den Anfängen bis zum Jahre 1750*, Jena 1937.
 40. Winterfeld, L. v.: *Geschichte der freien Reichs- und Hansestadt Dortmund*, 4. erweit. Aufl., Dortmund 1963.
 41. Zietz, H.: *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 . . .* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), Hamburg 1969.
 42. Nachtrag:
May, E.: *J. G. Walther and the Lost Weimar Autographs of Bach's Organ Works*. In: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, Kassel 1974, S. 264-282.

Ein bisher nicht beachteter Nachweis zweier Konzerte J. S. Bachs

Von Klaus Häfner (Karlsruhe)

Es ist eine längst bekannte Tatsache, daß die erhaltenen Kompositionen Johann Sebastian Bachs nur einen Teil seines Gesamtchaffens bilden. Am geschlossensten dürften wohl die Werke für Tasteninstrumente überliefert sein, da zahlreiche Abschriften und eine relativ frühe Drucklegung sie vermutlich weitgehend vor dem Untergang bewahrten. Anders steht es bei den übrigen Werkgruppen. Während sich das Verlorene beim Vokalschaffen wenigstens einigermaßen abschätzen läßt, liegt die Höhe der Verluste bei der Kammer- und Orchestermusik völlig im dunkeln. Sicher ist nur, daß Bach auch auf diesem Gebiet mehr komponiert hat, als im BWV angeführt ist. So finden sich Teile verschollener Orchesterwerke in einigen seiner Kantaten, etwa in BWV 42, 194, 209 und 249.¹ Anderes ist wenigstens dokumentarisch belegbar, man denke an das Konzert BWV Anh. 22. Ein weiterer Nachweis dieser Art ist der Bachforschung bisher entgangen, da er sich an entlegener Stelle befindet, nämlich in den Ratsakten der ehemaligen Reichsstadt Ulm, die heute im Stadtarchiv Ulm aufbewahrt werden.²

In Ulm war kurz nach 1720 ein „Collegium musicum extraordinarium“ gegründet worden, das unter der Leitung des Vizeorganisten am Münster Johannes Kleinknecht (1676–1751), eines Mitgliedes der weitverzweigten süddeutschen Musikerfamilie Kleinknecht, stand. Da ihm der Rat für die dort benötigten Musikalien eine Vergütung erstattete, reichte er genaue Aufstellungen der Anschaffungen ein. Drei solcher Listen sind erhalten geblieben (Stadtarchiv Ulm: A [1995], Nr. 53, Nr. 62 und Nr. 63). Die erste (2 Seiten) umfaßt den Zeitraum vom 26. 4. 1722 bis zum 10. 3. 1723, die zweite (ebenfalls 2 Seiten) reicht vom 6. 5. 1725 bis Mai 1726, die dritte (1 Seite) verzeichnet die Neuzugänge vom 8. 5. 1726 bis zum 2. 4. 1727, schließt sich also zeitlich unmittelbar an die zweite Liste an. Sie vermitteln einen interessanten Einblick in das Repertoire einer solchen Vereinigung. Neben Werken von Telemann, Fasch, Molter, Vivaldi, Tartini u. v. a. sind auch zwei Werke von Bach verzeichnet. Die beiden diesbezüglichen Eintragungen stehen in der zweiten und dritten Liste. Wir geben sie nachfolgend wörtlich wieder, indem wir den jeweiligen Titel der Liste voranstellen und deren Anordnung wahren:

¹ Möglicherweise liegen auch BWV 20/6, 29/5, 69/5, 83/1 und 120/1 Sätze aus Instrumentalwerken zugrunde.

² Herrn Stadtoberschatzrat Dr. Specker, Ulm, sei an dieser Stelle für seine Auskünfte und für die bereitwillig zur Verfügung gestellten Unterlagen bestens gedankt.

		Specificatio der Neu Empfangenen Musicalien Von A ^o . 1725 d 6. Maij biß 1726 Bemeldten Monaths.	Pe [= Pezze]
Autores			
Mf.
Bach.		Conc. a viol: Pr: 3.VV. A. viol ^o . . Obl: et B.	„ 1.
.
Ulm d 6. Maij 1726.			Pe 70.

Johannes Kleinknecht ViceOrg^{ten}

[Orte]	[Autores]	Specificatio derjenigen Musicalien welche Vom 8 ^{ten} Maij 1726 biß den 2 ^{ten} April 1727 empfangen habe, als	Pe
.
Lipsia	Bach	Concerto Grosso -----“	1
.
			Pezze 94

Johannes Kleinknecht ViceOrg^{nisten}

Da in beiden Fällen keine Vornamen angegeben sind, kämen außer Johann Sebastian auch Johann Bernhard (1676–1749) und Johann Ludwig (1677–1731) als Verfasser in Frage. Für die Autorschaft des Thomaskantors spricht jedoch, daß das Concerto grosso aus Leipzig bezogen wurde, von wo vermutlich auch das andere Konzert nach Ulm kam.³ Wenn also die beiden Werke tatsächlich aus der Feder Johann Sebastian Bachs stammen, dann gilt es, ihr Verhältnis zu den überlieferten bzw. nachweisbaren Konzerten Bachs zu überdenken, denn schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt, daß sie nicht so ohne weiteres mit bestimmten, im BWV enthaltenen Kompositionen zu identifizieren sind. Hinter dem *Concerto Grosso* könnte sich eins der Brandenburgischen Konzerte verbergen, vielleicht das erste, aber auch das zweite oder das vierte, ferner wäre an die in BWV 42 und 249 verarbeiteten Konzerte zu denken, darüber hinaus ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier die letzte Spur

³ Leider gibt die zweite Liste im Gegensatz zu den beiden anderen keine Orte an. Übrigens kommt Leipzig nur dies eine Mal vor, außerdem werden genannt: Mannheim, Stuttgart, Nürnberg, Augsburg, München, Venedig, Mailand, Neapel u. a.

einer verschollenen Komposition vorliegt. Das ist mit Sicherheit bei dem anderen Werk der Fall, wenn die Angaben Kleinknechts korrekt sind, denn ein Konzert Bachs für konzertierende Violine, obligates Violoncello, drei Violinen, Viola und Bc. ist bisher nicht bekannt geworden. Man wird dabei an ein in der Struktur den Brandenburgischen Konzerten nahestehendes Werk zu denken haben. Allerdings muß man fragen, ob Kleinknechts Eintragung zuverlässig ist. Nimmt man einmal an, daß es statt „3. VV.“ „2. VV.“ heißen soll und daß die Angabe „viol.°.Obl.“ nicht unbedingt wörtlich genommen werden will, sondern lediglich auf einen bewegt geführten Baß deutet, dem im Tutti ein „Basso di ripieno“ zugesellt wurde, dann könnte es sich bei dieser Komposition um eins der Violinkonzerte Bachs handeln, etwa um BWV 1041 oder 1042 bzw. um die Urform von BWV 1052 oder 1056, wenn nicht gar um ein weiteres, uns unbekanntes Werk. Die Aufstellungen machen indes in ihrer Gesamtheit den Eindruck großer Genauigkeit, und so liegt kein unmittelbarer Grund vor, die Richtigkeit der Angaben im vorliegenden Fall zu bezweifeln.⁴

Letztlich lassen sich alle diese Fragen an Hand der spärlichen Angaben allein, d. h. ohne Hinzuziehung der leider spurlos verschwundenen Musikalien, nicht mehr beantworten. Die Bedeutung der Ulmer Inventare für die Bachforschung besteht demnach in erster Linie darin, daß aus ihnen hervorgeht, daß Bachsche Kompositionen bereits vor 1730 in Süddeutschland bekannt waren.

⁴ Die Besetzungsangabe für das begleitende Orchester lautet bei den Solokonzerten im Regelfall „2.V.V. A. et B.“ (o. ä.), fällt also bei dem Bachschen Werk deutlich aus dem Rahmen.

Rekonstruktion und Neugestaltung des Bachhauses Eisenach

Von Ilse Domizlaff (Eisenach)

Nach umfangreicher Rekonstruktion und Neugestaltung wurde das Bachhaus am 12. 9. 1973 wieder eröffnet und empfängt seit diesem Tag erneut Gäste aus dem In- und Ausland. Das ist eine kurze, aber schwerwiegende Feststellung, die keinerlei Auskunft über die Notwendigkeit dieser Arbeiten, die damit verbundenen Überlegungen und den Einsatz aller an diesem Werk beteiligten Wissenschaftler, Künstler und Handwerker gibt. Darum sei an dieser Stelle darüber berichtet.

Zwar war das Haus zu einem immer größeren Anziehungspunkt für Freunde der Bachschen Musik und für Touristen geworden, doch mußten seit mehreren Jahren die Betreuer des Bachhauses mit zunehmender Sorge fortschreitende Schäden an der baulichen Substanz beobachten. Das Haus war der großen Belastung von mehr als 70 000 Besuchern jährlich nicht mehr gewachsen. Aus diesem Grund wurde 1971 durch den Rat der Wartburgstadt Eisenach eine gründliche Inspektion des baulichen Zustandes im Bachhaus vorgenommen. Das Ergebnis wirkte alarmierend. Große Teile des Mauerwerkes waren von Schwamm befallen und Holzteile von Anobien zerfressen. Das Dach war an vielen Stellen undicht. Sämtliche Fußböden waren derart abgenutzt und teilweise sogar gebrochen, daß einige Stellen, wie zum Beispiel die Treppen, bereits zu Gefahrenquellen geworden waren. Die Fenster waren defekt. Die Elektroinstallation entsprach nicht den Sicherheitsvorschriften für solche Gebäude. Die Heizung reichte nicht aus. Der im Winter einzige zumutbar erwärmte Raum war das Büro, in dem die Direktorin und die Verwaltungskraft arbeiteten, in dem Besuche empfangen wurden und in dem sich schließlich die Kollegen während der Pausen zwischen den Führungen aufhalten mußten. Die Kassierung der Eintrittsgelder und der Verkauf von Literatur und Andenkenartikeln erfolgte im ungeheizten und zugigen Hausflur. Schließlich fehlten Toilettenanlagen für die Besucher.

Zu den Ausstellungen mußte festgestellt werden, daß sie weder inhaltlich noch in ihrer Gestaltung modernen Ansprüchen genügen konnten. Viele historische Musikinstrumente wiesen Schäden auf, die zum Teil auf die wechselnden klimatischen Einflüsse zurückzuführen waren: auf Luftfeuchtigkeit, die bei der Anwesenheit von etwa vierzig Gästen während der einzelnen Führungen sprunghaft ansteigt, und Zugluft, die durch das notwendige Lüften nach jeder Führung entsteht. Die historischen Möbel in den Wohnräumen der Ausstellung waren zum großen Teil so reparaturbedürftig, daß der Einsatz eines qualifizierten Holzrestaurators erforderlich wurde.

Nach dieser Bestandsaufnahme gab es nur eine Schlußfolgerung: Das Bach-

haus ist in seiner baulichen Substanz bedroht und kann in diesem Zustand seine Aufgabe nicht erfüllen, den zahlreichen Gästen eine schöne und dabei lehrreiche Begegnung mit dem Leben und Werk Bachs zu vermitteln. Umfangreiche Baumaßnahmen und eine grundlegende Neugestaltung waren notwendig, um das Bachhaus als Gedenkstätte für den großen deutschen Komponisten Johann Sebastian Bach zu erhalten und ihm zu stärkerer Aussagekraft zu verhelfen.

Über die Perspektive des Bachhauses und die Grundzüge der neuen Gestaltungskonzeption wurde im Kuratorium beraten. Bei der Ausarbeitung der Feinkonzeption setzten sich Prof. Dr. Werner Neumann, Direktor des Bach-Archivs Leipzig, und Prof. Dr. Werner Felix, Sekretär des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig, in dankenswerter Weise mit Rat und Tat ein. Unter Beachtung denkmalpflegerischer Aspekte nahmen die Gedanken und Pläne präzise Formen an, so daß die Durchführung in Angriff genommen werden konnte.

An dieser Stelle gebührt dem Rat der Wartburgstadt Eisenach für die Bereitstellung aller notwendigen Baukapazitäten, Handwerker und Materialien ebenso großer Dank wie dem Kulturfonds und dem Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, die sämtliche Kosten übernahmen.

Am 30. 9. 1971 wurde das Haus für die Besucher geschlossen und die Auslagerung des Inventars in die vom Rat der Wartburgstadt Eisenach zur Verfügung gestellten Räume vorgenommen.

Instrumente, Hausrat und historische Möbel, die am vordringlichsten restauriert werden mußten, wurden in entsprechende Werkstätten gebracht. Um das Haus vor Witterungseinflüssen zu schützen, mußte als erstes das Dach neu eingedeckt werden. Der anheimelnde Charakter des Hauses sollte selbstverständlich dabei erhalten bleiben. Deshalb war die Verwendung historisch getreu nachgeformter Ziegel notwendig. Doch da diese Fittichziegel bei heutigen Neubauten ungebrauchlich sind und es aus diesem Grund keine Formen und Pressen mehr dafür gibt, wurden sie für das Bachhaus eigens in Handarbeit angefertigt. Das war jedoch bis zum Baubeginn in der benötigten Menge unmöglich. Hier half die Wartburgstiftung Eisenach in uneigennütziger Weise, sie stellte aus ihrer Reserve die fehlenden Dachziegel zur Verfügung. Mit großem Einfühlungsvermögen und fachlicher Qualität wurden die Herstellungsarbeiten am Dach und umfangreiche Reparaturen am Balkenwerk ausgeführt und neue Dachgiebel gebaut. Im ersten Stockwerk wurden die Fußböden ausgewechselt. Auch hier standen die Handwerker vor einer ungewohnten Aufgabe, da sie nicht wie in Neubauten einen waagerechten Unterbau vor sich hatten, sondern die im Lauf der langen Lebenszeit des Bachhauses entstandenen Unebenheiten der Balkenunterlage erhalten sollten. Sie verleimten sämtliche Bretter zu breitem Tafelfußboden, um auch hier soweit wie irgend möglich den Charakter dieses alten Bürgerhauses zu wahren. Die bleigefasteten Fenster wurden repariert, die Heizung und sanitäre Einrichtungen gebaut und die elektrischen Anlagen den Sicherheitsvorschriften entsprechend installiert.

Mit Hilfe des Rates der Wartburgstadt Eisenach konnte das Nachbarhaus in

den Museumskomplex einbezogen werden, so daß nun eine größere Ausstellungsfläche zur Verfügung steht. Auch dieses Haus bedurfte einer grundlegenden Sanierung und vieler Umbauten.

Zu einem großen Problem wurde der Fußboden im Instrumentensaal. Hier war es notwendig, den gesamten Unterbau herauszunehmen und zu erneuern. Während dieser Arbeiten erwies sich sogar noch das Auswechseln der Stützbalken für die obere Etage als unumgänglich, bevor neues Parkett verlegt werden konnte.

Insgesamt wurden die Arbeiten wesentlich umfangreicher, als es vorher abzusehen war.

Zum Innenausbau gehörte die Gestaltung des neuen Verkaufsraumes ebenso wie das Ausstellungsmobiliar und die Neueinrichtung der Bibliothek. Die schönen alten Türschlösser wurden wieder in Ordnung gebracht und Beleuchtungskörper angeschafft, die sich als schlichte Zweckleuchten in den historischen Rahmen gut einfügen. Schließlich gaben die Maler dem Bachhaus von außen und innen sein jetziges schmuckes Aussehen, Gärtner legten die Grünflächen neu an und bepflanzten das kleine Gärtchen hinter dem Haus.

Anfang September 1973 waren die Arbeiten abgeschlossen, und als erste Gäste wurden die am Bau beteiligten Handwerker zu einem Rundgang durch das Haus und einem kleinen Konzert im Instrumentensaal eingeladen. Die Direktorin des Bachhauses, Ilse Domizlaff, der Bürgermeister der Wartburgstadt Eisenach, Sigfried Möckel, und Prof. Dr. Werner Felix im Namen der Neuen Bachgesellschaft und des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der Deutschen Demokratischen Republik sprachen Dank und Anerkennung aus für den großen Einsatz eines jeden Beteiligten, und jeder freute sich über das in gemeinsamer Arbeit gelungene Werk.

Am 12. 9. 1973 versammelten sich nach einer Kranzniederlegung vor dem Bachdenkmal viele Freunde und Ehrengäste zur feierlichen Wiedereröffnung des Bachhauses im Instrumentensaal des Hauses. Bürgermeister Möckel für die Stadt und Prof. Dr. Pischner für die Neue Bachgesellschaft gingen in ihren Festansprachen auf die weitverbreitete liebevolle Pflege des Bachschen Erbes ein und wiesen dem Bachhaus dabei seinen hervorragenden Platz als Gedenkstätte zu. Prof. Dr. Pischner hob den Vertrag zwischen der Neuen Bachgesellschaft und dem Rat der Wartburgstadt Eisenach hervor, dem damit die Aufsichtspflicht über das Bachhaus aufgetragen wird. Bürgermeister Möckel versicherte, daß der Rat der Wartburgstadt diese Verantwortung gern übernimmt. Das anschließende festliche Konzert mit Werken J. S. Bachs wurde von Dieter Weimann, Weimar (Tenor), Gerhard Kaufeldt, Rathenow (Cembalo), und den Leipziger Künstlern Heinz Hörtsch (Flöte), Gerhard Bosse (Violine), Siegfried Pank (Violoncello) und Hannes Kästner (Cembalo) gestaltet. Während der Besichtigung des Hauses stellten Hannes Kästner und Gerhard Kaufeldt einige restaurierte Instrumente vor: ein Clavichord, ein Spinet und das Positiv. Am Abend musizierten die Künstler noch einmal in einem öffentlichen Konzert, wiederum im Instrumentensaal des Bachhauses, der auch dieses Mal nicht alle Interessenten aufnehmen konnte.

Nun einige Ausführungen zu den Ausstellungen: Über der neuen Konzeption stand die Forderung, das Bachhaus ganz auf Johann Sebastian Bach zu konzentrieren und dadurch dieser würdigen und schönen Gedenkstätte zu stärkerer Aussagekraft zu verhelfen. Das Bachhaus will auf vielfältige Weise seinen Gästen Johann Sebastian Bachs Leben und Werk nahebringen. So ergab sich die Notwendigkeit, alle Exponate, die sich nicht diesem Ziel unterordnen, beiseite zu lassen. Die bei manchen Besuchern noch vorhandene Annahme, das Bachhaus sei Bachs Geburtshaus, wird nicht weiter gefördert. Deshalb wurde die sich darauf beziehende Gedächtnistafel über der Eingangstür entfernt.

Es sind keine Möbelstücke aus dem Besitz der Familie Bach nachweisbar. So wird nun von den „Wohnräumen einer bürgerlichen Familie um 1700“ gesprochen. Zur Schilderung des Lebens einer solchen Familie, das wahrscheinlich auch dem der Familie Bach entspricht, wurden die kleine Küche, das Wohnzimmer, das Schlafzimmer und die Wohndiele wieder mit historischen Möbeln und Hausrat eingerichtet.

Von der Diele betritt man die Räume, die eine Übersicht über Bachs Leben und Werk bieten. Auf dem engen Raum ist das nur in knaptester Form möglich, und auf die Ausstellung zahlreicher Dokumente mußte hier verzichtet werden. Eine strenge Auswahl gibt von jeder Lebensstation einen Eindruck. Originale Kupferstiche aus Bachs Zeit, Noten- und andere Schriftstücke von seiner Hand sowie Dokumente der betreffenden Städte veranschaulichen sie. Aus den reichen Beständen des Bachhauses ausgewählte alte Drucke, historische Musikinstrumente, zeitgenössischer Hausrat und der „Bachpokal“ runden die Gestaltung ab.

Durch einen Mauerdurchbruch erreicht man das hinzugewonnene Nachbarhaus mit den Räumen, in denen eine ebenso konzentrierte Auswahl von Dokumenten über die Pflege des Bachschen Erbes nach Bachs Tod bis in unsere Gegenwart Auskunft gibt. Die ersten Schwerpunkte sind hier die Weiterführung des Bachschen Werkes durch die Musikergeneration des aufsteigenden Bürgertums – Haydn, Mozart, Beethoven – und die Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1829 durch Felix Mendelssohn Bartholdy. Aus der Arbeit der Bachgesellschaft (1850–1900) und der nachfolgenden Neuen Bachgesellschaft, bedeutender Interpreten, Biographen und Verleger sowie aus der Geschichte des Bachhauses werden Bilder und Dokumente gezeigt. Über die Pflege speziell Bachscher Chorwerke durch die Deutschen Arbeitersängerbünde in den zwanziger Jahren berichten Programmzettel. Bilder von der Bachfeier 1950 in Leipzig, den Internationalen Bachwettbewerben, der Arbeit des Bach-Archivs und des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der Deutschen Demokratischen Republik in Leipzig und Fotos berühmter Bach-Interpreten vervollständigen diesen Teil der Ausstellungen.

Bei der Gestaltung aller Schauräume ist dem Grafiker Artur Liebig eine glückliche Synthese von historischem Rahmen und moderner Ausstellungstechnik gelungen.

Doch was wäre eine Gedenkstätte für einen großen Komponisten ohne seine

Musik? Im Instrumentensaal erwartet die Besucher ein kleines Konzert, in dem sie von Schallplatten und Tonbändern Musikbeispiele aus einzelnen Lebensstationen Bachs hören und dabei die ausgestellten Instrumentengruppen kennenlernen. Hier gilt es, immer neue und bessere Wege zu finden, daß Bachs Musik wirklich zu einem Erlebnis für alle Anwesenden wird.

Unsere Gäste gehören allen Altersstufen und den verschiedensten Nationalitäten an. Sie bringen darum ganz unterschiedliche Vorkenntnisse, Vorstellungen und Wünsche mit. Dies ist bei der Auswahl der zu Gehör kommenden Kompositionen und den erläuternden Worten des Vortragenden zu berücksichtigen.

Auch im Instrumentensaal wurde die Konzentration auf Johann Sebastian Bach durchgeführt, so daß nur noch Instrumente seiner Zeit zur Ausstellung gelangen. Die Instrumente wurden restauriert und sind teilweise spielfähig. Die nicht ausgestellten Instrumente sind zur Zeit magaziniert und werden in Sonderausstellungen, in denen sie thematisch einzuordnen sind, gezeigt. Weitere Restaurierungen und laufende Pflegearbeiten am gesamten Bestand der Instrumentensammlung werden in der neu geschaffenen eigenen Restaurierungswerkstatt ausgeführt.

Neben der laufenden museumspädagogischen Arbeit veranstaltet das Bachhaus im Instrumentensaal des Hauses Konzerte. Hier musizieren profilierte Künstler Werke Bachs, seiner Zeitgenossen, älterer Meister und der Komponisten, die aus dem Erbe Bachs besondere Anregungen bezogen. Historische Instrumente erklingen, so daß die Konzerte, die längst zu einem festen Bestandteil des Eisenacher und darüber hinaus des Thüringer Musiklebens geworden sind, auch ein anschauliches Bild vom Musizieren in früheren Epochen geben.

Öffentliche Vorträge über einzelne Spezialgebiete aus dem Leben und Schaffen Bachs ziehen immer mehr Interessenten an. In diesen Themenkreis werden Fragen der Interpretation und der Nachwirkung des Bachschen Schaffens auf spätere Generationen einbezogen.

Besondere Freude bereitet den Mitarbeitern des Bachhauses die Arbeit mit dem „Treff im Bachhaus“, in dem regelmäßig Jugendliche zusammenkommen, um sich über den Lehrplan der Schulen hinaus mit der gleichen weitgespannten Thematik auf ihre Weise zu beschäftigen. Mit großem Eifer beteiligen sie sich auch an der Sammlung und Sichtung von Materialien für verschiedene Ausstellungsvorhaben und werden auf diese Weise von Nehmenden zu wirklichen Partnern in der Museumsarbeit.

In wachsender Zahl kommen Arbeitskollektive aus Industriebetrieben in das Bachhaus. Sie sind von starkem Bildungsbedürfnis erfüllt, und der Besuch des Bachhauses ist für sie eine Herzensangelegenheit. Selbstverständlich gilt auch diesen Freunden die ganz besondere Aufmerksamkeit der Mitarbeiter.

Bewahrung und Pflege des Bachschen Erbes ist die sich stets neu stellende Verpflichtung. Im Bachhaus sind durch die Rekonstruktion und Neugestaltung sehr gute Voraussetzungen geschaffen, und die Mitarbeiter bemühen sich ständig um die bestmögliche Lösung dieser schönen Aufgabe.

Das Leipziger Bosehaus als Bach-Gedenkstätte

Von Werner Neumann (Leipzig)

Der im Bach-Jahrbuch 1970 („Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte – Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose“) vom Autor geäußerte Wunsch, das architektonisch reizvolle und kulturhistorisch bedeutsame Bürgerhaus Thomaskirchhof 16 wegen seiner engen Bachbezogenheit zu memorialen Aufgaben rückzuführen, hat sich in überraschend kurzer Zeit verwirklicht. Im Vorausblick auf die Vierteljahrtausendfeier der Übernahme des Thomaskantorats durch Johann Sebastian Bach (5. 5. 1723) hat der Rat der Stadt die günstige Gelegenheit des Freiwerdens eines Ladengeschäfts entschlußschnell ergriffen, um durch baustilgerechte Restaurierung des Erdgeschosses die Voraussetzungen für eine kleine Bach-Gedenkstätte am historischen Ort zu schaffen. Durch Freilegung einer vermauerten Säulengruppe und eines verdeckten Kreuzgewölbes entstand ein attraktiver Raum, der nach erfolgter Begrenzung durch große Glaswandflächen hervorragend zur Aufnahme einer informativen Bachschau geeignet war. Diese bezweckt, innerhalb des Rahmenthemas „Bach und Leipzig“ einerseits einen Überblick über die Vielseitigkeit des Bachschen Wirkens in Leipzig während der Jahre 1723 bis 1750 und andererseits einen Einblick in die lebendige Leipziger Bachpflege der Gegenwart zu geben. Während der historische Aspekt in zwölf Bildgruppen lebens- und werkgeschichtlicher Dokumente, erläutert durch je eine Texttafel, seine Darstellung findet, wird der aktuelle Aspekt durch Auslagen in Vitrinen und Aushängen an den Glaswänden zur Wirksamkeit gebracht. Eine elektroakustische Übertragungsanlage zur Wiedergabe gediegener Einspielungen Bachscher Werke soll der Vertiefung des memorialen Erlebnisses ebenso dienen wie das Souvenirangebot niveauvoller Erinnerungsstücke in Form von Faksimiles, Bildnissen, Plaketten. Als wertvollster Gewinn darf aber verbucht werden, daß für dieses ehemals einzigartige Kulturzentrum am historischen Thomaskirchhof die memoriale Geschlossenheit, die durch den schändlichen Abbruch der alten Thomasschule mit Komponierstube im Jahre 1902 zerstört wurde, nun doch wieder durch Einbeziehung eines mit der Leipziger Bachgeschichte eng verbundenen Bürgerhauses spürbar wird. Denn daß dieses Gebäude, wie kein zweites in Leipzig, dazu ausersehen war, Stätte menschlicher und künstlerischer Begegnungen mit der Nachbarfamilie des großen Thomaskantors zu sein, dürfte auf Grund des im Bach-Jahrbuch 1970 vorgelegten Dokumentenmaterials unbezweifelbar sein.

A N H A N G

Fremdsprachige Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)

Friedhelm Krummacher: Textual Interpretation and Compositional Structure
in J. S. Bach's Motets

Although Bach's vocal work is undeniably characterized by its constructive features and its expressive qualities, the mutual relationship of these two elements is by no means self-evident. In the light of tendencies towards separating these aspects it is their very correlation that needs clarification. For this question Bach's motets, notwithstanding their special position, may serve as an example. Defined by the vocal conception of all the parts, they show a distinct break with the traditional succession of textual elements and develop independent cyclic structures of form. Corresponding and contrasting factors, analogies and variants both with respect to declamatory, rhythmic, motivic and polyphonic procedures are the basic requirements for the evolution of a complex formal structure, undeniably integrated despite textual changes and forceful interpretation of individual words. Hence arguments in favour of the authenticity of BWV 230 are offered, as well as conclusions applicable to further vocal works.

Hans Hering: Elements of Keyboard Style in J. S. Bach's Piano Works

The author investigates compositional elements in Bach's keyboard works, the linear construction of which may be characterized as specifically idiomatic: fugues such as those in E minor (BWV 914), A minor (BWV 894 and 944) and those parts of the Goldberg Variations (BWV 988) whose texture obviously reflects the harpsichord technique. He concludes that in the fugues the main emphasis is shifted from contrapuntal intensity towards the motoric impulse of a given individual part – without, however, abandoning the concentration upon thematic material. In the variations, too, substances of the thematic melody are incorporated into figuration parts without affecting a basic variation structure.

Henning Siedentopf: Key Relationships in J. S. Bach's Piano Works

That works written in the same key frequently show a similarity in their melodic structures as well, may be considered an established finding of Bach research. Yet when Bach in his cyclic keyboard works joins or contrasts movements or movement groups representing different keys, the question of wider relationships – affinities between divergent keys – arises. Indeed, movements whose tonics are a minor third apart (e. g. C major and A major) often reveal

surprising similarities even if they show an altogether different compositional elaboration. The minor third – with Bach a favourite transposition interval as well – reveals itself as a means of musical dialectics. The double contrast (in the case of C major and A major: formation of the parallel minor key and transformation of the latter into major) produces the hidden affinity.

Ulrich Meyer: The Problem of Grouping J. S. Bach's Singly Transmitted Organ Chorales

This article deals with the pieces published by Klotz in Volume IV/3 of the NBA. Probably before the Seventeen Chorales, the following works originated approximately between 1703 and 1709: BWV 741, 700 and 735 under the influence of Böhm; BWV 737, 724 and "O Lamm Gottes, unschuldig" under the influence of Pachelbel; BWV 721, 718 and 720 under the influence of Buxtehude. Probably at the same time as the Seventeen Chorales and subsequently, the following works were composed about 1709 to 1717: chorale accompaniments and instructional works BWV 715, 726, 722, 729, 732, 738, 725, 730, 706 and the chorale settings in BWV 690, 695, 713, 734 and 736; pieces written under the influence of Pachelbel BWV 712, 696–699, 701, 703, 704, 733, 736 (motivic treatment of chorale), 694, 710, 717, 713, 695 (thematic treatment of chorale), 711, 734 (periodic treatment of chorale); chorales close to the style of the *Orgelbüchlein* BWV 731, 724, 709 (coloristic), 714 (canonic), 690 (between *Partite* and *Orgelbüchlein*). In 1720 and 1722, respectively, Bach included BWV 691 and 728 in the *Klavierbüchlein* copies. The author believes "O Lamm Gottes, unschuldig" to be authentic, the added chorale, however, to be misattributed. – "Fantasia" signifies organ chorales of various kinds in the Weimar period, large-scale arrangements with *cantus firmus* in the bass in the Leipzig period.

Gerhard Herz: The Lombard Rhythm in the "Domine Deus" of J. S. Bach's B Minor Mass

The author's discovery of two so far unobserved measures in the autograph second violin and viola parts of the "Domine Deus" from the B minor Mass, notated by Bach in reversed dotted rhythm, solves the age-old controversy regarding its rhythmical execution. The strategic location of these two measures and the long-known "Lombard" measure in the autograph flute part undo the case that has been made against Lombard performance because of its absence in the first violin part.

Additional examples reveal that Lombard rhythm was a facet of Bach's composing style in the early 1730's. It was, however, no sudden fad since Bach retained this rhythm in later parodies and re-performances. As the texts set by Bach to Lombard rhythm are broadly related, we can further speak of an affinity of affect.

Ernest May: A New Source for J. S. Bach's Singly Transmitted Organ Chorales

The filiation of manuscripts proposed in NBA IV/3, *Krit. Bericht*, must be revised in the light of recent research. Rather than leading back to Bach's lost "Sammelmappe", the transmission of the so-called Kirnberger Collection repertoire (BWV 690-713a) can only be traced back as far as an almost complete collection of Bach organ chorales assembled by J. G. I. Breitkopf in the early 1760's. An attempt to identify the components of the Breitkopf collection has resulted in the discovery of a source unnoticed in BG or NBA - Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. II. 3919 (provenance: F.-J. Fétis). Since the so-called Kirnberger Collection manuscript (Am. B. 72a) is largely a copy of the new source, the authenticity and text of much of the so-called Kirnberger Collection repertoire now depend almost entirely on the new source; however, its reliability in these matters has yet to be proven.

Hans-Joachim Schulze: How Did the Mempell-Preller Bach Collection Originate?

The manuscripts here under consideration are deposited partly in the Music Library of the city of Leipzig, partly in the State Library of Berlin-Dahlem, and they include works by J. S. Bach, G. Böhm, D. Buxtehude, J. P. Kellner, J. L. Krebs, P. Locatelli, J. G. Walther and other composers. They can be traced back to the cantor Johann Nicolaus Mempell (1713-1747) of Apolda who was possibly a pupil of J. P. Kellner. Johann Gottlieb Preller of Oberroßla near Apolda (1727-1786, from 1753 cantor and organist in Dortmund) and perhaps a pupil of J. N. Mempell and J. T. Krebs senior, combined this group of manuscripts with the copies he had made himself during the years 1743 to 1749. Subsequent owners were Daniel Friedrich Eduard Wilsing of Wesel, a great-grandson of Preller (until 1834), and Max Seiffert in Berlin (until 1904).

Klaus Häfner: A Hitherto Neglected Reference to Performances of Two Concertos of J. S. Bach

In the Municipal Archives of the city of Ulm three inventory lists of the Collegium musicum extraordinarium are preserved which date from the years 1722-1727. In these lists mention is made of two works by Bach: a concerto for violino concertato, violoncello obbligato, three violins, viola and basso continuo, and a concerto grosso. The latter may be identical with either one of the Brandenburg Concertos or with the concertos absorbed into BWV 42 and 249, respectively. In addition, there is the possibility that it is a work not otherwise known. This can be said with certainty of the other work - if its scoring is listed correctly (which we have no reason to doubt). The entries are

thus perhaps the last traces of two lost orchestral works; apart from this, they prove that Bach's compositions were known in Southern Germany even before 1730.

Friedhelm Krummacher: L'interprétation textuelle et la structure compositionnelle des motets de J. S. Bach

Il est tout aussi indéniable d'affirmer que les œuvres vocales de Bach sont caractérisées par leurs éléments constructifs et par leurs qualités expressives, qu'il est peu naturelle d'établir une relation mutuelle entre les deux facteurs. Vis-à-vis de tendances à une séparation de ces aspects, c'est précisément leur corrélation qui demande une clarification. A cette question, les motets de Bach peuvent, malgré leur position particulière, servir d'exemple. Définis par la conception vocale de toutes les parties, ils s'éloignent de la succession traditionnelle des éléments textuels pour développer des structures formelles indépendantes et cycliques. Des facteurs correspondants et contrastés, des analogies et des variantes selon les éléments déclamatoires, rythmiques, motiviques et compositionnels, voilà la condition préalable permettant néanmoins, au-delà des changements du texte, la naissance de complexes de forme fermés dans la mesure où les mots sont interprétés avec une intensité suffisante. De là s'ensuivent des arguments à l'appui de l'authenticité de BWV 230 et, en outre, des conséquences méthodiques pour les autres œuvres vocales.

Hans Hering: Eléments idiomatiques dans les œuvres pour piano de J. S. Bach

L'auteur examine des éléments de composition extraits des œuvres pour piano de Bach, dont la construction linéaire peut être caractérisée comme spécifiquement pianistique: des fugues telles que celles en mi mineur (BWV 914), la mineur (BWV 894 et 944) et autres, ainsi que certaines parties des Variations Goldberg (BWV 988) qui proviennent de la technique du clavecin. Dans les fugues l'accent principal se montre déplacé de la condensation contrapuntique vers l'impulsion motrice d'une partie individuelle préférée, mais sans que la concentration du sujet thématique soit sacrifiée. En ce qui concerne les Variations, elles aussi, des substances extraites de la mélodie du thème sont comprises dans les parties de figuration sans cependant influencer la disposition fondamentale en tant que «variations d'échafaudage».

Henning Siedentopf: Affinités de tons dans les œuvres pour piano de J. S. Bach

Le fait que des œuvres de la même tonalité montrent fréquemment une ressemblance de leur facture mélodique peut être considéré comme une connaissance assurée des recherches sur Bach. Si Bach, dans ses cycles de morceaux pour piano, enchaîne ou contraste des mouvements et des groupes de

mouvement ayant différentes tonalités, on peut se demander s'il n'y a pas de parentés ultérieures, c'est-à-dire des affinités entre les tonalités de différents noms. Et en effet, il y a des mouvements dont les tonalités diffèrent, par rapport à leur tonique, d'une tierce mineure (p. ex. ut majeur et la majeur) et qui présentent souvent des affinités surprenantes quant aux mélodies et aux thèmes, même s'ils ont été élaborés, dans leur composition, d'une manière tout à fait différente. La tierce mineure – pour Bach aussi un intervalle de transposition préféré – se révèle un exemple de dialectique musicale. Le contraste double (dans le cas d'ut majeur et la majeur : la formation du mode mineur parallèle et la transformation dudit mode mineur en le mode majeur du même nom) provoque l'affinité secrète.

Ulrich Meyer: Le problème de datation de chorals pour orgue de J. S. Bach, qui ont été séparément transmis

Dans cet article sont traités les morceaux publiés par Klotz dans le Volume IV/3 de la NBA. C'est probablement avant les Dix-sept Chorals que les compositions suivantes ont eu leur origine, de 1703 à 1709 environ: BWV 741, 700 et 735 sous l'influence de Böhm; BWV 737, 724 et «O Lamm Gottes, unschuldig» sous l'influence de Pachelbel; BWV 721, 718 et 720 sous l'influence de Buxtehude. C'est probablement en même temps que les Dix-sept Chorals et ultérieurement que les compositions suivantes ont été conçues: mouvements d'accompagnement et pièces didactiques BWV 715, 726, 722, 729, 732, 738, 725, 730, 706 et les chorals respectifs dans BWV 690, 695, 713, 734 et 736; des morceaux sous l'influence de Pachelbel BWV 712, 696-699, 701, 703, 704, 733, 736 (motivique), 694, 710, 717, 713, 695 (thématique), 711, 734 (périodique): des chorals se rapprochant du Orgelbüchlein, BWV 731, 724, 709 (à fioritures), 714 (canonique), 690 (entre Partita et Orgelbüchlein). En 1720 et 1722 Bach écrivait dans les Petits Livres de Piano (Klavierbüchlein) les BWV 691 et 728. – «Fantasia» représente, à Weimar, des chorals pour orgue de différentes espèces, à Leipzig des arrangements étendus avec un cantus firmus dans la basse.

Gerhard Herz: Le rythme lombard du «Domine Deus» de la Messe en si mineur de J. S. Bach

La découverte par l'auteur de deux mesures jusqu'à présent inaperçues dans les parties autographes du deuxième violon et de l'alto du Domine Deus de la Messe en si mineur, mesures que Bach a notées en rythme lombard, résoud la controverse de longue durée sur leur exécution rythmique. La position particulière de ces deux mesures et la mesure dans la partie autographe de la flûte, connue depuis longtemps et notée en rythme lombard, éliminent tous les doutes qu'on avait sur l'exécution lombarde à cause du fait que ledit rythme ne figure pas dans la partie du premier violon. On peut fournir des exemples prouvant que le rythme lombard figure surtout dans les œuvres de Bach da-

tant du commencement des années trente du 18ème siècle. Il ne s'y agirait pas d'événements incidentels, d'autant plus que Bach lui-même, dans les parodies et reprises ultérieures, garde ce rythme. Les œuvres vocales que Bach a composées dans le rythme lombard sont, dans un sens ultérieur, parentes entre elles à cause de leur contenu affectif.

Ernest May: Une source nouvelle concernant certains chorals pour orgue de J. S. Bach, qui ont été séparément transmis

La filiation de sources proposée dans NBA IV/3, Krit. Bericht, doit être révisée à la lumière des recherches récentes. La soi-disant collection Kirnberger (BWV 690-713a) ne remonte pas à la «Sammelmappe» perdue de Bach, mais seulement à une collection presque complète de chorals pour orgue de Bach que J. G. I. Breitkopf a faite au commencement des années soixante du 18ème siècle. Une tentative d'identification et de reconstruction des parties composantes de la collection de Breitkopf a conduit à la découverte d'une source non mentionnée dans la BG et NBA: Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. II. 3919 (provenance: F.-J. Féty). La soi-disant collection Kirnberger (Am. B. 72a) étant pour la plupart une copie de cette source nouvellement découverte, le texte et l'authenticité d'une grande partie de cette collection Kirnberger s'appuient presque entièrement sur cette source nouvelle. Il faut cependant vérifier scrupuleusement l'exactitude de ces données.

Hans-Joachim Schulze: D'où la collection Mempell-Preller d'œuvres de Bach tire-t-elle son origine?

Les manuscrits dont il s'agit ici et qui sont gardés dans la Bibliothèque de Musique à Leipzig et partiellement dans la Staatsbibliothek à Berlin-Dahlem, comprennent des œuvres de J. S. Bach, G. Böhm, D. Buxtehude, J. P. Kellner, J. L. Krebs, P. Locatelli, J. G. Walther et d'autres compositeurs. La possession de ces manuscrits remonte, pour une large part, au cantor d'Apolda, Johann Nicolaus Mempell (1713-1747) qui fut peut-être un élève de J. P. Kellner. C'est Johann Gottlieb Preller d'Oberroßla près d'Apolda (1727 bis 1786, depuis 1753 cantor et organiste à Dortmund et peut-être un élève de J. N. Mempell et de J. T. Krebs l'ainé) qui joignit cet inventaire aux copies qu'il avait faites lui-même de 1743 à 1749. Plus tard, les propriétaires furent Daniel Friedrich Eduard Wilsing à Wesel, un arrière-petit-fils de Preller (jusqu'en 1834) ainsi que Max Seiffert à Berlin (jusqu'en 1904).

Klaus Häfner: Un témoignage passé inaperçu jusqu'à présent de deux concerts de J. S. Bach

Dans les Archives Municipales d'Ulm sont conservés trois inventaires du Collegium musicum extraordinarium, datant des années 1722-1727. Deux œuvres

de Bach y sont comprises : un concerto pour violon concertante, violoncelle obligato, trois violons, alto et basse continue, ainsi qu'un concerto grosso. Le dernier pourrait être identique à un des Concertos brandebourgeois ou bien aux concertos inclus dans BWV 42 et 249. De plus, il s'agit probablement d'une œuvre qui n'est connue nulle part ailleurs. On peut cependant soutenir avec assurance qu'il en est ainsi dans le cas de l'autre œuvre pourvu que les indications concernant l'instrumentation soient correctes, mais il n'y a pas de raison d'en douter. De là, il résulte que les annotations représentent peut-être les derniers vestiges de deux œuvres perdues pour orchestre de Bach, et en plus, elles prouvent que les compositions de Bach étaient connues en Allemagne de Sud même avant 1730.

Фридрих Круммахер: Интерпретация текста и структура письма в мотетах И. С. Баха

В той же мере, в какой бесспорно выделяются вокальные произведения Баха своей конструктивностью и экспрессивностью, мало понятно отношение обоих моментов друг к другу. Между тем, как раз их взаимосвязь требует объяснения против тенденции к разделению аспектов. Для ответа на этот вопрос мотеты Баха могут служить примером, несмотря на их особое положение. Определяемые вокальной концепцией всех голосов, они отступают от традиционной очередности звеньев текста, чтобы образовать самостоятельные циклические структуры формы. Корреспонденции и контрасты, аналогии и вариации по декламации, ритмике, мотивике и структуре письма образуют предпосылку того, что при интенсивной интерпретации слова и вне рамок замены текста могут образоваться замкнутые комплексы форм. При этом следуют аргументы в пользу подлинности BWV 230 и, помимо того, методические консеквентности для дальнейших вокальных произведений.

Ганс Херинг: Элементы игры в фортепьянных произведениях И. С. Баха

Исследуются структуры письма из фортепьянных произведений Баха, творческую манеру которых можно характеризовать как специфически фортепьянную: фуги, как в ми-минор (BWV 914), ля-минор (BWV 894, 944) и др., и образующиеся из клавишинной техники части Гольдбергских вариаций (BWV 988). При этом в игровых фугах основное внимание оказывается смещенным от контрапунктного сжатия в пользу моторного импульса одного отдельно выделяемого голоса, без отказа от кон-

центрации тематического предмета. В игровых вариациях также оказываются вовлечены в фигурацию голосов субстанции мелодии темы, без влияния на принципиальную ориентацию как «рамочные вариации».

Хеннинг Зидентопф: Родство тональностей в фортепьянных произведениях И. С. Баха

То, что произведения одинаковой тональности и в своей мелодической фактуре во многом похожи, может считаться надежным познанием в исследовании творчества Баха. Если Бах в своих фортепьянных циклах части или группы частей различной тональности располагает в ряд или противопоставляет их друг другу, то возникает вопрос, не различаются ли и другие родственные отношения между разноименными тональностями? Действительно, части, тональности которых в отношении своего основного тона разнятся на малую терцию (прим. до-мажор и ля-мажор) часто обнаруживают поразительное сходство в мелодике и тематике, даже если они технически разнообразно разработаны. Малая терция — для Баха также излюбленный транспозиционный интервал — является примером музыкальной диалектики. Двойной контраст (при до-мажор и ля-мажор: образование параллельной минорной тональности и превращение ее в одноименную мажорную тональность) обуславливает скрытое сходство.

Ульрих Майер: К классификации отдельно переданных хоралов для органа И. С. Баха

Рассматриваются опубликованные Клотцем в томе IV/3 NBA произведения. Вероятно до Семнадцати хоралов около 1703 до 1709 гг. были созданы: в преемственности Бёма BWV 741, 700 и 735; в преемственности Пахельбеля BWV 737, 724 и „O Lamm Gottes, unschuldig“; в преемственности Букстехуде BWV 721, 718 и 720. Вероятно наряду с Семнадцатью хоралами и после них около 1709 до 1717 гг. созданы: части для сопровождения и учебные пьесы BWV 715, 726, 722, 729, 732, 738, 725, 730, 706 и хорал в каждом BWV: 690, 695, 713, 734 и 736; пьесы в преемственности Пахельбеля BWV 712, 696—699, 701, 703, 704, 733, 736 (сюжетно); 694, 710, 717, 713, 695 (тематически), 711, 734 (периодически); хоралы, близкие к Orgelbüchlein BWV 731, 724, 709 (колорировано), 714 (канонически), 690 (между Partite и Orgelbüchlein). В 1720 и 1722 гг. Бах записал в Klavierbüchlein BWV 691 и

728. — „O Lamm Gottes, unschuldig“ автор считает подлинным, прилагаемый хорал — поддельным. — „Fantasia“ обозначает в Веймаре Хоралы различных видов для органа, в Лейпциге же большие обработки с *cantus firmus* в базе.

Герхард Херц: Ломбардский ритм в „Domine Deus“ мессы си-минор И. С. Баха

Открытие автором двух до сих пор оставленных без внимания тактов в автографских голосах для 2-ой скрипки и виолы в „Domine Deus“ мессы си-минор, записанных Бахом в ломбардском ритме, прекращает долголетние разногласия в вопросе о их ритмичном исполнении. Специфическое положение обоих этих тактов и давно известный, записанный в ломбардском ритме такт в автографном голосе для флейты не оставляют места сомнениям, высказанным против ломбардского исполнения и основанным на том факте, что ломбардский ритм не встречается в 1-ой скрипке. На примерах может быть доказано, что ломбардский ритм встречается в произведениях Баха, особенно ранних 1730-ых годов. При этом о случайности не может быть и речи, так как Бах этот ритм сохраняет в более поздних пародиях и повторных исполнениях.

Вокальные произведения, написанные Бахом в ломбардском ритме, в более широком смысле родственны между собой в эмоциональном отношении.

Эрнест Май: Новый источник для отдельно дошедших до нас хоралов для органа И. С. Баха

Опубликованное в NBA IV/3, критический отчет, сообщение об источнике происхождения на основании новых результатов исследований должно быть пересмотрено. Так называемый сборник Кирнбергера (BWV 690—713a) не прослеживает утерянную „общую папку“ Баха, а останавливается только на почти полном собрании хоралов для органа Баха, которое составил И. Г. И. Брейткопф в начале 1760-ых годов. Результатом попытки реконструировать составные части собрания Брейткопфа является открытие незамеченного в BG и NBA источника: Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. II. 3919 (Provenienz: F.-J. Fétis). Сборник Кирнбергера (Am. V. 72a) является в большой степени копией этого вновь открытого источника. Текст и аутентичность сборника Кирнбергера почти полностью подкрепляются вновь найденным источником. Однако, достоверность этих сведений требует еще тщательной проверки.

Ханс-Иоахим Шульце: Как возникло собрание произведений Баха Мемпелля-Преллера?

Соответствующие рукописи в музыкальной библиотеке города Лейпцига, меньшей частью и в Государственной библиотеке в Берлине-Далеме, включающие произведения И. С. Баха, Г. Бёма, Д. Букстехуде, И. П. Келльнера, Й. Л. Кребса, П. Локатели, И. Г. Вальтера и др., принадлежат примерно на половину кантору Иоганну Николаусу Мемпеллю из Апольды (1713—1747), который, возможно, был учеником И. П. Келльнера. Иоганн Готтлиб Преллер из Оберросла близ Апольды (1727—1786, с 1753 года кантор и органист в Дортмунде), предположительно ученик И. Н. Мемпелля и И. Т. Кребса Старшего, объединил этот фонд своими изготовленными в период около 1743 по 1749 гг. копиями. Позднее они принадлежали Даниелю Фридриху Эдуарду Вильзингу в Везеле, правнуку Преллера (до 1834 г.), а также Максу Зейфферту в Берлине (до 1904 г.).

Клаус Хефнер: Свидетельство авторства двух концертов И. С. Баха, оставшееся до сих пор без внимания

В городском архиве Ульма сохранились три инвентарных списка Collegium musicum extraordinarium от 1722—1727 гг. В них указаны два произведения Баха: концерт для концертирующей скрипки, облигатной виолончели, трех скрипок, виолы и генерал-баса и Concerto grosso. Последний может быть идентичным с одним из Бранденбургских концертов или с переработанными в BWV 42 или 249 концертами. Существует, кроме того, возможность, что речь идет о неизвестном произведении. С уверенностью это можно сказать о другом произведении, если данные распределения правильны, в чем сомневаться нет основания. Эти записи являются, возможно, последним следом двух утерянных оркестровых произведений Баха. Кроме того, они свидетельствуют о том, что композиции Баха еще до 1730 года были известны в Южной Германии.

Friedhelm Krummacher: Výklad textu a větná struktura v motetech J. S. Bacha

Jakkoli je nepopíratelné, že Bachovo vokální dílo vyniká nejen svou konstruktivností ale i svou expresivností, tak je málo pochopitelné, jaký mají oba momenty vzájemný poměr. S ohledem na tendence dělení aspektů by vyžadovala právě souvislost těchto aspektů objasnění. V tomto směru mohou být Bachova moteta, přes své zvláštní postavení příkladnými. Tato moteta, určená

vokální koncepcí všech hlasů, uvolňují se z tradičního řazení textových členů s cílem vytvořit samostatné cyklické formální struktury. Shody a kontrasty, obdoby a varianty podle deklamace, rytmiky, motivace a větné techniky vytvářejí předpoklad, aby navzdory změně textu mohly při intenzivním výkladu slov přece jen vzniknout uzavřené formální celky. Tím se zdůvodní pravost BWV 230 a vyplnou navíc metodické výsledky platné pro další vokální díla.

Hans Hering: Hravé prvky v klavírní hudbě J. S. Bacha

Linie větné struktury zkoumané v Bachově klavírním díle může být označena za specificky klaviristickou: fugy, např. e-moll (BWV 914), a-moll (BWV 894, 944) aj., a části Goldbergových variací (BWV 988), založené na čembalové technice. Těžiště se v hracích fugách, prokazatelně přesunuje od kontrapunktního zhuštění směrem k motorickému impulsu jednotlivého upřednostněného hlasu, aniž by zanikla koncentrace tématického předmětu. Substance tématické melodie se jeví i v hracích variacích jako věleněné do figuračních hlasů, aniž by základní orientace byla ovlivněna coby „osnovová variace“.

Henning Siedentopf: Tóninové příbuzenství v klavírním díle J. S. Bacha

Že díla stejné tóniny jsou také ve své melodické faktuře mnohonásobně podobná, může platit jako jistý poznatek výzkumu o Bachovi. Když Bach ve svých klavírních cyklech k sobě řadí nebo proti sobě staví skupiny s odlišnými tóninami, ozývá se otázka, jestli lze rozeznat také jiné příbuzenské vztahy, tedy afinitu mezi nestejnomenými tóninami. Vskutku prokazují věty, jejichž tóniny se vzhledem ke svému základnímu tónu liší o malou tercii (snad C-dur a A-dur), často překvapující podobnosti v melodice a tématice, i když jsou různorodě vypracovány svou větnou technikou. Malá tercie – pro Bacha také přednostní transpoziční interval – vyplývá jako příklad hudební dialektiky. Dvojitý kontrast (u C-dur a A-dur : vytváření paralelní molové tóniny a její přeměna ve stejnojmennou durovou tóninu) způsobuje tajnou afinitu.

Ulrich Meyer: K zařazení jednotlivých dochovaných varhaních chorálů J. S. Bacha

Pojednává se o hudebních skladbách, zveřejněných Klotzem ve svazku IV/3 NBA. Pravděpodobně vznikly před „Siebzehn Choräle“ asi 1703 až 1709: v Böhmově pozůstalosti BWV 741, 700 a 735; v Pachelbelově pozůstalosti BWV 737, 724 a „O Lamm Gottes, unschuldig“; v Buxtehudově pozůstalosti BWV 721, 718 a 720. Pravděpodobně současně a po složení díla „Siebzehn Choräle“ byly asi v letech 1709 až 1717 složeny: průvodní věty a hudební cvičení BWV 715, 726, 722, 729, 732, 738, 725, 730, 706 a vždy chorál v BWV 690, 695, 713, 734 a 736; skladby v Pachelbelově pozůstalosti BWV 712, 696–699, 701, 703, 704, 733, 736 (motivicky), 694, 710, 717, 713, 695 (tématicky), 711,

734 (periodicky); chorály situované v blízkosti „Orgelbüchlein“ BWV 731, 724, 709 (kolorované), 714 (kanonicky), 690 (mezi „Partite“ a „Orgelbüchlein“). V letech 1720 a 1722 napsal Bach BWV 691 a 728 do „Klavierbüchlein“.- „O Lamm Gottes, unschuldig“ považuje autor za pravý, připojený chorál za nepravý.- „Fantasia“ označuje ve Výmaru varhaní chorály různého druhu, v Lipsku velká zpracování jako basové cantus firmus.

Gerhard Herz: Lombardský rytmus v „Domine Deus“ – mše h-mol J. S. Bacha

Autorův objev dvou do dneška nepovšimnutých taktů v autografních hlasech 2. houslí a violy v „Domine Deus“ – mše h-mol, které Bach napsal v lombardském rytmu, řeší mnoholetou kontraverzi o jejich rytmickém provedení. Specifické postavení těchto obou taktů a dlouho známý, v lombardském rytmu napsaný takt v autografním hlasu flétny odstranil pochybnosti, které byly vysloveny proti lombardskému provedení a které povstaly ze skutečnosti, že se jmenovaný rytmus v 1. houslích nevyskytuje. Na příkladu může být dokázáno, že se lombardský rytmus zvláště objevuje v Bachově díle v prvních letech kolem roku 1730. Přitom se nejedná o náhodný výskyt, protože Bach ponechává tento rytmus v pozdějších parodiích a opakováních. Vokální díla, která Bach složil v lombardském rytmu, jsou v širším smyslu v afektním vystupování spolu spřízněna.

Ernest May: Nový pramen pro jednotlivé dochované varhaní chorály J. S. Bacha

Filiatace pramene udaná v Kritické zprávě NBA IV/3 musí být na základu nových výzkumných výsledků revidována. Tak zvaná Kirnbergerova sbírka (BWV 690–713) nepochází z Bachovi ztracené „Sammelmappe“, nýbrž z jedné téměř úplné sbírky Bachových varhaních chorálů, kterou založil J. G. I. Breitkopf kolem roku 1760. Výsledkem pokusu rekonstruovat části Breitkopfovy sbírky je objevení pramene nepovšimnutého v BG a NBA: Brusel, Bibliothèque Royale, Ms. II. 3919 (Provenienz: F.-J. Fétis). Kirnbergerova sbírka (Am.B. 72a) je z velké části kopií tohoto nově objeveného pramene. Pro text a hodnověrnost Kirnbergerovy sbírky téměř jasně mluví nově objevený pramen. Spolehlivost těchto údajů však vyžaduje ještě přesné přezkoušení.

Hans-Joachim Schulze: Jak vznikla Bachova sbírka od Mempella-Prellera?

Dotyčné rukopisy v lipské knihovně „Musikbibliothek der Stadt Leipzig“, z menší části také v berlínské knihovně „Staatsbibliothek Berlin-Dahlem“, zahrnující díla J. S. Bacha, G. Böhma, D. Buxtehudeho, J. P. Kellnera, J. L. Krebse, P. Locatelliho, J. G. Walthera aj., pocházejí z poloviny od sborníka

z Apoldy Johanna Nicolause Mempella (1713–1747), který byl pravděpodobně žákem J. P. Kellnera. Johann Gottlieb Preller z Oberrossly u Apoldy (1727–1786, od roku 1753 sbormistr a varhaník v Dortmundu), snad žák J. N. Mempella a J. T. Krebse staršího, spojil tuto sbírku se svými kopiemi zhotovenými asi 1743–1749. Pozdějšími majiteli byli Daniel Friedrich Eduard Wilsing z Weselu, pravnuke Prellerův (do 1834), jakož i Max Seiffert z Berlína (do 1904).

Klaus Häfner: Jeden zatím nepovšimnutý důkaz o dvou koncertech J. S. Bacha

V ulmském archivu „Stadtarchiv Ulm“ se dochovaly tři seznamy inventáře tělesa Collegium musicum extraordinarium z let 1722–1727. V nich jsou uvedena dvě Bachova díla: koncert pro koncertní housle, obligátní violončelo, tři housle, violu a Bc. a concerto grosso. Poslední by mohlo být identické s jedním koncertem z „Brandenburgische Konzerte“ nebo s koncerty, zpracovanými v BWV 42, po př. 249, mimo to je možné, že se jedná o zatím neznámé dílo. Jisté je to u druhého díla, jestliže jsou údaje o obsazení správné, o čemž nejsou žádné pochybnosti. Záznamy jsou tedy možná poslední stopou dvou ztracených orchestrálních děl Bachových, kromě toho dokazují, že Bachovy skladby byly již před rokem 1730 známy v jižním Německu.

16. Feb. 1984

Datum der Entleiung bitte hier einstempeln!

16. Feb. 1984

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0517422

Hinweise

Signatur M z 8° 10	Stück H
-----------------------	------------

RS 60 1974	Bib. 31 H	n
------------------	-----------------	---

Sonderstandort	Signum	Konferenz- vermerk Nutzung
----------------	--------	----------------------------------

~~1981~~ 700 62
3.1. Mai 1981

20. 4. 94

28. MRZ. 2002

re

