

11 K 0
T 4

Bach-Jahrbuch

1977



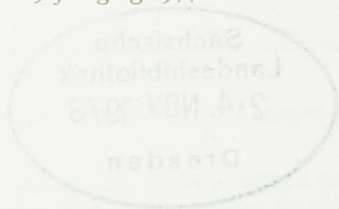
BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

63. Jahrgang 1977



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 1977



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postfach 727
Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

Anschriften der Schriftleiter:

Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestraße 23
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138
Redaktionsschluß: 31. Oktober jedes Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1978
Lizenz 420.205-256-78. LSV 6700. H 4545
Satz und Druck: VEB Verlagsdruckerei Typodruck-Schaubek, Leipzig I. III-18-127
DDR 9,— M

INHALT

	Seite
<i>Walter Blankenburg</i> (Schlüchtern), Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs	7
<i>André Burguète</i> (Leipzig), Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht	26
<i>Klaus Häfner</i> (Karlsruhe), Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe	55
<i>Andreas Glöckner</i> (Halle/Saale), Johann Sebastian Bachs Ausführungen zeitgenössischer Passionsmusiken	75
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle	120
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin	130
<i>Wolf Hobobm</i> (Magdeburg), Ein unbekanntes Gutachten Johann Sebastian Bachs	135
<i>Wolfgang Budday</i> (Korntal), Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“	139

Anhang

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	160
--	-----

ABKÜRZUNGEN

- AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 AMI = *Acta Musicologica*
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
 Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms.*, *Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
 BJ = *Bach-Jahrbuch*
 BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1974
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- 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*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5-162
 Zweite Auflage: *Mit Anmerkungen und Nachträgen versebener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976 (*Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, 26.)
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951
 Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
 Jg. = Jahrgang
 Mf = *Die Musikforschung*
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949ff.
- NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig, Kassel 1954ff.

- NWK = *Jobann Sebastian Bach, Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1967*
- Schering KM = *Arnold Schering, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis, Leipzig 1936*
- Spitta I, II = *Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880*
- SPK = *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West)*
- T. = *Takt*
- TBSt 1, 2/3, 4/5 = *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*
 Heft 4/5: *Georg von Dadelsen, Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958*

Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs

M

Von Walter Blankenburg (Schlüchtern)

Entsprechend der neuen Chronologie der Leipziger Vokalwerke hat Johann Sebastian Bach¹ im Jahre 1726 zwischen Mariä Reinigung (2. Februar) und dem 14. Sonntag nach Trinitatis (15. September) achtzehn Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach¹ (1677–1731) sowie sieben eigene Werke – BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 und 187 – aufgeführt, sämtlich Kompositionen, die nach dem gleichen Aufbauplan gearbeitet sind. Bis zum Sonntag Kantate hat er damals, mit Ausnahme der Sonntage von Invokavit bis Palmarum (neben dem 2. bis 4. Advent tempus clausum in Leipzig), zunächst Sonntag für Sonntag dreizehn Kantaten seines Veters dargeboten, darunter „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (BWV 15) am ersten Ostertag. Für den Sonntag Rogate ist keine Aufführung nachgewiesen, und am Himmelfahrtsfest schloß sich mit BWV 43 sein erstes eigenes Werk der besagten Gruppe an. Danach sind für Exaudi, die drei Pfingsttage und das Trinitatisfest sowie für den 2. bis 4., den 9. und 12. Sonntag nach Trinitatis wiederum keine Aufführungen nachweisbar; im übrigen aber wechselten vom 1. bis 14. Sonntag nach Trinitatis einschließlich des Johannistages (24. Juni) und von Mariä Heimsuchung (2. Juli) unregelmäßig sechs Kantaten von JSB und fünf von JLB miteinander ab.² Möglicherweise waren auch die bezeichneten Lücken, ganz oder teilweise, mit Werken beider Komponisten besetzt.

Der Zusammenhang beider Kantatengruppen ist seit langem erkannt worden. Dabei hat sich immer wieder die Frage nach der bisher nicht nachgewiesenen Herkunft der Texte gestellt. Stammen sie aus einer gemeinsamen Quelle oder sind sie verschiedener Herkunft? Wenn verschiedene Herkunft vorliegt, sollte dann nicht Bach sein eigener Librettist gewesen sein? Daß es nicht abwegig ist, Textdichter und Komponist bei Kantaten jener Zeit in einer Person zu vermuten, zeigt das Beispiel Gottfried Heinrich Stölzels – seine Amtszeit als Gothaer Hofkapellmeister von 1719 bis 1749

¹ Im folgenden werden die Abkürzungen JSB und JLB verwendet.

² Vgl. Dürr Chr. Zwischen den beiden Auflagen von Dürr Chr erschien W. H. Scheides Abhandlung *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, BJ 1959, 1961 und 1962. Das wichtigste Ergebnis des ersten Teils war die Identifizierung von BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (im Textdruck von 1726: „Der Herr wird meine Seele nicht in der Hölle lassen“), der vermeintlich frühesten Kantate von JSB, als Komposition von JLB. Die von H. Engel geäußerten Bedenken gegen diese Zuschreibung (*Musik in Thüringen*, Köln – Graz 1966, S. 65) erweisen sich als nicht stichhaltig.

deckt sich nahezu mit Bachs Leipziger Jahren –, der nachweislich einen beträchtlichen Teil der Dichtungen seiner Kantaten selbst geschaffen hat.³ Dennoch ist von einer allzu schnellen Annahme in dieser Richtung ebenso zu warnen wie allerdings auch vor dem Gedanken, daß als Textschöpfer nur jemand von den bekannten Dichtern der Bach-Kantaten, also Salomo Franck, Mariane von Ziegler oder Christian Friedrich Henrici, in Frage kommen.⁴

Zweifellos kann die Frage von J.S.Bachs Anteil an den Texten seiner Kantaten nicht eher beantwortet werden, als bis der Gesamtbereich der – vor allem mitteldeutschen – Kantatendichtungen wenigstens annähernd erfaßt ist. In Anbetracht der ungeheuren Menge von Kantaten, die im thüringisch-sächsischen Gebiet etwa zwischen 1700 und 1770 geschaffen worden sind, und des insgesamt doch wenigen Erhaltenen kommt hier gedruckten Textbüchern um so größere Bedeutung zu. Sie vermitteln ja nicht nur eine Vorstellung von der Menge der gepflegten Kantatentypen, sondern rücken auch die betreffenden Dichtungen, nicht zuletzt die des Kantatenwerkes von JSB, in einen größeren geschichtlichen Zusammenhang.

Welche Überraschungen es hier geben kann, zeigte vor wenigen Jahren Elisabeth Noack mit der Ermittlung von zehn von JSB komponierten Kantatentexten in einem gedruckten Darmstädter Textjahrgang von Georg Christian Lehms.⁵ Eine möglichst vollständige Erfassung der überlieferten Textbücher ist daher eine dringende wissenschaftliche Aufgabe, die zwar schwerlich von einem Forscher allein bewältigt werden kann, aber keines-

³ Vgl. F.Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Dissertation (masch.-schr.), Leipzig 1965, Teildruck Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.)

⁴ Im BJ 1961 (S.19, Fußnote 33) hat Scheide die Meinungen der wichtigsten Forscher seit Spitta zusammengestellt. Danach sehen F.Smend, L.Tagliavini und W.Neumann die Texte der sieben JSB-Kantaten in irgendeiner Verbindung mit M.v.Ziegler, während Scheide selbst offensichtlich mehr JSB als Librettisten zuneigt. Zu den später geäußerten Ansichten von Zander und Streck vgl. weiter unten. Wenn freilich Walter F.Hindermann – offenbar ohne deren Kenntnis – in einem Artikel der Neuen Zürcher Zeitung *Werkbeziehungen innerhalb der Bach-Familie. Kantaten Johann Sebastians im Spiegel der Kompositionen Johann Ludwigs* (Ausgabe vom 24./25. Juli 1976, S. 39f.) von der unzutreffend verallgemeinernden „Annahme der meisten Forscher“ spricht, „daß Sebastian für diese seine sieben Werke den Text selbst gedichtet hat“ und sogar auf Grund einer Gegenüberstellung zweier Texte behauptet, „Sebastian war es gegeben, noch deutlicher die inneren Beziehungen der Kantatendichtung zum jeweiligen Textwort offenkundig zu machen, als es die Textvorlägen tun, die Ludwig zur Hand hatte“, so kann dies nur Verwirrung stiften.

⁵ Vgl. E.Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S.7–18.

wegs aussichtslos ist.⁶ So ist es mir gelungen, die Texte der eingangs genannten sieben Kantaten von JSB sowie der achtzehn Kantaten von JLB (einschließlich BWV 15) in einer einzigen Quelle zu entdecken, womit sie sich sämtlich als das Werk eines und desselben Autors erweisen. Den Titel des Textbuches⁷ zeigt die Abbildung auf S. 10.

Der kleine Band hat das übliche Textbuchformat 10 × 17 cm, wie es bei eigens für das Nachlesen im Gottesdienst hergestellten Drucken die Regel war, und enthält keinerlei Angaben über den Dichter oder Komponisten sowie auch kein Vorwort (etwa des zuständigen Hofpredigers), aus dem irgendwelche Schlüsse zu ziehen wären. Wichtig ist der Vermerk *aufs neue aufgelegt 1726*. Es handelt sich also um einen Zweitdruck, an den sich die Fragen nach Ort und Zeit des Erstdrucks knüpfen. Ist auch die erste Auflage für die Rudolstädter Hofkapelle bestimmt gewesen und wann ist sie erschienen? Oder ist vielleicht Meiningen der Ursprungsort der Dichtungen? Daß die Texte, möglicherweise aber auch die Musik ganzer Kantatenjahrgänge von einer Stadt zu einer anderen wandern konnten, zeigt in etwas späterer Zeit der Druck *Texte | zur | Music, | welche in der | Schloß-Kirche | zur heiligen Dreyfaltigkeit | im Jahr 1769 | aufgeführt wird. | Auf Kosten des Hof-Kirch-Kasten. | Meiningen, | gedruckt bey F.C. Hartmann, F.S. Hofbuchd.* Die darin enthaltenen Texte sind nichts anderes als die ersten Teile des Rudolstädter Jahrgangs *Köstliche Lob- und Danck-Opfer* von 1751, der ausschließlich zweiteilige Kantaten enthält.⁸ In Meiningen lebten damals noch die beiden Söhne von JLB, Samuel Anton und Gottlieb Friedrich, zwar nicht in musikalischen, sondern in verschiedenen anderen Hofämtern; nur vorübergehend waren sie, vor allem Gottlieb Friedrich, als Hoforganisten tätig. Weit mehr bekannt wurden beide als hervorragende Vertreter der Bachschen Malerdynastie in Meiningen, die mit Johann Ludwig, der sich auch schon als Maler betätigte, begonnen hatte.⁹ Es stellt sich für uns hier

⁶ Das läßt sich aus eigener Erfahrung bei kleinen Ansätzen sagen. Deren Ergebnisse liegen vor in meinen zwei folgenden Arbeiten: *Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 50–59, sowie *Neu aufgetauchte Textbücher von Rudolstädter Kantaten-Jahrgängen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972 (International Musicological Society), ed. by H. Glahn, S. Sørensen and P. Ryom, Vol. I, S. 271–277.

Nur erwähnt sei, daß eine Bestandsaufnahme von Textbüchern auch für die Kenntnis der Geschichte des Oratoriums, insonderheit der Passion, unerlässlich ist. Hennenbergs Stölzel-Forschungen beruhen teilweise auf der Auswertung von Textbüchern; vgl. Fußnote 3.

⁷ Ein Exemplar in meinem Besitz, ein weiteres in der Forschungsbibliothek Gotha.

⁸ Beide Textbücher in meiner Sammlung; vollständiger Titel des zuletzt genannten in dem in Fußnote 6 zitierten Kopenhagener Kongreßreferat, S. 275f.

⁹ Vgl. K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 491ff., sowie Pusch, *Meiningen und die Meininger Bachschen Nebenlinien*, in: Das Thüringer Fähnlein, 4, 1935, S. 224–228.

Gonn=
und
Sest=Tags=
Andachten
über die ordentlichen

Evangelia,

Aus gewissen Biblischen Texten
Alt- und Neuen Testaments/

Für die

Hoch-Fürstl. Schwarzb.
Hof-Capelle zu Rudolstadt/

Zur Ehre Gottes aufs neue
aufgelegt 1726.

Rudolstadt,

Gedruckt bey Joh. Heinr. Wiven, Fürstl. Schwarz-
burgischen Hof-Buchdrucker.

die Frage, ob etwa zwischen Meiningen und Rudolstadt über Jahrzehnte hinweg besondere Verbindungen bestanden haben. Sind die zweimal in Meiningen auftauchenden, jedoch in Rudolstadt gedruckten Kantatentexte hier oder in Meiningen entstanden? Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Feststellung, daß die Kantaten von JLB von der Textvorlage stärker abweichen als die von JSB.¹⁰ Fußt etwa JLB auf dem Erstdruck, mit dem die Wiederauflage vielleicht nicht völlig identisch ist? Ein Meininger Textdruck aus der Zeit um 1713 soll 1719 bereits in dritter Auflage erschienen sein;¹¹ diese Drucke sind jedoch nur nachrichtlich bekannt und auch nach jüngsten Nachforschungen bisher nicht wieder aufgetaucht. Stehen diese Drucke mit dem Rudolstädter Jahrgang von 1726 in irgendeinem Zusammenhang? Wo sind Änderungen vorgenommen worden, in Meiningen oder Rudolstadt? Ist es vielleicht JLB selbst gewesen, der bereits zwischen 1710 und 1720 in Meiningen Kantaten komponiert hat, war er doch seit 1711 dort Hofkapellmeister? Oder hilft uns folgende Nachricht¹² aus dem 8. Band von J. H. Zedlers *Universal-Lexicon* (1734) über den 1724 verstorbenen Herzog Ernst Ludwig von Meiningen weiter: . . . *Auch siebet man von seiner Hand in der Fürstl. Bibliothec . . . 2 völlige Jahr-Gänge Kirchen-Music welche auch in der Schloß-Kirche zu Meiningen ist musiciret worden* (Sp. 1734f.)? Besagt diese Notiz, daß Text und Musik oder nur eines von beiden auf den Herzog zurückgeht? Endlich darf auch nicht ausgeschlossen werden, daß hier ein dritter Ort im Spiel gewesen ist. Alle diese Fragen sind vorerst nicht zu beantworten. JLB blieb bis zu seinem Tod im Jahre 1731 Meininger Hofkapellmeister; der Druck der verschollenen Textbücher fällt also in seine Amtszeit, die für die Hofkapelle sicherlich eine gewisse Blütezeit gewesen ist. Das gleiche gilt aber mehr noch für Rudolstadt. Hier wirkte ruhmreich bis zu seinem Tode im Jahre 1714 Philipp Heinrich Erlebach, unter dessen Nachfolger, dem nicht als Komponist hervorgetretenen Conrad Heinrich Lyra, nachweislich seine Werke weiter aufgeführt worden sind.¹³ Bereits 1722 folgte auf Lyra der hochbefähigte Johann Graf (Graff), dessen Kantaten gleich zahlreichen Werken von Erlebach infolge des Rudolstädter Schloßbrandes von 1735 leider nicht erhalten sind. Graf wird es gewesen sein, der den Rudolstädter Textjahrgang von 1726 musikalisch bearbeitet hat. Gegen die Annahme, daß in Rudolstadt wie in Leipzig die Vertonungen von JLB aufgeführt worden sind, sprechen die Abweichungen zwischen Textbuch und musikalischen Quellen; auch wissen wir nicht, ob JLB den vollständigen Textjahrgang komponiert hat, was wir für Rudolstadt – mit einer nachstehend charakterisierten Einschränkung – auf Grund des Textbuchtitels annehmen dürfen.

¹⁰ Zu Einzelheiten vgl. weiter unten.

¹¹ BJ 1961, S. 7f.

¹² Diese Notiz verdanke ich H.-J. Schulze, Leipzig.

¹³ Vgl. S. 273 in dem in Fußnote 6 zitierten Kopenhagener Kongreßreferat sowie P. Gülke, *Musik und Musiker in Rudolstadt*, Rudolstadt 1963.

Ehe auf alle diese Fragen weiter eingegangen werden kann, sei das Rudolstädter Textbuch von 1726 näher beschrieben. Der Jahrgang umfaßt sämtliche Sonn- und Festtage einschließlich der vier Adventsontage und der Fastenzeit von Invokavit bis Palmarum, ferner je einen Sonntag nach Weihnachten und nach Neujahr, fünf Sonntage nach Epiphantias und siebenundzwanzig nach Trinitatis, die drei großen Feste mit je drei Feiertagen, schließlich den Johannis- und den Michaelistag und von den Marienfesten Mariä Reinigung, Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung. Es fehlen Kantaten für Gründonnerstag und Karfreitag, fraglos weil in Rudolstadt an diesen Tagen, wenn nicht gar die ganze Karwoche über, Passionen bzw. Passionskantaten¹⁴ gesungen wurden. Auch für das Reformationsfest, das in jener Zeit nur in Kursachsen begangen wurde, gibt es keine Kantate. Insgesamt enthält der Jahrgang einundsiebzig Kantatentexte; aus der Überzahl berücksichtigter Sonntage geht hervor – wie bei gedruckten Textjahrgängen oft zu beobachten –, daß die inhaltliche Zusammenstellung nicht an ein bestimmtes Jahr gebunden sein sollte.¹⁵ Einen Fingerzeig hinsichtlich der eigentlichen Bestimmung des Jahrgangs gibt allerdings die Einordnung feststehender Tage in das bewegliche Kirchenjahr. Hierin stimmt die Anordnung des Druckes mit den Terminen des Jahres 1726 überein: Mariä Reinigung (2. März) lag damals zwischen dem 3. und dem 4. Sonntag nach Epiphantias, der Johannistag zwischen dem 1. und 2. und Mariä Heimsuchung zwischen dem 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis. Dagegen gab es 1726 keinen Sonntag nach Neujahr und nur dreiundzwanzig Sonntage nach Trinitatis.¹⁶ Wenn aber dessen ungeachtet das Textbuch offenbar eigens für das Kirchenjahr 1725/26 eingerichtet worden ist, dann ergibt sich wiederum die Frage nach der inhaltlichen Gestaltung des Erstdrucks.

Zum Kantatentypus des Textbuches

Sämtliche Stücke sind mit nur wenigen Ausnahmen nach folgendem Schema aufgebaut:

Alttestamentliches Dictum – Rezitativ – Arie – Neutestamentliches Dictum – Arie – Rezitativ (und Chor) – Choral.

Eine Zweiteiligkeit, wie sie vierzehn der achtzehn Kantaten von JLB und sämtliche sieben von JSB aufweisen, ist nirgends angegeben. Einen Chor im Anschluß an das zweite Rezitativ haben die Kantaten nur bis zum Sonntag

¹⁴ Von 1707 existiert ein Rudolstädter Textbuch mit einer Passion . . . *aus den 4 Evangelisten zusammengetragen | in VI. Actus abgetheilet | und mit füglichen Arien und Liedern | wie und da untermenget | Wie solche | In der Hoch-Gräfl. Schwartzb. | Hof-Capelle zu Rudolstadt | Die beil. Marter-Woche durch | von Tage zu Tage | pflegt musiciret zu werden.* Vgl. MGG X, Sp. 921, sowie den in Fußnote 6 erwähnten Aufsatz in der Blume-Festschrift, S. 54.

¹⁵ Ein 27. Sonntag nach Trinitatis kam nach 1704 erst wieder 1731 vor.

¹⁶ Vgl. Dürr Chr, S. 85ff.

Kantate, wobei dessen Text häufig nichts anderes als der Abschluß der madrigalischen Dichtung des Rezitativs ist. Bei den Kantaten vom 3. Weihnachtstag, von Estomihi, dem 2. Ostertag und Kantate ist der Text des Chores eine vierzeilige Alexandrinerstrophe, bei denen vom Sonntag nach Weihnachten und vom Sonntag nach Neujahr, beim 3. Sonntag nach Epiphania, Mariä Verkündigung, Lätare, Palmarum und Quasimodogeniti ein zweizeiliger Alexandriner. Ohne Chor an der betreffenden Stelle sind die Kantaten zum 2. Weihnachtstag, zu Invokavit, dem 3. Ostertag und Jubilate. Von diesem Grundtypus weichen im gesamten Jahrgang lediglich fünf Kantaten ab, die Scheide als „lange Form“ im Unterschied zur kurzen Hauptform bezeichnet hat, und zwar die zu den ersten Feiertagen der drei großen Feste, außerdem die zum 4. Sonntag nach Epiphania und zu Himmelfahrt. Es handelt sich also um Festtagskantaten, wobei lediglich der Anlaß für die Verwendung der langen Form am 4. Sonntag nach Epiphania nicht bekannt ist (er könnte etwa ein fürstlicher Geburtstag gewesen sein). Bei dieser Form folgen nach dem neutestamentlichen Dictum jeweils im Wechsel entweder noch zwei Rezitative oder zwei Arien oder je zwei von beiden; bei der Himmelfahrtskantate (= BWV 43) sind es sogar je drei. Einen *Chorus* an vorletzter Stelle gibt es in dieser letzteren Kantate wie in derjenigen zum 1. Pfingsttag – nach dem vorher Gesagten folgerichtig – nicht. Mit Ausnahme der Kantate zum 1. Weihnachtstag entsteht bei den übrigen vier der langen Form die Erweiterung durch den Einbau eines mehrstrophigen Gedichtes, dessen Länge und Form nicht einheitlich ist. Bei den Kantaten vom 4. Sonntag nach Epiphania und von Himmelfahrt umfaßt dieses sechs, bei der zum 1. Ostertag sieben und der zum 1. Pfingsttag sogar acht Strophen. Deren Aufteilung sowie die angewandten Strophenformen zeigt folgende Übersicht:

4. Sonntag nach Epiphania:

Strophenaufteilung: 1. Rez. 2 – 1. Arie 1 – 2. Rez. 2 – Chorus 1
 siebenzeilige, trochäische Strophen
 Silbenzahlen: 7 – 8 – 7 – 8 – 6 – 8 – 12
 Reimschema: a – b – a – b – c – c – c (Dreireim)

1. Ostertag (BWV 15):

1. Arie 1 – Rez. 3 – 2. Arie 1 – Chorus 2
 fünfzeilige, daktylische Strophen mit je 11 Silben
 Reimschema: a – a – b – b – b

Himmelfahrt (BWV 43):

1. Arie 1 – 1. Rez. 1 – 2. Arie 1 – 2. Rez. 1 – 3. Arie 1 – 3. Rez. 1
 sechszeilige, jambische Strophen
 Silbenzahlen: 6 – 7 – 6 – 7 – 6 – 12
 Reimschema: a – b – a – b – c – c

1. Pfingsttag:

1. Arie 1 – 1. Rez. 4 – 2. Arie 1 – 2. Rez. 2

sechszehnteilige, trochäische Strophen

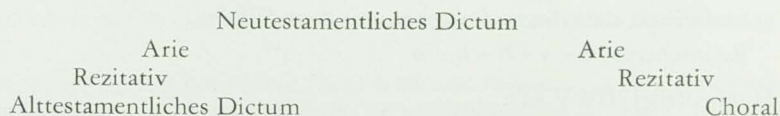
Silbenzahlen: 8 – 7 – 8 – 7 – 8 – 8

Reimschema: a – b – a – b – c – c

Man erkennt an dieser Übersicht, daß der Dichter keinem Schematismus huldigt und bei den eingebauten Gedichten Vielfältigkeit walten läßt. Die Besonderheit der langen Kantate vom 1. Weihnachtstag besteht darin, daß in dem zweiten madrigalischen Text eine Arie eingeschoben ist. Eine Besetzung ist bei keinem einzigen Dictum und auch bei keinem Schlußchoral angegeben. Kann man für den letzteren chorische Besetzung annehmen, wobei vielleicht auch die Gemeinde mitsang (die Texte sind in der Regel nicht ausgedruckt, sondern es sind zumeist nur die Anfänge der betreffenden Lieder und Strophen, freilich ohne Gesangbuchnummern, angegeben), so ist diese Frage für die Dicta offen. Da eine chorische Besetzung bei zwei Dicta in jeder Kantate, wozu in der ersten Hälfte des Jahrgangs noch der Chor vor dem Schlußchoral kommt, sicherlich auch die Leistungsfähigkeit einer blühenden Hofkapelle überstiegen hätte, muß man sich bei den Dicta, vor allem bei den neutestamentlichen, weithin Rezitative, möglicherweise mit *Accompagnato*, oder *Arioso* vorstellen. Indirekt kann man diese Annahme durch die Besetzungen in den betreffenden Kantaten von JLB und JSB bestätigt sehen.

Bemerkenswert sind bei beiden die Abweichungen von dem Textbuch.

Die gekennzeichnete Zweiteiligkeit wurde bereits erwähnt (S. 12). Ob eine solche in Rudolstadt tatsächlich nicht praktiziert oder lediglich im Textbuch nicht angegeben wurde, läßt sich nicht sagen; man möchte jedoch in Anbetracht mehrerer späterer Rudolstädter Textjahrgänge wie etwa von 1730, 1738, 1744 und 1751, deren Kantaten durchweg zweiteilig sind, eher letzteres annehmen. Bei zehn der vierzehn zweiteiligen Kantaten von JLB beginnt der zweite Teil erst nach dem neutestamentlichen Dictum und nur vier mit diesem. Bei JSB ist das letztere die Regel: Ausnahmen sind BWV 43 – hier legt die lange Form einen späteren Einschnitt nahe – und BWV 102, wo der Grund nicht ersichtlich ist. Bei den fünf anderen ergibt sich jedoch eine überaus sinnvolle symmetrische Form mit dem neutestamentlichen Dictum an der zentralen Stelle.¹⁷



Während bei den Kantaten von JSB in Übereinstimmung mit dem Textbuch in keinem Falle an vorletzter Stelle ein Chorus steht, erscheint er bei

¹⁷ Bereits hervorgehoben von Scheide, BJ 1961, S. 17f.

JLB dementsgegen in den Kantaten vom Johannistag, von Mariä Reinigung sowie in denjenigen vom 11. und 13. Sonntag nach Trinitatis (einzige Ausnahme ist die vom 6. Sonntag nach Trinitatis); der Text der betreffenden Chöre bildet im Textbuch jeweils den Schluß des zweiten Rezitativs. Liegt hier eine eigene Entscheidung von JLB vor oder entsprach dies vielleicht dem Erstdruck? Es gibt weitere Beobachtungen, die eine solche Vermutung zumindest nahelegen. In den Kantaten zu Mariä Reinigung und zum 13. Sonntag nach Trinitatis ist bei JLB jeweils beim zweiten Rezitativ noch ein Duett eingeschoben. In der „langen“ Kantate vom 4. Sonntag nach Epiphantias erscheint das Gedicht im zweiten Teil noch auf eine weitere Arie aufgeteilt, und in der vom 3. Ostertag hat der Chorus vor dem Schlußchoral nur eine Textzeile gegenüber vier im Textbuch. Bei den Schlußchorälen weicht JLB in sieben der achtzehn Fälle von der Vorlage ab. Einmal hat er die Strophenzahl vermehrt und zweimal vermindert; bei vier Kantaten sind andere Liedstrophen verwendet.

Groß ist auch die Zahl von Abweichungen bei einzelnen Wörtern oder kleinen Wortgruppen (größer jedenfalls als bei JSB); besonders auffallend ist diese bei der ersten Arie der Estomihi-Kantate (bei JLB ein Duett). Hier lauten die vier letzten Zeilen der Vorlage:

Ja, ich bin der böse Knecht;
Strafe zu vermeiden,
hat mein Heiland, der gerecht,
Strafe wollen leiden.

Bei JLB heißt es:

Ich, ich bin der böse Knecht,
Den er sollte meiden,
Und mein Heiland ist gerecht,
Der will Strafe leiden.

Es muß freilich, solange wir den Erstdruck des Textbuches nicht kennen, damit gerechnet werden, daß JLB die Textkorrekturen wie auch die Besetzungsänderungen selbst vorgenommen hat. Wahrscheinlich ist dies sogar bei ausgewechselten Schlußchoralstrophen, denn bei deren Wahl hat man sich offenbar gern nach dem örtlichen Bekanntheitsgrad von Liedern gerichtet.¹⁸

¹⁸ So schreibt etwa Johann Jacob Rambach am Ende des Vorworts zur 2. Auflage seiner *Geistlichen Poesien* (Gießen 1735; die erste Auflage erschien 1720 in Jena) über seine Kantatendichtungen: „Wo ein Choral oder Vers aus einem Liede eingeführt war, welcher in hiesigen Gegenden nicht bekannt gewesen: so habe ich solchen zwar stehen lassen, habe aber demselben noch einen anderen aus einem bekannteren Liede beigefügt“ (a. a. O., S. 15). Rambach hatte bis 1731 in Halle gewirkt.

Bei den Schlußchorälen der sieben Kantaten von JSB liegen folgende Abweichungen vom Textbuch vor:

JSB	Rudolstadt 1726
BWV 43	
„Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ und „Zieh uns nach dir, so laufen wir“	„Weil du vom Tod erstanden bist“ = Str. 4 von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“
BWV 187	
„Gott hat die Erde zugericht““ und „Wir danken sehr und bitten ihn“ = Str. 4 und 6 von „Singen wir aus Herzensgrund“	„Gott hat die Erde zugericht““
BWV 102	
„Heut lebst du, heut bekehre dich“ und „Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir“ = Str. 6 und 7 von „So wahr ich lebe, spricht dein Gott“	„Heut lebst du, heut bekehre dich“
BWV 17	
„Wie sich ein Vater erbarmet“ = Str. 2 von „Nun lob, mein Seel, den Herren“	„Wie sich ein Vater erbarmet“ „Sei Lob und Preis mit Ehren“, desgl. Str. 2 und 4

Die Basis ist zu klein, um daraus eine Folgerung im Vergleich mit JLB zu ziehen; deutlich ist jedoch die Tendenz bei JSB, dem Schlußchoral ein größeres Gewicht zu verleihen, was lediglich auf BWV 17, wohl in Anbetracht der Strophenlänge von „Nun lob, mein Seel, den Herren“, nicht zutrifft. Wir haben hier einen der seltenen handfesten Belege¹⁹ für die persönliche Entscheidung von JSB bei der Wahl des Schlußchorals: Bei den sieben Kantaten bringt er in drei Fällen statt einer Strophe deren zwei, und nur in dem besagten einen Fall ist eine Verminderung vorgenommen. Bei BWV 43 hat er ein anderes Lied gewählt, obwohl dasjenige der Textvorlage auch in Leipzig zu den für Himmelfahrt besonders benannten gehört und dieses auch der Tonart nach gepaßt hätte. Somit hat er möglicherweise aus inhaltlichem Grunde an Stelle der 4. Strophe von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ („Weil du vom Tod erstanden bist“) die 1. und 13. Strophe von Johann Rists „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ gewählt. Freilich gibt es auch noch eine andere Erklärung für diesen Austausch. Da mit der

¹⁹ Vgl. A. Dürr, *Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung*, in: *Bach-Studien*. 5, Leipzig 1975, S. 51.

Strophe „Weil du vom Tod erstanden bist“ bereits die von JLB komponierte Kantate zum 1. Ostertag (BWV 15) endet, mag JSB eine Wiederholung zu Himmelfahrt haben vermeiden wollen. Bei den übrigen Abweichungen der sieben JSB-Kantaten vom Textbuch handelt es sich fast ausschließlich um einzelne Wörter, deren Änderung, sei sie bewußt oder infolge von Flüchtigkeit vorgenommen, kaum grundsätzliche Bedeutung hat. Nachstehend eine Zusammenstellung der nennenswerten Abweichungen (ohne Berücksichtigung des wechselnden Gebrauchs von „für“ und „vor“).

JSB	Rudolstadt 1726
BWV 43	
„Er schließt der Erde Lauf“ (5, Z. 5) ²⁰	„Er stillt der Erden Lauf“
„Des Satans Fürst und Schrecken“ (6, Z. 2)	„Des Satans Furcht und Schrecken“
„Und ruf ihm dankbar nach“ (10, Z. 7)	„Und ruf ihm jauchzend nach“
BWV 88	
„Wenn wir es nur nicht selbst vergraben“ (5, Z. 7)	„Wenn wir es nun nicht selbst vergraben“
BWV 187	
„Ihr wohl ein einig Mahl?“ (2, Z. 12)	„. . . ihr nur ein einig Mahl?“
„Was er allen zugesagt“ (5, Z. 4; Zerstörung des Reims!)	„Was er allen beigelegt“
BWV 45	
„Denn der muß ewig brennen. Der einzig mit dem Mund. Ihn Herren nennt“ (5, Z. 5-7)	„Da der muß ewig brennen, der einzig mit dem Mund Ihn Herren nennt“
BWV 102	
„Verachtetest du den Reichtum seiner Gnad“ (4, = Röm. 2,4)	„. . . seiner Güte“
„. . . zur Buße locket“ (ebda.)	„. . . zur Buße leitet“
BWV 17	
„Der du mich läßt mit frohem Mund genießen“ (6, Z. 3) ²¹	„. . . mit frohem Mut“
„Was Gutes du gedenkst mir dorten zuzuteilen“ (6, Z. 7)	„. . . mir dorten zu erteilen“

²⁰ Die Zahlenangaben beziehen sich auf die Satznummerierung sowie die Angabe der Textzeile des betreffenden Satzes.

²¹ F. Zander hat zu dieser Stelle bereits zutreffend bemerkt, es müßte hier wohl „Mut“ heißen. Vgl. *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, Dissertation, Köln 1967, S. 87, bzw. BJ 1968, S. 56. Schon im Textdruck fehlen in dieser Zeile zwei Silben; denn das betreffende Rezipitativ besteht sonst ausschließlich aus Alexandrinern, worauf Zander ebenfalls bereits hingewiesen hat.

Erwähnt seien an dieser Stelle je eine Arie und ein Rezitativ, bei denen wir erst durch das Textbuch die gemeinte Strophenform erfahren.

1. Diese ist bei der Arie BWV 88,3 durchgehend trochäisch; sie lautet nach dem Textbuch:

Nein, nein!
 Gott ist allezeit geflissen,
 Uns auf gutem Weg zu wissen,
 Unter seiner Gnaden Schein;
 Ja, wenn wir verirret sein
 ...

Nach der bisher üblichen Auffassung²² lautet der Anfang der Arie

Nein, Gott ist allezeit geflissen,
 Uns auf gutem Weg zu wissen
 ...

Dadurch wird die erste Zeile jambisch und fällt somit aus dem Metrum der Strophe. Die originale erste Zeile „Nein, nein!“ bildet jedoch mit der vierten Zeile einen umarmenden Reim und diese letztere mit der fünften zugleich einen paarweisen.

2. BWV 187,2 lautet nach bisheriger Auffassung:²³

Was Kreaturen hält
 Das große Rund der Welt!
 Schaut doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;
 Was zeuget nicht die Flut? Es wimmeln Ström und Seen.
 Der Vögel großes Heer
 Zieht durch die Luft zu Feld.
 Wer nähret solche Zahl,
 Und wer
 Vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
 Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?
 Zahlt aller Erden Gold
 Ihr wohl ein einig Mal?

Demgegenüber erscheint dieses Rezitativ in der Textvorlage in folgender Gestalt:

Was Kreaturen hegt das große Rund der Welt!
 Schaut doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;
 Was zeuget nicht die Flut? Es wimmeln Ström und Seen;
 Der Vögel großes Heer zieht durch die Luft zu Feld.

²² Vgl. R. Wustmann, *Job. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, NWK sowie BT.

²³ Wie Fußnote 22; das letzte Textwort lesen Wustmann sowie NWK richtig „Mahl“, NBA I/18 und BT irrtümlich „Mal“.

Wer nähret solche Zahl
 Und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
 Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?
 Zahlt aller Erden Gold ihr nur ein einig Mahl?

Wie diese Wiedergabe zeigt, besteht die Dichtung mit Ausnahme der fünften Zeile aus Alexandrinern. Daß dies bisher nicht erkannt worden ist, liegt an dem Verbum der ersten Zeile, das in der Textvorlage „hegt“, bei JSB aber „hält“ heißt; dadurch ist ein Reim entstanden, so daß in späteren Textveröffentlichungen hier zwei Zeilen gelesen wurden. Daraus haben sich jedoch für die Erkenntnis der Gesamtgestalt dieses Rezitativs Schwierigkeiten ergeben. Um einen Reim auf die Zeile „Der Vögel Heer“ zu finden, wurde die Kurzzeile „Und wer“ gebildet. Insgesamt rücken die Reime unverhältnismäßig weit auseinander, und obendrein bleibt die vorletzte Zeile blind, was zur Vermutung geführt hat, daß es statt „Gold“ „Geld“ heißen müsse. Trotz der verderbten, auch in der Vorlage sprachlich ungeschickten ersten Zeile hätte die Komposition von JSB zur richtigen Erkenntnis der dichterischen Form führen können.

Zu den sprachlichen und theologischen Eigentümlichkeiten der Texte

Noch Ferdinand Zander hat sich gegen die Annahme, daß die Texte der achtzehn Kantaten von JLB und der sieben von JSB Dichtungen des gleichen Librettisten seien, ausgesprochen; dafür sind ihm jedoch nicht sprachliche Gründe maßgebend gewesen, sondern es war die Verwendung von Choralstrophen nur am Schluß jeweils des zweiten Teils der betreffenden Kantaten.²⁴ Allerdings bezweifelt auch er, daß sich JSB selbst als Librettist betätigt habe. Zwei sprachliche Eigentümlichkeiten vermerkt er für die Texte der sieben JSB-Kantaten: den häufigen Gebrauch der Endsilbe „-lich“ bei Adverbien wie „vollkommentlich“ (BWV 17,7) „leichtlich“ (BWV 102,6 und 88,2), „bösllich“ (BWV 88,6), „sattsamlich“ (BWV 39,6), „mächtiglich“ (BWV 88,6) und „ewiglich“ (BWV 43,2 und 10) sowie die Anhäufung von Substantiven wie „Luft, Wasser, Firmament und Erden“ (BWV 17,2), „Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn“ (BWV 17,6), „Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud“ (BWV 17,6), „Schmerzen, Qual und Pein“ (BWV 43,7), „Jammer, Not und Schmach“ (BWV 43,9), „Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit“ (BWV 88,6), „mit Furcht, mit Demut und mit Liebe“ (BWV 45,2), „Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht“ (BWV 43,2). Beide Eigentümlichkeiten werden bei der Durchsicht des Textbuches für dessen Gesamtinhalt bestätigt, so etwa die erste bei der zweiten Arie der Kantate vom 12. Sonntag nach Trinitatis („weislich,

²⁴ A. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 87 bzw. 55f.

würdiglich“), vor allem aber die zweite beispielsweise in der ersten Arie der Kantate vom Sonntag nach Neujahr („weil Schmerzen und Qualen, Trübsal, Angst und Pein“).

Harald Streck, der bisher am nachdrücklichsten die gemeinsame Herkunft aller fünfundzwanzig Kantaten vertreten hat, fügt noch folgende drei Beobachtungen hinzu: erstens das häufige Vorkommen apokopierter Wortformen wie „Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud“ (BWV 17,6), von denen er eine größere Anzahl zusammengestellt hat,²⁵ zweitens die ausschließliche Anwendung der konventionellen Reimordnungen, jedoch mit Bevorzugung des Kreuzreimes, womit der Dichter unter den Librettisten der JSB-Kantaten eine Sonderstellung einnimmt, und drittens vor allem die häufige Anwendung von Alexandrinern, sei es eingestreut oder gar in vollständigen Strophen wie in BWV 17 (1. Arie und 2. Rezitativ).

An weiteren Merkmalen sind noch häufig vorkommende Strophenformen mit Kurzzeilen in der Art der folgenden zu nennen:

Teurer Lohn!
Willst du denn nicht bald erscheinen?
Mein Verlangen
Hält dich schon;
Laß dich auch mein Herz umfängen,
Teurer Lohn! (1. Arie der Kantate zum 1. Advent)

Auch auf das verschiedentliche Vorkommen einer verlängerten Schlußzeile einer Strophe wie bei den mehrstrophigen Gedichten der Kantaten vom 4. Sonntag nach Epiphania und von Himmelfahrt mit folgenden Silbenzahlen sei hingewiesen:

7 - 8 - 7 - 8 - 6 - 8 - 12 und
6 - 7 - 6 - 7 - 6 - 12 (2. Teil von BWV 43)

Die siebenzeilige Strophenform mit Dreireim am Ende vermerkt Streck als zweimal vorkommende Ausnahme; insgesamt aber kommt sie doch immerhin achtmal, jedoch nicht stets mit Dreireim, vor. Das daktylische Versmaß findet als Hymnus in Festtagskantaten charakteristische Anwendung, so in der Kantate zum 1. Weihnachtstag in der folgenden Arie:

Lob sei dir gesungen, du Heiland der Welt!
Trotz Hölle und Teufeln!
Wir dürfen nicht zweifeln,
Du hast sie gefällt.
Lob sei dir gesungen, du Heiland der Welt!

²⁵ H. Streck, *Die Verkunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J.S. Bachs*, Dissertation, Hamburg 1971 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von G. von Dadel- sen. 5.), S. 204.

Das mehrstrophige Gedicht der Kantate zum 1. Ostertag²⁶ ist daktylisch, und auch die Kantaten zu Himmelfahrt und zum Trinitatisfest enthalten je eine daktylische Arie.

Mit all diesen sprachlichen Merkmalen nehmen die sieben Kantaten von JSB und die achtzehn von JLB unter den Dichtungen der Librettisten von JSB eine Sonderstellung ein; das gilt erst recht in theologischer Hinsicht. Keine Gruppe von Kantatentexten bei JSB erscheint so wenig durch die von der mystisch-frühpietistischen Frömmigkeitsbewegung des 17. und frühen 18. Jahrhunderts beeinflussten Reformorthodoxie geprägt zu sein wie die betrachtete. Züge von Todessehnsucht und von Brautmystik in Verbindung mit der Vorstellung der *Unio mystica*, wie wir sie vor allem bei Salomo Franck, aber – wenngleich abgeschwächt – auch bei anderen bekannten Librettisten Bachs antreffen, fehlen hier völlig. Dialoge zwischen der gläubigen Seele oder auch Zion und Gott kommen nicht vor. Ein einziges vergleichbares Beispiel enthält die Himmelfahrtskantate BWV 43, in der über dem alttestamentlichen Dictum *Die aufmerksame Seele* und über dem neutestamentlichen *Die preisende Seele* steht, was bei Bach nicht in Erscheinung tritt. Aber gerade diese Bezeichnungen sind in ihrer Andersartigkeit, ihrer sozusagen unpietistischen Art, typisch. Zander charakterisiert die Dichtungen in ihrem Grundton als heiter und optimistisch, das Gottesbild sei „der gütige und liebende Vater, der für jeden sorgt“. Der Dichter habe zudem „ein positives Verhältnis zur Natur“ (BWV 17,2 und 187,2).²⁷ Nimmt man den vollständigen Jahrgang ins Blickfeld, werden diese Beobachtungen durchaus bestätigt, wenn auch die Palette noch etwas breiter erscheint. Das aber ergibt sich zwangsläufig aus der konsequenten Anknüpfung der Dichtungen an ein Bibelwort. Beim neutestamentlichen Dictum handelt es sich dabei häufig, wenn auch nicht in allen Fällen, um einen Abschnitt aus dem Evangelium des betreffenden Sonn- oder Festtags, manchmal aber auch aus der Epistel und zuweilen weder aus der einen noch der anderen Perikope.

Eine Zuordnung der Rezitative zur Funktion der *explicatio* und der Arien zur *applicatio* ist schon deshalb nicht allenthalben möglich, weil in den zweiten Teilen der Kantaten die Reihenfolge umgekehrt ist, ganz abgesehen von den eingefügten Gedichten bei der langen Form. Die Rezitative vor allem kann man als Reflexionen über die vorangegangene Bibelstelle, mit manchmal etwas lehrhaftem Zug, bezeichnen. Obwohl die Arientexte sich davon nicht grundsätzlich unterscheiden, haben sie doch eher einen hymnischen Ton, wie etwa der folgende (BWV 17,5):

Welch Übermaß der Güte
Schenkst du mir!
Doch, was gibt mein Gemüte

²⁶ BWV 15, siehe oben.

²⁷ A. a. O. (vgl. Fußnote 21), S. 88 bzw. 57.

Dir dafür?

Herr! Ich weiß sonst nichts zu bringen,
Als dir Dank und Lob zu singen.

Gelegentlich wird die Grenze zum Rationalismus hin gestreift, so in BWV 45,5, wo es gegen Ende heißt „Auf Gehorsam folget Lohn. / Qual und Hohn / Drohet deinem Übertreten!“ Ein Rezitativtext wie der oben zitierte aus BWV 187 (vgl. S. 18f.) erinnert mit seiner Aneinanderreihung von Frage-sätzen schon fast an Gellerts „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht“. Dem von Zander erwähnten „positiven Verhältnis zur Natur“ entspricht vor allem das häufige Lob der Allmacht Gottes, wie etwa im ersten Rezitativ der Kantate zum Trinitatisfest im Anschluß an das Dreimalheilig (Jes. 6,3):

Der Allmacht-volle Gott war, da noch nichts war;
So bleibt ihm denn der Ruhm als Schöpfer aller Dinge;
Er ist, und seine Kraft wird täglich offenbar,
Weil ohne ihn im Nu die Welt als nichts vergehe;
Er kommt aus unbeschränkter Ewigkeit
Und fährt dahin durch ungezählte Jahre,
So gilt vor ihm denn weder Ziel noch Zeit,
Und ist kein Odem, den sein Aufsehn nicht bewahre . . .

Insgesamt sind die Dichtungen unvergleichlich mehr theozentrisch als christozentrisch bezogen und haben darin ihre Besonderheit. Dem entspricht, daß die Gebetssprache gegenüber der lehrhaften oder hymnischen Aussage zurücktritt.

Zur Frage des Dichters des Kantatentextjahrgangs Rudolstadt 1726

Wenn wir die bereits gestellte, aber noch nicht beantwortete Frage nach dem Dichter des Textjahrgangs wieder aufgreifen, werden wir angesichts der vorangegangenen Betrachtungen zu Form und Inhalt der Texte zunächst zu überlegen haben, ob der Dichter unter den namhaften Kantatenlibrettisten zu suchen sein sollte oder aber unter jenen, die sich nur nebenbei einmal auf dieses Gebiet begeben haben. Ist die Sonderstellung der untersuchten Texte ein Zeichen dafür, daß der Dichter von den poetischen Fähigkeiten der Leipziger Librettisten Bachs oder gar eines Salomo Franck weit entfernt gewesen ist und nur über die Alltagssprache verfügte, oder liegt hier dichterische Eigenständigkeit vor? Die Frage sei mit Harald Streck's literar-historischem Urteil beantwortet: „Zweifellos ist der Verfasser dieser Kantatengruppe eine der profiliertesten Dichterpersönlichkeiten der Kantatenliteratur.“²⁸ Es erscheint uns nicht vorstellbar, daß die Texte von einem

²⁸ A. a. O. (vgl. Fußnote 25), S. 206.

reinen Dilettanten geschaffen worden sind; zu gut beherrscht der Autor sein Handwerk. Zu fragen ist, wo und in welchen Kreisen wir ihn zu suchen haben. Als Orte kommen gewiß Rudolstadt und Meiningen in erster Linie, wenn auch nicht ausschließlich, in Betracht.

Untersuchen wir zunächst diese beiden nächstliegenden Möglichkeiten! Eine Dichterpersönlichkeit in Meiningen kennen wir in der fraglichen Zeit nicht, es sei denn der Herzog Ernst Ludwig²⁹ und JLB wären Librettisten gewesen. Beide scheiden jedoch infolge der Abweichungen von JLB's Kompositionen vom Textdruck aus. Hätte JLB sich diese erlauben dürfen, wenn die Dichtungen von seinem Herzog stammen? Auch wenn Streck's Urteil bei Kenntnis des gesamten Jahrgangs vielleicht etwas vorsichtiger ausfallen würde, so müßte doch in Anbetracht der dichterischen Qualität der Texte der Name von Herzog Ernst Ludwig als Dichter der Nachwelt irgendwie überliefert worden sein. Vor allem aber hat es den Anschein, daß die Dichtungen das Werk eines Theologen oder wenigstens eines Autors mit einer gediegenen theologischen Bildung sind; ist er doch in dieser Hinsicht viel zu eigengeprägt, als daß man diesen im Meininger Herzog Ernst Ludwig vermuten könnte. So neige ich dazu, den Ursprung des Textjahrgangs in Rudolstadt zu suchen. In welchem Ausmaß dort Jahrgänge von Kantatentexten für die Schwarzburgische Hofkapelle gedruckt und von dieser gewiß auch weitgehend aufgeführt wurden, habe ich in der in Fußnote 6 genannten Abhandlung dargestellt. Danach sind dort nicht nur der zweite, vierte und fünfte Jahrgang von Erdmann Neumeisters *Fünffachen Kirchenandachten*, davon der erste jedenfalls in Philipp Heinrich Erlebachs Vertonung, aufgeführt worden, sondern es waren dort auch noch andere Kantatendichter tätig.

Bekannt ist der Verfasser der Texte des Jahrgangs *Geistlicher Chor- und Kirchenschmuck bestehend aus Prophetisch-Apostolischen Kern-Sprüchen, benebst ibren zur Erläuterung dienlichen Arien und Chorälen, auf alle Sonn- und Fest-Tage im Jahre eingerichtet . . . auf Gnädigste Anordnung verfertigt vor die Hoch Gräfl. Schwartzb. Schloß-Capelle zu Rudolstadt im Jahr Christi 1707*; es ist Christoph Helm, wie Bernd Baselt ermittelt hat.³⁰ Christoph Helm wurde als Pfarrerssohn in Beichlingen (nördlich von Erfurt) geboren; er studierte von 1692 bis 1695 Theologie in Jena, war danach bis 1704 Hofkantor und Kapellknabeninformer in Rudolstadt und seitdem Pfarrer in Berga-Kelbra bei Nordhausen, das zur Grafschaft Stolberg gehörte; dort ist er 1748 gestorben. Helm ist auch als Komponist hervorgetreten und war außerdem „Kaiser-

²⁹ Siehe weiter oben, S. 11.

³⁰ Vgl. dessen Abhandlung *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft, Halle 1963, S. 112. Helms Name wird in dem Textbuch nicht genannt. – Für die folgende Darstellung hat mir Herr Dr. Baselt noch weitere Einzelheiten, vor allem auch über Helms Leben, mitgeteilt, wofür ich ihm zu großem Dank verpflichtet bin.

licher Gekrönter Priesterlicher Poet“. In einem Kelbraer Kantatentextdruck von 1721, den Helm jedoch nicht vertont hat, teilt der dortige Pastor Primarius Johann Georg Scharff dies über Helm rühmend mit und erwähnt ihn ausdrücklich als Verfasser des Rudolstädter Jahrgangs von 1707, der also offenbar bereits in Kelbra entstanden ist. Es erscheint daher denkbar, daß er auch später noch den von 1726 gedichtet hat. Aber es kommt dafür auch der Rektor der Rudolstädter Landesschule Kiewewetter (gest. 1726) in Betracht, der der Überlieferung nach die Texte zu einem noch nicht identifizierten Rudolstädter Kantatenjahrgang gedichtet hat. Da die Rudolstädter Textjahrgänge jeweils zum Nachlesen während des Gottesdienstes, also gleichsam als halbliturgische Bücher, gedruckt wurden, blieben die Namen von Dichter und Komponist stets ungenannt.

Ungeachtet der Möglichkeit, daß Kiewewetter (oder ein noch anderer unbekannter Librettist) den Jahrgang von 1726 gedichtet hat, sei doch anhand eines Vergleiches mit dem Textbuch von 1707 der Frage nachgegangen, ob Helm auch von daher gesehen dafür in Frage kommt. Die Kantaten des Jahrgangs von 1707 haben durchweg den Aufbau: Bibelspruch – Arie – Bibelspruch – Choral.³¹ Ein Einfluß Neumeisters ist hier noch nicht spürbar; daß Helm später jedoch unter diesen geraten ist und madrigalische Texte als Rezitative und Arien gedichtet hat, liegt nahe und wird zudem von dem vorher genannten Johann Georg Scharff bezeugt. Zugleich aber erscheint 1726 das zweifache Dictum wie eine besondere Rudolstädter Tradition, in der dem Bibelwort im Kantatenaufbau zumeist eine vorherrschende Stellung eingeräumt wurde.³² Helm wendet im Jahrgang von 1707, wie es auch auf den von 1726 zutrifft, sämtliche konventionellen Reime, darunter auch besonders häufig den Kreuzreim, an. Der Daktylus findet auch hier, wie die Kantate vom 1. Weihnachtstag zeigt, in festlichem Zusammenhang Anwendung. Kurzzeilen, wie wir sie im Jahrgang 1726 beobachten, kommen bei Helm häufig vor, insonderheit, jedoch nicht ausschließlich, zu Beginn von Arien. Die erwähnten sprachlichen Eigentümlichkeiten apokopierter Wortformen sowie die Anhäufung von Substantiven des späteren Jahrgangs finden sich 1707 nur sehr vereinzelt, und Alexandriner kommen dort, so weit ich sehe, überhaupt nicht vor; jedoch müßte dies nicht gegen Helms' Autorschaft bei dem späteren Jahrgang sprechen, da ja zwischen der Entstehungszeit beider Werke unter Umständen nahezu zwei Jahrzehnte liegen können. Für den Ursprung beider Jahrgänge nördlich des Thüringer Waldes fallen auch dialektbedingte Reimbildungen mit den Vokalen i und ü sowie den Diphthongen ei und eu, die zahlreich in beiden Textbüchern vorkommen, ins Gewicht; denn Meinungen gehört nicht mehr in den obersächsischen, sondern bereits in den fränkischen Sprachbereich. Das mag im 18. Jahr-

³¹ Ein Exemplar dieses Textbuches in meinem Besitz.

³² Vgl. vor allem den Aufbau des Jahrgangs von 1715 in meinem in Fußnote 6 zitierten Kongreßreferat, S. 273.

hundert bei der unvergleichlich größeren Seßhaftigkeit der Menschen noch stärker in Erscheinung getreten sein, als es in der Gegenwart der Fall ist.

Große Übereinstimmung liegt in dem theologischen Gedankengut vor. Auch in den Texten des Jahrgangs 1707 ist ein lehrhafter Zug unverkennbar. Von pietistischen Einflüssen im Sinne der Reformorthodoxie, wie sie noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch den führenden Rudolstädter Theologen Ahasverus Fritsch (gest. 1702) und die unter seinem Einfluß stehenden Gräfinnen Ämilie Juliane (gest. 1701) und Ludämilie von Schwarzburg (gest. 1706) lebendig waren, ist auch in diesen Dichtungen nichts zu spüren. Bemerkenswert ist der Ausdruck des Titels „zur Erläuterung dienlichen Arien“; Verkündigung und Ermahnung haben ein wesentlich größeres Gewicht als die Gebetssprache. Zwar kommt der Jesus-Name hier häufiger vor als im späteren Jahrgang; dennoch ist die theozentrische Ausrichtung stärker als die christozentrische.

Nach alledem erscheint es uns im Bereich des Möglichen, daß Helm auch als Dichter des Rudolstädter Jahrgangs von 1726 anzusehen ist. Freilich – und dies sei abschließend nachdrücklich gesagt – mehr als eine begründete Vermutung kann nicht ausgesprochen werden. Es bleibt zu hoffen, daß der Dichter des Rudolstädter Jahrgangs von 1726 und damit der Librettist jener sieben Kantaten von Johann Sebastian Bach sowie der achtzehn Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach, die sämtlich im Jahre 1726 in Leipzig erklingen sind, noch einmal zweifelsfrei ermittelt wird.

M

Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht

Von André Burguète (Leipzig)

Neuerkenntnisse zum vielumstrittenen Fragenkomplex „Bach und die Laute“ haben sich in jüngerer Zeit vorwiegend aus der Beschäftigung mit den handschriftlichen Quellen sowie biographischen Zeugnissen ergeben.¹ Äußerungen von seiten der Praxis erfolgten dagegen vergleichsweise sporadisch und nicht immer mit Ergebnissen, die geeignet gewesen wären, das mittlerweile entstandene Gewirr von Hypothesen entflechten zu helfen.² Im Bach-Jahrbuch ist seit Hans Neemanns Aufsatz von 1931 überhaupt keine einschlägige Arbeit mehr erschienen.

Die vorliegende Untersuchung wurde durch den Umstand begünstigt, daß sie die Vorarbeiten zur Veröffentlichung von Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe berücksichtigen und damit auf dem aktuellen Stand der Quellenforschung aufbauen konnte.³ Infolgedessen erübrigte sich eine ausführliche Neuerörterung des gesamten Komplexes: Angestrebt wurde weniger die musikwissenschaftlich-kritische Revision bisher publizierter Beiträge als vielmehr die Behandlung einiger bisher zu wenig berücksichtigter Aspekte, deren Untersuchung zu Schlüssen führte, die allgemein gewordenen Annahmen widersprachen. Es handelt sich um den Aspekt der spieltechnischen Einrichtung der in Frage kommenden Kompositionen aus unmittelbar praktischer Sicht sowie das in diesem Zusammenhang bedeutungsvolle Problem der Rolle des Lautenklaviers und des Bachschen Verhältnisses zu beiden Instrumenten.

I. Zu Spielpraxis und Notationsverfahren

Griffbrettinstrumente mit Bündeln unterliegen – verglichen mit Tasteninstrumenten – wesentlichen Beschränkungen des Arrangements. Das betrifft weniger ihren fast durchweg geringeren Ambitus als vielmehr die Unmöglichkeit, frei über diesen zu verfügen. Der Tugend, in die die Lautenisten des 17. Jahrhunderts diese Not zu münzen wußten, verdanken wir einen satztechnischen Stil. Daß es außerdem nur in wenigen Fällen frei zur

¹ Siehe das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrages.

² Bedenkliche Verwirrung haben insbesondere die 1972 veröffentlichten Überlegungen F. J. Giesberts gestiftet; sie eingehend zu diskutieren, besteht um so weniger Veranlassung, als die Behauptungen zur Stimmtonfrage sowie die Scordaturvorschläge letzten Endes in dem Projekt einer „Chromatischen Bachlaute mit 9 Chören und 3 Hebeln“ (!) kulminieren.

³ Der Notenband V/10 der NBA, der neben Klavierwerken die von Th. Kohlhasse edierten „Kompositionen für Lauteninstrumente“ enthält, ist mittlerweile erschienen; der zugehörige Krit. Bericht konnte im Manuskript eingesehen werden.

Auswahl steht, auf welcher der zwei oder drei dafür möglichen Saiten der gleiche Ton erzeugt wird, mag die Zählebigkeit einer speziellen Notationsart, die diese Information bei minimalem Zeichenaufwand vermittelte, zur Genüge belegen. Diesen beiden, auch dem Nichtspezialisten sofort augenfälligen Konzessionen an die bautechnische Besonderheit gesellen sich im Falle der Laute noch spezielle Einschränkungen zu, deren Erkenntnis eine spielpraktische Beschäftigung voraussetzt.

So bleibt es – was etwa das Greifen betrifft – fraglos bedauerlich, ein harmonisch interessantes Geschehen mit nur vier Fingern abwickeln zu müssen, und die daraus sich ergebende Notwendigkeit der Einschaltung leerer Saiten verursacht auf Grund einer nicht unmittelbar zu verändernden Stimmung weitere Beschränkungen in der Wahl der Tonarten. Reichere Figuration einer Stimme – besonders des Basses – werden Spieler von Laute oder Gitarre im polyphonen Satz immer nur mit Beschränkung der anderen Stimmen realisieren können, und die Kunst, für diese Instrumente anspruchsvoll zu schreiben, wird gerade in ihrer Blütezeit – den Epochen des „strengen Stils“ – die diplomatische Bereitschaft zum Kompromiß gefordert haben.

Gewiß ist es nicht unmöglich, einen einfachen Satz, etwa ein Chanson mit Begleitung von Tonika- und Dominantakkorden, als Lautenstück in fünf verschiedenen Tonarten zu spielen, doch erweist sich etwa eine Fantasie John Dowlands als für ein solches Experiment weit weniger geeignet.

Man darf annehmen, daß mit wachsendem Raffinement einer Lautenkomposition sich die Notwendigkeit zu technischen Kompromissen erhöht und diese letztlich über die Konzeption der spieltechnischen Ausführung entscheiden. Ich wage zu behaupten, daß ein technisch erfahrener und stil-sicherer Spieler – gesetzt, er verwende das Originalinstrument – wenig Mühe hat, aus einem geschickt angelegten Satz Dowlands, der in veränderter Tonart vorliegt, in kurzer Zeit auf die vom Komponisten gewollte zu schließen.

Erwägungen des notierten Umfanges kommen dabei – solange es sich nicht um extreme Abweichungen handelt – durchaus nicht in entscheidenden Betracht, da jeder mit der Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts Vertraute die Sorglosigkeit schätzensgelernt haben wird, mit der Intavolatoren eine vorhandene Originalkomposition auf mehr oder weniger Bordunsaiten einzurichten wußten.

Die Stärke jedes gutgearbeiteten Lautenstückes liegt – entsprechend der Natur des Instrumentes – weniger im Baß als in den Mittelstimmen, weshalb deren spielerische Realisierung für die Zuweisung einer Komposition an die Laute eher ausschlaggebend scheint, als Erörterungen des Umfanges einer Stimme, die allein durch dauernde Oktavsprünge unglaublich ist. Kaum ein anderes Instrument verlangt von seinem Komponisten so viele Rück- und Vorsichten als die Laute und setzt Geduld und Zuneigung gleichermaßen voraus. Autoren, die nicht zugleich Praktiker waren, sind hier seltener als anderswo und Adaptionen, wie sie die Gitarre seit dem 19. Jahrhundert kennt, in der Lautenliteratur kaum anzutreffen.

Die vorstehenden Bemerkungen zielen zunächst auf die in der Lauten-Renaissance des 20. Jahrhunderts besonders häufig vertretene elisabethanische Laute. Was das Instrument im „accord nouveau ou extraordinaiere“ betrifft, genüge vorläufig der Hinweis, daß die oben angedeuteten Probleme in der „flachen Stimmung“ noch drastischer werden und durch das weitgehende Wegfallen des Lagenspiels im Sinne eines „Manualwechsels“ sowie die „Sensibilisierung“ des Bordun-Spielsaiten-Kontrastes mittels einer eingeschobenen diatonischen Reihe sich eher verdeutlichen.

Im weiteren wird Johann Sebastian Bach, der als Lautenkomponist eine Ausnahmestellung einnimmt, mit Sylvius Leopold Weiß, dem markantesten Spieler seiner Zeit, zur Erläuterung zeitgenössischer Spielpraxis verglichen werden.

II. Die Suite in e-Moll (BWV 996)

Man kennt den Vorgang des Komponierens für ein wenig vertrautes, aber faszinierendes Instrument: Der Autor wird sich zunächst anhand fremder Aufführungen mit den gebräuchlichsten Arten der Behandlung vertraut machen und im Falle der Lautenmusik des frühen 18. Jahrhunderts sehr bald gewisse typische Figurationen und galante Willkür bemerken, die unter dem Schein der Unverbindlichkeit einen ganz eigenen musikalischen Stil präsentieren, der auf Tasteninstrumenten leicht nachahmbar ist.

Spätestens eigene praktische Versuche mit der Laute belehren über die eigentlichen Ursachen dieser speziellen Satztechnik, und wer sein Vorhaben an diesem Punkt noch nicht aufgegeben hat, wird sich entschließen müssen, Takt für Takt der geplanten Komposition selbst auf Spielbarkeit hin durchzuprobieren.

Daß Leichtigkeit der harmonischen Behandlung hier wie kaum bei einem anderen Instrument die Kenntnis der Schwächen – also Praxis – voraussetzt, mußte wohl auch Bach – nachdem er von einem uns unbekanntem Lautenisten zur Schaffung einer Komposition für dessen Instrument veranlaßt worden war – zur Kenntnis nehmen, und die Suite in e-Moll bietet ein geradezu klassisches Beispiel zum Beweis dieser Ansicht. Eine Laute in der barocken Stimmung



scheint deutlich anzubieten, die Vielzahl der diatonisch angeordneten freien Baßchöre für lebhaftere Passagen in der unteren Stimme zu nutzen. Dies ist indessen falsch, denn die Spielpraxis zeigt, daß trotz gelegentlichen Greifens

bis zum zehnten Chor hinab diese Saiten ihrem Wesen nach Bordune bleiben.⁴ Allein die weite Spreizung der rechten Hand macht es bei der barocken Laute unmöglich, auf freien Baßchören Läufe auszuführen, die über größere Strecken mit lebhaft figurierenden Oberstimmen korrespondieren. Das unüberwindliche Problem des Abdämpfens, noch dazu, wenn ein rascher Anschlag nicht benachbarter Saiten erfolgen muß, sei nur erwähnt.

Wenn Neemann über die e-Moll-Suite behauptet,⁵ daß „auch diese Suite ihrer ganzen Anlage nach ausgezeichnet der Laute angepaßt ist“, dann zeigt uns das leider, daß er das Werk niemals gründlich durchgespielt hat. Andernfalls wäre ihm schon im Passaggio des Präludiums aufgefallen, daß kein noch so geschickter Fingersatz in der vorliegenden Tonart eine einigermaßen sinnvolle Phrasierung ermöglicht.

Daß der erste Akkord von T. 13 fast nicht spielbar ist, wurde bereits mehrfach festgestellt, daß aber das Presto und die fünf folgenden Sätze überhaupt nicht spielbar sind, blieb in der Literatur bisher unbeachtet.

Gemeint ist nicht Unspielbarkeit im Sinne einer absoluten Unmöglichkeit der praktischen Einrichtung als vielmehr die Unmöglichkeit einer auch nur angenäherten Realisierung der im Notentext vorliegenden musikalischen Forderungen. In diesem Sinne berufe ich mich auf die nachstehenden Textbeispiele ebenso wie auf die spielerische Vernunft.

Es gäbe für diese Unspielbarkeit verschiedene Erklärungen:

Die Einfachste wäre, das Werk der Laute abzuspochen.

Die Kühnste, Bach einen erschreckenden Mangel an Einsicht in die Möglichkeiten des Instrumentes, für das er komponieren wollte, zuzuschreiben.

Die meines Erachtens Unhaltbarste, Scordaturen der Spielchöre anzunehmen.

Die in einer neueren Schallplatteneinspielung von Narciso Yepes verwendeten Stimmungen halte ich im Falle von BWV 996, 997, 998 und 1006a für geradezu abenteuerlich.⁶ Welche Art konzertanter Aufführung wird wohl zu Bachs Zeit dem Spieler Gelegenheit gegeben haben, sein Instrument, dessen Darmsaitenbezug in der Grundstimmung zu erhalten mühevoll genug war, in den Spielchören um einen Ganzton heraufzutransponieren? Wer hätte es riskieren wollen, etwa die d'- und f'-Darmsaiten, die als

⁴ Dem widerspricht auch nicht die – mit polemischer Spitze gegen Mattheson so extrem formulierte – Behauptung E. G. Barons (a. a. O., S. 121), man könne auf einer Laute „mit dreyzehn Chören, da das letzte eilffte Chor noch auf dem Lauten-Halse liegt“, „vollend fast die völlige Scalas biß ins drey-gestrichne c. haben, wie auf dem Clavire.“ Baron weiß als Spieler selbst, daß die Möglichkeit, auf dem elften Chor zu greifen, auch für eine große Hand kaum von praktischem Nutzen ist.

⁵ BJ 1931, S. 85.

⁶ BWV 996: g' e' h g e H A G Fis E D C 1H

BWV 997: g' es' c' g es c G F Es D C 1B 1As

BWV 998: g' es' b g es B As G F Es D C 1B 1As

BWV 1006a: gis' e' h gis e H A Gis Fis E Dis Cis 1H 1A

(Präludium): gis' e' h a usw. (!)

Chanterellen ohnehin auf ein Spannungsmaximum berechnet waren, in die Nähe eines peinlichen Zwischenfalls zu befördern? Wie wirkte diese Überbeanspruchung auf Decke und Steg?⁷

Es ist nicht recht einzusehen, warum Bach seine lautenistische Erstgeburt, für die BWV 996 nicht nur aus den schon genannten Gründen zu halten ist, sich durch solche, der Praxis seiner Zeit fremde Raffinessen hätte unnötig erschweren sollen. Daß vielleicht Nylonsaiten des 20. Jahrhunderts, keineswegs aber die Darmsaiten des 18. Jahrhunderts in der Lage sind, eine von der Grundstimmung so extrem verschiedene Einrichtung in weniger als vierundzwanzig Stunden zu stabilisieren, ist nicht zu vergessen. Der gelegentlich erhobene Einwand einer möglichen Einrichtung für die Tenorlaute oder Theorbe alter Stimmung disqualifiziert sich selbst.

Eine meines Erachtens überzeugende Lösung des Problems liefert die Transposition der Suite nach d-Moll,⁸ zumal nicht erwiesen ist, daß die originale Lautenfassung in e-Moll gestanden habe. Dies ist einer der Aspekte, der in bisherigen Arbeiten nicht beachtet worden ist. Der Mangel an eventuellen Bachschen Tabulaturen, die man hier als letzten Beweis verlangen könnte, ist dabei leicht zu erklären. Eine Tabulatur ist immer eine Ausführungsanweisung, also gleichzeitig ein Fingersatz. So läßt sich von jeder Tabulatur leicht auf die spielerische Fertigkeit des Intavolators schließen, da die handschriftlich überlieferte Literatur normalerweise zugleich wichtige Elemente der jeweils praktizierten Methode mitführt. Wurde eine neue Spieltechnik – wie etwa die von S. L. Weiß – allgemein üblich, dann schlug sich das in den zeitgenössischen Tabulaturen (J. C. Weyrauch, E. G. Baron usw.) deutlich nieder.⁹

Die Abhandlung E. G. Barons über das „Notensystem der Laute und Theorbe“ (in F. W. Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, Berlin 1756) drückt diese uneingeschränkte Verbindlichkeit der Tabulatur für die Barocklaute aufs schönste aus und hat keinen Zusatz nötig. Interessant für den modernen Spieler dürfte

⁷ Die Besonderheit alter Lauten liegt nicht zuletzt in einer fragilen Bauart, wobei extrem dünne, kunstvoll stabilisierte Decken für die Qualität des Tones ausschlaggebend sind. Die Leichtigkeit dieser Instrumente kann niemandem entgehen, der Gelegenheit hat, museale Exemplare auszuprobieren.

⁸ Bemerkenswerterweise enthält die von N. Yepes bei der Einspielung des Stückes gebrauchte Scordatur der Spielchöre (g' e' h g e H) eigentlich diese Lösung, da sie die d-Moll-Greifweise verlangt. Indessen bleibt die Konsequenz, mit der hier auf einem Umweg rückwärts gegangen wird, in Hinsicht auf die Mitwirkung eines Praktikers unverständlich.

⁹ Für einen Übergang von der Tabulatur zur Notenschrift, wie ihn Koblhase schon zu Bachs Lebzeiten bemerkt haben will, finde ich keinerlei Anhaltspunkte. Die Notenschrift kann niemals ein gleichwertiger Ersatz der Tabulatur, schon gar nicht der französischen Laute und ihrer Tabulatur sein, will man es nicht auf sich nehmen, für jede zweite Note morgen- und abendländische Ziffern zu bemühen. Einwände gegen die Tabulatur kamen in den vergangenen vier Jahrhunderten bemerkenswerterweise vorwiegend von Theoretikern (vgl. auch das oben S. 26 f. Gesagte).

sein, daß der heutige Einwand gegen die mangelnde Genauigkeit französischer Tabulatur in der Festlegung von Zeitwerten untergeordneter Stimmen darin nirgendwo auftaucht. Die Erklärung dafür findet man in der zeitgenössischen Musizierpraxis, die – im Gegensatz zur heutigen – weniger auf perfekte mechanische Reproduktion (an der wohl die Schallplatte einen gewissen Anteil hat) als vielmehr auf möglichst mannigfache musikalische Verwendung ausgerichtet war, was bekannterweise eine wesentlich stärkere Berücksichtigung des improvisatorischen Momentes und allgemeinere Kenntnis kompositorischen Handwerks voraussetzt.

Die durch die Tabulatur präsentierte, skizzenhaft fixierende Art der Vermittlung ist typisch für Epochen, in denen über die Grundlagen des Handwerks ein allgemeines Einverständnis herrscht (wie beispielsweise Parallelen zur metrischen Großzügigkeit in der Notation der *Ars Nova* gezogen werden könnten), und rechnet mit den satztechnisch unterrichteten, mitdenkenden Spielern als einer Selbstverständlichkeit.

Bei zwei weiteren modernen Einwänden kann ich mich des Verdachtes nicht erwehren, daß sie eher von gelehrten Verlegern als wirklich Ausübenden forciert wurden.

Das betrifft die angebliche „Taubstummheit“ der Tabulatur sowie ihren geschmähten „Pluralismus“ gegenüber modern notierenden Rekonstruktionsversuchen der skizzierten, gebrochen polyphonen Gewebe.

Zum ersten Punkt darf ich versichern, daß man die französische Tabulatur nach einiger Zeit wirklichen Gebrauchs ebenso gut hören und absolut lesen kann wie die übliche Notenschrift.

Zum zweiten sei mir gestattet, von einer Art „praktischen Vernunft“ des Spielers zu sprechen, die sich im mechanischen Vollzug viel eher in die Absichten des Autors findet als ein Anwalt lediglich orthographischer Logik.

Wenn wir die Großzügigkeiten dieser Epoche heute als Unvollkommenheit ahnden, ist das letztendlich nur ein kompromittierendes Eingeständnis unserer allgemein gesunkenen Fähigkeit praktischen musikalischen Denkens zugunsten mechanistisch erstarrter Kunstübung.

Bach als der nichttroutinierte Spieler (wie die e-Moll-Suite verrät) hätte sich als Intavolator ohne Zweifel kompromittiert, und ich glaube nicht, daß er seine für die Laute bestimmten Kompositionen jeweils weiter als bis zum Notenkonzert gedeihen ließ, das wahrscheinlich weniger der Absicht späterer offizieller Dedikation als vielmehr zur Vorlage einer Einrichtung durch befreundete Spieler diene. Die damit nötige Trennung von den Autographen macht deren Unauffindbarkeit im Falle von BWV 996, 997, 999 und 1000 zumindest verständlich.

Obwohl BWV 996 auch in d-Moll der Laute nicht „auf den Leib“ geschrieben wurde und die Absicht unverkennbar ist, einen rein kompositorisch als „lautenmäßig“ erfaßten Stil unter individuellen Erweiterungen auf dem Originalinstrument zu reproduzieren, bleibt doch an der Konzeption der einzelnen Sätze, ihrer Konsequenz und großartigen Erfindung genug zu bewundern.

Zur vorliegenden Fassung in e-Moll sei noch erwähnt, daß nicht viele Werke der großen Lautenisten des Bachschen Zeitalters von dieser Tonart Gebrauch machen, was mit der spieltechnisch ungünstigen Strapazierung der zweiten Lage zusammenhängen mag und hier wie bei allen anderen Ton-

arten nichts mit der Umstimmung von Baßchören zu tun hat (wie beispielsweise die durchaus brauchbare Durparallele von e-Moll zeigt). Die Ansicht liegt nahe, daß Bach seinen ersten Versuch in der dem Instrument natürlichsten Tonart unternahm und das durch den Quartsextakkord gegebene Stimmungsverhältnis in der Komposition bewußt ausnutzte, was die angefügten Noten- und Tabulaturbeispiele beweisen mögen. Die Suite ist in dieser Fassung zwar nicht leicht, aber in allen Absichten natürlich und der Notenvorlage gerecht ausführbar. Gelegentliche Überbeanspruchungen der Baßchöre durch zu kompliziertes Passagenwerk mögen sich aus der obenerwähnten kompositorischen Überschätzung der Möglichkeiten des Instrumentes erklären und tauchen in allen folgenden Lautenkompositionen Bachs in diesem Maße nicht mehr auf. Die Zuweisung von BWV 996 an die Laute barocker Stimmung sowie seine eindeutige Anlage aus d-Moll halte ich vom Standpunkt des Spielers für unzweifelhaft.

Zu den einzelnen Sätzen

Obwohl der folgende Einwand nicht zur Rechtfertigung technisch schwieriger Stellen zitiert werden soll, sei doch bemerkt, daß der auf ein Tasteninstrument zielende früheste Kopist der ursprünglichen Lautenfassung harmonische Bereicherungen, die sich für die Wiedergabe der Komposition auf dem Klavierinstrument anboten, hinzugefügt haben könnte und daß das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt vielleicht „magerer“ war.

Dieser mögliche Sachverhalt ändert nichts an der – hier als eine Grundlage des Nachweisens geltenden – Bachschen Forderung nach peinlich gebundenem Spiel, deren Berücksichtigung seitens des Komponisten gerade in dem wenig umfangreichen Werk für die Laute auf verblüffende Weise deutlich wird. Mitunter, so im Presto von BWV 996 und in der Fuge aus BWV 997, kann man sich sogar des Eindrucks nicht erwehren, daß die musikalische Erfindung stark von der Rücksichtnahme auf die besondere Applikatur der Laute beeinflusst ist. Diese Überkorrektheit, die sich nicht einmal bei Weiß findet, verrät mangelnden Abstand zum Instrument (siehe etwa T. 2 der Sarabande aus BWV 996) und eine entschieden zu hohe Meinung von seinen Spielern.

Mit Gewißheit ist dagegen anzunehmen, daß nach der Praxis der damaligen Zeit auch im Falle einer Identität der Urtextvorlage mit der durch J. G. Walther und H. N. Gerber überlieferten, nach e-Moll transponierten Fassung spätestens der interessierte Spieler und Intavolator einige Vereinfachungen vorgenommen hätte. Dessenungeachtet bleibt auch ohne diese Einschränkungen das Werk Note für Note und musikalisch gerecht spielbar, akzeptiert man die Transposition nach d. Verbreitung als Lautenkomposition wird es zu Bachs Zeit wohl kaum gefunden haben; seine spieltechnische Anlage stand einer längst allgemein gewordenen Methode zu sehr entgegen und konnte, auf Grund der mißverständlich erhöhten Forderungen an das Instrument, auch nicht den Anspruch einer Neuerung erheben.

Präludium:

Die Ausführung des problematischen Akkordes aus T. 13 geschieht wie folgt:



Akkorde, wie etwa den auf dem dritten Viertel des fünften Taktes würde der zeitgenössische Spieler auf Grund größerer Einsicht wohl ein wenig gekürzt haben.

Dieser tut's auch:



Presto:

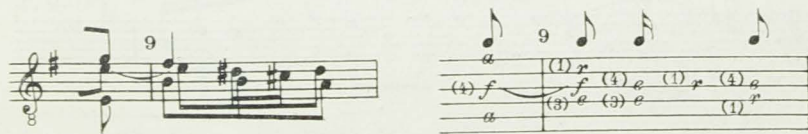
T. 18 bis 21 ist der Übergang in der Oberstimme von einem Unisono- auf einen Oktavchor etwas unglücklich. Die unmotiviert Mixtur wirkt gerade in diesem durchsichtigen Satz peinlich, doch scheint man, nach zeitgenössischen Tabulaturen zu urteilen, gegenüber diesen Dingen weniger empfindlich gewesen zu sein.

Zu beachten bleibt, daß bei geschicktem Spiel trotz kunstvollen polyphonen Aufbaues sich alle Stimmen des Stückes ohne Beschneidung der ausgeschriebenen Notenwerte realisieren lassen.

Es folgen Beispiele in e-Moll und d-Moll:

e-Moll:

entspricht in d-Moll:



T. 9: Das zweite h des Themas, das einen Viertelwert verlangt, würde in der e-Moll-Fassung auf ein Sechzehntel verkürzt werden, da cis auf dem dritten Chor gegriffen werden muß.

Allemande:

Typisch die schon erwähnte Ausnutzung des durch die Leersaiten gegebenen Stimmungsverhältnisses sowie die stellenweise Überforderung des Instrumentes in den Bässen:

e-Moll

d-Moll

e-Moll 8

d-Moll 8

8 9 e r a

10

10 11

e-Moll 15

d-Moll 15

15 16

ia r d ia ua ua 4+ ua r 4+ ua ia a

Courante:

Beispiele in e-Moll und d-Moll:

e - Moll



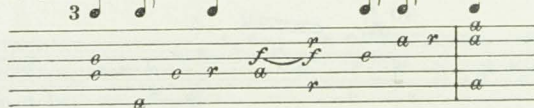
d - Moll



e - Moll



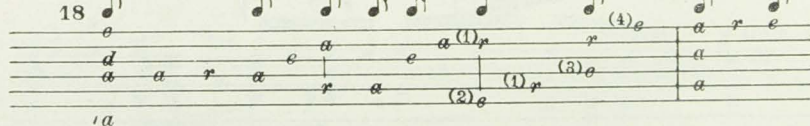
d - Moll



e - Moll



d - Moll



Sarabande:

Dieser Satz erscheint als Muster einer Erfindung am Instrument. Die sprunghafte, improvisatorische Haltung des Stückes verrät wohl eher die Ungeduld eines unter technischem Zwang erfindenden Genies als den Übermut des komponierenden Virtuosen.

Hier folge eine komplette Intavolierung des Satzes, denn kein Teil der ganzen Suite läßt im spielerischen Nachvollzug so deutlich auf seine Geburts-umstände schließen:

The image shows a complete lute tablature of a piece by Johann Sebastian Bach. It consists of six systems of music, each with a treble clef staff and a 2/4 time signature. The tablature is written on a six-string lute with a 12-fret neck. The notes are represented by letters: 'a' for the first string, 'b' for the second, 'c' for the third, 'd' for the fourth, 'e' for the fifth, and 'f' for the sixth. The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The tablature is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple letters indicating fingerings or specific fret positions.

Gigue:

Das herbe, schöne Stück mischt noch einmal auf wunderliche Art genialen Blick für das Typische des Instrumentes, Konsequenz in der Durchführung und Mangel an technischer Einsicht.

Beispiele in e- und d-Moll:

e - Moll

d - Moll

Es scheint, daß die Komposition dieser Suite für Bach in vieler Hinsicht unrentabel war, und wer das damals als virtuoses Maximum geltende Niveau aus zeitgenössischen Kompositionen kennt, wird leicht verstehen, daß ein Werk von den Anforderungen der e-Moll-Suite nicht auf Verbreitung hoffen konnte, da ein musikalisch anspruchsloserer, aber lautenistisch geschickt angelegter Satz durch den natürlichen Reiz des Instrumentes wirkungsvoller und dankbarer wurde.

Es ist nicht sicher, daß Bach hiernach jemals wieder von sich aus Lust verspürt hat, für das Instrument zu schreiben, und ich glaube, daß wir die folgenden Kompositionen im Falle von BWV 995 nur der ausdrücklichen Bitte eines befreundeten Lautenisten und im Falle von BWV 998 und 999 der unmittelbaren Anregung durch Spieler ersten Ranges (worauf ich noch eingehen werde) verdanken.

Schließlich verdient – erstmalig im Zusammenhang mit der besprochenen Suite – noch ein besonderes Instrument unsere Aufmerksamkeit, das in der Folge wichtig werden wird: Bachs „Lautenwerk“.

Des Komponisten Unzufriedenheit mit den damals verfügbaren Klavierinstrumenten – Klavichord, Cembalo und Silbermannschem Hammerklavier – ist hinlänglich bekannt und auch, welchem Typ er am meisten zuneigte. Doch kann sich auch der modulationsfähige Ton des Klavichords bei weitem nicht mit dem Ton der Laute messen, wie der direkte Vergleich eindeutig belegt.

Das Prinzip der Tonerzeugung beim Klavichord läßt sich auf der Laute oder Gitarre leicht verdeutlichen, indem man mit der linken Hand allein durch Aufschlagen einer Saite auf den Bund den gewünschten Ton erzeugt. Das Klavichord kehrt diesen mechanischen Vorgang gleichsam um und läßt den „Bund“ an die Saite schlagen. Der Ton des Klavichords verhält sich demnach zum Ton der Laute wie auf ein dieser nur mit der linken Hand gespielter zum rechts angeschlagenen Ton. Damit sind die Geburtsumstände des „Lautenwercks“ schon fast bezeichnet.

Das Klavichord gestattet als Tasteninstrument neben einer empfindsamen Behandlung alle damals übliche harmonische Entfaltung, muß aber in der Lautstärke und Eignung für Ensemblesmusik größeren Stils hinter dem Cembalo und in der Schönheit des Tones samt diesem hinter der Laute zurückstehen, von der es ebenfalls an Volumen übertroffen wird. Die Laute wiederum vergibt ihre subtilen Reize nur unter großer Beschränkung der an den rivalisierenden Tasteninstrumenten gemessenen Freiheit und ist als konzertierendes Instrument für das größere Ensemble ebenso ungeeignet. Das Cembalo klingt zwar lauter als beide, aber leider auch bedeutend eiförmiger.

Der Gedanke, die Stärken dieser überkommenen Instrumente in einem einzigen neuen zu vereinen, scheint schon vor 1700 verbreitet gewesen zu sein, und den nachweisbar folgenden praktischen Versuchen wurde erst durch den endgültigen Sieg des Hammerklaviers ein Ende bereitet. Daß Johann Sebastian Bach als Schluß- und Grenzpunkt einer musikalischen

Epoche sehr wohl das Unersetzbare im Klang dieser Instrumente sah und sein nur zögerndes Interesse an der verfeinerten Silbermannschen Hammerklavierproduktion für sich spricht, ist kaum zu bezweifeln, wie ebenso ein nach seinen Angaben von Zacharias Hildebrand konstruiertes „Lauten-Clavicembalo“ keineswegs nur als Versuch eines Tastenersatzes für das schwierigere Griffbrettinstrument zu werten ist. Welcher Lautenist wünschte sich nicht ein Instrument mit doppelt starkem Ton und allen Möglichkeiten des vierstimmigen Satzes?

Vielleicht sollte man annehmen, daß das nach Bachs Angaben verfertigte Lautenwerk ein Versuch zur Veredlung des Cembalos war, wiewohl schon aus dem Konstruktionsprinzip des Instrumentes hervorgeht, daß dieses Konglomerat nur um den Preis einer beiderseitigen Einbuße seiner Vorbilder entstehen kann. Dieses Prinzip ist im wesentlichen folgendes:

Auf einen der Lautendecke entsprechenden Sang- oder Resonanzboden wird die tiefste Saite der zur Vorlage dienenden Laute – beispielsweise C – gelegt. Den folgenden oberen Halbton Cis würde man auf der Laute durch Niederdrücken dieser Saite auf den ersten Bund erzielen, das Verfahren wird also rekonstruiert, indem man der ersten Saite eine zweite von gleicher Länge und Stärke beifügt, jedoch an der auf der Laute durch den ersten Bund bezeichneten Stelle eine Brücke zwischen Saite und Sangboden setzt und die Saite also bei gleicher Mensur auf Cis verkürzt. Der folgende Halbton D entspricht auf der Laute dem nächsten freien Chor, entsprechend folgt die dritte Saite auf dem „Lautenwerck“, von wiederum gleicher Länge, jedoch der geringeren Dicke des zehnten Chors. Im Bereich der auf der Laute in Quarten und Terzen gestimmten Chöre (beispielsweise Aa – dd) wird man fünfmal von der A-Saite Gebrauch machen und vier Brücken – den vier Bünden entsprechend – untersetzen müssen, bevor der schwächere fünfte Chor folgen kann.

In der Tonhöhe findet das Instrument, da es notwendig mit Darmsaiten bezogen sein muß, eine natürliche Begrenzung, denn es hat kaum Sinn, den höchsten Lautenchor f' mit mehr als neunzehn Brücken (das entspricht dem Ton c''') zu untersetzen. Eine Darmsaite in dieser Verkürzung klingt – im Unterschied zur Metallsaite – eigentlich gar nicht mehr. Das Hinzufügen eines weiteren, noch dünneren Chores ist – sofern es sich um Darmmaterial analoger Länge handeln soll – bei der damaligen Produktion ausgeschlossen, eine Erweiterung in die Tiefe hingegen unproblematisch.

Nach Jauernig existierte bereits zu Bachs Weimarer Zeit, in die mit großer Wahrscheinlichkeit die Entstehung von BWV 996 fällt, ein von Bachs Jenaer Vetter Johann Nikolaus Bach verfertigtes „Lautenwerck“ am herzoglichen Hofe.¹⁰ Johann Sebastian Bachs Interesse dafür mag mit seiner näheren Beschäftigung mit der Laute erwacht sein, und die schließliche Einrichtung des „*Praeludio con la Suite*“ BWV 996 aufs „Lautenwerck“ ist

¹⁰ Vgl. *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, S. 99 (R. Jauernig).

wohl das verständliche Resultat mangelnden Einsatzes der zur Verfügung stehenden Lautenkünstler und gleichzeitige Adoption eines liebgewordenen Schmerzenskindes.

Zu klären bleibt, wenn man ein verschollenes d-Moll-Autograph annehmen will, die Transposition nach e. Die nächstliegende Erklärung wäre, daß der Umfang des zur Verfügung stehenden Lautenklaviers in der Tiefe das C nicht unterschritt und die Transposition um einen Ganzton nötig war, um bei der Wiedergabe auf dem Tasteninstrument den geplanten Umfang realisieren zu können.

Über die sonst gebräuchlichen Typen der Lautenklaviere hat Howard Ferguson berichtet,¹¹ wobei er besonders auf das nach Bachs Angaben von Zacharias Hildebrand verfertigte Lautenklavier eingeht, auf das auch wir noch zurückkommen müssen.

III. Das Präludium in c-Moll (BWV 999)

Die Einzelstellung dieses reizenden, auf der Laute recht wohlklingenden Werkes der Köthener Zeit scheint merkwürdig, und sein Dominantschluß macht den verdächtigen Eindruck eines uneingelösten Versprechens. Was kann Bach zur erneuten Beschäftigung mit der Laute veranlaßt haben?

Die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden, teilweise aber wohl in die Zeit des Fürsten Leopold zurückweisenden Inventarlisten der Hofkapelle von Anhalt-Köthen¹² verzeichnen zwar ein Gamben- aber kein Lautenwerk, indessen ist eine Laute selbst unter den nachgelassenen Instrumenten aufgeführt. Auch wenn diese während Bachs Wirken am Köthener Hofe besetzt gewesen sein sollte, glaube ich doch nicht an eine unmittelbare Anregung zur Komposition; der Kapellmeister wird das Instrument eher wegen dessen Eignung zum Continuospiel schätzensgelernt haben.

Dem erneuten Kraftakt, den das der Laute wiederum nicht „auf den Leib“ geschriebene c-Moll-Präludium verrät, liegt mit mehr Wahrscheinlichkeit ein sehr starker und plötzlicher Impuls zugrunde, der vielleicht im Zusammenhang mit dem am 17. August 1719 in Köthen veranstalteten Konzert eines „Lautenisten aus Düsseldorf“¹³ steht, worunter wir wohl den Meteor Sylvius Leopold Weiß zu vermuten haben.

Zumindest müssen Klangflächenpräludien von der Art des C-Dur-Vorspiels aus dem Wohltemperierten Klavier I oder dem hier behandelten c-Moll-Satz unmittelbar vom Präludienstil der damaligen Lautenmusik inspiriert worden sein; von einem zeitgenössischen Beispiel aus dem von F. J. Giesbert herausgegebenen „Kölner Lautenbuch“, das für viele Präludien dieser Art stehen könnte, sind im Anschluß an dieses Kapitel einige Takte wiedergegeben.

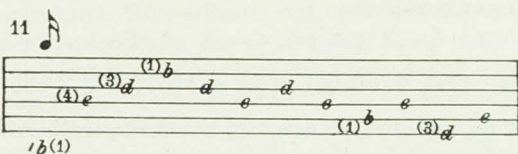
¹¹ Siehe Literaturverzeichnis.

¹² BJ 1905, S. 38ff.

¹³ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 153; Mf 19, 1966, S. 35f.

Bemerkenswert ist im Falle des C-Dur-Klavierstückes und der c-Moll-Lautenkomposition wiederum die kompositorische Ausweitung des großartig imitierten Lautenstils.

Daß dem kleinen Handstückchen offenbar keine weiteren – vielleicht in der Art der leichten Klavierpräludien, denen es später eingereiht wurde – folgen oder daß es nach großem dramatischen Aufwand auf der Dominante verharret, ohne die erwartete Fortsetzung zu präsentieren, bestätigt vielleicht den zu vermutenden Vorgang rasch auflodernder und in der Nüchternheit der Nachahmung erkaltender Begeisterung angesichts eines von Zeitgenossen als auf seinem Instrument unübertrefflich geschilderten Musikers. Ein interessanter technischer Umstand ist noch der weite Barrégriff in T. 11 und 12,



dessen Ausführung auf den gewölbten und schmaleren Griffbrettern alter Lauten angenehmer war, als es dem Spieler des modernen Instrumentes scheinen mag.

Wegen des nur zweimal verlangten Fis eine ursprüngliche Scordatur des achten Chores anzunehmen, halte ich für falsch, da in einem möglicherweise geplanten folgenden Fugensatz (auf den die Anlage des Präludiums schließen läßt) der umgestimmte F-Chor eine zu große Behinderung beim Spiel in c-Moll darstellen würde. Indessen ist bei einer heutigen Wiedergabe – da wir uns letztlich mit dem Einzelsatz begnügen müssen – diese Scordatur eine angebrachte Erleichterung.

Praeludium C \sharp da Tauseana

(Übertragung: F. J. Giesbert)

8 8 8 8 8 8

8 8 8 8 8 8 8 8

8 8 8 8 8 8 8

IV. Die Suite in g-Moll (BWV 995)

Als Bearbeitung der Violoncello-Suite BWV 1011 in der chronologischen Ordnung nach dem c-Moll-Präludium und zwischen 1727 und 1731 entstanden, liefert BWV 995 neben dem autographen Hinweis auf das Instrument offenbar einige Bestätigungen für die im Kommentar zur e-Moll-Suite BWV 996 geäußerten Ansichten über Bachs Verhältnis zum Lautenspiel.

Das musikalische Leben Leipzigs war zweifellos vielseitiger als das des Köthener Hofes, und so konnte Johann Sebastian Bach nachweislich die Bekanntschaft einiger recht befähigter Lautenisten machen, unter denen Johann Christian Weyrauch (1694–1771) besondere Aufmerksamkeit verdient. Vielleicht gehört auch der rätselhafte „Monsieur Schouster“ dazu, dem Bach das Autograph der g-Moll-Suite dediziert hat, und vielleicht ist er sogar der Schreiber in der Leipzig aufbewahrten Tabulatur.

Hans Dagobert Brugger fand es 1921 „paradox, daß sich die Lautenspieler des 18. Jahrhunderts nicht mit der originalen Fassung von Bachs Lautenstücken – wie z. B. der autographen Suite g-Moll – begnügten, sondern sie noch einmal ‚auf ihre Art‘ zu setzen für nötig hielten“. Daran ist indessen, wenn man die Bemerkungen zur Suite e-Moll BWV 996 berücksichtigen will, gar nichts Besonderes, und ich halte das jetzt in Brüssel befindliche Autograph der g-Moll-Suite eben auf Grund seines Konzeptcharakters für ein „Dedikationsexemplar“ im obengenannten Sinne. Daß diese Art Dedikation nur im vertrauten Kreis möglich war, versteht sich von selbst, wie denn auch die offensichtlich vorangegangene Bitte jenes Monsieur Schouster um einige Piéçen für sein Instrument nicht mit einer Originalkomposition, sondern gelungenen Bearbeitungen erfüllt wurde.

Vieles am Autograph der Suite deutet darauf hin, daß Bach sich diesmal nicht die Mühe machte, jeden Ton dieses Werkes auf seine korrekte Ausführbarkeit hin am Instrument zu überprüfen. Die unumgängliche Arbeit des Intavolierens schloß ohnehin eine spieltechnische Revision ein, und der vielbeschäftigte Kantor wird – nachdem er seine Schuldigkeit gegen Monsieur Schouster getan hatte – diesen Arbeitsgang gern dem Empfänger überlassen haben.

Das Endprodukt muß – wenn es sich dabei nicht ganz und gar um das Leipziger Tabulaturexemplar handelt – zumindest diesem sehr ähnlich gewesen sein und läßt im Falle der vorliegenden Intavolierung auf einen durchschnittlichen, nicht an der Methode S.L. Weiß' geschulten Spieler schließen. Dem im Autograph verlangten 1G kann durchaus eine Besonderheit am Instrument des Auftraggebers zugrunde gelegen haben; vielleicht spielte er eine auf d-Moll umgerüstete vierzehnhörige Theorbe oder eine Laute spezieller Anfertigung. Dieser Umstand schließt auch die Möglichkeit nicht aus, daß jener Monsieur Schouster der Urheber der Leipziger – für die dreizehnhörige Normallaute bestimmten – Tabulatur ist, denn Oktavierungen der Baßstimme nach unten werden – sofern sie angebracht

waren – je nach den Möglichkeiten des Instrumentes stillschweigend gehandhabt worden sein.

V. Die Fuge g-Moll (BWV 1000)

Die g-Moll-Suite BWV 995, deren lautenistische Emanzipation Bach mit Gewißheit erlebt haben wird, muß eine entscheidende Änderung in seiner Auffassung des Instrumentes bewirkt haben. Daß eine offenbar etwas flüchtig vorgenommene Bearbeitung nach geschickter Intavolierung so wohlklingende, der mit ungleich mehr Aufwand in Angriff genommenen e-Moll-Originalkomposition BWV 996 überlegene Sätze ergeben würde, scheint ihr Urheber selbst nicht vorausgesehen zu haben. Vielleicht ist es kühn zu sagen, Bach sei durch einen Zufall auf den Stil des Instrumentes gekommen, indessen spricht die stilistische Grenze zwischen dem klavieristisch beeinflussten e-Moll-Werk BWV 996 und den der Laute vollkommen angepaßten Werken BWV 997 und 998 zu deutlich dafür.

Wollte man die Stilelemente der durch Sylvius Leopold Weiß auf ihrem Höhepunkt repräsentierten barocken Lautenmusik beschreiben, so müßte der von den Streichinstrumenten des italienischen 17. und 18. Jahrhunderts geprägte Orchesterstil eine weit größere Beachtung finden als die Traditionen der deutschen Klavier- und Orgelschule. Die typische Behandlung des Streicherensembles, über gemessen fortschreitenden Bässen weite Bögen auszuführen, mag zur Nachahmung auf einem Kurztoninstrument wenig geeignet sein und wenig Anregung für Cembalisten und Klavichordspieler bieten, deren Stärke notwendig in anderen Bereichen liegt.

Die Laute nimmt hier eine vermittelnde Stellung ein und bietet – obwohl selbst Kurztoninstrument – neben den harmonischen Entfaltungsmöglichkeiten doch weit umfangreichere Mittel zur tonlichen Gestaltung der einzelnen Stimmen. So wird auch ein guter Lautenspieler der „cantablen Anmuth“ des Streichinstruments jederzeit näherkommen, als es der beste Klavichordvirtuose vermag, und in seinen länger und voller nachklingenden Bässen jedem Cembalisten, der sich mit ihm um den erwähnten orchestralen Stil bemüht, etwas voraushaben.

Mit der Kurzformel „Streicherphrasen und ruhige Bässe“ ist ein Element – der Gestus des Streichinstruments – genannt, das Bach im Falle der g-Moll-Suite BWV 995 ganz natürlich durch das Vorbild der Violoncello-Fassung BWV 1011 gegeben war. Eine – im Sinne des neuen Instrumentes – sparsame Harmonisierung sowie die wohl unmittelbar folgende praktische Einrichtung durch einen Sachkundigen taten das übrige, und das überraschende Resultat mag den Anstoß zu einer plötzlich so erstaunlich sorgfältigen – durch einige Flüchtigkeiten der einzig erhaltenen Tabulaturhandschrift J.C. Weyrauchs nicht in Frage gestellten – Transkription wie der Lautenfuge g-Moll BWV 1000 gegeben haben.

Vergleicht man die Fassungen für Violine (BWV 1001,2), Orgel (BWV 539,2) und Laute in ihrer oft stark voneinander verschiedenen Gestaltung, dann bleibt letztlich nur das Erstaunen über die erschöpfende Kombinationsgabe innerhalb der durch Stück und Instrument beschränkten Möglichkeiten.

Bei der Lautenfassung ist überdies so viel Rücksicht auf Wohlklang und Spielbarkeit genommen worden, daß sich die Vermutung einer gründlicheren praktischen Beschäftigung Bachs mit der Laute beinahe aufdrängt. Der schon erwähnte Johann Christian Weyrauch, dem wir die Intavolierung und gleichzeitig einzige Quelle von BWV 1000 verdanken, könnte dabei durchaus als Berater gewirkt haben. Er scheint – was seine Einrichtung von BWV 997 verrät – sehr gut mit der Methode S. L. Weiß' vertraut und ein ausgezeichnete Spieler gewesen zu sein und könnte als solcher Bach mit jener Methode bekannt gemacht haben, da die Anlage der Fuge BWV 1000 teilweise mit ihr rechnet.

Diese Methode besteht im wesentlichen in einem sehr verfeinerten Lagen-spiel, aus dem sich wiederum eine flüssigere Lauftechnik und neue harmonische Möglichkeiten ergeben, die der traditionellen Barocklautentechnik gar nicht oder nur unter klanglichen Einbußen zugänglich waren. Sie näher zu behandeln, wäre eine eigene Arbeit wert.

Eine Autorschaft Weyrauchs, wie sie Hans-Joachim Schulze nicht ausschließen möchte,¹⁴ halte ich im Falle von BWV 1000 für nicht wahrscheinlich. Die Freiheiten gegenüber der authentischen Violinfassung überschreiten weit das Maß der bei bloßer Transkriptionsabsicht erforderlichen Veränderungen, und man müßte in diesem Zusammenhang wohl auch eher von einer kompletten Umgestaltung als einer Transkription sprechen. Damit soll indessen nicht die Möglichkeit einer Einflußnahme Weyrauchs in der angenommenen Rolle des spieltechnischen Beraters gelehnet werden.

Daß ihm selbst, der in einem Brief der Gottschedin in höchst rühmlichem Zusammenhang erwähnt wird,¹⁵ bis jetzt noch keine Lautenkomposition zugewiesen werden konnte, ist bedauerlich, doch sollte sich bei näherem Suchen unter den in zeitgenössischen Lautenbüchern anonym überlieferten Stücken etwas finden, wie denn etwa die im Kölner Lautenbuch unter dem Pseudonym „Tauseana“ erscheinenden Nummern eine gewisse Nähe zu Bach nicht verkennen lassen.

¹⁴ Mf 19, 1966, S. 39.

¹⁵ L. A. V. Kulmus an J. C. Gottsched in Leipzig: „Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach, und von Weyrauch zur Laute, sind eben so schwer als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielt habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen. Von diesen beyden großen Meistern gefällt mir alles besser als ihre Capricen; diese sind unergründlich schwer“ (Danzig, 30. Mai 1732). Zit. nach Dok II, Nr. 309.

VI. Die Partita c-Moll (BWV 997)

Dieses Werk kann – in seiner Stellung zu den anderen hier behandelten Kompositionen – nicht anders denn als Bachs Kabinettstück für die Laute bezeichnet werden, auch wenn dieser Eindruck nicht auf den ersten Blick entsteht. Die Partita ist in mehreren Abschriften für ein Tasteninstrument auf uns gekommen, doch läßt sich dieser Anspruch nicht zureichend begründen. Extrem klaffender Satz und ungewöhnliche Notation deuten offenbar auf Eigenmächtigkeiten der Kopisten hin. Einzig erhaltener Hinweis auf Zuordnung und ursprüngliche Anlage ist das Tabulaturmanuskript J.C. Weyrauchs, doch bietet auch dieses auf den ersten Blick Rätsel genug. So erscheint darin das Präludium unter einem anderen Titel, Fuge und Double fehlen ganz, und die Einrichtung selbst ist – abgesehen von bedenklichen Freiheiten – geradezu exalziert. Was ist geschehen?

Zieht man den Satz der Kirnbergerschen Fassung zusammen, etwa in der Art, wie er in H.D. Brugers Gesamtausgabe (in einer Transkription nach a-Moll) vorliegt, so ergibt sich ein für die Laute ganz erstaunlich konzipiertes Werk.

Schon die Anlage des diatonisch fallenden Basses und der sich darüber wiederholenden Figur in den ersten drei Takten der Fantasia läßt im Hinblick auf die Absicht ihres Erfinders kaum noch Fehldeutungen zu, und dieser Eindruck bestätigt sich beim aufmerksamen Spiel des gesamten Satzes. Was die Erfindung und spieltechnische Konzeption des Ganzen betrifft, wird der Kenner der Suiten in e-Moll und g-Moll bereits in der Fantasia der c-Moll-Partita sein Erstaunen nicht unterdrücken können, spätestens in der Fuge aber seine Bewunderung bezeugen müssen.

Unter den mir bekannten zeitgenössischen Lautenfugen hat diese Fuge nicht ihresgleichen, und sie wird – hinsichtlich ihrer praktischen Durchführung und der aus dem Instrument erwachsenen Schönheit der Erfindung – weder von BWV 1000 noch der Fuge aus BWV 998, noch von irgend etwas anderem Fugenartigen für die Barocklaute übertroffen. Wenn die Themen der Violinfugen aus BWV 1003 und 1001 genial in Hinsicht auf das zu ihrer Durchführung bestimmte Instrument sind, dann ist es das Thema der Fuge aus BWV 997 nicht minder, und ich neige in meinem Enthusiasmus sogar dazu, es unter allem sonst Erhaltenen für das Fugenthema der Barocklaute zu erklären, für das Sylvius Leopold Weiß vielleicht manche seiner Sonaten eingetauscht hätte.

Leider ist es außerordentlich schwierig, dem nicht mit dem Lautenspiel und den technischen Beschränkungen dieses Instruments eingehend Vertrauten das eigentlich Große dieser scheinbar mühelos auf einer dünnen Lautendecke errichteten Architektur mit Worten zu verdeutlichen.

Eine knappe Analyse mag zumindest andeuten, worin die Delikatesse besteht: Die für eine strenge Behandlung zur Verfügung stehenden spieltechnischen Möglichkeiten der Laute sind überraschend gering. Die Schwierigkeiten bei harmonischen Ausweichungen waren den Zeitgenossen bestens bekannt und spiegeln sich noch in Johann Friedrich

Reichardts Verwunderung über Berichte von Fugenwettspielen J. S. Bachs und S. L. Weiß'. Auch bei Verzicht auf durchgängig obligate Behandlung stellen drei Stimmen in der Regel das Maximum dar. Anspruchsvolle Verarbeitung in einem so eingeschränkten Bewegungsbereich verlangt Beherrschung und Anwendung aller überhaupt denkbaren Kunstgriffe; nicht ohne Grund nannte ein Kenner wie Ernst Gottlieb Baron die Laute eines der „scharfsinnigsten“ Instrumente. Daß Schwierigkeiten solchen Ausmaßes einen Johann Sebastian Bach reizten und herausforderten, ist nicht nur an seinen Fugen für Violine solo abzulesen, sondern auch an den beiden Lautenfugen. In der Lautenfuge BWV 997 zeigt er uns besonders eindrucksvoll die Faust: Der eigentümliche Septimensprung und die aufsteigende Chromatik des Themas, der doppelte, komplementärrhythmisch angelegte Kontrapunkt und das Tritonusintervall auf betontem Takteil sind Besonderheiten, die auch bei verwöhnten Hörsprüchen die einhundertfünfzig Takte währende tonale Einseitigkeit vergessen lassen. Die Wahl eines gleichbleibenden Gegensatzes ist – in Verbindung mit der angewandten, den Stimmentausch ermöglichenden kontrapunktischen Form – eine elegante Art, sich über die grifftechnisch stark beschränkten Möglichkeiten wirklich figurativer Abwechslung hinwegzusetzen.

Die Takte 1 bis 20 bescheren uns – so gut, wie es die Laute eben hergibt – das Thema in drei Stimmen. Es folgt ein stark thematisch gebundenes Zwischenspiel mit deutlicher Orientierung auf Sexten und Dezimen – ein Zugeständnis an spezifische Belange der Laute. T. 40 und 41 folgt die Wendung zur Dominante, danach eine angedeutete Engführung und – im Hinblick auf die *Dacapo*-Absicht – ein kompletter Schluß. Damit ist das aufgebotene Material – im Rahmen der Möglichkeiten der Laute – harmonisch erschöpft. Die noch folgenden Durchführungen müssen ihre Abwechslung notwendig in linearen Kunstgriffen finden, die Takte 50 bis 54 leiten sie, unter dem Anschein eines Zwischenspiels, figurativ ein. T. 55 bis 58 erscheint das Thema in den chromatischen Werten diminuierend, T. 59 bis 62 gespiegelt, T. 63 bis 66 desgleichen, T. 75 bis 78 in der ursprünglichen Form, T. 85 bis 88 und 95 bis 98 abermals gespiegelt, jedoch ohne Septimensprung, und T. 105 bis 108 noch einmal in diminuierender Form.

Das *Dacapo* des ersten Teils entspringt wahrscheinlich dem Verlangen nach einem harmonisch gesteigerten Abschluß, der nach den vorangegangenen hundertacht Takten der Laute jedoch um keinen Preis mehr abzugewinnen war. Ein eingehender Vergleich dieses Satzes in Hinsicht auf kontrapunktische Technik und formale Situation mit den drei Violinfugen und der *Chaconne* aus BWV 1001–1006 wäre lohnend, überschreitet aber die Zielsetzung dieser Arbeit.

Der überlieferte Text der Partita läßt wechselnde Rücksicht auf korrekte Spielbarkeit erkennen. Obwohl ein Autograph fehlt und nicht zuverlässig zu beurteilen ist, inwiefern der Kopist statt möglicherweise darin enthaltener Zugeständnisse an die lautenistische Baßführung der musikalischen Korrektheit die Ehre gab, ist doch das zugrundeliegende Konzept fast mühelos zu erkennen. Ein Vergleich mit Präludium, Fuge und Allegro *Es-Dur* BWV 998 zeigt in den freien Sätzen (besonders den Präludien) eine relative Unbekümmertheit des Komponisten gegenüber praktischer Realisierbarkeit der konsequent auf Linie geführten Bässe. Äußerste spieltechnische Observanz verraten dagegen die Durchführungen in den Fugen, um wiederum mit großzügiger gestalteten Zwischenspielen zu wechseln.

Die durchweg lautengemäße Schreibweise läßt darauf schließen, daß Bach bei der Komposition von BWV 997 die Laute selbst zu Rate zog, doch folgt daraus nicht, daß er den Versuch unternommen hätte, die schwierige

Partie vor kritischem Publikum vorzutragen. Da ihm trotzdem daran gelegen sein mußte, das Werk selbst vortragen zu können, ist eine Einrichtung für das Tasteninstrument schon von daher anzunehmen. Indessen ist die Wiedergabe der mutmaßlichen Lautenfassung – also etwa der in Brugers Ausgabe vorliegenden Gestalt – auf einem Cembalo oder Klavichord nicht durchweg technisch möglich und außerdem – gemessen an anderen Klavierwerken Bachs – klanglich unbefriedigend. Eine für Bach naheliegende Alternative, besonders im Hinblick auf die Klangqualität, war die Heranziehung des Lautenklaviers.

Allerdings scheinen sich Vergnügen und Interesse an diesem Instrument nicht auf seine Schüler oder Söhne übertragen zu haben, denn sowohl Kirnberger als Carl Philipp Emanuel Bach überliefern Einrichtungen für die klassischen Tasteninstrumente in auseinandergezogenem Satz.

Auffallend an diesen Manuskripten ist die Verwendung eines Violinschlüssels für das obere System. Folgende Erklärung liegt nahe: Das verschollene Original müßte in dieser Lage notiert gewesen sein



Durch Oktavierung gerät die Oberstimme in einen Bereich, der beträchtlich außerhalb dessen liegt, was der Spieler im Diskantschlüssel zu lesen gewohnt ist. Da die Ersparnis einer Hilfslinie wohl kaum alleiniges Motiv einer so prinzipiell abweichenden Notation sein kann und der Violinschlüssel das genannte Problem vollständig löst, scheint darin der einzige Grund seiner Verwendung zu liegen.

Interessant an J.C. Weyrauchs Tabulatur ist der Versuch, dem spieltechnisch etwas trockenen Satz durch Anwendung der Weißschen Methode Klang und etwas „Luft“ für die linke Hand zu verschaffen. Das gelingt auch – sofern es die Oberstimme betrifft – auf sehr geschickte Weise (vgl. etwa schon die prägnanten ersten Takte des Präludiums in Weyrauchs Fassung und in derjenigen in NBA V/10, S. 102). Daß unter dieser spieltechnischen Transposition jedoch besonders die Viertelwerte der Bässe bedenklich leiden (was auch großzügige Oktavierung nicht immer verhindern kann), wird man auf Grund der vorhergehenden Bemerkungen ohne weiteres verstehen. Auch scheint mir dies der Grund, weshalb der folgende Fugensatz, dessen musikalische Unnachgiebigkeit solche Großzügigkeiten ausschließt, in Weyrauchs Intavolierung nicht erscheint.

Das Nebeneinander des Präludiums in der Weyrauchschen Fassung und der Fuge, streng nach ihren musikalischen Erfordernissen intavoliert, ergäbe

zwei klanglich und spieltechnisch völlig verschiedene Gebilde. Vielleicht läßt sich das Weyrauchsche Tabulaturfragment von daher als experimentelle, später verworfene Fassung bewerten.

Nicht folgen kann ich der aus dem Quellenbefund abgeleiteten Annahme von Th. Kohlhase, das Double sei primär für ein Lautenklavier geschrieben und nicht für die Laute bestimmt. Akzeptiert man die Zusammenziehung des klaffenden Satzes, wie es H. D. Bruger in seiner Gesamtausgabe tut, ergeben sich – mit Rücksicht auf das oben Gesagte – für die Einrichtung keine nennenswerten Schwierigkeiten. Vielmehr zeigt sich, daß auch dieser Satz der Laute vollkommen angemessen ist, ihre Erfordernisse und Beschränkungen berücksichtigt und sich bei der Wiedergabe auf diesem Instrument erst eigentlich entfaltet.

VII. Präludium mit Fuge und Allegro Es-Dur (BWV 998)

Liebenswert und unaufdringlich scheint dieses Werk Bachs wechselvolle Bemühungen um ein mit seinem Zeitalter abtretendes Instrument zu beschließen. Zum ersten und auch letzten Mal läßt sich neben dem methodischen Einfluß seines großen Zeitgenossen S. L. Weiß dessen kompositorischer Eindruck deutlich nachweisen, wofür ein vor 1740 gefertigtes Präludium in C-Dur spricht, dessen Verwandtschaft mit dem Bachschen Es-Dur-Satz nicht zu verkennen ist. Weiß könnte es bei seinen 1739 wiederholt erfolgten sommerlichen Gastspielen im Bachschen Hause samt der zugehörigen Suite aufgeführt haben.

Hier die Übertragung des Satzes:

Prelude C \sharp (Neemann Verz. Nr. 23)

S. L. Weiß

The musical score is presented in ten systems, each containing a single staff of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes treble clefs, various rhythmic values (eighth and sixteenth notes), and repeat signs. The number '8' is written in parentheses below the first staff of each system, possibly indicating a measure number or a specific performance instruction. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Die besonderen Rücksichten auf die Applikatur der Laute sind bei Praludium mit Fuge und Allegro Es-Dur nicht minder in acht genommen als bei BWV 997, doch ist dessen großartigeres, dem Klavier- und Orgelwerk Bachs stärker angenähertes Streben einem sanfteren, wiewohl deutlich inspirierten Stil gewichen, der sich in dieser Vollendung nur noch bei Weiß findet.

Schon die Form des kleinen Werkes, das etwas von einer verkürzten Ouvertüre hat, läßt an S. L. Weiß denken. Die Fuge ist – nimmt man ihren Anspruch ernst – weithin abhängig von der Anwendung aller irgend möglichen Kunstgriffe und zeigt alle erdenkliche Rücksicht auf die gleichsam schon ehrwürdige Laute. Nach gewissen Anzeichen einer Ermüdung läßt er es bei nur einer Durchführung seines Themas bewenden und geht zu einem ausgedehnten, leicht melancholischen *Parlando* über, um schließlich, neuerlich ermüdenden Tiefsinn zu vermeiden, mit der Wiederholung des bereits Gesagten abzuschließen. (Vgl. hierzu auch das oben zur Fuge BWV 997 Gesagte.)

Aus der Alternativangabe „Prelude pour la Luth. ò Cembal.“¹⁶ scheint mir eine kleine Enttäuschung Bachs über den offenbar ausbleibenden Widerhall dieser und der vorangegangenen Lautenkompositionen zu sprechen, und wenn das im Falle von BWV 996 auch seine Berechtigung hat, so liegt doch eine gewisse Tragik darin, daß BWV 997 und 998 wirkliche Bereicherungen des Instrumentes lieferten, zu einer Zeit, da sein Untergang schon nicht mehr aufzuhalten war.

Leider hat sich das Beste dieser großen Epoche, wie es bei der Übernahme von Cembalo- und Klavichordliteratur durch das Hammerklavier vollzogen wurde, im Falle der Barocklaute nicht in den Folgeinstrumenten reinkarniert, und der Rückgriff auf die Gitarre ist ein Verzicht auf die Früchte einer glänzenden Tradition.

Es bliebe zu wünschen, daß dieses unersetzbare Instrument, dessen Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft sind und durch moderne Bauart und Besaitung wesentlich erweitert werden können, eine gleich bedeutungsvolle Renaissance wie die elisabethanische Laute erlebte.

VIII. Die Suite E-Dur (BWV 1006a)

Wenn man sich nicht dazu überreden will, die von Narciso Yepes, Thomas Kohlhase und anderen zur Wiedergabe vorgeschlagenen Scordaturen für praktikabel zu halten, müßte eigentlich der weiteren Diskussion über eine mögliche Einrichtung des Werkes für Barocklaute der Boden entzogen sein. Zudem ist irgendein Zwang zu dieser Zuweisung nirgends ersichtlich, und

¹⁶ Die ursprüngliche Anlage von BWV 998 für Laute steht insofern außer Zweifel, als Bach sich kaum die Mühe gemacht hätte, ein ohnehin für das Tasteninstrument geplantes Werk so konsequent den lautenistisch notwendigen satztechnischen Beschränkungen zu unterwerfen. Derartige Alternativen sind hier und prinzipiell einseitig.

es wäre viel leichter, ungeeignete als geeignete Stellen zu zitieren. Beinahe jeder Takt sträubt sich gegen eine der Konzeption aller vorangegangenen Lautenwerke angemessene Einrichtung und die verlangte Trillerkette in der „Gavotte en Rondeau“ (T. 82–85 auf *gis'*) ist nur die augenfälligste unter zahllosen technischen Unmöglichkeiten. Auch bringt eine hypothetische Transposition hier in keiner Tonart eine so eindeutige Lösung wie bei BWV 996, weder in F-Dur noch in D-Dur.

Somit stellt sich die Frage, ob Bachs Transkription etwa für ein Tasteninstrument bestimmt ist. In diesem Zusammenhang wäre eine 1775 gedruckte Äußerung des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola heranzuziehen, in der es heißt:

„Warum führt der Verfasser nicht lieber die noch viel schwerern sechs Violinosolos ohne Baß von Johann Sebastian Bach an? Die sind gewiß noch schwerer und vollstimmiger als Herrn Benda's Capriccios. Aber eben auch zu einem ähnlichen Gebrauch sind sie gemacht. Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie soviel dazu, als er für nötig befand. Er erkannte auch hierin die Notwendigkeit einer klingenden Harmonie, die er bei jener Komposition nicht völliger erreichen konnte.“¹⁷

Diese Äußerung wird sich im wesentlichen auf Stegreifspiel beziehen, wengleich auch ausgeschriebene Harmonisierungen erhalten sind, etwa in der d-Moll-Sonate für Cembalo BWV 964, einer Bearbeitung der a-Moll-Sonate für Violine solo BWV 1003.

Im Falle von BWV 1006a deuten Lage und Satz allerdings weniger auf eines der allgemein gebräuchlichen Klavierinstrumente hin, und eine Imitation der lautenistischen Satztechnik ist nicht zu übersehen. Während aber bei BWV 996 das Vergnügen „im Lautenstil“ zu schreiben deutlich der Mühe „für die Laute“ zu schreiben untergeordnet ist, scheint BWV 1006a nur noch den amüsanteren Teil dieses doppelten Bestrebens zu berücksichtigen.

Die Violinstimme des Präludiums bekommt – in den ersten zwölf Takten mit dem danach in der Oberstimme als Orgelpunktimitation auf *e'* erscheinenden Baß E versehen – tatsächlich etwas Lautenhaftes, in der Art, wie er für den zeitgenössischen Präludienstil dieses Instruments typisch ist. BWV 998 wurde bereits als Muster einer Adaption jenes Stils genannt, und die Suite E-Dur scheint, da sie in zeitlicher Nähe entstanden sein muß, von der gleichen Anregung zu zehren.

Diese und folgende Umstände führen zu dem Schluß, daß wir es hier mit der einzig erhaltenen, von Bach ausschließlich für das Lautenklavier bestimmten Komposition zu tun haben. Mangelnde Verbreitung und absehbar geringe Überlebenschancen werden Bach bewogen haben, diesem Instrument weiter keine kompositorische Aufmerksamkeit zu schenken, da spezielle Arbeiten für das zweifellos reizvolle, aber im Umfang beschränkte

¹⁷ Dok III, Nr. 808.

Lautenwerk nicht ohne weiteres auf einem der Elterninstrumente wiederzugeben waren. Als „Tastenskompositionen“ schlossen sie die Laute und als „Lautenwerckkompositionen“ die sonst gebräuchlichen Tasteninstrumente aus, wollte man nicht von vornherein mit einer kompletten Neueinrichtung rechnen.

Die Angabe zur maximalen Tonhöhe des Lautenklaviers (c''') bedarf dabei noch einer Einschränkung. Da – wie schon angedeutet – die Saitendicke von f' an aufwärts unverändert bleibt, müssen die Töne zwischen f' und f'' ungleich stumpfer und kürzer als die der in ihrer schwingenden Länge nur um drei oder vier Brücken verkürzten anderen Saiten sein. Dieser und der darüber liegende Bereich, den nur die Verwendung von dünneren und kürzeren Stahlsaiten gleichwertig nutzbar machen kann, wird deshalb auf dem Lautenklavier nicht ausgiebiger in Anspruch genommen, als es auf der Laute selbst der Fall war, weshalb das ungefähre Maximum c''' hinsichtlich seiner praktischen Nutzbarkeit bereits mit Vorsicht zu behandeln ist.

Aus Johann Friedrich Agricolas Beschreibung¹⁸ des von Zacharias Hildebrand gefertigten „Lauten-Clavicimbalos“ geht zwar nicht hervor, daß dieses dem Thomaskantor gehört habe, doch läßt der offensichtlich fruchtbare Kontakt und der Umstand familiärer Bindung zu einem weiteren Lautenwerkfabrikanten viel Raum für entsprechende Vermutungen. Als Nuance in der Hausmusik und neues Mittel unter den Requisiten des experimentierfreudigen Johann Sebastian Bach wird das „Lautenwerck“ eine Art Schweizerdienst geleistet haben, und es ließe sich sicher mehr über sein Konto erfahren, wenn praktische Mühen eingezahlt würden.

IX. Zusammenfassung

Die spieltechnische Einrichtung der für die Laute angeführten Werke erfordert – neben einer gründlichen Textrevision aus praktischer Sicht – nach Ansicht des Verfassers folgende Scordaturen:

BWV 996:	d-Moll,	accord generale
BWV 999:	c-Moll,	9. Chor nach Es (10. Chor Fis)
BWV 995:	g-Moll,	9. Chor nach Es
BWV 1000:	g-Moll,	9. Chor nach Es
BWV 997:	c-Moll,	9. Chor nach Es, 13. Chor nach As
BWV 998:	Es-Dur,	9. Chor nach Es, 13. Chor nach As (6. Chor nach B)

¹⁸ Dok III, Nr. 744.

Literaturverzeichnis

- Bach, J. S.: *Kompositionen für die Laute. Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute übertragen* und hrsg. von H. D. Bruger (m. e. Einf.), Wolfenbüttel 1921, 2. Aufl. 1923
- Bach, J. S.: *Opere per Liuto*, ed. E. Cipriani, Rovereto (Trento) 1975
- Bach, J. S.: *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000)*. Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten hs. Originalen. M. e. Einf. von H.-J. Schulze, Leipzig 1975
- Adlung, J.: *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. I/II, Berlin 1768
- Baines, A.: *Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen*, München 1972
- Baron, E. G.: *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727
- Dolmetsch, A.: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries, revealed by contemporary evidence*, London 1915
- Ferguson, H.: *Bach's „Lauten Werck“*, in: *Music & Letters* 48, 1967, S. 259-264
- Giesbert, F. J.: *Bach und die Laute*, in: *Mf* 25, 1972, S. 485-488
- Kohlhase, Th.: *Jobann Sebastian Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente*, Dissertation, Tübingen 1972 (masch.-schr.)
- Lautenmusik des 17.-18. Jahrhunderts. Ausgew. Werke von Esaïas Reusner (1636-1679) und Silvius Leopold Weiß (1686-1750)*, hrsg. von H. Neemann, Braunschweig 1939 = Reichsdenkmale des Erbes Deutscher Musik. 12.
- Neemann, H.: *J. S. Bachs Lautenkompositionen*, BJ 1931, S. 72-87
- Neemann, H.: *Die Lautenistenfamilie Weiß*, in: *AfMf* 4, 1939, S. 157-189
- Pohlmann, E.: *Laute, Theorbe, Cbittarrone. Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Bremen, 2. Aufl. 1972
- Praetorius, M.: *Syntagma musicum*, Bd. I-III, Wolfenbüttel 1615-1619, Reprint Kassel 1958
- Radke, H.: *Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.-18. Jahrhunderts*, in: *Mf* 16, 1963, S. 34-51
- Radke, H.: *War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag*, Kassel 1964, S. 281-289
- Radke, H.: *Wodurch unterscheiden sich Laute und Theorbe?*, in: *AML* 37, 1965, S. 73f.
- Radke, H.: *Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung*, in: *AML* 43, 1971, S. 94-103
- Schulze, H.-J.: *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?*, in: *Mf* 19, 1966, S. 32-39
- Schulze, H.-J.: *Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß*, in: *Mf* 21, 1968, S. 203f.
- Schulze, H.-J.: *Die Bach-Überlieferung - Plädoyer für ein notwendiges Buch*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 17, 1975, S. 45-57
- Tappert, W.: *Sebastian Bachs Compositionen für die Laute*, in: *Die Redenden Künste* 6, 1900, Heft 36-40

Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe

Von Klaus Häfner (Karlsruhe)

Bei der Komposition der fünf Messen BWV 232–236 hat Johann Sebastian Bach in so hohem Maße auf früher Geschaffenes zurückgegriffen, daß diese fünf Werke geradezu als Sammelbecken älterer, mehr oder weniger stark umgearbeiteter Musik zu gelten haben. Zu siebenundzwanzig von insgesamt fünfzig Sätzen sind die Vorlagen erhalten oder nachweisbar, und es wäre ein Irrtum, anzunehmen, die verbleibenden Stücke seien durchweg Neuschöpfungen. Vielmehr wird Bach das Parodieverfahren zumindest auch bei einem Teil von ihnen angewendet haben, nur sind die Urbilder eben verloren. In der Tat scheinen lediglich neun der dreiundzwanzig Sätze – BWV 232^I/1, 5 und 12; BWV 232^{II}/1, 3, 4 und 8; BWV 232^{III} und BWV 233/1 – mit einiger Bestimmtheit als Originalkompositionen anzusprechen zu sein. Hinter BWV 232^{II}/3 muß jedoch ein Fragezeichen gesetzt werden, und zu BWV 233/1 existiert in BWV 233a eine Vorform. Bei den restlichen vierzehn, im folgenden aufgeführten Stücken hingegen ist, gestützt auf mancherlei Indizien wie diplomatischer Befund, Form und Deklamation, Parodie zu vermuten, mangels Vorlagen allerdings nicht direkt zu beweisen:

- Duett „Christe eleison“, BWV 232^I/2
- Chor „Kyrie eleison“, BWV 232^I/3
- Chor „Gloria in excelsis“, BWV 232^I/4
- Arie „Laudamus te“, BWV 232^I/6
- Duett „Domine Deus“, BWV 232^I/8
- Arie „Qui sedes“, BWV 232^I/10
- Arie „Quoniam tu solus“, BWV 232^I/11
- Chor „Et resurrexit“, BWV 232^{II}/6
- Arie „Et in Spiritum“, BWV 232^{IV}/7
- Arie „Benedictus“, BWV 232^{II}/2
- Chor „Gloria in excelsis“, BWV 233/2
- Arie „Domine Deus“, BWV 233/3
- Chor „Kyrie eleison“, BWV 234/1
- Arie „Domine Deus“, BWV 234/3

In diesen Sätzen, oder vorsichtiger ausgedrückt: in einigen von ihnen haben sich also vermutlich Reste verschollener Werke Bachs erhalten, was ihnen nicht allein zusätzlichen Wert verleiht, sondern auch eine Aufforderung an die Bachforschung darstellt, diesen Spuren nachzugehen. Zumal seit Friedrich Smends Erfolgen auf diesem Gebiet erscheint es legitim (selbst auf die Gefahr hin, dabei ins Hypothetische abzugleiten), parodieverdächtige Vokalsätze mit den nur textlich erhaltenen Werken zu vergleichen, um durch Aufdeckung etwaiger Beziehungen Teile Bachscher Kompositionen wieder aufzufinden. In seinem wegweisenden Aufsatz „Neue Bach-Funde“

schreibt Smend dazu: „Der Gewinn ist . . . ein doppelter: Wir kommen einem verlorenen Werk Bachs wieder ein Stück näher; daneben aber (und dieser Gewinn ist nicht geringer) wird uns ein erhaltenes Werk Bachs durch den Nachweis seiner Urgestalt überzeugend verständlich gemacht.“¹

Obwohl eine prosodische Parallelsetzung der Texte, die Smend so gute Dienste leistete, im Fall der Messesätze natürlich nicht möglich ist, führte eine Durchsicht der Libretti verschollener Kantaten zu zwei Texten, von denen sich der eine dem Duett „Domine Deus“ (BWV 232^I/8) und der andere dem Chor „Et resurrexit“ (BWV 232^{II}/6) so nahtlos unterlegen ließen, daß die These gewagt sei, es handle sich hierbei um die Dichtungen, auf die die betreffenden Sätze ursprünglich komponiert waren.

Wir wollen nun zunächst das Duett und dann den Chor jeweils dem fraglichen Text gegenüberstellen, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, die Stichhaltigkeit der vermuteten Beziehungen selbst zu überprüfen.

I

Bei dem Duett „Domine Deus“ aus der 1733 entstandenen Missa BWV 232^I deuten zwei Dinge auf Parodie: der Reinschriftcharakter des Satzes in Bachs Partiturautograph und seine Form. Letztere weist die typischen Merkmale einer Dacapo-Arie (A = T. 1-74, B = T. 75-95) auf, nur daß sich statt der nach T. 95 zu gewärtigenden Reprise des A-Teils unmittelbar der nächste Satz („Qui tollis“) anschließt. Der Text des Duetts besteht aus mehreren Anrufungen Gottes:

*Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe altissime,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.*

Seine poetische Dreigliedrigkeit läßt eher eine dreiteilige als eine zweiteilige Form, wie Bach sie gewählt hat, erwarten. Die Textverteilung ist dementsprechend eigenwillig: Die ersten beiden Zeilen werden im A-Teil in der Weise vorgetragen, daß die Singstimmen sie zwar abwechselnd, aber stets zugleich anstimmen, die dritte Zeile ist dem B-Teil vorbehalten und erklingt in weitgehend paralleler Stimmführung.

Aus diesen Beobachtungen geht hervor, daß Bach hier offensichtlich eine bereits vorliegende Komposition wiederverwendete, indem er sie formal und textlich geschickt den Gegebenheiten des Gloria anpaßte: Durch die Weglassung des Dacapo gelang ihm der nahtlose Übergang zum „Qui tollis“ und damit die musikalische Verknüpfung von Anrufung und Bitte, wie sie der Text vorsieht; durch die antithetisch-synchrone Wortunterlegung im A-Teil konnte er die Anrufung des einen Gottes in Vater und Sohn sinnfällig machen, während die Verbindung der Mollwendungen des Mittelteils mit der dritten Zeile es ihm ermöglichte, deren Passionsaussagen heraus-

¹ AfMf 7, 1942. Neudruck in: F. Smend, *Bach-Studien*, Kassel 1969, S. 137ff.; ebenda S. 138.

zustellen. Bekanntlich hat Bach den Satz in der Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ (BWV 191) noch einmal verwertet. Möglicherweise griff er dabei nicht auf die Zwischenform im Gloria der h-Moll-Messe zurück, sondern auf das Urbild selbst. Die den beiden Fassungen gemeinsame Korrektur in T. 49 könnte in diese Richtung weisen.² Doch sei das dahingestellt; wesentlich wichtiger erscheint es, daß Bach bei der neuerlichen Bearbeitung (auf die Worte „Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto“) den Satz auf den A-Teil beschränkte. Damit bestätigt sich indirekt die Richtigkeit unserer Formanalyse: Die verschollene Vorlage hatte die Form A-B-A, die bei BWV 232¹/8 auf A-B und bei BWV 191/2 auf A verkürzt wurde. Sonst scheint der Satz bei den Umarbeitungen keine tieferen Eingriffe erfahren zu haben: Die Vokalpartien mußten zwar an verschiedenen Stellen neugestaltet werden, aber der Verlauf wurde wohl nirgends angetastet. Auch die Orchesterbesetzung des Originals dürfte unverändert übernommen worden sein, und da der Flötenpart eine größere Transposition nicht zuläßt, war das Duett bereits in der Vorlage für Sopran und Tenor bestimmt.³ Den ursprünglichen Text glauben wir in Satz 5 des *Dramma per musica* „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter“ (BWV 193a) zum Namenstag Augusts des Starken am 3. August 1727 gefunden zu haben. Das Werk ist die zweite von insgesamt drei Kantaten Bachs für diesen Monarchen. Mit ihren beiden Schwesterwerken „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (BWV Anh. 9) zum Geburtstag am 12. Mai 1727 und „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. 11) zum Namenstag am 3. August 1732 teilt sie das Schicksal, daß die Musik verschollen und nur das Textbuch auf uns gekommen ist. Dieses, eine Dichtung Henrici-Picanders, besteht aus sechs durch Rezitative miteinander verbundenen Arien und sieht folgende „redende Personen“ vor: Providentia, Fama, Salus, Pietas sowie im Eingangschor den „Rath der Götter“.

In dem bereits genannten Aufsatz ist es Smend unter anderem gelungen, drei Sätze der unvollständig überlieferten, im wesentlichen jedoch ergänzbaren Ratswechsellkantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193) als Parodien dreier Stücke unserer Kantate zu identifizieren, und zwar den Eingangschor als die bereits genannte Chor-Arie des „Raths der Götter“ (Satz 1), die erste Arie als Arie der Salus (Satz 7) und die zweite Arie als Arie der Pietas (Satz 9). Für die restlichen Sätze des Werkes, die Rezitative, die Arie der Providentia (Satz 3), das Duett Fama – Providentia (Satz 5) und die Arie der Pietas mit Chor (Satz 11) konnte Smend keine Parodiefassungen ermitteln. Er schreibt daher: „Die übrigen Sätze dieser weltlichen Urform müssen als verloren gelten; unter Bachs erhaltenen Kompositionen sind sie nicht nachweisbar.“⁴

² Vgl. NBA I/2 Krit. Bericht, S. 162.

³ Die Möglichkeit einer Besetzung mit zwei gleichen Stimmen (zwei Soprane oder zwei Tenöre) scheidet mit Sicherheit aus.

⁴ A. a. O., S. 150. Zur Urform von Satz 8 vgl. F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 51 ff.

Falls sich nun obige These als zutreffend erweisen sollte, wäre diese Feststellung in bezug auf das Duett Fama – Providentia (Satz 5) zu korrigieren. Letzteres hat folgenden Wortlaut:

ARIA à Duetto.

Fama und Providentia.

- | | | | | | | | |
|---|---|---|----------------------------------|---|-----------------|---|-----------------------------|
| 1 | F. Ich will | } | <i>rühmen,</i> | } | <i>ich will</i> | } | <i>sagen</i> |
| | Pr. Du solt | | | | | | |
| 2 | <i>à 2. Von den angenehmen Tagen,</i> | | | | | | |
| 3 | <i>Wie sich Reich und Land erfreut;</i> | | | | | | |
| 4 | <i>Pr. Aber von der Seltenheit</i> | | | | | | |
| 5 | <i>Deines Königs Herrlichkeit</i> | | | | | | |
| 6 | F. Will ich | } | <i>selbst die Sterne fragen.</i> | | | | <i>Da Capc.⁵</i> |
| | Pr. Solst du | | | | | | |

Bereits der Text erlaubt einige Rückschlüsse auf Bachs Vertonung. Sie hatte *Dacapo*-Form. Die Abgrenzung der beiden Teile voneinander ist allerdings problematisch: Der Sinnzusammenhang legt nahe, die Zäsur nach Zeile 3 zu machen, der typographische Befund dagegen scheint anzuzeigen, daß der Mittelteil mit Zeile 3 begann. Für die zweite Möglichkeit spricht jedoch, daß aus Gründen der Ausgewogenheit Zeile 3 dem B-Teil zugeordnet gewesen sein dürfte, der sonst mit dem Solo der *Providentia*, Zeile 4–5, begonnen hätte, zumal sie – nimmt man ungenaue Interpunktion im Textdruck an – als Ausruf („Wie sich Reich und Land erfreut!“) verstanden werden könnte. Der A-Teil umfaßte also wahrscheinlich nur die beiden ersten Zeilen, wobei man sich auf Zeile 1 kanonisch divergierende Stimmführung vorstellen möchte, die sich auf Zeile 2 in Parallelen („à 2“) auflöste. Für den Mittelteil waren die von Duettpassagen eingerahmten Solostellen der *Providentia* charakteristisch. Trotzdem hatte die *Fama* die führende Rolle, wie sich nicht nur aus dem Kontext, sondern auch aus dem Umstand ergibt, daß *Providentia*, *Salus* und *Pietas* jeweils eine eigene Arie vortragen. Da das als zugehörige Musik vermutete Duett – wie gezeigt wurde – nicht nur in der erhaltenen Parodiefassung, sondern bereits in der Urform, unserem Satz also, mit Sopran und Tenor besetzt war, muß die von Smend identifizierte Arie der *Salus* (Sopran, e-Moll) bei ihrer Übernahme in die Ratswechsellantate transponiert worden sein. Wir nehmen an, daß sie ursprünglich in h-Moll stand und dem Baß zgedacht war, während die als Arie der *Pietas* erkannte Alt-Arie desselben Werkes bereits im Original diese Stimmlage aufgewiesen haben dürfte.

Die Frage nach der Rollenverteilung innerhalb des Satzes erscheint auf den ersten Blick völlig klar. Wie sich aus dem vorangehenden Rezitativ ergibt, stimmt *Fama* das Duett an, und *Providentia* fällt ein. Demnach wäre der Part der *Fama* dem Tenor und derjenige der *Providentia* dem Sopran

⁵ Zitiert nach dem Faksimile des Textdrucks in: BT, S. 394f.

zu unterlegen. Das paßt zwar gut zu der Tatsache, daß Bach die Fama in BWV 214 (und vielleicht auch in BWV 66a) einer „tragenden“ Männerstimme anvertraute, doch wäre diese dann durchweg von der Providentia verdeckt, was sich mit der angestrebten Führungsfunktion der Fama schlecht vereinbaren ließe. Deshalb meinen wir, daß Fama dem Sopran und Providentia dem Tenor zugeteilt war und daß Bach bei der Parodierung in T. 17–22 und 25–30 Stimmtausch vorgenommen hat. Letzteres war leicht zu bewerkstelligen, da T. 25–30 die Wiederholung von T. 17–22 mit umgekehrten Vokalparten darstellt. Auch die Takte 31–34 wiederholen sich in der gleichen Weise, diesmal allerdings um eine Quart versetzt, in den Takten 35–38. Alle vier Abschnitte beginnen kanonisch. Im Duett der h-Moll-Messe und in dem der Weihnachtsmusik (BWV 191) lautet die Folge der Einsätze T-S, S-T, S-T, T-S, im Original dagegen wäre sie nach unserer Umstellung S-T, T-S, S-T, T-S gewesen, was uns musikalisch ausgewogener erscheint. Doch hätte es dieser Bestätigung gar nicht erst bedurft; die Verbindung der Fama-Partie mit der dominierenden Oberstimme versteht sich eigentlich von selbst.

Doch nun zur Textunterlegung, auf die sich unsere Hypothese stützt. Beginnen wir mit dem ersten Vokaleinsatz (unter Berücksichtigung des Stimmtauschs):

Fama:

Ich will rüh - - - men, ich will sa - - - - -

Providentia:

Takt 17-22 Du sollst rüh-men, du sollst sa - - - - -

- gen

- gen

von - den an - - - ge - neh - - men Ta - gen.

von - den an - - - ge - neh - - men Ta - gen.

Man beachte die auf Zeile 2 fallenden Parallelen! Damit sind auch die Takte 25–30 textiert. Unterlegen wir den Text als nächstes den Takten 35–38, der Wiederholung von T. 31–34, und fügen die Takte 39–40 hinzu:

Takt 35-40

Pr. Ich will rüh - - - men,
Du sollst rüh - - - men, du sollst sa - - - - -
ich will sa - - - - -
- - - gen von den an - ge - neh - men Ta - gen.
- - - gen von den an - ge - neh - men Ta - gen.

Auch hier passen sich die Worte der Musik ganz natürlich an. Prüfstein für die Richtigkeit unserer These ist jedoch der Mittelteil. Insbesondere muß man sich fragen, wo sich denn eigentlich die mehrfach erwähnten Solostellen der Providentia befinden, da doch die Bearbeitung durchgehend ein Miteinander der Singstimmen aufweist. Bei genauerer Betrachtung des B-Teils verraten sich die repetierenden Noten in T. 77 (Sopran) und T. 87 (Tenor) als sekundär, und somit dürften die Takte 77–78 und 87–88 die bewußten Stellen sein. In den folgenden Notenbeispielen geben wir die Takte 75–80 und 85–90 so wieder, daß wir Messesatz und vermutetes Original synoptisch untereinanderstellen. Es versteht sich dabei von selbst, daß die Soli der Providentia in Einzelheiten anders gelautet haben könnten:

BWV 232^I/8

Takt 75-80

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, *tr*

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, *tr*

BWV 193a/5

F.

Wie sich Reich und Land er-freut! *tr*

Wie sich Reich und Land er-freut! *tr*

Do - mi-ne De - - - us, A-gnus De - i,

Do - mi-ne De - us, - A - gnus De - i,

A - ber von der Sel-ten-heit dei-nes Kö - nigs Herr-lich-keit

A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris.

A - gnus De - i, Fi - li-us Pa - tris.

Will ich selbst die Ster-ne fra - gen.

sollst du selbst die Ster-ne fra - gen.

BWV 232^I/8

Takt 85-90

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, *tr*

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i, *tr*

BWV 193a/5

Wie — sich Reich und Land er - freut! *tr*

Wie — sich Reich und Land er - freut! *tr*

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

Do - mi-ne De - us, A - gnus De - i,

A - ber von der Sel - ten - heit dei - nes Kö - nigs Herr - lich - keit

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Will ich selbst - die Ster - ne fra - gen.

sollst du selbst - die Ster - ne fra - gen.

Lassen wir die Schlußakte des Mittelteils folgen, indem wir zur Veranschaulichung die Instrumente hinzufügen:

Fl.
Str.
F.
Pr.

will ich selbst die Ster-ne fra-gen, will ich selbst die Ster-ne
sollst du selbst die Ster-ne fra-gen, sollst du selbst die Ster-ne

Takt 91-95

fra-gen, will ich selbst ——— die Sterne fra - - gen.
fra-gen, sollst du selbst die Ster - ne fra - - - gen.

Da Capo

Der deutsche Text zeigt die vertraute Musik plötzlich in einem völlig neuen Licht, und wir verstehen nun mit einem Mal den Sinn der Besetzung mit Flöte, gedämpften Violinen und Bratsche sowie mit Pizzicato-Baß: Eine nächtliche Stimmung liegt über dem ganzen Satz, die Sphären klingen in den langgedehnten Haltenoten auf – Fama und Providentia agieren vor dem nächtlichen Sternenhimmel!

Es erübrigt sich, die restlichen Partien des A-Teils umtextiert vorzuführen; die beiden ersten Zeilen lassen sich überall mühelos und sinnvoll unterlegen. Greifen wir noch eine besonders eindrucksvolle Stelle heraus, die geradezu nach unserem Text zu verlangen scheint:

Takt 42 - 48

F. Pr.

ich will sa - gen
du sollst sa - gen

von den an - - ge - neh - men Ta - gen, ich will
von den an - - ge - neh - men Ta - gen, du sollst

Pl. rüh - men, ich will sa - gen.
rüh - men, du sollst sa - gen.

Aus alledem wird deutlich, daß BWV 232¹/8 und BWV 191/2 auf BWV 193a/5 zurückgehen. Da sich die Musik bei der Umarbeitung weitgehend erhalten hat, ist hierdurch ein weiteres Stück der verschollenen Kantate wiedergefunden, deren deutlicher gewordene Umriss in ihrer Qualität erneut die Einbuße ahnen lassen, die die Musikkultur durch den Verlust Bachscher Werke erlitten hat.

Wenn man Original und Parodie (wir meinen BWV 232¹/8; BWV 191/2 kann in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben) nebeneinander sieht, erhebt sich die Frage, wie Bach dazu kam, gerade diesen Satz für einen Text auszuwählen, der weder metrisch noch inhaltlich den geringsten Bezug zum Text der Vorlage aufweist. Nicht einmal eine Übereinstimmung im Affekt ist gegeben, wengleich man theologisch so argumentieren könnte, daß Anrufung bereits Lob impliziert, sich das Rühmen und Loben des Originals also in der Anrufung der Parodie fortsetzt. Was aber Bachs Neufassung so überzeugend macht, daß bisher niemand hinter ihr ein weltliches Duett vermutete, ist der Umstand, daß weder Inhalt noch Affekt Anknüpfungspunkte für die Bearbeitung waren, sondern die Antithetik des A-Teils: Aus dem „Ich will rühmen – – Du sollst rühmen“ wurde „Domine Deus – Domine Fili“. Damit findet auch der Stimmentausch am Anfang seine Erklärung: Mit den Worten „Domine Deus“ mußte begonnen werden, aber dies konnte beim ersten Einsatz nur die tiefere Stimme vortragen!

II

Für den Parodiecharakter des anderen Satzes, des fünfstimmigen Chores „Et resurrexit“ aus dem „Symbolum Nicenum“ BWV 232^{II} gibt es ebenfalls mehrere Anzeichen. Neben gelegentlichen Unebenheiten in der Deklamation fällt der ausgesprochen höfische Ton auf. Er rückt den Satz in die Nähe des „Osanna“ und der Eingangschöre von BWV 11, 30, 193, 248^I, 248^{III}, 248^{IV} und 248^{VI}, die alle auf weltliche Chorsätze zurückgehen. Den Einwand, daß die Vorlagen mit Ausnahme derjenigen des doppelchörigen „Osanna“ stets vier- und nie fünfstimmig waren, kann man anhand der Partitur entkräften: Wie beim Chor „Et expecto“ desselben Werks, bei dem die Vorlage erhalten blieb, ist die Fünfstimmigkeit sekundär. Die ursprüngliche Vierstimmigkeit schimmert in den Takten 9ff. bzw. 92ff. bei dem vierstimmigen Fugato, das nicht so ganz organisch in das fünfstimmige „Tutti“ einmündet, noch deutlich durch.

Hauptindiz dafür, daß Parodie vorliegt, ist wie bei dem Duett allerdings auch hier die Form des Satzes. Er gliedert sich in sieben Abschnitte:

T. 1-34/1 ⁸	Chorsatz „Et resurrexit“	D-A
T. 34/2-50/1	Ritornell	A-A
T. 50/2-66/1	Chorsatz „Et ascendit“	A-h
T. 66/2-74/1	Ritornell	h-h
T. 74/2-86/1	Baß-Solo „Et iterum“	h-fis
T. 86/2-111/1	Chorsatz „Cuius regni“	D-D
T. 111/2-131	Ritornell	A-D

Die Takte 86/2-131 bilden die freie Reprise der Takte 1-50/1, der Satz hat also auskomponierte Dacapo-Form (A-B-A'). Da ein musikalisches Dacapo bei den Worten „Cuius regni“ aber keineswegs zwingend ist – ebensowenig wie die solistische Vertonung des Absatzes „Et iterum“ –, wird es zur Gewißheit, daß der Satz ursprünglich auf einen anderen Text komponiert war und erst im Nachhinein, wenn auch äußerst glücklich, mit den Worten des Credo verbunden wurde.

Seine musikalische Gestalt blieb dabei weitgehend erhalten. Das gilt nicht nur für den Orchesterpart, der im wesentlichen wohl unverändert übernommen wurde – zweifellos hatte bereits das Original die glanzvolle Besetzung mit Trompeten und Pauken –, sondern auch für den Ablauf des Satzes, der von Bach offenbar wie im Fall des Duetts weder erweitert noch verkürzt wurde. Lediglich das dem ersten Choreinsatz mit Sicherheit vorausgehende Orchesterritornell wurde wie beim „Osanna“ weggelassen.⁷

⁶ Die Zäsur des auftaktig gearbeiteten Satzes im $\frac{3}{4}$ -Takt liegt immer in der Taktmitte, d. h. zwischen dem dritten und vierten Achtel.

⁷ Es wäre denkbar, daß das Eingangsritornell im Original zu Beginn der Reprise wiederholt wurde. Da aber das Baßsolo einen vom Komponisten ganz offensichtlich beabsichtigten Kontrast zu dem unmittelbar folgenden „Tutti“ des Chores bildet, ist das unwahrscheinlich. Auch die Auslassung der Takte 7-8 an den Parallelstellen (zwischen T. 39 und 40 bzw. zwischen T. 91 und 92) dürfte sich bereits in der Vorlage gefunden haben.

Man kann es mit einiger Wahrscheinlichkeit aus T. 1–9/1. Viertel (ohne Chöreinsatz) sowie T. 111/2. Viertel bis 131 / 1. Viertel (an das sich unmittelbar T. 1/2. Viertel anschloß) rekonstruieren. Zur Nahtstelle, T. 9 / T. 111, vergleiche man T. 40. In seiner Urform bestand der Chor demnach aus acht Sektionen und war um 28 Takte länger: Statt 131 umfaßte er 159 Takte bzw. – wenn man T. 1 als Auftakt versteht und den Schlußakkord entsprechend verkürzt – 158 Takte. Das einleitende D-Dur-Ritornell bewirkte eine volle tonartige Ausgewogenheit. Eingriffe in die Substanz erfolgten sonst nur in den Chorpartien infolge der mit der Neutextierung verbundenen Erweiterung zur Fünfstimmigkeit.

Die Vorlage war offensichtlich weltlichen Ursprungs. Da der Text eine Chor-Arie in Da-Capo-Form gewesen sein muß, wie sie am Anfang und am Schluß von Huldigungs- und Gratulationskantaten üblich war, wobei Umfang und Gewicht des Satzes in unserem Fall an einen Eingangschor denken lassen, kommt eine Kirchenkantate schon von daher weniger in Frage, obwohl es auch hier Chorsätze dieser Art gegeben hat. Der Umstand, daß der Satz durch das eingeschobene Baßsolo formal an den Eingangschor der 1725 entstandenen Kirchenkantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (BWV 103) erinnert, ändert daran nichts, besagt er doch nicht mehr, als daß die verlorene Komposition in den zeitlichen Umkreis der Jubilate-Kantate gehören könnte.⁸ Das ist auch in der Tat der Fall, vorausgesetzt, der von uns ermittelte Text ist der richtige, nämlich der Eingangschor der schon oben genannten Geburtstagskantate für August den Starken „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (BWV Anh. 9), mit der sich Bach dem kurfürstlich sächsischen Herrscherhaus vorstellte⁹ und deren verschollene Musik bisher nicht wieder aufgefunden werden konnte, auch nicht partiell und mittelbar durch Aufdeckung von Parodiebeziehungen zu Sätzen in erhaltenen Kompositionen.¹⁰ Der fragliche Text (von Christian Friedrich Haupt) lautet:

ARIA TUTTI.

- 1 *ENTfernet euch, ihr heitern Sterne!*
- 2 *Des Landes-Sonne gebt uns auf,*
- 3 *Die Gluth der Himmel-reinsten Flammen,*
- 4 *So von Augustens Augen stammen,*
- 5 *Verdunckelt euch und bemmet euren Lauff.*

*Da Capo.*¹¹

⁸ Man vergleiche die formale Parallele zwischen dem Sanctus BWV 232^{III} und dem Schlußchor aus BWV 249a, die die fast gleichzeitige Entstehung der beiden Stücke anzeigt.

⁹ Daß das auffallend umfangreiche Werk wie die beiden Antrittskantaten in St. Nicolai und St. Thomas (BWV 75 und 76) aus genau vierzehn Sätzen besteht und damit einen zahlensymbolischen Hinweis auf den Namen des Autors enthält, ist sicher kein Zufall. Auch in dem von uns als Musik des Eingangschors vermuteten Messesatz scheint die Zahl 14 eine gewisse Rolle zu spielen.

¹⁰ Vgl. NBA I/36 Krit. Bericht, S. 11 ff.

¹¹ Zitiert nach dem Faksimile des Textdrucks in: BT, S. 392 f.

Unterlegen wir zunächst dem Sopran 1 des ersten Choreinsatzes die erste Zeile:

Takt 1-3 Ent-fer-net euch, ——— ihr hei-tern Ster-ne.

Der Text geht genau auf; man vergleiche dagegen die Wortwiederholung bei der Parodie! Bei Interpretationen der h-Moll-Messe hat man in der Triolenfigur das Flattern von Christi Siegesfahne sehen wollen, ein Vergleich, der Bachs bereits von Schering herausgestellter bildhafter „ars inveniendi“ zwar durchaus gerecht wird, im vorliegenden Fall aber trotzdem unzutreffend sein muß, weil die lateinischen Worte nicht die ursprünglichen sind. Man darf jedoch annehmen, daß sich Bach bei der Gestaltung des musikalischen Gedankens auch hier von der zugrunde liegenden Dichtung leiten ließ. In welche Richtung seine Fantasie ging, wird durch unsere (damit zugleich bestätigte) Textierung überraschend deutlich: Das Hauptmotiv ist offenkundig aus der musikalisch-rhetorischen Figur der Circulatio oder Kyklosis entwickelt, die von den Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts gern bei der Darstellung von Begriffen mit der Assoziation „rund“ verwendet wurde und die etwa Schütz in seiner Weihnachtshistorie zur Versinnbildlichung des Wortes „Stern“ benutzte.¹² Dieselbe Figur bestimmt außerdem das bereits erwähnte Fugato, T. 9ff. bzw. 92ff., dem sich die Worte „ihr heitern Sterne“ mühelos unterlegen lassen (Koloratur auf die Stammsilbe von „Sterne“!), wodurch sein musikalischer Sinn erst erkennbar wird: Es soll das heitere Gewimmel der Sterne am nächtlichen Himmel schildern. Die Trompeten und Pauken in T. 93–94, zu Beginn der Wiederholung, sind übrigens, wie die eingetragenen, dann aber überschriebenen Pausen im Autograph beweisen,¹³ durch die Worte „cuius regni non erit finis“ bedingte Zutat der zweiten Fassung. Dem Baßsolo, T. 74/2–86/1, muß, da es dem Dacapo unmittelbar vorangeht, der B-Teil des Textes, Zeile 3–5, zugeordnet gewesen sein. Versuchen wir die Rekonstruktion:

¹² Vgl. Intermedium V. Auf die Figur des „circulus“ und die Beziehung zu Schütz machte Christoph Wolff den Verfasser in dankenswerter Weise aufmerksam.

¹³ Vgl. S. 127 (Johann Sebastian Bach, *Messe in b-moll* BWV 232, Faksimile-Lichtdruck des Autographs . . . hrsg. v. Alfred Dürr, Kassel 1965).

75

Takt 74-86 Die Glut der him - - - mel - rein - sten

Flam - men, — so von Au - gu - - - stens Au - gen

stam - men, — ver - dun - kelt euch, ver - dun -

80

- kelt euch — und hem -

oder:

- - met eu - ren Lauf, und — hem - met — eu - ren

85

Lauf, — und hem - - - - met eu - ren Lauf.

Die Textierung gelang ohne Gewaltigkeiten, auch wenn sie in Einzelheiten vielleicht anders auf die Noten verteilt gewesen sein mag. Man achte auf die den musikalischen Fluß hemmenden Synkopen bei den Worten „und hemmet . . .“ in T. 81 ff.!

Damit sind die Takte 1-3, 9-14/1, 74-88 und 92-97/1 sinnvoll textiert. Das Ergebnis ist ermutigend, muß aber durch die Unterlegung auch der restlichen Chorpartien mit unserem Text noch bestätigt werden. Hierbei ist zu beachten, daß die Erweiterung des Chorsatzes zur Fünfstimmigkeit Änderungen im Gefüge der Singstimmen nach sich gezogen hat, diese also nur noch in etwa mit dem Notentext des Originals übereinstimmen. Da der Baß von solchen Eingriffen wohl am wenigsten betroffen wurde, ist er dem Sopran in den folgenden Beispielen beigegeben.

Als Orientierungshilfe bei unserer weiteren Arbeit kann der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Endreimen dienen, der sich bei der Gestaltung der Absatzschlüsse niedergeschlagen haben muß. So sind die beiden Achtel auf das Wort „die“ im ersten Viertel von T. 20 sicher sekundär, das heißt, auf die ursprüngliche Viertelnote endete die zweite Textzeile („des Landes Sonne geht uns auf“). Die Takte 14/2-20/1 mögen daher in Sopran und Baß etwa folgendermaßen gelautet haben:

15 3

Ent-fer-net euch, — — — — — ihr hei-tern

Takt 14-20 Ent-fer-net euch, — — — — — ihr hei-tern

Ster-ne, — — — — — des Lan-

Ster-ne, — — — — — des Lan-

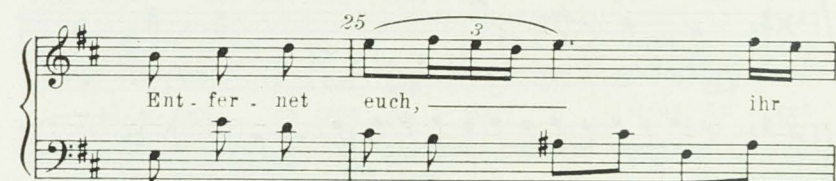
20

- des, des Lan-des Son-ne geht uns auf.

- des, des Lan-des Son-ne geht uns auf.

Für die Takte 20/2–24/1 ergibt sich die Textierung mit der ersten Zeile von selbst und damit auch für deren Wiederholung in T. 97/2–101/1. Schwieriger wird es bei den anschließenden Takten 24/2–34/1 bzw. 101/2–111/1. Hier hilft uns ein Blick auf das Schlußritornell, T. 111/2–131, weiter, das ja zugleich auch, wie wir oben aufzeigten, einen Teil der Instrumentaleinleitung des Satzes bildete. Es zerfällt in drei Teile: T. 111/2–119/1, T. 119/2 bis 124 und T. 125–131. Im ersten, einer Art „Pianoidee“, wirkt das reduzierte Orchester aufgelockert und luftig (Bassettschen!), im dritten dagegen steigert es sich über einer chromatisch aufsteigenden Baßlinie zur mächtigen Schlußkadenz. Der dazwischen liegende zweite Teil hat Überleitungsfunktion: Während sich einerseits das den ersten Teil bestimmende Motiv immer mehr verflüchtigt (Pausen!), kündigt sich andererseits zugleich schon der Schlußteil durch das Hinzutreten der Trompeten an. Das ist zweifellos vom Text her konzipiert: Der Gegensatz „entfernet euch, ihr heitern Sterne“ (Teil 1) – „des Landes Sonne geht uns auf“ (Teil 3) verzahnt sich im Mittelteil ineinander, das heißt – um es bildhaft auszudrücken –, die sich entfernenden Sterne werden hier bereits vom Glanz der aufgehenden königlichen Sonne (Trompeten!) überstrahlt! Diese Analyse ist nicht nur ein weiterer Beleg dafür, daß unser Text tatsächlich der gesuchte ist, sondern zeigt auch, daß dem fraglichen Abschnitt, da die Takte 24/2–27 bzw. 101/2 bis 104 mit dem Schluß des Übergangsteils, T. 121/2–124, und die Takte

28-34/1 bzw. 105-111/1 mit dem „Aufgangsteil“, T. 125-131, musikalisch identisch sind, der ganze Text des A-Teils unterlegt werden muß, etwa so:



25 *3*
Ent-fer-net euch, ihr

Takt 24-34 Ent-fer-net euch, ihr hei-tern



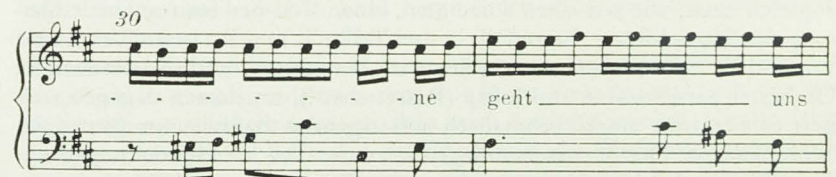
3 *3*
hei-tern Ster-ne, des

Ster-ne, ihr hei-tern Ster-ne, des Lan-des



Lan-des Son-ne

Son-ne geht uns auf,



30
ne geht uns

des Lan-des Son-ne geht uns



auf, des Lan-des Son-ne geht uns auf.

auf, des Lan-des Son-ne geht uns auf.

Verbleiben noch die Chorphartien des Mittelteils, T. 50/2–56/1 und 58–66/1. Bei der ersteren wäre eine Textierung mit Zeile 1 und 2 technisch zwar möglich, aus Gründen der Satzarchitektur kommen jedoch nur die Zeilen 3 bis 5 in Frage:



Die Glut der him - - - mel-rein-sten

Takt 50-56 Die Glut der him - - - mel-rein-sten



Flam-men, so von Au - gu - - - stens Au-gen

Flam - men, so von Au - gu - - - stens Au-gen



55
stam-men, ver-dun-kelt euch und hem-met eu-ren Lauf.

stam-men, ver-dun-kelt euch und hem-met eu-ren Lauf.

Das gilt auch für die Takte 58–66/1. Hier könnte allerdings eine stärkere Umarbeitung der Vorlage als sonst erfolgt sein. So dürften zum Beispiel die beiden Viertel im Baß auf „sedet“ in T. 63 der Zweitfassung angehören; sie hätten den musikalischen Sinn der imitatorisch herabschwebenden Figur, die doch wohl das „Verdunkeln“ ausdrücken soll, getrübt. Erst als mit dem neuen Text der Sinn des Bildes verloren ging, waren sie notwendig geworden. Der Baß setzte im Original also sicher erst auf dem letzten Achtel von T. 63 ein und war in T. 64 vielleicht teilweise mit dem Tenor der uns vorliegenden fünfstimmigen Fassung identisch. Die vorschlagenden Oktav-einsätze von Tenor und Sopran 2 (= ursprünglich Alt) in T. 58 hingegen standen bereits in der Vorlage: Sie sind auf die Worte „die Glut“ komponiert und zwangen Bach, beim Parodieren das „et“ vor „ascendit“ wegzulassen (was allerdings dadurch ausgeglichen wird, daß der Oktavsprung gut zu „ascendit“ paßt und das „et“ bereits in T. 50 vorgetragen wurde). Die Takte 58–66/1 sahen textlich demnach etwa so aus:

Sopr. 2: Die Glut... Die Glut der — him-mel-rein-sten
 Ten.: Die Glut...

Takt 58-66 Die Glut der him-mel-rein-sten

60
 Flam-men, — so — von Au-gu-stens Au-gen
 Flam - men, so von Au - gu-stens Au-gen

stam-men, — ver-dun-kelt euch, ver -
 Sopr. 2: ver-dunkelt euch,...
 Alt: ver-dunkelt euch,...
 Tenor: ver -
 8
 [se - - det] ver -
 8
 stam - men, ver -

65 oder: *tr*
 dun-kelt euch und hem - - - met eu-ren Lauf.
 dun-kelt euch und hem - (met)...

dun - kelt euch und hem - - met eu-ren Lauf.

Sehr gut paßt hierzu die eigenartig „gehemmte“, auf der Stelle tretende Baßführung in T. 67ff;¹⁴ darüber hinaus erhält unsere Textunterlegung dieser Passage eine diplomatische Bestätigung durch das Partiturautograph: In T. 60–62 findet sich in der Oberstimme (Sopran 1) eine außergewöhnlich auffällige Textkorrektur, die zu dem klaren Notentext in merkwürdigem Gegensatz steht.¹⁵ Eine genauere Untersuchung der Stelle ergibt, daß die Korrektur nicht nur die Folge einer nachträglich geänderten Silbenverteilung ist, sondern daß hier zuerst ein anderer Text stand, der vom Komponisten getilgt und durch die Worte „ascendit in coelum“ ersetzt wurde. Für diesen Sachverhalt ist eigentlich nur eine Erklärung möglich, nämlich daß Bach hier wie im Eingangschor von BWV 248¹ mit den Noten der Vorlage gedankenlos auch deren Text abgeschrieben hat! Die Spuren des Versehens sind noch deutlich sichtbar, und wir glauben, zumindest das Wort „Augustens“ zu erkennen, das nach unserer Textierung hier tatsächlich gestanden haben muß. Hinzu kommt, daß die Soprannoten in T. 61 zunächst alle unverbunden waren und von Bach erst in einem zweiten Arbeitsgang in die vorliegende Balkung gebracht worden sind. Eine solche syllabische Deklamation aber entspricht genau unserer Rekonstruktion. Die besprochene Stelle belegt auf jeden Fall den Parodievorgang,¹⁶ ob darüber hinaus auch den von uns identifizierten Text, kann nur anhand des Originalmanuskripts geklärt werden. Aber selbst wenn die Überprüfung nichts erbringen sollte, ist die Identität der Musik des „Et resurrexit“ mit derjenigen des Eingangschors von BWV Anh. 9 doch sehr wahrscheinlich geworden.

Da die musikalische Gestalt des Chores, wie bereits dargelegt, bei der Umarbeitung nur unwesentlich verändert wurde – die ursprüngliche Vierstimmigkeit läßt sich mit einigem Geschick wiederherstellen –, ist der verschollen geglaubte Satz auch in praktischer Hinsicht zurückgewonnen. Vergewärtigen wir uns seine Anlage noch einmal im Zusammenhang:

A: Ritornell – Chorsatz (Textzeile 1–2) – Ritornell	D–A
B: Chorsatz (Textzeile 3–5) – Ritornell – Baßsolo (Textzeile 3–5)	A–h–fis
A': Chorsatz (Textzeile 1–2) – Ritornell	D–D

Erst in der Verbindung mit dem vermutlich originalen Text kommt die schöne Geschlossenheit der Form richtig zur Geltung. Der Satz bietet ein besonders prächtiges Beispiel für die höfische Eleganz, die Bach mühelos

¹⁴ Diese Beobachtung verdankt der Verfasser einer freundlichen Mitteilung von Hans-Joachim Schulze. – Man könnte die trillerartige Figur in T. 68 und 70 auch als Lodern der „Flammen“, von denen der Text spricht, deuten, die dann in einer ähnlichen Figur in Diskantlage in den Takten 16, 20, 22, 97 usw. als Glitzern der „Sterne“ ihre Entsprechung finden würde.

¹⁵ Vgl. a. a. O., S. 123.

¹⁶ Eine weitere Textkorrektur findet sich in den Takten 96–98 (auf S. 128 des Autographs), sie hat jedoch – wenn wir recht sehen – eine andere Ursache: Bach wiederholte hier versehentlich die Worte „(et) resurrexit“ und ersetzte sie, als er seines Irrtums gewahr wurde, durch den vorgesehenen Text.

zu Gebote stand, wenn er sie benötigte, und es ist sicher kein Zufall, daß der Chor eine gewisse Verwandtschaft mit der festfrohen Réjouissance aus BWV 1069 aufweist.

Ziel der vorstehenden Ausführungen war es, zwei der vierzehn anfangs aufgezählten Sätze zu identifizieren. Die Gruppe der drei verschollenen Kantaten für August den Starken ist dadurch noch ein wenig plastischer geworden: Zu den je drei bisher in späterer Parodie nachgewiesenen Sätzen von BWV Anh. 11 und BWV 193a sind zwei weitere getreten, bei der letzteren ist es bereits der vierte, im Falle von BWV Anh. 9 aber der erste.

Diese mutmaßlichen Urbilder der beiden Messesätze, die in BWV 232 den Verlust der jeweiligen Originalquellen nur wenig verändert überdauert haben, sind übrigens im selben Jahr (1727) entstanden. Dies wird aufs glücklichste durch die Beobachtung ergänzt, daß der Eingangschor der Namens-tagskantate BWV 193a, der gemäß unserer These das Duett „Domine Deus“ entstammt, in Aufbau und Tonartenplan weitgehende Parallelen zu dem unserer Meinung nach im Chorsatz „Et resurrexit“ erhaltenen Eingangschor der Geburtstagskantate BWV Anh. 9 aufweist.

Bach hat somit aus allen drei Kantaten für seinen ersten sächsischen Landes-herrn jeweils einen Satz in der h-Moll-Messe wiederverwendet: BWV 193a/5 in BWV 232^I, BWV Anh. 9/1 in BWV 232^{II} und BWV Anh. 11/1 in BWV 232^{IV}.

Dieser abermalige Einblick in Bachs Werkstatt ist kein weiterer Schritt zu einer „Entmythologisierung“, sondern macht vielmehr erneut das Ver-antwortungsbewußtsein eines Künstlers deutlich, der sein von ihm selbst als verliehene Gabe verstandenes Genie haushälterisch verwaltete.

Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken

Von Andreas Glöckner (Halle/Saale)

M

Quellenuntersuchungen und -auswertungen von seiten der Bach-Forschung richteten sich bislang überwiegend auf die Handschriften zu J. S. Bachs eigenen Werken. Eine detaillierte Überprüfung jener Abschriften, die der Thomaskantor von fremden Kompositionen anfertigte oder anfertigen ließ, steht in verschiedenen Fällen noch aus. Sie gibt jedoch, wie die nachfolgenden Untersuchungen zeigen sollen, Anhaltspunkte für manche Aufhellung, insbesondere hinsichtlich der letzten Amtszeit, und dient damit der weiteren Präzisierung des Bach-Bildes.¹

In seiner Arbeit *Der Stile antico in der Musik J. S. Bachs*² behandelte Christoph Wolff Messen und lateinische Festmusiken fremder Autoren, die Bach vor und während seiner Leipziger Amtszeit kopierte. Der vorliegende Aufsatz will Passionsmusiken fremder Autoren untersuchen, die Bach kopiert und aufgeführt hat – ein Thema, das von der Bach-Forschung bislang noch wenig berührt worden ist.

Aus Bachs Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen³ vom 25. Juni 1708 geht hervor, daß er sich „nicht sonder kosten, einen guthen apparat der auserlesensten kirchen Stücken . . . angeschaffet“ hatte. Schon in sehr früher Zeit besaß Bach also eine umfangreiche Notenbibliothek. Einerseits dienten solche Bestände der Bereicherung seines Aufführungsrépertoires und zur Arbeitsentlastung, andererseits dem Studium und der musikalischen Weiterbildung. So berichtet der Nekrolog,⁴ daß Bach seine Kompositionsfertigkeiten „größtenteils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte“. Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel⁵ gibt darüber hinaus Auskunft über jene Komponisten, die für Bachs Studium wichtig waren; hier heißt es: „in der letzten Zeit schätzte er hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda und überhaupt alles, was in Berlin und Drefsden besonders zu schätzen war.“ Vier der hier genannten Komponisten sind für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse: Keiser, Händel, K. H. Graun und Telemann.

¹ Einzelerkenntnisse zum vorliegenden Thema sind in einschlägigen älteren und neueren Arbeiten in reichem Maße zu finden; sie zusammenzufassen, zu präzisieren und um neue Einsichten zu vermehren, ist das Ziel dieser Studie. Sie ist zu wesentlichen Teilen bereits 1973 entstanden, daraus resultieren einige Überschneidungen mit seitdem erschienenen Veröffentlichungen.

² Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. VI.).

³ Dok I, Nr. 1.

⁴ Dok III, Nr. 666.

⁵ Dok III, Nr. 803.

I. Die Markus-Passion von Reinhard Keiser

Im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs von 1790 findet sich unter Kompositionen *Von verschiedenen Meistern* die folgende Eintragung: *1 Passion nach dem Matthäus, von Kaiser.*⁶ Diese Notiz erscheint zunächst unerklärlich, da eine Matthäus-Passion Keisers nicht bekannt ist. Jedoch gibt das Aufführungsmaterial zu Keisers Markus-Passion (BB *Mus.ms.* $\frac{11471}{I}$)

genauerem Aufschluß, denn der Originaltitel dieser aus Bachs Nachlaß stammenden Handschrift lautet *Passio Christi | secundum Matthæum* (in *Marcum* berichtigt), *| à 5 Strom. 4 Voci | di Sig^{re} | R. Kaiser.* Offensichtlich ist dem Schreiber des Titelblattes ein Fehler unterlaufen, der auch bei der Zusammenstellung des Nachlaßverzeichnisses von 1790 unbemerkt blieb. Die Korrektur des Originaltitels (in *Marcum*) wurde wohl erst von einem späteren Besitzer des Materials vorgenommen.

Eine zweite Quelle zu Keisers Markus-Passion, eine Partiturabschrift (SPK *Mus.ms.* 11471), trägt von der Hand Georg Poelchau (1773–1836) den Titel *Passions-Oratorium | nach dem Evangelisten Marcus | von Reinhard Keiser | in Hamburg componirt. | Jesus Christus ist um unserer Missethat etc. | Gb. | 1720* (in 1729 berichtigt). Der Kopftitel auf S. 2 lautet *Passio sec. Ev. Marcum.* Unten rechts auf dem Umschlag findet sich eine Bleistifteintragung, wiederum von der Hand Poelchau: *Die Stimmen sind aus dem Bachschen Nachlaß.* Diese Mitteilung ist von besonderer Wichtigkeit: Poelchau verweist darauf, daß die Stimmen aus Bachs Nachlaß stammen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dies auch für die vorliegende Partitur zutrifft. Desgleichen ergeben sich aus dem handschriftlichen Befund keinerlei Anzeichen, die auf eine Herkunft aus dem Bachschen Umkreis hindeuten könnten. Wahrscheinlich hat Poelchau jene Partitur wie viele Handschriften seiner Sammlung in Hamburg erworben, nicht jedoch aus dem Besitz oder Nachlaß der Bach-Familie.⁷

Richard Petzoldt⁸ hat erstmalig auf erhebliche Divergenzen zwischen der Partitur von 1720 (wir bezeichnen sie als Quelle D) und dem Bachschen Stimmenmaterial hingewiesen. An späterer Stelle werden wir uns diesem Sachverhalt ausführlich widmen.

⁶ BJ 1939, S. 96.

⁷ Die von Spitta (II, S. 811) und anderen übernommene Behauptung, in die vorgenannte Partitur habe J. S. Bach den Text eingetragen, geht auf F. Chrysander zurück (*G. F. Händel, I*, Leipzig 1858, S. 436). Demgegenüber hat W. Rust 1862 in BG 11/1 (S. XIV) richtig nur die Stimmen aufgeführt. Daß *Mus.ms.* 11471 nach Überlieferung, Schriftbefund und Wasserzeichen Bestandteil der Sammlung Bokemeyer ist, konnte Harald Kümmerling nachweisen (*Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XVIII., S. 66, 132, 295). (Anm. der Schriftleitung.)

⁸ *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kompositionen Reinhard Keisers* (1674–1739), Dissertation, Berlin 1933 (Druck 1935).

Innerhalb des Bachschen Stimmenmaterials⁹ lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: Eine erste zeigt Bachs Schriftzüge aus der frühen bzw. mittleren Weimarer Zeit; eine zweite ist wesentlich später entstanden und fällt in die ersten Leipziger Amtsjahre. Das Weimarer Stimmenmaterial (wir bezeichnen es als Quelle B) ist großenteils von J.S.Bach selbst geschrieben. Ein anonym Kopist, dessen Schriftzüge auch in den Originalstimmen der 1714 datierten Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) vertreten sind, hat Bach bei der Arbeit wesentlich unterstützt.

Das Wasserzeichen von Quelle B ist die für einen Großteil der Weimarer Handschriften charakteristische Wappenfigur.¹⁰ Aus dem handschriftlichen Befund ergibt sich, daß das Aufführungsmaterial um oder schon vor 1713 entstanden sein muß. Jedenfalls stehen Bachs Schriftzüge in Quelle B den Autographen der Mühlhäuser Kantaten von 1707/08 näher als den Handschriften der Weimarer Kantaten um 1714.¹¹ Mit einer Datierung der Quelle B auf 1713 oder früher wird allerdings ein ganzer Komplex von Fragen aufgerollt.

Der geradezu vorbildlich ausgefertigte Stimmensatz ist offenbar vollständig überliefert. Er enthält folgende Einzelstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I/Oboe, Violine II, Viola I, Viola II, Cembalo. Alle Vokal- und Instrumentalstimmen verzichten auf jegliche Transposition. Die Continuo-Stimme ist ausdrücklich als Cembalo bezeichnet und lückenlos beziffert. Dieser Sachverhalt ist für Bachs Weimarer Aufführungspraxis ungewöhnlich. Für die Existenz einer Cembalostimme sowie einer nichttransponierenden Bläserstimme gäbe es jedoch folgende Erklärung, die ebenfalls für eine Entstehung um 1713 sprechen könnte: Die Orgel der Weimarer Schloßkirche wurde im Juni 1712 demontiert und war vermutlich erst 1714 wieder spielbar.¹² Ein Bittschreiben des Bach-Schülers Philipp David Kräuter an das Augsburger Scholarchat vom 10. April 1713 mit dem Gesuch um Aufenthaltsverlängerung bei Bach¹³ bestätigt, daß die Orgel sich zu diesem Zeitpunkt in Reparatur befand. Hier heißt es: „... 3. wird die hiesige Schloßorgel biß Pffingsten in solch guten Stande kommen ...“ Hieraus ist zu entnehmen, daß die Orgel in der Karwoche 1713 nicht spielbar war. Eine Passionsaufführung, wenn sie tatsächlich stattfand, mußte demzufolge mit Cembalo musiziert werden. Eine Aufführung von Keisers Markus-Passion hätte sich in dieser Zeit durchaus angeboten. Unbeantwortet bleibt allerdings die Frage, in wessen Auftrag Bach die Passionsmusik darbot, denn

⁹ Zum Folgenden vgl. besonders BJ 1949/50, S. 82 ff. (A. Dürr), Dürr St, Dürr Chr sowie TBSt 4/5.

¹⁰ Nach Dürr St auch in den Quellen zu BWV 132, 147, 155, 162, 163, 182 und 199 auftretend.

¹¹ G. von Dadelsen (TBSt 4/5) hält eine Datierung in die Jahre 1709 bis 1712 für möglich.

¹² Am 29. Juni 1712 wurde der Vertrag über die Renovierung der Orgel mit H.N. Trebs abgeschlossen. Im gleichen Monat begann man mit der Demontage der Bälge; die Orgel war somit unspielbar geworden.

¹³ Dok III, S. 650.

erst mit seiner Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle am 2. März 1714 wurde er mit der Komposition und Aufführung von Kantaten im Vierwochenturnus betraut und konnte sein Ideal der „regulirten kirchen music“ verwirklichen. Quellenmäßig ist zwischen 1708 und März 1714 keine Kantatenaufführung sicher nachweisbar. Originale Datierungen derartiger Aufführungen zwischen 1708 (Kantate BWV 71, autographes Datum) und 1714 (Kantate BWV 21, autographes Datum) sind nicht überliefert. Auf die Frage, was Bach veranlaßt haben mag, schon vor 1714 eine Passion aufzuführen, läßt sich eine sichere Antwort nicht geben.

Die zweite Stimmengruppe aus Bachs Leipziger Zeit (wir bezeichnen sie als Quelle A) enthält fünf Dubletten – Sopran, Alt, Tenor (Evangelist), Tenor (Judas, Petrus, Pilatus) und Baß – zu den Weimarer Vokalstimmen sowie eine um einen Ganzton tiefer transponierte, unbezifferte Orgelstimme. Schreiber der Dubletten sind Bach, Christian Gottlieb Meißner („Hauptkopist B“) und Hauptkopist C. Der handschriftliche Befund ergibt eine Datierung in das Jahr 1726.¹⁴ Die Leipziger Dubletten (Quelle A) sind mit dem Weimarer Aufführungsmaterial (Quelle B) im wesentlichen identisch, weisen aber innerhalb der Choralsätze „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ erhebliche Divergenzen auf. Als völlig neuer Satz erscheint in Quelle A der Choral „So gehst du nun, mein Jesus, hin“. Er folgt hier unmittelbar der Tenorarie „Wein', ach wein' ich um die Wette“ und beschließt den ersten Teil der Passionsmusik.¹⁵ Der originale Vermerk *Fine della 1^{ma} Parte* ist nur im Leipziger Stimmenmaterial enthalten. Eine Teilung der Passion in „Vor“ und „Nach der Predigt“ war entsprechend der Leipziger Gottesdienstordnung bei der Wiederaufführung im Jahre 1726 erforderlich.¹⁶

Auch der Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ – er folgt unmittelbar dem „Kreuzige“ – ist in Quelle A völlig neu, und man wäre geneigt, ihn J. S. Bach zuzuschreiben, wenn nicht ungelenk geführte Mittelstimmen zur Vorsicht mahnten. Im Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“ fällt besonders Bachs Textunterlegung auf, die sechs Strophen vorsieht.¹⁷

Zu beantworten wäre zunächst die Frage, weshalb gerade die Choralsätze der Passion für die Wiederaufführung von 1726 ausgetauscht worden sind. Hier könnte folgende Erklärung plausibel sein: Melodiefassungen zu gleichen Textstrophen waren lokal häufig unterschiedlich, und Abweichungen gab es auch zwischen Weimar und Leipzig.¹⁸ Offensichtlich mußte Bach

¹⁴ Dürr Chr.

¹⁵ Vgl. BJ 1949/50, a. a. O. Bezifferung, Baßführung und Cantusmelodie des Chorals „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ sind mit dem entsprechenden Satz (BWV 500) im Schemelli-Gesangbuch eng verwandt.

¹⁶ Zur Teilung der Lukas-Passion (BWV 246) vgl. S. 96.

¹⁷ Dies könnte auf die Mitwirkung der Gemeinde hindeuten. Eine Parallele hierzu finden wir auf der letzten Partiturseite von *P 1017* (BWV 246); dort sind fünf Strophen des Schlußchorals vorgesehen.

¹⁸ Vgl. BJ 1949/50, S. 89ff.

den Austausch vornehmen, um die Choralsätze den in Leipzig üblichen Melodiefassungen anzugleichen.

Auch die Weimarer Choralsätze bieten Ansatzpunkte zu aufschlußreichen Beobachtungen. So ist festzustellen, daß Bach in alle Vokalstimmen den Notentext der Choralsätze selbst eingetragen hat, auch wenn andere Teile der Stimme nicht von ihm geschrieben worden sind. Die Abbildung auf Seite 80 (Blatt 3 der Weimarer Altstimme) zeigt das deutlich in dem auf der fünften Notenzeile beginnenden Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“.

Die Platzeinteilung dieses Notenblattes verrät, daß Choraltext und Notentext nicht gleichzeitig niedergeschrieben wurden, sondern daß mit dem Choraltext begonnen worden ist. Der von Bach nachgetragene Notentext leidet besonders am Zeilenschluß unter offensichtlichem Platzmangel (siehe die ersten drei Takte im neunten System, die über dem Wort „schenken“ untergebracht werden müssen).

Wie bereits erwähnt, bestehen zwischen den Quellen zu Keisers Markus-Passion erhebliche Unterschiede. Zwar stimmen die Quellen A und B weitgehend überein, doch weicht Quelle D, die Partiturabschrift von 1720, von A und B stark ab, wie die Übersicht am Schluß unseres Beitrags zeigt. Weitere Divergenzen weist eine vierte Quelle auf, die wir als Quelle C bezeichnen. Es handelt sich um ein Pasticcio aus Keisers Markus-Passion und Georg Friedrich Händels Brockes-Passion, von dem lediglich eine Cembalostimme erhalten geblieben ist.¹⁹ Auf die Verwandtschaft zwischen dieser Quelle und der Handschrift A wird bei der Besprechung des Pasticcios näher eingegangen.

Wie der erwähnten Übersicht zu entnehmen ist, sind Rezitative und Turbae in allen Quellen nahezu identisch, während im Bereich der Choräle und Arien beträchtliche Abweichungen zu bemerken sind. Während die Verwendung verschiedener Choralsätze und -melodien in A und B lokal bedingt sein könnte, muß für weitere Divergenzen nach anderen Erklärungen gesucht werden. Folgende Hypothesen würden sich hierfür anbieten:

1. Reinhard Keiser schuf zwei Fassungen seiner Markus-Passion. Die Originalhandschriften beider Fassungen sind verschollen, jedoch hat Bachs Stimmenabschrift Keisers Fassung A bewahrt, während die Partiturabschrift von 1720 Fassung B repräsentiert.
2. Reinhard Keiser schuf nur eine Fassung seiner Passion, beide Abschriften – J. S. Bachs Stimmenkopie sowie die Partitur von 1720 – sind unterschiedliche Bearbeitungen des verschollenen Originals.
3. Mehr für sich hat eine dritte Möglichkeit: Da die Partiturabschrift von 1720 dem Stil Keisers weitaus näher steht als jene Fassung, die uns durch das Bachsche Stimmenmaterial überliefert wurde, wäre Quelle D mit Keisers Passion weitgehend identisch, die Kopie J. S. Bachs jedoch eine Überarbeitung der Vorlage.

¹⁹ In Privatbesitz; vgl. Fußnote 24.

Bei der Überprüfung des Weimarer Stimmenmaterials war festzustellen, daß die Choralsätze ausschließlich von der Hand Bachs in die Stimmen eingetragen worden sind, auch dann, wenn die anderen Sätze – wie im Fall der untersuchten Altstimme – nicht von ihm, sondern von anderen Kopisten geschrieben wurden. Dieser Sachverhalt könnte – wie auch immer – bereits auf einen Eingriff in die zu kopierende Vorlage schließen lassen.

Darüber hinaus läßt die in den Quellen A und B überlieferte Fassung einige für Keiser untypische Stilmerkmale erkennen. Bereits Richard Petzoldt – obwohl in der Annahme, daß es sich hier um eine von Keiser selbst stammende Zweitfassung der Passion handele – bemerkt in seiner Werkbesprechung, daß der Choral „Wann ich einmal soll scheiden“ (Alt und Basso continuo) ein für Keiser uncharakteristischer Satz ist. Bei einer genaueren Analyse dieses Choralatzes muß man tatsächlich fragen, ob hier nicht eine Bearbeitung oder ein speziell für diese Fassung der Passion neu angefertigter Satz eines anderen Komponisten vorliegt. Die Art der Baßführung sowie die für Bach typische Fassung der Chormelodie könnte diese Annahme bestärken.

(Vgl. das Notenbeispiel S. 82–83).

Eigentümlicherweise zeigt auch die Continuoarie „Will dich die Angst betreten“ in der Baßführung sowie im Formaufbau unverkennbare Übereinstimmungen mit den Arienformen der frühen Weimarer Kantaten J. S. Bachs.²⁰

(Vgl. das Notenbeispiel S. 84–85).

Auch die Sinfonia Nr. 46 mit ihrem chromatischen Fugenthema will sich nicht in unser Bild von Keisers Polyphonie einpassen.

(Vgl. das Notenbeispiel S. 86–88).

Die Quellen A und B enthalten noch zwei weitere Sätze, die sich auffallend vom stilistischen Gesamtbild der Passion abheben: Es handelt sich um den motettenhaften Choralchor mit obligaten Streichern „O selig ist zu dieser Frist“ sowie die Tenorarie „Wenn nun der Leib wird sterben müssen“. Beide Stücke ließen sich nicht widerspruchslos Keiser zuordnen; weitaus stärker erinnern sie an den Thüringer Kantorenstil zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

²⁰ Eine bemerkenswerte Parallele im Aufbau findet sich in BWV 61, Satz 5.

Nr. 43 Choral

Alto

1. Wann ich ein - mal soll schei -

Basso continuo

6 6 7 7 6 6 5

den, so schei - de nicht — von mir, wann

6 6 # 4 #

5
ich den Tod soll lei - - den, so

6 7 7 6 6 5 6

tritt du dann — her-für.

4 6 6 5 # 6 6 5

10
Wann mir am al - ler - bäng - sten wird

6 6 6

um das Her - ze sein, so

6 6 b 6 6 6

15
reiß mich aus den Äng - sten kraft

6 7 7 6 6 ; 6

dei - ner Angst und Pein.

5 6 6 6/5 6 6/4

Nr. 3 Aria

Soprano

Andante

Basso continuo

7 (6) 7 (6) (7)

Will

7 6 6 6 6 6 6 6 4 #

⁵

dich die Angst be-tre - ten, so ge-he hin zu

6 6 6 7

be-ten, - so ge-he hin zu be - ten, zu dei-nem heil-gen

6 # 6 6 6 6 (6) #

Gott, so ge-he hin zu ¹⁰ be - ten zu dei-nem heil-gen

6 4 #

Gott.

(Fine) Und sollst du nun zer-fal-len, kannst

15

du im Fal-len lal-len, so wirst du nicht zu Spott, kannst

du im Fal-len lal-len, so wirst du nicht zu Spott.

(Da capo al Fine)

Nr. 46 Sinfonia

Adagio assai

Violino I

Violino II

Viola I, II

Basso continuo

6 $\frac{6}{4}$ 2

6

6 $\frac{6}{4}$ 3

5 (*Allegro*)

b h 7 6 h h b6 6

5 7 $\frac{6}{5}$ b

10

Figured bass notation: b 6 6 6 6 6 \sharp 6

Figured bass notation: $\frac{4}{2}$ \sharp \sharp b $b7$ 4 3 $\frac{7}{5}$ \sharp \sharp

Figured bass notation: b \sharp 6 \flat 6

15

7 # 6 6 6 6 6 6 7 6

6

20

6 7 $b5$ 6 7 6 6 7 6 5 4 6 4

Sollen aus solchen Beobachtungen Schlußfolgerungen gezogen werden, so ist unbedingt Vorsicht am Platze. Da das Autograph von Keisers Passion verschollen ist, läßt sich nicht sicher feststellen, inwieweit Bachs Kopie und Keisers Original divergieren.²¹ Festzuhalten bleibt jedoch:

1. Daß Bach keine notengetreue Abschrift der Passionsvorlage anfertigte, erbrachte der handschriftliche Befund der von ihm eingetragenen Choral-sätze.

2. Spuren einer Bearbeitung, wenn nicht sogar Stilmerkmale der frühen Kantaten Bachs zeigen sich in den Sätzen „Will dich die Angst betreten“, „Wann ich einmal soll scheiden“, in der Sinfonia Nr. 46 sowie in dem neu eingefügten Rezitativ „Und da sie ihn gekreuziget hatten“.²²

Somit trifft für Bachs Abschrift der Markus-Passion von Reinhard Keiser zu, was anderwärts mehrfach zu beobachten bzw. nachzuweisen ist: Bachs Kopien zeitgenössischer Kompositionen sind nur in den seltensten Fällen notengetreue Wiedergaben der Vorlagen. In fast allen Abschriften lassen sich Zusätze und Verbesserungen von seiner Hand nachweisen.²³

Daß Keisers Passion eine bedeutsame Studienvorlage für Bachs Matthäus-Passion war, geht aus der unmittelbaren Verwandtschaft beider Werke hervor. Insbesondere ist es Keisers deklamatorisch geradezu vorbildlicher Rezitativstil, der auf Bachs Passion einwirkte. Vieles enthält Keisers Werk schon im Keim, was Bach später zur höchsten Vollendung führte. Manche Parallelen zwischen beiden Werken sind geradezu erstaunlich. Der eingehende Vergleich von analogen Stellen würde jedoch den Rahmen dieser Studie sprengen.

II. Das Passions-Pasticcio Keiser / Händel

Neben den um 1713 sowie 1726 nachweisbaren Aufführungen von Keisers Markus-Passion durch Bach ist eine späte Aufführung des Werkes (um 1747/48) durch die Existenz einer Cembalostimme belegt.²⁴ Diese weicht jedoch

²¹ Einem freundlichen Hinweis von A. Dürr zufolge sind weitere Aufschlüsse von der Auswertung einer in Göttingen befindlichen Abschrift der Passion zu erwarten (vgl. auch AfMw 25, 1968, S. 311), doch konnte diese Quelle hier leider nicht mehr berücksichtigt werden. Nicht zur Verfügung stand auch die Dissertation von D. G. Moe, *The St. Mark Passion of Reinhard Keiser: A Practical Edition with an Account of its Historical Background* (Iowa 1968).

²² Diese Rezitativ-Umarbeitung war im Zusammenhang mit der Einfügung der nachfolgenden b-Moll-Arie (Nr. 33; Zusatz Bachs?) notwendig.

²³ Vgl. die in Fußnote 2 genannte Arbeit.

²⁴ Die Cembalostimme befindet sich zusammen mit der Partiturabschrift W. Rusts in Privatbesitz. Für die freundliche Genehmigung zur Einsichtnahme danke ich Herrn Alfred Thiele, Weimar. – Vgl. auch Bach-Fest-Buch Eisenach 1957, S. 86, sowie Dürr Chr.

in bezug auf sieben Arien von dem vorgenannten Bachschen Stimmenmaterial (Quellen A und B) ab. Einige der nicht von Keiser stammenden Sätze wurden schon von Wilhelm Rust als Entlehnungen aus der Brockes-Passion von Georg Friedrich Händel gekennzeichnet. Rust hatte die vorliegende Cembalostimme offensichtlich für seine Partiturabschrift von Keisers Markus-Passion herangezogen, die er vermutlich für eine geplante Drucklegung des Werkes anfertigte. Dieses Vorhaben wurde aus bisher unbekanntem Gründen nicht realisiert. Rusts Partitur gelangte später zusammen mit der Cembalostimme in den Besitz des Weimarer Orgellehrers Friedrich Martin.²⁵ Martin soll mit Maria Rust, der Tochter des Thomas-kantors, bekannt oder befreundet gewesen sein, und es ist wahrscheinlich, daß er Partitur und Cembalostimme von ihr erhalten hat.

Durch die Einfügung von sieben werkfremden Sätzen erweist sich die nachweislich letzte von Bach verwendete Fassung der Markus-Passion als Pasticcio. Bei den entlehnten Arien handelt es sich ausschließlich um Sätze aus G. F. Händels Brockes-Passion, die Bach um 1747 kopiert und wohl auch aufgeführt hat. Es sind folgende:

Arioso für Sopran, Oboe und Basso continuo „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen eurer Sünden Scheusal an“; dafür entfällt an dieser Stelle der Choralchor „Was mein Gott will“ (Quellen A und B Nr. 5).

Arie für Tenor, Violini I/II unis., Basso continuo „Erwäg, ergrimmete Natternbrut“.

Arie für Sopran, Chor, Violini I/II unis. und Basso continuo „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“; dafür entfällt an dieser Stelle die Arie „O Golgatha“ (Quellen A und B Nr. 31).

Arie für Sopran, Violine I/II, Va., Oboe I/II und Basso continuo „Hier erstarrt mein Herz und Blut“; dafür entfällt an dieser Stelle die Arie „Was seh ich hier“ (Quellen A und B Nr. 33).

Arie für Sopran, Violine I/II, obl. Fagott I/II und Basso continuo „Was Wunder, daß der Sonnen Pracht“.

Arie für Baß, Violine I/II und Basso continuo „Wie kommts, daß da der Himmel weint“.

Arie für Sopran, Oboe I/II, Violine I/II und Basso continuo „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“.

Da sich der Arienbestand des Pasticcio trotz des Wegfalls einiger Arien aus Quelle A/B um vier Sätze erhöht, ergibt sich eine beachtliche Erweiterung von Keisers Passion. Texte und Instrumentation der neueingefügten Sätze lassen sich nur unter der Voraussetzung angeben, daß sie bei der Übernahme in das Pasticcio beibehalten wurden. Sechs Arien der Brockes-Passion konnten tonartlich unverändert eingefügt werden; bei der Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ war eine Transposition von e-Moll nach f-Moll erforderlich.

²⁵ 1888–1931, Schüler von Max Reger und Karl Straube.

Schreiber der obengenannten Cembalostimme ist Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795).²⁶ Die Umschlagseite der Stimme ist *Cembalo* bezeichnet, die erste Notenseite weist den Kopftitel *Cembalo | Pars prima* auf, die letzte Seite schließt mit *Fine S. D. G.* Das Wasserzeichen war in anderen Handschriften nicht zu belegen und scheidet damit für Datierungsversuche aus. Im Hinblick auf die Lebensdaten J. C. F. Bachs kann die Niederschrift erst in den letzten Lebensjahren des Vaters, um 1748 oder später, angefertigt worden sein. Für diese Datierung spricht, daß J. C. F. Bach jene sieben der Brockes-Passion entlehnten Arien zweifellos nach Bachs Partiturschrift dieser Passion²⁷ kopiert hat. Die einzig überlieferte Instrumentalstimme des Pasticcio erweist sich als glatte, saubere Abschrift, in der Korrekturen nur ganz selten auftreten. Orientierungssysteme enthalten Evangelistenpart und Christuspartie, desgleichen sind die Choreinsätze gekennzeichnet.²⁸ Eine Gegenüberstellung der vorliegenden Cembalostimme und der Continuoimmen aus den Quellen A und B zeigt, daß die bezifferte untransponierte Cembalostimme der Quelle B bis auf die erwähnten Arien und die Choräle Nr. 16, 24 und 50 als Vorlage gedient hat. Für diese drei Choräle wurde die unbezifferte Leipziger Orgelstimme aus Quelle A als Vorlage benutzt.²⁹ Hier waren allerdings eine Aufwärtstransposition um einen Ganzton sowie die Ergänzung der fehlenden Bezifferung erforderlich.

III. Die Lukas-Passion (BWV 246)

Der 1754 gedruckte Nekrolog auf Johann Sebastian Bach aus der Feder von Johann Friedrich Agricola und Carl Philipp Emanuel Bach erwähnt im Werkkatalog fünf Passionsmusiken, darunter eine doppelchörige. Von diesen fünf Passionen liegen nur zwei (BWV 244 und 245) in vollständiger Überlieferung vor. Bis heute konnte die Frage nach den verschollenen Passionen nicht befriedigend beantwortet werden. Friedrich Smends Vermutung, daß Bach die vier Evangelisten einchörig und das Matthäus-Evangelium zusätzlich doppelchörig vertont habe,³⁰ ist naheliegend, kann aber quellenmäßig nicht ausreichend gestützt werden. Von der dritten Passion nach dem Evangelisten Markus (BWV 247) ist nur ein Wiederabdruck des Textes erhalten, der als Aufführungsjahr 1731 belegt. Anhand von Parodiebeziehungen können einige Sätze in ihrer musikalischen Gestalt

²⁶ Vgl. BJ 1963/64, S. 67 (H.-J. Schulze), sowie Dürr Chr unter Anonymus V q.

²⁷ BB *Mus.ms.* 9002/10 (vgl. hierzu Abschnitt V). Die Art der Notengruppierung und -balkung sowie die gleichartige Raum- und Takteinteilung lassen deutlich auf das Vorlageverhältnis schließen.

²⁸ Anhand dieser Eintragungen läßt sich feststellen, daß das Pasticcio in den Rezitativen und offensichtlich auch in den Chören nicht von den Quellen A und B abweicht.

²⁹ Übereinstimmung in der Notengruppierung und -balkung sowie die gleichartige Raum- und Takteinteilung berechtigen zu dieser Annahme.

³⁰ Vgl. BJ 1940–1948, S. 35.

annähernd wiederhergestellt werden.³¹ Eine in der Vergangenheit nicht ausgewertete Partiturabschrift (?), die Franz Hauser angefertigt hat, ist am 1. Februar 1945 durch Kriegseinwirkung verbrannt.³² Nicht sicher ist, ob auch die pseudobachsche Lukas-Passion von C. P. E. Bach zu den Kompositionen des Vaters gezählt worden ist. Auch der Nekrolog bietet hierfür keine sichere Handhabe, denn er begnügt sich häufig mit der summarischen Aufzählung verschiedener Werksgattungen (. . . fünf Kantatenjahrgänge, viele Messen und Messensätze . . .). In wessen Hände die Lukas-Passion nach dem Tode J. S. Bachs gelangte, konnte bisher nicht ermittelt werden. Möglicherweise gehörte sie zum Erbeil Wilhelm Friedemann Bachs und wurde von ihm später an den Verlag Breitkopf verkauft. 1761 erscheint sie in dessen Katalog als *Bach, J. S. Capellmeist. und Music-directors in Leipzig, Passion unsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas, à 2 Traversi, 2 Oboi, Taille, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci ed Organo*.³³ Später gelangte die Partitur in den Besitz des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht³⁴ und wurde 1832 bei der Auktion von dessen musikalischem Nachlaß durch Franz Hauser erworben. Aus dem Nachlaß von Hausers Sohn Joseph (gest. 1903) wurde die Partitur von der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin erworben. Auf Betreiben Philipp Spittas und anderer Verfechter seiner Echtheit war das Werk 1895 in einem der letzten Bände der Bach-Gesamtausgabe noch veröffentlicht worden. Auch danach blieb es weiter Streitobjekt der Bach-Forschung, und erst mit dem Nachweis Max Schneiders,³⁵ daß die Partitur nur teilweise von J. S. Bach geschrieben sei, endete die Auseinandersetzung um die Echtheit der Passion. Schnell verlor man das Interesse an dem sicherlich mit Schwächen behafteten Werk. Heute wird die Lukas-Passion nicht als Komposition J. S. Bachs anerkannt.

³¹ Vgl. D. Hellmanns Vorwort zur Rekonstruktionsausgabe der Markus-Passion (BWV 247), Stuttgart-Hohenheim 1964.

³² Mitteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt vom 12. April 1973. Ein von Karl Anton (gest. 1956) angefertigter Katalog der Hauser-Sammlung enthält unter C 12 die Notiz: *Marcuspassionsteile, cop. v. Franz Hauser, Partiturseiten, 1. II. 45 verbrannt.* – Y. Kobayshi (*Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973) liest in der betr. Notiz „Matthäuspasionsteile, . . .“ (a. a. O., S. 75). Doch selbst wenn Anton die Markus-Passion BWV 247 gemeint haben sollte, ist seine Aufzeichnung mit Vorsicht zu bewerten; schweigen zu erklären ist jedenfalls, daß weder Hauser noch Anton über die ihnen bekannte Spur eines so schmerzlich vermißten Werkes jemals etwas publiziert hätten. Nicht auszuschließen ist auch die Möglichkeit, daß Hauser versucht haben könnte, Teile der Passion anhand der Traueroede (BWV 198) zu rekonstruieren; allerdings müßte er darin Rust (BG 20/2, Vorwort, 1873) zuvorgekommen sein (Anm. der Schriftleitung).

³³ Dok III, Nr. 711. Drei Jahre später (1764) zeigte Breitkopf auch die Markus-Passion (BWV 247) an.

³⁴ 1753–1823, Thomaskantor seit 1810. Zu weiteren Vorbesitzern vgl. Beiträge zur Musikwissenschaft, 17, 1975, S. 52 (H.-J. Schulze).

³⁵ BJ 1911, S. 107ff.

Leider enthält die Partitur (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 1017*) weder einen Vermerk, der Rückschlüsse auf die Autorschaft zuließe, noch lassen sich ihr genauere Hinweise auf die Entstehungszeit des Werkes entnehmen. In keine Schaffensperiode J. S. Bachs, auch nicht in die früheste, wie die Verfechter der Echtheit annahmen, ließe sich die Lukas-Passion widerspruchlos einordnen. Für jegliche Datierungsversuche ergeben sich unlösbare Schwierigkeiten, sofern das Werk J. S. Bach zugewiesen wird, und nur neue Funde könnten diese Passionsmusik gegebenenfalls in anderem Lichte erscheinen lassen. Die Annahme, daß Bach ein fremdes Werk zwecks Aufführung abgeschrieben habe, erscheint daher nach wie vor am natürlichsten, und so ist auch im Rahmen der vorliegenden Studie diese Passionsmusik unter dem Gesichtspunkt der Kopie und Aufführung eines zeitgenössischen Werkes durch Bach zu untersuchen.

Dem Charakter nach erweist sich die teilautographe Partitur *P 1017* nicht als Erstschrift, sondern als glatte Kopie mit flüchtigen, zum Teil schlecht leserlichen Schriftzügen. Die Raumausnutzung zielt auf äußerste Sparsamkeit, die Texte, vornehmlich die der Choräle, erscheinen oft nur als Textmarken, so daß die Entzifferung für die Drucklegung in BG 45/2 große Mühe bereitete.³⁶ Korrekturen sind in der Partitur relativ selten, nur auf den Seiten 30–31 zeigen sich Unsicherheiten in der Abschrift.

Der Kopftitel der ersten Partiturseite lautet *J. J. Passio D. J. C. secundum Lucam à 4 Voci 2 Hautb. 2 Violini Viola e Cont.* Diese Angabe erweist sich als unvollständig, denn die im Werk verwendeten Querflöten sowie Taille und obligates Fagott sind nicht aufgeführt. Zu beachten ist außerdem, daß in Satz 58 der Sopran geteilt in Sopran I und II auftritt, so daß von daher die Übereinstimmung mit der Angabe „5 Voci“ im Breitkopf-Katalog hergestellt werden kann.³⁷ Die letzte Partiturseite schließt mit *Fine S. D. Gl.* Die ersten dreiundzwanzig Partiturseiten zeigen die Schriftzüge J. S. Bachs, die restlichen vierunddreißig sind von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel geschrieben. Dem Charakter der beiden Handschriften entsprechend sowie im Hinblick auf das Wasserzeichen des verwendeten Papiers dürfte die Partitur um 1730 entstanden sein.³⁸ Eine Aufführung in dem genannten Jahr ist wahrscheinlich, denn das Jahr 1729 ist durch eine Aufführung der Matthäus-Passion belegt, das Jahr 1731 durch die erste Aufführung der Markus-Passion (BWV 247).

Ein vor einiger Zeit in Japan entdecktes Partiturfragment belegt eine weitere Aufführung der Lukas-Passion um 1745.

³⁶ Vgl. A. Dörfels Vorwort.

³⁷ Vollständige Besetzungsangaben – einschließlich der Querflöten, des Fagotts und der beiden Soprane – enthält der von C. P. E. Bach geschriebene Titelumschlag zu *P 1017*. Dies deutet angesichts der Abweichungen von J. S. Bachs Kopftitel auf die Existenz zugehöriger Aufführungsstimmen. (Anm. der Schriftleitung.)

³⁸ Dürr Chr.

Nach der Predigt

trall.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Nach der Predigt" is written in a cursive hand. Below the title, there are approximately 15 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first few staves appear to be for a vocal line, with some notes written in a more decorative, possibly ornate style. The lower staves include some lyrics written in a cursive hand, though they are difficult to decipher. The word "Chorus" is written in a larger, more formal hand on the right side of the lower staves. The overall appearance is that of a personal manuscript or a working draft for a musical composition.

Allgemein gilt die Lukas-Passion heute nicht mehr als Komposition J.S.Bachs. Unbeantwortet bleibt aber nach wie vor die Frage nach ihrem wirklichen Autor, dem Textdichter der acht madrigalischen Sätze sowie dem Entstehungszeitpunkt des Werkes. Ein Versuch, die Entstehungszeit anhand des Stils annähernd zu ermitteln, scheitert vorerst an der stilistischen Uneinheitlichkeit der Passion. Deshalb neigt man zuweilen zu der Annahme, daß nicht die gesamte Passion von ein- und demselben Autor stammen könne. Daß der musikalische Wert einzelner Sätze sehr unterschiedlich ist, haben bisher alle Kenner und Beschreiber des Werkes feststellen müssen. Hierzu gehört auch der Sachverhalt, daß jenes Werk in seinem Verlauf nicht etwa von der musikalischen Substanz her gehaltvoller wird und der Höhepunkt, wie etwa in der unter Händels Namen veröffentlichten Johannes-Passion, gegen Ende erreicht wird. In diesem Fall hätten wir es mit dem Reifeprozess eines über einen langen Zeitraum hin entstandenen Jugendwerkes zu tun. Hier aber stehen unvereinbare Gegensätze nebeneinander. Anhand der Anlage verschiedener Dacapo-Arien und einiger motettenhaft gesetzter Turbachöre wäre man geneigt, die Entstehungszeit der Passion in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu verlegen. Das aber widerspräche bestimmten melodischen Wendungen, die besonders dem Terzett „Weh und Schmerz“ eigen sind und bereits an den Spätstil Telemanns erinnern.

Ungeachtet dieser widerspruchsvollen Züge läßt sich das Werk nicht als völlig „unbachisch“ bezeichnen. Auch Schweitzer, obwohl er Bachs Autorschaft ablehnt, glaubt zuweilen Züge Bachschen Geistes zu bemerken. Bei der Untersuchung der Quellen A und B zu Keisers Markus-Passion war festzustellen, daß Bach keine notengetreue Abschrift seiner Vorlage vorgenommen hat. Bearbeitungen bzw. Neueinfügungen ließen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen. Denkbar wäre, daß Bach bei seiner Kopie der Lukas-Passion in gleicher oder ähnlicher Weise vorgegangen ist. Eine solche Vermutung kann auch tatsächlich anhand der vorliegenden Quelle fundiert werden. Wie schon bemerkt, erweist sich das Manuskript als glatte, zum Teil flüchtige Abschrift ohne größere Korrekturen. Eine Abweichung bedeutenderen Ausmaßes scheint jedoch auf den Partiturseiten 30 und 31 erfolgt zu sein. Nach einer harmonisch und melodisch bemerkenswerten Instrumentaleinleitung für Oboe und Streicher folgt ein ausinstrumentiertes Secco-Rezitativ (das einzige dieser Passion), das genauerer Untersuchung bedarf. Das Notenbild der „Sinfonia“ (vgl. die Abbildung auf S. 94) zeigt, daß zunächst eine glatte Abschrift vorliegt, während das Notenbild bereits beim Übergang zum nachfolgenden Accompagnato offensichtliche Unklarheiten über den Fortgang der Kopie verrät. Oboe und Violinen sind in falsche Systeme eingetragen, zugefügte Striche sollen die Stimmführung verdeutlichen. Es scheint, daß der Kopist an dieser Stelle von der Vorlage abgewichen ist. Lagen zwingende Gründe dafür vor? Eine Antwort ließe sich relativ leicht geben: Entsprechend der Leipziger Gottesdienstordnung benötigte Bach zweiteilige Passionsmusiken. Bei der Wiederaufführung von

Keisers Markus-Passion im Jahre 1726 machte sich daher eine Teilung in „Vor“ und „Nach der Predigt“ erforderlich. Wollte Bach die Lukas-Passion für eine Leipziger Aufführung einrichten, so hatte er das Werk ebenfalls in zwei Teile zu gliedern.

Da die Handschrift *P 1017* die einzige Quelle der Lukas-Passion (BWV 246) darstellt, läßt sich nicht sagen, wie jene Vorlage beschaffen war, die Bach um 1730 kopierte bzw. kopieren ließ. Im Hinblick auf die stilistischen Merkmale der obenerwähnten Sinfonia ist es jedoch wenig wahrscheinlich, daß dieser Satz schon Bestandteil der Vorlage war. In seiner musikalischen Substanz hebt er sich von den übrigen Sätzen der Passion bedeutend ab. Man könnte annehmen, Bach habe die Sinfonia neu hinzugefügt, weil ihm der durch die Teilung der Passion sonst unvermeidbare Beginn mit nur einem Secco-Rezitativ nicht angemessen schien.³⁹ Die aus den erwähnten Korrekturen abzulesenden Eingriffe in die Instrumentation des nachfolgenden Rezitativs, die offenkundig einen bruchlosen Übergang zwischen beiden Sätzen gewährleisten sollen, wären damit zwanglos in Übereinstimmung zu bringen.

Im Sinne dieser Umarbeitung ist auch das bereits erwähnte Partiturfragment des Chorals „Aus der Tiefen“ zu bewerten, das eine Neufassung des Chorals „Aus der Tiefen rufe ich“ (BWV 246, Nr. 40) enthält.⁴⁰ Dem relativ einfachen zweistimmigen Satz der Erstfassung hat Bach drei Streicherstimmen in eigenständiger motivischer Prägung hinzugefügt und den Choral um einen kurzen Instrumentalnachsatz erweitert. Daß dies lange nach 1730 und vermutlich erst um 1745 erfolgt ist, läßt sich kaum bezweifeln.

Anhand beider Quellen lassen sich mithin folgende Aufführungen der Lukas-Passion nachweisen:⁴¹

1. Vermutlich 1730 in der Fassung der Partiturabschrift *P 1017* mit Erweiterung der Passion zur Zweiteiligkeit.
2. Um 1745 mit Einbeziehung des überarbeiteten Chorals „Aus der Tiefen“. Beide Aufführungen sind durch je einen bemerkenswerten Eingriff Bachs in die überkommene Werksubstanz charakterisiert. Weitere so augenfällige Veränderungen und Zusätze lassen sich aus dem vorliegenden Quellenmaterial nicht entnehmen. Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß hier und da noch andere Eingriffe erfolgt sind oder daß andere Zusatzblätter – vergleichbar dem obenerwähnten Partiturfragment – existierten und heute verschollen sind.

³⁹ Rezitative, die in Bachs Leipziger Kantaten einen zweiten Teil einleiten, sind fast ausnahmslos als *Accompagnato* gesetzt. Vgl. BWV 21, 30, 43; in BWV 35, 75, 76 leiten Instrumentalsätze den zweiten Teil ein.

⁴⁰ Zur Überlieferung der Quelle vgl. Y. Kobayshi, *Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs*, BJ 1971, S. 5 ff.

⁴¹ Prieigers These, daß Bach diese Passion nie aufgeführt habe, muß angesichts der vorliegenden Untersuchungen als unbegründet zurückgewiesen werden. Vgl. E. Prieiger, *Echt oder unecht? Zur Lukaspassionsforschung*, Berlin 1889, S. 6f.

Wenden wir uns nun einigen Besonderheiten und Merkmalen zu, die den Entstehungskreis der Lukas-Passion näher bestimmen könnten. Die auffallend große Anzahl vierstimmiger Choralsätze – der erste Teil enthält dreizehn, der zweite vierzehn – führt auf eine im 18. Jahrhundert besonders in Thüringen weitverbreitete Tradition zurück. Diese Sätze sind durchweg einfach harmonisiert und weisen kaum polyphone Stimmführungen auf. Typisch für die Satzweise sind die in etwa gleichzeitigen Kompositionen kaum so oft zu bemerkenden offenen Quinten am Zeilenschluß.

Auffallend sind weiterhin die häufig eingeschobenen Litaneisätze, die die Partitur als Choräle bezeichnet. Im Bachschen Vokalschaffen finden wir hierzu nur eine Parallele in der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18, Entstehungszeit Weimar 1713/14). Dort sind Litaneisätze in gleicher Melodieverwendung, identischem Aufbau (Sopran-Vorspruch, Chor-Antwort) und gleichartiger Harmonisierung enthalten. (Gegenüberstellung siehe nächste Seite)

Die Kantate BWV 18 wurde vermutlich für eine Weimarer Aufführung komponiert, ihr Text ist dem dritten Kantatenjahrgang Erdmann Neumeisters entnommen, der 1711 in Gotha gedruckten Sammlung „Geistliches Singen und Spielen“. Waren Litaneisätze, wie sie BWV 18 und BWV 246 enthalten, etwa eine Gothaer Tradition? Ein weiterer Anhaltspunkt, der auf den Gothaer Umkreis weist, findet sich in den madrigalischen Textpartien der Lukas-Passion: Es ist eine Textparallele zur Passion „Jesus, als der für das verlorne Schäflein Leidende und Sterbende Gute Hirte, am heil. Char-freitage, 1727“ des Gothaer Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749).⁴²

Stölzel, Passion 1727, Arie (Nr. 18) für Alt, 2 Oboen, Streicher, Basso continuo; g-Moll

Das Schaf verstummt vor seinem Scherer,
Die Unschuld schweigt in Sanftmut still,
Und der von Gott gesandte Lehrer
Red't nicht, da er sterben will.
Hiermit gibt er dir zu verstehen,
Du Schäflein sollst nur unverzagt
Auf deines Hirten Lippen sehen,
Wenn Sünd und Hölle dich verklagt.

Lukas-Passion BWV 246, Arie (Nr. 50) für Tenor, Oboe, obl. Fagott, Streicher, Basso continuo; g-Moll

Das Lamm verstummt vor seinem Scherer,
Und leidet alles mit Geduld.
Wenn man bei Rach und Bosheit schweiget,
Gelassen ist und Großmut zeigt,
Verwandelt sich oft Wut in Huld.

⁴² Handschriftlich in der Kreisbibliothek Sondershausen, *Hs M 4*.

Gegenüberstellung der Litaneisätze (zu S. 97):

Lukas-Passion BWV 246, Nr. 23

Wir ar - men Sün - der bit - ten, du wol - lest

uns er - hö - ren, lie - ber Her - re Gott.

Kantate BWV 18, Nr. 3, T. 32

Den Sa - tan un - ter uns - re Fü - ße tre - ten.

Er - hör uns, lie - ber Her - re Gott!

Die naheliegende Annahme engerer Beziehungen des Bachschen Umkreises zum Schaffen Stölzels findet eine bemerkenswerte Stütze in einer Handschrift, auf die bereits Bitter aufmerksam gemacht hat.⁴³ Es handelt sich um die Abschrift einer Passionsmusik von G. H. Stölzel, die auf der ersten Partiturseite den Vermerk aufweist *Vom seel. Hrn. Capellmeister Stölzel letztere und neueste von ihm*. Diese Notiz stammt angeblich von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs, gemeint ist Stölzels letzte Gothaer (?) Passionsmusik. Obwohl Bitter weder Titel noch Jahreszahl angeführt hat, läßt sich anhand der erhalten gebliebenen Quelle⁴⁴ das Werk identifizieren als der Passionskantatenzyklus „Sechs geistliche Betrachtungen des leidenden und sterbenden Jesus aus der Leidens-Geschichte der heiligen Evangelisten gezogen. / Gründonnerstag, vor und nach der Nachmittags-Predigt, Karfreitag, vor und nach der Vormittags- und der Nachmittags-Predigt“. Auf der Berliner Handschrift ist vermerkt *Passions-Musik | vom Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel. | aus C. P. E. Bachs Musikalien- | Vorrath*. Im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs von 1790 ist diese Passion allerdings nicht aufgeführt, hingegen drei Kantatenjahrgänge von Stölzel.

IV. Passionsmusiken von Telemann und Händel(?)

Werner Menke hat darauf hingewiesen, daß in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule ehemals eine Partiturabschrift der Brockes-Passion von Georg Philipp Telemann vorhanden war, die anhand des Wasserzeichens in den Zeitraum von 1720 bis 1730 datiert werden könnte.⁴⁵ Da die betreffende Kopie somit in Bachs erste Leipziger Amtszeit fällt, wäre es sehr wahrscheinlich, daß der Thomaskantor sie für eine Aufführung anfertigen ließ oder vielleicht sogar selbst anfertigte. Sicher scheint, daß Telemanns Passion schon damals zum Bibliotheksbestand der Thomasschule gehörte, und es ist kaum zu bezweifeln, daß sie auch aufgeführt wurde. Nicht abwegig erscheint uns die Vermutung, daß auf ein entsprechendes Vorhaben jene vielzitierte Aktennotiz vom 17. März 1739⁴⁶ zielt, in der der Unterleichenschreiber Andreas Gottlieb Bienengraber berichtet, wie er auf Verordnung des Rates „Herrn Bachen . . . hinterbracht, wie die von ihm auf bevorstehenden Char-Freytage haltende Music, bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubnis unterbleiben solle“ und Bach eine Beschwerde beim Superintendenten in Aussicht stellte mit der Bemerkung, „wenn etwa Bedencken wegen des Textes gemacht werden wollen, so wäre solcher schon ein paar mahl aufgeführt worden“.

⁴³ C. H. Bitter, *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, Berlin 1872, S. 224.

⁴⁴ SPK Mus.ms. 21 401.

⁴⁵ W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philippi Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942, S. 11. Die Quelle ist wahrscheinlich durch Kriegseinwirkung verlorengegangen.

⁴⁶ Dok II, Nr. 439.

Die Frage wäre also, ob etwa der Leipziger Rat Bedenken gegen den Brockes-Text gehabt haben könnte – genauer gesagt, gegen die Form des Passionsoratoriums. Immerhin hätte die Telemann-Passion, die Richtigkeit von Menkes Datierung vorausgesetzt, vor 1739 „schon ein paar mahl“ aufgeführt worden sein können, während Bachs Abschrift von G.F.Händels Brockes-Passion erst in die zweite Hälfte der 1740er Jahre zu datieren ist und hier nicht in Betracht kommt, auch nicht im Blick auf die „Zulässigkeit“ des Textes.

In den Zusammenhang unserer Untersuchung gehört als weiteres frühes Dokument der oratorischen Passion die in neuerer Zeit unter dem Namen Georg Friedrich Händels veröffentlichte Johannes-Passion aus dem Jahre 1704. Die textliche Grundlage für diese Komposition bildet das 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums, die dreizehn madrigalischen Einlagentexte schuf der Hamburger Librettist Christian Postel. Choräle enthält diese Passion nicht.

Die einzige Quelle, eine Partiturnachschrift des 18. Jahrhunderts,⁴⁷ gibt keinen Hinweis auf den Verfasser der Komposition.⁴⁸

Mehrfach ist in der Bach-Literatur der Versuch unternommen worden, diese Passionsmusik mit Bach in Verbindung zu bringen. Nach Bitter⁴⁹ hätte Bach sich – vermutlich zum persönlichen Studium – eine Kopie des Werkes anfertigen lassen. In zwei neueren Besprechungen wird der Versuch unternommen, zwischen den Johannes-Passionen Bachs und „Händels“ textliche und musikalische Bezüge nachzuweisen. Am weitesten geht Serauky, der direkte thematische Verbindungen zwischen beiden Werken zu finden vermeint.⁵⁰ Friedrich Smend⁵¹ nennt bei der Untersuchung der Textquellen zu Bachs Johannes-Passion neben der Passionsdichtung von Barthold Heinrich Brockes auch die Passion von 1704: „Eine zweite, bisher nicht beachtete Quelle fließt daneben, die Johannes-Passion, die Händel im Jahre 1704 auf einen Text Ch. Postels komponiert hatte.“ Smend vertritt

⁴⁷ BB *Mus.ms. 9001*, vermutlich aus Sammlung Poelchau, möglicherweise vom gleichen Schreiber wie die von uns als Quelle D bezeichnete Partiturnachschrift zu Keisers Markus-Passion. Vgl. Fußnote 48.

⁴⁸ Nach dem gegenwärtigen Stande der Händel-Forschung wird die Passion als nicht von G.F. Händel komponiert angesehen. Nach B. Baselt wäre Mattheson der Autor (*Händel und Bach: Zur Frage der Passionen*, in: Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel – zwei führende musikalische Repräsentanten der Aufklärungsepoche. Bericht über das wiss. Kolloquium der 24. Händelfestspiele der DDR, Halle (Saale) 1975, S. 58ff.) Ebenda ein Hinweis auf die Herkunft der Quelle aus der in Fußnote 7 erwähnten Sammlung Bokemeyer.

⁴⁹ C. H. Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 43), S. 93.

⁵⁰ W. Serauky, *Die „Johannes-Passion“ von Job. Seb. Bach und ihr Vorbild*, BJ 1954, S. 29ff.

⁵¹ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 123ff. Vgl. auch A. Mendel, NBA II/4 Krit. Bericht, S. 70, 163ff.

die Auffassung, daß J. S. Bachs Johannes-Passion sowohl textlich als musikalisch auf das Hamburger Vorbild zurückzuführen sei. Er verweist dabei auf Textparallelen, die zumindest Bachs Kenntnis des Postelschen Librettos nahelegen. So folgt in beiden Vertonungen nach den Worten „Von dem antrachtete Pilatus, wie er ihn losließe“ der Text „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“, bei Bach als vierstimmiger Choral, bei „Händel“ als Aria für Sopran, Violine und Basso continuo. Darüber hinaus zeigen sich in den Schlußchören beider Werke gewisse Übereinstimmungen. So heißt es in Postels Libretto „Schlafe wohl nach deinem Leiden, ruhe sanft nach hartem Streit“, in Bachs Johannes-Passion „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine“. Gewisse Textparallelen bestehen auch zwischen den Arien nach Jesu Tod. Hier wird das „Es ist vollbracht“ sowohl bei „Händel“ als auch bei Bach einer ausgedehnten musikalischen Betrachtung unterzogen.

Daß in beiden Passionen Zitate aus dem Alten Testament („Sie haben meine Kleider unter sich geteilet“, „Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen“, „Jesus von Nazareth, der Juden König“) musikalisch gesondert (arios) behandelt werden, kann freilich kaum ein weiterführender Anhaltspunkt für die mutmaßliche Verwandtschaft beider Vertonungen sein. Die musikalische Hervorhebung von Zitaten finden wir ebenso in anderen Passionsmusiken der Zeit: in der Lukas-Passion (BWV 246), in Keisers Markus-Passion und in verschiedenen Passionsoratorien G. Ph. Telemanns.

Trotz alledem wäre denkbar, daß Bach diese frühe Passionsmusik gekannt hat; musikalische Einflüsse, wie sie Smend und Serauky zu finden vermeinten, sind in Bachs Johannes-Passion jedoch nicht nachweisbar. Eine Kopie und Aufführung der Händel zugeschriebenen Komposition durch Bach ist quellenmäßig nicht zu belegen, denn die einzig erhaltene Abschrift läßt keinerlei Anzeichen erkennen, die auf eine Herkunft aus Bachs Umkreis schließen lassen könnten. Dennoch haben wir der Vollständigkeit halber die Passion von 1704 in unsere Betrachtung einbezogen.

V. Die Brockes-Passion von Georg Friedrich Händel

Könnte man Bachs Partiturabschrift von Händels Brockes-Passion⁵² auf 1720 datieren, wie das Vorwort zum betreffenden Bande der Hallischen Händel-Ausgabe⁵³ irrtümlicherweise vermerkt, so wären Beziehungen dieser Passionsmusik zu Bachs Johannes-Passion eindeutig festgelegt. Da Bachs Partiturabschrift jedoch erst nach 1745 entstanden ist und unklar bleibt, ob Bach bei seinem Hamburgaufenthalt im Jahre 1720 nur Brockes' Textbuch oder auch Händels Vertonung kennenlernte, darf man Parallelen

⁵² BB *Mus.ms.* 9002/10.

⁵³ G. F. Händel, *Passion nach Barthold Heinrich Brockes*, hrsg. von F. Schroeder, Leipzig 1965 (Hallische Händel-Ausgabe I/7).

zwischen beiden Werken nur mit Vorsicht ziehen. Daß sie jedoch bestehen, ist andererseits nicht zu übersehen.

Bemerkenswerte Beziehungen bestehen zwischen den *Accompagnati* Nr. 53 aus Händels Brockes-Passion bzw. Nr. 34 (62) aus Bachs Johannes-Passion:

Händel, Brockes-Passion:

Bei Jesus' Tod und Leiden leidet
 Des Himmels Kreis, die ganze Welt;
 Der Mond, der sich in Trauer kleidet,
 Gibt Zeugnis, daß sein Schöpfer fällt;
 Es scheint, als lösch' in Jesus' Blut
 Das Feu'r der Sonnen Strahl und Glut.

Man spaltet ihm die Brust.
 Die kalten Felsen spalten,
 Zum Zeichen, daß auch sie
 Den Schöpfer sehn erkalten.
 Was tust denn du, mein Herz?
 Ersticke, Gott zu Ehren,
 In einer Sündflut bitterer Zähren.

Bach, Johannes-Passion:

Mein Herz, indem die ganze Welt
 Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
 Die Sonne sich in Trauer kleidet,
 Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
 Die Erde bebt, die Gräber spalten,
 Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
 Was willst du deines Ortes tun?

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
 Dem Höchsten zu Ehren!
 Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
 Dein Jesus ist tot!

Alle Rezitative der „Gläubigen Seele“ sind bei Händel *secco* komponiert, nur das hier zitierte Rezitativ ist als *Accompagnato* gesetzt. Bei Bach wie bei Händel geht die instrumentale Begleitung nach den Worten „Was tust denn du, mein Herz“ bzw. „Was willst du deines Ortes tun“ in eine gleichmäßig ruhevollere Bewegung über.

Händel: Brockes - Passion, Nr. 53

Sopr.
 Str.
 B.c.

Str.
 B.c.

Bach: BWV 245, Nr. 34 (62)

Ten.
 (Klav. Ausz.)

(Klav. Ausz.)

Rhythmische Bewegung tritt dagegen nach dem „Spalten der Felsen / Gräber“ auf.

Auffallend sind auch Gemeinsamkeiten zwischen den Continuoarien „Sind meiner Seelen tiefe Wunden“ (Händel, Brockes-Passion, Nr. 50) und „Mein teurer Heiland, laß dich fragen“ (BWV 245, Nr. 32 bzw. 60). Beide Arien folgen im Handlungsablauf nach Jesu Tod und weisen in Ausdruckscharakter wie Themabildung unmittelbare Bindungen auf. Hervorzuheben sind die Pauseneinschnitte nach den Worten „und sprichst stillschweigend: Ja“.

Bach: BWV 245, Nr. 32 (60)

und sprichst still-schwei-gend: Ja, ja,

doch nei - gest

Händel, Brockes-Pass.

und win-ket: Ja!

und win-ket: Ja! So nei-get er sein Haupt

Spürbar verwandt sind auch die Arien „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ in beiden Passionen. Allerdings ist der identische Aufbau beider Arien textbedingt; die durchlaufenden Achtelbewegungen als Ausdruck des „Eilens“ entsprechen nahezu selbstverständlich den Forderungen der Affektenlehre im 18. Jahrhundert.

Ob eine direkte Beziehung zwischen der Gestaltung der Abendmahlsszene bei Händel und bei Bach (Matthäus-Passion) angenommen werden darf, bleibe dahingestellt. Auffallend ist immerhin, daß beide Komponisten die Instrumentation der Christuspartie nicht auf ausgehaltene Streicherakkorde beschränken, sondern den Streicherpart ausgesprochen polyphon prägen. Allerdings setzt Händel nur die Abendmahlsworte als Accompagnato und begleitet die anderen Christus-Rezitative secco.

Beziehungen zwischen den Passionen Bachs und Händels ließen sich noch durch weitere Gegenüberstellungen belegen, und es wäre nicht abwegig, Händels Passion geradezu als Studienwerk für Bachs große Leipziger Pas-

sionen anzusehen. Eine eindeutige Antwort auf die Frage, inwieweit Bach mit Händels Brockes-Passion schon vor 1724⁵⁴ konfrontiert wurde, kann allerdings nicht gegeben werden. Bachs Partiturabschrift der Brockes-Passion fällt erst in die letzten Jahre seiner Amtszeit; entsprechend dem Charakter der Schriftzüge läßt sie sich etwa in die Jahre 1745–1747 datieren. Eigenhändig von Bach geschrieben sind die ersten fünfundvierzig Partiturseiten bis zur Arie Nr. 25 „Laßt die Tat nicht ungerochen“, den Rest schrieb Bachs Leipziger Hauptkopist H.⁵⁵ Von minimalen Abweichungen abgesehen, ist die Fassung identisch mit der in anderen Quellen überlieferten Gestalt der Passion. Als Variante für den Chor Nr. 6 „Wir wollen alle eh' erblassen“ enthält sie einen Satz aus dem Utrechter Te Deum. Auch die Ouvertüre findet sich lediglich in Bachs Partitur.

Die Textunterlegung hält sich – von kleineren Varianten abgesehen – vergleichsweise genau an Brockes' Original. Neu textiert erscheint jedoch der Eingangschor:

Brockes:	Fassung in Bachs Abschrift:
Mich vom Stricke meiner Sünden	Kommet, ihr verworf'nen Sünder,
Zu entbinden,	Todeskinder,
Wird mein Gott gebunden.	Seht, hier stirbt das Leben.
Von der Laster Eiterbeulen	Euer Tod soll mit ihm sterben,
Mich zu heilen,	Sein Verderben
Läßt er sich verwunden.	Wird euch Rettung geben.

Der Prologcharakter des in Bachs Partitur vorliegenden Textes ist ausgeprägter als derjenige in Brockes' Original. Ein Vergleich mit „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ (BWV 244), „Herr, unser Herrscher“ (BWV 245) und „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein“ (BWV 247) liegt nahe. Ob Bach selbst die Umtextierung vorgenommen hat, läßt sich nicht sagen. Allenfalls könnte es sich um einen Parallellfall zu gewissen Textänderungen in der letzten Fassung der Johannes-Passion handeln, wie etwa der Neutextierung der Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“.⁵⁶

Stimmenmaterial zu Händels Brockes-Passion ist aus Bachs Besitz nicht überliefert. Daß es jedoch existiert hat, belegt folgende Eintragung in Bachs Partiturabschrift (S. 11): *repetatur Aria | la Strofa 2 | in Soprano* (bei Wiederholung der Arie steht die zweite Strophe in der Sopranstimme). Die zweite Strophe jener Arie ist in der Partiturabschrift nicht enthalten, deshalb ist vermerkt, daß sie im Stimmenmaterial zu finden ist. Angesichts der einstigen Existenz solchen Stimmenmaterials dürfte feststehen, daß Bach auch

⁵⁴ Entstehungsjahr der Johannes-Passion.

⁵⁵ Dürr Chr.; TBSt 4/5.

⁵⁶ Vgl. NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel), S. 168ff. Zur Frage der Textabweichungen vgl. auch H. Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns, und Matthesons*, Dissertation Bochum 1974, Druck Wilhelming (Chiemgau) 1976.

dieses Werk aufgeführt hat. Damit ist die Annahme zu widerlegen, daß Bach in Leipzig ausschließlich liturgische Passionen zur Aufführung gebracht hätte.⁵⁷

Über den Besitzgang von Bachs Partiturabschrift nach 1750 ist nichts bekannt, und auch C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis von 1790 gibt keine Auskunft darüber. Einen wichtigen Anhaltspunkt gibt jedoch die Partitur selbst mit einer Eintragung in C. P. E. Bachs Spätschrift. Hierbei handelt es sich um den Nachtrag einer zweiten Textstrophe zur Arie Nr. 3, die C. P. E. Bach wahrscheinlich für eine eigene Aufführung der Passion hinzugefügt hat. Wenn Händels Passion trotzdem nicht im Nachlaßverzeichnis erscheint, ist anzunehmen, daß C. P. E. Bach sie vor seinem Tode veräußert hat.⁵⁸

VI. Passionsmusiken von Karl Heinrich Graun

In C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis findet sich noch eine letzte unser Thema berührende Eintragung: *Eine Paßion von C. H. Graun, mit vortrefflichen 4- und 5stimmigen Cbören und Fugen. In Partitur.* Ausführliche Beschreibungen des gemeinten Werkes geben Bitter und Grubbs.⁵⁹ Übereinstimmend wird festgestellt, daß es sich um eine erweiterte Neufassung der Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ von Karl Heinrich Graun (1704 bis 1759) handelt. Grubbs konnte nachweisen, daß die Überarbeitung nicht von Graun selbst herrührt, sondern daß die um Sätze Telemanns, Altnickols, Kuhnaus⁶⁰ und J. S. Bachs⁶¹ erweiterte Neufassung aus dem Umkreis Bachs stammt. Wichtigster Schreiber der Partitur ist Johann Christoph Altnickol (1719–1759), Bachs Schwiegersohn und einer seiner zuverlässigsten Kopisten. Ob Bach die Bearbeitung selbst vornahm oder diese nur in einer abweichenden Kopie Altnickols überliefert ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Daß Bach die Passionskantate aufgeführt haben könnte, muß im Zusammenhang mit unserer Themenstellung ernstlich erwogen werden. Bemerkenswert ist, daß in der Bibliothek der Leipziger Thomas-

⁵⁷ Eine solche Auffassung vertritt J. W. Grubbs (*Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts*, BJ 1965, S. 10ff., l. cit. S. 39): „In den Vespergottesdiensten der Leipziger Hauptkirchen konnte Bach den dortigen Ordnungen entsprechend nur Kompositionen vom Typ der oratorischen Passion verwenden, und tatsächlich ist uns kein Fall bekannt, daß Bach je die Passion eines anderen Typs aufgeführt hätte.“

⁵⁸ Gleiches trifft für Stölzels erwähnten Passionskantatenzyklus zu. Auch diese Quelle (SPK *Mus.ms. 21 401*) enthält autographe Eintragungen C. P. E. Bachs, erscheint jedoch nicht in dessen Nachlaßverzeichnis von 1790.

⁵⁹ Bitter und Grubbs, a. a. O (vgl. Fußnoten 43 und 57).

⁶⁰ Die Identifizierung des betreffenden Satzes gelang erst D. Hellmann, vgl. *Eine Kuhnau-Bearbeitung Job. Seb. Bachs?* BJ 1967, S. 93ff.

⁶¹ Von J. S. Bach enthält das Pasticcio den Eingangsschor zur Kantate BWV 127 sowie ein g-Moll-Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlichst auf“, das Grubbs anhand der Stilspezifik des Satzes Bach zuordnet. Möglicherweise sind beide Sätze Bestandteile einer verschollenen Passionsmusik Bachs.

schule außerdem die Partitur eines Passionsoratoriums von K.H. Graun existiert hat, in der Bitter eigenhändige Eintragungen J. S. Bachs entdeckt haben will.⁶² Eine Aufführung jener letztgenannten Passion durch Bach fällt damit ebenfalls in den Wahrscheinlichkeitsbereich.

VII. Zusammenfassung

Rekapitulieren wir das bisher Gesagte, so ergibt sich ein im Ganzen bemerkenswerter Befund. Anhand des untersuchten Quellenmaterials lassen sich folgende Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken durch J. S. Bach belegen bzw. wahrscheinlich machen:

- um 1713 Reinhard Keiser, Markus-Passion
- 1726 Reinhard Keiser, Markus-Passion
- um 1730 Anonym, Lukas-Passion BWV 246
- um 1745 Anonym, Lukas-Passion BWV 246
- um 1746/47 Georg Friedrich Händel, Brockes-Passion
- um 1747/49 Keiser/Händel, Passions-Pasticcio
- vor 1750 Karl Heinrich Graun, Passionsoratorium (Titel unbekannt)⁶³
- vor 1750 (?) Graun / Telemann / Bach / Kuhnau / Altnickol, Passionskantate (Pasticcio)

Wie der Übersicht zu entnehmen ist, häufen sich Aufführungen fremder Passionsmusiken etwa ab 1740.⁶⁴ In den gleichen Zeitraum fallen, wie Christoph Wolff nachweisen konnte,⁶⁵ zahlreiche Kopien und Aufführungen fremder Messen, Magnifikat-Vertonungen und anderer lateinischer Festmusiken sowie die Bearbeitung des Stabat mater von Pergolesi.

So spiegelt sich auch hier eine Schwergewichtsverlagerung in Bachs Schaffen: Das Interesse an der Komposition von Kirchenmusik hat nach 1730 deutlich nachgelassen, entsprechend entstehen eigene Vokalwerke nur noch

⁶² Vgl. BJ 1965, S. 42.

⁶³ Die von Bitter erwähnte Quelle ist Kriegsverlust bzw. schon früher abhanden gekommen.

⁶⁴ Für Aufführungen der unter Händels Namen veröffentlichten Johannes-Passion sowie von Stölzels „Sechs geistlichen Betrachtungen des leidenden und sterbenden Jesu“ durch J. S. Bach fehlen Quellenbelege. – Nach H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Abt. II Bd. 1, 5. Aufl. Leipzig 1921, S. 67, befand sich in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule eine Handschrift von Stölzels Passion „Ein Lämmlein geht“, die möglicherweise aus Bachs Zeit stammte; vgl. F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Dissertation (masch.-schr.) Leipzig 1965, S. 261. Das offenbar teils vor, teils nach 1730 von Bachs Leipziger Hauptkopisten geschriebene Aufführungsmaterial zu Telemanns Passionsmusik „Seliges Erwägen“, auf das A. Dürr kürzlich aufmerksam gemacht hat (Dürr Chr., 2. Aufl. Kassel 1976, S. 168), bedarf noch weiterer Untersuchung hinsichtlich seiner Herkunft und Bestimmung (Anm. der Schriftleitung).

⁶⁵ Vgl. Fußnote 2.

vereinzelt, dagegen häufen sich Kopien und Aufführungen fremder Werke. Kirchenmusikalische Beiträge werden nach 1730 gelegentlich ein „onus“ für Bach.⁶⁶ Sie bestehen größtenteils aus Wiederaufführungen älterer Werke, während Neukompositionen immer seltener werden und der Anteil fremder, musikalisch zuweilen zweitrangiger Werke in Bachs Aufführungsrepertoire wächst. Es ist kein Geheimnis, daß die aufführungspraktischen Bedingungen in Leipzig für Bachs anspruchsvolle Vokalwerke nicht zu reichen. Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ vom 23. August 1730 ist ein beredtes Zeugnis hierfür. Entschloß Bach sich etwa zu Aufführungen fremder Werke, weil deren technische Anforderungen weitaus geringer waren? Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Passionsmusiken bedurften samt und sonders keines großen aufführungspraktischen Aufwandes.⁶⁷

Wenn Bach zeitgenössische Passionen zur Aufführung brachte, so darf das keinesfalls einseitig als Notlösung interpretiert werden. Daß er die Komponisten jener Werke außerordentlich schätzte, ist dem eingangs zitierten Brief C. P. E. Bachs an J. N. Forkel zu entnehmen. Letztlich ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß Bach mit den Aufführungen fremder Werke auch Zugeständnisse an den Geschmack seiner Hörer machte. Sicherlich traf Grauns Passionskantate um 1750 beim Publikum auf mehr Aufnahmebereitschaft als Bachs eigene Passionsmusiken. Mehr als achtzig Jahre mußten vergehen, bis diese von einer neuen Generation wiederentdeckt wurden.

Nachtrag zur Lukas-Passion BWV 246:

Die oben (Fußnote 37) festgestellte Divergenz zwischen Kopftitel (J. S. Bach) und Umschlagbeschriftung (C. P. E. Bach) der Quelle *P 1017* könnte auch durch einen erst während der Partiturniederschrift in Gang gesetzten Bearbeitungsprozeß zu erklären sein, bei dem Arien uminstrumentiert bzw. werkfremde Sätze eingefügt wurden. Bemerkenswerterweise lassen sich gerade jene Sätze, die die im Kopftitel von *P 1017* nicht erwähnten Instrumente Querflöte I/II, Taille und Fagott verlangen, in das stilistische Gesamtbild der Passion nicht widerspruchlos eingliedern. Es handelt sich um die Arien BWV 246,15, 39, 50 und 76, um das Terzett BWV 246,58 und die Sinfonia BWV 246,72.

Erwähnt zu werden verdient außerdem die Uneinheitlichkeit, mit der hinsichtlich der Notation des Continuo parts im Secco-Rezitativ verfahren wird: Kurzen Noten (zumeist Viertel) und entsprechenden Pausen (von Anfang bis Nr. 16 sowie von Nr. 73 bis Schluß überwiegend, zwischen Nr. 18 und 38 nur teilweise) steht, insbesondere von Nr. 34 bis 71, die Niederschriftsart mit halben und ganzen Noten gegenüber.

⁶⁶ Vgl. Dok II, Nr. 439.

⁶⁷ Vgl. die beigelegte Tabelle zur instrumentalen und vokalen Besetzung der von Bach kopierten Passionsmusiken.

Tabelle I

Divergenzen in den Quellen zu Reinhard Keisers Markus-Passion

Vorbemerkung: Als Ausgangspunkt dieser Gegenüberstellung wählen wir die durch Bachs Leipziger Stimmenmaterial überlieferte Fassung von 1726. Auch die 1967 im Hänssler-Verlag Stuttgart als Erstveröffentlichung erschienene Partitur bringt diese Fassung zum Abdruck, weicht aber in zwei Fällen vom Bachschen Stimmenmaterial ab. So wird einerseits der Choral „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ (er steht im Stimmenmaterial von 1726 nach der Tenorarie „Wein', ach wein' ich um die Wette“) ohne ersichtlichen Grund ausgelassen; andererseits wird die Trennung in „Vor- und nach der Predigt“ willkürlich nach dem Choral „O hilf', Christe, Gottes Sohn“ vorgenommen, obwohl sie im Stimmenmaterial von 1726 unmißverständlich nach dem Choralssatz „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ durch autographe Eintragung gekennzeichnet ist. Da der Choralssatz „So gehst du nun, mein Jesus, hin“ als Bestandteil der Leipziger Fassung 1726 selbstverständlich mit aufgenommen werden muß, macht sich eine (von der Hänssler-Ausgabe abweichende) Neunummerierung der Passion unumgänglich. Auch die in der Hänssler-Ausgabe inkonsequent vorgenommene Numerierung verschiedener Rezitative und Turbae läßt diesen Schritt als notwendig erscheinen. Zur besseren Orientierung geben wir die Numerierung der Hänssler-Ausgabe in Klammern mit an.

A = BB *Mus.ms.* $\frac{11471}{I}$, Stimmenabschrift aus dem Besitz und z.T. von der Hand J.S.Bachs, daraus Stimmen um 1726

B = BB *Mus.ms.* $\frac{11471}{I}$, Stimmenabschrift aus dem Besitz und z.T. von der Hand J.S.Bachs, daraus Stimmen um 1713

C = Privatbesitz, Cembalostimme zu Keiser/Händel, Passions-Pasticcio, Abschrift von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs aus dem Besitz J.S.Bachs

D = SPK *Mus.ms.* 11471, Partiturbabschrift vermutlich norddeutscher Herkunft, datiert 1720 bzw. 1729, nicht aus dem Besitz J.S.Bachs oder C.P.E.Bachs

A	B	C	D
I. Teil (Vor der Predigt)			
Nr. 1 Sonata (Chor) „Jesus Christus ist um unser Missetat verwundet“	wie A	wie A	wie A
Nr. 2 Rezitativ „Und da sie den Lobgesang“	wie A	wie A	bis T. 30 wie A, dann Aria Petri „Es soll der Tod das Leben enden“, dann T. 31 wie A
Nr. 3 Aria „Will dich die Angst betreten“ Sopran, Continuo	wie A	wie A	fehlt; dafür Aria „Jesu Brunnquell aller Güter“, Oboe solo e Canto.
Nr. 4 Rezitativ „Und nahm zu sich Petrus“	wie A	wie A	wie A

A	B	C	D
Nr. 5 Choralbearbeitung „Was mein Gott will“	wie A	fehlt; dafür Arioso „Sünder schaut mit Fürcht und Zagen“ = G.F.Händel, Brockes- Passion, Nr. 9	wie A; danach Aria für Baß, due Flauti e Violini, „Vater dich“
Nr. 6 Rezitativ „Und kam und fand sie schlafend“	wie A	wie A	wie A
Nr. 7 (8) Aria „Wenn nun der Leib wird sterben müssen“, Tenor, 2 Violini, Continuo	wie A	wie A	fehlt; dafür Aria con Violini unis. Tenore e Continuo „Verfluchter Kuß“
Nr. 8 (9) Rezitativ „Die aber legten die Hände an ihn“	wie A	wie A	bis Takt 18 wie A, dann Aria, Soprano con 2 Violini „Strömet Blut, ihr meine Augen“, dann T. 19 weiter wie A
Nr. 9 (11) Chor „Wir haben gehöret, daß er sagte“	wie A	wie A	wie A
Nr. 10 (12) Rezitativ „Aber ihr Zeugnis“	wie A	bis T. 27 wie A, dann Aria „Ermäg', er- grimmte Natternbrut“ = G.F.Händel, Brockes-Passion, Nr. 23, dann Takt 27/2 wie A	bis T. 9 wie A, dann Aria Canto solo „Jesus, schweigen deine Lippen“, dann T. 10 weiter wie A
Nr. 11 (13) Chor „Weissage uns“	wie A	wie A	wie A
Nr. 12 (14) Rezitativ „Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht“	wie A	wie A	bis T. 2 wie A, dann Choral con Strom. unis. „O süßer Mund“, dann T. 3 weiter wie A
Nr. 13 (15) Chor „Wahrlich, du bist der einer“	wie A	wie A	wie A
Nr. 14 (16) Rezitativ „Er aber fing an sich zu verfluchen“	wie A	wie A	wie A
Nr. 15 (17) Aria „Wein', ach mein' ich um die Wette“, Tenor, Solovioline, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 16 (in der Hänssler- Ausgabe ausgelassen) Choral „So gebst du nun, mein Jesus, bin“ = BWV 500	fehlt	wie A	fehlt

A	B	C	D
II. Teil „ <i>Parte seconda</i> “	Vermerk fehlt	wie A	Vermerk fehlt
Nr. 17 (18) Sinfonia	wie A	wie A	fehlt
Nr. 18 (19) Rezitativ „ <i>Und bald am Morgen</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 19 (20) Aria „ <i>Klaget nur</i> “, wie A Alt, 2 Violini, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 20 (21) Rezitativ „ <i>Jesus aber antwortete nichts mehr</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 21 (22) Chor „ <i>Kreuzige ihn</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 22 (22) Rezitativ „ <i>Pilatus aber sprach zu ihnen</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 23 (22) Chor „ <i>Kreuzige ihn</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 24 (23) Choral „ <i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i> “	gleicher Choral in anderem Satz	wie A	fehlt
Nr. 25 (24) Sinfonia	wie A	wie A	fehlt
Nr. 26 (25) Rezitativ „ <i>Pilatus aber gedachte</i> “	wie A	wie A	bis T. 7 wie A, dann Choral „ <i>O Menschenkind</i> “, dann T. 8 weiter wie A
Nr. 27 (26) Chor „ <i>Gegrüßet seist du, der Juden König</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 28 (27) Rezitativ „ <i>Und schlugen ihn aufs Haupt</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 29 (28) Aria „ <i>O süßes Kreuz</i> “ Baß, Streicher, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 30 (29) Rezitativ „ <i>Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 31 (30) Aria „ <i>O Golgatha, Platz berber Schmerzen</i> “, Sopran, Oboe, Continuo	wie A	fehlt; dafür Aria „ <i>Eilt, ihr angefochtenen Seelen</i> “ = G. F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 41	wie A

A	B	C	D
Nr. 32 (31) Rezitativ „ <i>Und da sie ihn gekreuziget hatten</i> “	wie A	wie A	abweichend
Nr. 33 (32) Aria „ <i>Was seh' ich hier</i> “ Alt, Continuo“	wie A	fehlt; dafür Aria „ <i>Hier erstarrt mein Herz und Blut</i> “ = G.F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 44	fehlt
Nr. 34 (33) Rezitativ „ <i>Und es war oben über ihn geschrieben</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 35 (34) Chor „ <i>Sieh doch, wie fein zerbrichst du den Tempel</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 36 (35) Rezitativ „ <i>Des-selbigengleichen auch die Hohen-priester</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 37 (36) Chor „ <i>Er hat andern gebolfen</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 38 (37) Rezitativ „ <i>Und die mit ihm gekreuziget waren</i> “	wie A	bis T. 7 wie A, dann Aria „ <i>Was Wunder, daß der Sonnen Pracht</i> “ = G.F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 47, dann T. 7 weiter wie A	wie A
Nr. 39 (38) Arioso „ <i>Eli, eli, lama</i> “, Baß, Streicher, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 40 (39) Rezitativ „ <i>Das ist verdolmetschet</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 41 (40) Chor „ <i>Siehe, er rufet den Elias</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 42 (41) Rezitativ „ <i>Und da lief einer . . . aber Jesus rief laut und verschied</i> “	wie A	wie A	wie A
Nr. 43 (42) Choral „ <i>Wann ich einmal soll scheiden</i> “, Alt und Continuo	wie A	wie A	fehlt; dafür Aria tutti piano „ <i>Brich entzwei</i> “
Nr. 44 (43) Aria „ <i>Seht, Menschenkinder, seht</i> “ Sopran, Violini unis., Continuo	wie A	wie A	fehlt
Nr. 45 (44) Aria „ <i>Der Fürst der Welt vergeht</i> “, Tenor, Violini unis., Continuo	wie A	wie A	fehlt

A	B	C	D
Nr. 46 (45) Sinfonia	wie A	wie A	fehlt
Nr. 47 (46) Rezitativ „ <i>Und der Vorhang im Tempel zerriß</i> “	wie A	bis T. 9 wie A, dann Aria, „ <i>Wie kommts, daß da der Himmel weint</i> “ = G. F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 52, dann T. 10 weiter wie A	wie A
Nr. 48 (47) „ <i>Dein Jesus hat sein Haupt geneiget</i> “, Alt, Streicher, Continuo	wie A	wie A	wie A
Nr. 49 (48) Rezitativ „ <i>Und er kaufte ein Leinwand</i> “	wie A	wie A, dann ^s Aria „ <i>Wisch ab der Tränen scharfe Lange</i> “ = G. F. Händel, Brockes-Passion, Nr. 55	wie A
Nr. 50 (49) Choral „ <i>O Traurigkeit, o Herzeleid</i> “	gleicher Choral in anderem Satz	fehlt	fehlt; dafür Choral „ <i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i> “
Nr. 51a (50) Chor „ <i>O selig ist zu dieser Stund</i> “	wie A	wie A	fehlt
Nr. 51b (50) Choral „ <i>O Jesu du, mein Hilf' und Ruh'</i> “	wie A	wie A	fehlt
Nr. 51c (50) Chor „ <i>Amen, amen</i> “	wie A	wie A	fehlt

Tabelle II

Katalog über Kopien zeitgenössischer Passionsoratorien durch J. S. Bach

A) Komponist	C) Bibliothek, Signatur	D) Schreiber der Hs. E) Wasserzeichen F) Jahr der Kopie G) Aufführungsdaten
A) Reinhard Keiser (1674-1739)	C) BB <i>Mus.ms.</i> <u>11471</u> 1	1. Weimarer Stimmen: D) J. S. Bach und anonym Kopist E) Wappenfigur F) 1713 oder früher G) Weimar 1713 (?)
B) <i>Passio Christi secundum Matthaeum</i> (in <i>Marcum</i> verbessert), <i>à 5 Strom. 4 Voci di Sigre</i> / <i>R. Kaiser</i>	Stimmen 1. Weimarer St.: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine I/Oboe, Violine II, Viola I/II, Cembalo (bezziff.)	
	2. Leipziger St.: Sopran, Alt, Tenor (Evangelist), Tenor (Judas, Pilatus, Hauptmann), Baß, Organo (unbezziffert, transponiert)	2. Leipziger Stimmen: D) J. S. Bach, Hauptkopist B (Organo), Hauptkopist C E) Hirsch (Abb. Spitta II, S. 833) F) 1726, kaum früher G) Leipzig 1726; keine Be- lege für spätere Auffüh- rungen
A) Unbekannt	C) BB <i>Mus.ms.</i>	D) Kopftitel und S. 1-23
B) <i>J. J. Passio D. J. C.</i> <i>secundum Lucam à 4 Voci,</i> <i>2 Hautb. 2 Violini Viola</i> <i>e Cont.</i>	<i>Bach P 1017</i> Partitur	J. S. Bach, S. 23-59 C. P. E. Bach E) Posthorn (Bogen 11, 12, 14) Doppeladler (Bogen 13) F) um 1730 G) um 1730
A) J. S. Bach	C) Tokio, Mayeda	D) J. S. Bach
B) <i>Choral: Aus der Tiefen</i>	Ikutoku Stiftung Partiturfagment	E) ohne Wasserzeichen F) um 1745 G) um 1745

H) Instrumentale und vokale Besetzung	I) Anmerkungen zur Herkunft der Handschrift	K) Anmerkungen zur vorliegenden Fassung des Werkes
Weimarer Fass.: Sopran, Alt, Tenor, Baß Oboe, Violine I, Violine II, Viola I/II, Cembalo (B. c.)	Eintragung Pölchhaus: „Aus Em. Bachs Nachlaß GPa“ Innenseite: „R. Keiser/Marcus-Passion / Stimmen z. T. von J. S. Bach geschrieben.“	1. Weimarer Aufführung 1713: Neufassung und Überarbeitung der Passion Keisers durch J. S. Bach mit Einschub von eigenen und möglicherweise fremden Sätzen
Leipziger Fass.: Besetzung wie Weimarer Fassung, Cembalo-stimme ist jedoch durch eine Orgelstimme ausgetauscht.		2. Leipziger Aufführung 1726: Erweiterung des Werkes zur zweiteiligen Fassung, Neufassung bzw. Einschub von drei Choral-sätzen
Sopran I/II, Alt, Tenor, Baß Oboe I/II, Taille, Querflöte I/II, Fagott (obligat), Violine I/II, Viola, Continuo.	Katalog von Breitkopf 1761, später in den Besitz von J. G. Schicht übergegangen, 1832 bei Schichtauktion durch F. Hauser erworben	1. Leipziger Aufführung um 1730: Erweiterung des Werkes zur zweiteiligen Fassung, Neuhinzufügung einer instrumentalen Einleitung und Ausinstrumentierung des Rezitativs „Die Männer aber, die Jesum hielten“ zu Beginn des 2. Teils. Weitere Eingriffe in die fremde Passion durch Bach sind wahrscheinlich, quellenmäßig jedoch nicht zu belegen
Tenor Violine I/II, Viola, B. c.	1927/30 von Herzog Toskinari im Londoner Antiquariat erworben, seitdem Besitz der Mayeda-Ikutoku-Stiftung Tokio	2. Leipziger Aufführung um 1745: Hinzufügung eines selbständigen Instrumentalsatzes zum Choral „Aus der Tiefen“

A) Komponist B) Originaltitel der Hs.	C) Bibliothek, Signatur	D) Schreiber der Hs. E) Wasserzeichen F) Jahr der Kopie G) Ausführungsdaten
A) Georg Friedrich Händel (1685–1759) B) <i>Oratorium Passionale. Poesia di Brocks et Musica di Hendel</i>	C) BB <i>Mus.ms. 9002/10</i> Partitur	D) Umschlagtitel und S. 1–45 J. S. Bach S. 45 bis Schluß Haupt- kopist H E) Widersehender Hirsch (S. 64–67, 76–79), Herald. Wappen von Zed- witz, IWI (S. 1–17, 30–47) F) um 1747 G) um 1747
A) Reinhard Keiser, Georg Friedrich Händel (Pasticcio) B) Umschlagtitel <i>CEMBALO</i> Kopftitel der ersten Notenseite <i>Cembalo Pars prima</i>	C) Privatbesitz Cembalostimme	D) Johann Christoph Fried- rich Bach (1732–1795) E) nicht festgestellt F) um 1748 G) um 1748
A) Karl Heinrich Graun (1704–1759), Georg Phi- lipp Telemann (1681 bis 1767), J. S. Bach, Johann Christoph Altnickol (1719–1759), Johann Kuhnau (1660–1722) (Pasticcio) B) <i>Passion von Graun mit vortreflichen Chören und Fugen 4 u. 5stimmig.</i>	C) SPK <i>Mus.ms. 8155</i> Partitur	D) Johann Christoph Alt- nickol und anonymen Ko- pist, Titel z. T. von C. P. E. Bach E) Doppeladler mit Zepter und Schwert, G F) vor 1750 G) vor 1750
A) Karl Heinrich Graun (1704–1759) B) nicht feststellbar	C) ehemals Thomas- schule Leipzig Partitur	D) nicht feststellbar E) nicht feststellbar F) vor 1750 G) vor 1750

H) Instrumentale und vokale Besetzung	I) Anmerkungen zur Herkunft der Handschrift	K) Anmerkungen zur vorliegenden Fassung des Werkes
Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Baß Oboe I/II, Fagott I/II (obligat) Violine I/II, Viola, Continuo	ehemals im Besitz C. P. E. Bachs, im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs 1790 nicht mehr verzeichnet	Umtextierung des Eingangschores
Sopran, Alt, Tenor, Baß Oboe I/II, Fagott I/II (obligat), Violine I/II, Viola, Cembalo, (B.c.)	ehemals im Besitz W. Rusts, später in den Besitz des Wei- marer Orgellehrers Fr. Martin über- gegangen	Marcus-Passion R. Keisers in der Leipzi- ger Fassung (1726) mit Erweiterung durch 7 Arien der Brockes-Passion G. F. Händels
Sopran I/II, Alt, Tenor, Baß Querflöte I/II, Oboe I/II, Violine I/II, Viola, Continuo	aus C. P. E. Bachs Nachlaß, später in Georg Pölchaus Sammlung über- gegangen	Neufassung der Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ C. H. Grauns, erweitert durch 2 Sätze J. S. Bachs, 2 Sätze G. P. Telemanns, 1 Satz J. Kuhnaus und 7 Choräle J. C. Alt- nickols (?) Bearbeiter dieses Passions-Pasticcios J. S. Bach (?) oder J. C. Altnickol (?)
möglicherweise identisch mit SPK <i>Mus.ms. 8155</i>	ehemals Bibliothek der Thomasschule, verschollen	Bitter* über das Manuskript: „Ein Orato- rium Passionale von Graun . . . in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Cor- recturen und einzelne Zusätze, sowie am Schluß a) die Überschrift des Rezitativs und zweier Arien des Appendix, b) die Überschrift, Noten und Text eines Chorals, der mutmaßlich von Bach dazu- gesetzt war, unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.“ * Bitter. J. S. Bach, Berlin 1865, Bd. II, S. 376, bzw. 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. III, S. 272.

- | | | |
|--------------------------|----------------|----------------------|
| A) Komponist | C) Bibliothek, | D) Schreiber der Hs. |
| B) Originaltitel der Hs. | Signatur | E) Wasserzeichen |
| | | F) Jahr der Kopie |
| | | G) Aufführungsdaten |
-

- | | | |
|---|--|------------------------|
| A) Georg Philipp
Telemann (1681–1767) | C) ehemals Thomas-
schule Leipzig;
Kriegsverlust (?) | D) nicht feststellbar |
| B) nicht feststellbar
(Passion nach B. H. Brockes) | Partitur | E) nicht feststellbar |
| | | F) 1720–1730 |
| | | G) vielleicht 1739 (?) |

H) Instrumentale und vokale Besetzung	I) Anmerkungen zur Herkunft der Handschrift	K) Anmerkungen zur vorliegenden Fassung des Werkes
---	---	--

wahrscheinlich identisch mit SPK <i>Mus.ms. 21711</i>	chemals Bibliothek der Thomasschule, seit 1945 verschollen	---
---	--	-----

M

Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Bei der Redaktion der Bachschen Originalausgaben für die Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft (BG) war nur von einem einzigen Werk das Handexemplar des Komponisten bekannt, und zwar dasjenige der *SECHS CHORALE von verschiedener Art*, der sogenannten Schübler-Choräle BWV 645–650. Friedrich Konrad Griepenkerl hatte es für die Bände VI und VII seiner Peters-Ausgabe der Orgelwerke (1847) erstmals berücksichtigt. Auch zog es Wilhelm Rust für die Editionsarbeiten an BG 25/2 (1878) heran. Nun sind in der Zwischenzeit zu fast allen anderen Originaldrucken Bachs die Handexemplare des Komponisten gefunden bzw. identifiziert worden,¹ so daß das Handexemplar der Schübler-Choräle seine singuläre Stellung verlieren mußte. Dennoch büßte es trotz seiner relativ frühen Auswertung durch Griepenkerl und Rust vor allem wegen der besonderen Reichhaltigkeit und Instruktivität der handschriftlichen Nachträge und Korrekturen Bachs seine Bedeutung nicht ein. Im Gegenteil, es erlangte geradezu legendäre Berühmtheit, da es in den 1850er Jahren spurlos verschwand und als verschollene Quelle für mehr als ein Jahrhundert dem Zugriff der Bach-Forschung entzogen war. Rust, der 1852 jenes Handexemplar (das aus dem Nachlaß Griepenkerls in den Besitz von Siegfried Wilhelm Dehn gelangt war) bei Dehn in Berlin eingesehen hatte, beklagt im Vorwort zu BG 25/2 das Verschwinden der Quelle: „Wer jetzt der glückliche Besitzer davon sein mag, kann nicht nachgewiesen werden“ (S. XV). Erst im Sommer 1975 gelangte das Handexemplar über den internationalen Antiquariatsmarkt wieder ans Licht² und fand einen Besitzer,³ dessen Großzügigkeit ein neuer-

¹ Um 1890 tauchte Bachs Handexemplar des 2. Teils der Klavierübung in Dresden auf (heute in der British Library, London, Signatur: *K.8.g.7*); vgl. hierzu W. Emery in NBA V/2 Krit. Bericht (im Druck). – 1975 wurde das Handexemplar der Goldberg-Variationen bekannt (heute in der Bibliothèque nationale, Paris, Signatur: *Ms. 17669*); vgl. hierzu Chr. Wolff in NBA V/2 Krit. Bericht (im Druck) und ders., *Bach's Hand-exemplar of the Goldberg Variations: A New Source*, in: Journal of the American Musicological Society, 29, 1976, S. 224–241. – R. D. Jones bringt in NBA V/1 Krit. Bericht (im Druck) Argumente dafür, daß es sich bei dem Exemplar des 1. Teils der Klavierübung in der British Library, London (Sammlung Hirsch, III.37), um Bachs Handexemplar handelt. – Zum vermeintlichen bzw. wirklichen Handexemplar Bachs des 3. Teils der Klavierübung siehe unten, Abschnitt II.

² Mitte der 1950er Jahre war im Bach-Archiv Leipzig ein gewisser Aleksander Ewert aus Polen als Besitzer des fraglichen Handexemplares bekannt (laut Mitteilung von H.-J. Schulze), ohne daß jedoch das Exemplar selbst vorgelegen hätte.

³ William H. Scheide, Princeton, N. J. (USA), erwarb es über das Antiquariat Albi Rosenthal, Oxford (England). Mr. Scheide sei auch an dieser Stelle für die freundliche Genehmigung zur Einsichtnahme in die Quelle und für die Bereitstellung von photographischem Material gedankt.

liches Studium und Auswerten der lange verschollenen „Reliquie“ ermöglicht.

I

Als „wertvolle Reliquie“ wurde Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle von Philipp Spitta angesprochen, der es im Jahre 1882 durch Vermittlung Joseph Joachims kurzfristig in Händen hatte.⁴ In zwei Briefen, die heute dem Handexemplar beiliegen, versuchte Spitta, die Provenienz des Exemplares zu klären und seine Identität mit der Griepenkerl-Dehnschen Quelle festzustellen. Es ging ihm vorwiegend darum, die Möglichkeit der Existenz eines zweiten Handexemplares auszuschließen. Spittas erster Brief hat folgenden Wortlaut:

Berlin W., Burggrafenstr. 10
30. 1. 82

Hochgehrter Herr,

Mein Freund, Herr Professor Joachim, hat mir den Originaldruck der sechs Bachschen Choräle gezeigt, dessen Eigenthümer Sie sind. In den mit Tinte eingeschriebenen Bemerkungen habe ich Bachs eigne Hand erkannt, und glaube mit Ihnen, daß Sie im Besitz einer werthvollen Reliquie sind.

Was an derselben noch mein besonderes Interesse weckt, ist folgender Umstand. Es hat schon einmal ein von Bach eigenhändig durchcorrigirtes Exemplar der sechs Choräle gegeben. Griepenkerl besaß es, der Herausgeber der Bachschen Instrumentalwerke bei Peters in Leipzig. Nach dessen Tode kam es in den Besitz des Professor S. W. Dehn hieselbst. Derselbe soll es 1852 noch besessen haben. Hernach ist es verschwunden.

Ob nun Ihr Exemplar das Griepenkerlsche ist? Gewisse Umstände lassen mich daran zweifeln. Ich würde Ihnen aber, hochgehrter Herr, sehr dankbar sein, wollten Sie mir mittheilen, was Ihnen über die Schicksale der Reliquie bekannt ist. Joachim sagte mir, Sie hätten das Heft von der Fürstin Czartoryska, diese vom Herzog von Aumale in Paris erhalten. Wie und wann aber dieser dazu gekommen, konnte er nicht angeben.

Einer geeigneten Auskunft entgegensehend zeichne ich

mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr ergebenster
Philipp Spitta.
Prof.

Offensichtlich blieb der Brief an den ungenannten Adressaten ohne Antwort, so daß Spitta ein halbes Jahr später ein zweites Schreiben an diesen richtete:

⁴ Joseph Joachim war seinerzeit Direktor der Berliner Musikhochschule und Spitta stand ihm seit 1879 als stellvertretender Direktor zur Seite.

Berlin W., Burggrafenstr. 10

14. 6. 82

Hochgeehrter Herr,

Im Januar dieses Jahres brachte mir Herr Professor Joachim nach seiner Rückkehr aus Krakau ein Ihnen gehöriges Exemplar der sechs Orgelchoräle Bachs mit eigenhändigen Correcturen des Meisters. Dasselbe erweckte mir um so größeres Interesse, als Anfang der 30er Jahre eben ein solches Exemplar im Besitz des Prof. Dehn zu Berlin war, welches hernach verschwunden ist. Die Möglichkeit liegt vor, daß jenes Exemplar mit dem Ihrigen identisch ist. Um hierüber zu größerer Gewißheit zu kommen, wandte ich mich am 30. Januar brieflich an Sie mit der Bitte um einige weitere Mittheilungen. Mein Brief ist unbeantwortet geblieben. Wenn ich mir erlaube, Sie nunmehr nochmals in diesem Sinne anzugehen, so verhehle ich mir nicht, daß ich Gefahr laufe, den Schein der Zudringlichkeit zu erwecken. Ich finde eine Entschuldigung für mich einzig in dem Umstande, daß es sich um denjenigen Meister handelt, dessen Leben und Werken ich einen Theil des eignen Lebens gewidmet habe.

Herr Professor Joachim theilte mir mit, daß das Exemplar von dem Herzog von Aumale (vielleicht nachdem es vorher Chopin besessen habe) der Fürstin Czartoryska in Warschau, von dieser wiederum Ihnen geschenkt sei. Viel liegt mir daran, zu erfahren, wann dies etwa geschehen ist, und ob sich die Schicksale des Exemplars vielleicht noch weiter zurückverfolgen lassen, ferner ob das Titelblatt schon verloren war, als Sie das Exemplar erhielten. Auch alles, was Sie sonst über dasselbe etwa noch sagen könnten, würde für mich von Interesse sein.

So bald ich weiß, daß dieser Brief richtig an seine Adresse gelangt ist, werde ich mich beeilen, Ihnen die werthvolle Reliquie wieder zuzusenden.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
Professor Dr. Spitta.

Spitta muß daraufhin wohl einen – freilich unbekanntem – Antwortbrief erhalten haben, denn er gab die Quelle an ihren polnischen Besitzer zurück. Spittas Angaben und Vermutungen über den verschiedentlichen Besitzerwechsel des Exemplares geben Anlaß, der Provenienzfrage kurz nachzugehen. Joachims Informationen scheinen verläßlich zu sein. Demnach hat der „Herzog von Aumale“⁵ das Handexemplar der „Fürstin Czartoryska“⁶ geschenkt, von der es an den ungenannten, in Krakau ansässigen Adressaten⁷ der beiden Spitta-Briefe gelangte. Ungeklärt bleibt, wann und wie es an den Herzog kam. Ausgeschlossen werden kann der von Joachim und Spitta vermutete Weg über Chopin, denn dieser starb schon 1849, wenige Monate nach Griepenkerl. Und es ist keine Frage, daß die Quelle ohne Umwege aus dem Griepenkerlschen Nachlaß in die Sammlung Dehns gelangte. Da es sich 1852, laut Rust, noch in dessen Besitz befand, kann es nur zwischen diesem Zeitpunkt und dem Todesjahr Dehns (1858) den Besitzer erneut gewechselt haben.

⁵ Henri Eugène Philippe Louis d'Orléans, Herzog von Aumale (1822–1897).

⁶ Marcelline Czartoryska, geb. Prinzessin Radziwill (1817–1894), war Schülerin Chopins und eine gefeierte Pianistin.

⁷ Vielleicht der Pianist und Musikhistoriker Franciszek Bylicki, Schüler von Czartoryska (Vermutung von Albi Rosenthal, Oxford).

Nun ist bekannt, daß Dehn in den letzten Jahren seines Lebens verschiedene Stücke seiner wertvollen Sammlung weggab. So verschenkte er beispielsweise das als Bach-Autograph attestierte Manuskript des „Kleinen Magnificat“ (BWV Anh. 21) am 1. Oktober 1857 an den russischen Komponisten Alexis von Lwoff.⁸ Da Dehn in jener Zeit auf gespanntem Fuße mit der Bach-Gesellschaft lebte, wäre es nicht verwunderlich, wenn er auch besagtes Handexemplar deren Zugriff entziehen wollte und folglich an einen Ausländer weitergab. Möglicherweise hatte Dehn es der Pianistin Czartoryska zugedacht, so daß der Herzog von Aumale lediglich als Mittelsmann fungiert hätte. Diese Vermutung drängt sich insofern auf, als Dehns Kontakte nach Osteuropa von jeher eng waren. So verband ihn mit Michail Glinka eine herzliche Freundschaft, Anton Rubinstein war sein Kompositionsschüler, auch ging das vermeintliche Magnificat-Autograph an einen russischen Musiker.

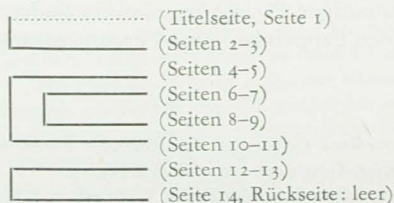
Der Weg, den das Handexemplar nach seiner Ausgliederung aus der Dehnschen Bibliothek genommen hat, wird sich in seinen Einzelheiten wohl kaum mehr klären lassen. Diese sind letztlich auch von geringer Bedeutung für den eigentlichen Quellenwert des Objekts. Leider führte jedoch das Schicksal des Handexemplares zum Verlust seines ersten Blattes.⁹ Blatt 1 mit der Titelseite (recto) und der ersten Notenseite (verso), 1852 bei Rusts Inspektion der Quelle noch vorhanden, wurde bereits von Spitta vermißt. Wahrscheinlich enthielt dieses Blatt auf der Titelseite Widmungszeilen und/oder sonstige Besitzvermerke, so daß als Ursache für die Verstümmelung des Exemplars vor allem zwei Gründe in Frage kommen: Abtrennung des Blattes (a) als besonders attraktivem Sammelstück oder (b) zur Vertuschung von Besitzverhältnissen.

II

Im Blick auf die Provenienz des Handexemplares ist das erste Jahrhundert nach Bachs Tod ungleich wichtiger als die Zeit nach 1852. Die Besitzerfolge

⁸ Vgl. H.-J. Schulze, *Das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 und sein Komponist*, in: *Mf* XXI (1968), S. 44.

⁹ Das heute in ungebundenem Zustand bewahrte Heft zeigt folgende Lagenordnung:



Die Blätter wurden als querformatige Einzelblätter (Plattengröße 17 × 28 cm) bedruckt, dann jeweils zu einem Doppelblatt an der linken Schmalseite zusammengeklebt, anschließend gefalzt und dem obigen Diagramm entsprechend angeordnet.

scheint hier lückenlos klar zu sein. Bei der Erbteilung 1750 gelangte es an Carl Philipp Emanuel Bach, der es 1774 an Johann Nicolaus Forkel veräußerte, aus dessen Nachlaß es 1819 Griepenkerl erwarb und nach dessen Tod es 1849 zusammen mit anderen Griepenkerliana an Dehn gelangte.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Schriftwechsel, den der zweitälteste Bach-Sohn anlässlich des Verkaufes mit Forkel führte. Demnach war nämlich Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle mit dem Handexemplar des 3. Teils der Klavierübung zusammengebunden. In einem Brief vom 26. August 1774¹⁰ heißt es: „*Hierbey erhalten Sie die 2 Bücher, für deren richtige Bezablung ich Ihnen bestens danke. Bey dem einen finden Sie die 6 gestochenen Choräle hinten mit gebunden.*“ In einem früheren Schreiben¹¹ hatte C. P. E. Bach bereits darauf hingewiesen, daß es sich bei dem Exemplar des 3. Teils der Klavierübung um „*das Exemplar, was er (J.S. Bach) ebendem selbst für sich hatte*“, handele. Wann aber wurde das Handexemplar der Schübler-Choräle aus dem von Forkel erworbenen Band herausgelöst, und was geschah mit dem Handexemplar des 3. Teils der Klavierübung? Im Nachlaßverzeichnis Forkel von 1819 findet sich noch beides zusammen:¹²

[Clavier-Übung] 3 Thl. best. in versch. Vorspielen über die Gesänge für die Orgel. in 4. angebonden 6 Choräle für die Orgel mit 2 Clav. u. Pedal.

Nun herrscht seit Georg Kinskys bibliographischer Untersuchung der Bachschen Originaldrucke¹³ die Meinung, daß es sich bei dem Exemplar SPK DMS 224676 (3) um Bachs Handexemplar des 3. Teils der Klavierübung handele, das über Georg Poelchau an die BB gelangte. Die Provenienz Forkel-Poelchau ist jedoch durch nichts belegt. Forkel hat, soweit wir wissen, kein zweites Exemplar des 3. Teils der Klavierübung besessen, und es ist eindeutig belegt, daß das obenerwähnte Forkelsche Exemplar von Griepenkerl erworben wurde. Es ist unerfindlich, warum die Provenienzfragen im Kritischen Bericht zu NBA IV/4 von Manfred Teßmer nicht erneut aufgegriffen wurden (das Berliner Exemplar = Quelle A1 wird ebenda als „mit einiger Sicherheit . . . aus dem Besitz J. S. Bachs stammend“ bezeichnet).¹⁴ Übersehen wurde außerdem die Tatsache, daß sich auf dem aus dem Nachlaß Rust heute in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig unter der Signatur PM 1403 befindlichen Exemplar des 3. Teils der Klavierübung ein einschlägiger und eindeutiger Provenienzhinweis findet. Auf dem mit braunem Papier überzogenen Pappereinband mit Pergamentrück- und -ecken

¹⁰ Dok III, Nr. 793.

¹¹ Dok III, Nr. 792.

¹² *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*, Göttingen 1819, S. 136, Nr. 59.

¹³ *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien etc. o. J. (1937), S. 60.

¹⁴ Ebenda, S. 16f. Die Angaben wurden auch im Kommentar zu Dok III, Nr. 792, sowie in der in Fußnote 1 genannten Arbeit zum Handexemplar der Goldberg-Variationen (JAMS) übernommen.

läßt sich eine stark verblaßte Tintenaufschrift von der Hand Griepenkerls entziffern:¹⁵

*Dritter Theil | der | Clavier-Übung | und | Sechs Choräle | NB. die Correcturen in den 6 Chorälen
sind von J. S. Bachs | eigner Hand.*

Wir haben also in diesem Exemplar das wirkliche Handexemplar Bachs vor uns und können das Berliner als solches disqualifizieren. Der Einband zeigt deutliche Spuren davon, daß er ursprünglich für eine dickere Materie gefertigt worden war, daß also die Schübler-Choräle vermutlich nach Griepenkerls Tod herausgetrennt wurden, wohl um die Teile getrennt veräußern zu können.¹⁶

Als interessante Einzelheit bleibt zu vermerken, daß das Hintersatzblatt¹⁷ des offensichtlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Einbandes des Leipziger Exemplares ein Berliner Wasserzeichen trägt (Gekrönter Doppeladler mit Brustschild, darin F[ridericus] R[ex]). Somit kann angenommen werden, daß C. P. E. Bach die beiden aus dem väterlichen Erbe stammenden Orgelchoralausgaben in seiner Berliner Zeit zusammenbinden ließ.

III

Die handschriftlichen Nachträge und Korrekturen Bachs in seinem Handexemplar der Schübler-Choräle sind von Griepenkerl, vor allem aber von Rust sehr sorgfältig beschrieben und ausgewertet worden. Es lassen sich fünf Kategorien unterscheiden:

1. Korrekturen von Druckfehlern: z. B. Rasur eines Haltebogens in BWV 648, T. 2 (Abb. 1); Korrektur der 1. Note in BWV 650, T. 2 (d'' aus c', Abb. 3); Korrektur der letzten beiden Noten ebenda, T. 15 (h'-a' aus c''-h', Abb. 4).

¹⁵ M. Teßmer führt das Exemplar als Quelle A 6 im Krit. Bericht zu NBA IV/4 ohne nähere Beschreibung auf. P. Krause stellt in seinem Katalog *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1970 (= Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5) die Provenienz Griepenkerl – Rust klar (S. 77), berichtet jedoch nicht von der Deckelaufschrift Griepenkerls und der Herkunft des Exemplares aus dem Forkelschen Nachlaß. Griepenkerl berichtet in der Vorrede zu Band VI seiner Peters-Ausgabe der Orgelwerke (1847): „Nr. 2 und 3 (das heißt 3. Teil der Klavierübung und Schübler-Choräle) sind Originalausgaben aus Forkels Nachlaß und jetzt in meinem Besitz.“ – Das Exemplar PM 1403 enthält keine augenfälligen autographen Einträge, verdient jedoch, diesbezüglich genauestens untersucht zu werden.

¹⁶ Kinskys Angabe (a. a. O., S. 60) zu dem Berliner Exemplar („Sein jetziger Befund läßt erkennen, daß ihm noch ein zweiter Druck beigegeben war, der später herausgeschnitten ist: das Handexemplar der Orgelchoräle“) bleibt unverständlich und konnte auch von Teßmer (a. a. O.) nicht verifiziert werden.

¹⁷ Das Vorsatzblatt hat sich nicht erhalten.

2. Ergänzung von Akzidentien und Artikulationsbezeichnungen: z. B. Legatobögen in BWV 648, T. 1–5 (Abb. 1).
3. Verbesserung von Lesarten: z. B. Abänderung der Spielfigur in BWV 650, T. 2 (Abb. 3). Näheres siehe unten.
4. Spiel- und Registrieranweisungen: z. B. Angabe der Manual- und Pedalverteilung (Abb. 1, 3 und 4); Angabe der Fußlage („*Ped. 4 F. u. eine Stav tiefer*“, Abb. 4) bzw. der Stärkegrade („*dextra forte*“, Abb. 2).
5. Präzisierung der rhythmischen Notation: z. B. Angabe der Punktierung bzw. Triolierung in BWV 650, T. 13 und 16, Mittelstimme (Abb. 4).

Es ist hier nicht der Ort, um seinerzeit übersehene kleinere Details mitzuteilen und den Rustschen Revisionsbericht in BG 25/2 zu ergänzen. Doch sollen einige Beobachtungen mehr allgemeiner Art zur Diskussion gestellt werden.

Die Bachschen Schriftzüge, wie sie sich vor allem in den verbalen Zusätzen zeigen, stammen offensichtlich aus den letzten Lebensjahren Bachs und gehören vielleicht sogar zu den spätesten erhaltenen Schriftzeugnissen. Georg von Dadelsen¹⁸ hat den Charakter von Bachs Spätschrift ausführlich beschrieben, und die hier auftretenden Schriftzüge zeigen die charakteristischen Merkmale in deutlicher Form. So ist beispielsweise die Diskontinuität des Schriftduktus unübersehbar. Die Vereinzelung der Buchstaben im Wortzusammenhang fällt auf. Die ungleichmäßige Neigung der Buchstaben (z. B. das stark rechts geneigte *s*, gefolgt von stark links geneigtem *i* bei „*Sinistra*“ in Abb. 3) ist eklatant. Hinzu kommen die klobig wirkenden Korrekturen der Notenzeichen (siehe vor allem Abb. 3). Absoluter Terminus ante quem für den Erscheinungstermin der Schübler-Choräle ist die zweite Jahreshälfte 1746,¹⁹ aller Wahrscheinlichkeit nach ist jedoch die Ausgabe nicht vor 1748 herausgekommen.²⁰ Somit dürften die Schriftzüge aus der Zeit 1748 bis 1750, eventuell 1749/50 stammen.

Der Befund in dem Choral „*Meine Seele erhebt den Herren*“ BWV 648, T. 2 (Abb. 1) erlaubt einen Rückschluß auf die nicht erhaltene Stichvorlage. Die Lesart *ante correcturam* lautet:



Der Bindebogen über der 3. und 4. Note ist gestochen (und findet sich so in allen übrigen Exemplaren), wurde jedoch von Bach im Zuge der Ergänzung der Artikulationsbögen durch Rasur getilgt. Der Stichfehler ist mit

¹⁸ TBSt 4/5, S. 113 ff.

¹⁹ Vgl. hierzu den Kommentar zu Dok I, Nr. 175.

²⁰ Argumente für das Erscheinen der Schübler-Choräle nach dem ebenfalls von Schübler besorgten Druck des Musikalischen Opfers (1747) bringt der Krit. Bericht zu NBA VIII/1 (Wolff), S. 108 f.

Sicherheit auf die handschriftliche Stichvorlage zurückzuführen und läßt sich folgendermaßen erklären. Die Stichvorlage wurde offensichtlich nach der autographen Partitur der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren“ (BWV 10) aus dem Jahre 1724 kopiert, die das vokale Urbild des Orgelchorales enthält. In dieser Partitur (heute Library of Congress, Washington, D.C., Signatur: ML 30.8b.B2M4) ist der Artikulationsbogen im 2. Takt so ungenau plaziert, daß er als Haltebogen mißverstanden werden konnte. Ein solcher Fehler wäre freilich Bach selbst nicht unterlaufen, sondern nur einem Kopisten. Die Stichvorlage zumindest dieses Satzes muß demnach von einem Kopisten geschrieben worden sein. Bach dürfte diesem die Anweisung gegeben haben, den Satz ohne Artikulationsbezeichnungen zu kopieren. Denn in der Tat erklärt sich der vom Stich übernommene Kopierfehler in T. 2 nur als mißverständener Haltebogen. Ähnliche, auf reine Kopierfehler zurückzuführende Fälle finden sich auch an anderen Stellen des Druckes. Ein weiteres Indiz für Kopistenarbeit ist die mechanisch aus den Kantatenpartituren übernommene, oftmals völlig unorgelmäßige Stimmenverteilung (vgl. Abb. 3 und 4). Dies läßt den allgemeinen Rückschluß zu, daß Bach wohl ohne besonderes Engagement die Drucklegung der sechs Choräle betrieben hat. Es bestärkt sich auch der von jeher gehegte Verdacht, daß bei dem Choral „Wo soll ich fliehen hin“ (BWV 646) ebenfalls eine Übernahme aus einer Kantatenpartitur vorliegt, daß wir hier also das Fragment einer verschollenen Kantate vor uns haben.

Der Korrekturbefund im Ganzen zeigt, daß Bach den Text der Schübler-Choräle nicht nur auf bloße Orthographie und Fehler sekundärer Bedeutung durchsah, sondern ihn – als Komponist – einer kritischen Überprüfung unterzog. Ein besonders charakteristisches Beispiel bietet sich in dem Choral „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ BWV 650 (T. 2, Abb. 3). Hier nimmt er die Verbesserung des Druckfehlers zum Anlaß, die Spielfigur der rechten Hand in ihrer motivischen Konsequenz neu zu durchdenken. Die drei verschiedenen Lesarten dokumentieren den Sachverhalt aufs deutlichste:

The image shows a musical score for BWV 650, specifically the second measure. It consists of four staves. The top three staves are labeled (1), (2), and (3), representing different readings of the right hand. Each of these staves has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure of the right hand in all three readings is a half note G4. The second measure is a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure is a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth measure is a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff (bass line) starts with a half note G3, followed by a series of quarter notes: A3, B3, C4, B3, A3, G3. The score is divided into two systems by a vertical dashed line after the second measure.

Lesart 1 repräsentiert die Stimmführung des Violinsolos in der Choralbearbeitung aus der Kantate „Lobe den Herren“ (BWV 137) von 1725. Lesart 2 entspricht dem unkorrigierten Zustand des Orgelchorales, wobei weder die erste noch die letzten beiden Noten von T. 2 als Bachsche Korrektur gegenüber Lesart 1 anzusehen sind. Es handelt sich hier offensichtlich um Stich- bzw. Kopierfehler.²¹ Lesart 3 schließlich gibt Bachs endgültige Textfassung im Handexemplar wieder. Der repetitive Gestus der Sechzehntel-Spielfigur, wie sie in T. 1 einsetzt (zweimal d'' als Spitzenton)



und zunächst in T. 2 beibehalten wurde (zweimal a'' als Spitzenton), muß einer melodisch flexibleren Fassung weichen. Die Spitzentöne bewegen sich nun, komplementär zur Bewegungsrichtung des Basses, im Gleichmaß abwärts: h''-a''-g''. Ob Druck oder Handschrift, für Bachs beständige selbstkritische Wachsamkeit gab es keinen unantastbaren Text.



Abb. 1

²¹ Da die Originalpartitur zu BWV 137, von der die Stichvorlage kopiert worden sein muß, heute nicht mehr vorhanden ist, läßt sich nicht feststellen, ob Unklarheiten im Autograph für die fehlerhafte Lesart 2 verantwortlich zu machen sind (vgl. den oben beschriebenen Fall in der Originalpartitur zu BWV 10). – Von den Kopistenvorlagen für die Choraltranskriptionen ist neben den autographen Partitur zu BWV 10 (Vorlage für BWV 648) nur noch die Originalpartitur zu BWV 6 (Vorlage für BWV 649) erhalten: *SPK Mus.ms. Bach P 44*.



Abb. 2

Handwritten musical score for 'Kommst du nun Jesu vom Himmel her'. The title is written in cursive at the top. The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The music is written in a cursive hand.

Abb. 3

Handwritten musical score for 'Ped. 4 h. über ein Stau tiefer'. The title is written in cursive at the top. The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The music is written in a cursive hand.

Abb. 4

M Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Nach dem „Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke“¹ werden aus der Musikhandschriftensammlung der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek seit Kriegsende sieben *Mus.ms. Bach P*- und ebenso viele *Mus.ms. Bach St*-Signaturen vermißt, die mit Sicherheit oder größter Wahrscheinlichkeit Autographe bzw. Originalstimmen aus dem Besitz J. S. Bachs enthielten. Zusammenge stellt sind in der genannten Liste darüber hinaus „sonstige Originalhandschriften von Werken J. S. Bachs“, überwiegend Manuskripte, die sich nachweislich in Privathand oder auf dem Autographenmarkt befunden haben, deren gegenwärtiger Verbleib jedoch nicht geklärt werden kann.

Ein Titel dieser zweiten Gruppe stellt genaugenommen einen Grenzfall dar: Das der Originalpartitur zur Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“ (BWV 41) fehlende Blatt 12 befand sich nicht nur „1904 bei der damals noch vollständigen Partitur in Besitz Hauser“ (damit wäre es zuletzt in Privathand gewesen), sondern ist als Bestandteil dieser Partitur im genannten Jahr in die damalige Königliche Bibliothek Berlin gelangt.² Da das fehlende Blatt sowie das – mittlerweile im Stadtmuseum Saalfeld wieder aufgetauchte – Nachbarblatt der Handschrift *P 874* mithin auf unrechtmäßige Weise entnommen worden sein müssen, handelt es sich hier um einen Verlust der BB, jedoch außerhalb der kriegsbedingten Verlagerungen.

Unerwartet hat sich das vermißte Blatt 12 nun wieder angefundenes. Ende 1976 gelangte eine kleine Sammlung von Musikhandschriften unterschiedlichen Wertes als Geschenk an das Landeskirchenamt Eisenach. Der Leiter der Musikabteilung, Herr Karl Maerker, erkannte Alter und mutmaßlichen Wert einiger dieser Quellen, ging dem überlieferten vagen Hinweis auf „Bach“ nach und identifizierte die im folgenden zu nennenden Werkteile; verdienstvollerweise benachrichtigte er den Schreiber dieses Berichtes von dem Fund und übergab ihm die Materialien zur endgültigen Zuweisung. Sehr schnell konnte nunmehr festgestellt werden, daß es sich um Handschriften handelt, die ursprünglich in den Berliner Bestand gehörten und auf nicht mehr restlos zu klärende Weise abhanden gekommen waren.

Daß der Zeitpunkt der unrechtmäßigen Entnahme zwischen 1904 und etwa 1907 anzusetzen ist, ergibt sich aus verschiedenen Indizien. 1904 war *P 874* noch vollständig; daß danach ein Verlust eingetreten war, dürfte als erster Max Schneider (1875–1967) bemerkt haben,³ der 1907 bis 1914 als wissen-

¹ BJ 1968, S. 101–103.

² NBA I/4 Krit. Bericht, S. 31f. und 51.

³ Vgl. Schneiders Vermerk in *P 874*, Bl. 10^V: „Der folgende Bogen fehlt. Schn.“ – NBA. a. a. O., S. 31.

schaftliche Hilfskraft in der Musikabteilung der BB wirkte und dessen im BJ 1911 publizierte Aufsätze ausdrücklich als „Teil einer umfassenden, systematischen Nachprüfung des gesamten, der großen Bachausgabe zugrunde liegenden autographen Handschriftenmaterials“ bezeichnet sind.⁴ Die Annahme liegt nahe, daß die jetzt wieder zugänglichen Blätter vor 1907, also vor dem Dienstantritt Schneiders, verschwunden sind, und dies um so mehr, als aus dem Jahre 1908 noch die schriftliche Anfrage eines Sammlers vorliegt, der sich nach einer der damals bereits in Privathand befindlichen Bach-Handschriften erkundigte. Ein Verkauf kam zu dieser Zeit jedoch nicht zustande, ebensowenig wie zwei Jahrzehnte später, als eine bekannte Berliner Autographenhandlung zu dem Schluß kam, bei der ihr vorgelegten Handschrift liege ein Autograph Bachs nicht vor. Vergeblich blieben auch Ankaufsbemühungen des Leipziger und späteren Meininger Sammlers Manfred Gorke (1897–1956) in den Jahren 1931, 1936 und 1950. Folgende Quellen kehrten am 17. Februar 1977 nach annähernd siebzjähriger Abwesenheit an ihren Standort zurück.⁵

1. Blatt 12 zu *Mus.ms. autogr. Bach P 874*

Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“ (BWV 41)

Enthält recto-seitig Satz 1, T. 130–137 (1 Akkolade), darunter Satz 4, T. 44 (2. Viertel) bis T. 48 (2 Akkoladen), verso-seitig Satz 1, T. 138–145 (1 Akkolade), darunter Satz 5, T. 1–6 (2 Akkoladen), mit Überschrift *Recit.*

Alle Satzteile enthalten Kompositionskorrekturen; die umfangreichsten finden sich in Satz 5 in der zweiten Hälfte des 5. Taktes.

2. Vier Blätter zu *Mus.ms. autogr. Bach P 647*

Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (BWV 99)

Vom ersten Blatt fehlt das abgerissene obere Drittel, das zweite Blatt ist parallel zu den Notenlinien durchgeschnitten, jedoch ohne wesentlichen Textverlust, Blatt 3 und 4 bilden einen Bogen. Als Wasserzeichen ist – in Übereinstimmung mit den bisher bekannten Angaben⁶ – die Figur „Adler + H“ zu erkennen.

Die vorliegenden acht Seiten enthalten Satz 1 von T. 62 an mit Textverlusten,⁷ von T. 79 an vollständig, außerdem die Sätze 2 bis 4 vollständig sowie Satz 5 bis T. 18, 2. Viertel.

Nach den Unterlagen der BB umfaßte die Hs. P 647 ehemals sieben Blätter. Nach der Rückkehr der vorgenannten Fragmente fehlen also nur der

⁴ BJ 1911, S. 106.

⁵ Ein so rascher und komplikationsloser Abschluß wäre ohne die verständnisvolle Förderung durch Herrn Landesbischof D. Dr. Ingo Braecklein nicht möglich gewesen. Zu rechtlichen Problemen vgl. etwa G. Mecklenburg, *Vom Autographensammeln*, Marburg 1963, S. 122ff.

⁶ Vgl. Dürr Chr, S. 74.

⁷ Von T. 62–67 sind nur Basso und B.c. enthalten, von T. 73 (3. Viertel) bis 78 nur B.c. und Chorstimmen (diese ab T. 75, mit wenig Textverlust).

erste Bogen mit T. 1–61 des 1. Satzes, das letzte Blatt mit dem Schluß des 5. Satzes sowie dem Choral, außerdem das abgerissene Stück des dritten Blattes.⁸

Eine eingehende Beschreibung und Auswertung der Quelle soll dem noch ausstehenden Band I/22 der NBA vorbehalten bleiben; hingewiesen sei hier nur auf die auffallende Korrekturarmut der obligaten Flötenstimme zur Tenorarie „Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele“ sowie auf die Tatsache, daß Bach für das Duett „Wenn des Kreuzes Bitterkeiten“ ursprünglich Tenor und Baß vorgesehen hatte.

3. Sechs Blätter zu *Mus.ms. autogr. Bach St 16*

Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (BWV 23)

a) Stimme in c-Moll. Zwei Blätter (ursprünglich zweifellos einen Bogen bildend), alle Seiten beschrieben, festes Papier, Wasserzeichen nur undeutlich erkennbar (wahrscheinlich „Wilder Mann“).

Beginn der ersten Seite:



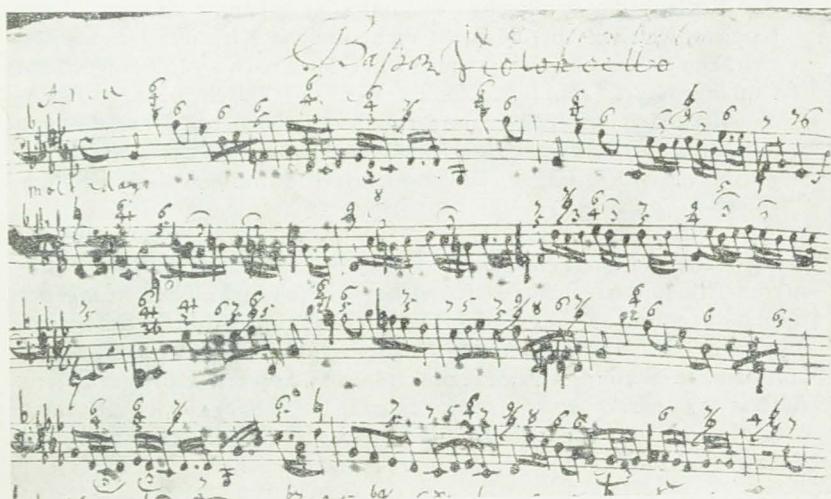
Durchweg Handschrift J.S.Bachs. Satz 4 (Choralsatz „Christe, du Lamm Gottes“) ist mit dunklerer Tinte geschrieben und vollständig beziffert. Die bisher unbekannte Stimme ist offenkundig die mater der

⁸ P 647 kam 1874 als Geschenk des Marburger Sammlers Guido Richard Wagnere (1822–1896) an die BB. Ob der in BB verbliebene Torso, der zu den eingangs erwähnten Auslagerungsverlusten gehört, wie P 874 einen Vermerk Schneiders enthielt, ist nicht bekannt. Ungeklärt ist auch, ob sich bei der Hs. ein Originalumschlag befunden hat.

in St 16 bereits befindlichen unbezifferten Violoncello-Stimmen sowie der beiden nachstehend beschriebenen Continuo-Stimmen.

- b) Stimme in b-Moll. Ein Bogen, alle Seiten beschrieben, dünnes Papier, Wasserzeichen vermutlich „Halbmond, IMK“, Textverluste jeweils in der Blattmitte infolge Tintenfraßes sowie zeitweilig unsachgemäßer Behandlung (Zusammenfallen des Bogens).

Beginn der ersten Seite:



Notentext von der Hand Johann Andreas Kuhnaus („Hauptkopist A“), Bezifferung in der Hauptsache autograph.

Ursprünglicher Kopftitel und Notentext lassen erkennen, daß eine verhältnismäßig mechanische Kopie und Transposition der unter a) genannten Stimme vorgenommen worden ist, wobei C als tiefster Ton der Vorlage stets als „B“ erscheint. Zahlreiche Stellen in der Akzidenzsetzung sind durch Überschreiben verändert worden. Den irrtümlich übernommenen Kopftitel *Violoncello* dürfte Bach bereits bei der ersten Revision durch *Baßon* ersetzt haben. Dagegen weist sich der ebenfalls autographische Zusatz *e Cembalo* durch abweichende (hellere) Tintenfarbe und die Schriftzüge deutlich als einem anderen – späteren – Stadium zugehörig aus.⁹

⁹ Dieser – für die Diskussion um die Rolle des Cembalos in Bachs Kirchenmusik wertvolle – Zusatz wird weder von M. Schneider in seinen Arbeiten über den Generalbaß bei J. S. Bach erwähnt, noch erscheint er in der einschlägigen Übersicht in Schering KM, S. 84ff. Auch dies spricht für den frühen Zeitpunkt des Abhandenkommens.

- c) Stimme in a-Moll (der in BG 5/1 erwähnte, bei Dürr¹⁰ als vermißt bezeichnete, im Verzeichnis von 1968 aber nicht mit aufgeführte a-Moll-Continuo).

Ein Bogen, alle Seiten beschrieben, etwas festeres Papier von besserem Erhaltungszustand als bei Stimme b); Wasserzeichen „Halbmond, IMK“, Kopftitel *Continuo*.

Notentext von der Hand Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißners („Hauptkopisten A und B“), Bezifferung in der Hauptsache autograph.

Als Vorlage diente offenbar die unter a) genannte Stimme, deren Kopieranweisung auf die sonst nicht übliche Kleinterztransposition zielt. Die sich aus der Versetzung von c-Moll nach a-Moll ergebenden Umfangsunterschreitungen ließen sich nur durch häufige Hochoktavierungen umgehen (besonders in Satz 4), bei denen der erfahrenere und ältere J. A. Kuhnau mehr Sicherheit bewies als der noch wenig geübte C. G. Meißner, der zudem mehrfach in die gewohnte Sekundtransposition verfiel.

Das Gesamtbild der drei Continuoimmen entspricht den 1976 publizierten Erkenntnissen Alfred Dürrs hinsichtlich einer Aufführung der Kantate 23 schon zu Estomihi 1723:¹¹ Die wohl in Köthen vorbereitete Stimme a) wurde – vermutlich in Leipzig – um den vierten Satz ergänzt und dann in Sekund- bzw. Terztransposition kopiert. Daß dies bereits Anfang 1723 geschehen sein muß, zeigen in Stimme c) die Schriftformen C. G. Meißners, die denen in den Stimmen zu Christoph Graupners Leipziger Probekantaten vom 17. Januar 1723 nahestehen.¹²

¹⁰ Dürr Chr, S. 67.

¹¹ Dürr Chr (2. Auflage), S. 164.

¹² Die Funktion der drei Continuoimmen sowie die ursprüngliche Tonart der b-Moll-Stimme behandelt ein Beitrag von Chr. Wolff über die Aufführungsgeschichte der Kantate 23, der im BJ 1978 vorgelegt werden soll.

Ein unbekanntes Gutachten Johann Sebastian Bachs

Von Wolf Hobohm (Magdeburg)

M

Am 14. Februar 1748 sandte das Königlich Preußische General-Ober-Finanz-Kriegs- und Domänen-Direktorium zu Berlin der Kriegs- und Domänen-Kammer zu Magdeburg eine in Abschrift beigelegte Eingabe mit dem Befehl zu, „über des Supplicanten Gesuch Bericht und Gutachten abzustatten“. ¹ Dieses Gesuch lautet:

Allerdurchblächtigster etc. etc. etc.

Ew. Königl. Majestät unterwinde mich alleruntertänigst vorzubringen, wie vor einigen Jahren als Orgelmacher mich in Halle etabliret, die Orgelmacher aus dem benachbarten Sächsischen und Anbaltischen Landen aber, haben die meiste Arbeit aus hiesiger Gegend vormahls an sich gezogen, und solbergestalt muß ich als E: K: M: Untertban hierunter Noth leiden, ferner versiret dero bobes Interesse sowohl wegen der Consumtions-Accise als auch der Einföhrunge des fremden Meßings hierbey besonders, maßen die fremden Orgelmacher ibre Arbeit mit fremden Meßing fertigen, und mit derselben solchen ins Land bringen, auch was diese an Arbeiter Lobn aus dem Lande schleppen, davon kan ich nebst meiner gantzen Familie und vielen Leuthen im Lande erbalten werden. E: K: M: flebe demnach alleruntertänigst an, mich dergestalt zu privilegiren, daß sämtliche Kirchen im Saal-, und Mansfeldischen Creyse zu reparir- und Erbauung neuer Orgeln entweder mich oder einen in dero Landen wohnhaft seyenden Orgelmacher zu nehmen verbunden.

Der in devotester Treue ersterbe

Ew: Königl. Majestät

Hallæ, den gten Jan: 1748.

etc. etc. etc.

Heinrich Andreas Cuntzius.

Heinrich Andreas Cuntzius war der Sohn von Christoph Cuntzius (auch Contius, Cuncius), dessen 1712 bis 1716 gebaute Orgel in der Marienkirche zu Halle von Johann Sebastian Bach, Johann Kuhnau und Christian Friedrich Rolle abgenommen wurde. Der Vater starb 1722.² Der Sohn, dessen Geburtsdatum unbekannt ist, mag bei dem Halleschen Orgelbauer und Orgelrevisor der Stadtkirchen Christian Joachim, einem Schnitger-Schüler, gelernt haben. Jedenfalls reparierte er 1739 unter dessen Aufsicht die Ulrichsorgel in Halle. Schon 1736/37 wird er aber bei einer Reparatur in Löbejün allein genannt. In den folgenden Jahren führte er zahlreiche Neu- und Umbauten sowie Reparaturen in Halle und Umgebung aus. Noch heute ist der

¹ Staatsarchiv Magdeburg, Rep. A 8 Nr. 956: *Acta Die Orgel-Bauer in dem Herzogthum Magdeburg betreffend de Anno 1748.* 1770. 1780. 81. Der Cuntzius betreffende Vorgang fol. 1-14^V.

² Vgl. Dok I, Nr. 51 und 85, Dok II, Nr. 76, 582, 586, 589, 590, 594, und die dort angegebene Literatur, weiterhin E. Flade, *Lexikon der Orgelbauer des deutschen Kulturkreises* (Ms. in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Flade-Nachlaß).

bemerkenswerte Prospekt der 1743 gebauten Orgel in der Bartholomäuskirche Halle-Giebichenstein ein Zeugnis seiner Tätigkeit.³ Im Jahre 1748 wurde er als Nachfolger Joachims Orgelpfleger der Stadt Halle. Zehn Jahre später übernahm er die Pflege der Merseburger Domorgel. Diese Verpflichtung ging er 1762 zum letzten Mal ein.⁴ Er baute nunmehr einige Orgeln im Baltikum und in Rußland: 1760 in Riga, 1761 in St. Petersburg und – nachdem er 1763 mit seiner Familie aus Halle fortgezogen war – 1768 bis 1771 in Reval (Tallinn). Auch 1783 hielt er sich in Riga auf. Dann verliert sich seine Spur.⁵

Bei seinem Antrag geht es nicht nur um eines der üblichen Privilegien, mit dem der Privilegierte gewisse Rechte und Vergünstigungen in Handel oder Produktion erhielt.⁶ Cuntzius versuchte vielmehr, für sich (und weitere Orgelbauer des halleschen Landes, mit denen er möglicherweise im Einvernehmen stand?) durch ein Privilegium exclusivum das Ausschalten der unliebsamen ausländischen, das heißt sächsischen und anhaltischen, Konkurrenz zu bewirken. Geschickt argumentierend brachte er preußische Interessen ins Spiel und damit das Berliner Generaldirektorium in Zugzwang. Die restriktive Wirtschaftspolitik Friedrichs II. gegenüber Sachsen war darauf gerichtet, die Einfuhr sächsischer Produkte zu erschweren oder gar zu verhindern, dadurch die privilegierten Manufakturen im eigenen Lande zu schützen, die sächsische Wirtschaft aber zu schädigen. So wurde eine hohe Akzise auf fremde Einfuhren und Arbeiten zugunsten des Messing- und Kupferhammers Neustadt-Eberswalde und des Messingwerkes Hegermühle gelegt. Schließlich wurden Einfuhren ganz verboten.⁷

³ Der Prospekt ist abgebildet bei H. Mund, *Historische Nachrichten über die Kirchenorgeln in Halle a. S.*, Leipzig 1908, S. 14, W. Stüven, *Orgel und Orgelbauer im halleschen Land vor 1800*, Wiesbaden 1964, Tafel XVI, und E. Schäfer, *Laudatio organi. Eine Orgelfahrt von der Ostsee bis zum Erzgebirge*, Leipzig (1972), Abb. 47.

⁴ Staatsarchiv Magdeburg, Rep. A 29c Nr. 380, fol. 1^r, 4^r, 4^v, 11.

⁵ M. Rudolph, *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, Riga 1890, S. 39.

⁶ Vgl. M. Kemter, *Der Einfluß der landesherrlichen Konzessionen und Privilegien auf das Wirtschaftsleben des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, in: *Forschungen und Fortschritte*, Jg. 34, 1960, S. 104ff.; ders., *Privilegia exclusiva (18. Jahrhundert)*, ebenda, Jg. 37, 1963, S. 28ff.

⁷ Vgl. I. Mittenzwei, *Wirtschaftspolitik – Territorialstaat – Nation. Die Haltung des preussischen Bürgertums zu den wirtschaftlichen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und Sachsen (1740 bis 1786)*, in: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 1970, Teil III, Berlin 1970, S. 129–154; G. Schmoller, *Studien über die wirtschaftliche Politik Friedrichs des Großen und Preußens überhaupt von 1680 bis 1786. X: Die preussische Wirtschaftspolitik im Herzogtum Magdeburg 1680 bis 1786, hauptsächlich das Transitozollsystem*, in: *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich*, hrsg. von G. Schmoller, Neue Folge, Bd. 10, Leipzig 1886, S. 675ff., besonders S. 693ff.; *Acta Borussica. Denkmäler der Preussischen Staatsverwaltung im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften. *Die einzelnen Gebiete der Verwaltung: Die Handels-, Zoll- und Akzisenpolitik Preußens 1740–1786*, bearbeitet von H. Rachel, 3. Bd., 1. Hälfte, Berlin 1928, S. 646ff.

Der Aufforderung des Generaldirektoriums folgte die magdeburgische Kammer, indem sie bei den nachgeordneten Behörden Berichte und Ansichten über den heimischen Orgelbau anforderte. Auf diese Antworten soll hier nicht eingegangen werden, geht doch auch der Ausgang der Sache aus den Akten nicht hervor. Offensichtlich hatte Cuntzcius aber Erfolg, wie man aus der von Wilfried Stüven mitgeteilten Tatsache schlußfolgern kann, daß es im Jahre 1781 einen Saalkreisorgelbauer gab, der sein Privileg „mit Ausschließung aller Fremden, in Seiner Königl. Majestät Landen nicht ansässigen Künstler dieser Artb“ erhalten hatte.⁸

Seinem Antrag an das Generaldirektorium hatte Cuntzcius folgendes Gutachten Johann Sebastian Bachs beigelegt, das ebenfalls der magdeburgischen Kammer abschriftlich zugeleitet wurde.⁹

Da der Herr Cuntzcius, Kunstberühmter Orgel- und Instrument-Macher in Halle mich endes benandten um ein Glaubwürdiges attestat wegen seiner Geschicklichkeit in Verfertigung der Orgeln und Instrumenten ersuchet bat; als babe nicht umbin gekont, ihm dergleichen hiermit auszustellen; Ich bekenne also hierdurch, nach meinem Gewißen, daß gedachten Herrn Cuntzii seine Arbeit in gedachten Orgeln und Instrumenten dergestalt gut und Regelmäßig sey, daß nichts dargegen einzuwenden ist, und nichts mehr zu wünschen wäre, als daß alle dergleichen Arbeiten so tüchtig verfertigt würden, damit die Gottes Häuser sowohl als alle andere Liebhaber von dergleichen Musicalischen-Instrumenten hinfübro nicht mehr durch Stümper betrogen würden.

Leipzig, den 12ten Janr: 1748.

*Johann Sebastian Bach
Königl. Pöblnischer und Chur-
fürstl. Sächßischer Hoff-
Compositeur, Capel-
Meister und Music-
Director zu Leipzig.*

Daß Johann Sebastian Bach und Heinrich Andreas Cuntzcius miteinander bekannt waren, wurde schon durch Carl Hermann Bitter an den Tag gebracht, als er in seiner Biographie der Bach-Söhne zwei Briefe Wilhelm Friedemanns an einen ungenannten Adressaten veröffentlichte.¹⁰ Weitere Quellen¹¹ lassen den Vorgang nunmehr deutlicher erscheinen: Der Berliner Konzertmeister Johann Gottlieb Graun hatte sich im Frühjahr 1749 als Mittelsmann bei Johann Sebastian Bach nach einem geeigneten Orgelbauer für einen Neubau in Frankfurt an der Oder erkundigt und dabei „den Hilde-

⁸ W. Stüven, a. a. O., S. 74.

⁹ Vgl. Fußnote 1, fol. 3^V und 4^r.

¹⁰ C. H. Bitter, *Carl Pbilipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Bd. 2, Berlin 1868, S. 370f.

¹¹ Vgl. Fußnote 2.

brandt“ ins Gespräch gebracht. Bach aber hatte ihm Cuntzius „als einen noch *habilern als den Hildebrandt recommandirt*“, sich auch sofort mit jenem in Verbindung gesetzt. Cuntzius fuhr daraufhin nach Leipzig, „um wegen der neuen *Orgel genauere Abrede zu nehmen, ihr Gutachten, Einrichtung und zu fordernden Preißes einander zu comuniciren*“. Die so entstandenen Kosten bildeten den Anlaß für Wilhelm Friedemanns Schreiben.

Es kann nur gemutmaßt werden, ob Bach und Cuntzius sich bei Orgelabnahmen kennenlernten, sich über ihren gemeinsamen Interessen trafen oder durch Wilhelm Friedemanns Vermittlung nähertraten. Vielleicht gab es sogar engere familiäre Beziehungen. In einem etwas unklaren Passus der leider nur in Abschrift erhaltenen Briefe Wilhelm Friedemanns wird dieser von einem Mitglied der Familie Cuntzius als „*Herr Gevatter Dir. Bach*“ angesprochen.¹²

Bach ist oft als Gutachter in Anspruch genommen worden. Sein Gutachten über Cuntzius gesellt sich jenem hinzu, das er am 16. Februar 1711 über den Orgelbauer Heinrich Nicolaus Trebs abgegeben hatte.¹³ In beiden Fällen maßßen die Orgelbauer seiner Stimme ein solches Gewicht bei, daß sie sie bei den Behörden als in ihrem Sinne beeinflussend einsetzten.¹⁴

¹² Bitter, a. a. O., S. 371.

¹³ Dok I, Nr. 84.

¹⁴ Im Falle von H. A. Cuntzius ist nicht zu vergessen, daß J. S. Bach seit seiner Begegnung mit Friedrich II. von Preußen im Mai 1747 besonderer Wertschätzung in Berlin sicher sein konnte.

Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“

Von Wolfgang Budday (Korntal)

M

Bachs Choral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (BWV 637) zeichnet sich im Orgelbüchlein durch eine eindeutige und augenfällige Anwendung musikalischer Figuren aus, wobei die „Augenfälligkeit“ wohl darin begründet liegt, daß es sich primär um Figuren handelt, die das musikalische Material selbst in besonders charakteristischer Weise treffen.

Bei meinen Untersuchungen stütze ich mich vor allem auf Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* und Johann Gottfried Walthers *Praecepta der Musicalischen Composition*.¹

Die Kompositionslehre Bernhards klassifiziert den Kontrapunkt in „Contrapunctus aequalis“, nämlich „simplex“, und „Contrapunctus inaequalis“, nämlich „diminutus“ oder „floridus“; dieser wiederum gliedert sich in „Contrapunctus gravis“ und „Contrapunctus luxurians“. Der „Stylus gravis“ (oder „antiquus“) beschränkt sich im Gebrauch der Dissonanzen auf die „Figurae fundamentales“ („Syncopatio“ und „Transitus“), während der „Stylus luxurians“ aus „mehr Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen (oder mehr Figuris Melopoeticis welche andere Licentias nennen)“ besteht und die „Figurae superficiales“ umfaßt.² Hieraus erschließt sich der Figurenbegriff Bernhards: „Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen.“³ Es ist also die Eigenschaft zahlreicher Figuren, Dissonanzen freier zu behandeln, ihre theoretische Abhandlung somit eine Spezies der Kontrapunktlehre: satztechnische Freiheiten des „Stylus luxurians“ (gegenüber dem „Stylus

¹ *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. v. J. Müller-Blattau, Kassel 1926, ²1963 und J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, = Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2, Leipzig 1955. Die „*Praecepta*“ – sie wurden 1708 in Weimar geschrieben, in einer Zeit also, als Bach mit Walther persönlichen Kontakt hatte – sind in bezug auf die Figuren zum großen Teil in Text und Beispiel direkt von Bernhard übernommen (dazu A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, AfMw 9, 1952; weitere einschlägige Arbeiten von Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz [1950], insbesondere S. 68–75; *Die oratorische Kunst J. S. Bachs*, Kongreßbericht Lüneburg 1950). Es ist somit nach Lage der Dinge einigermaßen wahrscheinlich, daß Bach der Inhalt beider Traktate bekannt gewesen ist (handschriftliche Kopien von Bernhards „*Tractatus*“ sollen nach Walther – *Musicalisches Lexikon* 1732, Art. „Bernhardi“ – „in vieler Händen“ gewesen sein).

² Bernhard, NA S. 42/43; vgl. dazu auch das 35. Kapitel bei Bernhard („*Von dem Stylo Theatrali insgemein*“) mit den Begriffen der „prima“ und „seconda pratica“ Monteverdis (Vorreden zum 5. Madrigalbuch 1605 und zu den „*Scherzi musicali*“ 1607).

³ Bernhard, NA S. 63.

gravis“) müssen als Figuren legitimiert sein.⁴ – Die musikalischen Figuren sind zugleich, und darin ist sich das gesamte barocke musiktheoretische Schrifttum einig, geeignet, „Affecten zu bewegen“, bei den Hörern eine „Bewegung der Gemüther“ hervorzurufen.⁵ Bisher ist im Zusammenhang mit Bachs Orgelchoral dieser Aspekt des Figurbegriffs betont worden. Deshalb soll hier der Aspekt der satztechnischen Freiheit, der Abweichung von der kompositorischen Norm im Vordergrund stehen.

Die musikalische Figur, die im Choral zunächst auffällt, ist das Springen des Basses in großen, meist verminderten Intervallen. – Zur Zeit der klassischen Vokalpolyphonie waren die melodisch verwendbaren Intervalle stark eingeschränkt: Übermäßige und verminderte Intervalle wie auch kleine Sexte abwärts, große Sexte, Septime und die Oktave überschreitende Intervalle werden nicht benützt.⁶ Bereits im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert aber wird die Melodie mit diesen Intervallen durchsetzt, wenn es gilt, bestimmte Affekte auszudrücken.⁷ Diese figürliche Anwendung verminderter, übermäßiger und sehr großer Intervalle läßt sich etwa bei Schütz zeigen und hat sich im Prinzip unverändert bis zu Bach hin erhalten (wobei von einer eindeutigen Zuordnung bestimmter Intervalle zu bestimmten Affektinhalten in der Bachschen Musik kaum mehr ausgegangen werden kann). Unnatürliche Sprünge in der Melodie werden von Bernhard als „Saltus duriusculi“ (etwas harte Sprünge) bezeichnet.⁸ Sein Beispiel mit fallender verminderter Septime deutet durch den unterlegten Text auf den Affekt des Trügerischen, der durch das „falsche“ Intervall ausgedrückt werden soll, hin:

①



⁴ Bernhard im „Ausführlichen Bericht“ (NA S.147): „excusiret werden“; Figuren, die nicht direkt zur Satzlehre gehören – etwa die „Katabasis“ – fehlen bei Bernhard, obwohl sie ihm sicherlich bekannt waren (dazu auch H. Federhofer, *Die Figurenlehre nach Cbr. Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von H. Schütz*, Kongreßbericht Bamberg 1953).

⁵ Bernhard, NA S.42f.; auch bei ihm läßt sich die Bedeutung der Figuren im allgemeinen aus dem Zusammenhang erschließen.

⁶ Siehe K. Jeppesen, *Kontrapunkt*, Leipzig 1930, Wiesbaden ⁵1965, S.64ff.

⁷ Siehe S. Schmalzriedt, *H. Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre G. Gabriellis*, Neuhausen–Stuttgart 1972, S.111ff.

⁸ Im „Stylus luxurians“ sind folgende „Saltus“ möglich: verminderte Quart auf- und abwärts, verminderte Quint abwärts, bestimmte Formen der kleinen Sexte (abwärts), verminderte Septime abwärts, bisweilen (bevorzugt in der tiefsten Stimme) auch große und kleine Septime, None oder gar die Doppeloktave abwärts. (NA S.78f.).

Eine weitere Figur, die im Choral häufig Verwendung findet, ist der „Passus duriusculus“ (ein etwas harter Gang), der nach Bernhard in drei Erscheinungsformen auftreten kann:⁹

a) Als eine Folge von „unnatürlichen Gängen“ „... in einer Stimme gegen sich selbst,“ „... wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt“:

②



Chromatik im heutigen Sinne¹⁰ als musikalische Figur ist bereits in der *Musica poetica* (1606) Joachim Burmeisters angesprochen. Sie ist mit dem Namen „Pathopoeia“ belegt, eine hochaffektuose Figur, die aus der Rhetorik übernommen ist, wo sie zur „Aufstachelung der Leidenschaft“ dient:¹¹ „Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos.“¹² – In den beiden Darstellungen von Burmeister und Bernhard ist die Aussage der chromatischen Figur begriffen: ein „unnatürlicher Gang“, der geeignet ist, leidenschaftliche Gefühle zu erwecken.¹³

b) Gänge der übermäßigen Sekunde, verminderten Terz sowie der verminderten und übermäßigen Quart und Quint, wenn sie das Rahmen-

⁹ Bernhard, NA S. 77f.

¹⁰ Es muß darauf hingewiesen werden, daß Bernhard (NA S. 78) den Begriff „Chromatik“ für diese „Gänge“ ablehnt (dazu H. H. Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, AfMw 16, 1959, S. 63f., Anm. 3; auch C. Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Chr. Bernhards*, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 137), dieser wird hier nur der Einfachheit halber verwendet, da er denselben Sachverhalt umschreibt. – Ausdrücklich soll betont werden, daß diese erste Art des „Passus duriusculus“ in Bernhards Definition nicht (wie das Notenbeispiel etwa vermuten lassen könnte) auf den „chromatischen Quartgang“ eingeengt wird. Dieser hat freilich als Beispiel den Vorteil, gleich zwei „harte Gänge“ demonstrieren zu können.

¹¹ R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 137.

¹² J. Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, Nachdruck Kassel 1955, S. 61.

¹³ Eine relativ häufig anzutreffende Erscheinungsform des „Passus duriusculus“ dieser ersten Art ist der ostinate chromatische Quartgang im Baß, heute unter dem Namen „Lamento-Baß“ geläufig. Bekannte Beispiele bei Bach sind der Eingangschor der Kantate 12 („Weinen, Klagen“) bzw. als Parodie das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe, oder das Adagissimo-Lamento aus dem Capriccio (BWV 992). H. H. Eggebrecht hat nachgewiesen, daß der chromatische „Passus duriusculus“ in den „*Kleinen geistlichen Konzerten*“ von Schütz immer in Zusammenhang mit den Hauptbedeutungen „Sünde-Verlangen“ steht. W. Gurlitt glaubt im chromatischen Quartgang bei Bach eine „theologisch redende Figur“, ein „Sinnbild... der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi“ zu erkennen (H. H. Eggebrecht, *Zum-Figur-Begriff*... S. 60, und W. Gurlitt, *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik*, Bericht über die wiss. Bachtagung Leipzig 1950, S. 244).

intervall eines diatonisch ausgefüllten Ganges darstellen, werden als zweite Art des „Passus duriusculus“ bezeichnet (wobei nicht alle „Gänge“ in beiden Richtungen zugelassen werden).

c) Die dritte Art, der „Passus duriusculus plurium vocum“, ist bedeutungsgleich mit der „Relatio non harmonica“¹⁴ (falsche, unharmonische Relation) und bezieht sich auf das Verhältnis zweier Stimmen zueinander.¹⁵ Die Musiktheorie versteht darunter, „wenn Mi contra Fa quer über gesetzt wird in denen ungewöhnlichen Intervallis“.¹⁶ Folgendes Beispiel „falscher Relationen“ gibt Bernhard:¹⁷

③

Unisonus Octava Semi- Semi- Tritonus
superfluus superflua diapason diapente

Dieser Widerspruch zweier Töne in diagonalen Position galt nach Meinung der barocken Theorie in der Vokalphonie des 16. Jahrhunderts als unzulässig.¹⁸ Wann in der Theorie diese Übertragung des einst melodischen „Mi-contra-fa“-Verbots auf die Fortschreitung mehrerer Stimmen erfolgte, ist nicht sicher bekannt.¹⁹ Mindestens seit Bernhard jedoch beschäftigte die-

¹⁴ So wird derselbe Sachverhalt bei anderen Theoretikern durchgängig bezeichnet; auch Bernhard (NA S.41) spricht von „falschen Relationes“.

¹⁵ Der Verweis von Bernhard (NA S.78, Nr.7) muß sich auf Cap. 2, Nr.12 (nicht Nr.6) beziehen; siehe dazu auch H.H.Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff* . . ., S.63, Anm. 2.

¹⁶ W.C.Prinz, *Phrynis oder Satyrischer Componist*, 1. Teil, Quedlinburg 1676, Cap.17; im Sachteil des Riemann Musiklexikon, 12. Aufl. (Mainz 1967) wird die „Relatio non harmonica“ (Stichwort „Querstand“), vermutlich in Anlehnung an das *Musikalisches Lexikon* von H.Ch.Koch (Frankfurt 1802, Art. „Unharmonischer Querstand“), auf eine „auf 2 Stimmen verteilte Halbton- bzw. Tritonusfolge“ eingeengt. Dies ist zumindest für die barocke Theorie unkorrekt: der „unharmonische Querstand“ (dieser Begriff ist im Lexikon von Walther schon verwendet) beinhaltet hier noch weitere „unharmonische“ Intervallverhältnisse (letztlich alle übermäßigen und verminderten Intervalle), wie die Beispiele bei Prinz, Werckmeister und Walther ausweisen.

¹⁷ Bernhard, NA S.41, Nr.12; weitere Beispiele, die z.T. auch über Tritonus- und chromatische Halbtonbeziehung hinausgehen, etwa bei Werckmeister (*Harmonologia Musica*, 1702, § 59-77) oder Walther (*Praecepta*, NA S.156ff.).

¹⁸ A. Werckmeister, *Harmonologia Musica*, § 59: „war bey den lieben Alten ein groß vitium“.

¹⁹ H. Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, Berlin 21921, S.407f.) führt bereits bei G. Zarlino (*Le Istitutioni harmoniche* 1558, Buch III, Cap. 30) diesen Sachverhalt an.

ses Problem jedes theoretische Werk der Barockzeit. Bereits bei ihm wird formuliert, daß dieses Verbot „in mehr als zweistimmigen Sachen nicht so rigorose erfordert werden“ kann.²⁰ Die Theorie unternimmt deshalb den Versuch einer Einteilung in „excellentes, tolerabiles, intolerabiles und vitiosae“.²¹ Doch ist aus dem Studium der theoretischen Schriften keine eindeutige Abgrenzung möglich, „weil die Auctores so wohl, als der göüt der Zuhörer hierinnen nicht einig sind“.²² – Daß aber das gehäufte Vorkommen von „falschen Relationen“ ein ausgezeichnetes Mittel ist, den Hörer in eine „traurige Gemüthsregung“ zu versetzen, darin besteht Einvernehmen in der Theorie.²³

Es läßt sich leicht zeigen, daß sich in der Bachschen Musik der Affektgehalt dieser Figuren erhalten hat:

④

Buß und Reu Buß und Reu

Buß und Reu Buß und Reu

⑤

Solls ja so sein, daß Straf und Pein

Beispiel Nr. 4 (Arie Nr. 10 aus der Matthäus-Passion) zeigt die Anwendung von „Passus“ und „Saltus duriusculus“, in Beispiel Nr. 5 (Choral Nr. 3,

²⁰ Bernhard, NA S. 41; daß es in der Praxis nicht mehr ohne „unharmonische Querstände“ gehen konnte; ist leicht einzusehen: bereits eine normale IV-V-I-Kadenz in Moll etwa beinhaltet mehrere.

²¹ Siehe Printz, *Pbrynys* ... 1676, Walther, *Musicalisches Lexikon und Praecepta*.

²² Walther, *Musicalisches Lexikon*, Art. „Relatio non barmonica“.

²³ Siehe Printz, *Pbrynys* ... 1676, Cap. 17, § 12; Werckmeister, *Harmonologia* ... 1702, § 60; Walther, *Praecepta*, NA S. 157.

Kantate 48) läßt sich die Figur des „Passus duriusculus plurium vocum“ („Relatio non harmonica“) mehrmals aufzeigen.

Die Tonart der Chormelodie „Durch Adams Fall“ scheint zunächst, geht man vor allem vom Anfang und Schluß aus, auf ein plagales Äolisch mit Finalis a' zu deuten. Bei genauerer Betrachtung indes fällt das häufige Vorkommen des tiefsten Melodietones d' auf. Da sich aber der plagale äolische Modus in aller Regel in einem e'-e''-Ambitus bewegt (wobei d' nur als Ausnahme vorkommt), wird dieser Choral in der Musiktheorie als dorischer erster Modus klassifiziert.²⁴ Er beginnt und endet zwar auf der Repercussio, die Finaltöne der ersten Zeilenenden jedoch gehorchen durchaus dem alten Primat der „Trias harmonica“ (Stufen I V :|| III I IV V). Auf Grund der Eigentümlichkeit der Melodie (vor allem durch die V. Stufe am Schluß) stellt sich nun die Frage nach der Tonart des Orgelchorals.²⁵ Sowohl der Anfang (a') als auch der Schluß (a-Moll mit üblichem Durchschluß) deuten auf eine tonartliche Interpretation der dorischen Melodie nach a-Moll hin. Zwar könnte das Fehlen von Vorzeichen auch die Tonart d-Moll anzeigen – der Kirchenton der Melodie wie auch die Disposition der Klauseln an den Zeilenenden könnten diese Annahme erhärten²⁶ –, doch ist sicherlich davon auszugehen, daß die Schlußkadenz des Stücks, „welche die Harmonie dergestalt zur Ruhe führt, daß mit derselben eine Gesang völlig kann geschlossen werden“, als „Clausula formalis perfectissima“ („primaria“) zugleich dessen Tonart repräsentiert.²⁷ Auf a-Moll bezogen ergibt sich fol-

²⁴ M. Behringer, *Musicae*, Nürnberg (1610), Nachdruck Leipzig 1974, Folio E 3 verso; Walther, *Praecepta*, NA S. 171; J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2. Teil, 1. Abt., Berlin 1776, Nachdruck Hildesheim 1968, S. 54; der Oktavambitus der dorischen Melodie wird in der letzten Choralzeile um einen Ton überschritten (siehe dazu Walther, *Musicalisches Lexikon*, Art. „Modus perfectus“).

²⁵ Es verdient angemerkt zu werden, daß um die Entstehungszeit dieses Werkes mit dem *Neu-Eröffneten Orchestre* J. Matthesons (Hamburg 1713) ein längst überfälliger Angriff auf die bis dahin von vielen Theoretikern als allgemein gültig hingestellte Lehre von den Kirchentonarten geführt wird.

²⁶ Diese wäre bei Annahme von d-Moll I III :|| I I+ IV+ V+.

²⁷ Siehe *Praecepta*, NA S. 161–163, desgleichen die Vertonungen derselben Melodie in Beispiel Nr. 13 und Nr. 15. Kirnberger (*Kunst . . .*, 2. Teil, 1. Abt., S. 59) gibt für den Choral „Durch Adams Fall“ einen Schluß an, der die Tonart d-Moll (mit Schluß auf dem Akkord der 5. Stufe, A-Dur) ausweisen soll. Kirnbergers Ausführungen über die Kirchentonarten zeigen bereits Ansätze einer stark historisierenden Ansicht, die bei Vogler (*Abt Vogler's Choral-System*, Kopenhagen 1800) in der Konsequenz gipfelt, daß er die Bachschen Choralsätze gänzlich umarbeitet. Er erhebt die Forderung, daß die Tonart des mehrstimmigen Choralatzes sich streng an der Kirchenmelodie selbst orientieren müsse. Unser Choral (Notenteil Choral Nr. 217) wird also dorisch harmonisiert, der Schluß der Melodie einfach abgeändert, um dem anstehenden Problem zu entgehen. – Bereits Werckmeister hat sich zum Problem der Tonart in diesem Choral geäußert. Er kommt im Zusammenhang mit tonartlich fehlerhaften Choral-, „Prae-

gende Disposition der Klauseln: IV VI :|| IV IV⁺ VII I⁺. Gemäß der barocken Theorie²⁸ ist hier als außergewöhnlich festzuhalten, daß die wichtigen „Clausulae essentiales“ der V. und III. Stufe gänzlich fehlen und die IV. Stufe d-Moll auffallend häufig Anwendung findet. Dies ist aus der Gestalt der Melodie zu erklären.²⁹ Die beiden Kadenz in T.4 und 10 haben die Diskantklausel im Baß, die anderen Schlüsse sind „Perfectissima“-Kadenz. – Die Melodie erfährt im Vergleich mit ihrer ursprünglichen Fassung (siehe Notenbeispiel Nr. 15) eine Abänderung: die Takte 7 und 8 sind eine wörtliche Wiederholung der beiden ersten Takte.³⁰

Durch das ganze Stück zieht sich eine einheitliche Struktur der Stimmen. Dem unverzierten Cantus firmus steht die Gestalt des Basses gegenüber: Er besteht aus einer den Fall symbolisierenden Folge von „Saltus duriusculi“ in absteigender Bewegung. Die stereotype, in allen Zeilen wiederkehrende rhythmische Formel des Basses wird in der letzten Choralzeile, vermutlich zum Zwecke einer Schlußverdichtung, abgeändert. Charakteristisch ist die

ambula“ auf „Adams Fall“ zu sprechen und unterstellt der Melodie einen auf Finalis a' transponierten hypophrygischen Modus (wozu statt h der Ton b angebracht werden muß). So werde der „traurige Affect“ des Chorals am besten „exprimiret“ (etwa analog dem Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“): „*der Gesang: Durch Adams Fall ist gantz verderbt; ist ebenfals auch Hypophrygi, aber man Clausuliret mehrentheils auf den Dorium, da doch der Dorium im D. schliesset; Nun aber beisset es allemahl: In fine videtur Toni. Dieses Lied aber hält in A. aus: So kan es nicht Dori modi seyn| denn kein Gesang schliesset in Clausula minus principali, wiewohl in diesen Liede deswegen keine sonderliche confusiones verursachet werden| weil dessen Melodey etwas verändert wird. Denn ich babe auch in ubralten Gesang-Büchern gefunden| daß die Formal-Clausulen zu diesen Liede gantz anders formiret werden| als sie bißhero sind gemacht worden|denn das b wird nicht darinnen gefunden|das b. aber wird gantz anders und traurig angebracht| weil es ein Trauer-Lied| von der Verderbung menschlicher Natur ist“* (Harmonologia Musica, § 116). – Die Tenorklausel am Schluß einer Choralmelodie ist bei Bach immer mit einer „Perfectissima“-Kadenz (Schlußton der Melodie ist Grundton des Akkords) verbunden, wobei, wie in unserem Falle, der Modus der Melodie nicht besonders interessiert (eine Ausnahme bilden wenige mixolydische Melodien; in tonartlichen Fragen konnte ich mich auf Vorarbeiten einer in Entstehung befindlichen Arbeit von H. Deppert – *Kadenz und Klausel in der Musik J. S. Bachs* – stützen).

²⁸ Siehe *Præcepta*, NA S. 162f. und S. 178. In der Molltonart (äolisch) kann auf den Stufen I und III bis VII klausuliert werden. Die wichtigsten Stufen sind die „Clausulae essentiales“ I-V-III – in a-Moll a–e–C–, darauf folgen die „Clausulae affinales“ VI und IV – F und d –, und zuletzt die „Clausula peregrina“ VII – G –; auf der II. Stufe kann nicht klausuliert werden, da sich darüber mit den Tönen der Leiter kein Dur- oder Moll-dreiklang aufbaut (siehe dazu auch U. Siegele, *Bemerkungen zu Bachs Motetten*, BJ 1962, S. 39–42).

²⁹ Allenfalls die zweitletzte Choralzeile hätte eine Kadenz nach III (C-Dur) oder V (e-Moll) ermöglicht; sonst bietet die Melodie eben keine Kadenz auf diesen Stufen an.

³⁰ Es scheint, als wäre die „Satzidee“ des Chorals an der ersten Choralzeile entwickelt (was noch dargestellt werden soll). Sie „paßt“ deshalb im Vergleich mit den anderen Zeilen hier besonders gut. Mithin mag der Grund einer Wiederholung darin liegen; es wären allerdings auch andere Gründe denkbar (etwa formale).

durch Pausen zerschnittene Struktur. Dieser konträr angelegte Außenstimmensatz, mit der Figurenlehre als „Antitheton“³¹ zu bezeichnen (Sopran: Diatonik, vorwiegend Schritte, ebener rhythmischer Fluß; Baß: Alterationen, Sprünge, zerschnittene rhythmische Struktur), wird durch die beiden Mittelstimmen, die durch komplementäre Sechzehntelbewegung aneinander gebunden sind, aufgefüllt. Beispiel Nr. 6 bringt die erste Zeile des Orgelchorals, Beispiel Nr. 7 ihre auf einen vierstimmigen Kantionalsatz reduzierte harmonische Fassung:

⑥

⑦

Die Konvention des Gerüsts, das den vollständigen harmonischen Ablauf enthält, läßt nicht den aufreibenden Eindruck der Orgelfassung vermuten. – Mit dem querständigen Eintritt des Baßtones c³² (der Tenor hatte zuvor das cis') wird im Orgelchoral der Reigen „kompositorischer Härten“ eröffnet. Dieses c wird über eine verminderte Septime abwärts zum Dis weitergeführt, ein melodisches „Mi contra fa“. Zwischen den A-Dur-Sextakkord (T. 1, 1. Achtel) und den H-Dur-Quintsextakkord (2. Viertel), Dominante des darauffolgenden e-Moll, ist ein verminderter Septakkord [dis-(fis)-a-c] auf dem 2. Achtel des Taktes eingeschoben. Er ermöglicht diese gewünschte Härte des querständigen Eintritts von Ton c und die darauffolgende verminderte Septime als melodisches Intervall im Baß. Bach hätte auch, wie Beispiel Nr. 8 zeigt,

³¹ Siehe Walther, *Musicalisches Lexicon*, Art. „Antitheton“.

³² Die Stimme des Pedals ist 16füßig registriert zu denken, klingt also eine Oktave tiefer als notiert. Im Text werden die Oktavlagen des Klangs, nicht der Notation gegeben.



die A-Dur-Harmonie auf dem 2. Achtel beibehalten können: Mit cis im Baß wäre dennoch ein „Saltus duriusculus“ der kleinen Septime (cis-Dis) erschienen. Aber ihm war hier eben an der doch außergewöhnlichen Führung gelegen. Möglicherweise läßt sich dafür auch noch ein anderer (melodischer) Grund beibringen: der Baß führt so die Linie d'-cis'-(h) des Tenors chromatisch ins c weiter. Die „Fundamentstimme“, zusammengesetzt aus Baß und Tenor [Folge d-cis-(h)-c], bildet so eine Art Imitation zum Alt. Dieser hatte im Auftakt zu T. 1 den „Passus duriusculus“ g'-fis'-(e')-f' eingeführt.³³ (Dieser chromatische „Passus duriusculus“ wird nämlich im Verlauf des Stücks des öfteren, meist zu Beginn einer neuen Choralzeile, in imitatorischer Andeutung, auch in umgekehrter Richtung, angebracht.³⁴) Der eingeschobene verminderte Septakkord – er verkörpert wie die darauffolgende H⁷-Harmonie eine Form der Dominante von e-Moll – ist für die funktionale Struktur des Satzes (Beispiel Nr. 7) eigentlich nicht notwendig. Er entpuppt sich als harmonische Zutat, die eingesetzt ist, um außergewöhnliche Fortschreitungen zu erreichen. – Der verminderte Septakkord auf dem 6. Achtel des 1. Taktes resultiert aus einer Analogie. Die Dominantharmonie (A-Dur) wird wiederum in Form dieses Akkordes [cis-(e)-g-b] um ein Achtel vorgezogen (Ton B ist wieder „Relatio non harmonica“, hier zum e des Tenors). Die Harmonienfolge H-Dur-e-Moll, A-Dur-d-Moll in T. 1, eine einfache Quintfallsequenz, wird von Bach melodisch, durch Transposition der Stimmen nach zwei Harmonien um einen Ton tiefer, zumindest teilweise, in Alt und Baß exakt realisiert.³⁵ Die erste Choralzeile prägt so die tonartlichen Bereiche der V. (e-Moll) und IV. Stufe (d-Moll) aus. Zeigt sich bereits im fallenden „Saltus duriusculus“ der verminderten Septime ein Abbild der „Verderbtheit“ und des „Falls“, so verstärkt die fallende harmonisch-melodische Sequenz dieses Bild: Die Choralzeile läßt sich als ein melodisch kontinuierliches Absteigen in allen Stimmen beschreiben, eine Figur, die in der Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts als „Katabasis“ beschrieben

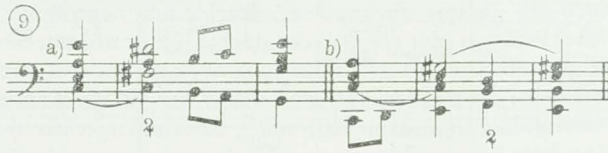
³³ Die Wechselnote e', in der Theorie „Transitus“ genannt, erfüllt die Forderung des komplementären Flusses.

³⁴ T. 4 bei der Wiederholung: Tenor d'-es'-(f')-e', gefolgt vom Alt b'-a'-(g')-as'; Tenor und Alt T. 8 und 9 sowie T. 10 und 11.

³⁵ Der vorgegebene Cantus firmus dürfte Ursache für die Abänderung im Tenor sein.

wird und häufig zur bildhaften Darstellung von Textaussagen wie „Hölle“, „hinabfahren“, „Erniedrigung“ usw. dient.³⁶

Eine weitere Überlegung zielt auf die Behandlung der verminderten Septakkorde in T. 1. Der verminderte Septakkord wird in den barocken Generalbaßlehren an verschiedenen Stellen abgehandelt. Im Lehrbuch von C. P. E. Bach etwa erscheint er gemäß seinen verschiedenen Erscheinungsformen (Umkehrungen) in den Kapiteln über den Septimen-, Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord. Beispiel Nr. 9, das daraus entnommen ist, zeigt ihn in der Gestalt des Sekundakkords (Akkord der übermäßigen Sekunde, übermäßigen Quart und großen Sexte, c-dis-fis-a):³⁷



„Die Dissonanz liegt hier im Basse, und kommt in der Bindung (a), und im Durchgange (b) vor, geht aber allezeit nachher herunter.“³⁸ Dieser Akkord muß, so die Theorie, nach denselben Regeln wie der Dominantseptakkord behandelt werden. Ist auch im freien Satz eine Vorbereitung der Septdissonanz nicht mehr erforderlich (beim Dominantseptakkord bereits nachweislich seit dem frühen 17. Jahrhundert³⁹), so wird auf einer schulgemäßen Auflösung sekundweise abwärts bestanden. – In T. 1 finden sich auf dem 2. und 6. Achtel verminderte Septakkorde in Gestalt von Sekundakkorden.

³⁶ Walther, a. a. O., Art. „Catabasis“: „ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedriges, gering- und verächtliches vorgestellt wird“. Zumindest im Baß wird diese Idee der „Catabasis“ in allen Choralzeilen beibehalten, wie die ständig fallende Abfolge der „Passus duriusculi“ ausweist (die einzige Ausnahme ist T. 10, wo der begrenzte Umfang des Pedals dies wohl verhindert). – Ein Vergleich mit einem Satz derselben Chormelodie (siehe Beispiel Nr. 15), aber mit einem anderen Vers als Textvorlage, vermag einen Unterschied aufzuzeigen: Hier wird auf die absteigende Sequenz verzichtet, die ganze erste Choralzeile zielt auf die Tonart d-Moll. In den Bachschen Kantionalsätzen kann sehr häufig beobachtet werden, daß eine ganze Choralzeile auf die Tonart der Klausel zielt. Diese mögliche Tendenz einer „harmonischen Normierung“ könnte hier also figürlich zur Affektsteigerung durchbrochen sein.

³⁷ C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, Nachdruck Leipzig 1969, S. 101; die entsprechenden Stellen befinden sich in Cap. 13, 8, 7 und 9. Siehe dazu auch J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Nachdruck Hildesheim 1969, S. 235–237. Heinichen handelt den verminderten Septakkord im Abschnitt über die „falschen Intervalle“ (S. 225 ff.) ab und kommt zu denselben Aussagen.

³⁸ C. P. E. Bach, *Versuch* . . . , 2. Teil, S. 97.

³⁹ Siehe H. Deppert, *Zur Entstehung des Dominantseptakkords*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 2, 1971, H. 2, S. 15–22.

Auf den querständigen, unvorbereiteten Eintritt der Baßdissonanzen wurde bereits hingewiesen; ihre Auflösung aber bleibt, zumindest in der Stimme selbst, aus: es wird von den Dissonanzen abgesprungen. Nun läßt sich zwar eine Erscheinung benennen, die diese Härte etwas mildert: Die geforderten Auflösungsöne h bzw. a erscheinen im Tenor (verspätet auf dem 3. Achtel) und Diskant (3. Viertel), was als „Heterolepsis“-Figur oder mit Heinichen als eine „geschehene Verwechslung der resolution“ bezeichnet werden kann: „indem die vorhergelegene Dissonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme resolviret, sondern den Clavem, worein sie natürlich resolviren solte, einer andern Stimme überlässet, und dagegen einen neuen Clavem eben desselben Accordes ergriffet.“⁴⁰ Daß hier dennoch ein außergewöhnlicher Umgang mit Dissonanztönen gegeben ist, macht um so mehr die Einschränkung Heinichens deutlich, daß solch eine „theatralische Auflösung“ von Dissonanzen immer von einer ordnungsgemäßen Auflösung des Accompagnisten begleitet sein müsse.⁴¹ – Es gibt im Choral eine weitere Stelle, wo von der Dissonanz eines verminderten Septakkordes im Baß abgesprungen wird: Ton Es in T. 10. Auch für diese Stelle bietet Heinichen eine sinnvolle Begründung: „Setzet man nun dem Haupt-Accorde, ohne selbigen zu resolviren, so gleich seinen verwechselten Accord an die Seite z. E. D-gis-e-h gis-e-h-d, und resolviret alsdenn diesen letztern erst, nach der Natur seiner Dissonanz, so heisset es eine geschehene Verwechslung

⁴⁰ Zum Begriff der „Heterolepsis“ Näheres im folgenden. J.D.Heinichen, *Der Generalbaß* . . . 1728, S.664; es ist interessant, daß gerade das 140 Seiten umfassende Kapitel über die „Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“ in der frühen Generalbaßlehre Heinichens (*Anweisung zu vollkommener Erlernung des Generalbasses*, Hamburg 1711) noch vollständig fehlt. – Der erste Abschnitt der dritten Abhandlung in J.A.Scheibes *Compendium Musices* (Manuskript um 1730; Anhang zu P.Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, S.61–73) ist eine Zusammenfassung des genannten Kapitels von Heinichen. Bemerkenswert ist, daß Scheibe alle bei Heinichen beschriebenen Möglichkeiten „theatralischer“ Dissonanzauflösung als „Figuren, wodurch man . . . von den gewöhnlichen Gebrauche der Dissonanzen abzugehen pfleget“, bezeichnet und sich somit direkt in die Traditionslinie Bernhard-Walther einreht.

⁴¹ J.D.Heinichen, *Der Generalbaß* . . . 1728, S.665, Anm. z; und eine solche ist in unserem Falle ja nicht gegeben. Es muß eingeräumt werden, daß theoretische Aussagen eines Heinichen oder Ph.E.Bach nicht als letztlich verbindliche Norm für J.S.Bach angesehen werden dürfen. Um eine genaue Aussage über die „übliche“ Behandlung dieses Akkordes bei ihm machen zu können, müßte eine größere Menge Materials herangezogen werden. Nur dann läßt sich verbindlich eine „Licentia“ beschreiben, wenn von einer gesicherten Norm ausgegangen werden kann. – Auf dem 4. bzw. 12. Sechzehntel des ersten Taktes erscheinen in den Mittelstimmen durchgängige Töne g und e' bzw. d'. Es ist nicht auszuschließen, daß die an diesen Stellen sich bildenden Klänge von Bach aus gelesen als eigenständige Harmonien (IV⁷ von e-Moll, IV von d-Moll, jeweils die Terz des Akkordes im Baß) aufzufassen sind (zumal das Tempo des Stückes sehr langsam sein dürfte), wobei in diesem Falle die Baßdissonanzen „im Liegen“ zu Konsonanzen würden. Auch diese Interpretation müßte einen außergewöhnlichen Umgang mit den Dissonanztönen konstatieren.

der Harmonie vor erfolgter resolution.⁴² Die Baßdissonanz Es wechselt hier in den Tenor über und wird dort regelgerecht aufgelöst. Der Baß übernimmt das fis des Alt, so daß beide Male derselbe Akkord, in Sekundakkordumkehrung und Grundstellung, erscheint.⁴³

Betrachtet man die beiden V-I-Kadenzen des 1. Taktes (nach e-Moll und d-Moll) auf ihre melodischen Klauseln, so zeigt sich, daß beide Male im Baß die Diskantklausel durch den Leitton angezeigt ist. Dieser wird aber nicht in den Grundton geführt, sondern es folgt eine Pause (das heißt, der Klauselvorgang wird in dieser Stimme abgebrochen). Der musikalische Sinnzusammenhang (Klausel) ist durch eine Pause „zerschnitten“:⁴⁴ die nicht-erfolgte Auflösung des Leittons im Baß erscheint als Eingriff in die Satznorm. An diesen Stellen bietet sich nun jeweils der Tenor als „Korrektor“ an, indem er den Auflösungsston des Basses übernimmt (Töne e und d). Dieser Vorgang, daß eine Stimme in eine andere übergreift, ist bei Bernhard als Figur der „Heterolepsis“ („Ergreifung einer anderen Stimme“) beschrieben.⁴⁵ Der Tenor übernimmt Töne, die nach den Regeln des Satzes im Baß erscheinen sollten (figürliche Auflösung des Leittons). Zur Erfüllung dieses Prinzips – es wird im Verlauf des Stückes streng eingehalten – werden sogar andere Verstöße in Kauf genommen: Am Übergang von T. 3 zu T. 4 (E-Dur-a-Moll) bringt der Tenor (letztes Sechzehntel T. 3) die Dominantseptime d, die nach den Regeln des Satzes abwärts ins c aufgelöst werden müßte. Es wird aber von diesem Ton aufwärts in den Ton a weggesprungen, die richtige Auflösung der Dominanterz Kontra-Gis des Basses. Genau denselben Sachverhalt bringt der Übergang von T. 5 zu T. 6: Die Dominantseptime f im Tenor wird ins c' quintaufwärts zur Auflösung der Dominanterz Kontra-H weitergeführt. Man vergegenwärtige sich an

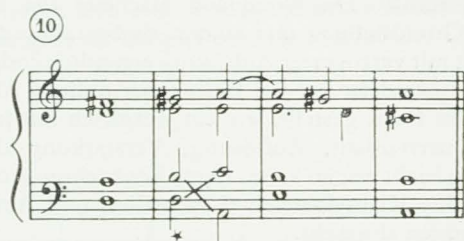
⁴² J. D. Heinichen, a. a. O., S. 623; S. 625 führt Heinichen auch die „Verwechslungen“ (= Umkehrungen) des verminderten Septakkords an.

⁴³ Siehe dazu auch Heinichen, a. a. O., S. 625, Anm. m: Es müssen im verwechselten Akkord wenigstens die „principalesten Claves“ wieder erscheinen. – Die Stelle T. 11, 6./7. Achtel muß wohl ebenso verstanden werden, daß es sich um zweierlei Formen des verm. Septakkordes dis-fis-a-c handelt (wobei im Sekundakkord der Grundton dis fehlte).

⁴⁴ Es gibt in der Figurenlehre eine ganze Anzahl von Pausenfiguren. Dieser Sachverhalt könnte sinnvoll mit der „Tmesis“-Figur (griechisch, Zerschneidung) belegt werden (so auch Schmitz, *Die Bildlichkeit*, S. 70); diese „geschichte, wie und wann es der Text oder Affect erfordert. v. g. in dem Wort suspiro“ (M. Spieß, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg 1745, S. 156). Bei Walther (*Lexikon*, Art. „Cadence trompeuse“) wird ein Vorgang, „wenn an statt der Schluß-Note, welche das Gehör natürlich erwartet, eine ganze oder halbe Tact-Pause gesetzt wird“, als eine „betriegende Cadentz“ bezeichnet.

⁴⁵ Bernhard, NA S. 87–89; sein Beispiel Ziffer 6 bringt eben diesen Sachverhalt, daß vom Leitton (ais' im Sopran) abgesprungen wird (die stimmig richtige Auflösung muß aber auch hier im dazugehörigen Generalbaß erscheinen; siehe dazu dasselbe Beispiel bei Bernhard auf S. 152, auch *Præcepta*, NA S. 155), die anderen Beispiele zielen auf Dissonanzbehandlung.

diesen Stellen die doppelte Freiheit: Der Tenor begeht einen satztechnischen „Fehler“, um den des Basses zu korrigieren – und zwingt dadurch zugleich eine andere Stimme, wiederum seinen begangenen Fehler zu korrigieren (in T. 4 hat der Sopran Ton c'' , in T. 6 der Alt Ton e' , die Auflösungen der Dominantseptimen). Der Tenor wird also hier selbst mit einer „Heterolepsis“, die von Walther als Figur bezeichnet ist, „als welche sich einer großen Freyheit anmaset“,⁴⁶ wieder richtiggestellt. Folgendes Beispiel „figürlicher“ Dissonanzauflösung findet sich bei ihm:



Wichtig ist, daß auch die Fundamentstimme des Chorals in hohem Maße in das Bild, das durch Lizenzen bestimmt ist, einbezogen wird.

Der „Saltus duriusculus“ in Gestalt der verminderten Septime kommt im Verlauf des Stücks aber auch bei Harmoniewechsel (Funktionswechsel) vor. Hierbei macht sich Bach folgendes zunutze: bei normaler IV-V-(I)-Kadenz in Moll bilden die beiden Terzen von Subdominante und Dominante die „Relatio non harmonica“ einer übermäßigen Sekunde bzw. verminderten Septime zueinander. Die Töne F-Kontra-Gis erscheinen in T. 3 und T. 11 bis 12 in eben diesen Funktionen. Dieselben Töne F-Kontra-Gis in T. 2 und T. 8 sind Terzen von Tonika und Wechseldominante, wo derselbe Sachverhalt gegeben ist. Hier wie auch bei den restlichen noch nicht erwähnten „Saltus“ in Gestalt großer und kleiner Septimen unterliegen die Baßtöne keinem Auflösungszwang, da sie als Grundtöne oder Terzen von Akkorden konsonant sind.⁴⁷ Hier möge sich eine genauere Betrachtung der

⁴⁶ *Praecepta*, NA S. 155; zum Notenbeispiel Nr. 10 (S. 144) schreibt Walther: „wird per Heterolepsin entschuldigt“.

⁴⁷ T. 4, 1. Viertel, und T. 9, 3. Viertel, wird im Baß von Dominantseptimen abgesprungen, dazu Näheres im folgenden. In T. 5, 1. Viertel, steht über Ton H ein verm. Septakkord [h-(d)-f-as], Dominante nach C-Dur, bei Cantus-firmus-Ton c'' wohl das gewagteste Akkordgebilde des ganzen Chorals. In T. 9, 2. Achtel, wird der kurze Eindruck eines Quartsextakkords schnell durch Ton e' zum verm. Septakkord abgebogen (mit Terz A im Baß).

Kadenz in T. 4 (prima volta) anschließen:⁴⁸ Diese steht in jeder Beziehung außerhalb der Konvention. Zunächst einmal kommt die Kadenz nach F-Dur (VI. Stufe) recht unvermutet, da sich die ganze Choralzeile davor im Bereich von a-Moll aufgehalten hat und die Melodie dadurch auf der Terz a' der Harmonie endigt.⁴⁹ Dann erscheint im 2. Achtel von T. 4 die Dominantseptime Kontra-B im Baß, von der sogleich ins Kontra-C weggesprungen wird (die folgende Harmonie ist zwar wieder C-Dur, aber ohne Septime).⁵⁰ Des weiteren folgt auf die Dominante in Grundstellung ihre Sextakkordumkehrung. Der Alt hat im folgenden die Tenorklausel, die aber als „Syncopatio“ übergebunden ist und sich erst im fis' der folgenden D-Dur-Harmonie richtig auflöst. Die Dominante erscheint also zuerst als Septakkord, dann in Grundstellung und zuletzt als Sextakkord, ein Ziel wird durch den Vorhalt mit verzögerter Auflösung eigentlich endgültig gar nicht erreicht.⁵¹ Dies ist geradezu der bei Bach sonst übliche Ablauf innerhalb der Kadenz auf den Kopf gestellt, wie ein Vergleich mit jeder „Perfectissima“-Kadenz (Quartvorhalt, Auflösung, Verstärkung der Dominante durch die Septime) leicht zeigen kann. Diese Beobachtungen verdeutlichen, daß auch der direkte Klauselbereich (Disposition und Ausführung) vom Üblichen, Normativen abweicht.

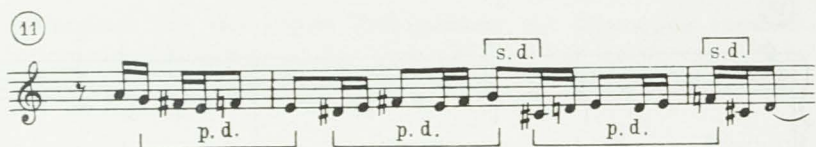
Eine genauere melodische Analyse der Mittelstimmen zeigt eine große Anzahl von „harten Gängen und Sprüngen“, als Beispiel mögen die beiden ersten Takte des Alts dienen:

⁴⁸ Auffallend an der Kadenz in T. 2 ist der absteigende „Passus duriusculus“ im Tenor (c'-h-b-a), zugleich der Sprung des Alts in die Dissonanz cis' (anspringende dissonierende Nebennote, von Walther als „Quasi transitus“ bezeichnet) und der Sprung des Tenors in die Septdissonanz c'.

⁴⁹ Vgl. damit den Kantonalsatz in Beispiel 15, wo, mit Durchgangston h' in der Melodie, regulär auf der I. Stufe kadenziert wird. Ähnliches auch T. 6: Die Bestimmung der Klausel nach F (vgl. Beispiel 15) wird nach d-Moll mit der Terz f' im Sopran abgebogen. Es läßt sich nicht entscheiden, ob diese Abweichungen durch die dargestellten Bedingungen der „Satzidee“ zwingend erfordert werden. Auffallend jedoch ist, daß beide Male in Tonarten kadenziert wird, die eine Terz unter der „erwarteten“ Tonart liegen.

⁵⁰ T. 9, 3./4. Viertel, erscheint ebenfalls die Dominantseptime C im Baß, von der weggesprungen wird. Hier aber hat Bach die Dissonanz im Alt ein zweites Mal angebracht und in der folgenden H⁷-Harmonie richtig aufgelöst. Zwei weitere Stellen, wo sich die abspringende Dominantseptime im Sopran befindet, sind T. 3, 2./3. Viertel, und T. 11, 2./3. Viertel. Beide Male wird auch hier die Dissonanz (im Tenor) verdoppelt und richtig aufgelöst. Das Abspringen von der Dominantseptime in einer Außenstimme ist hier also immer (wenn Harmoniewechsel stattfindet) mit Verdopplung und stimmig richtiger Auflösung der Dissonanz in einer Mittelstimme verbunden (vgl. Beispiel Nr. 10 von Walther, wo dies nicht der Fall ist).

⁵¹ Diesen Vorgang, wenn zwischen eine Dissonanz und ihren Auflösungston andere Töne eingeschoben sind, bezeichnet Heinichen als „Variation der Dissonanz“, Walther als „Resolutio mediata“ (*Lexikon*). – Die Auflösung der „Syncopatio“ in der *seconda volta* ist zwar auch „variirt“, erfolgt aber regulär im F-Dur-Akkord.



Desgleichen lassen sich eine Menge „falscher Relationen“ zwischen den Stimmen aufzeigen, als Beispiel etwa der Schluß des Chorals:

Example 12 shows a complex multi-stemmed passage, likely from the end of a chorale. It features a grand staff with three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and another bass clef staff at the bottom. The music is highly chromatic and features intricate voice leading between the staves, with many lines crossing. The notation includes various note values, accidentals, and rests.

Zuletzt sei noch einmal das „Tonarten-Problem“ angeschnitten. Bereits ein flüchtiger Blick in die Partitur läßt (etwa im Vergleich mit anderen Chorälen des Orgelbüchleins) auf Grund des mit Akzidenzien übersäten Bildes die Vermutung aufkommen, daß auch die Behandlung der Tonart im Dienste des auszudrückenden Affektes stehen könnte. Obwohl bislang über das Tonartverständnis Bachs keine genauen Untersuchungen vorliegen, so daß man sich auf unsicherem Boden bewegt, mögen einige Anmerkungen dazu folgen. – Am Beginn stehe ein Blick auf die Vertonung derselben Choralmelodie durch Hans Leo Hassler:⁵²

⁵² H.L.Hassler, *Kirchengesäng* (1608), Kassel 1968 (BA Nr. 129).

13

{ Durch A-dams Fall ist ganz ver-derbt/ menschlich Na-tur und
{ das - selb Gift ist auff uns ver-erbt/ daß wir nicht konnten

we - - sen/ } ohn Got-tes Trost — der uns er-löst/
gne - - sen/ }

hat von dem gro-ßen Scha - den/ da - rein die Schlang

E - vam be-zwang/ Gotts Zorn auff sich zu la - - den.

Hier findet der Begriff von Tonart Anwendung, wie er noch genau hundert Jahre später in den „Praecepta“ Walthers beschrieben wird: „Bey einem jedwedem Modo hat man vornehmly. auf drey Stücke zu sehen, nemly. auf deßen Ambitus oder Limites, Clausulas formales und Repercussion.“⁵³ Konnte der erste Aspekt des „Modus musicus“ (Oktavumfang der Kirchenleiter) bereits angeführt werden, so verdienen nun die „Clausulae formales“ Aufmerksamkeit (ihre Disposition wurde ebenfalls bereits dargestellt). –

⁵³ Praecepta, NA S.161.

Ein Vergleich der vier letzten Zeilenschlüsse der Vertonung Hasslers („Perfectissima“-Klauseln auf den Stufen VI-IV-VII-I) mit den von Walther für den äolischen Modus auf eben diesen Stufen angegebenen Schlüssen⁵⁴

14

clausulae affinales

VI IV

clausula peregrina clausula primaria perfectissima

VII I

Detailed description: The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff is titled 'clausulae affinales' and contains two examples of cadences. The first example is labeled 'VI' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second example is labeled 'IV' and shows: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff is divided into two sections. The first section is titled 'clausula peregrina' and contains two examples: 'VII' (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and 'I' (C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4). The second section is titled 'clausula primaria perfectissima' and contains two examples: 'VII' (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and 'I' (C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4).

zeigt die enge Beziehung: In die Kadenzen (gemeinsam ist beiden auch der Schluß der IV. Stufe mit großer Terz), die noch als eine Summe melodischer Klauseln verstanden werden können, wird, meist mit der Auflösung des Vorhalts in der Diskantklausel, in der Paenultima das „Subsemitonium“ der Tonstufe eingeführt, worin kadenziert wird (wenn dieser Leitton nicht schon in der äolischen Leiter enthalten ist, wie etwa bei VI). Diese Töne gehören, obwohl nicht Bestandteil der Kirchenleiter, zum barocken „Modus musicus“ dazu, ihre Anwendung ist hier im Beispiel Hassler im wesentlichen auf die Stelle der Kadenz beschränkt.⁵⁵ Die Bereiche außerhalb der Kadenzen entstehen durch kontrapunktische Setzweise mit dem Tönematerial der äolischen Leiter.

Vergleicht man nun die Vertonung Hasslers mit dem Kantionalsatz von Bach (Schlußchoral Kantate 18),

⁵⁴ A. a. O., S. 178.

⁵⁵ Siehe Walther, *Musicalisches Lexikon*, Art. „Modus musicus“ (insbesondere S. 415) und Art. „Chordae belles“, wo diese Töne, die „wieder den Inhalt der Vorzeichnung noch zugebüßet werden müssen“, als „Chordae elegantiores“ bezeichnet werden. Sie werden zur „Formirung d'erer Cadenzen so wohl als anderer Gänge gebraucht“. – In den Praecepta sind diese Töne noch nicht mit Namen gekennzeichnet.

(15)

Flauto dolce I, II

Soprano
Viola I, IIAlto
Viola IIITenore
Viola IVBasso
FagottoContinuo
Violone o Organo
Violoncello

Ich bitt, o Herr, aus Her-zens Grund, du
dein heil-ges Wort aus mei-nem Mund; so

wollst nicht von mir neh - men }
wird mich nicht be - schä - men } mein' Sünd und Schuld, denn

10 *tr*

in dein' Huld setz ich all mein Ver- trau - en: Wer sich nur fest dar-

14 *tr*

auf ver- läßt, der wird den Tod nicht schau - - - en.

fällt zunächst auf, daß sowohl die Form der Klauseln wie auch ihre Disposition unverändert gleich ist.⁵⁶ Was die Vertonungen so auffallend voneinander unterscheidet, ist der Bereich vor der Klausel. An der Bachschen Fassung läßt sich beobachten, daß ein größerer Teil der Zeile die Tonart der Klausel selbst annimmt. Die charakteristischen Töne der Tonart, in der dann auch klausuliert wird, erscheinen oft schon zu Beginn der jeweiligen Zeile: Ton b, der F-Dur von der Ausgangstonart a-Moll unterscheidet, erscheint in der viertletzten Choralzeile bereits auf dem dritten Viertel (bei Hassler fehlt der Ton ganz); Ton cis, der zu d-Moll gehört, erscheint bei der nächsten Choralzeile bereits auf dem zweiten Viertel (Ton b auf dem vierten Viertel), Ton gis in der letzten Zeile auf dem dritten Viertel.⁵⁷

16

3. Choralzeile

(D) VI (D) III (D) VI (D) (D) IV Trugschl. (D) III (D) IV

5. Choralzeile

I (D) IV (D) VII \flat (D) (D) (D) B VII V Trugschl. (D) VII

⁵⁶ Es kommt lediglich die durchgängige Septime der Altklausel hinzu; die IV. Stufe schließt in Moll.

⁵⁷ Die zweitletzte Choralzeile ist ein Beispiel dafür, daß bisweilen auch mehrere tonartliche Bereiche (IV–VI–III–VII) in einer Zeile ausgeprägt sein können, ohne daß es die Melodie zwingend erfordert.

Mußte bei der Vertonung Hasslers noch von einem Klausulieren auf den verschiedenen Stufen einer Tonart gesprochen werden, so ist dieser Vorgang bei Bach nun infolge der Ausprägung tonartlicher Ebenen mit Johann David Heinichen als eine „Ausweichung“ in verwandte Bereiche der Tonart zu bezeichnen.⁵⁸ Der Tönevorrat jedes einzelnen Bereiches ist mit seiner Tonleiter umschrieben.⁵⁹

Diese beiden Beispiele, die den harmonischen Ablauf zweier Zeilen des Orgelchorals aufzeigen, vermitteln einen Eindruck von der Dichte der harmonischen Ereignisse.⁶⁰ Auf je 8 Choralvierteln werden 6 (VI-III-VI-IV-III-IV) bzw. 7 (I-IV-VII^b-B-Dur-VII-V-VII) aufeinanderfolgende harmonische Bereiche berührt oder angedeutet (in der 5. Choralzeile wird einmal die VII. Stufe als Molltonart verwendet und gar eine „Clausula peregrina“ nach B-Dur angedeutet); hinzu kommt in beiden Fällen noch eine „trugschlüssige“ Wendung. Dieser Vorgang, daß mit jedem Choralviertel eine neue Tonart berührt oder angedeutet wird, muß als außergewöhnlich betrachtet werden.⁶¹ Es dürfte das Resultat der in der „Satzidee“ der ersten Choralzeile liegenden Bedingungen (fallende Abfolge von „Saltus duriusculi“ in stereotypem Rhythmus) sein, deren Erfüllung an anderen Choralzeilen mitunter (auch tonartlich) stärkere Eingriffe erfordert.

⁵⁸ J.D. Heinichen (*Gründliche Anweisung*, 1711, S. 184ff.) erklärt diesen Vorgang, um das Spielen eines unbezifferten Basses zu ermöglichen. Der Spieler muß wissen, in welcher Tonart er sich bewegt, um deren „regola dell'ottava“ anwenden zu können. Bei Erscheinen eines Tones, der nicht mehr zur bisherigen Tonleiter gehört, hat eine Ausweichung stattgefunden. – Bei J. Mattheson (*Große Generalbassschule*, Hamburg 1731, Cap. 94–99 und Cap. 216–220 der „Vorbereitung“), der im Gegensatz zu Walther den Begriff der „Ausweichung“ zwar anspricht (§ 96), andererseits aber auch die „galanten oder zierlichen Saiten“ im Sinne Walthers abhandelt (diese verlieren bei Annahme einer Ausweichung ihren Sinn, da diese Töne dann ja wieder Bestandteil der Leiter einer neuen Tonart sind), artikuliert sich eine eigenartige Mittelstellung.

⁵⁹ Die „Regola dell'ottava“ operiert ja nur mit diesen Tönen. Daß Ausnahmen vorkommen, zeigt etwa der Baßton H im d-Moll-Bereich der ersten Choralzeile. – Es muß hier ausdrücklich betont werden, daß die Beschränkung auf das geringe Material allgemeingültige Aussagen nicht ermöglicht.

⁶⁰ Hochgestellte Zahlen bedeuten tonartliche Bereiche, die nur durch ihre Dominante angedeutet werden.

⁶¹ In diese tonartlichen Bereiche sind dann auch noch Töne einbezogen, die nicht in ihren Leitern enthalten sind (etwa durch den „Passus duriusculus“ T. 4, 7. Achtel, Ton *es'* in F-Dur; oder durch Dominanten in Form des verm. Septakkords: T. 5, 2. und 7. Achtel, Töne *as* in C-Dur oder T. 10, 2. und 3. Achtel, Töne *es* in G-Dur).

ANHANG

Resümees der Beiträge

(englisch, französisch, russisch, tschechisch)

Englische Resümees

Walter Blankenburg: A new source for the texts of seven cantatas by Johann Sebastian Bach and of eighteen cantatas by Johann Ludwig Bach.

The texts for J. S. Bach's cantatas BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102, and 187, as well as the texts of J. L. Bach's cantatas performed by J. S. Bach in 1726, appear in a textbook printed in 1726 in Rudolstadt (Thuringia) without the author's name. Since this textbook is a reprint, the texts may be dated somewhat earlier; Christoph Helm, minister in Berga-Kelbra near Nordhausen from 1704 until his death in 1748, proves to be the most likely choice as author.

André Burguète: The lute compositions of Bach: a critical view based on consideration of performance practice.

An investigation of the construction of eighteenth-century lutes and eighteenth-century lute technique shows that Bach's lute compositions BWV 995-1000 were written with the technical possibilities and limitations of the instrument in mind. What is to be ruled out, however, is the extensive use of scordatura (re-tuning of both stopped and sympathetic strings). For this reason, C Minor could not have been the original key for the partita BWV 997; and the original key of the suite BWV 996 must have been D Minor. The partita in E Major BWV 1006a cannot be performed on the lute; it must be assigned to the lute harpsichord (Lautenclavicymbel).

Klaus Häfner: The provenance of two movements from the B Minor Mass.

In composing the five Masses BWV 232-236, Bach relied to a large extent on earlier works: 27 out of a total of 50 movements can be identified as parodies; others may be assumed to be parodies for various reasons, although there are no extant earlier versions to prove this assumption. In this category belong both the duet "Domine Deus" BWV 232^{II}/8 and the chorus "Et Resurrexit" BWV 232^{II}/6. The duet BWV 193a/5 and the chorus BWV Anh. 9/1, both of them movements from cantatas for which the music is lost, could be designated as possible models for these two works, since their extant texts so precisely fit the pieces from the B Minor Mass that a parody connection may be conjectured.

Andreas Glöckner: Johann Sebastian Bach's performances of Passion settings by contemporaries.

This investigation is concerned with the extant manuscripts of the Saint Mathew Passion by Reinhard Keiser, of the Saint Luke Passion by an unknown composer (BWV 246), of Handel's Passion setting based on a text by B. H. Brockes, of a pasticcio using music

by Keiser and Handel, and of a further pasticcio. The manuscripts are viewed with regard to the question of Bach's changes in the musical text. The sources for these works, as well as various factors which in part can no longer be verified, suggest Bach's increasing use of Passion settings by other composers from about 1740 on.

Christoph Wolf: Bach's personal copy of the Schübler Chorales.

Bach's personal copy of the six chorales BWV 654-659, believed lost for more than a hundred years, reappeared in 1975, prompting an investigation of the history of its provenance which also led to the identification of Bach's personal copy for the Clavierübung Part III. The wealth of autobiographical entries and corrections contained in Bach's copy of the Schübler Chorales offers welcome samples of Bach's handwriting in his later years; it enables us to draw conclusions concerning the engraver's copy for the work and presents a characteristic picture of revisions made by Bach.

Hans-Joachim Schulze: The return of several autograph cantata fragments to the Bach collection of the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin.

Portions of the original scores for Bach's cantatas BWV 41 and 99, as well as three original parts for cantata BWV 23 turned up in private possession towards the end of 1976. It having been ascertained that the manuscripts had disappeared between 1904 and approximately 1907 from what was then the Royal Library in Berlin, they could now be restored to their original location.

Wolf Hobohm: An unknown testimonial by Johann Sebastian Bach.

In a statement submitted to the Prussian court in Berlin, Heinrich Andreas Cuntzius, organ builder in Halle, asked for protection against foreign competition (of Saxony and Anhalt). This statement was accompanied by a testimonial of January 12, 1748 by Johann Sebastian Bach, confirming the quality of Cuntzius' workmanship as "so good and genuine that no possible fault could be found with it, nothing being more desirable than that all such work were so capably done."

Wolfgang Budday: Figuration interpreted as freedom of part-writing in Bach's organ chorale „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“.

The part-writing in the organ chorale „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (BWV 637) is analyzed from the point of view of the theoretical concepts of the Bach period. The analysis shows that in this piece, whose musical "idea" is totally oriented towards the negative affect of the text, all norms of "regular part-writing" are disregarded. "Licenses" in part-writing are discussed with reference to the doctrine of figures.

Französische Resümées

Walter Blankenburg: Une nouvelle source pour les textes de sept Cantates de Jean Sébastien Bach et dix-huit Cantates de Johann Ludwig Bach.

Lex textes des Cantates BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 et 187 de J.S.Bach ainsi que les Cantates de J.L.Bach qu'il a dirigées en 1726 se trouvent dans un volume imprimé en 1726 à Rudolstadt (Thuringe) sans nom d'éditeur. Etant donné que ce volume représente une ré-édition, on peut assumer que la composition des textes remonte à une date antérieure; le poète paraît être Christoph Helm, qui, depuis 1704, était pasteur à Berga-Kelbra près de Nordhausen où il rendit l'âme en 1748.

André Burguète: Les compositions pour luth de Bach. Une contribution à l'évaluation critique à partir de l'exécution musicale.

L'intérêt qu'on porte à la facture des luths du 18^e s. et à leur technique d'exécution aboutit à l'évaluation que les pièces pour luth BWV 995-1000 de Bach prennent en considération les possibilités et limites de l'instrument. On doit donc renoncer aux nombreuses scordatura (l'accord spécial des cordes touchées et des cordes sympathiques). Par conséquent le mode original de la Partita BWV 997 ne pouvait être Do mineur, tandis que la Suite BWV 996 aurait dû être à l'origine en Ré mineur. La Partita en Mi majeur BWV 1006a ne peut être exécutée sur le luth; elle devait être destinée au clavecin-lute (Lautenclavicymbel).

Klaus Häfner: Sur l'origine de deux mouvements de la Messe en Si mineur.

Bach, en composant les cinq Messes BWV 232-236, se basa grandement sur une musique pré-existante; sur un total de 50 mouvements 27 peuvent être prouvés être des parodies; quant au reste, la parodie se devine pour différentes raisons, bien que l'absence d'original rend cette attribution difficile. A ces mouvements appartiennent le Duo "Domine Deus" BWV 232^I/8 et le Choeur "Et resurrexit" BWV 232^{II}/6. Parmi les Cantates disparues, on peut détecter comme possible original le Duo BWV 193a/5 et le Choeur BWV Anh. 9/1; les textes préservés se laissent superposer si parfaitement que la parodie devrait être présumée.

Andreas Glöckner: L'exécution par Johann Sebastian Bach de Passions contemporaines.

On examine les manuscrits préservés de la Passion selon St. Marc de Reinhard Keiser, la Passion selon St. Luc d'un compositeur inconnu (BWV 246), la Passion de G.F. Haendel d'après un texte de B.H. Brockes, un pastiche basé sur Keiser et Haendel ainsi qu'un autre pastiche. Cet examen est incité par l'interférence de Bach dans le matériel de l'oeuvre originale. Les sources des oeuvres mentionnées ainsi que d'autres indices - partiellement vérifiables - permettent de croire que Bach, à partir des années 1740, exécuta en nombre croissant des Passions de ses contemporains.

Christoph Wolff: L'exemplaire personnel de Bach des Chorals-Schübler.

L'exemplaire personnel de Bach des six Chorals BWV 645-650, perdue depuis plus d'un siècle, fut découverte en 1975 et permit l'étude de sa provenance, en même temps qu'elle permit l'identification du exemplaire personnel de Bach de la 3^{ème} partie du Klavierübung.

Les nombreuses additions et corrections autographes dans l'exemplaire des Chorals-Schübler donnent des exemples importants quant à l'écriture de sa dernière période, permettent des conclusions a posteriori sur sa calligraphie et donnent une idée du caractère des révisions de Bach.

Hans-Joachim Schulze: Au sujet du retour de quelques fragments des Cantates autographes à la collection-Bach de la Bibliothèque de l'Etat à Berlin.

Des sections de la partition originale des Cantates BWV 41 et 99 de Bach ainsi que trois parties (voix) de la Cantate BWV 23 furent découvertes, vers la fin de 1976, parmi une collection privée. Après qu'il fut établi que les manuscrits disparurent entre 1904 et 1907 de l'ancienne Bibliothèque Royale de Berlin, ils furent retournés à leur lieu d'origine.

Wolf Hobohm: Un témoignage inconnu de Johann Sebastian Bach.

Grâce à une pétition soumise au gouvernement prussien, le facteur d'orgues des Halles Heinrich Andreas Cuntzius se mit à l'abri de toute concurrence étrangère (saxone ainsi que du Saxe-Anhalt). Dans cette lettre se trouve un témoignage de Johann Sebastian Bach daté du 12.1.1748, dans lequel il confirme que le travail de Cuntzius "est en tout point bon et régulier, qu'il ne trouve aucune objection contre lui, et qu'on ne peut souhaiter rien de plus si ce n'est que tout travail analogue puisse être construit avec autant de compétence."

Wolfgang Budday: Des motifs musicaux comme libertés techniques du mouvement dans le Choral pour orgue de Bach „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“.

Sous la lumière des théories musicales du temps de Bach, une analyse technico-musicale du choral pour orgue „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (BWV 637) sera tentée. Cet analyse montre comment l'„Idée“ musicale de ce morceau, en s'orientant complètement à l'opposé de l'Affectation des textes, brise les normes des „mouvements réguliers“. Les libertés techniques du mouvement sont discutées à la lumière de la doctrine des Figures.

Russische Resümées

Walter Blankenburg: Новый текстовый источник к семи кантатам Иоганна Себастьяна Баха и 18 кантатам Иоганна Людвиг Баха

Тексты к кантатам И. С. Баха BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 и 187, а также к исполненным им в 1726 г. кантатам И. Л. Баха находятся в сборнике текстов, отпечатанном в 1726 году в Рудольштадте (Тюрингия) без указания автора. Так как этот оттиск текста представляет собой повторное издание, создание текстов можно отнести к более раннему времени; поэтому автором можно считать прежде всего, Христофа Хельма, который с 1704 года был пастором в Берга-Кельбра и умер там же в 1748 году.

André Burguète: Сочинения Баха для лютни. Саттъя к критической оценки с практическо-игровой стороны

Изучение строения лютневых инструментов 18-го столетия и техники игры на них приводит к выводу, что в сочинениях Баха для лютни BWV 995-1000 нашли значительное отражение возможности и границы лютни. От слишком далеко идущих скордатур (настройка игровых и бурдонных струн) следует, однако, отказаться. Поэтому первоначальный тональность партиты BWV 997 не может быть до минор, в то время как сюита BWV 996 первоначально должна была быть ре минор. Партита ми мажор BWV 1006 а на лютне не исполнима; ее следует отнести к лютневым клавицимбалам.

Klaus Häfner: К происхождению двух частей мессы си минор

При сочинении пяти месс BWV 232-236 Бах в большой степени обращается к старинной музыке: В 27 из общего количества 50 частей пародия доказуема, в других частях ее можно предположить, однако, за недостаточностью материала нельзя прямо доказать. К этим частям относятся дуэт „Domine Deus“ BWV 232¹/8, и хор „Et resurrexit“ BWV 232¹/6. Возможными истоками среди пропавших кантат могли быть установлены дуэт BWV 193 а/5 и хор BWV Anh. 9/1, сохранившиеся тексты которых так близки обоим произведениям, что предполагается пародийная связь.

Andreas Glöckner: Исполнение современной музыки страстей Христовых И. С. Бахом

Исследуются по сохранившимся манускриптам страсти по Марку Рейнхарда Кайзера, страсти по Луке неизвестного композитора (BWV 246), страсти Г. Ф. Генделя на текст Б. Х. Брокес, пастиччо по Кайзеру и Генделю, а также другое пастиччо, с точки зрения вмешательства Баха в первоначальную субстанцию произведения. Источники названных произведений, а также другие, частично не поддающиеся проверке следы, свидетельствуют о том, что Бах примерно с 1740 г. исполнял в взрослой мере чужие пассионы.

Christoph Wolff: Рабочий экземпляр Баха Шублер-хоралов

Рабочий экземпляр Баха шести хоралов BWV 645-650, который больше 100 лет считался пропавшим, снова появился в 1975 году и дал повод для исследования происхождения, которое привело, между прочим, к идентификации рабочего экземпляра Баха 3-й части клавирного упражнения. Многочисленные автографские пометки и исправления в рабочем экземпляре Шублер-хоралов представляют собой желанный пример позднего письма Баха, позволяют заключить о гравировке и дают картину характера ревизий Баха.

Hans-Joachim Schulze: К возрасту некоторых автографских фрагментов кантат в собрание сочинений Баха Немецкой Государственной библиотеки, Берлин

Части подлинных партитур к кантатам Баха BWV 41 и BWV 99, а также три подлинных голоса к кантате BWV 23 появились в конце 1976 года из частного владения. После того, как было установлено, что рукописи исчезли между 1904 и примерно 1907 годом из бывшей Королевской библиотеки Берлина, они были возвращены к своему первоначальному местонахождению.

Wolf Hohohm: Неизвестный отзыв Иоганна Себастьяна Баха

В прошении к прусскому правительству в Берлине органнй мастер из Халле Генрих Андреас Кунциус ходатайствовал о защите от иностранной конкуренцией (саксонской и ангальтской). Этому письму был приложен отзыв Иоганна Себастьяна Баха от 12. 1. 1748 года, в котором он подтверждал, что работ Кунциуса „настолько хороша и правильна, что возвратить ей нечего, и нельзя желать большего как то, чтобы все подобные работы выполнялись с таким усердием“.

Wolfgang Budday: Музыкальные фигуры свободного письма в органном хорале Баха „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“

С учетом музыкально-теоретического фона баховского периода принят музыкальный анализ и анализ техники композиционного письма органного хорала „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 637 из органной книжицы И. С. Баха. Он показывает, как в этом произведении, музыкальная „идея“ которого полностью отображает негативное эмоциональное содержание текста, ломаются нормы „регулярного стиля“. Техника композиционных „свобод“ дискутируется на основании учения о фигурах.

Tschechische Resümees

Walter Blankenburg: Nový pramen textů sedmi kantát Johanna Sebastiana Bacha a osmnácti kantát Johanna Ludwiga Bacha.

Texty ke kantátám J. S. Bacha BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 a 187, jakož i ke kantátám J. L. Bacha, které v roce 1726 provedl J. S. Bach, se nalézají v knížce textů vtištěné v roce 1726 v městečku Rudolstadt (Duryňsko). Protože tento tisk je již dalším vydáním textů, lze jejich vznik posunout do dřívější doby. Jako jejich básník připadá v úvahu především Christoph Helm, který byl od roku 1704 farářem v městečku Berga Kelbra u Nordhausen, kde v roce 1748 zemřel.

André Burguète: Bachovy loutnové skladby. Příspěvek k jejich kritickému hodnocení z hlediska provozovací praxe.

Při studiu stavby a hrací techniky loutnových nástrojů z 18. století zjišťujeme, že Bachovy loutnové skladby BWV 995–1000 přihlízejí do značné míry k možnostem a omezením loutny. Upouští však od dalekosáhlých skordiatů (přeladování hmatníkůvých a basových strun). Vzhledem k tomu nemohla být Partita BWV 997 původně v c-moll a Suita BWV 996 musela být původně v d-moll. Partitu E-dur BWV 1006a nelze na loutnu provést a musí se hrát na loutnovém cembalu.

Klaus Häfner: O původu dvou vět Mše h-moll.

Při komponování pěti mší BWV 232–236 použil Bach značnou měrou svých starších děl: Z celkového počtu padesáti vět je dvacet sedm prokazatelně parodiemi, u dalších vět to lze z různých důvodů předpokládat, ikdyž se to nedá pro nedostatek zachovaných předloh doložit. K těmto větám patří i duet „Dominus Deus“ BWV 232^I/8 a sbor „Et resurrexit“ BWV 232^{II}/6. Za jejich možné předlohy mohly sloužit ze ztracených kantát duet BWV 193a/5 a sbor BWV Anh. 9/1, jejichž zachované texty lze bez jakýchkoliv úprav podložit oběma skladbám, takže lze předpokládat, že v obou případech šlo o parodie.

Andreas Glöckner: Provozování dobových pašijových skladeb Johannem Sebastianem Bachem.

Autor zkoumá na základě dochovaných rukopisů „Markovy pašije“ Reinharda Keisera, „Lukášovy pašije“ od neznámého skladatele (BWV 246), „Pašije“ na slova B. H. Brockese od G. F. Händla, „Pasticcio“ podle Keisera a Händla, jakož i další „Pasticcio“ s Bachovými podstatnými zásahy do původního díla. Prameny uvedených skladeb, jakož i další stopy, které lze jen částečně ověřit, naznačují, že Bach po roce 1746 hojně provozoval cizí pašijové skladby.

Christoph Wolff: Bachův příruční exemplář „Schüblerových Chorálů“.

Déle než sto let ztracený Bachův příruční exemplář Schüblerových Chorálů (BWV 645–650) se znovu vynořil v roce 1975 a dal popud ke zkoumání jeho proveniencí. Mimoděk to vedlo i k identifikaci Bachova příručního exempláře 3. dílu „Klavírních cvičení“. Bohatě zachované autografní záznamy a korektury v příručním exempláři „Schüblerových Chorálů“ poskytují zároveň vítané příklady Bachova rukopisu z pozdního stáří a umožňují, abychom si udělali závěr o předloze podle které se ryly noty, a podávají obraz bachovských revizí.

Hans-Joachim Schulze: K vrácení několika autografních fragmentů kantát do Bachovy sbírky Německé státní knihovny v Berlíně.

Části originálních partitur k Bachovým Kantátám BWV 41 a 99 a tři originální hlasy ke Kantátě BWV 23 se koncem roku 1976 vynořily ze soukromého majetku. Když se zjistilo, že rukopisy zmizely mezi rokem 1904 a asi rokem 1907 z tehdejší Královské knihovny v Berlíně, byly znovu vráceny na původní místo.

Wolf Hobohm: Neznámé dobrozdání Johanna Sebastiana Bacha.

Dávkou pruské vládě v Berlíně si hallský varhanář Heinrich Andreas Cuntzius vyžádal celní ochranu před zahraniční (saskou a anhaltskou) konkurencí. K jeho dopisu je přiloženo dobrozdání J. S. Bacha z 12. ledna 1748, v němž potvrzuje, že Cuntziusova práce je „natolik dobrá a pravidelná, že proti tomu nelze ničeho namítat a že si lze jen přát, aby všechny obdobné práce byly zhotovovány stejně snaživě“.

Wolfgang Budday: Hudební figury jako skladebně-technické volnosti v Bachově varhanním chorálu „Adamovým pádem je zcela zkaženo“.

S ohledem na hudební teorii Bachovy doby analyzuje autor skladebnou techniku varhanního chorálu „Adamovým pádem je zcela zkaženo“ (BWV 637) z varhanní knížky J. S. Bacha. Analýza ukazuje, jak v této skladbě, jejíž hudební „idea“ se orientuje na negativní afekt textu, jsou porušovány normy „kompozičních pravidel“. Hudebně technické „volnosti“ předkládá autor k diskusi na základě nauky o hudebních figurách.

18.10.78

99.-

