

Bach-Jahrbuch

1978

| | |
|-----|---|
| WK | X |
| bi | X |
| bi | X |
| GT | ℓ |
| ubi | X |

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

64. Jahrgang 1978



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1978



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 jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1978

Lizenz 420. 205-156-78. LSV 6720. H 4658

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: GG INTERDRUCK, Leipzig III-18-97

DDR 12,80 M

I N H A L T

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs | 7 |
| <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts | 19 |
| <i>Yosbitake Kobayashi</i> (Göttingen), Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen... | 43 |
| <i>Dietrich Kilian</i> (Göttingen), Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs | 61 |
| <i>Reinhold Krause</i> (Auma), Noch ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs | 73 |
| <i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 | 78 |
| <i>Georg von Dadelsen</i> (Tübingen), Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation | 95 |
| <i>Paul Brainard</i> (Waltham, MA), Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs | 113 |
| <i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, MA), Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs | 140 |
| <i>Gerhard Herz</i> (Louisville, KY), Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen | 148 |
| <i>Elke Axmacher</i> (Berlin-West), Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion | 181 |
| <i>Carl Dablbans</i> (Berlin-West), Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung | 192 |
| <i>Karl Heller</i> (Rostock), Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors | 211 |
| <i>Robert L. Marshall</i> (Chicago), Anmerkung zur späteren Geschichte der alten Bach-Ausgabe: ein kleines bibliographisches Rätsel | 229 |
| <i>Rudolf Stephan</i> (Berlin-West), Zum Thema „Schönberg und Bach“ | 232 |
| <i>Arthur Mendel</i> (Princeton, NJ), Persönliches zur Geschichte der jüngeren Bach-Forschung | 245 |
| Anhang | |
| Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch) | 251 |

Die Beiträge

*von Hans-Joachim Schulze · Yosbitake Kobayashi · Dietrich Kilian · Reinhold
Krause · Christoph Wolff · Georg von Dadelsen · Paul Brainard · Joshua Rif-
kin · Gerhard Herz · Elke Axmacher · Carl Dahlhaus · Karl Heller · Robert
L. Marshall · Rudolf Stephan · Arthur Mendel*

sind Alfred Dürr zum 60. Geburtstag am 3. März 1978 gewidmet

ABKÜRZUNGEN

- Am. B. = Amalienbibliothek (Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, seit 1787 im Besitz des Joachimsthalschen Gymnasiums und 1914 als Dauerleihgabe in die BB übergeführt). Zum Standort vgl. Blechschmidt
- AMZ = Allgemeine Musikalische Zeitung
- 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 1851-1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- Blechs Schmidt = Eva Renate Blechs Schmidt, *Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723-1787)*, Berlin 1965 = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BuxWV = *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Buxtehude-Werke-Verzeichnis*, herausgegeben von Georg Karsztadt, Wiesbaden 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente*, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*
- Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, 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

- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1/2, Leipzig 1790-1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1-4, Leipzig 1812-1814
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Kobayashi = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-sammlung*, Dissertation Göttingen 1973
- Krause I = *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* [Katalog], bearbeitet von Peter Krause = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. [3], Leipzig 1964
- Krause II = *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* [Katalog], bearbeitet von Peter Krause = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. [5], Leipzig 1970
- 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.
- Peters I-IX = *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch*, Leipzig 1845-1881
- Schering L = *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert* = Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3, Leipzig 1941
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-West
- T. = Takt(c)
- 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

Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Johann Sebastian Bach gilt nicht nur als überragender Komponist und Virtuose, sondern auch als einer der großen Lehrer innerhalb der abendländischen Musikgeschichte. Trotzdem hat Bach selbst kein Lehrbuch hinterlassen,¹ und auch die Mitteilungen seiner unmittelbaren Schüler erstrecken sich stets nur auf Einzelheiten. So sind wir zur Vervollständigung unseres Bildes von Bachs Lehrmethode auf Sekundärquellen angewiesen, und unter diesen zählen die Mitteilungen über den Bachschüler Heinrich Nicolaus Gerber (1702–1775) zu den ergiebigsten; besitzen wir doch nicht allein den Bericht des Sohnes über den musikalischen Werdegang seines Vaters, sondern überdies eine beträchtliche Zahl von Abschriften, die während Gerbers Leipziger Ausbildungszeit entstanden sind und deren Bild sich durch vor- und nachher angefertigte Kopien noch weiter vervollständigen läßt. Kombiniert man die Aussagen dieser Quellen, so läßt sich immerhin über den Unterrichtsstoff, der dem Studien-gang zugrunde lag, einiges aussagen.

In dem ausführlichen Artikel über seinen Vater berichtet Ernst Ludwig Gerber,² dieser sei am 6. September 1702 zu Wenigen-Ehrich im Schwarzburgischen geboren und habe seine ersten musikalischen Eindrücke bei einem Orgelneubau seiner Gemeinde mit sieben Jahren empfangen. Im dreizehnten Jahre sei er dem Kantor Irrgang in Bellstedt übergeben worden, der ihn neben dem Schulwissen auch in der Musik unterwiesen habe, indem er ihm „*Phantasien, Præambeln, Fugetten, Toccatinen u.s.w. von Witten, Pachelbeln, Pitzen* [recte: Ritzten – siehe unten] *und Bernb. Bach vorlegte*“. Zwei Jahre später sei er dann nach Mühlhausen (Thür.) geschickt worden, wo er jedoch wenig in der Musik habe lernen können:

„*Das einzige daselbst lebende musikalische Genie war ein betrunkenener Organist [Friedrich Bach]; denn nüchtern leistete er so wenig als seine Mitbürger [,] aus der Familie der Bache. An dieses seiner cantabeln Spielart sich zu ergötzen, war sein einziges Verlangen. Aber auch dies wurde ihm dadurch schwer gemacht, daß die Schüler in eine andere Kirche zu geben genöthiget waren, als diejenige, wo Bach Organiste war. Doch versicherte er noch im Alter, daß er seine Manier auf der Orgel, einzig und allein diesem Bach zu danken habe. Da aber dieser Mann bey seiner Lebensart nicht im Stande war, Unterricht zu geben; so blieb der junge Gerber noch immer sich selbst und dem Wenigen, was er vom Cantor Irrgang erlernet hatte, überlassen.*“ 1721 ging er auf die Schule nach Sondershausen.

¹ Vgl. hierzu die Kontroverse J. Schreyer – F. Arnold in BJ 1906, S. 134–137, und BJ 1909, S. 153–163.

² Gerber ATL I, Sp. 490–498.

Doch habe ihn sein eigener Fleiß so weit gebracht, daß auch „*der würdige Organist Eckold*“ der Sondershäuser Stadtkirche, „*der sich mehr unter die Theoretiker als unter die Künstler zählen durfte, ihn wenig mehr in der Ausführung lernen konnte. Er gab ihm also Unterricht in der Komposition und hatte noch im nemlichen Jahre das Vergnügen, durch sechs Klavierkonzerts oder vielmehr Solos, von seinem Schüler überrascht zu werden.*“ Als er dann auch dort nichts mehr habe lernen können, sei er im Mai 1724 nach Leipzig gegangen.

Verfolgt man diesen Werdegang anhand der erhaltenen Handschriften – die Konzerte für Klavier solo sind offenbar verschollen –, so findet man als Zeugnis der Studien beim Kantor Irrgang ein 1715 begonnenes Klavierbuch,³ das neben einer Reihe anonym überlieferter (aber durch Konkordanzen vermutlich noch teilweise zu identifizierender) Stücke Kompositionen von Johann Pachelbel (Ciacona in C, Menuett in G, Arietta mit Variationen in F), Gottfried Ernst Bessel (1654–1732: Menuett in C), Christian Friedrich Witt (Witte, um 1660–1716: Partie in C, Menuett in g, Praeludium in G, Suite in C), Johann H. Ritz (Gerber NTL: „*blühte um 1720 in Thüringen*“: Fuga in G, Fugella in g, Anleitung zum Praeambulieren in D, Fugella super Christe, du Lamm Gottes, Fuga super Nun laßt uns Gott dem Herren, Fuga super Nun lob mein Seel den Herren, Fuga super Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst, Fugella in d), Dietrich Buxtehude (Fuge in C BuxWV 166 ab T. 41), Johann Bernhard Bach (1676 bis 1749: Ciacona in B). Die Notenschrift des Dreizehnjährigen ist zierlich und hat ähnlich der Jugendschrift Bachs etwas Geometrisch-Abgezirkeltes; lediglich die Titelseiten – der Name Gerbers erscheint dreimal: auf dem herzförmigen Etikett des Originaleinbandes und auf zwei Rectoseiten, das letzte Mal mit der Datierung: „*Anno 1715*“ – lassen schon die Vorliebe Gerbers für ornamentale Auszierung erkennen, u. a. in dem Gedicht, das ihm offenbar als Wahlspruch diente:


Ach lerne Kunst und Tugend,
du liebe zarte Jugend,
Lust und lieb zu einen ding,
macht alle müh und Arbeit gering.

Das nächste Schriftzeugnis sind zwei Fugen von Witt⁴ (siehe oben) in g-Moll, die Abschrift datiert „*d. 22. Martii. | Anno 1716.*“, und in C-Dur, datiert „*Anno Christi. 1721.*“, deren erste noch die gleichen Schriftzüge trägt wie der Anfang des Klavierbuchs, während die zweite bereits kräftigere Züge erkennen läßt, wie sie auch gegen Ende des 1715 begonnenen Notenbuches auftreten. Insbesondere enden die Viertelpausen, die 1715 und 1716 noch der Gestalt eines lateinischen r gleichen und am rechten oberen Ende nach links aufwärts zurückgebogen sind, nunmehr mit einem

³ SPK *Mus. ms. 40268*. Den hier und im folgenden genannten Bibliotheken ist der Verfasser zu Dank verpflichtet.

⁴ In BB *Mus. ms. 30 201*. Für diesen und zahlreiche weitere Hinweise bin ich Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen, zu Dank verpflichtet.

nahezu horizontalen, etwas verdickten (am Ende spitz auslaufenden) Strich, und diese Form behalten sie bis in die letzten bekannten Schriftzeugnisse Gerbers. Die Kustoden, die im Klavierbuch anfangs v-förmig (mit stark verlängertem rechtem Schenkel), ab S. 44 mit einer Welle (wie ein einfacher Pralltriller) beginnend geschrieben werden, erscheinen am Ende des Klavierbuchs (S. 171) und 1721 in der künftig gleichbleibenden

ornamentalen Form , die nur je nach dem vorhandenen Raum flacher (zumal bei Akkorden) oder steiler ausfällt.

Alle diese Stücke sind leicht bis höchstens mittelschwer und stammen meist aus der näheren Thüringischen Umgebung des jungen Gerber. Wo ausnahmsweise mit Buxtehude ein Vertreter der Norddeutschen Schule vertreten ist, erhält sein Name den Zusatz „*Org. in Lübb.*“, vielleicht als Zeichen dafür, daß dieser Name dem Schüler weniger geläufig ist. Ob wir aus der Tatsache, daß Gerber den Namen Johann Ritz' als einzigen fast stets abkürzt und nur ein einziges Mal ausschreibt, auf eine besondere Vertrautheit Gerbers zu Ritz schließen dürfen, scheint fraglich, da derartige Abkürzungen in anderen Notenbüchern der Zeit keine Seltenheit darstellen.

Von S. 64 des Klavierbuchs (Buxtehude) an sind zuweilen auch Pedalvorschriften enthalten, desgleichen in der 1721 kopierten Fuge von Witte – ein Zeichen dafür, daß Gerber bald auch mit Orgelunterricht begonnen zu haben scheint. Im übrigen findet man alle in der Biographie des Sohnes aufgezählten Komponisten in Gerbers Klavierbuch von 1715 vertreten. Gleiche Schriftformen und Papiersorte (Wasserzeichen) mit der 1721 entstandenen Abschrift der C-Dur-Fuge von Witte weist auch Gerbers Kopie der Kantate „Es wird des Herren Tag kommen“ von Johann Ludwig Bach auf;⁵ die Abschrift könnte demnach gleichfalls um 1721, also vor Gerbers Übersiedlung nach Leipzig, entstanden sein.

Ernst Ludwig Gerbers Schilderung der Leipziger Jahre seines Vaters ist bekannt und soll hier nur im Hinblick auf einen Vergleich mit den erhaltenen handschriftlichen Quellen nochmals Platz finden (ATL, Bd. I, Sp. 491–492, abgedruckt in Dok III, 950, S. 476f.):

Da nun auch aus den hiesigen Quellen nichts mehr für ihn zu schöpfen war, ging er nach Leipzig, um theils die Rechtsgelahrtheit und theils die Musik bey dem großen Sebast. Bach zu studieren. Er wurde daselbst unter dem Rektorat des D. Börner am 8. May 1724 unter die Zahl der akademischen Bürger aufgenommen. Im ersten halben Jahre, da er seine Collegia ordnete, hatte er zwar manche vortreffliche Kirchenmusik und manches Concert unter Bachs Direktion mit angehört; allein noch immer hatte es ihm an Gelegenheit gefehlet, die ihm Muth genug gemacht hätte, diesem großen Manne sein Anliegen zu eröffnen; bis er endlich einem Freunde, Namens Wilde, nachherigem Organisten zu Petersburg, seinen Wunsch eröffnete, der ihn bey Bachen einföhrete. Bach nahm ihn, als einen Schwarzburger, besonders gefällig auf und nannte ihn von da beständig Lands-

⁵ Paris, Bibliothèque nationale, fonds du Conservatoire, ms. 10.

mann. Er versprach ihm den erbetenen Unterricht und fragte zugleich, ob er fleißig Fugen gespielt habe? In der ersten Stunde legte er ihm seine Inventiones vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudirt hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das temperirte Klavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner unerreichbaren Kunst dreymal durchaus vorgespielt; und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortreflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte. Den Beschluß machte der Generalbaß, wozu Bach die Albinonischen Violinsolos wählte; und ich muß gestehen, daß ich in der Art, wie mein Vater diese Bässe nach Bachs Manier ausführte, und besonders in dem Gesange der Stimmen untereinander, nie etwas vortreflicheres gehört habe. Dies Akkompagnement war schon an sich so schön, daß keine Hauptstimme etwas zu dem Vergnügen, welches ich dabey empfand, hätte hinzuthun können.

Nachdem er nun zwey Jahre mit dem Eifer, der der Vortreflichkeit eines solchen Lehrers gemäß war, in der Bachischen Schule zugebracht und zugleich seine Collegia vollendet hatte; reiste er 1727 wieder zu seinem Vater aufs Land.

Wenden wir uns wieder den heute bekannten Gerberschen Abschriften zu, so weisen die nun folgenden bereits in die Zeit seiner Schülerschaft bei Bach.⁶ Wenn wir dem Bericht des Sohnes Gerber Glauben schenken dürfen, kann der Vater frühestens gegen Ende 1724 Schüler Bachs geworden sein und mit dem Studium der Inventionen begonnen haben. Dem damaligen Schülerbrauch gemäß fertigte sich Gerber eine Abschrift der Inventionen und Sinfonien an,⁷ die am Schluß das Datum des 22. Januar 1725 trägt, daher sehr wohl bereits Ende 1724 begonnen worden sein kann.

Als weitere Abschriften Bachscher Werke von der Hand Gerbers⁸ kennen wir die Französischen und vier der Englischen Suiten, die Suiten in a-Moll BWV 818 und Es-Dur BWV 819, das Wohltemperierte Klavier I sowie die Partita e-Moll BWV 830, ein Orgelbuch, das als einziges Bachsches Werk BWV 662a enthält,⁹ dazu noch eine Anzahl heute verschollener Hss., die daher im folgenden unberücksichtigt bleiben müssen:

- BWV 160 (laut BG 32, S. XXV)
- BWV 914 (laut BG 36, S. XXXII)
- BWV 916 (laut BG 36, S. XXXVII)
- BWV 996 (laut BG 45/1, S. LIII)

⁶ Paul Kasts Zuweisung der Abschrift BWV 655a in *P 1009* an Gerber (TBSt 2/3, S. 58) ist nicht haltbar: Die Formen des Baßschlüssels (ohne die zwei bei Gerber üblichen Vertikalstriche), der Achtelfähnchen und der ausladenden Viertelpausen kehren in keiner der echten Gerber-Handschriften wieder, und der gesamte Schriftduktus weicht von dem Gerbers ab. Desgleichen läßt sich eine Identifizierung des Kastschen Anonymus 6 (a. a. O., S. 138) mit Gerber nicht halten.

⁷ Haags Gemeentemuseum, 56.249.

⁸ BB *P 1221*; Universitäts- und Landesbibliothek Halle 12 C 14-17; Bach-Archiv Leipzig *Go. S. 8-10*; Riemenschneider Bach-Library, Berea, Ohio (USA).

⁹ Siehe *Krit. Bericht NBA IV/2*, S. 51; jetzt in unbekanntem Privatbesitz.

Endlich ist noch die Generalbaßaussetzung einer Sonate a-Moll von Tomaso Albinoni mit Korrekturen Bachs zu nennen.¹⁰

Datiert ist von diesen Abschriften außer den Inventionen und Sinfonien (siehe oben) nur die des Wohltemperierten Klaviers: Ihr Titel trägt das Datum: „*Lipsiae. die 21. Novemb. | 1725,*“ das wohl im Gegensatz zum Schlußvermerk der Inventionen und Sinfonien den Beginn der Kopierarbeit bezeichnet (vgl. dazu auch weiter unten). Versucht man, die übrigen Abschriften zeitlich einzuordnen, so bieten sich hierfür nur wenige Schriftmerkmale an; denn die Schrift des inzwischen Dreiundzwanzigjährigen hat sich so weit gefestigt, daß sie keinen wesentlichen Änderungen mehr unterworfen ist. Auch das Wasserzeichen dieser Abschriften ist fast durchweg gleich; es zeigt ein Wildschwein und als Gegenmarke die Buchstaben AV (oder VA). Lediglich die Fortsetzung der Abschrift des Wohltemperierten Klaviers von BWV 852 an zeigt andere Wasserzeichen (siehe unten), und die Abschrift der von Bach erst 1730 veröffentlichten Partita BWV 830 läßt das kursive A und das Monogramm JMS der Papiermühle Arnstadt erkennen (ein gleichartiges Zeichen auch in dem nicht von Gerber geschriebenen Schluß des Wohltemperierten Klaviers, siehe unten). Das Wasserzeichen des Orgelbuchs (enthaltend BWV 662a) ist unbekannt.

Für die Einordnung der übrigen Abschriften bieten sich folgende Kriterien an:

1. Die Numerierung der Suiten¹¹:

Die Tatsache, daß selbst die repräsentativen Abschriften des 18. Jahrhunderts Bachs Klaviersuiten BWV 806–819 in sehr unterschiedlicher Aufeinanderfolge überliefern, erweckt den Verdacht, daß Bach ihre Anordnung längere Zeit hindurch, ja vielleicht überhaupt nicht allgemeinverbindlich festgelegt hat.

Was Gerbers Abschriften betrifft, so fällt insbesondere auf, daß die Englischen Suiten, die Gerber – zum Teil nachweislich und daher, soweit erhalten, sicherlich insgesamt – von der Handschrift *P 1072* abgeschrieben hat, dennoch in ihrer Numerierung von der Vorlage abweichen. Während *P 1072* als vermeintliches Autograph für die heute übliche Zählung maßgebend gewesen war, zählt Gerber wie folgt:

- Suite I avec Prelude = BWV 806 (1. Englische Suite)
- Suite II avec Prelude = BWV 808 (3. Englische Suite)
- Suite III avec Prelude = nicht erhalten
- Suite IV avec Prelude = BWV 810 (5. Englische Suite)
- Suite V avec Prelude = BWV 811 (6. Englische Suite)
- Suite 6 avec Prelude = BWV 854/1+817 (Präludium E-Dur+6. Französische Suite)

¹⁰ BB *Mus. ms.* 455; vgl. hierzu Spitta II, S. 124ff., und Anhang, S. 1–11.

¹¹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. die Krit. Berichte NBA V/7 und 8 (in Vorbereitung).

Die Zugehörigkeit der letztgenannten Abschrift ergibt sich – trotz arabischer Zählung – aus dem Zusatz „avec Prelude“, aus der Verwendung des Violinschlüssels (die Französischen Suiten werden in sämtlichen zeitgenössischen Quellen im Diskantschlüssel notiert) sowie aus der Tatsache, daß eine „Suite 6“ der Französischen Suiten (als BWV 815) gleichfalls in Abschrift Gerbers vorhanden ist (siehe unten).

Für die Französischen Suiten einschließlich BWV 818, 819 ist das Abhängigkeitsverhältnis vielschichtig. Dabei korrespondiert Gerbers Zählung wiederum mit keiner erhaltenen Abschrift:

- Suite 1 = BWV 812 (1. Französische Suite)
- Suite 2 = BWV 818 (Suite a-Moll)
- Suite 3 = BWV 819 (Suite Es-Dur)
- Suite 4 = BWV 814 (3. Französische Suite)
- Suite 5 = BWV 813 (2. Französische Suite)
- Suite 6 = BWV 815 (4. Französische Suite)
- Suite 7 = nicht erhalten
- Suite 8 = BWV 816 (5. Französische Suite)

Demnach liegt der Schluß nahe, daß Gerber die Suiten jeweils in der Herstellungsfolge seiner eigenen Abschriften numeriert haben könnte. Wir werden unten nochmals darauf zurückkommen.

2. Der Kopiervermerk:

Gewissenhaft bringt Gerber auf dem Titelblatt jeder einzelnen Suite einen Kopiervermerk an. Darin bezeichnet er sich häufig als „L. L. S. ac M. C.“ (Litterarum Liberalium Studiosus ac Musicae Cultor). Ein derartiger Vermerk fehlt lediglich in den Abschriften BWV 808, 810, 811, 815, 816 und zum Wohltemperierten Klavier (außerdem zur Albinoni-Aussetzung, ferner zu BWV 830: Beide tragen keinerlei Schreibervermerk). Hier ließe sich zumindest als Arbeitshypothese unterstellen, daß die ausführliche Form des Schreibervermerks allmählich fallengelassen wurde, daß also die Abschriften mit dem obengenannten Zusatz in der Regel früher einzuordnen sind als diejenigen, in denen er fehlt. Daß auch die letztgenannten nicht nach 1725 entstanden zu sein brauchen, beweist der Schreibervermerk zum Wohltemperierten Klavier.

3. Graphische Merkmale:

Wie bereits erwähnt, ist der Wandel der graphischen Merkmale gering. Für die Buchstabenschrift wie für einzelne Notenzeichen (Taktverschrift) ist der Hang zum Ornamentalen stark ausgeprägt: Das F des Wortes „Fine“ erhält überreichen Girlandenschmuck, der Halbkreis (= Vierteltakt) rundet sich fast zum vollständigen, rechts leicht eingebuchteten Kreis; desgleichen erscheinen die Fermaten unter dem System in Form eines oben eingebuchteten Kreises. Ganze und halbe Noten erreichen eine geradezu unmäßige Breite und laufen links in einer leicht abwärts

b)

8 816 Franz. S. 5

| | | |
|----|-----|------------|
| II | 808 | Engl. S. 3 |
| IV | 810 | Engl. S. 5 |
| V | 811 | Engl. S. 6 |
| 6 | 817 | Franz S. 6 |

| | |
|---------|--------------|
| 846–847 | Wohlt. Kl. I |
| 830 | Partita 6 |
| 852–863 | Wohlt. Kl. I |
| 662a | Choralbearb. |

Es ist keineswegs sicher, daß diese Übersicht in allen Punkten die Entstehungsfolge getreu wiedergibt. So enthält zum Beispiel die Abschrift BWV 817 noch den Kopiervermerk in ausführlicher Form (siehe oben, 2.), ist aber sowohl nach Numerierung (siehe oben, 1.) wie nach der Form des Augmentationspunktes (siehe oben, 3.) erst weiter unten einzuordnen. Auch die horizontale Zuordnung der in den einzelnen Kolumnen eingetragenen Werke ist unsicher. So könnte die Aussetzung der Albinoni-Sonate sehr wohl schon vor Beginn der Suitenabschriften entstanden, desgleichen die Kopie des Wohltemperierten Klaviers schon vor deren Abschluß begonnen worden sein. Dennoch läßt sich der Gang des Unterrichts bei Bach mit hinreichender Deutlichkeit erkennen:

Daß die Inventionen den Anfang machten, wäre auch dann glaubhaft, wenn es der Sohn Gerber nicht ausdrücklich bestätigt hätte. Nach dessen Bericht „*folgten eine Reihe Suiten*“ – wie wir sehen, der Schwierigkeit entsprechend, zunächst solche ohne Präludium, also im wesentlichen die Französischen Suiten, danach die Suiten mit Präludium, also die Englischen Suiten, deren erste (BWV 806) offenbar schon ein wenig früher eingeschoben worden war. Nun wäre nach Ernst Ludwig Gerbers Bericht das Wohltemperierte Klavier gefolgt, und den Beschluß hätte der Generalbaß mit der Aussetzung der Albinoni-Sonate gebildet. Hier deckt sich der Bericht des Sohnes nicht mehr mit dem Quellenbefund. Die erhaltene Generalbaßaussetzung ist spätestens nach dem Studium der Französischen Suiten (aber noch vor BWV 816) einzuordnen, vielleicht auch noch wesentlich früher. Das ist eigentlich auch nicht zu verwundern. Bedenkt man, daß die Aufgabe der Generalbaßbegleitung in dieser Zeit ständig an den Cembalisten und Organisten herantrat, sofern er nur einen Choral, ein Lied, ein Violin- oder Flötensolo begleiten wollte, so entsprach es gewiß nicht dem Brauch der Zeit, mit der Ausbildung zu warten, bis der Schüler nicht nur die Französischen, sondern auch die Englischen Suiten und sogar das Wohltemperierte Klavier bis zum Ende studiert hatte – zumal dieser Schüler schon dreiundzwanzig Jahre zählte und die Musik zu seinem Beruf zu machen gedachte. Wir dürfen daher sicherlich dem Schriftbefund mehr vertrauen als dem Bericht des Sohnes und den Beginn des Generalbaßstudiums bei Bach wesentlich früher ansetzen.

Hier sei ein kleiner Exkurs erlaubt. Bekanntlich hat Johannes Schreyer im BJ 1906, S. 136f. die Bachschen Korrekturen der Gerberschen Generalbaßaussetzung aus satztechnischen Gründen für unecht erklärt und seinen Standpunkt im BJ 1909 gegen einen Rechtfertigungsversuch von F. Arnold verteidigt (S. 153–162). Abgesehen davon, daß von seiten des Schriftbefundes kein Einwand gegen die Echtheit berechtigt ist, geht die Diskussion insofern an der Sache vorbei, als – was Schreyer erst ganz zum Schluß bemerkt, ohne daraus die nötigen Konsequenzen zu ziehen – die Aussetzung ohne darübersetzte Violinstimme angefertigt wurde. Dies ist ja ohnedies der Normalfall beim Generalbaßspiel, und dieser verwehrt es dem Schüler, den Gang der Solostimme bei der Lösung seiner Aufgabe zu berücksichtigen, also Oktav- und Quintfortschreitungen mit dem Violinpart zu vermeiden. Es ging also Bach ganz offensichtlich (zumindest in diesem Stadium des Unterrichts) um die Aufgabe, einen in sich stimmigen Generalbaßsatz zu schreiben, wie er in der Praxis verlangt wird. Zur Vermeidung von Satzfehlern gegenüber der (dem Generalbaßspieler unzugänglichen) Solostimme kann dann allenfalls das korrigierende Ohr – sei es aus der Erinnerung heraus, sei es ex improviso – den Spieler anleiten; die schriftliche Aufgabe ohne darübersetzte Solostimme leistet das nicht. Die Kontroverse „echt oder unecht“ ist somit gegenstandslos; die Aussetzung ist einwandfrei „echt“.

Zum Schluß folge noch ein Hinweis auf zwei offenbleibende Fragen. Die erste betrifft die „authentische“ Folge der Englischen und Französischen Suiten. Beide Sammlungen werden, wie erwähnt, von den erhaltenen Abschriften in sehr unterschiedlicher Anordnung überliefert, und jede Abschrift, so auch die Gerbers, ist darauf zu befragen, ob sie nicht doch vielleicht eine zeitweilig von Bach selbst gewählte Werkfolge tradiert. Gerber bietet folgende Tonartenordnung:

Suiten mit Präludium:

| | | | | | | |
|--------|---|----|-----|----|---|---|
| Suite | I | II | III | IV | V | 6 |
| Tonart | A | g | ? | e | d | E |

Suiten ohne Präludium:

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|----|---|---|----|---|---|
| Suite | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Tonart | d | a | Es | h | c | Es | ? | G |

Die Ordnung der Suiten mit Präludien würde nur dann sinnvoll, wenn wir annehmen könnten, bei der nicht erhaltenen Suite III handle es sich um BWV 807. Dadurch entstünde eine einleuchtende Alternative zu der meist überlieferten, sekundweise absteigenden Ordnung:



Die zweite Hälfte stellt dann tonartlich die quinttransponierte – was Dur- und Molltonarten betrifft, rückläufige – Wiederholung der ersten dar;

die stilistische Entsprechung der Präludien in den Rahmenwerken ist offensichtlich. Da wir aber nicht wissen, ob unsere Gleichsetzung der Suite III mit BWV 807 berechtigt ist, bleibt unsere Annahme zu vage, um ernsthaft in Betracht gezogen zu werden.¹²

Auch in der Reihe der Suiten ohne Präludien fehlt ein Werk, Nr. 7. Bischoff vermutet (in seiner bei Steingräber veranstalteten Ausgabe der Klavierwerke Bachs), es könne sich um die Abschrift der Lautensuite BWV 996 handeln, die ihm noch vorgelegen hat. Doch fehlt ihr offensichtlich die Zählung, vielmehr ist sie „mit anderer Tinte auf anderm Papier angefertigt“ (Bischoff, a. a. O., Bd. II, S. 6), wenn auch der Schrift nach „recht wohl gleichzeitig mit denen der französischen Suiten“. Aber da sie überdies ein Präludium besitzt, halten wir Bischoffs Hypothese für unberechtigt. Ebenso gut könnte es sich bei der Abschrift der Lautensuite um die oben diskutierte Suite III handeln, wahrscheinlich aber um keine von beiden. Eine logische Tonartenfolge können wir in Gerbers Zählung der Suiten ohne Präludium nicht erkennen.

Führt also im erstgenannten Falle nur eine vage Vermutung zu einer sinnvollen Ordnung und im zweiten Falle nicht einmal sie, so dürfte die zuvor geäußerte Annahme, Gerber habe die Suiten in der Folge seiner eigenen Abschriften selbst numeriert, immer noch die glaubwürdigste sein.

Endlich ist auf eine Besonderheit der Abschrift des Wohltemperierten Klaviers hinzuweisen. Sie besteht aus dreierlei Papiersorten.¹³

Die erste, im Format kleinste (32 cm × 20 cm, Wildschwein und AV bzw. VA), umfaßt die Bl. 1–5 und enthält auf Bl. 2^r–5^r die Präludien und Fugen in C und c (BWV 846, 847), danach: „*Il Fine*“. Von Bl. 6 an wechselt die Papiersorte (33,5 cm × 20,5 cm, Pferd und CM oder CW), und die Eintragung beginnt mit dem Es-Dur-Präludium BWV 852; die dazwischenliegenden Stücke fehlen. Wie bereits erwähnt, ist die Hs. von BWV 864 an durch einen unbekanntenen Schreiber, beginnend mit Bl. 30^r, auf wiederum anderer Papiersorte (34 cm × 20 cm, Papiermühle Arnstadt) zu Ende geführt; irgendein Fine-Vermerk tritt nicht mehr auf.

¹² Auch die folgende Überlegung führt nicht wesentlich weiter: Die Abschrift der 6. Englischen Suite BWV 811 von der Hand Johann Tobias Krebs' d. Ä. in P 803 hat nachweislich Gerbers Abschrift zur Vorlage; auch hier wird das Werk als „*Suite V*“ gezählt. Es liegt also nahe, für die ebenda vom selben Schreiber kopierte 2. Englische Suite BWV 807 gleichfalls eine Gerbersche Abschrift als Vorlage anzunehmen – und das wäre ein Hinweis, daß eine solche Kopie tatsächlich existierte! Aber diese Suitenabschrift Krebs' enthält keine Zählung, die den Beweis erst vollkommen machen würde.

¹³ Siehe die Beschreibung in: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. Vol. 1, Number 1, Winter 1970, S. 17. Zusätzliche Informationen verdanke ich Frau Dr. Ellinor Barber, Berea, Ohio (USA), und Herrn Prof. Dr. Don Franklin, Pittsburgh, PA (USA).

Der mit BWV 852 beginnende zweite Teil der Hs. zeigt nun, wie oben dargelegt wurde, ein späteres Schriftstadium Gerbers; es hat sogar den Anschein, als sei dieser Teil noch nach 1730 (dem terminus a quo für Gerbers Abschrift der Partita BWV 830) fortgesetzt oder zumindest abgeschlossen worden. Das Datum der Titelseite 1725 kann für diesen Teil jedenfalls nicht mehr in Anspruch genommen werden. Ob dieser zweite Teil ursprünglich vollständig war, ja vielleicht, mit BWV 846 beginnend, eine vom ersten unabhängige Einheit bildete, bleibt ebenso unklar wie der eigenartige Fine-Vermerk am Ende des ersten. Dieser könnte allenfalls aus einer Vorlage stammen, in der die einzelnen Stücke abweichend geordnet waren;¹⁴ doch trifft dies für Gerbers eigene Abschrift nicht zu: BWV 847 beginnt mit der Überschrift „*Praeludium II^{daum}*“ auf der Versoseite des Bl. 3, das recto den Schluß der C-Dur-Fuge trägt.

Nachtrag

Einem freundlichen Hinweis Horst Heussners verdanke ich die Kenntnis eines bisher unbekanntem geschriebenen Musikalienkatalogs im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien,¹⁵ aus dem sich zur vorstehenden Studie noch folgende Erkenntnisse gewinnen lassen.

1. Zur Biographie Heinrich Nicolaus Gerbers

Seite 116 enthält unter der Überschrift *Concerte fürs Clavier allein* die Eintragung u. a. des folgenden Werkes Heinrich Nicolaus Gerbers:

VI Concerte in einem Bande Heringen 1725.

Wenn diese Angabe zuträfe, hätte Gerber möglicherweise schon zwei Jahre früher, als der Sohn in seiner Biographie des Vaters behauptet, Leipzig verlassen, um nach Heringen zu gehen (also nicht erst zu seinem Vater aufs Land; vgl. oben). Die eigenartige Tatsache, daß wir von Gerbers Hand keine Bach-Abschriften der Jahre 1726 und 1727 besitzen, erfähre hierdurch ebenso ihre einleuchtende Erklärung wie die abrupte Beendigung der ersten Abschrift von Sätzen des Wohltemperierten Klaviers nach BWV 847.

Trotzdem erscheint es gewagt, diese Folgerungen als gesichert anzusehen. Das Werkverzeichnis Gerbers im Lexikon des Sohnes enthält nämlich die obenstehende Angabe nicht, dafür eine Eintragung, die wiederum im geschriebenen Verzeichnis fehlt:

VI Konzerts fürs Klavier aus dem ut re mi etc. Leipz. 1726

(Gerber ATLI, Sp. 496). Es muß also vorläufig offenbleiben, ob Gerber

¹⁴ Etwa zunächst die Stücke in Dur in aufsteigender, danach die Stücke in Moll in absteigender Folge.

¹⁵ Frau Dr. Hedwig Mitringer, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, sei für die freundliche Überlassung eines Kleinfilms des erwähnten Verzeichnisses verbindlichst gedankt.

sich tatsächlich schon 1725 in Heringen aufgehalten hat und, wenn ja, ob vorübergehend oder in fester Anstellung.¹⁶

2. Zu Gerbers Abschriften der Bachschen Klaviersuiten

Seite 136 enthält die Eintragung:

- Bach, J. Seb. VIII Suiten, im rothen Bande.*
- *VII Suiten, im blauen Bande.*
- *Klavier-Übung in VI Suiten. Leipz. 1726. q. folio*
- *Suite aus E dur. Einzel.*
- *II Suiten aus Es dur und A mol. s. die Sammlung von Suiten.*

Hieraus dürfte hervorgehen, daß (a) die acht Suiten ursprünglich vollständig waren, also außer BWV 812–816, 818, 819 auch die heute verschollene Suite 7 enthielten, (b) die sieben Suiten gleichfalls ursprünglich zahlreicher waren, als der heutige Bestand erkennen läßt: Die heute fehlenden Suiten 3 und 7 müssen damals vorhanden gewesen sein, und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß es sich dabei um die 2. und 6. Englische Suite gehandelt hat, die die heute vorhandenen Abschriften BWV 806, 808, 810, 811 und 854/1+817 zur Siebenzahl ergänzten.

Ob die *Suite aus E dur* etwa BWV 1006a gewesen ist oder in Wahrheit Gerbers Abschrift der e-Moll-Suite BWV 996 (oder 830?) bezeichnet, muß offenbleiben. Dagegen dürften die beiden folgenden Suiten eindeutig als BWV 819 und 818 zu identifizieren sein.

Bachs Klavierübung I scheint Gerber, wie die Formatangabe vermuten läßt, im Originaldruck besessen zu haben, und zwar anscheinend in Einzeldrucken (vgl. die Jahresangabe 1726, die sich nur auf Partita 1 beziehen kann). Vielleicht war die Partita 6 dann abschriftlich hinzugefügt (vgl. Bach-Archiv Leipzig, *Gö. S. 8*).

¹⁶ Die Kirchenbücher aus dieser Zeit in Heringen sind bei einem auch bei Gerber ATL erwähnten Brand 1729 verlorengegangen; wir sind daher für diesen Teil der Gerberschen Biographie ausschließlich auf Sekundärquellen angewiesen.

„Das Stück in Goldpapier“ Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Durch das fortschreitende Aufarbeiten des musikalischen Quellenmaterials und die Bemühungen um eine Systematik der Werküberlieferung¹ dringt die Bach-Forschung gegenwärtig in Bereiche vor, in denen das Lückenhafte des erhaltenen Œuvres und das Fragmentarische der biographischen Tradition stärker als zuvor spürbar werden, in denen sich aber auch Einsichten und Ausblicke eröffnen, an die ehemals nicht zu denken war. Von Zeit zu Zeit setzt das letztere freilich eine Kanalisierung gewisser Erkenntnisse der Quellenforschung voraus, damit einesteils im Strom der unaufhaltsam zunehmenden Einzelfeststellungen nicht die Orientierung verlorengeht und andererseits mehr oder weniger abstrakte Befunde sich in augenfällige Bezüge auf Existenz und Wirken von Menschen des 18. Jahrhunderts verwandeln.

Wenn neuere Quellenstudien² eine insgesamt nur noch schwer zu überschauende Schar von zumeist anonymen Kopisten aufzählen, die an der Herstellung von Bachs Aufführungsmaterial mitgewirkt haben oder in den weiteren Bereich der Werküberlieferung gehören, so stellt sich angesichts dieser langen Listen mit ihren wechselnden Nomenklaturen das Verlangen ein, den Namen des einen oder anderen Schreibers dieser oder jener prominenten Quelle zu erfahren, um so einer Einordnung hinsichtlich Ort und Zeit des Geschehens etwas näherzukommen.

Entsprechend diesem Wunsch, dessen Erfüllung verständlicherweise an gewisse spezielle Voraussetzungen³ geknüpft ist, sollen nachstehend einige wichtigere Bach-Kopisten aus ihrer bisherigen Anonymität heraustreten, damit manche bislang offenen Fragen sich beantworten lassen und eine Basis für weitergehende Überlegungen gegeben ist.⁴

¹ Vgl. im vorliegenden Jahrgang die Beiträge von K. Heller (bes. Fußnote 1) und Y. Kobayashi (bes. Fußnote 3), außerdem H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Diss., Rostock 1978 (masch.-schr.).

² TBSt, Dürr Chr, Blechschmidt, Kobayashi, Dürr St 2, außerdem Krit. Berichte der NBA, soweit erschienen. Die Schreiberbezeichnungen in den ersten beiden Abschnitten des vorliegenden Beitrags richten sich nach TBSt 2/3.

³ Eine möglichst umfassende Quellensammlung – benutzt wurden vorwiegend Fotokopien aus dem Bestand des Bach-Archivs Leipzig – sowie die Gelegenheit zu Archivstudien müssen gegeben sein.

⁴ Für Auskünfte über einige mir nicht zugängliche Quellen habe ich Herrn Dr. Alfred Dürr, Göttingen, herzlich zu danken.

I. „Anonymus 14“

P 280, eine der wichtigsten Quellen für die Überlieferung von Bachs Konzertübertragungen nach Vivaldi und anderen Komponisten (BWV 972ff.), wartet in Hinsicht auf Herkunft und Datierung mit einer Titelseite von zunächst vertrauenerweckender Genauigkeit auf: „*XII. CONCERTO | di | VIVALDI. | elabor: | di | J. S. Bach*“, „*J. E. Bach. Lipsiens. | 1739.*“ Doch gerade diese Ausführlichkeit erweist sich alsbald als verhängnisvoll für die Glaubwürdigkeit der Quelle: Da wenigstens fünf der hier vereinigten Transkriptionen Werke zum Vorwurf haben, die nachweislich nicht von Antonio Vivaldi stammen, andererseits Name, Orts- und Zeitangabe kaum eine andere Deutung zulassen, als daß J. S. Bachs Patensohn Johann Ernst Bach (1722–1777), seit 1737 Alumne der Leipziger Thomana, später Student in Leipzig und vielleicht erst 1741 in seine Heimatstadt Eisenach zurückgekehrt,⁵ als Besitzer und vermutlich auch Schreiber anzusehen sein sollte, gilt es nach einer einleuchtenden Erklärung für die Unzuverlässigkeit eines Titels zu suchen, der gleichsam im Beisein des Thomaskantors formuliert worden sein müßte.⁶

Eine nähere Untersuchung ist schon deshalb angebracht, weil *P 280* für die Übertragungen BWV 975 und 978 nach Vivaldi, 979 nach Torelli, 980 nach Vivaldi und 982 nach Johann Ernst von Sachsen-Weimar die derzeit einzige handschriftliche Quelle darstellt. Daß fünf der Cembalobearbeitungen (BWV 983–987) hier nicht enthalten sind, mindert nicht den Wert des Manuskripts; es sei der Vollständigkeit halber nur eben vermerkt.

Einen ersten Hinweis zur Klärung des Schreiberproblems liefert das Titelblatt selbst; Papierqualität und Wasserzeichen weichen so erheblich vom übrigen Handschriftenkorpus ab, daß an der nachträglichen Zufügung des Titels nicht zu zweifeln ist. Den Schreiber der Titelseite zu verifizieren, fällt nicht ganz leicht, da Schriftproben Johann Ernst Bachs aus den Jahren um 1739 nicht bekannt sind. Dokumente von 1749, 1755 und 1756 im Landeskirchenarchiv Eisenach⁷ sowie von 1755 und 1756 im Staatsarchiv Weimar – die letztgenannten betreffen die Neugründung der Hofkapelle⁸ während der Regierungszeit Ernst August Constantins – bieten jedoch eine ausreichende Beobachtungsbasis, so daß nach sorgfältigem Vergleich Johann Ernst Bach tatsächlich als Urheber des Titels von *P 280* gelten kann.

Da das übrige Korpus von *P 280* nur wenig Buchstabenschrift enthält – Satz- und Vortragsbezeichnungen sowie Wendevermerke –, ist zur Er-

⁵ Vgl. BJ 1949/50, S. 114ff. (H. Löffler).

⁶ Vgl. zu dieser Fragestellung Kapitel III der in Fußnote 1 genannten Arbeit.

⁷ *Superintendentur Eisenach*, B. XXV. B 1, fol. 53–53a, 56–57, 58 und 71, sowie B. XXV. J. 1, fol. 293–295.

⁸ B 26436, fol. 169–171, 179–181, 182–184. Vgl. DDT 42, S. 8–11.

mittlung dieses Schreibers ein Umweg erforderlich. Er führt über die Handschrift *Ms. R 9* der Musikbibliothek der Stadt Leipzig,⁹ eine frühe Quelle für Präludium und Fuge a-Moll BWV 894. Ernst Rudorff (1840 bis 1916), der letzte Besitzer dieser Handschrift vor deren Erwerbung durch die Musikbibliothek Peters, hat die folgende Bemerkung beigefügt: „Dies Stück ist von J. S. Bach auch als Tripelconcert bearbeitet. Die vorliegende sehr alte Abschrift wurde von meinen Eltern ‚das Stück in Goldpapier‘ genannt, und ganz besonders geschätzt.“

Leider ist der Erhaltungszustand des Manuskripts kaum befriedigend zu nennen. Mindere Papierqualität sowie enge Schrift haben dazu beigetragen, daß Teile der Aufzeichnung beschädigt oder durch Papierverlust beeinträchtigt sind. Die Überschrift und ein Großteil des Notentextes liegen jedoch unversehrt vor, so daß einem Schriftvergleich nichts im Wege steht. Daß *Ms. R 9* und *P 280* von ein und derselben Hand stammen, wurde bereits von Georg von Dadelsen bemerkt; vorsorglich ist bei der Zuschreibung an Johann Ernst Bach jedoch ein Fragezeichen gesetzt worden.¹⁰ Mit gutem Recht; denn weder diese Zuweisung noch die an *P 280* orientierte hypothetische Datierung „um 1740“ können aufrechterhalten werden. Dokumente des Staatsarchivs Weimar¹¹ aus den Jahren 1723, 1739 und 1740 lassen vielmehr zweifelsfrei erkennen, daß Anonymus 14, der Schreiber von *P 280* und *Ms. R 9*, identisch ist mit dem Eisenacher Stadtorganisten Johann Bernhard Bach (1676–1749).¹²

Der bekannten Tatsache, daß Johann Sebastian Bach Werke älterer Familienangehöriger kopierte – Motetten von Johann Christoph Bach (1642–1703), eine Messe von Johann Nikolaus Bach (1669–1753), Ouvertüren von Johann Bernhard Bach sowie Kantaten von Johann Ludwig Bach (1677–1731) –, tritt hier erstmals die Beobachtung gegenüber, daß umgekehrt einer der älteren „Bache“ Werke seines großen Veters abschrieb.

Wann diese Abschriften entstanden sein könnten, ist aus dem spärlichen biographischen Material über Johann Bernhard Bach nicht abzuleiten. Die wichtigeren Daten aus dessen fast ein halbes Jahrhundert währender Eisenacher Tätigkeit¹³ lassen sich an den Fingern einer Hand abzählen: 1703 Probespiel und Übersiedlung, 20. April 1716 Ernennung zum Kammermusiker, im gleichen Jahre Heirat, 23. April 1723 Besoldungserhöhung,

⁹ Vgl. Krause I, S. 46.

¹⁰ *J. S. Bach, Fantasien, Präludien und Fugen, nach den Quellen hrsg. von G. von Dadelsen und K. Rönnow*, München/Duisburg 1970, S. 138.

¹¹ *Eisenacher Archiv, Dienersachen Nr. 470*. Weitere Schriftstücke in den in Fußnote 7 genannten Aktenstücken.

¹² *P 124* und *P 162*, in TBSt 2/3 hypothetisch dem Anonymus 14 zugeschrieben, stammen nicht von der Hand J. B. Bachs; vgl. auch D. Kilian, Krit. Bericht NBA I/13, S. 66ff.

¹³ Vgl. C. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Diss., Halle (Saale) 1975 (masch.-schr.), S. 107–110.

verbunden mit dem Auftrag zur Komposition für die Hofkapelle, 21. November 1726 Erwerb des Eisenacher Bürgerrechts.

Unter Berücksichtigung der mutmaßlichen Entstehungszeit von Bachs Konzertübertragungen¹⁴ BWV 592–596 und 972–987 sowie von Präludium und Fuge a-Moll BWV 894 und im Hinblick auf Johann Bernhard Bachs Alter wird man die genannten Quellen etwa in den Zeitraum zwischen 1715 und 1730 datieren können. Angesichts der problematischen Titelseite von *P 280* sollte der zeitliche Abstand zu 1739, dem Jahre, in dem Johann Bernhard Bach seinem siebzehnjährigen Sohn die Handschrift überlassen haben wird,¹⁵ eher größer als kleiner angesetzt werden. Für diese Annahme spricht auch, daß 1739 die Komponisten der Vorlagen in Vergessenheit geraten waren mit Ausnahme der Zentralfigur Vivaldi. Verlockend wäre eine Eingrenzung auf die durch gegenseitige Patenschaften¹⁶ markierten Jahre – 1715 hob Johann Bernhard Johann Gottfried Bernhard Bach in Weimar aus der Taufe, 1722 übernahm Johann Sebastian das Patenamt bei Johann Ernst Bach, war in Eisenach allerdings nicht anwesend –, doch hieße das die Tragfähigkeit derartiger Hypothesen allzu stark belasten.

Dietrich Kilians zunächst überzeugend wirkende These, die berühmten Sammelbände „Andreas-Bach-Buch“ und „Möllersche Handschrift“ könnten von jenem älteren Johann Bernhard Bach geschrieben sein,¹⁷ muß nun freilich wieder verworfen werden. Textschriftproben J. B. Bachs hatten sie schon in Frage gestellt;¹⁸ die Ermittlung der zugehörigen Notenschrift erbrachte die zweifelsfreie Widerlegung.

Welchen Überlieferungsweg *P 280* und *Ms. R 9* im einzelnen genommen haben, bleibt unklar. Anscheinend sind beide Quellen nicht im Eisenacher Familienbesitz verblieben, sondern haben schon im 18. Jahrhundert den Weg nach Berlin genommen. Karl Friedrich Zelter (1758–1832), in dessen Sammlung *P 280* später gelangte, vermerkte auf einer Seite „*Lehm. Auct.*“. Dies könnte als Hinweis auf eine Versteigerung des Nachlasses von Johann Georg Gottlieb Lehmann (1745/46–1816) gedeutet werden; Lehmann, Organist und Musikdirektor an der Berliner Nikolaikirche, war bekannt mit dem Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola (1720–1774), dieser möglicherweise befreundet mit Johann Ernst Bach. Letzterer könnte die Manuskripte Agricola als Leihgabe oder Geschenk überlassen haben.¹⁹ Da auch die Sammlung Rudorff gänzlich oder zu wesentlichen

¹⁴ Vgl. Kapitel III der in Fußnote 1 genannten Arbeit.

¹⁵ Das geflissentliche „*Lipsiens.*“ im Titel von *P 280* bedeutet vielleicht, daß die Übergabe nicht hier, sondern in Eisenach erfolgte.

¹⁶ Dok II, Nr. 74 und 113.

¹⁷ Krit. Bericht NBA IV/5–6.

¹⁸ Vgl. Kapitel II der in Fußnote 1 genannten Arbeit.

¹⁹ Ebenda, Kapitel III.

Teilen in Berlin erworben worden ist,²⁰ dürften die Wege von P 280 und Ms. R 9 sich erst dort getrennt haben. Ob noch weitere Quellen aus dem Besitz und von der Hand Johann Bernhard Bachs mit Werken Johann Sebastian's existiert haben und mit nach Berlin gelangt sind, läßt sich nicht sagen. Doch schon das wenige Vorhandene ergänzt das Bild der Bach-Überlieferung um einen wesentlichen Zug.

II. „Anonymus 18“

Zu denjenigen Kopisten des Bach-Umkreises, deren Schriftzüge lange Zeit mit denen Johann Sebastian Bachs verwechselt worden sind, gehört der Urheber einer Quelle, die als „Moscheles'sches Autograph“ von Präludium und Fuge C-Dur für Orgel (BWV 545) in die Geschichte eingegangen ist. Die nachstehend aufgeführten Manuskripte²¹ lassen sich gegenwärtig jenem Schreiber zuweisen.²²

1. a) P 420
- b) BWV 812, 813 mit 813a, 816 ohne Loure, 815 mit 815a/3, 817, 819
- c) 6. | *Suittes de Pieces* | *pour le Clavecin* | *composées* | *par* | *Jean Sebastien Bach*.
- d) *Suite 1^{re} pour le Clavessin par J. S. Bach* (Suiten 2–6 analog)
- e) Undeutlich, vielleicht Wappen und/oder Buchstaben in Zierstück
- f) Zur Provenienz vgl. weiter unten
2. a) Archiv von Breitkopf & Härtel, Leipzig, *Mus. ms. 2* (z. Z. als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig)
- b) BWV 533/2
- c) –
- d) *Fuga. pedaliter. di J. S. Bach*
- e) Wappen (mit Schrägbalken?), vielleicht zwischen Zweigen, darunter Schrifttafel
- f) Provenienz unbekannt;²³ vgl. *Jahrbuch Der Bär*, 1924, S. 73, sowie W. Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, Bd. I, Leipzig 1925, S. 1, Nr. 2. Alter Bestand des Hauses Breitkopf oder vielleicht aus Sammlung Schicht und erworben durch Hermann Härtel? In BG nicht erwähnt. NBA IV/5–6, Krit. Bericht, Quelle B 146

²⁰ Krit. Bericht NBA I/14, S. 85.

²¹ Nach einer Zusammenstellung von Y. Kobayashi (vgl. Fußnote 1), mitgeteilt durch Herrn Dr. A. Dürr.

²² Nachstehend bedeutet: a) Bibliothek, Signatur, b) Inhalt, c) Umschlagtitel, d) Kopf-titel, e) Wasserzeichen, f) Bemerkungen.

²³ Nicht zu deuten sind bisher zwei Eintragungen auf der sonst leeren Rückseite des Einzelblattes: *Ak* (*AK*, *AR*?, links oben), *No 211* (*214*?, Blei, rechts unten). Vgl. auch Fußnote 41.

3. a) SPK *Mus. ms. 11544*, Heft 8 = Bl. 15–15 a
 b) Johann Peter Kellner, Fuge c-Moll
 c) *Fuga ex C moll. | di | Kellner.*
 d) *Allabreve*
 e) A mit Dreipaß, Posthorn an Schnur, beides zwischen Stegen
 f) Vielleicht aus Sammlung Forkel?²⁴ Handschriften und Drucke des 18. Jahrhunderts überliefern Fassungen in c-Moll und d-Moll mit Zuschreibungen auch an J. S. Bach, W. F. Bach und J. C. F. Bach. Incipit in DDT 17, S. XV
4. a) SPK *Mus. ms. 11544*, Heft 12 = Bl. 24–25
 b) BWV 578
 c) *Fuga ex G moll. | [Incipit]*
 d) *Fuga.*
 e) Großes Arnstädter A mit Dreipaß, auf Steg
 f) Vielleicht aus Sammlung Forkel? In BG nicht erwähnt. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, Quelle B 92
5. a) P 1089
 b) BWV 899, 900, 870a, 901, 527/1, 875/1, 902
 c) *Præluudia et Fugen. ex D. moll. E. moll. C. dur | et F. dur. item Trio. à 2 Clavier | et Pedal. ex D. moll | di J. Sebast: Bach.*
 d) *Prælude. di J. S. Bach* (weitere Kopftitel vgl. BG 36, a. a. O.)
 e) MA „mittlere Form“ (ein Quaternio); MKW, B in gabelüberhöhtem Schild (nur der letzte Bogen)
 f) Zur Provenienz vgl. weiter unten. Nach BG 36, S. LVI, ist BWV 875/1 später eingetragen, der Bogen mit BWV 902 nachträglich angefügt
6. a) Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm
 b) BWV 545, 529/2
 c) –
 d) *Præludium in Organo pleno, pedaliter, di | Job. Seb. Bach; Trio à due Clav. et Pèdal.*
 e) MA „mittlere Form“
 f) Zur Provenienz vgl. weiter unten. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, Quelle B 183. Nach NBA gehen B 14 (Johann Peter Kellner), B 148 (Johann Gottfried Walther) und B 183 unabhängig voneinander auf ein verschollenes Autograph zurück. B 183 ist die zuverlässigste der drei Abschriften
7. a) SPK *Mus. ms. 11544*, Heft 4 = Bl. 7–8
 b) Johann Peter Kellner, Orgeltrio G-Dur
 c) *Trio. | ex G dur. | di | Kellner.*
 d) *Trio. à 2. Clavier et Pedal.*
 e) MKW, P in gabelüberhöhtem Schild

²⁴ Das Konvolut *Mus. ms. 11544* wurde aus der Sammlung Georg Poelchaus (1773–1836) für die BB erworben.

- f) Bl. 1 oben links 196 = Versteigerungskatalog Forkel (1819), Anhang, Nr. 196
8. a) SPK *Mus. ms.* 11544, Heft 6 = Bl. 11–12
 b) Johann Peter Kellner, Orgeltrio D-Dur
 c) *Trio. | ex D \sharp . | di | Kellner.*
 d) *Trio.*
 e) Kursives A, Monogramm JMS, beides zwischen Stegen
 f) Vielleicht aus Sammlung Forkel? – Neuausgabe in: J. P. Kellner, *Ausgewählte Orgelwerke*, hrsg. von G. Feder, Lippstadt 1958, S. 15–19
9. a) SPK *Mus. ms.* 11544, Heft 7 = Bl. 13–14
 b) Johann Peter Kellner, Fuge C-Dur
 c) *Fuga ex C dur. | di | Kellner.*
 d) *Fuga.*
 e) Kursives A, Monogramm JMS, beides zwischen Stegen
 f) Bl. 1 oben links 194 = Versteigerungskatalog Forkel (1819), Anhang, Nr. 194
10. a) Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania
 b) BWV 527/1 (Einzelblatt, Fragment)
 c) – e) nicht festgestellt
 f) Provenienz nicht ermittelt
11. a) Fitzwilliam Museum, Cambridge
 b) BWV 664a
 c) *Trio ex A di J. S. Bach.*
 d) –
 e) Arnstädter A, kursives M
 f) Zur Provenienz vgl. weiter unten. NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 17, Quelle C³

Von diesen elf Handschriften verdienen die mit (1), (5) und (6) bezeichneten eine eingehendere Betrachtung. Zu einigen der übrigen Quellen ist noch folgendes zu bemerken.

(3), (7), (8), (9):

Das *Verzeichnis | der | von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector | Forkel | in | Göttingen nachgelassenen | Bücher und Musikalien | welche | den 10ten May 1819 | und an den folgenden Tagen | . . . | meistbietend verkauft werden. | Göttingen, | gedruckt bey F. E. Huth. | 1819.* nennt innerhalb des Nachtrags (S. 171 ff.) auf S. 180

Nr. 193 6 *Präludien mit Fugen für die Orgel von J. L. Kellner [!]*

194 7 *Fugen von demselben*

195 12 *Choräle für volle Orgel u. Fantasien zu Chorälen, von demselben*

196 6 *Trio für 2 Clav. u. Pedal, u. Suite p. le Clav. v. demselben*

Die Annahme liegt nahe, daß nicht nur die Nummern (7) und (9) unserer Aufstellung, sondern auch die Quellen (3) und (8) aus Forkels Sammlung stammen.

(11):

Die Handschrift trägt die Nummer 431, diese bezieht sich auf das *Verzeichniß | derjenigen | Musikalien | und | musikalischen Schriften | aus dem Nachlasse | des | verstorbenen Hrn. Organist Kittel in Erfurt | welche | Dienstags den 24ten October u. folg. Tage | Nachmittags von 2 bis 5 Uhr | in dem | Strigeliusischen Hause | auf der Pilsse | an die Meistbietenden gegen gleich baare Bezahlung | versteigert werden sollen. | Erfurt, 1809.*

Hier erscheint unter *Präludien und Fngen für die Orgel* (S. 18 ff.) auf S. 21 innerhalb einer Reihe von Werken Johann Sebastian Bachs 431 = = 1 *Trio in A., geschr. von Seb. Bachs eigner Hand.*

1845 befand dieses vermeintliche Autograph sich nach Mitteilung Friedrich Conrad Griepenkerls im Besitz von Dr. Schiller in Braunschweig; gemeint ist der Kunst- und Literaturhistoriker Karl Georg Wilhelm Schiller (1807–1874), der als Privatgelehrter in Braunschweig lebte.²⁵ 1909 wird die Handschrift im *Catalogue of the Music Loan Exhibition* als Eigentum von Miss Willmott aufgeführt, die Ausstellung selbst hatte bereits 1904 stattgefunden. Nach dem Tode von Ellen Ann Willmott (1860[?]-1934) versteigerten²⁶ Sotheby & Co. in London deren Sammlung (1.–3. April 1935); bei dieser Gelegenheit wurde die Handschrift für das Fitzwilliam Museum erworben.

Zu den drei wichtigsten Bach-Abschriften von der Hand des „Anonymus 18“.

(1): P 420

Die Geschichte dieser Handschrift läßt sich nicht sehr weit zurückverfolgen.²⁷ Nach beigegebenen Notizen ist sie am 20. Juni 1878 in den Besitz von Dr. Joseph Müller gelangt, wurde aber schon vier Jahre später anlässlich einer Liepmannssohn-Auktion von der BB erworben und erhielt hier am 9. Dezember 1882 die Akzessionsnummer 20051. Der Vorbesitzer, Joseph Müller (1839–1880), bekannt als Verfasser des Katalogs der Königsberger Musiksammlung (1870), hatte zuletzt als Sekretär der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin gewirkt und vorher (1871–1874) die Redaktionsgeschäfte der Allgemeinen Musikalischen Zeitung geführt. Mehr ist über die Herkunft der Quelle nicht sicher zu ermitteln; denkbar wäre allenfalls, daß sie aus dem Nachlaß von Franz Espagne (gest. 24. Mai 1878) stammte. Jedoch deutet bisher nichts darauf, daß dieser die Handschrift für seine umstrittene Ausgabe der Französischen Suiten (BG

²⁵ Vgl. Griepenkerls Notiz vom Oktober 1845 in P 274 (zu BWV 531) sowie Allgemeine Deutsche Biographie.

²⁶ Ein Exemplar des Versteigerungskatalogs in der Library of Congress, Washington, D. C.

²⁷ Die gesicherten Daten verdanke ich wieder Herrn Dr. A. Dürr.

XIII/2) herangezogen hätte.²⁸ Hingegen könnte sie 1866 Ferdinand August Roitzsch zur Verfügung gestanden haben, der in der Vorrede zu seiner Suitenausgabe (Peters)²⁹ in bezug auf die Es-Dur-Suite BWV 819 vom „Vergleich einer alten Abschrift mit dem Autograph“ spricht und auf die Überlieferung der „Allemande unter a“) (= BWV 819/1) „in Abschrift wie Autograph“, die der „Allemande unter b“) (= BWV 819 a) „im Autograph allein“ hinweist. Diese Bemerkungen treffen auf das (vermeintliche) Autograph P 418 sowie die Abschrift P 420 'unter der Bedingung zu, daß Roitzsch in der Vorrede eine Verwechslung von „a“) und „b“)“ unterlaufen ist. Allein nach P 418 ediert ist dagegen die entsprechende Peters-Ausgabe der Französischen Suiten, ein Hinweis auf P 420 findet sich dort nicht. Eine Notiz zur Identifizierung der sechs Suiten auf der Titelseite von P 420 könnte von der Hand Roitzschs stammen;³⁰ daß dieser – gegebenenfalls zeitweilig – Eigentümer der Handschrift gewesen sei, folgt daraus freilich nicht. Desgleichen bleibt ungewiß, ob eine Beziehung vermutet werden darf zu der im Versteigerungskatalog Forkel (1819) unter den Bach-Werken angebotenen Quelle (S. 136, Nr. 49): – 6 Suites de pieces p. le Clav. G. [geschrieben]. In diesem Falle ergäbe sich eine Querverbindung zu den vorstehend erwähnten – aus Forkels Sammlung stammenden – Kellner-Quellen, und eine Besitzerfolge ließe sich für P 420 annehmen, die von Forkel über Griepenkerl und Dehn bis zu Espagne reichen würde. In Ermangelung jeglicher beweiskräftiger Spuren muß es jedoch bei der bloßen Mutmaßung bleiben.

An der traditionellen Wertschätzung für P 420 – Ernst Naumann nannte sie 1890 „vortreffliche alte Handschrift“ (BG 36, S. XVI), ähnlich äußerte sich 1897 Alfred Dörffel (BG 45, S. XXV) – hat sich bis in die Gegenwart nichts geändert; wertvolle Dienste leistete die Quelle insbesondere bei der Neuauflage der beiden Notenbücher für Anna Magdalena Bach.³¹

Neben der weitgehenden Zuverlässigkeit ihrer Einzellesarten bietet P 420 als Besonderheit eine eigenständige Anordnung und Auswahl der Suiten sowie gewisse Abweichungen von der üblichen Satzfolge. Angesichts der vermutlich erst spät erfolgten Festschreibung von „Standardfassungen“ muß auf eine Wertung dieser Varianten verzichtet werden.³²

BWV 812: Keine Abweichungen

BWV 813: *Mennet*, als *Mennet 1* bezeichnet, sowie BWV 813a als *Mennet 2* folgen nach *Gigue*

²⁸ Vgl. Mf 6, 1953, S. 356f. (H. Becker), sowie BzMw 4, 1962, S. 7f. (K.-H. Köhler).

²⁹ Vgl. Krause II, S. 25.

³⁰ Eine ähnliche Annotation auf dem Umschlag von P 975 (BWV 1030); vgl. auch das Stichfehlerverzeichnis bei P 885.

³¹ Krit. Bericht NBA V/4, S. 21, 25f., 63, 101.

³² Vgl. BJ 1976, S. 37 (H. Eppstein), sowie den Beitrag von A. Dürr im vorliegenden Jahrgang.

- BWV 816: *Loure* fehlt
 BWV 815: *Menuet* aus BWV 815a vor *Gigue* eingefügt
 BWV 817: *Menuet* folgt nach *Gigue*
 BWV 819: *Allemande* BWV 819a anstelle von BWV 819/1

Entsprechend dieser Satzfolge enden die Suiten 1, 3 und 4 (BWV 812, 816 und 815) in d, G und Es mit einer *Gigue*, die Suiten 2, 5 und 6 (BWV 813, 817 und 819) in c, E und Es mit einem *Menuett*. Versuche zur Erklärung dieses Tatbestandes werden stets quellen- und werkgeschichtliche Gesichtspunkte umfassend zu berücksichtigen haben; nicht außer acht zu lassen ist allerdings auch, daß dem Schreiber von *P 420* eine Anordnung gelungen ist, die mit nur wenigen Ausnahmen allenthalben günstige Wendestellen aufweist.

(5): *P 1089*

Die Quellen (5) und (6) unserer Übersicht wurden 1832 in Leipzig von Franz Hauser (1796–1870) für seine Bach-Sammlung erworben. Der *Versteigerungs-Katalog | der | von dem verstorbenen | Herrn J. G. Schicht, | Cantor an der Thomasschule zu Leipzig | hinterlassenen | Musikaliensammlung, | welche | als Anhang der Bücherauktion | vom 19ten November* (hs. verbessert in d. 19. Decbr. 1832.) *zu Leipzig | den Meistbietenden | gegen baare Zahlung überlassen werden soll. | Leipzig.* nennt unter den Orgelsachen (S. 32ff.) auf S. 33 folgende Bachiana:

- (9) 82. -- *Praeludium in organo pleno pedaliter, Manuscript.*
 (9) 83. -- *Praeludies et Fuggettes item un Trio per 2 Clav. e Ped. Manuscript.*

Im BB-Exemplar des Katalogs³³ ist in beiden Fällen der Name des Käufers *Hauser* sowie der Preis 1.3. bzw. 3.4. handschriftlich beigelegt. Die Übereinstimmung im Wortlaut von Titelseiten und Katalogeintragungen läßt keinen Zweifel daran, daß es sich hier um die unter (6) bzw. (5) aufgeführten Quellen handelt.³⁴ Der in der Angebotsliste sonst nicht anzutreffende Terminus „*Manuscript*“ ist möglicherweise damit zu erklären, daß die Katalogverfasser Niederschriften des Autors vor sich zu haben glaubten, ohne sich ihrer Sache ganz sicher zu sein.

Öffentlich als Autograph bezeichnet wurde *P 1089* zuerst wohl von Friedrich Conrad Griepenkerl, der 1843 bei der Erstausgabe von BWV 899 und 900 „die Autographen, denen man unbedingt gefolgt ist“, als Quellen angab. Ähnlich äußerte sich später Ferdinand August Roitzsch, der BWV 901 und 902 „nach der Originalhandschrift“ zu edieren vermeinte.³⁵ Auch der Besitzer des Manuskriptes, Franz Hauser, gebrauchte an entsprechenden

³³ *Mus. Ac 931* (z. Z. verschollen), Fotokopie im Bach-Archiv Leipzig.

³⁴ Bei Kobayashi (S. 103) kein entsprechender Hinweis.

³⁵ Titel der Ausgaben in Krause II, S. 15, 25.

Stellen seines Bach-Katalogs Formulierungen³⁶ wie „Das Autograph besitzt Hauser“. Den gleichen Standpunkt vertrat 1890 Ernst Naumann (BG 36, S. LVI), und noch 1904 beim Ankauf durch die BB galt *P 1089* als Originalhandschrift.

Dagegen ist die neuere Forschung sich darin einig, daß *P 1089* zu Unrecht als Autograph angesehen worden ist; Walter Emery nannte *P 1089 1953* „probably written by Kellner or some member of his circle“;³⁷ während Georg von Dadelsen sich 1970 für „aus Bachs Umkreis, um 1730“ entschied.³⁸ Hier konnte die Datierung sich auf das Wasserzeichen „MA mittlere Form“ berufen, das auch in Bachs Originalhandschriften nachzuweisen ist und in den Zeitraum zwischen 1727 und 1731 gehört.³⁹ In die gleiche Richtung deutet das Wasserzeichen des nachträglich angefügten Bogens, dessen Charakteristika auf die Papiermühle Blankenburg (Thür.) weisen sowie auf die Initialen der Prinzipalin Michael Keyßners Witwe. Keyßners Todesjahr 1726 liefert hier den terminus post quem.

(6):

Das legendäre „Moscheles'sche Autograph“ von Präludium und Fuge C-Dur für Orgel (BWV 545) mit dem Trio BWV 529/2 als Mittelsatz stammt, wie oben dargelegt, aus der Sammlung Schicht. Franz Hauser, der es 1832 erworben hatte, wird es schon nach wenigen Jahren aus der Hand gegeben haben.⁴⁰ Hiervon zeugt ein – leider undatierter – Eintrag auf der bislang leeren ersten Seite der Handschrift: *Orgel Trios von J. Seb. Bach. | Autograph. | Herrn Moscheles | zur freundlichen Erinnerung | von | F. Hauser.*⁴¹ 1844 stand das Manuskript Friedrich Conrad Griepenkerl für die Peters-Ausgabe von Bachs Orgelwerken zur Verfügung, desgleichen konnte Wilhelm Rust es 1867 für Band 15 der BG benutzen.⁴² Einen Eindruck von den „genial-flüchtigen“ Schriftzügen des a-Moll-Trios BWV 529/2 vermittelte der 1911 erschienene Katalog⁴³ einer Autographenversteigerung

³⁶ Kobayashi, S. 229, 230, 249, 250.

³⁷ Music & Letters 34, 1953, S. 119.

³⁸ J. S. Bach, Fantasien, Präludien und Fugen (vgl. Fußnote 10), S. 139.

³⁹ Dürr Chr, S. 138f., 172.

⁴⁰ Kobayashi, S. 21. Über die Weitergabe vermerkt Hausers Katalog nichts; vgl. Kobayashi, S. 231f.

⁴¹ Nicht zu deuten sind bisher folgende Eintragungen im unteren Teil der Titelseite: 1126 (Blei, durchgestrichen, darunter:) 1132; rechts: No 171 (Blei, ausradiert). Vgl. Fußnote 23.

⁴² Vgl. auch BG 17, S. XXII.

⁴³ L. Liepmannsohn, Berlin, XXXIX. *Autographen-Versteigerung. Autographen-Sammlungen Ignaz Moscheles und Reserve Alfred Bovet, bestehend zum größten Teil aus wertvollen Musikmanuskripten und Musikerbriefen*, 17./18. November 1911, S. 5f., Nr. 2 sowie Tafel I.

bei Liepmannsohn in Berlin. Das dort beigelegte Faksimile fand Eingang in Karl Geigy-Hagenbachs *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten vom Mittelalter bis zur Neuzeit* (Basel 1925) und wurde auch anderwärts hin und wieder als Illustration verwendet. Die Handschrift selbst schien seit 1911 verschollen; erst Anfang der 1970er Jahre wurde bekannt,⁴⁴ daß sie 1911 anscheinend unverkauft zurückgegangen war, vermutlich 1928 von Moscheles' Witwe veräußert worden ist und aus dem Besitz von Kapten Rudolf Nydahl in das Eigentum der Stiftelsen Musik-kulturens Främjande (Stockholm) übergang. Die Wiederentdeckung der lange vermißten Quelle gab nicht nur Gelegenheit, sie textkritisch auszuwerten, sondern ermöglichte auch die Präzisierung von Philipp Spittas Hinweis auf das Wasserzeichen MA. Wie bei *P 1089* liegt hier Papier mit dem Wasserzeichen „MA mittlere Form“ vor, wie auch Bach es zwischen 1727 und 1731 verwendet hat.

Zur Chronologie und zur Person des „Anonymus 18“

Die Aufzählung der Quellen (1) bis (11) versuchte bereits im voraus, eine Anordnung nach der relativen Chronologie der Schriftentwicklung vorzunehmen.⁴⁵ Dabei wäre die „frühe“ Schrift – etwa in *P 420* – charakterisiert durch klare, deutliche, große Buchstaben mit festen Konturen, bei denen das G meist, das S selten mit einem „fühlerförmigen“ Ausläufer nach oben ausgestattet ist. Nicht nur in diesem Detail der Buchstabenform, sondern auch hinsichtlich des Bildes der Notenschrift besteht eine gewisse Ähnlichkeit mit den Schriftzügen Anna Magdalena Bachs. Der in den vorhandenen frühen Quellen – bis hin zu (5) = *P 1089* – für das obere Notensystem bevorzugte c-Schlüssel ähnelt demjenigen des jungen Wilhelm Friedemann Bach und endet rechts unten oft – keineswegs immer – mit einem Haken in Form einer 3. Die halbe Note hat meist die für die Handschrift des jungen Johann Sebastian Bach typische „Vogelkopfform“. Demgegenüber sind die „späten“ Schriftmerkmale, etwa von den Quellen (5) und vor allem (6) an, gekennzeichnet durch flüchtige, merklich kleinere Buchstaben und einen gedrängten Duktus, der ungeachtet aller Verschiedenheit doch unverkennbar der Frühschrift verwandt bleibt und den Gedanken an einen anderen Schreiber ausschließt. Vor allem die Notenschrift verliert alles Steife und Abgezirkelte, kehrt – wie angedeutet – eine „geniale Flüchtigkeit“ hervor und nähert sich mit den punktförmigen Notenköpfen, den rechts herausgezogenen langen Aufwärtshalsierungen und der schwungvollen Balkensetzung – besonders bei Gruppen von kleinen Notenwerten – zuweilen bis zum Verwechseln der flüchtigen Konzeptschrift Bachs aus dessen Leipziger Zeit.

Entsprechend dieser Schriftentwicklung lassen sich die Wasserzeichen der

⁴⁴ Kobayashi, S. 84; D. Kilian, Krit. Bericht NBA IV/5–6.

⁴⁵ Sie entspricht einem Vorschlag von Herrn Dr. A. Dürr.

elf Quellen wie folgt gruppieren: Thüringen (?) (1) und (2), Arnstadt (3) und (4), „Leipzig“ (5) und (6), Blankenburg (5, nur Nachtrag) und (7), Arnstadt (8), (9) und (11).

Ansatzpunkte für eine absolute Chronologie ergeben sich für (1) durch das dieser Quelle zeitlich vorangehende Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722, für (3) durch die Berücksichtigung von Johann Peter Kellners Alter (geb. 1705), für (5) und (6) durch das „Leipziger“ Wasserzeichen der Jahre 1727 bis 1731, für (7) und den Nachtrag bei (5) durch das frühestens 1726 anzusetzende Wasserzeichen MKW der Blankenburger Papiermühle.

Alle aus den Handschriften abzuleitenden Hinweise deuten auf einen Musiker – Spieler von Tasteninstrumenten –, der in Thüringen ansässig war, langjährig Verbindungen zu Johann Peter Kellner unterhielt und um 1730 mit Bach zusammengetroffen sein dürfte. Ein entsprechender Nachweis gelang durch den Vergleich etwa der Titelseite von *P 1089* mit einem Schriftstück im Staatsarchiv Weimar *Unterbänige Specification was dermahlen an biesiger Schloß-Orgel zu repariren | höchst von nöthen* (Weimar, 21. Mai 1734). Der Schreiber dieses Dokumentes⁴⁶ und damit der vorgenannten musikalischen Quellen ist niemand anders als Bachs Weimarer Meisterschüler und Amtsnachfolger Johann Caspar Vogler (1696–1763).

Mit der Lösung dieses Rätsels beantworten sich – wie oft in solchen Fällen – viele Fragen beinahe von selbst. Voglers „*Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis*“, 1766 in Weimar von der Witwe zum Verkauf angeboten, braucht nun doch nicht als gänzlich verschollen zu gelten.⁴⁷ Die Verbindung Vogler–Kellner wird durch Voglers Übernahme des Patenamtes bei Kellners Sohn Johann Christoph (geb. 15. August 1736 in Gräfenroda, nachmals Organist in Kassel)⁴⁸ hinreichend dokumentiert, weitere Kontakte sind schon deshalb wahrscheinlich, weil Kellner nach eigener Aussage gelegentlich dem Herzog Ernst August von Sachsen-Weimar musikalisch „aufzuwarten“ hatte.⁴⁹ Beziehungen Voglers bestanden darüber hinaus auch zu anderen Musikern des Bach-Kreises,⁵⁰ so daß auch hier und da noch Kompositionen von Bach-Schülern

⁴⁶ B 4367a fol. 3–4, nebst einem Postskriptum vom 21. Juni 1738. Zu weiteren Schriftstücken vgl. Fußnote 52 sowie die Akte B 3935.

⁴⁷ Vgl. Dok III, Nr. 728, sowie BJ 1974, S. 119. Die Verkaufsanzeige (vgl. Dok III, a. a. O.) erschien bereits am 19. April 1766 im *Leipziger Intelligenz-Blatt*, S. 135f., hier datiert „*Weimar den 11ten April 1766*“ (freundlicher Hinweis von Herrn Sperrhake, Passau).

⁴⁸ C. Freyse, *Die Obrdrüfer Bache in der Silhouette*, Eisenach/Kassel 1957, S. 93; vgl. auch Dok III, Nr. 921.

⁴⁹ Vgl. Kellners Selbstbiographie in: F. W. Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1754/55, S. 439ff.

⁵⁰ So 1740 zu Johann Ludwig Krebs, vgl. *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte I*, Hamburg 1956, S. 43 (H. Becker). Kirnbergers abfälliges Urteil (Dok III, Nr. 781) steht bislang vereinzelt da.

in bisher nicht überprüften und identifizierten Abschriften von Voglers Hand vorliegen könnten.

Die Suiten-Abschrift *P 420* (1) wird Vogler – wie gesagt – nicht vor 1722, jedoch auch nicht allzu lange nach seiner Übersiedlung von Stadtilm nach Weimar (1721) angefertigt haben, dürfte aber die Vorlage, sofern er sie direkt von Bach erhalten hat, nicht in Bachs letztem Köthener Jahr bekommen haben, sondern frühestens nach Bachs Amtsantritt in Leipzig (1723). Johann Peter Kellners Fuge (3) wird man nicht vor 1725 ansetzen können, eher dürfte sie in eines der folgenden Jahre gehören.

Für die Handschriften (5) und (6) mit dem „Leipziger“ Wasserzeichen ist kaum eine andere Deutung denkbar, als daß sie direkt mit Voglers Besuch in Leipzig im Dezember 1729 zusammenhängen.

Voglers vergebliche Bewerbung um die Organistenstelle der Leipziger Nikolaikirche, die ihm entging, da er „zu geschwinde gespielt“ hatte, und das kurz darauf offenbar in Bachs Wohnung verfaßte Schreiben nach Görlitz (25. Dezember 1729),⁵¹ in dem Vogler die Bemerkung einfließen läßt, Bach sei, „wie er mir gleich selber sagt, persönlich noch nicht in Görlitz gewesen“, dies alles stützt hinreichend die Vermutung, daß Vogler den Aufenthalt in Leipzig auch dazu benutzt hat, sich einige ihm noch nicht bekannte Werke seines Lehrers abzuschreiben. Sollten die – vielleicht erst später aufgetretenen – Spannungen zwischen Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther und Johann Caspar Vogler, die dann von 1747 an in einer offenen Fehde mündeten,⁵² Bachs Verhältnis zu seinem Schüler überhaupt beeinträchtigt haben, so wäre eine solche Entwicklung wohl erst in die Jahre nach 1730 bzw. 1735 zu verweisen.

Die Identifizierung des „Anonymus 18“ als eines der namhaftesten Schüler Bachs läßt hoffen, daß noch weitere einschlägige Spuren zu finden sein werden. Eine derartige – freilich sehr vage – Möglichkeit sei angedeutet: Der fragmentarisch überlieferte Originalstimmensatz⁵³ *St 378* zu Bachs Vivaldi-Transkription BWV 1065 weist in der zweiten Cembalostimme eine Satzbezeichnung „Largo“ auf, die nicht recht zum übrigen Duktus paßt, den Schriftzügen Voglers jedoch zum Verwechseln ähnlich sieht. Wie, wenn diese Transkription um Weihnachten 1729 entstanden und unter Voglers Mitwirkung im Bachschen Hause oder im Collegium musicum aufgeführt worden ist?⁵⁴

⁵¹ Dok II, Nr. 266.

⁵² Vgl. die Akten zur Besetzung des Stadtorganistendienstes in Weimar 1747–1749, Staatsarchiv Weimar, B 3499–3501a.

⁵³ Vgl. R. Eller / K. Heller, Krit. Bericht NBA VII/6, S. 78f. Das Wasserzeichen von *St 378* ist „MA mittlere Form“!

⁵⁴ Mit der Möglichkeit, daß *St 378* aus Voglers Besitz stammen, müßte wenigstens theoretisch gerechnet werden.

Daß Teile von Voglers Handschriftenbesitz⁵⁵ in den Sammlungen von Johann Christian Kittel (1732–1809), Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) und Johann Gottfried Schicht (1753–1823) auftauchen, ohne daß ihr Weg von Weimar nach Erfurt, Göttingen und Leipzig sich bisher im einzelnen verfolgen ließe, und daß eines der Manuskripte spätestens 1809 als Autograph gilt, wirft im übrigen ein bezeichnendes Licht auf die Bach-Überlieferung um und nach 1800 und läßt erneut die Schwierigkeiten ahnen, die der Bewältigung dieses Themenkomplexes noch immer im Wege stehen.

III. „Anonymus XVII“

Merkwürdigen Ungereimtheiten steht die Forschung bei einigen Handschriften gegenüber, die teils für Johann Sebastian Bachs eigenen Bedarf gefertigt sein müssen, teils von ihm keinesfalls autorisiert sein können. Sie alle weisen ganz oder teilweise die Schriftzüge auf, deren bisher frühester Beleg in einigen Auflagestimmen zu Bachs Orchestersuite C-Dur BWV 1066 zu finden war.⁵⁶ Die Stimmen für Viola, beide Oboen sowie für Cembalo aus *St 152* sind dem im Katalog der Amalienbibliothek⁵⁷ als Anonymus J. S. Bach XVII bezeichneten Schreiber zuzuordnen, während das Vorkommen anderer Bach-Kopisten – Christian Gottlob Meißner, Johann Christian Köpping und Dürres Anonymus I p – sowie die Überlieferung im Erbteil Carl Philipp Emanuel Bachs⁵⁸ hinlänglich darauf deuten, daß es sich hier um Bachs eigenes Aufführungsmaterial handelt.

Bei zwei Kantatenpartituren – *Am. B. 40* (BWV 73) und *Am. B. 102* (BWV 16) – liegt der Fall trotz ähnlichen Schreiberbefundes bereits nicht mehr so klar; *Am. B. 102*, überwiegend von Anonymus XVII geschrieben, enthält eine stark korrumpierte Fassung des Schlußchorals, *Am. B. 40*, von Anonymus XVII begonnen, von Christian Gottlob Meißner zu Ende geführt, weist mehrere grobe Schreibversehen auf.⁵⁹ Zweifelhaft bleibt infolgedessen, für welchen Zweck diese Partituren angefertigt sein könnten und ob Bach sie jemals zu Gesicht bekommen hat. Gleiches gilt für die Abschrift des Kantatentorsos BWV 50, doch ist die betreffende Quelle – *P 136*, durchweg von Anonymus XVII geschrieben – schon deshalb

⁵⁵ Zu erwägen ist, ob nicht manche Bach-Kopie J. P. Kellners auf Vorlagen aus Voglers Sammlung zurückgeht.

⁵⁶ Faksimile einer Seite in NBA VII/1, S. VII.

⁵⁷ Blechschmidt, a. a. O.

⁵⁸ Vgl. H. Bessler / H. Grüß, Krit. Bericht NBA VII/1, S. 20f.

⁵⁹ BJ 1968, S. 83.

unschätzbar, weil sie wahrscheinlich den eigentlichen Überlieferungsträger darstellt, der das Werk der Nachwelt erhalten hat.⁶⁰

Auf die Problematik anderer Kopien von der Hand des Anonymus XVII hat Yoshitake Kobayashi⁶¹ aufmerksam gemacht; überwiegend ist hier ungewiß, ob eine direkte Beziehung zu Bach hergestellt werden kann.

Eine Antwort auf diese Fragen ist begrifflicherweise zuerst von der Identifizierung jenes anonymen Schreibers zu erwarten. Hierzu ist folgendes anzuführen.

Eigentümlicherweise kommt jener Kopist nicht in Bachs Aufführungsmaterialien zu Kantaten vor – die oben angeführten Partituren könnten jenen nur mit Vorbehalt zugerechnet werden –, wohl aber in dem erwähnten Stimmensatz zur Orchestersuite BWV 1066, der hypothetisch auf 1724 zu datieren ist.

Dagegen ist Anonymus XVII offenkundig schon längere Zeit vor Bachs Übernahme des Thomaskantorats in Leipzig tätig gewesen. Der Originalstimmensatz zu Johann Kuhnau Kantate „Welt adieu, ich bin dein müde“ (24. p. Trinitatis) enthält Stimmen, deren Textschrift mit Sicherheit, deren Notenschrift mit großer Wahrscheinlichkeit unserem Schreiber zuzuweisen ist; beteiligt ist hier außerdem Dürs „Anonymus I c“. Die gleichen Schriftzüge, auf ein Frühstadium des Anonymus XVII deutend, finden sich in Stimmen zu Georg Friedrich Kauffmanns Kantate „Unverzagt, beklemmtes Herze“ (11. p. Trinitatis). Da hier der Neffe des Thomaskantors, Johann Andreas Kuhnau (geb. 1703, Alumne seit 1718), als Schreiber mitbeteiligt ist und dessen Schriftzüge mit ähnlichen Frühformen in den Stimmen zu Johann Kuhnau 1718 komponierter Weihnachtskantate „Nicht nur allein am frohen Morgen“ vorkommen, liegt eine Datierung jener Materialien⁶² in die Jahre 1718 bis 1720 nahe.⁶³

⁶⁰ Vgl. M. Helms, Krit. Bericht NBA I/30. Dort sowie in TBSt 2/3 noch keine Erkenntnisse zur Identität des Schreibers mit „Anonymus XVII“.

⁶¹ Vgl. seinen Beitrag im vorliegenden Jahrgang, besonders Fußnote 14.

⁶² Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III. 2. 125, III. 2. 104 und III. 2. 121. Vorbesitzer war bis 1836 das Haus Breitkopf. In den „frühen“ Stimmen aller drei Quellen überwiegt das Wasserzeichen „Halbmond, IMK“ (vgl. Dürr Chr, S. 123 ff.). Revisionsbedürftige Zuweisungen bei F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*. 10), S. 532.

⁶³ Die in III. 2. 121 enthaltenen Stimmen von der Hand des Anonymus XVII scheinen aus späterer Zeit zu stammen; gleiches gilt für dessen Anteil an einem Stimmensatz zu Gottfried Heinrich Stölzels Kantate „Geist der Freiheit“ (2. Pfingsttag) und auch für eine Partiturskopie der Kantate „O heilige Zeit, wo Himmel, Erd und Luft“ (3. Weihnachtstag). Spittas Zweifel gegenüber der Zuschreibung des letztgenannten Werkes an Johann Kuhnau (II, 163) werden durch den Quellenbefund eher bestätigt. Die Hss. in der MB Leipzig, III. 2. 176 bzw. III. 2. 122. Vgl. außerdem Fußnote 34 zum Beitrag von Y. Kobayashi.

Konfrontiert man diesen Befund mit Kobayashis Annahme, daß das Kolophon in der von der gleichen Hand stammenden Abschrift von Johann Adolph Scheibes D-Dur-Magnificat eine Datierung auf 1757 enthalte, so gilt es nach einer Person zu suchen, die von mindestens 1718 bis wenigstens 1757 eine musikalische Tätigkeit ausübte, geraume Zeit in unmittelbarer Nähe Bachs wirkte, jedoch weitgehend unabhängig von ihm war.

Diese Voraussetzungen treffen auf einen Musiker zu, der traditionell zu den Bach-Schülern gerechnet wird, obwohl er diese Klassifizierung nicht eigentlich rechtfertigt. Mehrere Schriftstücke von seiner Hand, insbesondere ein im Stadtarchiv Freiberg (Sa.) erhaltenes Zeugnis für seinen Freund (?) Johann Adolph Scheibe, auf das bereits Georg Schünemann aufmerksam gemacht hat,⁶⁴ lassen erkennen, daß unser Anonymus XVII identisch ist mit Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761).

Auch hier bieten sich Antworten auf bisher offene Fragen gleichsam von selbst an, anderes muß weiterhin hypothetisch bleiben. Daß Gerlach als Alumne der Leipziger Thomana (1716–1723) Kopierarbeiten für den Thomaskantor Kuhnau übernommen hat, gehört beinahe zu den Selbstverständlichkeiten. Schwieriger zu beantworten ist schon die Frage, wie er die Zeit zwischen dem Abgang von der Schule und dem Beginn des Universitätsstudiums (1727) überbrückt hat und in welcher Beziehung er zu Bach stand, als er etwa 1724 dessen Orchestersuite C-Dur in Stimmen ausschreiben half. Da das von Bernhard Friedrich Richter mitgeteilte Jahr des Schulabgangs möglicherweise nur aus der unterschriftlichen Verpflichtung zu insgesamt siebenjährigem Schulbesuch abgeleitet ist, kann nicht völlig ausgeschlossen werden, daß Gerlach auch nach 1723 noch auf der Schulbank geblieben ist.⁶⁵ Freilich mußte man seine Schrift dann doch öfter in Bachs Aufführungsmaterialien finden, als dies der Fall ist. Außer Frage stehen die ständigen engen Beziehungen in der Folgezeit; erinnert sei nur an Bachs Befürwortung, die Gerlach im Mai 1729 den Weg in die Organistenstelle der Leipziger Neuen Kirche ebnete, an Gerlachs Funktion als Stellvertreter Bachs bei dessen Abwesenheit sowie an die interimistische und später endgültige Übernahme des „Bachischen Collegium Musicum“.⁶⁶

⁶⁴ Stadtarchiv Freiberg, A⁴ Abt. II Sekt. I Nr. 42 b (*ACTA Die Besetzung des Organisten-Dienstes an der Dom-Kirche zu Freyberg betr.: vom Jahre 1655. an*), fol. 53 (5. April 1731); vgl. G. Schünemann, *Neue „Attestate“ Seb. Bachs*; in: Festschrift zum 90. Geburtstag des Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910, bes. S. 290–293. Eine Niederschrift Gerlachs vom 8. Juli 1730 enthält der in Fußnote 87 erwähnte Aktenband (fol. 113 v).

⁶⁵ Vgl. BJ 1907, S. 66. Wegen seiner Mitwirkung bei der Kirchenmusik erhielt Gerlach am 13. Dezember 1728 vom Leipziger Rat zwölf Taler zur „Ergötzlichkeit“ (Stadtarchiv Leipzig, *Tit. XVI 186*, Bd. 1728).

⁶⁶ Vgl. Dok II, Nr. 261 und 383, sowie BJ 1960, S. 11f. (W. Neumann).

Unklar bleibt trotz dieser Anhaltspunkte weiterhin der Verwendungszweck der obenerwähnten Partituren zu den Kantaten BWV 16 und 73, wiewohl hypothetische Erklärungen jetzt etwas leichter fallen. Die von Gerlach kopierten Werke anderer Komponisten wird man sicherlich vorwiegend mit Aufführungen in der Neuen Kirche in Verbindung bringen dürfen, doch steht dahin, ob sich ein scharfer Trennungsstrich im Hinblick auf Repertoire und Überlieferung zwischen dem Amtsbereich des Thomaskantors und demjenigen des Musikdirektors der Neuen Kirche überhaupt ziehen läßt. Gewisse Überlieferungskomplexe bei Handschriften aus den Jahren um 1730 deuten auf Querverbindungen, die wohl nicht auf Zufall beruhen:

In dem Konvolut *Am. B. 102-104* stammen die Abschriften der Kantaten 16, 196 und 64 von Gerlach, Dürrs Schreiber „Hauptkopist F“ sowie von Christoph Nichelmann (1717-1762)

Aufführungsmateriale zum Sanctus D-Dur BWV 238 (Wiesbaden, Brüssel) stammen von Gerlach (Partitur, Organo) sowie von den Schreibern „Hauptkopist F“ und „Anonymus V f“

Abschriften der Kantate 180 stammen von Nichelmann (*P 46*) und von „Anonymus V f“ (*P 1051*).⁶⁷

Vielleicht liefert die Identifizierung der noch unbekanntenen beiden Schreiber einmal die Erklärung für dieses merkwürdige Zusammentreffen.⁶⁸

Daß zahlreiche Handschriften Gerlachs in den Besitz des Leipziger Verlegers Breitkopf gelangt sein müssen, erscheint begreiflich angesichts der Tatsache, daß Gerlach 1761 ledig und also wohl ohne Leipziger Erben gestorben ist; für die mehrfach erwähnten Quellen zu BWV 16 und 73 gilt dieser Überlieferungsweg allerdings nicht.

Zu den eingangs genannten Ungereimtheiten, die auch durch die Identifizierung des Anonymus XVII nicht beseitigt werden, gehört die Autorschaftsfrage hinsichtlich Fantasia und Fughetta B-Dur bzw. D-Dur BWV 907 und 908.⁶⁹ Dem Zeugnis der Bach-„Schüler“ Johann Peter Kellner und Carl Gotthelf Gerlach, die in *P 804* bzw. der Brüsseler Quelle *Fétis 7327* unabhängig voneinander beide Werke Bach zuschreiben, steht die Auffassung Johann Philipp Kirnbergers (1721-1783) gegenüber, der in der ihm vorliegenden Abschrift *Am. B. 531* den Namen Bachs durch denjenigen Gottfried Kirchhoffs ersetzt hat. Sieht man von der Möglichkeit stilkritischer Erörterungen ab, so ist eine Lösung des Problems ohne neue Quellen-

⁶⁷ Vgl. BJ 1972, S. 104ff.

⁶⁸ Eine weitere Abschrift der Kantate 73 (*P 664* und *St 381*, vgl. auch Dok III, Nr. 907) weist merkwürdigerweise das Kolophon *Gerlach* auf, ob nur zufällig, ist noch ungewiß.

⁶⁹ Vgl. den Beitrag von Y. Kobayashi im vorliegenden Jahrgang.

funde wohl nicht zu erwarten. Unklar bleibt somit auch, ob Kirnberger eine authentische Kirchhoff-Quelle zur Verfügung stand oder ob er die Zuweisung etwa nur im Blick auf die Partimento-Notierung vornahm und sich dabei auf den Hinweis in Friedrich Wilhelm Marpurgs Abhandlung von der Fuge⁷⁰ bezog, daß „*der seel. Herr Musikdirektor Kirchhof aus Halle, in seinen bekannten Fugen über alle 24 Töne die Gegenharmonien vermittelt der Ziefeln beständig angezeigt hat*“.

IV. „Anonymus V s“ und sein Kreis

Auf ein kompliziertes Quellenmaterial macht Alfred Dürr in der Neuauflage seiner Chronologie-Studie aufmerksam:⁷¹ Es handelt sich um einen nicht ganz vollständigen Stimmensatz Leipziger Provenienz zu Georg Philipp Telemanns berühmter Passionsmusik „Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu Christi“.

Zwei Oboenstimmen stammen von der Hand der sogenannten Hauptkopisten A und B, sind also von Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner geschrieben, könnten deshalb kaum nach 1729 entstanden sein, weisen jedoch ein Wasserzeichen auf, das in Originalhandschriften Bachs nur um 1734 vorkommt. Das übrige Stimmenmaterial stammt von drei weiteren Kopisten, von denen zwei bisher singular blieben, so daß sie für Überlegungen zur Chronologie nach dem von Dürr gewählten methodischen Ansatz nicht relevant sind.

Der neu in die Nomenklatur einzubeziehende dritte Kopist, von Dürr Anonymus V s genannt,⁷² läßt sich nicht nur in der Telemann-Quelle nachweisen, sondern auch in den Originalstimmen⁷³ zur Kantate „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ („Herkules auf dem Scheidewege“, BWV 213). Damit ist ein präziser chronologischer Anhaltspunkt gegeben, da die Herkuleskantate zweifelsfrei am 5. September 1733 aufgeführt worden ist.

Die Identifizierung des Schreibers bestätigt diesen Befund: Eigenhändige Niederschriften in Akten des Staatsarchivs Weimar⁷⁴ lassen erkennen, daß Anonymus V s niemand anders ist als der nunmehr auch als Empfänger eines Bach-Zeugnisses nachgewiesene⁷⁵ Paul Christian Stolle (1706–1779/

⁷⁰ Bd. I, Berlin 1753, S. 149f.

⁷¹ Dürr Chr 2, S. 168.

⁷² Ebenda, S. 155.

⁷³ S. 93, vgl. Krit. Bericht NBA I/36, S. 46, 49, 51, 52.

⁷⁴ B 2888c, *Subscriptio derer Visitations-Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern in der Inspection Neustadt an der Orla, 1628–1812*, fol. 58v und 62v (Eintragungen Leipzig, 3. Dezember 1734 und 13. August 1744).

⁷⁵ Vgl. den Beitrag von R. Krause im vorliegenden Jahrgang.

80). Zugleich ergibt sich hieraus, daß eine erste Aufführung unter Mitbenutzung der von Stolle geschriebenen Stimmen spätestens im Frühjahr 1734 stattgefunden haben dürfte.

Sollte das Telemann-Stimmenmaterial – ausgenommen die beiden erwähnten Oboenstimmen – in einem Arbeitsgang entstanden sein und unmittelbar Aufführungszwecken gedient haben, so kommt neben 1734 nur noch das Jahr 1732 hierfür in Frage, da 1733 infolge der Landestrainer nach dem Tode des sächsischen Kurfürsten wohl keinerlei „musizierte Passion“ dargeboten werden konnte.⁷⁶

Die Datierungsgrenze 1732 ergibt sich aus den Lebensdaten eines weiteren Schreibers, der in der Telemann-Quelle auftaucht, anderwärts jedoch bisher nicht als Notenkopist beobachtet werden konnte. Vorausgesetzt, daß eine 1737 von ihm in Zöribig eingereichte Bewerbung⁷⁷ als eigenhändig anzusehen ist, kann festgestellt werden, daß in dem Göttinger Material die Stimmen *Violino Primo* sowie *Violoncello & Baßon* von Bachs Schüler Bernhard Dieterich Ludewig (1707–1740) geschrieben worden sind.

Ludewig, der im Juni 1731 zu Universitätsstudien nach Leipzig kam und der vor dem „Amtsantritt“ Johann Elias Bachs (Herbst 1737) als Privatlehrer der jüngsten Kinder des Thomaskantors – vielleicht wie jener auch als dessen Sekretär – gewirkt hat, dafür den Unterricht Bachs genoß und sich im übrigen bei „Kirchen- und anderen Musiquen“ nützlich machte,⁷⁸ lenkt den Blick auf das „Bachische Collegium Musicum“ und die Möglichkeit einer Darbietung der Telemann-Passion „in der Kammer“.⁷⁹

Dieser Annahme müßte der Vermerk „*Nach der Predigt*“ in den erwähnten Oboenstimmen entgegenstehen, sofern man nicht der angesichts des Schriftbefundes ohnehin naheliegenden Deutung folgt, daß die von den Kopisten Kuhnau und Meißner geschriebenen Bläserstimmen einer anderen, älteren Quellenschicht angehören. Geht man davon aus, daß das Wasserzeichen dieser Oboenstimmen (WELENAV, S) für eine Entscheidung darüber, ob eine Quelle kurz vor oder erst nach 1730 geschrieben wurde, ungeeignet ist,⁸⁰ hindert nichts die Annahme, daß jene beiden

⁷⁶ Vgl. Dok II, Nr. 180.

⁷⁷ Stadtarchiv Zöribig, Akte Nr. 2607 (olim 19/C/2), fol. 18. Vgl. Dok I, Nr. 74.

⁷⁸ Dok I, Nr. 73 und 74; Dok II, Nr. 414 und 414a.

⁷⁹ Vgl. Telemanns Hinweis in seiner Autobiographie, seine Passion (nach Brockes) habe „die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht“ (J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. 365), sowie die Bemerkung Lorenz Christoph Mizlers „Man hat erfahren, daß eine unvergleichliche Passionsmusik in der Kammer eine gute in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. IV/1 Leipzig 1754, S. 109).

⁸⁰ Vgl. Dürr Chr 2, S. 172, BJ 1972, S. 104, sowie die von Y. Kobayashi im vorliegenden Jahrgang erwähnte, 1732 datierte Hs. von J. A. Scheibe.

Stimmen für eine Aufführung Mitte bis Ende der 1720er Jahre bestimmt waren, während das übrige Material 1732 oder 1734 angesetzt werden muß.

Für den merkwürdigen Umstand, daß der überaus sauber und leserlich schreibende, infolge seiner begrenzten Begabung für musikalisch-praktische Aufgaben vermutlich nicht durchweg geeignete Paul Christian Stolle und auch Bachs mutmaßlicher Privatsekretär Bernhard Dieterich Ludewig nur sporadisch in den handschriftlichen Quellen vertreten sind, ist ein plausibler Grund nicht zu finden. Ebenso bleibt ungewiß, ob die Kopisten A und B (Kuhnau und Meißner) zwischen 1723 und etwa 1729 nur für Bach tätig gewesen sind – Telemanns „Seliges Erwägen“ wäre dann entsprechend in Bachs Aufführungskalender einzuordnen⁸¹ oder ob sie etwa auch für den Musikdirektor der Neuen Kirche⁸² (bis 1729 Georg Balthasar Schott) tätig gewesen sein könnten. Die letztgenannte Annahme könnte zugleich gewisse Fragen in Hinsicht auf die Bach-Kopien Carl Gotthelf Gerlachs (siehe oben, Abschnitt III) einer Antwort näherbringen.

V. Zu Bachs Generalbaßlehre

Von seiten des Schriftbefundes konnte über die Echtheit von Bachs sogenannter Generalbaßlehre aus dem Jahre 1738 lange Zeit kein positives Urteil abgegeben werden. Der Schreiber von Text und Notenbeigaben war anderwärts bisher nirgends zu finden, und für Philipp Spittas Annahme, Titelseite und mehrere Textkorrekturen stammten von der Hand Johann Peter Kellners,⁸³ fand sich keine Bestätigung. So waren einige Bedenken über die Echtheit und Herkunft der Quelle unumgänglich, zumal Versuche, den Schreiber der Titelseite zu identifizieren, vorerst fehlgeschlugen.⁸⁴

Ein erstes klärendes Indiz lieferte unerwartet das Original des sogenannten Pedal-Exercitiums für Orgel BWV 598. Die von Yoshitake Kobayashi aufgeworfene Frage,⁸⁵ ob nicht auch diese Niederschrift, ehemals für autograph gehalten, durch Georg von Dadelsen dann dem jungen Carl

⁸¹ Im Nachlaß von C. Ph. E. Bach befand sich 1790 *Das Selige Erwegen von Telemann, in Partitur und Stimmen* (BJ 1939, S. 96). Ob dieses Material aus der Zeit J. S. Bachs stamme, bleibt ebenso ungewiß wie die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit der Göttinger Quelle.

⁸² Zu den Passionsaufführungen in der Leipziger Neuen Kirche vgl. Schering L, S. 71.

⁸³ Spitta II, S. 599f., 913

⁸⁴ Vgl. Dok II, Nr. 433.

⁸⁵ Schreiberkatalog für das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen.

Philipp Emanuel Bach zugewiesen,⁸⁶ dem vorstehend genannten „Anonymus 18“, nach unserer Feststellung also Johann Caspar Vogler zuzuschreiben sei, erbrachte zwar keinen Anhaltspunkt für ein solches Vorgehen, dafür aber die überraschende Erkenntnis, daß der Kopftitel – „*Pedal Exercitium*“ und „*Bach*“ – die gleiche Handschrift aufweist wie die Titelseite der Generalbaßlehre.

Denkbar erschien nunmehr, daß jener unbekannte Schreiber ein Schüler Carl Philipp Emanuel Bachs gewesen und in Frankfurt (Oder), Potsdam oder Berlin zu suchen sein könnte. Doch auch Leipzig kam als Entstehungsort der bisher schwer lokalisierbaren Niederschrift der Generalbaßlehre in Frage. Die Beziehung von Schriftproben aus Akten des Staatsarchivs Dresden⁸⁷ führte zu dem vorher nicht zu vermutenden Ergebnis, daß der Schreiber von Titelseite und Korrekturen in der Brüsseler Quelle zu Bachs Generalbaßlehre sowie des Kopftitels in *P 491* (BWV 598) identisch ist mit Carl August Thieme.

Da Thieme nunmehr – mutatis mutandis – dem Kreis der Bach-Schüler zugerechnet werden muß, soll nachstehend eine Zusammenstellung der wichtigsten Lebensdaten gegeben werden.⁸⁸

Carl August Thieme wurde am 3. April 1721 in Teuchern bei Weißenfels – dem Geburtsort Reinhard Keisers – als Sohn eines Akziseinspektors geboren. 1735 trat er in das Alumnat der Leipziger Thomasschule ein, ein Jahr nach seinem Bruder Christian Adolph (geb. 15. März 1716 in Teuchern, gest. 26. September 1735 in Leipzig). Nach zehn auf der Schule zugebrachten Jahren ließ er sich an der Leipziger Universität inskribieren (29. Mai 1745) und erwarb hier im Wintersemester 1752 das Bakkalaureat sowie am 8. März 1753 den Magistergrad; die Habilitation erfolgte am 15. November 1755. Bereits am 30. Mai 1752 hatte er als Nachfolger Johann Gottfried Kades das in musikalischer Hinsicht unbedeutende Amt des Kantors an der Leipziger Nikolaischule übernommen. Ende 1756 rückte er zum Tertius auf und wurde damit zugleich Unterbibliothekar der Ratsbibliothek. 1763 schloß Thieme in Teuchern die Ehe mit Felicitas Johanna Eleonora, der nachgelassenen Tochter des dortigen Pastors Ruge. Am 26. Oktober 1767 wurde er – wieder als Nachfolger Kades – Konrektor

⁸⁶ TBSt 1, S. 39.

⁸⁷ *Kreisbaupmannschaft Leipzig Nr. 360* (vgl. Dok III, S. 630), fol. 134v–135r und 139v (18. Mai 1752 und 24. Dezember 1756). Weitere Schriftstücke in der Akte *Tit. VII B 118* des Stadtarchivs Leipzig.

⁸⁸ Nach J. G. Eck, *Leipziger gelehrtes Tagebuch auf das Jahr 1795*, S. 94; A. Forbiger, *Beiträge zur Geschichte der Nikolaischule in Leipzig*, 1. Lieferung 2. Abt., Leipzig 1826, S. 24f.; Universitätsmatrikel Leipzig; Traubuch der Nikolaikirche Leipzig; BJ 1907, S. 72; Schering L, S. 57; Allgemeine Musikalische Zeitung, 45, 1843. Daß Thieme „sich indessen auch in der Musik wohl geübet“, versichern A. Kriegels *Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten und andern Begebenheiten in Leipzig, auf das Jahr 1753*, S. 261f.

der Thomasschule und blieb in diesem Amt bis zu seinem Tode (25. Oktober 1795). Johann Friedrich Rochlitz, der seinen Unterricht noch genoß, setzte Thieme in seinen autobiographischen Mitteilungen mit der Schilderung einiger Absonderlichkeiten ein bescheidenes Denkmal.

Zur späteren Überlieferung von Generalbaßlehre und Pedal-Exercitium lassen sich aus den derzeit greifbaren Daten keine Anhaltspunkte gewinnen.⁸⁹ Die Frage, ob die Kopie der Generalbaßlehre für Thiemes eigenen Gebrauch bestimmt war – gegenwärtig spricht nichts dagegen –, ob Thieme sie sich von einem „unteren“ Schüler hatte abschreiben lassen und ob insbesondere die Titelseite wirklich 1738 niedergeschrieben worden ist, bedarf ebenfalls weiterer Untersuchung. Daß Carl August Thieme nur kurze Zeit ein – zudem unbedeutendes – musikalisches Amt bekleidete, hindert nicht die Annahme, daß er hierfür eine überdurchschnittliche Begabung mitbrachte, auch wenn er – schon im Blick auf die etwas besseren Einkünfte – sich bald für eine ausschließlich wissenschaftliche Laufbahn entschied. Zu bemerken ist immerhin, daß zwei Chorordnungen der Thomasschule aus dem Schuljahr 1744/45 Thieme jeweils an erster Stelle des ersten Chores nennen;⁹⁰ demzufolge wird er vor dem Abgang zur Universität doch das Amt des Generalpräfecten bekleidet haben. Wichtiger als dies ist freilich die Erkenntnis, daß Überlegungen zu Echtheit und Bedeutung der Generalbaßlehre von 1738 von einer solideren Basis als bisher ausgehen können.

Nachbemerkung

Ohne Identifizierungen der vorstehend versuchten Art wird die Bach-Quellenforschung auch in Zukunft nicht auskommen wollen. Der Wunsch, nach und nach alle kennenswerten Kopisten namentlich herauszufinden und so das neutrale Mosaik der Anonymi durch ein dichtes Netz biographischer Beziehungen zu überlagern, wird in absehbarer Zeit jedoch nur partiell erfüllbar sein.

Den positiven Ergebnissen zu Johann Ernst und Johann Bernhard Bach, Johann Caspar Vogler, Carl Gotthelf Gerlach, Paul Christian Stolle, Bernhard Dieterich Ludewig und Carl August Thieme steht erfolgreiche Sucharbeit in nicht geringem Ausmaß gegenüber.

Alle hier vorgelegten Identifizierungen beruhen auf dem Vergleich zwischen Textschrift in Notenmaterial und in Archivadokumenten. Nicht wenige musikalische Quellen enthalten aber so spärliche oder so wenig charakteristische Buchstabenschrift von der Hand des jeweiligen Kopi-

⁸⁹ Beide Quellen befanden sich nachmals im Besitz von Guido Richard Wagener (1822 bis 1896); nach brieflicher Mitteilung an Wilhelm Rust hatte Wagener das Blatt mit BWV 598 im Jahre 1873 erworben.

⁹⁰ BJ 1907, S. 77.

sten, daß eine sichere Identifizierung von vornherein als aussichtslos gelten muß.

Dennoch sind die vorhandenen Möglichkeiten noch in keiner Weise ausgeschöpft, werden weitere Arbeitsergebnisse in absehbarer Zeit vorgelegt werden können. Einzelfunde⁹¹ und begrenzte Überlieferungskreise stehen vorläufig im Vordergrund; Licht fällt in bisherige Dunkelzonen, zugleich entwickelt sich eine spezifische Forschungsmethodik.

Im Prinzip sind alle diese Arbeiten jedoch nicht zu trennen von jener produktiven Fragestellung der Jahre um 1955, die in Alfred Dürrs Studie zur Kantatenchronologie eines ihrer eindrucksvollsten Ergebnisse zeitigte.

⁹¹ Erwähnenswert erscheint die während der Druckvorbereitung dieses Beitrages auf die vorstehend geschilderte Weise zustandegekommene Identifizierung des in Dürr Chr als „Hauptkopist G“, in TBSt 2/3 als „Anonymus 15“ bezeichneten Schreibers. Es handelt sich um den Thomaner und Bach-Schüler Rudolph Straube aus Elstertrebnitz, der am 14. Januar 1733 als Fünfzehnjähriger in die Tertia der Thomasschule aufgenommen wurde und 1740 die Universität Leipzig bezog. Vgl. Dok II und III passim sowie die Schriftproben im Krit. Bericht NBA II/6, S. 122f., und in Dok II, nach S. 400.

Nachtrag zu S. 34: Die auf S. 60 erwähnte Quelle zu BWV 531/1 (Library of Congress Washington, ML 96. B 186) konnte inzwischen als frühe Niederschrift C. G. Gerlachs verifiziert werden. Ihre merkwürdige Überschrift *Præludium pedaliter di Job. Bach* spricht für eine Entstehung vor 1723; möglicherweise hatte Gerlach zunächst *Job. Kubnau* schreiben wollen. Die an Bachs Präludium anschließende *Fuga da G* (d-Moll) dürfte eine Komposition Gerlachs darstellen.

Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen

Von Yoshitake Kobayashi (Göttingen)

7

Quellenkundliche, vor allem graphologische und papierkundliche Forschungen, bieten die Möglichkeit, bisher ungelöste Probleme zu klären, wie etwa Chronologie, Autorschaft fraglicher Werke, Authentizität einzelner Lesarten, Abhängigkeitsverhältnisse und Überlieferungswege von Quellen. Bereits im 19. Jahrhundert waren Bach-Forscher wie Wilhelm Rust oder Philipp Spitta bemüht, exakte philologische Methoden anzuwenden, doch setzten technische und auch finanzielle Gegebenheiten diesem Streben Grenzen. Heutige technische Möglichkeiten, vor allem fotografische und betaradiografische Aufnahmen, erlauben umfangreiche und systematische Schreiber- und Wasserzeichenforschungen. Seit dem Beginn der NBA im Jahre 1950 erweisen Bemühungen in dieser Richtung sich immer wieder als erfolgreich. Vorbildliche Beispiele der diplomatischen Forschungsmethode sind 1957 durch die Chronologiearbeiten Alfred Dürrs¹ und Georg von Dadelsens² geschaffen worden. Zugrunde liegt dort neben der Wasserzeichenforschung die graphologische Untersuchung. Die von den beiden Bach-Forschern angewandte Methode beschränkt sich, wie erwähnt, nicht nur auf die Chronologie. Im folgenden soll gezeigt werden, wie aufschlußreich weitergehende Schreiberuntersuchungen für die Klärung der Urheberschaft, die Erfassung der von Bach aufgeführten fremden Werke und die Bewertung von Abschriften sein kann.³

Echtheitskritik

Ungeachtet einiger aufsehenerregender Neuentdeckungen⁴ hat seit 1950 die Zahl der Bach zugeschriebenen Kompositionen durch exakte quellen-

¹ Dürr Chr.

² TBSt 4/5.

³ Der vorliegende Aufsatz ist ein Teilergebnis einer Forschungsarbeit, die der Verfasser im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft Bonn-Bad Godesberg zwecks Erfassung der Schreiber der Bach-Hss. und Klärung der Quellenüberlieferung durchgeführt hat. An dieser Stelle sei der Deutschen Forschungsgemeinschaft herzlicher Dank für die finanzielle Unterstützung ausgesprochen. Die erfaßten Schreiber sind auf etwa 2000 Randlochkarten registriert. Die Veröffentlichung eines Schreiberkatalogs ist geplant.

⁴ Über die neueste Entdeckung siehe Chr. Wolff, *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*; in: *Journal of the American Musicological Society* XXIX, 1976, S. 224-241.

kritische Forschungen abgenommen. Mitunter gelang es Bach-Forschern sogar, die eigentlichen Komponisten pseudobachscher Werke zu ermitteln. Deren Urheber rekrutierten sich aus dem Kreis der Bach-Familienmitglieder, -Schüler und -Zeitgenossen. Falschen Zuweisungen und Überlieferungen liegen verschiedene Ursachen zugrunde: Genannt seien stilistische Ähnlichkeiten – bei Zeitgenossen und Schülern –, Fälschungen – die besonders Wilhelm Friedemann Bach zu verantworten hatte –, von Bach eigenhändig angefertigte Abschriften fremder Kompositionen ohne Autorenangabe – oder auch mit der mehrdeutigen Angabe „Bach“ ohne Vornamen – und willkürliche, auch spekulative Zuweisungen aus späteren Zeiten. Letzteres gilt sowohl für die Autorschaft als auch für die Schreiberzuweisung. Bei Verlegern und Musikalienhändlern war es gang und gäbe, auch mit fraglichen Werken unter dem Namen des großen Meisters Geschäfte zu machen, statt durch gewissenhafte Zuweisungen Gewinne zu schmälern. Handschriftensammler waren geneigt, bachähnliche Handschriften in ihrem eigenen Besitz als autograph anzusehen.

Bei einer fehlenden oder mehrdeutigen Autorenangabe bietet das Vorhandensein einer von Bach eigenhändig geschriebenen Quelle noch lange keine Garantie für die Echtheit der jeweiligen Komposition. Dies gilt erst recht, wenn keine eigenhändige Handschrift Bachs überliefert ist.

Die Kriterien für die Echtheit oder für die richtige Urheberschaft sind vielfältig. So kommt die Stilkritik als entscheidendes Kriterium nur da in Betracht, wo die Komposition stilistisch oder qualitativ extrem von denjenigen des eigentlichen Urhebers abweicht. Trotzdem gelang es der Forschung zum Beispiel lange nicht, hinter der Fuge BWV 962 den Lehrer Beethovens, Johann Georg Albrechtsberger, als den tatsächlichen Komponisten zu entdecken.⁵ Dies zeigt, wie unsicher die stilkritischen Kriterien sind; denn man hätte sofort an der Echtheit zweifeln müssen, wenn das stilkritische Bewußtsein die große Zeitspanne – Albrechtsberger starb erst 1809! – erkannt hätte. In der Bach-Literatur war jedoch lange Zeit nicht einmal ein Echtheitsbedenken gegen diese Fuge angemeldet worden. Sicherer dagegen sind die quellenkritisch fundierten Prüfsteine.

(a) Für die Forschungslage optimal ist stets das Vorliegen einer Kompositionsniederschrift, das heißt einer beim Komponieren entstandenen – also mit kompositorisch verursachten Korrekturen versehenen – autographen Handschrift des Komponisten. In diesem Fall gilt das Schema: Komponist = Schreiber. (Hier darf allerdings die Korrektur eines beim Abschreiben unterlaufenen Fehlers nicht berücksichtigt werden.) Wenn eine Kompositionsniederschrift ohne eine Autorenangabe oder mit einer von späterer Hand hinzugefügten Bach-Zuweisung überliefert ist, sollte man deshalb

⁵ Siehe Kobayashi, S. 230 und 342.

versuchen, den Schreiber zu ermitteln. Folgerichtig erhält man dadurch die Antwort auf die Frage, wer der Komponist ist.

(b) Wenn die Urheberschaft nicht eindeutig war, tendierte man dazu, an einen großen Meister wie Bach zu denken. Weniger sicher, aber immer noch sehr glaubwürdig, erscheint deshalb die Autorenuweisung an irgendeinen Komponisten außer Bach, vor allem wenn diese von der Hand eines Bach-Familienmitgliedes, -Bekannten oder -Schülers stammt. Der umgekehrte Fall, daß ein solcher Schreiber Bach als Komponisten angibt, ist hingegen mit größerer Vorsicht zu behandeln. Denn auch einer Person aus Bachs Kreis werden nicht zwangsläufig alle Bachschen Werke bekannt gewesen sein. Sie kann daher eine falsche Zuweisung übernommen haben. Ohne irgendeinen dringenden Grund aber hätte sie nicht einen anderen statt Bach als Komponisten nennen müssen. Ähnlich verhält es sich mit den Autorenangaben von späterer Hand meist von Sammlern wie Georg Pölchau, Franz Hauser, Aloys Fuchs usw. Doch bedarf es hier selbstverständlich größerer Vorsicht. Das obige Verhältnis läßt sich in folgendem Schema veranschaulichen:

| Autoren- angabe | Schreiber der Angabe | Zuverlässigkeit |
|--------------------|-------------------------|--------------------------------------------|
| (1) Nicht Bach | aus Bachs Kreis | sehr glaubwürdig |
| (2) Bach | aus Bachs Kreis | unter Vorbehalt glaubwürdig |
| (3) Nicht Bach | spätere Hand | unter größerem Vorbehalt glaubwürdig |
| (4) Bach | spätere Hand | wenig glaubwürdig |

Wenn eine fragliche, Bach zugeschriebene Komposition – abgesehen von dem Fall, daß er sich als Autor ausdrücklich nennt – nicht in seiner Kompositionsniederschrift überliefert ist, gibt es also kein absolut sicheres Kriterium, das die Urheberschaft Bachs „positiv“ beweisen kann. Die Echtheit verneinende Beweise sind dagegen sicherer.⁶

Auch im Fall (b) geht es um die Fragen, wer die Angabe geschrieben hat und – wenn der Schreiber bekannt ist – ob er in persönlicher Beziehung zu Bach gestanden hat und schließlich: wie zuverlässig er war.

Nun sollen einige Bach zugeschriebene Werke an den obengenannten Kriterien geprüft werden, um das Problem der umstrittenen Autorschaft zu lösen.

⁶ Methodisch vgl. hierzu J. P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 15f.

Zu (a):

BWV 567

Schon Hermann Keller⁷ hat mit Recht vermutet, daß das kleine Präludium in C-Dur von einem Bach-Schüler („vielleicht Kittel“) stammen könnte. Während Keller von der Stilkritik ausgegangen ist, soll hier eine Quelle näher untersucht werden. In der Bibliothèque royale Brüssel ist unter der Signatur *Fétis* 7327 eine Sammelmappe mit acht Einzelhss. aufbewahrt, die BWV 567 enthält. Die Hs. stammt aus dem Nachlaß Fétis', der sie in der großen Breitkopfschen Auktion im Jahre 1836 erstanden hat. Das Präludium BWV 567 ist auf einer Seite notiert, ein Titelblatt dafür existiert nicht. Der Kopftitel lautet: „J:J:pd. 1. *Praeludium pro Organo pleno*“ („*Praeludium*“ korrigiert aus „*Praeludio*“). Neben dem Titel ist die Eintragung mit roter Tinte „46/20“ zu erkennen, die sich, wie bei einer Reihe anderer Hss., auf eine Numerierung der Firma Breitkopf bezieht. Der Komponist ist nicht genannt. An manchen Stellen läßt sich jedoch der Charakter einer Kompositionsniederschrift erkennen: so sind in den Takten 4, 15, 23, 27 und 29 Viertelnoten zu Halben geändert. Diese Änderungen können schwerlich als Korrekturen von beim Abschreiben unterlaufenen Fehlern angesehen werden. Es ist gelungen, den Schreiber der Hs. und somit den Komponisten des Werkes als den Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) zu identifizieren.

Als Wasserzeichen ist ein kursächsisches Wappen auf Steg und zwischen Stegen zu erkennen,⁸ das in keiner Originalhandschrift Bachs vorkommt. Die Frage, ob das Werk während Krebs' Schülerzeit bei Bach entstanden ist, muß daher noch dahingestellt bleiben.

BWV Anh. 27

Ebenfalls im Besitz der Brüsseler Bibliothèque royale ist unter der Signatur *II* 3892 eine alte Hs. des Sanctus in F-Dur BWV Anh. 27 aufbewahrt. Die Hs. besteht aus einer Partitur und dreizehn Stimmen. Sie ist auf demselben Überlieferungsweg – Breitkopf-Fétis – an die obige Bibliothek gelangt wie die Krebs-Hs. von BWV 567. Der Sammler Franz Hauser, der 1833 die damals noch in Breitkopfs Besitz befindliche Partitur⁹ des Sanctus als Vorlage zu seiner Abschrift, heute *P* 1126 verwendete, hielt sie für autograph, wie aus dem Schlußvermerk in der Abschrift hervorgeht: „Nach S. Bachs Handschrift, aus seiner frühesten Zeit, Leipzig 30 Apr. 33 H[au]ser.“ In Wirklichkeit stammt die Partitur wiederum von der Hand

⁷ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 57.

⁸ Alle Wasserzeichenangaben von Brüsseler Hss. sind freundlichen Mitteilungen von Frau Dr. Marianne Helms, Köln, zu verdanken.

⁹ Vgl. auch Dok III, S. 160.

Johann Ludwig Krebs'. Sie verrät unschwer, daß es sich um eine Kompositionsniederschrift handelt; sie ist nämlich mit zahlreichen Kompositionskorrekturen versehen. Hier ist nicht der Ort, derartige Korrekturen lückenlos aufzuzählen. Um zu zeigen, daß der Komponist gleichzeitig der Schreiber ist, werden einige typische Beispiele aus der letzten Partiturseite schon genügen (siehe Faksimile I). In der oberen Akkolade, T.2 im Sopran und an der entsprechenden Stelle im Tenor, ist die Melodie über dem Text „eius“ nachträglich melismatisch behandelt worden:

| | | |
|--------|------------------|------------------|
| | ante correcturam | post correcturam |
| Sopran | | |
| Tenor | | |
| | eius | eius |

(Auf S. 4, untere Akkolade, letzter Takt, finden sich gleiche Korrekturen.) Die Achtelnoten im Sopran, obere Akkolade, T.5, waren ursprünglich einzeln notiert, als hätte jede Note über einer Silbe gestanden. Sie bekamen nachträglich zwei Querbalken, da sie ein Melisma über der Silbe „Glo-“ bilden. Im darauf folgenden Takt, Continuo, stellte die Lesart ante correcturam wie folgt eine aus zwei Viertel- und zwei Achtelnoten zusammengesetzte Melodie dar. Die Fähnchen der Achtelnoten sind noch deutlich erkennbar.

| | |
|------------------|------------------|
| ante correcturam | post correcturam |
| | |

In der unteren Akkolade, T.2, Tenor, war die dritte Viertelnote ursprünglich das *c'*, das dann in *es'* korrigiert worden ist, da sonst eine Quintenparallele zum Alt entstanden wäre:

f'-g'
h-c'

Im vorletzten Takt, Alt, ist die zweite Note f' von einer Viertel- zu einer halben Note augmentiert. Dies alles kann nur beim Komponieren geschehen sein. Auf der Titelseite steht zwar die Autorenangabe „di Sigl J. S. Bach“, sie erweist sich aber als Zuweisung nicht von Krebs, sondern vielmehr von späterer Hand, vermutlich von einem Breitkopf-Kopisten. Krebs hatte die betreffende Seite unbeschrieben gelassen.

Das Wasserzeichen in der Partitur ist schlecht sichtbar. Nur die Gegenmarke ist als großes „S“ zu erkennen.

Weiteres Interesse erwecken die Brüsseler Stimmen von BWV Anh. 27, da sie von einem Bach-Kopisten (vermutlich auch Bach-Schüler) stammen. Er ist von Wolfgang Plath¹⁰ als Anonymus 17, von Eva Renate Blechschmidt¹¹ als Anonymus J. S. Bach XVII bezeichnet worden. Im folgenden wird er Plath-Anonymus 17 genannt, um ihn vom Anonymus 17 im Kast-Katalog¹² zu unterscheiden. Daß er für Bach tätig war,¹³ wird daraus ersichtlich, daß er das Stimmenmaterial zur Orchestersuite BWV 1066 (St 152) zusammen mit den Originalkopisten Johann Christian Köpping, Christian Gottlob Meißner und Anonymus Ip (Dürr Chr) angefertigt hat.¹⁴ Die Verbindung Krebs' mit dem Plath-Anonymus 17 veranlaßt zu fragen, ob die Stimmen von BWV Anh. 27 zum Zweck einer Aufführung unter Bachs Leitung entstanden sein könnten. Es ist manchmal schwer festzustellen, ob von Bach-Kopisten angefertigte Hss., vor allem wenn mehrere Originalkopisten an der Herstellung einer Quelle beteiligt waren, wie etwa im Fall von *Am. B. 40* (siehe Fußnote 14), im Auftrag Bachs

¹⁰ W. Plath, Schreiberkatalog der *Am. B.* (Ms. im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen).

¹¹ Blechschmidt, *passim*.

¹² TBSt 2/3.

¹³ Zur Identifizierung des Schreibers vgl. Abschnitt III des Beitrags von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Schriftleitung).

¹⁴ Vgl. H. Bessler / H. Größ, *Krit. Bericht NBA VII/1*, S. 21, ferner H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, in: BJ 1968, S. 83. – Der Schreiber ist in folgenden Hss. erfaßt: *P 136*, Partitur zur Kantate BWV 50, Wasserzeichen schwer erkennbar, vermutlich kursächsisches Wappen in beiden Blättern; *St 152*, Stimmen zu BWV 1066: Viola, Oboe I und II, Cembalo, Wasserzeichen: überkrönter Posthornschild, darunter angehängt Vierermarke, darunter ICH, ohne Gegenzeichen; *BB Mus. ms. 30185*, Konvolut, unter Nr. 7 Partitur zum Magnificat D-Dur von Mancini, Wasserzeichen: gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Palmzweigen, ohne Gegenzeichen, vielleicht identisch mit Schwerter II bei Dürr Chr; ebenda *Mus. ms. 30187*, Konvolut, fol. 96–103, Partitur zum Psalm 117 „Lobet den Herrn, alle Heiden“ F-Dur von J. A. Scheibe, Wasserzeichen: a) Tannenbaum mit Zierwurzel, b) IFS; im selben Konvolut, fol. 78–86, Partitur zum Magnificat D-Dur von J. A. Scheibe mit dem Schlußvermerk „S. D. G. | 57“, Wasserzeichen: a) IMF auf Schrifttafel,

entstanden sind. Dabei geben die Wasserzeichen und die Überlieferungswege – ob die betreffende Hs. im Bachschen Hause geblieben und nach dem Tode Bachs in ein Erbteil übergegangen ist – wichtige Aufschlüsse. Im Fall der Krebschen Komposition läßt sich die Frage nicht beantworten, woher Breitkopf die Hs. erworben hat. Das Papier der Stimmen enthält das Wasserzeichen: Schlägel und Eisen gekreuzt, darüber Vogel, darunter die Buchstaben „CFS“ in Schrifttafel, auf Steg und zwischen Stegen, ohne Gegenzeichen. Da dieses Wasserzeichen bisher in keiner Originalhandschrift Bachs nachweisbar ist, dürfte anzunehmen sein, daß Plath-Anonymus 17 nicht für Bach, sondern entweder im Auftrag Krebs' oder zum eigenen Gebrauch die Stimmen hergestellt hat.

Werke von Johann Ludwig Krebs sind oft fälschlich Bach zugeschrieben worden.¹⁵ An dieser Stelle sei eine fälschlich Krebs zugewiesene Komposition erwähnt, die zwar nicht aus Bachs Feder geflossen, für die Bach-Forschung jedoch von gewissem Interesse ist. Die Deutsche Staatsbibliothek Berlin besitzt unter der Signatur *Mus. ms. 30098* ein Handschriftenkonvolut aus dem Nachlaß des Grafen Voß-Buch. Als achttes Stück ist dort ein Magnificat A-Dur mit der Originaldatierung „1732“ enthalten, dessen Autorschaft bisher nicht eindeutig geklärt worden ist. Zuerst stand neben dem Kopftitel die Bleistiftangabe „Krebs“. Sie wurde später, vermutlich von dem Bibliothekar Kopfermann, mit Bleistift durchgestrichen und korrigiert in: „Gianettini“. Da hier der Charakter einer Konzertschrift unschwer zu erkennen ist, muß der Schreiber das Werk komponiert haben. Der Schreiber ist weder Krebs noch Gianettini, sondern Johann Adolph Scheibe. Wie aus dem Papier mit dem in Fußnote 14 bereits erwähnten Wasserzeichen „WELENAV“ und Gegenzeichen „S“ hervorgeht, hat der einstige Schüler und spätere Kritiker Bachs im Jahre 1732 vermutlich in unmittelbarer Nähe Bachs dieses Magnificat vertont.

b) steigendes Einhorn, heraldisch rechts (dasselbe Wasserzeichen wie in *P 77*, BWV 184); ebenda *Mus. ms. 30240*, Konvolut, unter Nr. 9 Partitur zu einem anonymen Sanctus D-Dur, Wasserzeichen: I. Wilder Mann mit Baumast, darunter EGER auf Schrifttafel, ohne Gegenmarke (Wechselform), II. Wilder Mann mit Baumast ohne die Buchstaben und ohne Gegenmarke, III. CCS auf Schrifttafel ohne Gegenmarke; *Am. B. 40*, Partitur zur Kantate BWV 73, Schreiber I (Schreiber II = C. G. Meißner), Wasserzeichen in Doppelpapier: großes Schönburger Wappen in beiden Blättern; *Am. B. 102*, Partitur zur Kantate BWV 16, Hauptschreiber, Wasserzeichen: vielleicht Fisch über Wellenlinien im Kreis; Bibliothèque royale Brüssel, *Féris 7327*, BWV 708, 708a, 761, 907, 908, nur Wasserzeichen von BWV 708a und 761 ermittelt: a) WELENAV auf geschwungenem Schriftband, b) S (auch in einigen Originalhandschriften beobachtet); ebenda *II 3892*, Organostimme zum Sanctus BWV 238 (die übrigen Stimmen nach Dürr Chr 2 von der Hand des Hauptkopisten F), Wasserzeichen: kleines Schönburger Wappen mit Gegenmarke WCB.

¹⁵ Vgl. Kobayashi, a. a. O.

Zu (b):

BWV 907 und 908

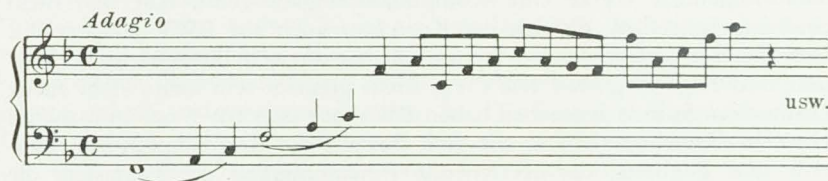
In der Bach-Literatur war die Tatsache schon längst bekannt, daß die Handschrift *Am. B. 531* die Fantasie und Fughetta B-Dur BWV 907 Gottfried Kirchoff (1685–1746) zuschreibt. Diese von einem unbekanntem Kopisten stammende Hs. enthält außerdem noch BWV 908 und BWV 542. Die Überschrift von BWV 907 lautete ursprünglich „*Fantasia composée par Ms. Jean Sebast. Bach*“. Der Name „*Jean Sebast. Bach*“ wurde später von fremder Hand durchgestrichen und korrigiert in „*Kirchhof*“. Da für die darauffolgenden Werke eine Komponistenangabe fehlt, läßt sich nicht eindeutig feststellen, ob sich die Korrektur auch auf BWV 908 bezieht. Daß die trotz des fehlenden Autographs so unzweifelhaft Bachsche Fantasie und Fuge in g-Moll BWV 542 nicht gemeint sein kann, steht außer Diskussion. Stilistisch gesehen haben BWV 907 und BWV 908 in mancher Hinsicht Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel die Kombination von Fantasie und Fughetta, die herrschende Einstimmigkeit der Fantasien, die Verwendung von Bezifferungen, die Länge der Komposition usw. Stilistisch dürften die beiden Werke als von ein und demselben Komponisten stammend angesehen werden.

Die Frage, ob die Zuweisung an „*Kirchhof*“ von fremder Hand glaubwürdig ist, hängt von dem Schreiber ab. Die Angabe ist vom Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger geschrieben worden. Es gibt allerdings zwei weitere dem Umkreis Bachs entstammende Quellen, die Bach als Komponisten der Werke nennen: *Bibliothèque royale Brüssel, Féris 7327* von der Hand des Plath-Anonymus 17 (siehe Fußnote 14) und *P 804* (Konvolut) von der Hand Johann Peter Kellners. Durch einen Lesartenvergleich läßt sich folgendes Abhängigkeitsverhältnis feststellen. *Am. B. 531* ist eine Kopie von der Brüsseler Hs. und enthält nachträgliche Korrekturen an Hand einer fremden Quelle. Die sehr fehlerhafte Abschrift Kellners und die Brüsseler Hs. gehen unabhängig voneinander auf eine verschollene Vorlage zurück. Diese mußte entweder von Bachs Hand geschrieben worden sein oder die Fehlzweisung an Bach getragen haben. Auf jeden Fall ist die Bachs Autorschaft verneinende Angabe von Kirnbergers Hand aus den oben (S. 45) genannten Gründen als schwerwiegender und authentischer anzusehen als die bejahende.

Bach-Inc. 47 (Kast)

Die in TBSt 2/3 als Bach-Inc. 47 bezeichnete Fuge F-Dur ist verschiedenen Trägern des Familiennamens Bach zugeschrieben worden. Die mehrdeutige Angabe „*Bach. Eisenach*“ in *P 329* aus der Zeit um 1800 hat für die Nachwelt Verwirrungen gestiftet. Man versuchte den Autor genauer zu bestimmen und trug mit Bleistift nach: „*Job Bernhard*“. Der Name Bernhard wurde dann durchgestrichen und korrigiert in „*Christ*“. Auch diese Angabe wurde durchgestrichen und korrigiert in „*Ernst*“. In einer Brüs-

seler Hs., Bibliothèque royale II 4092 (aus dem Besitz Breitkopf/Fétis), ist das Werk Johann Sebastian Bach zugeschrieben. Allerdings steht dort der Vermerk von späterer, vermutlich Hausers, Hand: „*Ungedruckt, ist aber schwerlich von S. Bach*“. Eine eindeutige Zuweisung findet sich in einer Abschrift aus dem Konvolut BB *Mus. ms.* 30304. Sie entstammt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der ehemalige Besitzer dieses Konvolutes, Georg Pölchau, nennt Johann Ernst Bach (1722–1777) als Autor. Hier ist der Fuge eine Fantasie vorangestellt, die folgendermaßen beginnt:



Einen sichereren Beweis liefert die Sammlung *Musikalisches Vielerley* hrsg. von C. P. E. Bach, Hamburg 1770. Auf S. 96 bis 100 ist die Fantasie und Fuge als Werk Johann Ernst Bachs abgedruckt. Der Kopftitel lautet unmißverständlich „*Fantasie fürs Clavier. Vom Herrn Capellmeister J. E. Bach in Eisenach*“.

BWV 1020

Allein aus stilistischen Gründen wurde bislang oft vermutet, daß die Sonate g-Moll BWV 1020 eine Komposition C. P. E. Bachs sein könnte. Eben aber auch aus stilistischen Gründen bestritt Ernst Fritz Schmid die Autorschaft C. P. E. Bachs,¹⁶ obwohl ihm Stimmen mit der Autorenangabe „*Del Sig. C. P. E. Bach*“ bekannt waren. Diese Quelle ist in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien unter der Signatur XI 36271 aufbewahrt und stammt aus dem Nachlaß Johannes Brahms. Der Schreiber dieser Quelle samt der Autorenangabe ist Michel, ein Tenorist und Kopist C. P. E. Bachs in Hamburg.¹⁷ Michel war langjährig für C. P. E. Bach tätig, und zahlreiche Abschriften von seiner Hand, oft mit Korrekturen von Emanuels Hand versehen, sind nachweisbar. Die Verfasserschaft C. P. E. Bachs darf somit als sicher gelten.

Im 18. Jahrhundert ist die Sonate niemals Johann Sebastian Bach zugeschrieben worden. Die Fehlzueweisung taucht erst im 19. Jahrhundert in

¹⁶ E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 120f.

¹⁷ Siehe TBSt I, S. 24.

einer Abschrift von der Hand des Fischhof-Kopisten Anton Werner (*P 471*) auf. Nach Alfred Dürr, der diese Sonate beim Bärenreiter-Verlag (Nr. 4418) ediert hat,¹⁸ ist die Fischhofsche Quelle eine Abschrift von *P 1059* aus dem Nachlaß des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht. Da in *P 1059* als Autor nur Bach ohne Vornamen angegeben ist, erweist sich die Zuweisung „*da G. Seb. Bach*“ in *P 471* als eine Erfindung. Die Frage, welcher Bach in der Schichtschen Quelle gemeint ist, läßt sich nun an Hand folgenden Sachverhaltes beantworten. Die Sammlung Schicht steht mit Breitkopfs Geschäft in engem Zusammenhang. Einen großen Teil seiner Musikalien hat Schicht nämlich von Breitkopf bezogen. Dies dürfte auch für *P 1059* gelten, zumal die Sonate im thematischen Katalog Breitkopfs aus dem Jahre 1763 angeboten war.¹⁹ In diesem Katalog ist das Werk aber eindeutig C. P. E. Bach zugeschrieben. Nach dem kritischen Bericht in Dürrs Ausgabe gehen *P 1059* und die Abschrift Michels unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Auf Grund von Michels Dienstverhältnis dürfte angenommen werden, daß diese Vorlage das verschollene Autograph C. P. E. Bachs war.

BWV 833

In einem Katalog Franz Hausers (*BB Mus. ms. theor. K. 463*) findet sich unter Nr. 349 der Vermerk zum Präludium e Partita del Tuono Terzo F-Dur BWV 833 „*Vielleicht von Pasquino*“.²⁰ Gemeint ist nicht etwa Bernardino Pasquino, der nach Eitners Quellenlexikon im Jahre 1616 nachweisbar ist, sondern wahrscheinlich Bernardo Pasquini (1637–1710), der zeitlich und stilistisch zur betreffenden Komposition paßt. Hauser müßte irgendeine Quelle mit der Zuweisung an Pasquini vor Augen gehabt haben; denn er war kein Spekulant, der nur aus stilistischen Gründen Zuweisungen „erfand“, sondern ein eher zu einseitig ausgerichteter Philologe, der aus diplomatischen Gründen kaum bachisch klingende Kompositionen für echt zu halten geneigt war. Es ist jedoch bislang nicht gelungen, eine Quelle, die das Werk Pasquini zuschreibt, ausfindig zu machen. Die einzige erhaltene Quelle für BWV 833 ist die sogenannte Möllersche Handschrift (*SPK Mus. ms. 40644*). Dort ist Bach als Autor genannt. Im folgenden soll daher eine hypothetische Überlegung angestellt werden.

Im oft zitierten thematischen Katalog Hausers (*BB Mus. ms. theor. K. 419*)²¹ steht auf S. 57 folgende Angabe: „*Praeludium et Fuga [= BWV 536]. Das Original Ms. bes[itzt] Gubr in Fr[ankfurt/M.]. Angebaengt von Bachs Hand: Toccata u. Passacaglia von Bernardo Pasquini*“. Daraus wird ersichtlich, daß Bach Werke von Pasquini kannte und mitunter eigenhändig kopierte.

¹⁸ Dürr hat dabei die Frage der Autorschaft aus guten Gründen offengelassen.

¹⁹ *Catalogo de' Soli, Duetti, Trii, Terzetti, Quartetti e Concerti . . . Parte IVta. 1763.*, S. 12.

²⁰ Vgl. Kobayashi, S. 340.

²¹ Ebenda, S. 133.

(Der Nachlaß Guhr ist heute restlos verschollen.) Vielleicht existierte auch von dem vermutlich von Pasquini komponierten Werk BWV 833 eine von Bach eigenhändig angefertigte Abschrift, die als Vorlage zur Möllerschen Hs. gedient haben könnte. Denkbar wäre dabei, daß Bach in seiner Abschrift den Komponisten nicht angegeben hatte, so daß der Schreiber der Möllerschen Hs. denjenigen seiner Vorlage, nämlich Bach für den Autor gehalten hat. Die mutmaßliche Fehlzueisung mag aber auch durch eine Verwechslung des Possessorenvermerks „Bach“ mit der Autorenangabe verursacht worden sein. Die Authentizität, die der ganzen Möllerschen Hs. eigen sein soll, gründet sich auf Bachs Teilnahme am Schreiben. Wegen der oben geschilderten Möglichkeiten dürfte auch eine solche Quelle nicht blindlings als authentisch betrachtet werden.²²

BWV 525a (?)

In der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ist unter der Signatur *Mus. ms. theor. K. 424* ein Besitzkatalog Carl Christian Kegels (1770–1843) aufbewahrt, dessen Titel lautet: „*Thematisches Verzeichniss der Compositionen für die Orgel und das Clavier von Johann Sebastian Bach, welche der Cantor Kegel in Gangloffsömmern besitzt.*“ Dort ist unter Nr. 21 der Abteilung I „Für die Orgel“ folgendes Inzipit aufgeführt²³:



Daß es sich hier nicht etwa um eine Verwechslung mit dem Trio Es-Dur BWV 525 handelt, wird daraus ersichtlich, daß noch auf derselben Seite das Thema von BWV 525 verzeichnet ist. Offenbar besaß Kegel also zwei verschiedene Werke. Da heute die Quelle des B-Dur-Trios nicht mehr nachweisbar ist, lassen sich nur Mutmaßungen anstellen.

²² BWV 833 wurde jüngst als echtes Werk in NBA V/10 (H. Eichberg) veröffentlicht; vgl. auch H. Eichberg, *Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*; in: BJ 1975, S. 7 (Anm. der Schriftleitung).

²³ Auch in einem anderen Besitzkatalog Kegels, BB *Mus. ms. theor. K. 467*, begegnet man demselben Thema.

Im oben wiedergegebenen Thema fallen einige Ungeschicklichkeiten gegenüber BWV 525 auf, wie etwa die zögernde Melodieführung. Insbesondere verliert in der zweiten Hälfte des T. 1 die aus einem arpeggierten Dominantsextakkord bestehende Melodie der Oberstimme ihre Eindringlichkeit, verglichen mit dem entschieden aussagekräftigeren Charakter der Subdominante an der entsprechenden Stelle in BWV 525. Die Sechzehntelbewegung des Pedals in BWV 525 stellt eine Einheit dar, im obigen Thema hingegen eine Unruhe durch uneinheitliche Sprünge. Wäre das in Kegels Katalog genannte Werk später entstanden, so handelte es sich um eine Verschlechterung. Vielmehr kann hier von einer Frühfassung die Rede sein. Diese muß aber nicht unbedingt die erste Fassung gewesen sein. Wegen der für Orgel ungewöhnlichen Tonart B-Dur wäre denkbar, daß das Werk zuerst für Cembalo gedacht war oder auf ein verschollenes Instrumentaltrio zurückgeht.

Von Bach aufgeführte fremde Werke

Im Gegensatz zu den echten erhaltenen Werken kann die Bach-Forschung in Hinsicht auf Bachs Aufführungen fremder Kompositionen auch in Zukunft mit einer Zunahme der Entdeckungen rechnen. Um die Entwicklung von Bachs Schaffen genau zu verfolgen, ist es aber eine unentbehrliche Aufgabe, festzustellen, wieweit er äußere Einflüsse schöpferisch in seiner Kunst verwertet hat.²⁴ Belege und Hinweise sind zahlreich vorhanden. Liegt eine eigenhändige Abschrift Bachs vor, so ist mit Sicherheit anzunehmen, daß er die betreffende Komposition aufgeführt hat. Eine Aufführung ist nicht ausgeschlossen, wenn eine Abschrift von der Hand eines Bach-Kopisten erhalten ist, vor allem aber wenn die Kopistenabschrift in gleicher Papiersorte überliefert ist wie die Originalhandschriften Bachs. In diesem Fall hat der Schreiber entweder im Auftrag Bachs oder zum eigenen Gebrauch – dann möglicherweise unter Benutzung einer Bachschen Quelle als Vorlage – die Abschrift angefertigt. Hier soll über einige Neuerkenntnisse berichtet werden. (Hierzu siehe auch Fußnote 14).

Francesco Conti, Kantate „Languet anima mea“

(1) Partiturabschrift von der Hand Bachs in dem bereits erwähnten Konvolut BB *Mus. ms. 30098*. Das Konvolut enthält fünfzehn Vokalwerke verschiedener Komponisten, meist mit lateinischem Text. Das siebente Stück (fol. 58–63, Ternio, etwa 34,5 cm × 20,5 cm, fol. 58^v und 63^v unbeschrieben) ist eine Kantate Francesco Contis (1682–1732), die Bach eigen-

²⁴ Vgl. Chr. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1968.

händig abgeschrieben hat. Die ebenfalls von Bachs Hand stammende Aufschrift lautet „*Languet anima mea. | á | 2 Violini Concertati | 2 Violini Ripieni | [nachgetragen von fremder Hand: 2. Obois.] | 1 Viola. | Violoncello. | Soprano Solo. | e | Continuo | del Sigre | Francesco Conti*“. Die einzelnen Sätze sind: 1. Rezitativ „*Languet anima mea*“, 2. Arie „*O vulnera, vita coelestis*“, 3. Rezitativ „*Amoris tui jaculo vulnerasti cor meum*“, 4. Arie „*Tu lumen mentis es*“, 5. Ariensatz „*Alleluja*“. Am Schluß steht der Vermerk „*Fine | ã 1716*“.

Als Wasserzeichen ist das in Weimarer Hss. Bachs häufig vorkommende „P“ in gabelüberhöhtem Schild von Blankenburg mit dem Gegenzeichen „MK“ zu erkennen. Die Hs. befand sich früher im Besitz der Breitkopf-schen Firma. Im nichtthematischen Verzeichnis Breitkopfs aus dem Jahre 1761²⁵ ist das Werk auf S. 5 aufgeführt. Da die Familie Voß-Buch eine Reihe Musikalien – insbesondere aus dem Nachlaß des Thomaskantors Gottlob Harrer – von Breitkopf gekauft hat und das betreffende Konvolut zum Teil aus solchen Hss. besteht, dürfte die Abschrift Bachs mit der im Breitkopf-Katalog angebotenen Hs. identisch sein.

(2) Durch die Entdeckung der Partitur wurde der Verfasser veranlaßt, eventuell erhaltene Stimmen zu suchen und hat tatsächlich solche aufgefunden: SPK *Mus. ms. 4081*. Diese Stimmen sind teils von Bach, teils von dessen Kopisten geschrieben worden. Interessant ist festzustellen, daß das Papier nicht das gleiche ist wie jenes der Partitur, sondern als Wasserzeichen springendes Einhorn mit dem Gegenzeichen Monogramm (vielleicht CVD?) enthält, ein Zeichen, dem man in einigen Handschriften aus Bachs Köthener Zeit begegnet. Nur die um einen Ganzton tiefer transponierte Continuostimme weist das Wasserzeichen Halbmond auf (von Bach in Leipzig benutzte Papiersorte; demnach sollte die Gegenmarke die Buchstaben „IMK“ darstellen, das entsprechende Blatt fehlt hier jedoch). An der Herstellung der Stimmen waren fünf Schreiber beteiligt (Satzangaben einschließlich Tacet-Vermerke):

Schreiber I = Bach:

„*Violino I Concertato*“, „*Oboe Primo*.“ (nur Satz 5), „*Oboe 2*.“ (nur Satz 5)

Schreiber II: = Schreiber einer Continuostimme (Dublette) in *St 459* (BWV 199):

„*Soprano. Solo*.“, „*Violino 2 Concertato*.“, „*Violino I. in Ripieno*.“ (Satz 1–4), „*Violino 2 in Ripieno*.“ (Satz 1–4), „*Viola*“, „*Viola da Gamba*.“, „*Oboe Primo*.“ (Satz 1–4), „*Oboe 2*.“ (Satz 1–4)

²⁵ *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . welche in richtigen Abschriften bey Job. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig . . . zu bekommen sind. Erste Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761.*

Schreiber III:

„*Violino I. in Ripieno.*“ (Satz 5), „*Violon*“

Schreiber IV:

„*Violino 2 in Ripieno.*“ (Satz 5)

Schreiber V = Christian Gottlob Meißner (früh):

„*Continuo*“ (transponiert).

Durch einen Vergleich der Stimmen mit der Partitur läßt sich feststellen, daß diese jenen als Vorlage diente, die beiden Hss. aber nicht genau übereinstimmen. Es handelt sich nicht nur um kleine Zusätze von Vortragszeichen, sondern auch um eine wesentliche Änderung. Die beiden Oboenstimmen sind Zusätze Bachs zur Klangverstärkung. Ihre Melodien laufen in Satz 2 jeweils mit den beiden Violinen unisono. In Satz 5 hat Bach eine eigene Melodie hinzukomponiert, die in Oboe I und II unisono klingt (siehe Faksimile II).



Faksimile II: Aus der Stimme *Oboe 2* zu F. Contis Kantate „*Languet anima mea*“ (Satz 5, Hs. J. S. Bachs).

Für die Chronologie ergibt sich auf Grund der philologischen Beobachtung folgender Ablauf. Bach fertigte 1716 in Weimar eine Partiturabschrift

der Kantate *Contis* eigenhändig an, führte das Werk aber nicht gleich auf. Erst am Köthener Hof erklang diese Solokantate. In den ersten Leipziger Jahren Bachs fand eine Wiederaufführung statt.

Das Stimmenmaterial veranlaßt zu weiteren Überlegungen über das Wirken Bachs. Von der Hand des Schreibers IV stammt auch die Violonostimme zur Kantate BWV 132 „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ (*St 5*). Nach dem Krit Bericht NBA I/1 (Dürr/Neumann), S. 100, enthält diese einzige erhaltene Originalstimme das Wasserzeichen Oberweimarer Rautenkranzwappen, flankiert von den Buchstaben A (in der Gestalt: A-Wappen-A), darüber ein geschwungenes Schriftband. Dieses Zeichen ist in einer Reihe von Originalhandschriften Bachs aus dessen Weimarer Zeit zu erkennen. Hier stellt sich nun die Frage, wie die Verbindung des Köthener Kopisten mit dem Weimarer Papier zu erklären ist. Es gibt zwei Erklärungsmöglichkeiten. 1. Der Schreiber war zuerst in Weimar tätig und ging später zusammen mit Bach nach Köthen. (In Frage käme zum Beispiel die erste Gattin Maria Barbara Bach.) In diesem Fall entstand die Violonostimme in Weimar. 2. Der Kopist hat in Köthen noch den Rest des aus Weimar mitgebrachten Papiervorrates benutzt. Die betreffende Stimme entstand also in Köthen, das heißt, die Kantate BWV 132 wurde am dortigen reformierten Hof aufgeführt, wobei der mutmaßliche vierstimmige Schlußchoral nicht erklang. Das Fehlen des Schlußchorals in der Originalpartitur (*P 60*) könnte mit dieser Köthener Aufführung im Zusammenhang stehen.

Bernardo Pasquini, Toccata und Passacaglia

Auf die verschollene Bach-Abschrift der Toccata und Passacaglia Pasquinis ist bereits auf S. 53f. hingewiesen worden. Da der Nachlaß Guhr heute restlos verschollen ist, läßt sich nicht prüfen, ob es sich tatsächlich um ein Autograph Bachs handelt, zumal Hauser einige Kopistenhandschriften für autograph gehalten hat. Hausers Fehluweisungen aber betreffen ausschließlich Kopisten aus Bachs Kreis: Johann Ludwig Krebs (siehe oben), Christian Gottlob Meißner,²⁶ Anonymus I h (Dürr Chr) und Anonymus 18 (TBSt 2/3). Daher dürfte die verschollene Quelle mindestens von einem Originalkopisten stammen, so daß Bachs Beziehung zur Musik Pasquinis immer noch sehr wahrscheinlich bleibt.

²⁶ Das sogenannte Mendelssohnsche Autograph des Orgelbüchleins, das sich früher auch im Besitz Guhrs befand und durch Schenkung in die Hände Mendelssohns gelangte, wurde von Hauser für autograph gehalten. Der heute erhaltene Teil dieser Hs. stammt von der Hand Meißners. Daher ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Autographensammlung Guhrs zum Teil aus Abschriften Meißners bestanden haben könnte.

Dietrich Buxtehude, Toccata in G-Dur (manualiter)

Das Konvolut SPK *Mus. ms. 30194* enthält auf fol. 20^r–20^v eine Toccata manualiter G-Dur von Buxtehude.²⁷ Der Schreiber ist identisch mit dem von Alfred Dürr als Anonymus Weimar 1 bezeichneten Kopisten Bachs.²⁸ Als Wasserzeichen ist das bereits erwähnte „P“ in gabelüberhöhtem Schild von Blankenburg zu erkennen. In der Bach-Literatur wird Bachs Bekanntschaft mit Buxtehude des öfteren erwähnt. Bis jetzt aber hat man nicht nachweisen können, welche Werke Buxtehudes Bach bekannt waren. Somit gibt die Weimarer Abschrift aus Bachs Kreis zum erstenmal einen konkreten Hinweis. Die Toccata G-Dur gehörte wahrscheinlich zum Repertoire Bachs.

Choralbearbeitung BWV 762a
„Vater unser im Himmelreich“

Die Echtheit dieser Choralbearbeitung ist nicht mit Sicherheit verbürgt. Falls sich das Werk eines Tages als unecht erweisen sollte, bleibt trotzdem die Möglichkeit bestehen, daß es von Bach gespielt worden ist. Im obengenannten Konvolut SPK *Mus. ms. 30194* ist es auf fol. 86^r–87^r ohne Komponistenangabe notiert.²⁹ Unser Interesse erweckt nicht der unbekannte Schreiber, vielmehr das Papier mit dem obengenannten Wasserzeichen „P“ in gabelüberhöhtem Schild. Vermutlich stammt die Hs. also aus dem Kreis um Bach/Walther in Weimar.

Die Bewertung von Abschriften

Der Wert einer Quelle hängt zum Teil auch von ihrem Schreiber ab. Zuerst für unbedeutend gehaltene Hss. gewinnen nicht selten durch Schriftuntersuchungen an Quellenwert. An dieser Stelle seien die bedeutendsten solcher Abschriften genannt, während andere Einzelheiten im geplanten Schreiberkatalog zu finden sein werden.³⁰

Die Abschrift des Wohltemperierten Klavier I in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig *Poel. mus. Ms. 34* stammt von einem mutmaßlichen Bach-Schüler, der vom Verfasser in seiner Dissertation³¹ als Anonymus B 16

²⁷ Das Werk (BuxWV 164) ist veröffentlicht in: *Dietrich Buxtehude, Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1972, Nr. 28.

²⁸ Dürr St 2, S. 236.

²⁹ Vgl. Georg Feder, *Bemerkungen über einige J. S. Bach zugeschriebene Werke*; in: *Mf* 11, 1958, S. 77.

³⁰ Über die Abschriften des Plath-Anonymus 17 ist bereits oben, Fußnote 14, berichtet worden.

³¹ Kobayashi, a. a. O.

bezeichnet worden ist (Schreiber von *P 1210*, BWV 550). Wie in *P 1210* ist auch hier eine autographe Korrektur auf S. 46 zu erkennen. Als Wasserzeichen ist enthalten: Wilder Mann mit Baumast, darunter die Buchstaben „EGER“ in Schrifttafel.

In den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek Wien sind zwei bisher unbekannt gebliebene Schülerhandschriften nachweisbar: unter der Signatur *S. m. 5003* das Musikalische Opfer in einer Abschrift Johann Christian Kittels mit Ergänzungen von Georg Pölchhaus Hand und unter *Codex 15535* eine von Johann Christoph Altnickol geschriebene Partitur zur Kantate BWV 125. Als Wasserzeichen lassen sich erkennen: Lilienschild mit der Gegenmarke „H BLUM“ in Kittels Papier bzw. Kelch, darunter die Buchstaben „CEF“ in Schrifttafel in Altnickols Papier.³² Die Abschrift Altnickols geht nicht auf die erhaltenen Originalstimmen zurück. Naheliegender erscheint vielmehr die Annahme, daß die heute verschollene autographe Partitur als Vorlage benutzt worden ist.

In der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien ist unter der Signatur *A 93* die von Wilhelm Friedemann Bach geschriebene Violastimme zu einem bisher nicht identifizierten Werk aufbewahrt. Bisher war man versucht, in Friedemann den Autor zu suchen. Ungeachtet dessen läßt sich die Quelle als Violastimme zur Kantate BWV 9/Satz 1 und 7 identifizieren. Das Wasserzeichen ist schwer erkennbar, jedoch mit keinem der in J. S. Bachs Originalhandschriften bekannten identisch. Vermutlich handelt es sich also um Stimmenmaterial zu einer eigenen Aufführung Friedemanns.

Der größte Teil der Stimmen zur Kantate „Unverzagt, beklemmtes Herz“ von Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Sammlung Becker III. 2. 104) stammt von demselben Schreiber wie die Abschrift zum Präludium C-Dur BWV 531/1 in der Library of Congress Washington (*ML 96. B 186*).³³ Da in den Leipziger Stimmen auch frühe Schriftformen Johann Andreas Kuhnaus zu beobachten sind, könnte der unbekannte Schreiber³⁴ unter den Thomanern zu suchen sein. Da das Autograph von BWV 531 heute verschollen ist, gewinnt die Washingtoner Quelle an Bedeutung.

³² Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, in: BJ 1970, S. 47.

³³ Wasserzeichen IMK/Halbmond; für die freundliche Überlassung einer Betaradiographie ist der Verfasser der Library of Congress zu Dank verpflichtet.

³⁴ Dieser Schreiber tritt auch – wiederum gemeinsam mit J. A. Kuhnau – in den Stimmen zur Kantate „Welt adieu, ich bin Dein müde“ von Johann Kuhnau (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III. 2. 125) auf. Das Wasserzeichen in den Kauffmannschen und Kuhnauschen Kantatenstimmen ist einheitlich IMK/Halbmond, das bei Bach in den ersten Leipziger Jahren vorherrscht (Anm. der Schriftleitung auf Grund eines Hinweises von Prof. Joshua Rifkin, Cambridge/MA).

Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs

Von Dietrich Kilian (Göttingen)

7

Im Anschluß an die in dem Sammelband *J. S. Bach – Zeit. Leben. Wirken* (Kassel 1976) enthaltene Abhandlung Alfred Dürrs über „*Zeitgenössische Drucke, Autographe, Abschriften*“, in der beispielhaft einige Originalhandschriften Bachs aufgeführt werden, deren genaues Studium Einblicke in die Entstehungsgeschichte der betreffenden Kompositionen erlaubt, sei hier auf einige weitere Originalhandschriften der Klavier- und Orgelwerke Bachs hingewiesen, deren Studium ebenfalls Einblicke in die Entstehungsgeschichte dieser Kompositionen gestattet. In den Mittelpunkt der folgenden Darlegungen seien dabei das Autograph und diejenigen im Hause, unter den Augen und teilweise wohl auch auf Weisung Bachs angefertigten Abschriften der Orgelsonaten gestellt, die potentiell Träger autographischer Eintragungen und damit zu einem gewissen Grad wohl ebenfalls als Originalhandschriften anzusehen sind. Auch bei den Vokalwerken besagt ja der herkömmliche Begriff „Originalstimmen“ nicht, daß diese Stimmen von Bachs eigener Hand stammen, sondern lediglich, daß es sich um dasjenige Notenmaterial handelt, das Bach bei seinen eigenen Aufführungen verwendet hat. Als Schreiber dieser nichtautographen Originalhandschriften kommen wie bei den Originalstimmen (siehe Dürr Chr) vor allem die Familienangehörigen und die engeren Bach-Schüler in Betracht.

War jedoch das Material der Vokalwerke in der Regel durch Bestimmungszweck und -ort in der Zahl ihrer Aufführungen von vornherein begrenzt, so waren die Verhältnisse bei den Klavier- und Orgelwerken, deren Verbreitung keiner ähnlichen Grenze unterworfen war, zweifellos vielfältiger. Mögen die beim Vokalwerk eingetretenen Verluste in der Zahl der Kompositionen auch noch so groß sein, so doch nicht in der Zahl der Originalhandschriften und Abschriften. Auch die Zahl der nicht erhaltenen Klavier- und Orgelwerke dürfte beträchtlich sein, viel größer ist zweifellos jedoch die Zahl der nicht erhaltenen Originalhandschriften, ganz zu schweigen von der verlorengegangenen Masse der erst nach 1750 entstandenen Abschriften aus dieser Werkgruppe, mit deren Hilfe sich wahrscheinlich jedoch manche Originalhandschrift hätte rekonstruieren lassen.

Von den in NBA IV/5–6 neben neun Frühfassungen und Varianten vereinigten vierunddreißig Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel sind lediglich sechs Autographe erhalten, und von diesen wiederum nur zwei vollständig (BWV 541 und 544), die übrigen vier hingegen nur fragmentarisch überliefert (BWV 535a, 548, 562, 573). In dem wahr-

scheinlich als Reinschrift vorgesehenen Autograph BWV 548 (*P* 274) bricht nach der vollständigen Niederschrift des Präludiums die Fuge mit Takt 20 ab; die weitere Eintragung der Fuge stammt von der Hand eines Kopisten (Johann Peter Kellner?), dem offenbar ein (nicht erhaltenes) älteres, vollständiges Autograph vorgelegen hat, auf dem auch die nicht abgeschlossene Reinschrift Bachs basiert.

Selbst der Begriff „das Autograph“ bedarf also insofern der Präzisierung, als darunter sowohl Urschrift (Konzeptschrift?) wie Reinschrift, auch ein erstes und ein zweites Autograph ein und desselben Werkes gemeint sein kann. Daß sich zwei Autographe noch nicht einmal wesentlich im Notentext unterscheiden müssen, bezeugen die beiden Autographe (Reinschriften?) der *Fantasia per il Cembalo* BWV 906. Dies ist zwar der seltene Fall eines erhaltenen „Doppelautographs“; kein Zweifel besteht jedoch darüber, daß beispielsweise den oben bereits erwähnten Leipziger Autographen BWV 541, 544 (beide in Privatbesitz) und 548 jeweils ein (nicht erhaltenes) älteres, wahrscheinlich Weimarer Autograph vorausgegangen ist. In dem ebenfalls nicht erhaltenen älteren Autograph von BWV 562/1 folgte auf die *Fantasia* wahrscheinlich die Fuge BWV 546, wie in einer Abschrift Johann Christoph Oleys (*P* 1104) überliefert.

Lediglich in Abschriften liegt u. a. BWV 545 vor; denn das sogenannte Claus'sche (Leipziger) Autograph, das der BG noch vorlag, ist seit 1900 verschollen. Die von der Hand des bei Kast (TBSt 2/3) als Anonymus 18 aufgeführten Schreibers, aller Wahrscheinlichkeit nach eines engeren Bach-Schülers,¹ stammende Abschrift von BWV 545 (Stiftelsen Musikulturens främjande, Stockholm) bietet zwischen Präludium und Fuge als Mittelsatz das Trio BWV 529/2. Diese aus dem Besitz Ignaz Moscheles' stammende Handschrift ist früher irrtümlich für ein zweites Autograph gehalten worden. Zweifellos ist jedoch ein (nicht erhaltenes) Weimarer Autograph dieses Werkes anzunehmen, das so beschaffen war, wie von Anonymus 18 überliefert; denn auch die Abschriften Johann Gottfried Walthers (*LM* 4718) und Johann Peter Kellners (in *P* 286) überliefern Präludium und Fuge BWV 545 mit dem Trio BWV 529/2. In der Weimarer Zeit hat Bach offenbar mit dreisätzigen Fassungen seiner sogenannten freien Orgelwerke experimentiert, und dabei fanden vornehmlich wohl jene Triosätze Verwendung, die er später im Orgelsonatenzyklus zusammengefaßt hat.

Ein weiteres Problem, das bislang nicht mit der notwendigen Schärfe erkannt und behandelt worden ist, besteht darin, daß Bach in die in seinem Haus entstandenen Abschriften offenbar häufig eigenhändig korrigierend, verbessernd und ergänzend eingegriffen hat, ohne diese Ergänzungen im Autograph selbst nachzutragen. In diesen Fällen genügt es also nicht, auf das Autograph – soweit überhaupt erhalten – sich zu berufen.

¹ Zur Identifizierung des Anonymus 18 vgl. Abschnitt II des Beitrags von H.-J. Schulze im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Schriftleitung).

Autographe Eintragungen finden sich zum Beispiel in Abschriften von BWV 535 (MB Leipzig, Sammlung Becker III. 8. 7), BWV 550 (*P 1210*) und BWV 543 a (*P 803*), die offenbar von (namentlich bisher unbekanntem) Schülern Bachs angefertigt worden sind. Der Schreiber der Handschrift BWV 535 ist in Sammlung Becker auch mit Abschriften von BWV 664 a (III. 8. 8), 665 a und 666 (III. 8. 11), 709 (III. 8. 10) und 858 (III. 8. 9) vertreten. Siehe das Faksimile der letzten Seite der Abschrift von BWV 535 im unten genannten Katalog.² – Die betreffende Abschrift von BWV 550 (*P 1210*) wurde bisher (TBSt 2/3) für eine Handschrift Johann Christoph Georg Bachs (1747–1814) gehalten, was angesichts der autographen Eintragungen und des Geburtsjahres dieses Ohrdruffer J. C. G. Bach natürlich ausgeschlossen ist. – Die in dem Sammelband *P 803* enthaltene Abschrift der Frühfassung BWV 543 a weist mehrere Korrekturen auf, die möglicherweise von Bachs Hand stammen; zweifellos um autographe Eintragungen handelt es sich jedoch bei den Zusätzen in der Fuge, T. 110f. und 112. Ein Faksimile aus dieser Abschrift findet sich bei Hermann Zietz,³ doch leider nur von der vorletzten Seite, die wohl keine autographen Korrekturen aufweist.

Auch der Ursprung der zahlreichen Lesartenvarianten, mit denen zum Beispiel die g-Moll-Fuge BWV 542 in den vorliegenden Abschriften überliefert ist, wird in jenen (verschollenen) Handschriften zu suchen sein, die im Bachschen Haus angefertigt worden sind und in die Bach offenbar eigenhändig verbessernd eingegriffen hat. Zu den erwähnten autographen Eintragungen in den obengenannten Handschriften III. 8. 7, *P 1210*, *P 803* sowie zu den Lesartenvarianten BWV 542 siehe Krit. Bericht NBA IV/5–6.

Bei dem oben angedeuteten Problem sind jedoch zwei Sachverhalte zu berücksichtigen: Diejenigen Korrekturen, die Bach in den nicht in seinem Haus verbliebenen Abschriften vorgenommen hat – dazu zählen wahrscheinlich die obenerwähnten Handschriften von BWV 535, 543 a und 550 –, waren von vornherein auf die Tradition des betreffenden Schreibers bzw. seines Kreises, sofern sich überhaupt ein solcher neuer Überlieferungsweig gebildet hat, beschränkt; die Tradition dieser autographen Zusätze war also dem Zufall überlassen. Hingegen waren diejenigen

² Krause I, S. 18. Auf der betreffenden (faksimilierten) Seite stammen folgende Eintragungen von der Hand Bachs: der Schluß der ersten und der Beginn der zweiten Akkolade, die angefügte Zweiunddreißigsternote im ersten Takt der dritten Akkolade, beide Pralltriller im ersten Takt der vierten Akkolade, das Auflösungszeichen vor der ersten Note (e'') zu Beginn der fünften Akkolade.

³ *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Cboralbearbeitungen des jungen Bach* = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1, Hamburg 1969, S. 300: Faksimile der Seite 142 aus *P 803*.

Korrekturen, die Bach in den in seinem Haus verbliebenen, also offenbar für seinen eigenen Bedarf angefertigten Abschriften vorgenommen hat, für eine weitverzweigte Überlieferung relevant, da diese Handschriften als Vorlagen weiterer Abschriften verschiedener Schüler Bachs in Betracht kommen.

Eine besondere Rolle in der Überlieferung der Bachschen Klavier- und Orgelwerke spielen offenbar die Abschriften Anna Magdalena Bachs, die sie ja zweifellos nicht für ihren eigenen Bedarf, sondern ganz offensichtlich für den Gebrauch im Bachschen Haus angefertigt hat. Ihr, doch nicht nur ihr, ist wahrscheinlich häufig die Rolle zugefallen, in unmittelbarem Anschluß an die autographe Niederschrift eines Werkes eine Erstkopie, ein zweites Manuskript also, herzustellen. Und anscheinend hat sodann häufig nicht mehr das Autograph, sondern die davon genommene Erstkopie im Hause Bachs Weiterverwendung gefunden, zum Beispiel im Unterricht der Schüler.

Zu den autorisierten Abschriften gehören z. B. die von Anna Magdalena Bach angefertigten Handschriften der sechs Violinsolosonaten und der sechs Violoncellosuiten (*P 268* und *P 269*), des Wohltemperierten Klaviers I (*P 202*) und der Orgelsonaten (*P 272*). Die Handschriften *P 202* und *P 272* fanden sich im Besitz Wilhelm Friedemann Bachs, und in beiden sind zu Beginn zahlreiche Seiten der Originalhandschrift verlorengegangen, die in *P 202* der Braunschweiger Domorganist Müller (1753–1835) durch Neuschrift der betreffenden Seiten ersetzt hat, während die Neuschrift in *P 272* Wilhelm Friedemann Bach vorgenommen hat. Eine bemerkenswerte Parallele weisen die letztgenannten beiden Handschriften auch insofern auf, als die Satzbezeichnungen in den von Anna Magdalena Bach geschriebenen Teilen meist nicht von ihrer Hand stammen, sondern erst von Bach selbst bzw. in *P 202* von Wilhelm Friedemann Bach hinzugesetzt worden sind. Diesen Umstand deutet Hans-Joachim Schulze anhand *P 202* als eine „beinahe groteske Hierarchie: Johann Sebastian Bach beginnt mit der Hinzufügung der Satzüberschriften, läßt sich dann von Wilhelm Friedemann ablösen, ganz zuletzt darf Anna Magdalena ‚*Praeludium*‘ oder ‚*Fuge*‘ selbständig hinzusetzen.“⁴ Dieses Verfahren könnte jedoch auch darin begründet sein, daß die Satzbezeichnungen bzw. die damit verbundene Numerierung der Sätze noch nicht festlagen, als Anna Magdalena Bach die Handschrift *P 202* anfertigte.

Bevor er das Elternhaus verließ, hat zweifellos auch Wilhelm Friedemann Bach ähnliche Zuarbeiten wie Anna Magdalena Bach geleistet. Und solche Zuarbeiten wird auch mancher engere Schüler Bachs verrichtet haben, zum Beispiel der bei Kast (TBSt 2/3) als Anonymus 5 aufgeführte Schreiber,

⁴ H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung. Plädoyer für ein notwendiges Buch*; in: BzMw 17, 1975, S. 45–57 speziell S. 47.

von dessen Hand u. a. diejenige Abschrift der zwei- und dreistimmigen Inventionen (*P 219*) stammt, die in der Reihenfolge der Stücke noch der im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach anzutreffenden Anordnung folgt, jedoch auf jede Invention unmittelbar anschließend die in derselben Tonart stehende Sinfonia bietet. Auch die von Anonymus 5 angefertigten Handschriften des Wohltemperierten Klaviers I (*P 401*) sowie der Englischen und Französischen Suiten (*P 1072* und *P 418*) werden unter dem Aspekt „Originalhandschrift“ zu prüfen sein.

Zu den Orgelsonaten BWV 525–530

Das Autograph der Orgelsonaten ist in der Sammelhandschrift *P 271* mit den späteren Autographen der sogenannten Siebzehn Choräle BWV 651–667 und der Canonischen Veränderungen BWV 769 vereinigt; es ist nicht bewiesen, daß die Zusammenfassung der jeweils ohne Haupttitel überlieferten drei Manuskripte auf Bach selbst zurückgeht. Allen drei Autographen sind zweifellos frühere Fassungen vorausgegangen, ein vollständiges älteres Autograph des Orgelsonatenzyklus hat jedoch offenbar nicht existiert.

Nach Forkel hat Bach die sechs Orgelsonaten für seinen ältesten Sohn „aufgesetzt“, und der Gewährsmann für diese Behauptung dürfte Wilhelm Friedemann Bach selbst sein. Aber diese Mitteilung trifft in der von Forkel gewählten Formulierung „aufgesetzt“, womit offenbar „komponiert“ gemeint ist, kaum zu. Denn die achtzehn Sätze dieses Zyklus basieren wahrscheinlich zum größeren Teil auf älterem Material, das Bach unter Neukomposition einiger weiterer Sätze wohl erstmals in der Handschrift *P 271*, dem Autograph der sechs Orgelsonaten, zusammengefaßt hat. Hätten sich nicht mehrere der in Frage stehenden Sätze in Abschriften erhalten, die offensichtlich deren Frühfassungen repräsentieren, wären uns wahrscheinlich wesentliche Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte des Orgelsonatenzyklus verborgen geblieben.

Das Autograph spiegelt dem Schriftduktus nach teils die Reinschrift, teils die Gebrauchsschrift Bachs. Die Reinschrift deutet auf Abschrift älteren Materials, die Gebrauchsschrift aber auf Neukomposition hin. Zu erwarten wäre also, daß die genaue Beobachtung der unterschiedlichen Schriftformen gewisse Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Autographs und damit des Zyklus selbst gestattet. Den wirklichen Sachverhalt auf Grund der in Wahrheit nur geringfügig differierenden beiden Schriftformen im einzelnen ermitteln zu können, erscheint dann doch einigermaßen fraglich. Im Krit. Bericht NBA IV/7 wird darzulegen sein, von welchen Sonaten bzw. Sonatensätzen des Zyklus Frühfassungen erhalten bzw. rekonstruierbar sind und auf welche Weise – bearbeitet oder

unbearbeitet – sie Bach in die Orgelsonatensammlung übergeführt hat.⁵ Wohl erst dabei wird anschaulich werden, ob und wie sich die Übertragungs- und Bearbeitungstechnik Bachs in seinen Schriftzügen im Autograph widerspiegelt.

Hans Eppstein behauptet: „Die Anordnung der Orgelsonaten Es-c-d-e-C-G läßt keinerlei tonales Ordnungsprinzip erkennen, es sei denn, man fände ähnlich wie bei den Französischen Suiten eine beabsichtigte Systematik für die drei Sonaten in Moll, die dann aber bei den drei anderen in Dur keinerlei Entsprechung findet.“⁶ Nun wird jedoch Eppstein kaum entgangen sein, daß sich einem fiktiven tonalen Ordnungsprinzip der Orgelsonaten eigentlich nur die Es-Dur-Sonate nicht einzufügen scheint; stellt man sie einmal zwischen die Sonaten in C und G, erschiene die Tonartenfolge c-d-e-C-Es-G schon „systematisch“, wenn nicht gar als eine Demonstration des „modernen“ Tonartensystems. Und in jenem älteren Material, das Bach bei der zusammenfassenden Niederschrift der sechs Orgelsonaten vorgelegen hat, finden sich sehr wohl Hinweise auf eine ursprünglich andere Disposition als die im Autograph *P 271* angetroffene: In erhaltenen Abschriften der Frühfassung der d-Moll-Sonate ist diese als „*Sonata I*“ bezeichnet. Aber auch dabei ist es nicht geblieben. Es wird vielmehr anzunehmen sein, daß Bach bei der Niederschrift des Autographs mit der c-Moll-Sonate (II) begonnen und die Eintragungen sodann in der jetzt vorliegenden Reihenfolge (III–VI) fortgesetzt, die Es-Dur-Sonate (I) aber schließlich dem Zyklus vorangestellt hat. Denn im Autograph sind die Sonaten II–VI fortlaufend geschrieben, wie aus der Beobachtung der geschlossenen Lagenordnung dieses Manuskriptes zwingend hervorgeht; allein die einleitende, vorangestellte Es-Dur-Sonate ist auf zwei einzelnen, von den übrigen Lagen getrennten Bögen niedergeschrieben.

Die Tatsache, daß die sechs Sonaten im Autograph *P 271* ohne einen gemeinsamen Haupttitel überliefert sind, steht vermutlich in direktem Zusammenhang mit dem anscheinend problematischen Beginn des Orgelsonatenzyklus, also mit der wahrscheinlich dem Zyklus vorangestellten Es-Dur-Sonate. Und darauf beruhen wohl auch die Probleme, die die aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar nach Abschluß der autographen Niederschrift von diesem Manuskript angefertigte, aber nur teilweise (Sonate IV–VI) erhaltene Abschrift Anna Magdalena Bachs aufwirft, die sodann vom jungen Wilhelm Friedemann Bach (Sonate I–III) ergänzt worden ist, jedoch ebenfalls ohne Haupttitel vorliegt.

⁵ Zu BWV 528/1 siehe U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 78–81.

⁶ H. Eppstein, *Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument*; in: BJ 1976, S. 35–57, speziell S. 38.

Zu den Abschriften der Orgelsonaten

Soweit belegbar bzw. mit einiger Sicherheit rekonstruierbar, sind vom Autograph *P 271* im Haus und unter den Augen Bachs mindestens vier Abschriften angefertigt worden: eine erste von Anna Magdalena Bach; eine zweite (wohl nur Teilabschrift) vom jungen Wilhelm Friedemann Bach; eine dritte wahrscheinlich von dem zum engeren Kreis um Bach gehörenden und oben bereits erwähnten Anonymus 5; eine vierte offenbar von Johann Friedrich Agricola. Vermutlich sind aber noch weitere Kopien vor 1750 vom Autograph genommen worden, die sich jedoch nur schwerlich bzw. überhaupt nicht mehr rekonstruieren lassen.

P 272

Die wichtigste erhaltene Abschrift ist *P 272*, die Friedrich Konrad Griepenkerl 1844 (Vorrede zu Bd. I der Peters-Ausgabe) noch für ein zweites Autograph, Wilhelm Rust 1867 (BG 15) jedoch nur noch für ein Teilautograph hielt, während Philipp Spitta 1880 (II, S. 692, Anm. 178) annahm, daß dieses Manuskript von Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach geschrieben sei. Im Recht ist zweifellos Spitta. Die genaueren Belege dafür lieferte aber erstmals Walter Emery 1957 in dem zur Novello-Ausgabe der Orgelsonaten vorgelegten Revisionsbericht.⁷ – Die Handschrift *P 272* stellt also kein homogenes Corpus dar, sie setzt sich vielmehr aus einem ursprünglichen, von Anna Magdalena Bach geschriebenen, die Sonaten IV–VI umfassenden und einem nachträglich angefertigten, von Wilhelm Friedemann Bach geschriebenen, die Sonaten I–III umfassenden Teil zusammen, der offenbar nach Verlust der Sonaten I–III in der ursprünglich vollständigen Abschrift Anna Magdalena Bachs an deren Stelle gesetzt wurde. Die erste und wohl unmittelbar nach Fertigstellung der autographen Niederschrift der Orgelsonaten angefertigte Abschrift stammt also offensichtlich von der Hand Anna Magdalena Bachs. Sie stellte die eigentliche Reinschrift des Zyklus her, die sich gegenüber dem Autograph nicht zuletzt durch eine großzügigere Raumeinteilung auszeichnet, also einen besser lesbaren Notentext bietet, worin wohl einer der von Bach selbst vorgesehenen Zwecke dieser Abschrift bestand.

Ergänzend ist festzustellen, daß der von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs stammende Teil des Manuskriptes auf der letzten Seite (Bl. 18^v) noch die Takte 1–15 der Sonate IV enthält. Bl. 18 ist das letzte Blatt eines Ternios, mit Bl. 19 (T. 16ff.) beginnt ein neuer, von Anna Magdalena Bach beschrifteter Ternio; die „Bruchstelle“ des Manuskriptes liegt also zwischen zwei Ternionen und nicht etwa innerhalb einer Papierlage. Im Einklang mit dieser Feststellung steht die Beobachtung, daß die Hand-

⁷ W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works. A Companion to the Revised Novello Edition.* Books IV–V. Six Sonatas for two manuals and pedal; London 1957.

schrift *P 272* erst ab Bl. 19, also in dem von Anna Magdalena Bach geschriebenen Teil, eine mit Tinte vorgenommene ältere (originale?) Paginierung aufweist, während die im ganzen Manuskript durchlaufende Bleistiftpaginierung erst von späterer Hand stammt.

Bei der autographen Niederschrift in *P 271* hatte sich Bach anscheinend zunächst auf den „reinen“ Notentext beschränkt; Haupttitel und Satzbezeichnungen, Phrasierungsbezeichnungen und Ornamente blieben dabei noch unberücksichtigt, sie wurden von ihm wohl vielmehr zuerst in das Manuskript Anna Magdalena Bachs eingetragen und später sukzessiv – und dabei keineswegs konsequent – in das Autograph selbst übertragen. Hieraus ergibt sich also das Problem, daß das Autograph in wesentlichen Details dem Manuskript Anna Magdalena Bachs nachsteht; doch von diesem Manuskript ist nur der zweite Teil erhalten.

Äußerst problematisch verhält es sich aber mit dem von Wilhelm Friedemann Bach in der Erstkopie ergänzten ersten Teil, der offenbar wie die Abschrift Anna Magdalena Bachs selbst nach dem Autograph angefertigt worden ist, in das allerdings zum Zeitpunkt der Kopienahme Wilhelm Friedemann Bachs u. a. noch nicht alle Satzbezeichnungen aus dem Manuskript Anna Magdalena Bachs übertragen worden waren bzw. niemals übertragen worden sind. Das bedeutet schließlich, daß sich eine Fassung letzter Hand bei den Sonaten I–III weder anhand des Autographs noch anhand der Handschrift *P 272* herstellen läßt.

Die Frage, zu welchem Zweck die Abschrift *P 272* angefertigt worden ist und um wessen Exemplar es sich wirklich gehandelt hat, ist in diesem Fall von besonderer Bedeutung; denn ihre zuverlässige Beantwortung gestattet wahrscheinlich gewisse Rückschlüsse auf die Entwicklungsgeschichte des Werkes selbst, und davon ist schließlich eines der entscheidenden Editionsprobleme abhängig. Für die Annahme, daß es sich um das Exemplar Wilhelm Friedemann Bachs handelt, spricht, daß er in diesem Manuskript die Sonaten I–III geschrieben hat. Aber die Sonaten IV–VI im selben Manuskript stammen von der Hand Anna Magdalena Bachs; und als ihre Abschrift des gesamten Zyklus noch vollständig war, handelte es sich zweifellos um ihr Manuskript, wenn nicht gar um die von ihrem Gatten angeregte Reinschrift der Orgelsonaten überhaupt. Wenn hingegen angenommen wird, die Handschrift *P 272* habe Wilhelm Friedemann Bachs Exemplar dargestellt, dann ergeben sich einige gravierende Probleme. Denn dann müßte wohl angenommen werden, daß dieses Manuskript 1733 aus dem Bachschen Haus gelangte, als Wilhelm Friedemann das Organistenamt an der Sophienkirche in Dresden antrat. Und die Korrekturen, die der Komponist nach 1733 in den Orgelsonaten vorgenommen hat, könnten sodann in der Handschrift *P 272* keinen Niederschlag mehr gefunden haben. Doch ist diese Handschrift möglicherweise erst bei der Erbteilung des Bachschen Nachlasses im Jahre 1750 in den Besitz Wilhelm Friedemanns gelangt, während das Autograph *P 271* Carl Philipp Emanuel Bach zugefallen war.

Zur Abschrift der Orgelsonaten von der Hand des Pseudo-Agricola

Auf eine weitere (nicht erhaltene) zeitgenössische Handschrift der Orgelsonaten deutet jene Abschrift aus der Amalienbibliothek (*Am. B. 51a*) hin, die früher für eine Handschrift des Bach-Schülers Agricola gehalten worden ist, die in Wahrheit jedoch von der Hand eines anonymen Berliner Kopisten stammt.⁸ Die Verwechslung beruht freilich nicht auf Zufall; die Ähnlichkeit der Schriftformen des unbekanntenen Kopisten mit denen Agricolas spricht vielmehr für die Annahme, daß es sich um einen Schüler Agricolas handelt und daß seine Vorlage eine (nicht erhaltene) Handschrift Agricolas dargestellt hat.

Johann Friedrich Agricola studierte 1738 bis 1741 in Leipzig und war gleichzeitig Schüler Bachs. Wahrscheinlich während der genannten Jahre dürfte Agricolas Abschrift entstanden sein, die sodann der anonyme Berliner Kopist offenbar notengetreu (teilweise wohl sogar unter Beibehaltung der Seiteneinteilung seiner Vorlage) abgeschrieben hat. Diese neuere Kopie stimmt bis auf einige offensichtliche Kopierfehler, die vielleicht bereits die Abschrift Agricolas aufgewiesen hat, genau mit dem Autograph *P 271* überein; also hat die Vorlage Agricolas aller Wahrscheinlichkeit nach das Autograph selbst dargestellt. Und damit läßt sich die Beschaffenheit des Autographs um 1738 bis 1741 ermitteln: Diejenigen Zusätze bzw. Änderungen, die das Autograph heute aufweist, die Abschrift aus der Amalienbibliothek aber nicht teilt, sind demnach erst nach 1738 bis 1741 vorgenommen worden, wenn nicht gar erst nach 1750 und damit weder autograph noch authentisch.

Zu Oleys Abschrift der Orgelsonaten

Die in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (*Cod. 15528*) aufbewahrte, wahrscheinlich aus Sammlung Hauser stammende Handschrift trägt den Besitzvermerk „*Job. Chr. Oley | Aschersleben*“. Johann Christoph Oley (1738–1789) war von 1755 bis 1762 im Anhaltinischen Bernburg und danach im nahegelegenen Aschersleben Organist. Von der Hand bzw. aus dem Besitz Oleys stammt eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Abschriften Bachscher Klavier- und Orgelwerke; eine Liste dieser Handschriften wird im Krit. Bericht NBA IV/7 mitgeteilt. Diese Handschriften tragen in der Regel den Vermerk „*Job. Chr. Oley | Bernburg*“ bzw., wie oben bereits erwähnt, „*Job. Chr. Oley | Aschersleben*“; die Handschriften mit dem Vermerk „*Bernburg*“ hat Oley demnach vor 1762, diejenigen mit dem Vermerk „*Aschersleben*“ nach 1762 geschrieben bzw. erworben. Die früher wiederholt geäußerte Vermutung, Oley sei Schüler Bachs gewesen, läßt sich bei Nachprüfung der bisher vorgebrachten Fakten nicht

⁸ Siehe A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnicks und Johann Friedrich Agricolas*; in: BJ 1970, S. 44–65, speziell S. 60.

stützen. Doch stand Oley zweifellos in näherer Beziehung zum Kreis um Bach, also wohl zu einem der Söhne oder engeren Schüler Bachs, ohne daß bisher Näheres in Erfahrung gebracht werden konnte. Nun ist jedoch nicht zu übersehen, daß in der Sammlung Oleys mehrfach der Anonymus 5 mit gewichtigen Bach-Abschriften vertreten ist. Die Annahme, daß Oley Schüler dieses Anonymus 5 gewesen ist, liegt daher ziemlich nahe.

Die „Versuchung“, Oley aber für einen direkten Schüler Bachs zu halten, besteht darin, daß seine Abschriften meist sehr zuverlässig erscheinen, seine Vorlagen also hervorragend gewesen sein müssen. In Abschriften Oleys sind zum Beispiel die Auflösungen der Kanons aus dem Musikalischen Opfer überliefert (siehe Krit. Bericht NBA VIII/1); doch gerade deren fehlerlose Niederschrift deutet darauf hin, daß die Auflösungen nicht von Oley selbst stammen, sondern daß er sie zumindest teilweise in einer (nicht erhaltenen) Handschrift bereits vorgefunden hat. Auf die Vorzüglichkeit der Abschriften Oleys ist schon früher hingewiesen worden, auch darauf, daß kaum anzunehmen ist, daß Oley selbst etwas hinzugefügt hat, was nicht schon in seinen Vorlagen enthalten war. Zu Oleys Abschrift der Orgelsonaten bemerkt Emery (S. 117): „Oley seems to have been a careful copyist with a high regard for consistency. That being so, the striking variations in the accuracy of his text seem to imply similar variations in his source.“

Die Orgelsonaten bietet Oley in einer Abschrift, die sich durch Klarheit des Schriftbildes auszeichnet und in der Disposition des Notentextes sowohl das Autograph *P 271* als auch die Handschrift *P 272* übertrifft: Die Niederschrift des Notentextes ist so disponiert, daß die kürzeren Sätze jeweils zwei Seiten ohne Wendestelle, die längeren Sätze jeweils vier Seiten mit nur einer Wendestelle beanspruchen; lediglich die Sätze 2 und 3 der Sonate IV sind fortlaufend auf sechs Seiten mit zwei Wendestellen notiert. Bedenklicher erscheint schon, daß Oleys Abschrift das Autograph *P 271* und die Handschrift *P 272* auch hinsichtlich Phrasierung und Verzierungen an Konsequenz übertrifft und darüber hinaus auch an denjenigen in der Tat merkwürdigen Parallelstellen, die im Autograph bzw. in der Handschrift *P 272* selbst nicht analog gebildet sind, die „naheliegenden“ Lesarten bietet. Da das Autograph und die Handschrift *P 272* wegen der erwähnten Gründe aber als Vorlagen Oleys wohl auszuschließen sind, basiert seine Abschrift offenbar auf einer anderen Vorlage, möglicherweise auf einer (nicht erhaltenen) Handschrift des Anonymus 5.

In einem handschriftlichen „*Thematischen Catalog von J. S. Bach's Werken*“ (BB *Mus. ms. theor. K 423*) findet sich ein mit „*Chorale*“ bezeichnetes Einlageblatt, auf dem Oley die Incipits von sechsunddreißig Orgelchorälen Bachs verzeichnet hat und auf dem sich folgender, möglicherweise von der Hand Immanuel Breitkopfs stammender Vermerk findet: „*H. Oley in Aschersleben den 16ten abzusenden.*“ Was immer der letztgenannte Vermerk im einzelnen besagen mag, sei dahingestellt; wichtig ist hier nur die Feststellung, daß Oley offenbar mit dem Haus Breitkopf in Leipzig in Ver-

bindung stand. Und daraus wird vielleicht der Schluß zu ziehen sein, daß Oleys Handschrift der Orgelsonaten möglicherweise als Vorlage für die weitere Verbreitung, wenn nicht gar für eine beabsichtigte Drucklegung des Werkes gedacht war. Darauf deutet nicht zuletzt der kalligraphisch gestaltete Titel der Handschrift: „VI | SONATEN | für die | Orgel | mit | Zwey Clavieren und Pedal, | von | Herrn | Johann Sebastian Bach.“

Zwiespältig erscheinen die Ergebnisse der Ermittlungen Emerys über die Handschrift Oley. Die Tatsache, daß diese Abschrift gewisse inkonsequente Lesarten des Autographs *P 271* und auch der Handschrift *P 272* nicht teilt, umschreibt Emery (S. 117) mit der Feststellung: „... Oley anticipated many of the emendations that have been made by modern editors, or ought to be made by performers.“ Was heißt aber, die Abschrift sei „derived apparently from mixed sources of the *P 271* type“ und „Perhaps he relied on a collection that included all six Sonatas, but had been put together from MSS written by several copyists, of varying reliability“?

Als Beispiel für die obenerwähnte Tatsache, daß Oley bei Parallelstellen, die im Autograph und in der Handschrift *P 272* nicht analog gebildet sind, die analoge Lesart bietet, sei auf T. 7 und 167 des ersten Satzes der Sonate VI hingewiesen, die im Autograph *P 271*, in der Handschrift *P 272* und in der Handschrift Oleys wie folgt lauten:

Takt 7

*P 271**P 272*

Oley

Takt 167

*P 271**P 272*

ante correcturam

P 272

post correcturam

Oley

wie Takt 7

In *P 271* beruht die diffizile Lesart im mittleren System von T. 167 offensichtlich auf einem Schreibfehler. In *P 272* ist die ursprüngliche Lesart in T. 167 durch Rasur getilgt, jedoch rekonstruierbar; die Lesart post

correcturam ist offenbar in Analogie zu T. 7 hergestellt. Fraglich ist jedoch, inwiefern die Handschrift Oleys in beiden Takten die Lesart von *P* 271 in T. 167 aufweist. Da Oleys Abschrift auch in diesen beiden Takten keinerlei Korrekturen erkennen läßt, dürfte er die von ihm gebotenen Lesarten bereits in seiner Vorlage vorgefunden haben. Und diese Vorlage hat vermutlich (wahrscheinlich?) eine im Hause Bachs angefertigte Abschrift des Anonymus 5 dargestellt, in die Bach möglicherweise eigenhändig korrigierend eingegriffen hat.

Zum Editionsproblem der Orgelsonaten

Nach der geschilderten Quellenlage und dem angedeuteten Lesartenbefund dürfte das Editionsproblem bei den Orgelsonaten einigermaßen kompliziert erscheinen. Wie eingangs bereits erwähnt, besagt die alleinige Berufung auf das Autograph in diesem Fall wenig, da anzunehmen ist, daß autorisierte Abschriften autographe Zusätze enthalten haben bzw. diese in Abkömmlingen autorisierter Abschriften tradiert sind, die in das Autograph selbst jedoch nicht übertragen worden sind. Welche Entscheidung hat der Herausgeber aber zu treffen, wenn sich nicht mit hinreichender Sicherheit feststellen läßt, welche dieser Zusätze wirklich authentisch sind? Eine Möglichkeit wäre, konsequent – und dabei unbeschadet – dem Autograph zu folgen, alle in den betreffenden Abschriften enthaltenen (authentischen?) Zusätze aber im zugehörigen Krit. Bericht genau zu verzeichnen. Dieses Verfahren hätte den Vorzug, einer „Urtext-Ausgabe“ gleichzukommen; aber es dokumentierte gleichzeitig das Unvermögen, dem wirklich vorliegenden Problem nahezukommen. Eine derartige „Urtext-Ausgabe“ würde im vorliegenden Fall also die Fassung des Autographs bieten, sie böte jedoch nicht die Fassung letzter Hand, die sich vielleicht hinter der Handschrift Oleys verbirgt.

Würde der Herausgeber also der Handschrift Oleys folgen, böte er das Werk wohl mit den Lesarten, die nach Meinung Emerys der Spieler am besten vorbrächte. Doch die Voraussetzungen sind nach Emery nicht so eindeutig: „The origin of the MS is still too obscure to justify an editor in assuming that its readings are due to correction by Bach and are in general to be preferred to those of *P* 271 and *P* 272“.

Ist der Ursprung der Abschrift Oleys aber wirklich so obskur?

Noch ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs¹

Von Reinhold Krause (Auma)

Nach einer vom Verfasser ermittelten und seit 1963 auch im Druck vorliegenden Aktennotiz² war an der einstigen Existenz eines 1733 oder 1734 von Bach für eine Bewerbung nach Auma ausgestellten Zeugnisses nicht zu zweifeln. Nunmehr hat sich das vermißte Dokument in einem Aktenstück des Staatsarchivs Weimar mit Unterlagen zur Besetzung der Kantoren- und Organistenstelle in Auma³ gefunden. Es handelt sich um ein gut erhaltenes elfenbeinfarbenes Einzelblatt im Format 32 cm × 20,5 cm mit Wasserzeichen DH, leicht bestoßenem unteren Rand und Spuren mehrfachen Zusammenfaltens. Der Text lautet (vgl. das Faksimile):

Da Vorzeiger dieses Herr Paul Cbristian Stoll Studios. Theologiae mich endes benannten inständig ersuchet, Ihme seiner bewiesenen Aufführung und Fleißes halber, so er in die fast Zeben Jahre auf unserer Thomas-Schule als Alumnus von sich spühren laßen, ein glaubbafft Testimonium zu ertheilen; als habe solches herzlich gerne bewerckstelligen, u. hierdurch mit Bestand der Warbeit versichern wollen, daß Er nicht alleine Zeit seiner Frequence sich iederzeit als ein frommer, fleißiger u. treügeborsamer Alumnus bezeiget, sondern auch über dieß seine Begierde v. Fleiß in Erlernung der Music u. des Clavieres durch private Instruction bey mir zu Tage geleet.

Leipzjg. den 5. April. 1734.

Johann Sebastian Bach.
Hochfürstlich Sachsen-Weißenfelsischer
Capellmeister, Direct:
Cbori Mus: Lipsiensis v.
Cantor zu S.
Thomæ.

Empfänger des Zeugnisses ist jener Paul Christian Stoll(e), den Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom 23. August 1730 nach Pezold und Lange als Präfekten nennt.⁴ Stolle, geboren 1706 (getauft 4. April) in Johanngeorgenstadt als Sohn des Bäckers Heinrich Stolle und seiner Ehefrau Maria Susanne geb. Haberland, einer Müllerstochter, war

¹ Vgl. P. Krause, *Ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 32ff.

² Dok I, S. 139.

³ *Praesentations Schreiben und Vocationes derer Cantoren und Organisten zu Auma 1598-1788*, Signatur: B 3032 F 406.

⁴ Dok I, S. 63.

besonders erwähnt werden. Ähnlich äußert sich ein weiteres Zeugnis der Thomasschule vom 24. August 1734.

Im Frühjahr 1734 siedelt Stolle in die Kleinstadt Auma im Neustädter Kreis (westliches Kursachsen) über, um als Privatlehrer die Kinder des Forstschreibers Frotscher, eines Schwiegersohnes des Ortspfarrers Wendler, zu unterrichten und – angesichts der Krankheit des seit 1697 amtierenden Kantors Paul Hager – die Vakanz der Kantoren- und Organistenstelle abzuwarten. Noch vor Hagers Tode im Oktober 1734 bewerben sich ein „in der Musik und im Claviere geübter“ Lehrer G. G. Rockstroh aus Klingenthal um die ganze Stelle und der Aumaer Kirchner und Mädchenschullehrer Johann Nicol Eisenbeiß um das Amt des Organisten, in dem er Hager schon seit einiger Zeit vertritt. Dagegen benennt Pfarrer Wendler am 11. Oktober 1734 gegenüber Superintendent Heinsius (Neustadt) Stolle als Nachfolger. Nach seiner Meinung ist dieser „zur information der Jugend, welches das Hauptwerck, nicht ungeschickt, treu und fleißig. Was Singen und Orgelschlagen soweit es zu diesem Dienste nöthig, anlanget, weiß ich nicht davon zu judiciren, weil ich darinne nichts von ihm geböret, will aber nicht daran zweiflen, weil er attestata von dem berühmten Cantore und Organisten in Leipzig, Hn Bachen, in händen hat, daß er sich darinne wohl geübet.“⁵ Auf Anfrage des Superintendenten teilt Wendler weiter mit, der Aumaer Kantor hätte „weiter nichts denn das Singen eines teutschen Liedes und schlagen des General Baßes, weil die figural Music und das Directorium davon einem biesigen Rectori zustehet“. Außerdem hätte Stolle sich – wie andere Bewerber auch – schon einmal sonntags auf der Orgel hören lassen. Am 19. Oktober 1734 bestellt Superintendent Heinsius den Kandidaten nach Neustadt und findet, daß er zwar die katechetische Prüfung beim Konsistorium wohl bestehen könne, aber „ich babe ihn auch singen und die orgel schlagen lassen, bei welcher Function ich dafür halte, daß er durch das Exercitium künftig noch sich besser finden werde“. Man „könne ihm aber das chor der Kirche zur Probe öffnen“. Inzwischen lief beim Superintendenten ein – später zurückgenommener – Protest des Lehrers Eisenbeiß ein, in dem (laut Wendler) dem Kandidaten Stolle vorgeworfen wird „von seinen Mißgünstigen, er könne das Orgelschlagen nicht, was auch die Competenten sagten, und man würde einen Ignoranten erwählt haben und ein Subjectum praesentiren, das davon keine Wissenschaft habe“. Deshalb habe man Stolle vorher einmal auf der Orgel gehört. Am 25. Oktober 1734 legt Stolle in der Kirche vor der Predigt seine Probe im Singen und Orgelschlagen ab und erhält anschließend die Vokation aus den Händen des schweigend zustimmenden Rates, der nicht „sehr wohl“, sondern nur „wohl zufrieden“ war. Erst am 16. November gibt Superintendent Heinsius die kalligraphische Urkunde⁶ zur Bestätigung an das Konsistorium nach Leipzig. Wenig später reist Stolle selbst nach Leipzig,⁷ um sich vor-

⁵ Vgl. Fußnote 2.

⁶ Format 51 cm × 42 cm!

⁷ 1 also 12 Gr. Reisekosten wurden ihm erstattet.

geschriebenermaßen examinieren zu lassen, und besteht am 2. Dezember die katechetische Prüfung durch die Universitätsprofessoren Salomo Deyling und Christian Friedrich Börner. Am folgenden Tage bestätigt das Leipziger Konsistorium die Berufung, so daß Stolle am 3. Advent in der Schule eingeführt werden kann. Allerdings mußte vorher durch Umfrage der Viertelsmeister unter der Bevölkerung noch einmal festgestellt werden, daß die Gemeinde mit dem Singen und Orgelspiel des designierten Kantors einverstanden wäre.

Verständlich erscheint angesichts dieser Vorgänge, daß Bach seinem Schüler zwar gute menschliche Qualitäten bescheinigt, die musikalischen Fähigkeiten jedoch nur mit „Begierde und Fleiß“ umschreiben kann. Verwunderlich bleibt infolgedessen der Einsatz Stolles als Präfekt des Thomanorchors. Vielleicht ist es kein Zufall, daß er, obwohl älter als die obenerwähnten Präfekten Pezold und Lange, es 1730 nur bis zur dritten Stelle gebracht hatte. Immerhin wird er mit einiger Fähigkeit zur Chorleitung ausgestattet gewesen sein, die ein notdürftiges Singen etwa eines Choralis in der Peterskirche ermöglichte.⁸

Die Tätigkeit des Kantors in der Kleinstadt Auma bestand zunächst im normalen Kirchenmusikdienst sonntags und wochentags, wozu auch das Instandhalten und Stimmen des Orgelwerkes gehörte, und in den schulischen Singstunden. Dazu hatte er – zusammen mit dem Rektor in einem Klassenraum – täglich drei Stunden vormittags und nachmittags die kleineren Knaben im deutschen und lateinischen Schreiben und Lesen sowie im Katechismus zu unterrichten. Der Kantor bewohnte eine städtische Wohnung und hatte mit 78 abo die gleichen Einkünfte wie der Rektor. Dazu bekam er von jedem Schüler etwa einen Groschen Schulgeld, außerdem Anteile aus dem Erlös des Neujahrssingens sowie gesondertes Honorar als Kantor bei Leichenbegängnissen und als Organist bei Brautmessen. An Naturalien standen ihm – teilweise selbst produzierte – Erträge einer Wiese, eines Feldes und eines Teiches zu, einige Beiträge an Gerste und Hafer aus Filialen sowie ein bestimmtes Kontingent Brennholz, das er sich vorübergehend noch mit der Witwe seines Amtsvorgängers teilen mußte. Anfang 1736 wird Stolles Hochzeit mit Christiana Maria Matthes bekanntgegeben.⁹

Als im Januar 1744 Rektor Radecker mit siebenundsiebzig Jahren stirbt,

⁸ Nach einer Abrechnung des Thomasschulrektors Johann Matthias Gesner vom 26. März 1732 wurden aus den Chorgeldern 13 fl. 15 Gr. „an den Schüler Stollen wegen einjähriger Verrichtung der Musicalischen stelle bezahlt“ (Stadtarchiv Leipzig, *Stift VIII B 6*, fol. 44a^v); an anderer Stelle ist eine Zahlung an Stolle „pro Informatione in Music.“ verbucht (ebenda, fol. 46^r); vgl. auch S. 37ff. im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Schriftleitung).

⁹ Nach dem Kirchenstuhlregister hatte Frau Stolle fortan ihren Platz neben der Frau des Rektors im „Dienststand“, das heißt auf dem dritten Platz der sechsten Reihe im Mittelgang.

reicht Stolle eine kalligraphische lateinische Bewerbung ein,¹⁰ doch wird unter vier weiteren Kandidaten Johann Gottfried Helmert aus Pausa auf Grund seiner Beziehungen zum Oberförster und „Groß-Schwieger-Papa“ zur Probe „in Choro und Schulen“ ausgewählt mit Singen in der Kirche und Dozieren in der Schule. Da Helmert aber noch vor Dienstantritt stirbt, wird Stolle am 23. Juli 1744 von Rat und Pfarrer vorgeschlagen und in reibungslosem Verfahren befördert, so daß er zusammen mit dem Nachfolger im Kantorenamt, dem aus Jessen bei Torgau gebürtigen Leipziger Theologiestudenten Johann Gottlieb Rehe, einem Bekannten Stollers, am 5. Oktober des gleichen Jahres eingeführt werden kann. Sowohl Rehes Musikprobe als auch die sechs Jahre später abgelegte Probe seines Nachfolgers Thalacker erhalten das Prädikat „sehr wohl zufrieden“.

Dem Rektor Stolle wird 1750 eine Tochter Friederica Eleonora geboren – Tauftag ist der 7. März –, als deren Paten ein Pfarrer Rehe aus Stelzendorf bei Auma sowie die Frau des Bürgermeisters fungieren. Als Paul Christian Stolle um die Jahreswende 1779/80 stirbt, hinterläßt er seine Witwe und die eben erwähnte Tochter; diese stirbt am 4. Februar 1797 im städtischen Armenhospital. Stollers Nachfolger wird Gottlieb Fiedler aus Zeulenroda.¹¹

¹⁰ Eine Bewerbung Stollers nach Zwickau im Jahre 1741 erwähnt R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1979), S. 369; vgl. hierzu BJ 1930, S. 106 (Anm. der Schriftleitung).

¹¹ Weitere benutzte Quellen: Pfarrarchiv Auma, A III 2 Nr. 3, *Besetzungen des Rectorates und Cantorates Auma 1734–1788*; Provisorisches Kirchenbuch ab 1709; Abkündigungen ab 1732; Kirchenstuhlregister 1747. Superintendenturarchiv Auma, Lit A Nr. 7, *Besetzungssachen, Bestellungen des Cantorates zu Auma 1734–1744*. Literatur: F. H. Haake, *Geschichte der Bürgerschule zu Auma*, Auma 1900.

o n

Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

„Am verwichenen Sonntage Vormittage machte der Hochfürstl. Capellmeister zu Cöthen, Mr. Bach, allhier in der Kirchen zu St. Thomä wegen der bisher noch immer vacant stehenden Cantor-Stelle seine Probe, und ist desselben damablige Music von allen, welche dergleichen ästimiren, sehr gelobet worden . . .“ So beginnt eine Zeitungsmeldung vom 15. Februar 1723.¹ Die Frage nach jener „Music“, die so „sehr gelobet worden“ war und schließlich zu Bachs Berufung geführt hatte, ist von der Forschung immer wieder aufgegriffen und unterschiedlich beantwortet worden. Das Problem besteht darin, daß zwei Kantaten als „Probestück“ zur Diskussion stehen: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23. Dienten beide Werke oder nur eines von ihnen zur Kantoratsprobe am Sonntag Estomihi, dem 2. Februar 1723?

Schon Spitta konnte auf Grund seiner Quellenuntersuchungen feststellen, daß die Kantaten 22 und 23 am Ende von Bachs Köthener Amtszeit entstanden sein mußten und offensichtlich für die Kantoratsprobe komponiert waren. Er glaubte jedoch, daß Kantate 22 als dem „Geschmack des Leipziger Publicums“ besser entsprechendes Werk der „erst, tief-sinnig und kunstvoll“ angelegten Kantate 23 vorgezogen wurde und letztere 1724 erstmals erklang.² Spittas Ansicht hat sich in der Bach-Literatur weitgehend durchgesetzt und nur geringfügige Modifikationen im Blick auf die Begründung der Zurückstellung von Kantate 23 als Probestück erfahren.³

Auch die neueren Quellenforschungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen schienen Spitta grundsätzlich zu bestätigen, wengleich die diplomatischen Untersuchungen des erhaltenen Aufführungsmateriales

¹ Dok II, Nr. 124.

² Spitta II, S. 183.

³ So vor allem durch B. F. Richter, *Die Wahl Job. Seb. Bachs zum Kantor der Thomas-schule i. J. 1723*; in: BJ 1905, S. 48–67, mit seiner Hypothese der Kantate 22 als Klausurarbeit und neuerdings durch M. Geck, *Bachs Probestücke*, in: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, hrsg. von K. Dorfmueller, Frankfurt 1970, S. 55–68, mit der Interpretation der „Kantorenmusik“ von BWV 22, die der „Kapellmeistermusik“ von BWV 23 um der Leipziger Behörden willen vorgezogen worden sei.

zu BWV 23 (*P* 69 und *St* 16) zu keinem eindeutigen Ergebnis führten.⁴ Es stellte sich zwar heraus, daß ein Großteil der Stimmen für eine Aufführung im Jahre 1723 vorbereitet wurde. Diese Aufführung der Kantate in ihrer ursprünglichen dreisätzigen Fassung (in c-Moll, mit Oboen) fand jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht statt, sondern das Werk erklang vermutlich zum ersten Male an Estomihi 1724 in der um den figurierten Choral „Christe, du Lamm Gottes“ erweiterten Gestalt (nach h-Moll transponiert, mit Oboi d'amore, Zink und Posaunen). Eine Wiederaufführung der Kantate, wobei weder Tonart noch Instrumentarium eindeutig bestimmbar sind, ließ sich auf Grund von Einlageblättern zu den Vokalstimmen in die Zeit 1728 bis 1731 verlegen.

Nun konnte Alfred Dürr durch weitere Untersuchungen die bislang unklare Aufführungsgeschichte von BWV 23 um einen entscheidenden Schritt voranbringen.⁵ Seine quellenkritische Auswertung des erhaltenen Aufführungsmaterials der beiden Probestücke von Bachs Mitbewerber Christoph Graupner, „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „Aus der Tiefen rufen wir“,⁶ führte zu der Beobachtung, daß die beiden am Stimmensatz zu BWV 23 beteiligten Hauptkopisten auch in Graupners Stücken auftraten, und zwar mit denselben Schriftformen. Der korrigierte Eintrag in Dürres Kalender der Aufführungen von Bachs Leipziger Vokalwerken lautet nunmehr für Estomihi 1723⁷:

Vermutlich auch BWV 23, belegt durch

Stimmen *St* 16: WZ = IMK (Oboe d'amore in d-moll, Dubletten VI I, II, beide Vc-Stimmen)

Kopisten = Hauptkopisten A, B (früheste Schriftformen)

Partitur und übrige Stimmen (Oboen in c-Moll, Singstimmen, Streicher) bis auf Einlagen zum Schlußchoral in den Singstimmen auf Köthener Papier. Der laut BG 5/1 vorhandene Bc in a-Moll ist verschollen.

Vermutlich Aufführung dieser von Köthen aus in c-moll und zunächst ohne Schlußchoral vorbereiteten Kantate nach der Predigt, nunmehr in h-Moll und mit Schlußchoral (verstärkt durch Posaunen), der in den Köthener Instrumentalstimmen autograph nachgetragen wurde.

Spätere Wiederaufführung um 1728/31 durch Einlagestimmen (Schlußchoral) mit WZ MA mittlere Form zu den Singstimmen bezeugt (offenbar waren die ersten Einlagestimmen verlorengegangen oder anderweitig verwendet worden).

⁴ Vgl. Dürr Chr, S 57 u. ö.; TBSt 4/5, S. 93-97.

⁵ Dürr Chr 2, S. 163f.

⁶ Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signaturen: *Mus. ms.* 431/1, 431/2. Siehe die Übersicht in Tabelle 2. Vgl. auch F. Noack, *Job. Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722-23*; in: BJ 1913, S. 145-162.

⁷ Dürr Chr 2, S. 164.

Durch einen glücklichen Zufall hat sich neuerdings die Quellenlage von BWV 23 weiter entscheidend gebessert. Drei zum Stimmensatz der Kantate gehörige, doch für mehr als sieben Jahrzehnte verschollen gewesene Stimmen (jene seit langem schmerzlich vermißte a-Moll-Continuostimme und zwei weitere Stimmen, von deren Existenz man bisher nichts wußte: *Violoncello*, von Bachs Hand, und *Baßon à Cembalo*, von Kopistenhand stammend), tauchten unverhofft auf.⁸ Sie bestätigen die zuletzt gewonnenen Erkenntnisse Dürrs und konkretisieren darüber hinaus die Aufführungsgeschichte von BWV 23 in willkommener Weise.

Im folgenden soll das sich nunmehr anbietende Quellenbild einer zusammenfassenden Analyse und Interpretation unterzogen werden, um die Aufführungsgeschichte der Kantate 23 so weit wie möglich zu erhellen.⁹ Welche Fragen bislang unbeantwortet geblieben sind, läßt sich unschwer aus dem oben vollständig zitierten Dürrschen Resümee des Forschungsstandes ablesen. Daß nicht alle Details aufgeklärt werden können, ja daß neue Probleme ins Licht rücken, dürfte angesichts der Komplexität der Sachlage nicht sonderlich überraschen.

I

Da es an der Aufführung der beiden Kantaten 22 und 23 an Estomihi 1723 keinen Zweifel mehr geben kann,¹⁰ erscheint es notwendig, ihre Entstehungsgeschichte im Blick auf die Kantoratsprobe zu beleuchten, auch wenn sich die Quellen über die näheren Umstände sowie die genauen Daten von Bachs Bewerbung um das Thomaskantorat ausschweigen. Dokumentarisch greifbar wird Bachs Name in diesem Zusammenhang erst in einem Ratsprotokoll vom 21. Dezember 1722.¹¹ Dort wird er zusammen

⁸ Vgl. den Bericht von H.-J. Schulze, *Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*; in: BJ 1977, S. 130ff.

⁹ Vgl. hierzu neben den in Fußnote 4 genannten neueren Arbeiten die Darstellung des Quellenbefundes in BG 5/1 (W. Rust, 1855). – Über die vorliegende zusammenfassende Diskussion hinausgehende Einzelheiten vor allem philologischer Art wird der Verfasser im Krit. Bericht NBA I/8 verzeichnen.

¹⁰ Die Kantoratsprobe zeigt damit dieselbe Praxis, wie sie Bach mit der Aufführung zweiteiliger oder zweier verschiedener Kantaten innerhalb eines Gottesdienstes zu Beginn seiner Leipziger Amtszeit 1723 bevorzugte: 1. n. Trin. (BWV 75, 2teilig), 2. n. Trin. (BWV 76, 2teilig), 3. n. Trin. (BWV 21, 2teilig), 4. n. Trin. (BWV 185 und 24) usw. Vgl. die Übersicht im BJ 1976, S. 87.

¹¹ Dok II, Nr. 119. Vgl. zu den Vorgängen H.-J. Schulze, „... da man nun die besten nicht bekommen könne...“ *Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt*; in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 71–77.

mit Graupner an der Spitze von fünf weiteren Mitbewerbern genannt, „so wegen des Cantorats zur probe aufgestellt werden solten“. Graupners Probe fand am 17. Januar 1723, dem letzten Sonntag nach Epiphania, statt. Und da der Leipziger Rat erst am 15. Januar entschied,¹² daß man „... Bachen noch zur probe admittiren“ wollte, konnte Bach nur nach diesem Termin von seiner Zulassung zur Probe und dem Datum informiert worden sein. Es verblieben also gerade drei Wochen bis zum 7. Februar.

Daß Graupner und Bach damals offensichtlich zu den Favoriten gehörten, geht unter anderem wohl daraus hervor, daß sie jeweils zwei Kantaten aufführen konnten, während sich die Mitbewerber mit je einem Stück begnügen mußten. Georg Friedrich Kauffmann und Andreas Christoph Tufen hatten sich am 1. Advent 1722 sogar in die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes zu teilen,¹³ so daß Kauffmann darum bat, „nochmals ihn zur probe zu lassen“.¹⁴

Im Interesse der Kontinuität und um sich vor unliebsamen Überraschungen zu schützen, dürfte die Auswahl der Texte nicht bei den Bewerbern gelegen haben. Es herrschte überdies seit Kuhnaus Zeiten die Praxis, die Texte für die Sonntagskantaten für größere Zeitabschnitte im voraus festzulegen und gesammelt zu drucken.¹⁵ Darum kann während der Vakanz zwar mit kleinen Unregelmäßigkeiten, doch kaum mit völliger Willkür gerechnet werden. Die Geistlichkeit, Schulbehörde und Chorpräfecten mußten eine gewisse Stabilität gewährleisten. Anzunehmen bleibt darum, daß Bach mit der Einladung zur Probe auch die Kantatentexte übermittelt wurden. Sprachliche Übereinstimmungen sprechen dafür, daß sie vom gleichen Dichter stammen,¹⁶ und zu beiden Texten gibt es keine Vorbilder im vorleipziger Kantatenwerk Bachs, während sie engstens mit denjenigen zu BWV 75 und 76 verwandt sind, den beiden ersten Kantaten aus Bachs Leipziger Amtszeit 1723.¹⁷ Formale und auch sprachliche Ähnlichkeiten zwischen den Texten der Bachschen und Graupnerschen Probestücke erhöhen die Wahrscheinlichkeit, daß die Textwahl nicht von den Bewerbern vorgenommen wurde.

Bach muß rechtzeitig vor dem 7. Februar nach Leipzig gereist sein, um die Aufführung seiner Probemusiken vorzubereiten, zumal er mit den lokalen

¹² Dok II, Nr. 121.

¹³ Zeitungsnotiz vom 8. Dezember 1722 (*Der Hamburgische Correspondent*); vgl. H. Beker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*; in: *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. von H. Husmann, Hamburg 1956, S. 39.

¹⁴ Dok II, Nr. 119.

¹⁵ Vgl. W. Hobohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*; in: BJ 1973, S. 5-32.

¹⁶ Vgl. F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Diss., Köln 1967, S. 47, 50f. (Druck im BJ 1968).

¹⁷ Ebenda.

Verhältnissen nicht vertraut war.¹⁸ Mit einiger Sicherheit darf man annehmen, daß er am vorangehenden Dienstag, dem 2. Februar (Mariä Reinigung), der Kantoratsprobe Georg Balthasar Schotts in St. Nicolai¹⁹ beiwohnte und somit einen unmittelbaren Eindruck von den Vokal- und Instrumentalkräften bekam. Im Blick auf die nur wenige Tage vor dem Bachschen Termin abgehaltene Probe Schotts läßt sich nicht damit rechnen, daß Bach vor Mittwoch, dem 3. Februar, die Hilfe von Thomanerkopisten zum Ausschreiben von Stimmenmaterial sowie die Möglichkeit zum Einstudieren seiner Kantaten hatte. In dieser Hinsicht war er Graupner, der schon vor Weihnachten 1722 in Leipzig eingetroffen war,²⁰ und dem ortsansässigen Schott²¹ gegenüber empfindlich im Nachteil.

Daß sich Bach trotz der enormen Zeitknappheit dazu entschloß, die Kantate 23 sozusagen in letzter Minute um einen vierten Satz zu erweitern, ist erstaunlich; er muß dafür gute Gründe gehabt haben. Was ihn im einzelnen dazu bewogen hat, bleibt unbekannt. Doch könnte es sein, daß er erst in Leipzig erfuhr, welche Zeitspanne ihm für eine Kantate nach der Predigt zur Verfügung stehen würde. Es erscheint freilich ausgeschlossen, daß er den Satz „Christe, du Lamm Gottes“ in Leipzig komponierte. Leider ist die Originalpartitur dieses Stückes nicht erhalten.²² Sie muß eine Einlage in der Partitur der Kantate 23 gewesen sein, denn *P 69* schließt mit dem dritten Satz „Aller Augen“, an dessen Ende sich ausdrücklich ein *Il-Fine*-Vermerk findet. Bach hatte also ursprünglich ein dreisätziges Werk im Sinn, dürfte jedoch schon vor seiner Abreise nach Leipzig die Möglichkeit einer Erweiterung in Betracht gezogen und sich nach einem passenden Satz umgesehen haben. Daß der figurierte Choral „Christe, du Lamm Gottes“ aus einem Weimarer Werk Bachs stammt (siehe unten), ist aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich. Und die Wahl dieses Satzes konnte Bach im Blick auf die Verwendung desselben Cantus firmus im Rezitativ von BWV 23 nicht schmerzlich sein. Für eine Kantate nach der Predigt, das heißt eine Sub-communione-Musik,²³ war das deutsche

¹⁸ Ein Besuch Bachs in Leipzig ist für 1717 belegt (Dok. I, Nr. 87). Auch wenn dies nicht der einzige wäre, kann eine Vertrautheit Bachs mit den Leipziger Verhältnissen nicht vorausgesetzt werden.

¹⁹ In der Zeitungsmeldung von Bachs Probe miterwähnt: Dok II, Nr. 124.

²⁰ B. F. Richter, a. a. O., S. 54.

²¹ Er war Organist der Neuen Kirche und Direktor des Collegium Musicum.

²² Eine Partiturabschrift von der Hand C. P. E. Bachs (*P 70*) überliefert offensichtlich weitgehend die Lesarten der Originalpartitur.

²³ Vgl. hierzu vom Verfasser, *Die Rastrierungen in den Originalbandschriften Job. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*; in: *Festschrift Friedrich Smend zum 70. Geburtstag*, Berlin 1963, S. 85, Anm. 20. Die Rückschlüsse hinsichtlich der Chronologie von BWV 23, a. a. O., S. 86ff., kann der Verfasser heute nicht mehr aufrecht-erhalten.

Agnus Dei ohnehin von tiefer Bedeutung, ganz abgesehen von seiner kirchenjahreszeitlichen Sinnfälligkeit.

Wie das erhaltene Aufführungsmaterial zu Kantate 23 (siehe Tabelle 1) zeigt, hatte Bach bereits in Köthen die Vokalstimmen und mit Ausnahme der Streicherdubletten und der Orgelstimme auch die Instrumentalstimmen ausgeschrieben. Bei der Wahl des Instrumentariums für die beiden Probestücke war Bach der Standardbesetzung (Streicher, Oboen) gefolgt, da er offensichtlich kein Risiko eingehen wollte. Eine Entscheidung über die Größe des Aufführungsapparates konnte erst in Leipzig fallen. Die Anfertigung der Dubletten für Violine I, II und Violoncello durch die Leipziger Kopisten Kuhnau und Meißner läßt sich darum leicht erklären. Im Falle von Graupners Probestücken zeigt sich die gleiche sinnvolle Arbeitsaufteilung zwischen Komponist (Hauptstimmen) und Kopisten (Duplierstimmen) (vgl. Tabelle 2). Eine weitere Übereinstimmung zwischen Graupners und Bachs Aufführungsmaterialien ergibt sich bei den Colla-parte-Posaunen. Deren Hinzuziehung (bei Graupner konsequent in allen Chorsätzen) diene wohl ausschließlich der Chorstützung und bot somit einen willkommenen Sicherheitsfaktor bei der Aufführung der Probestücke.

Sowohl Kantate 22 wie ihr Schwesterwerk BWV 23 sind in den Chorsätzen so angelegt, daß Instrumente mit den Chorstimmen colla parte gehen: BWV 22/1 (Streicher), BWV 23/3 (Streicher), BWV 23/4 (Zink, 3 Posaunen). Wenn Bach den Satz BWV 23/4 eigens für die Kantate komponiert hätte, würde er höchstwahrscheinlich dafür Sorge getragen haben, daß die Vokalstimmen entweder im *stylus simplex* gehalten (wie BWV 22/5) oder aber mit duplierenden Streichern (wie BWV 22/1 und BWV 23/3) versehen worden wären. Die Heranziehung von Zink und Posaunen deutet darauf hin, daß Bach keine andere Wahl hatte, da die Streicher in dem Satz bereits disponiert waren, er aber auf eine Chorstütze (wie Graupner) nicht verzichten konnte. Denn der hinzugefügte Satz bedeutete eine zusätzliche Probenanforderung für die Sänger. Und da die Einbeziehung der Posaunen weitere Konsequenzen nach sich zog, müssen sie Bach in diesem Zusammenhang unentbehrlich erschienen sein.

Zinken und Posaunen standen in Leipzig entsprechend der Orgel im Chorton, das heißt einen Ganzton über dem Kammerton. Bei dem g/c-Moll-Choral „Christe, du Lamm Gottes“ hätten sie demnach in f/b-Moll blasen müssen. Da dies jedoch kaum möglich war, mußte die Kantate insgesamt um einen Halbton herabtransponiert werden, um Zink und Posaunen in e/a-Moll spielen lassen zu können. Die Streicher hatten deshalb um einen Halbton tiefer einzustimmen, eine Praxis, die für Bach mehrfach belegt ist.²⁴ Freilich konnten die Oboen (tiefster Ton = c') nicht verwendet

²⁴ Vgl. A. Dürr, Krit. Bericht NBA II/3, S. 34f.; ders., in: BJ 1968, S. 91. Die Originalstimmen der Störmthaler Orgelweihkantate BWV 194 (*St 48*) aus dem Jahre 1723 tragen den ausdrücklichen Vermerk „*tieff Cammertbon*“.

und mußten durch Oboi d'amore ersetzt werden. Es wurde also ein neues Stimmenpaar notwendig, das Bach der Transposition wegen (klingend h, notiert d) ebenso wie die Zink- und Posaunenstimmen selbst ausschrieb.

Die Heranziehung von Oboi d'amore mag Bach gar nicht so unlieb gewesen sein, da sie ihm die Möglichkeit gab, eine klangliche Abwechslung gegenüber BWV 22 zu erzielen. Außerdem hatte Bach, soweit wir wissen, die Oboe d'amore bislang in seinem Vokalwerk nicht benutzt, so daß der Reiz des Neuen gegeben war.²⁵

Zur Kopistenarbeit gehörte die Anfertigung der Continuostimmen, die Bach nicht in Köthen ausgeschrieben hatte, und zwar wohl aus Gründen, die mit der von Ort zu Ort wechselnden Chortonstimmung zusammenhängen dürften. Wegen der Transposition der Kantate 23 wurde eine Orgelstimme in a-Moll notwendig. Diese wurde überwiegend von Johann Andreas Kuhnau als dem erfahreneren Kopisten nach der autographen Violoncellostimme ausgeschrieben, die von Bachs Hand die Kopieranweisung trägt: „NB. Eine 3 minor tieffer | als Chorton“, das heißt, die Stimme war in a-Moll (als Chorton zu h-Moll) um eine kleine Terz tiefer als die in c-Moll notierte Stimme des Violoncellos (das einen Halbton herunterstimmen hatte) zu schreiben.

Die einzige in h-Moll notierte und klingende Stimme innerhalb des Stimmensatzes *St 16* ist die Fagottstimme,²⁶ deren Anfertigung neben der Orgelstimme und drei Violoncellostimmen²⁷ auf eine besonders kräftige Baßbesetzung schließen läßt. Merkwürdigerweise enthält die Fagottstimme eine (hauptsächlich autographe) Bezifferung, überdies den Titelsatz (ebenfalls von der Hand Bachs) „è Cembalo“ nach „Baßon“. Ob dieser als Nachtrag erkenntliche Zusatz²⁸ schon für die erste Aufführung der Kantate im Jahr 1723 gilt, läßt sich nicht feststellen. Zu denken gibt in diesem Zusammenhang die Existenz zweier bezifferter Continuostimmen im Aufführungsmaterial der Probestücke Graupners, die auf ein Doppelakkompagnement schließen lassen. Das auch bei anderen Bachschen Aufführungsmaterialien nachweisbare Nebeneinander von Orgel- und Cembalostimmen²⁹ scheint die Praxis eines Doppelakkompagnements zu belegen, wengleich die Frage insgesamt noch der Klärung bedarf. Im

²⁵ Dies gilt auch noch hinsichtlich der bevorzugten Verwendung dieses Instrumentes in den ersten Kantaten der Leipziger Amtszeit.

²⁶ Zur Umnotierung dieser Stimme nach b-Moll siehe unten.

²⁷ Darunter wohl eine für den Violone bestimmt.

²⁸ Vgl. die Abbildung in BJ 1977, S. 133.

²⁹ Zum Beispiel in den Bearbeitungen von Palestrinas *Missa sine nomine* und von Pergolesis *Stabat mater*; vgl. BJ 1927, S. 129, und 1968, S. 89ff.

Blick auf die besonders reiche Baßbesetzung der Kantate 23 erscheint eine solche Praxis durchaus diskutabel.

Sie würde sogar ausgesprochen gut in das Bild passen, das sich in dem erhaltenen, zur Kantoratsprobe 1723 angefertigten Aufführungsmaterial zu BWV 23 darbietet. Dieses zeigt, wie sehr es Bach darauf angekommen sein muß, in Leipzig Eindruck zu machen. Äußere Klangpracht zu entfalten, wie es Graupner mit Trompeten und Pauken tat, verbot der Vorpassionscharakter des Sonntages Estomihi. Nichtsdestoweniger schöpfte Bach das Klangvolumen im gegebenen Rahmen voll aus. Das Orchester dürfte eine Stärke von mindestens neunzehn bis zweiundzwanzig Spielern gehabt haben. Falls die Trompeter/Pauker, die bei Graupner nachweislich mitwirken, von Bach als Streichinstrumentenspieler herangezogen worden sein sollten, ergäbe sich eine noch höhere Zahl. Unklar bleibt die Vokalbesetzung. Merkwürdigerweise finden sich bei Bach keine vokalen Ripienstimmen wie bei Graupner. Ob dies im Falle von Graupners Kantoratsprobe auf eine ungewöhnlich starke Chorbesetzung deutet, muß offengelassen werden. Für den normalen Sonntagsdienst mit Kantatenaufführung standen dem Thomaskantor die zwölf bis sechzehn Sänger der ersten Kantorei zur Verfügung. Falls vokale Ripienstimmen zu BWV 23 verlorengegangen sein sollten, hätte Bach sechzehn oder noch mehr Sänger zur Verfügung gehabt. Doch ist dies in Anbetracht des sonst praktisch vollständigen Stimmenmaterials (zum Verlust der Choral-Einlageblätter in den Singstimmen siehe unten) wenig wahrscheinlich.

Obleich in Ermangelung der notwendigen Quellen zur Aufführung der Kantate 22³⁰ keinerlei präzise Aussagen möglich sind, dürfte es sich um weitgehend den gleichen Klangapparat gehandelt haben. Gewiß ist die klangliche Disposition im Verein mit der kompositorischen Anlage der beiden Kantaten jeweils verschieden. Das zur Kantoratsprobe geschaffene Werkpaar repräsentiert auf diese Weise ein breitgefächertes und vielschichtiges Spektrum Bachscher Vokalkunst: Chorfüge mit Soloexposition (BWV 22/1 B), konzertartiger Chorsatz (BWV 23/3), schlichter Choralatz (22/5), figurierter Choral (23/4), Secco-Rezitativ (22/3), Rezitativ mit instrumentalem Choralzitat (23/2), Dialogarie (22/1 A), Arie im Triosatz (22/2), Duett im Quintettsatz (23/1), Arie mit vollem Streichersatz (22/4), tiefe Solistengruppe (Alt, Tenor, Baß in BWV 22), hohe Solistengruppe (Sopran, Alt, Tenor in BWV 23). Die feine Abstimmung

³⁰ Es haben sich lediglich ein Partiturotograph (*P 119*) sowie eine Partiturnkopie von der Hand J. A. Kuhnaus (*P 46*) erhalten. *P 46* trägt einen vermutlich um 1750 von J. F. Agricola vorgenommenen Eintrag: „NB. Dies ist das Probestück in Leipzig.“ Der Grund für die Anfertigung der Partiturnkopie ist unbekannt. Möglicherweise wurde von BWV 23 ebenfalls eine (heute verschollene) Partiturnabschrift angelegt. – Über den Verbleib der Stimmen zu BWV 22 (1790 noch im Nachlaß C. P. E. Bachs, vgl. Dok III, S. 498, 503) ist nichts bekannt.

der Teile im Rahmen des Ganzen bezeugt Bachs künstlerisches Augenmaß, in dem die kluge Berechnung der äußeren Wirkung nicht fehlt, wenn man an die im Bachschen Kantatenwerk ungewöhnliche „Finalfunktion“ der Choralfantasie BWV 23/4 denkt. Sie bildete gewiß den kompositorischen wie klanglichen Höhepunkt der Kantoratsproben-Musik, die mit Recht „*sehr gelobet worden*“ war.

II

Eine Wiederaufführung der Kantate 23 ist durch vier Einlageblätter zu den Vokalstimmen belegt, deren Wasserzeichen eine Datierung in die Zeit 1728 bis 1731 ermöglicht. Es ist jedoch zu bedenken, ob nicht schon früher eine Wiederaufführung stattgefunden haben könnte. Einen Anhaltspunkt bietet hier zunächst die für Estomihi 1724 durch Textdruck belegte³¹ Wiederaufführung der Kantate 22. Da nach Leipziger Textbuchpraxis die nach der Predigt erklingende Musik nicht in den Textdruck aufgenommen wurde,³² besagt das Fehlen der Kantate 23 im Textdruck zu Estomihi 1724 nichts. Auf der andern Seite gibt es keine Beweise dafür, daß die paarige Zuordnung der beiden Kantaten über Estomihi 1723 hinaus beibehalten wurde. Das Fehlen jeglicher Wiederaufführungsspuren nach 1724 bei BWV 22 kompliziert hier die Sachlage. Sollte 1724 tatsächlich eine Aufführung der Kantate 23 neben Kantate 22 stattgefunden haben, könnte hierzu die Fagottstimme zusätzlich als Cembalostimme eingerichtet worden sein.

Als Alternative zur Möglichkeit des Doppelakkompagnements 1723 würde das Cembalo 1724 als Substitut für die (unbrauchbare?) Orgel fungiert haben. Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß bei der Uraufführung der Johannes-Passion Karfreitag 1724, also nur wenige Wochen nach Estomihi, davon die Rede ist, daß „*der Clav-Cymbel etwas reparirt werden müste*“.³³ Allerdings läßt sich nicht feststellen, ob die verlorene Cembalostimme zu jener Passionsaufführung substitutiv oder additiv gedacht war. Da freilich die Johannes-Passion in St. Nicolai dargeboten wurde, die mutmaßliche Auführung der Kantaten 22 und 23 jedoch in St. Thomae stattfand, kann von einer direkten Analogie nicht die Rede

³¹ W. Hobohm, a. a. O., S. 16.

³² Vgl. W. H. Scheide, *Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten J. S. Bachs*; in: BJ 1976, S. 85f.; A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*; in: Bericht über die Wiss. Konferenz (s. Fußnote 11), S. 165ff.

Dok II, Nr. 179. Merkwürdigerweise findet dieses Dokument im Krit. Bericht NBA ³³ II/4 (A. Mendel) keine Berücksichtigung.

sein; verdeutlicht werden sollte lediglich die Praxis des Cembalgebrauchs. Letztlich läßt sich nicht klären, ob eine Aufführung von BWV 23 an Estomihi 1724 mit Cembalo als alleinigem Continuoinstrument oder zusammen mit der Orgel stattgefundenen haben mag. Die Tonart einer solchen Aufführung müßte h-Moll gewesen sein, wobei offenbleibt, ob die Colla-parte-Posaunen mitgewirkt haben, da deren Präsenz nicht unbedingt erforderlich war.

Eine weitere Wiederaufführung der Kantate 23 kann nicht vor 1727 erfolgt sein, da für 1725 und 1726 andere Werke belegt sind.³⁴ Die Wasserzeichen-datierung der Einlageblätter zu den Vokalstimmen mit 1728 bis 1731 läßt überdies auch 1727 als zweifelhaft erscheinen, wie es ebenso für 1729 mit der mutmaßlichen Aufführung der Kantate 159 zu Estomihi gelten muß.³⁵ Der Notentext der nur Satz 4 enthaltenden Einlageblätter bietet nun einen wichtigen Schlüssel hinsichtlich der Art der Wiederaufführung in der Zeit 1728 bis 1731, die in einigen entscheidenden Punkten von der bzw. den früheren Aufführung(en) abweicht. Zwischen den Colla-parte-Bläserstimmen und den Vokalstimmen bestehen nämlich zahlreiche Lesarten-differenzen, die eine Benutzung der beiden Stimmgruppen bei ein und derselben Aufführung unmöglich machen. Als Beispiel für die zumeist deklamatorischen Varianten sei die dritte Zeile der zweiten Choralstrophe angeführt:

32

Trombone 2
(transponiert)

Tenore

er-barm dich un-ser, er-barm dich un-ser

ser, er-barm — dich un-ser, er-barm — dich un-ser

³⁴ Dürr Chr, S. 79, 85.

³⁵ Dürr Chr, S. 99.

An dieser Stelle wird ein Rückblenden auf die Geschichte dieses Choral-satzes notwendig. 1725 wurde er in die Zweitfassung der Johannes-Passion als Schlußsatz übernommen. Durch die Rahmung der Passionsmusik mit den beiden großen figurierten Choralsätzen „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (BWV 245/1^{II}) und „Christe, du Lamm Gottes“ (BWV 245/40^{II} = 23/4) und die Aufnahme einer choralgebundenen Aria (BWV 245/11⁺) integrierte Bach das Werk in den Choralkantaten-Jahrgang von 1724/25. Daß der Choralatz „O Mensch, bewein“ mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ein früheres Passionswerk Bachs zurückgeht, hat Arthur Mendel³⁶ auf Grund einer Anregung Alfred Dürrs überzeugend dargelegt. Das gleiche gilt für die drei neu aufgenommenen Arien der Zweitfassung von BWV 245. Stilistische, satztechnische und formale Übereinstimmungen zwischen dem Satz „Christe, du Lamm Gottes“ und „O Mensch, bewein“ (man vergleiche insbesondere die Choralzeilenbehandlung und die kontrastistische Faktur des Streicher-Bläser-Satzes) machen die Zugehörigkeit dieser beiden Stücke zu jener verschollenen Weimarer Passionsmusik wahrscheinlich.³⁷ Damit wären alle fünf in die Zweitfassung von BWV 245 neu aufgenommenen Sätze von gleichem Ursprung, eine durchaus plausible Hypothese.

Die Fassung des Chorals „Christe, du Lamm Gottes“, wie sie in der Johannes-Passion erscheint, stimmt genau überein mit der Kantatenfassung von 1723, wenn man die erhaltenen Vokalstimmen der Passion mit den Bläserstimmen der Kantate vergleicht:

32

Tenore
Evangelista

er-barm dich un - ser, er-barm dich, er -
barm ——— dich un - ser, er - barm — dich un - ser

³⁶ Vgl. dessen zusammenfassende Darstellung (mit Verweisen auf weitere Literatur) im Krit. Bericht NBA II/4, S. 172. BWV 23 wird allerdings als „Ende 1723 oder Anfang 1724 komponiert“ angeführt. NBA II/4 druckt die Passionsfassung von BWV 23/4 ab.

³⁷ Zu der bei Hilgenfeldt (1850) genannten Weimarer Passionsmusik von 1717 vgl. H.-J. Schulze im Programmbuch des 49. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft (Frankfurt/Oder 1974), S. 84. – Den Gedanken des Weimarer Ursprungs von BWV 23/4 äußerte auch M. Geck, a. a. O., S. 67.

Daraus ergibt sich, daß sich Bach zu einer Revision der Vokalstimmen entschloß, als er diesen Choralatz nach 1725 wieder aus der Johannes-Passion ausgliederte und in die Kantate zurückverwies. Die Neuanfertigung von entsprechenden Einlageblättern wurde damit notwendig. Die alten Einlageblätter waren überflüssig geworden; möglicherweise waren sie als Ripienstimmen für die Zweitfassung der Johannes-Passion verwendet worden, womit ihr Schicksal besiegelt gewesen wäre. Durch die neuen Einlageblätter in den Kantatenstimmen wurde, wie bereits angedeutet, die Mitwirkung der Colla-parte-Bläser unmöglich. Damit entfiel zugleich die Notwendigkeit, die Kantate von c-Moll nach h-Moll zu transponieren.

In der Tat läßt sich eine Rückkehr zur „Köthener Tonart“ des Werkes, wie sie noch nie erklingen war, auf mehrfache Weise belegen. Die in c-Moll notierten „Köthener“ Oboenstimmen enthielten den Choral 1723 noch nicht, während er in den Oboi-d'amore-Stimmen von vornherein eingetragen war. Abbildung 1 zeigt, wie die Aufzeichnung des Chorales in einem Zuge und in unmittelbarem Anschluß an den vorangehenden Satz vorgenommen wurde. Abbildung 2 beweist hingegen, daß in der Oboenstimme das Ende des Werkes am Schluß des dritten Satzes durch über und unter den Doppelstrich gesetzte Fermaten deutlich markiert war. Der Choral entpuppt sich hier als nachträgliche Aufzeichnung, da er am Ende der ersten Zeile über die ursprüngliche Schlußmarkierung geschrieben ist. Unterschiede in den autographen Schriftformen weisen ebenfalls darauf hin, daß der Choralnachtrag in den beiden Oboenstimmen erst im Blick auf die Wiederaufführung in der Zeit 1728 bis 1731 vorgenommen wurde. Damit waren die Oboenstimmen erstmalig für die Aufführung des Werkes in seiner viersätzigen Gestalt präpariert worden und konnten somit die Oboi d'amore ersetzen.



Abbildung 1. *Hautbois d'Amour 1*, Bl. 1^v (St 16)

Die c-Moll-Aufführung machte auch die a-Moll-Orgelstimme unbrauchbar. Um jedoch keine b-Moll-Orgelstimme neu anfertigen zu müssen, entschloß sich Bach zu einer Neueinrichtung der h-Moll-Fagott/Cembalo-Stimme. Wie Abbildung 3 verdeutlicht, wurde die h-Moll-Vorzeichnung durch Überschreiben in eine b-Moll-Vorzeichnung umgewandelt. Die Position der Notenköpfe usw. brauchte ja nicht verändert zu werden. Lediglich die Akzidentien im Notentext sowie in der Bezifferung mußten der neuen Tonart angepaßt werden.

Mit der Neueinrichtung der alten h-Moll-Stimme war freilich die Mitwirkung des Cembalos unmöglich geworden, es sei denn, der Cembalist



Abbildung 2. *Hautbois 1^{re}*, Bl. 1^r (St 16)



Abbildung 3. *Basson à Cembalo*, Bl. 1^r (St 16)

hätte aus der Partitur gespielt.³⁸ Die Übersicht in Tabelle 3 mit der Gegenüberstellung der beiden Aufführungsgestalten des Werkes (A = h-Moll; B = c-Moll) erweist, daß ein größerer Teil des Stimmenmaterialies nicht mehr verwendbar war. Bach hatte den Aufführungsapparat verkleinert, auf das Normalmaß zurückgestutzt. Daß Bach die Kantate 23 in ihrer nunmehrigen Endfassung nach 1728/31 wiederaufgeführt hat, ist möglich, ja wahrscheinlich, wengleich sich keine Belege dafür erbringen lassen. Spuren weiterer Änderungen oder Eingriffe finden sich jedenfalls nicht. Bemerkenswerterweise geht die Endgestalt sowohl tonartlich (c-Moll) als auch klanglich (normale Oboen) auf die ursprüngliche Werkkonzeption zurück. Damit ergibt sich eine gewisse Parallele zur Johannes-Passion, deren letzte Fassung nach mehreren Zwischenfassungen ebenfalls wieder weitgehend der Urgestalt angeglichen wurde. Die Gestaltwandlungen der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, die sich wie bei manchen anderen Bachschen Werken aus den Originalquellen ablesen lassen, sind vielfach aufführungsbedingten und pragmatischen Gründen unterworfen. Sie reflektieren jedoch zugleich den Primat der künstlerischen Entscheidungen Bachs, wenn es um die Substanz des Werkes geht.

³⁸ Vorläufig nicht zu klären ist die Bezifferung des vierten Satzes in der autographen Violoncello-Stimme. Denkbar wäre eine Verwendung als c-Moll-Cembalostimme für Satz 4; die Sätze 1–3 könnte der Cembalist nach der Partitur, die Satz 4 nicht enthielt, gespielt haben.

Tabelle 1. Die Originalquellen zu BWV 23

| <i>P 69, St 16</i> | | Papier- sorte ³⁹ | Schreiber ⁴⁰ : | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------|------------------------------|--------------------------|
| | | | Satz 1-3 | Satz 4 |
| Partitur | | X | JSB | - |
| Stimmen: | | | | |
| Soprano | | X | JSB | - |
| Alto | | X | JSB | - |
| Tenore | | X | JSB | - |
| Basso | | X | JSB | - |
| Oboe 1 | | X | JSB | JSB |
| Oboe 2 | | X | JSB | JSB |
| Violino 1 | | X | JSB | JSB |
| Violino 2 | | X | JSB | JSB |
| Viola | | X | JSB | JSB |
| *Violoncello | | X | JSB | JSB (bez.) ⁴¹ |
| Cornetto | } (colla parte- Stimmen) | Y | - | JSB |
| Trombone 1 | | Y | - | JSB |
| Trombone 2 | | Y | - | JSB |
| Trombone 3 | | Y | - | JSB |
| Oboe d'amore 1 | } (Ersatz- stimmen) | Y | JSB | JSB |
| Oboe d'amore 2 | | Y | JSB | JSB |
| Violino 1 | } (Dubletten) | Y | CGM | JSB |
| Violino 2 | | Y | CGM | JSB |
| Violoncello | | Y | CGM + Anon. ⁴⁵ | CGM |
| Violoncello | | Y | JAK | CGM |
| *Bassono ⁴² [è Cembalo] ⁴³ (bez.) ⁴⁴ | | Y | JAK | JAK |
| *Continuo (bez.) ⁴⁴ | | Y | JAK + CGM | JAK |
| Soprano | (Einlageblätter) | Z | - | JSB |
| Alto | | Z | - | JSB |
| Tenore | | Z | - | JSB |
| Basso | | Z | - | JSB |

* Neu bekannt gewordene Quellen.

³⁹ X = Wasserzeichen „Wilder Mann mit Baumast ...“, in Köthener Handschriften nachweisbar; vgl. W. Weiß, *Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften J. S. Bachs* (Ms.), Nr. 12.

Y = Wasserzeichen „IMK“; vgl. Dürr Chr, S. 123ff.

Z = Wasserzeichen „MA mittlere Form“; vgl. Dürr Chr, S. 138f.

Tabelle 2. Die Originalquellen der Probestücke Graupners

| „Lobet den Herrn“ | Schreiber ⁴⁶ | „Aus der Tiefen“ | Schreiber |
|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-----------|
| Partitur ⁴⁷ | CG | Partitur | CG |
| Stimmen ⁴⁸ : | | Stimmen: | |
| Canto | JAK | Canto | CG |
| Alto | JAK | Alto | CG |
| Tenore | JAK | Tenore | CG |
| Basso | JAK | Basso | CG |
| Canto in Ripieno | JAK | Canto in Ripieno | JAK |
| Alto in Ripieno | JAK | Alto in Ripieno | JAK |
| Tenore in Ripieno | JAK | Tenore in Ripieno | JAK |
| Oboe 1 | JAK | Basso in Ripieno | JAK + CG |
| Oboe 2 | JAK | Oboe 1 | CG |
| Clarino 1 | JAK | Oboe 2 | CG |
| Clarino 2 | JAK | Violino 1 | CG |
| Tamburi | JAK | Violino 2 | CG |
| Violino 1 | JAK | Viola | CG |
| Violino 2 | JAK | Violone | CG |
| Viola | JAK | Violino 1 | JAK |
| Continuo | JAK | Violino 2 | JAK |
| Violino 1 | JAK | Violone | CGM |
| Violino 2 | JAK | Clarino | CG |
| Continuo | CGM | Trombone 1 | CG |
| Trombone 1 | CG | Trombone 2 | CG |
| Trombone 2 | CG | Trombone 3 | CG |
| Trombone 3 | CG | Continuo (transp./bez.) | CG |
| Continuo (transp./bez.) | JAK | Continuo (transp./bez.) | JAK |
| Continuo (transp./bez.) | Anon. Ic + JAK | | |

⁴⁰ JSB = J. S. Bach; JAK = J. A. Kuhnau (Hauptkopist A, Dürr Chr 2, S. 163); CGM = Christian Gottlob Meißner (Hauptkopist B, Dürr Chr 2, S. 163).

⁴¹ Nur Satz 4 beziffert. Vgl. Fußnote 38.

⁴² Titel autograph.

⁴³ Titelzusatz autograph nachgetragen.

⁴⁴ In der Hauptsache autograph.

⁴⁵ Nicht bei Dürr Chr / Dürr Chr 2 verzeichnet.

⁴⁶ CG = Chr. Graupner; siehe auch Fußnote 40.

⁴⁷ Wasserzeichen Hirsch/JAJ und Y; vgl. Fußnote 39.

⁴⁸ Wasserzeichen Y; vgl. Fußnote 39.

Tabelle 3. Die Tonarten der Aufführungen von BWV 23

| Aufführung | Stimmen | notiert | klingend |
|------------------------|------------------------|---------|----------------------|
| A | Vokalstimmen | c-Moll | h-Moll ⁴⁹ |
| | Streicher | c-Moll | h-Moll ⁵⁰ |
| | Oboe d'amore 1-2 | d-Moll | h-Moll |
| | Fagott/Cembalo | h-Moll | h-Moll |
| | Continuo (Orgel) | a-Moll | h-Moll |
| | Cornetto, Trombone 1-3 | a-Moll | h-Moll |
| | nicht verwendbar: | | |
| | Oboe 1-2 | c-Moll | c-Moll |
| B | Vokalstimmen | c-Moll | c-Moll |
| | Streicher | c-Moll | c-Moll |
| | Oboe 1-2 | c-Moll | c-Moll |
| | Continuo (Orgel) | b-Moll | c-Moll |
| | nicht verwendbar: | | |
| | Oboe d'amore 1-2 | d-Moll | h-Moll |
| | Fagott/Cembalo | h-Moll | h-Moll |
| | Continuo (Orgel) | a-Moll | h-Moll |
| Cornetto, Trombone 1-3 | a-Moll | h-Moll | |

⁴⁹ Durch Tiefintonation (siehe oben).

⁵⁰ Durch Herabstimmen (siehe oben).

h

Die Crux der Nebensache

Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation

Von Georg von Dadelsen (Tübingen)

Es gehört zu den ernüchternden Erfahrungen des Editors einer Gesamtausgabe, daß es keineswegs die großen textkritischen Entscheidungen sind, die ihm Mühe machen, die schwierigen stemmatischen Kombinationen, die Emendation verderbter Stellen, die Fragen zur Chronologie und zur Echtheit: nein, sein Tagwerk wird von sehr viel Banalerem bestimmt. Es sind – von der Anmahnung ausbleibender Manuskripte einmal abgesehen – die Nebensächlichkeiten, die die meiste Zeit und Geduld verlangen und die ein Redaktor, der etwas auf sich hält, dennoch nicht vernachlässigen darf: die einheitliche Orthographie des Wort- und des Notentextes, die Modernisierung, die durch das Reglement der Editionsrichtlinien vorgeschrieben wird, mit all ihren Konsequenzen und Inkonsequenzen, endlich die Menge der zahlreichen Akzidenzien-, Artikulations- und Ornamentenfragen – eben all jene Retuschen, Klarstellungen und Vereinheitlichungen, die nötig werden, wo die individuelle Schrift durch die normierende Drucktype ersetzt wird, wo ein eilig niedergeschriebenes „Gelegenheitswerk“, dessen autographes Manuskript alle Spuren und Flüchtigkeiten der schnellen Entstehung zeigt, durch die Aufnahme in eine historisch-kritische Ausgabe einen Rang erhält, den es nicht beansprucht hat. Das gilt für die Mehrzahl der Bachschen Werke. Ihnen fehlt, von unserem Standpunkt her gesehen, die abschließende Redaktion, die Vorbereitung für den Druck. Wollen wir sie edieren, müssen wir diese Arbeit nachholen. Mit aller gebotenen Vorsicht und Behutsamkeit, aber doch mit der nötigen Konsequenz.

Dieser Widerspruch läßt sich nicht aufheben, sondern nur begreifen. Er ist auch nicht dadurch zu umgehen, daß man sich in unsern historisch-kritischen Ausgaben auf eine „diplomatische“ Wiedergabe der Quelle beschränkt und – wie es neuerdings wieder empfohlen wird – die für die Aufführung nötigen Zusätze und Vereinheitlichungen den „praktischen“ und „instruktiven“ Ausgaben überläßt. Eine Ausgabe beruht in der Regel auf mehreren Quellen, etwa Partitur und Stimmen, die sich gerade im Beiwerk (den Akzidenzien, Ornamenten, Artikulationsangaben) gegenseitig ergänzen, aber auch widersprechen. Welcher Quelle sollte eine diplomatische Ausgabe folgen? Was ist zu tun, wo ein Werk nur in Abschriften überliefert ist? Und dieser Fall gilt, was Bach betrifft, für die meisten der „freien“ Orgelwerke, für viele Klavierwerke, aber auch für manch berühmtes Vokalwerk – ich erinnere nur an den „Actus tragicus“ oder an die Motette „Jesu, meine Freude“. Außerdem berücksichtigen die Apologeten der „diplomatischen“ Ausgaben nicht, wieviel auch bei

diesen Ausgaben Interpretation, subjektive Entscheidung des Herausgebers ist und sein muß – selbst dort, wo ein gutes Partiturautograph zugrunde liegt. Ob ein hochgesetzter Legatobogen über vier Sechzehnteln für alle vier, für drei oder nur für zwei Noten (und für welche zwei?) gelten soll, läßt sich, wenn überhaupt, nur aus dem musikalischen Zusammenhang und bei genauer Kenntnis der Bachschen Artikulations- und Schreibgewohnheiten entscheiden. In vielen Fällen wird selbst der Kenner nur Lösungsmöglichkeiten anbieten, aber keine definitiven Lösungen geben können. Diese Tatsache, die artikulatorische Großzügigkeit, die es oft bei wenigen nur andeutenden Zeichen beläßt und es dem Spieler zutraut, selbst das Richtige zu finden, ist zwar eine Seite der Musik selbst, die es zunächst einmal zu erkennen gilt. Aber dadurch wird die Aufgabe des Editors keineswegs leichter – doch dazu später.¹

Die musikalische Artikulation dient, ähnlich wie die barocke Ornamentik, der Sinngliederung, der Hervorhebung des Wichtigen, der Unter- und Überordnung, der richtigen Darstellung der Affekte. Sie gehört zunächst „zur Methode zu spielen“ oder, wie man seit der Mitte des 18. Jahrhunderts anspruchsvoller und im Vollbewußtsein der „musikalischen Redekunst“ sagte, zum „Vortrag“. J. J. Quantz führt im XI. Hauptstück seines „Versuchs“ (Berlin 1752) den Vergleich des Musikus mit dem Redner weiter aus.² Der gute musikalische Vortrag müsse „rein und deutlich“ (§ 10), „rund und vollständig“ (was die wahre Geltung der Noten im rechten Zeitmaß, ihre Verbindung oder Trennung, sowie die Unterscheidung von „anschlagenden“ und „durchgehenden“ Noten meint, § 11 u. 12), „leicht und fließend“ (§ 13), „mannigfaltig“ (§ 14) und schließlich „ausdrückend und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß“ sein (§ 15). Man sieht, der rechte Vortrag hängt in hohem Maße von der richtigen Artikulation ab. Wo diese in den Noten durch Bögen, Striche

¹ Die folgenden editorischen Überlegungen zu Bachs Artikulation gehen zurück auf die Beschäftigung mit seinen Violoncello-Suiten, bei denen die Artikulationsfrage zur wahren Crux wird, deren Lösung kaum mehr in einem vernünftigen Verhältnis zum Zeitaufwand steht. Editorenlos? Sie sind Alfred Dürr zugeeignet in Hochachtung dafür, daß er über dem aufzehrenden redaktionellen Tagwerk niemals den Sinn für den Zusammenhang verloren hat, daß er durch methodisch neuartige Untersuchungen (man denke an seine „Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“) die Forschung immer wieder vorangetrieben hat, daß er daneben Zeit gefunden hat, die Summe seiner Erfahrungen im täglichen Umgang mit Bachscher Musik in zusammenfassenden Abhandlungen oder in ausführlichen Monographien (man denke an die beiden Taschenbücher über „Die Kantaten von J. S. Bach“) vorzulegen. Das Kleine sorgsam beachten, aber nicht darin versinken; einen Sinn für angemessenen Zeitaufwand entwickeln, unlösbare Fragen als solche erkennen, ihre Problematik darstellen und sich mit einem plausiblen Vorschlag begnügen: das mag das Geheimnis solcher Arbeitsweise sein.

² J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XI. Hauptstück.

oder sonstige Hinweise angegeben ist, gilt es, diese Zeichen genau zu beachten. Wo solche Zeichen fehlen, müssen Geschmack und Erfahrung helfen, von selbst das Richtige zu treffen.

Quantz ist einer der Hauptvertreter des galanten, empfindsamen Stils, in dem der Vortrag zu einer Hauptsache wird und oft über den leichtwiegenden Gehalt der Komposition hinweghelfen muß, nach dem Grundsatz: „Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Interpreten.“ Bedeutet das nun, daß die gehaltvollere Musik Johann Sebastian Bachs den richtigen Vortrag, die genaue Artikulation weniger nötig habe als die des galanten und empfindsamen Stils der Jüngeren, den Bach seit den 1730er Jahren noch sehr bewußt miterlebt? Die Antwort lautet: Ja und nein. „Ja“, insofern streng gearbeitete Musik Veränderungen des Vortrags gegenüber unempfindlicher ist als der freiere, melodiebestimmte Stil der „Galanten“. „Ja“ auch, insofern der unmittelbar mitgestaltende, auf die „Rührung“ der Zuhörer abzielende Vortragsstil der „Empfindsamen Zeit“ bei Bach nicht jene überragende Rolle spielt wie bei Quantz und dem Sohn Philipp Emanuel.³ Aber man soll den Gegensatz der Generationen nicht übertreiben. Unsere stilgeschichtlichen Epochendarstellungen neigen schon von ihrem Ansatzpunkt her dazu, Gegensätzliches zu überzeichnen, Verbindendes zu bagatellisieren. In der verkürzten und pointierten didaktischen Darstellung wird daraus dann jenes allbekannte Einteilungsschema, das mit der geschichtlichen Wirklichkeit nichts mehr zu tun hat.

Philipp Emanuels Klavierschule geht, was ihren Aufbau betrifft, auf Couperins „*L'Art de toucher le clavecin*“ (Paris 1716) zurück. Hinsichtlich ihrer methodischen Neuerungen beruht sie jedoch in vielen Elementen auf dem Klavierkurs Johann Sebastians, den dieser nur praktiziert, aber nicht niedergeschrieben hatte. Das gilt vom I. Hauptstück („Von der Finger-Setzung“) mit Bestimmtheit, vom II. („Von den Manieren“) und vom III. („Vom Vortrage“) jedenfalls in den Grundzügen und mit dem Unterschied, daß aus der bei J. S. Bach noch mehr akzidenziellen, den Sinn der komponierten Stimmen mehr unterstreichenden und verdeutlichenden Funktion der Manieren und der Artikulation nunmehr eine Hauptsache, ein essentieller Bestandteil der Komposition selbst wird, mit dessen richtiger Ausführung der Komponist rechnete und von der die Wirksamkeit der Musik abhing.

Aber die Vortragszeichen wollen auch bei J. S. Bach genau beachtet werden. Scheibe wirft Bach in seiner bekannten Kritik von 1737 vor, daß er „alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht . . . mit eigentlichen Noten“ ausdrücke.⁴ Auch mit den Artikulationsangaben hat es Bach genauer genommen als die meisten seiner Zeitgenossen. Dabei fällt auf, daß Bach in den Klavier-

³ Quantz, *XI. Hauptstück*, § 16; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, *Drittes Hauptstück: Vom Vortrage*, § 13.

⁴ Vgl. Dok II, Nr. 400.

und Orgelwerken mit Artikulationsangaben sehr viel zurückhaltender ist als in den Werken für Streich- und Blasinstrumente. Das hat seinen Grund offenbar darin, daß die Entwicklung genauerer Artikulationsvorschriften historisch gesehen von der Notwendigkeit des Bogenwechsels auf den Streichinstrumenten ausgeht. Der Bogenwechsel ist für den Streicher ein Bestandteil, ja eine Voraussetzung der Spieltechnik „von Anfang an“ – in sehr viel höherem Maße, als es das Binden und Absetzen der Töne für den Organisten ist. Daß er alsbald nuanciert und zu einer eigenen Kunst der Bogenführung entwickelt wird, die nun ihrerseits in den Dienst des musikalischen Ausdrucks und der Sinngliederung gestellt wird, ergibt sich fast von selbst. Die chorische Besetzung der Streicher in den Orchestern Lullys und Corellis zwingt dazu, Bogenwechsel und Stricharten der Spieler zu regeln. Da der Ton des Violinisten im Abstrich von Natur aus stärker markiert wird als im Aufstrich, führt das im Verein mit dem Akzent-Stufentakt zur sogenannten „Abstrichregel“. Dazu weiter unten. Die Bläser und schließlich auch die Klavierspieler und Organisten, ja auch die Sänger, entlehnen ihre Artikulation dem Vorbild der Geiger.⁵ Das gilt offensichtlich auch für Bach und seine Artikulationsangaben.

Wie steht es nun mit der Vollständigkeit und Genauigkeit der Bachschen Artikulationsangaben in den verschiedenen Quellen? Wie sind die einzelnen Zeichen hinsichtlich ihrer Position im einzelnen und ihrer Geltung auch für unbezeichnete aber identische Figuren im ganzen Satz zu deuten? Wie sind Widersprüche aufzulösen? Für diese Fragen sollen einige Beispiele gegeben und daraus einige Vorschläge für die Edition und Anregungen für die Praxis entwickelt werden. Sie können nur ein Anfang sein. Eine gründliche Studie müßte auf der genauen Analyse des gesamten Originalmaterials aufbauen. Sie müßte der Frage der idiomatischen, das heißt, instrumenten-spezifischen Artikulation weiter nachgehen und klären, ob abweichende Artikulation verschiedener unison geführter Instrumente in besonderen Fällen vielleicht hieraus zu erklären ist. Sie müßte eine Typologie der häufigsten Artikulationsfiguren herstellen – sozusagen eine Melodienlehre im Kleinen –, und sie müßte schließlich klären, ob und wie sich Bachs Artikulationsweise im Laufe seines Schaffens entwickelt und verändert hat. Alles das kann ich hier nur andeuten. Auch möchte ich nicht den Eindruck erwecken, als gäbe es eine definitive Lösung der Artikulationsfragen für Bachs Werk insgesamt und ihre Lösung wäre das Wichtigste von der Welt. Eine solche umfassende Lösung gibt es nicht.⁶ Es gibt sie aber für einzelne Werke, zahlreiche Sätze und Satzausschnitte. Hier weiterzukommen ist der Sinn der vorliegenden Untersuchung.

⁵ J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Artikel „Legato“; der Bogen zeigt an, „daß vocaliter nur eine Sylbe unter solche [Noten] gelegt, instrumentaliter aber dergleichen gezogen und mit einem Bogenstrich absolvirt werden sollen.“

⁶ Vgl. hierzu die Bemerkungen A. Dürs im Krit. Bericht zur Matthäus-Passion, NBA II/5, S. 128ff.

Beispiel 1: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (BWV 1050),
2. Satz

Quellen:

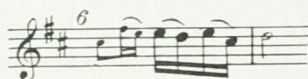
A: *Am. B.* 78, autographe Widmungspartitur. – Faksimileausgabe mit Nachwort von Peter Wackernagel, Leipzig (1947).

B: *St* 130, autographe Stimmensatz. – Faksimileausgabe, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975.

C: *St* 132, Stimmenabschrift, überwiegend von der Hand Johann Christoph Altnickols. – Ausgabe der hier tradierten Frühfassung des Konzerts als Nachtrag zu NBA VII/2 (Alfred Dürr, 1975).

Neuausgabe der Konzerte BWV 1046–1051: NBA VII/2, hrsg. von Heinrich Bessler (1956), Notenband auch als Taschenpartitur (1957).

Ein Blick in die autographe Partitur, Quelle A, zeigt die – offensichtlichen oder vielleicht nur scheinbaren? – Inkonsistenzen und Widersprüche der Bachschen Bogensetzung. Ich beschränke mich auf das aus sechs Sechzehnteln und Schlußnote bestehende „Gegenmotiv“, das in der zweiten Hälfte von T. 6 im Cembalo eingeführt wird und, mehrfach sequenziert und umgebildet, im weiteren Verlauf des Satzes immer größere Bedeutung erlangt. Es geht um die Bindung der „seufzerartig“ widerschlagenden 4-Sechzehntel-Gruppen des vierten Taktviertels.



Beim ersten Auftreten T. 6 sind die Noten paarweise zwei und zwei gebunden. Ebenso T. 7. In T. 8 und T. 9 steht nur ein Bogen über den vier Noten. Der Spieler hat nun begriffen, worum es geht, und Bach konnte sich für das Weitere nun der abgekürzten Notierungsweise, ein Ganzbogen für zwei Teilbögen, bedienen, sofern er nicht überhaupt auf weitere Bezeichnung verzichtet. So sicher das erste, eben die Forderung durchgehender Zweierbindung der entsprechenden Noten durch den Spieler ist, sowenig hält sich Bach jedoch an die zweite Konsequenz. Ich lasse die Umkehrung des Motivs und die weitere Umbildung im Cembalo T. 14–17 zunächst beiseite. Beim ersten Einsatz der Flöte mit diesem Motiv, T. 24, stehen wieder Teilbögen, einen Takt später, beim entsprechenden Einsatz der Violine jedoch nur ein Ganzbogen. Die Fortsetzung im Cembalo T. 26f. bringt wieder regelmäßig Teilbögen. Die größte Wirrnis herrscht bei der Sequenzkette T. 28f., wo Flöte und Violine in Terzen parallel geführt werden. Man könnte fast glauben, daß Bach hier die Teilbögen im einen Instrument durch Ganzbögen oder Verzicht auf Bindung im jeweils anderen kompensieren wollte. Daß es sich bei diesen Abweichungen ebenfalls um bloße

„Nachlässigkeiten“ des Notators handelt, geht mit Sicherheit aus der Parallelstelle T. 43 f. hervor. Hier sind regelmäßig Teilbögen gesetzt.

Im originalen Stimmensatz, Quelle B, notiert Bach etwas konsequenter. Das sieht man sogleich bei der obengenannten kritischen Stelle T. 28 f. Flöte und Violine haben hier durchweg Teilbögen, wie schon vorher bei ihrem Einsatz T. 24 f. und auch im weiteren Verlauf des Satzes. Nur T. 40/41 stehen bei der Flöte Ganzbögen. Allerdings unterscheidet sich die Artikulation des Cembalos von der der beiden anderen Instrumente. Im ganzen Satz stehen hier bei der betreffenden Sechzehntelgruppe Ganzbögen statt der Teilbögen. Und nicht nur bei dieser Sechzehntelgruppe, sondern auch bei andern, bei denen wir Teilbögen erwarten, stehen Ganzbögen bzw. Bögen über mindestens drei von vier Sechzehnteln (die einzigen Teilbögen in der Cembalostimme finden sich bei der ersten Sechzehntelgruppe T. 27).

Ob das Cembalo wirklich anders zu artikulieren hat als Flöte und Violine, möchte ich nicht entscheiden. Daß dem „seufzerartigen“ Motiv durch die Zweierbindung auf Flöte und Violine mehr Nachdruck zu verleihen ist als auf dem Cembalo, die genaue Artikulationsvorschrift dort deshalb wichtiger ist, ist sicher. Es sind aber auch andere Erklärungen möglich. So die, daß Bach der am Cembalo aus dieser Stimme zu spielen hatte, die genauere Bezeichnung nicht brauchte. Schließlich – und diese Erklärung scheint mir am wahrscheinlichsten – kann sich in der Cembalostimme die Artikulation einer älteren Fassung erhalten haben, in der vielleicht auch die anderen Instrumente überwiegend in dieser Art artikuliert waren.⁷

In der Regel hat Bach die Stimmen genauer bezeichnet als die Partitur. Im vorliegenden Fall ist dieser meist eindeutige Tatbestand dadurch verdunkelt, daß die uns überlieferten autographen Stimmen B der Widmungspartitur A zeitlich vorausgehen und ihr als Vorlage gedient haben.⁸ Die Partitur übernimmt hier also die Artikulationsangaben des vorausgehenden Stimmensatzes und fügt noch weitere hinzu, läßt aber auch einige weg, setzt Teilbögen statt Ganzbögen und umgekehrt. Sie verfährt nicht konsequent, man kann ihr aber entnehmen, wie Bach sich die Artikulation vorgestellt hat. Auch für den Cembalopart wird die Artikulation des „seufzerartigen“ Sechzehntelmotivs jetzt sogleich beim ersten Auftreten T. 6 klargestellt.

Fraglich bleibt jedoch, wie jene übrigen Sechzehntelfiguren des Satzes

⁷ Die älteste uns bekannte, allerdings nur in Abschrift überlieferte Fassung des Konzerts, Quelle C, verzeichnet im zweiten Satz – wie auch in den übrigen Sätzen – nur wenige Legatobögen. Ob sie authentisch sind, läßt sich nicht sagen. Beim ersten Einsatz des betreffenden Sechzehntelmotivs in der Flöte (T. 24) stehen immerhin Teilbögen.

⁸ Hierzu A. Dürr, *Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts*; in: BJ 1975, S. 64.

zu binden sind, die wir zunächst übergangen haben und die in der Partitur A (was das Cembalo betrifft, auch in den Stimmen B) meist mit einem Ganzbogen unterschiedlicher Länge und Position bezeichnet werden. Bei dem „Umkehrungsmotiv“, das allein im Cembalo T. 14–16, 34–36 und 40–42 vorkommt, stehen nur Ganzbögen. Es liegt nahe, diese aufsteigende Form des „seufzerartigen“ Motivs genauso zu binden wie die primäre, fallende Form, die Ganzbögen also für einen verkürzten Hinweis auf Bindung überhaupt aufzufassen, die dann nach Analogie zur primären Form, also im Sinne der Teilbögen vorzunehmen wäre. Zugleich ist zu bedenken, daß es sich durchweg um die Cembalostimme handelt, mit deren mehr zu Ganzbögen neigenden Artikulationsangaben wir uns schon oben befaßt haben. Auch ob die Bögen sich jeweils nur auf die ersten drei der vier Sechzehntel beziehen könnten, wäre zu prüfen. Einige Bögen legen durch ihre Position solchen Bezug nahe – das wäre dann eine durchaus mögliche Umdeutung der melodischen Figur. Da die Mehrzahl der Bögen jedoch über alle vier Sechzehntel gesetzt ist, scheint eine solche Lesung nicht Bachs Absicht gewesen zu sein.

Bei einigen anderen Sechzehntelgruppen liegt die Bindung $3 + 1$ näher, nämlich dort, wo sich die vierte Note mit einem größeren Sprung von der Sekunddreherung der voraufgehenden Noten absetzt: Cembalo T. 17, zweites Viertel der rechten und drittes Viertel der linken Hand, auch Flöte T. 30 und 31. Dem widersprechen jedoch die Teilbögen im Cembalo T. 29 und in der Flöte T. 30 und 31, weiterhin die Flötenstimme im Stimmensatz B, in der T. 30 für das zweite Viertel ein Teilbogen gesetzt ist.⁹ Auch bei dieser Figur dürften deshalb die Ganzbögen als Kürzel für Teilbögen zu verstehen sein.

Die rhythmisch-melodische Funktion der seufzerartig wirkenden Artikulation geht besonders klar aus den auffallenden Teilbögen über der Flöte T. 4 (1.–8. Note) und der Violine T. 23 hervor. Die erste Stelle hieß in der frühesten uns erreichbaren Fassung (Quelle C):



die zweite entsprechend, eine Quart tiefer. Durch die Teilbögen bleibt die ursprüngliche Achtelbewegung auch in der späteren Fassung erhalten:



⁹ Auch die nur katg bezeichnete Flötenstimme des Stimmensatzes C – sie stammt von einem unbekanntem Kopisten – hat T. 30 viertes Viertel und T. 31 zweites Viertel Teilbögen.

Die seufzerartige Artikulation ist also ernst zu nehmen. Sie betont die durchgehende Achtelbewegung, gibt dem Satz Schwere, gesteigerte Leidenschaft: *Affettuoso*, wie die Satzbezeichnung vorschreibt. Ganzbögen würden dem Satz etwas allzu Leichtes, Fließendes geben. Er wird oft in dieser Weise gespielt, aber er ist offensichtlich nicht so gemeint.

Dieser Vorwurf trifft weniger den Praktiker als vielmehr den Editor: denn dieser hat offenbar dem richtigen Verständnis der Bachschen Artikulation zu wenig vorgearbeitet. Das gilt auch von dem betreffenden Band der NBA, einem der ersten Bände der Ausgabe überhaupt: auf die nötige Klärung der artikulatorischen Fragen ist man erst im weiteren Verlauf der Editionsarbeiten aufmerksam geworden. Der Herausgeber hatte es sich in diesem Fall leicht und schwer zugleich gemacht. Im Notenband übernimmt er getreu die Artikulation der autographen Partitur – mit all ihren Zufälligkeiten und Inkonssequenzen. Die Bogensetzung der Stimmen B bleibt unberücksichtigt. Das wäre als Notlösung immerhin zu verstehen. Die Artikulation der Hauptquelle ist genau wiedergegeben, sie nimmt die Autorität des Autographs für sich in Anspruch. Nur hätte sie dann im Krit. Bericht auch richtig interpretiert werden müssen. Der Benutzer hätte mindestens gewarnt werden müssen, das Neben- und Untereinander von Ganz- und Teilbögen als verbindliche Anweisung Bachs zu verstehen, hier jeweils deutlich abweichend zu artikulieren – und es gibt Ensembles, die sich auf Grund dieses Notentextes nun um deutlich abweichende Artikulation bemühen: „authentische Originalfassung“! Hingegen verzeichnet der Krit. Bericht noch einmal die meisten Bögen der Hauptquelle, so wie sie ohnehin bereits im Notenband stehen, dazu die Bögen der Quelle B und weiterer Nebenquellen. Er macht Angaben über die mögliche Geltung einiger Ganzbögen für nur drei Sechzehntel usw. Prüft man diese Informationen nach, entdeckt man zahlreiche Auslassungen, Fehlzuweisungen und Flüchtigkeitsfehler (falsche Taktzahlen und Instrumentenangaben) – Versehen und Lässigkeiten also, wie sie bei gehäuften Angaben, aus denen kein Schluß gezogen wird, immer vorkommen. Solcher Umgang mit den Artikulationszeichen dient niemandem, weder dem praktischen Musiker noch dem wissenschaftlichen Benutzer. Der Herausgeber selbst ist für diese Mängel kaum verantwortlich zu machen. Sie zeigen sich in mehreren unserer Bände, vor allem denen der ersten Jahre, und ich wüßte nicht, ob ich es vor zwanzig Jahren nicht ebenso gemacht hätte.

Um bei einer künftigen Edition angemessener zu verfahren, gilt es zunächst, sich über die Ursachen der Inkonssequenzen Bachscher Artikulationsangaben klarzuwerden. Für die mangelnde Konsequenz könnte es mehrere Gründe geben; dabei nehme ich auch einige Ergebnisse der folgenden Untersuchungen vorweg:

a) Nachlässigkeit und Flüchtigkeit einer vorwiegend noch akzidenziellen Seite der Musik gegenüber, die nach dem Zeitgebrauch mehr in den Zu-

ständigkeitsbereich des Spielers als in den des Komponisten gehört. Im Einzelfall hängt die Ausführlichkeit und Konsequenz der Artikulationsangaben dann von der Bestimmung der jeweiligen Handschrift, also vom Adressaten ab, an den sie sich richtet. Bei Abschriften ferner von der Eigenart der Vorlage oder der verschiedenen Vorlagen, wobei auch die Reihenfolge des Kopiervorgangs eine Rolle spielt. Inkonssequenzen und Widersprüche der Vorlage werden oft mechanisch in eine Reinschrift übernommen, die Artikulation einer eben niedergeschriebenen Figur kann sich im folgenden fortsetzen – und was es der subjektiven Gründe mehr gibt.

b) Partielle Unentschiedenheit und Variabilität. Bestimmte Motive und Figuren sind von vornherein mit einer festen Artikulation verbunden; sie ist dann ein essentieller Bestandteil der Komposition. Andere wieder können auf verschiedene Weise gebunden oder auch gestoßen gespielt werden, ohne daß ihr Sinn dadurch beeinträchtigt würde. In diesem Fall ist die richtige Artikulation mehr eine Sache der Spieltechnik als der Komposition. Sie hat zu gewährleisten, daß der Bogenwechsel sich dem musikalischen Verlauf und den taktlichen Betonungsverhältnissen, etwa durch Beachtung der Abstrichregel, sinnvoll anpaßt. Sie muß, um mit Quantz zu sprechen, den Vortrag „leicht und fließend“ machen und darf die Bewegung nicht ungeschickt unterbrechen. Es wäre also zu unterscheiden zwischen essentieller, affektgebundener Artikulation, die eine Sache der Komposition ist, und akzidenzieller, spieltechnischer Artikulation, die eher in den Zuständigkeitsbereich des Ausführenden gehört. Wo sie bereits vom Komponisten vorgeschrieben ist, soll sie dem Spieler lediglich „in die Hand arbeiten“. Das gilt vor allem für die Bewegungsfiguren schneller Sätze, bei denen der „leichte und fließende“, aber auch der „mannigfaltige“ Vortrag besonders wichtig ist. Im konkreten Bachschen Werk wird man diese beiden Artikulationsprinzipien allerdings oft kaum trennen können. Sie greifen ineinander und sind dann nur Beschreibungsmodi für verschiedene Seiten derselben Sache. So ist zum Beispiel in den schnellen Sätzen der Bachschen Violinoli der geschickte Bogenwechsel, der zugleich den Taktakzent berücksichtigt, bereits mitkomponiert. (Dazu im nächsten Beispiel.)



c) In allen Fällen hat man außerdem mit abgekürzter Notierungsweise zu rechnen. Eine einmal eingeführte Artikulationsfigur braucht nicht jedesmal wieder neu notiert zu werden. Teilbögen können durch Ganzbögen ersetzt werden, die dann dasselbe meinen. Es kommt aber auch vor, daß eine Figur zunächst unbezeichnet bleibt und die genaue Artikulation erst einer späteren Stelle des Satzes zu entnehmen ist. Es handelt sich dabei oft um akzidenzielle, spieltechnische Artikulation. Daß man sich die genaueren Angaben dann auch bei der Wiedergabe der vorausgehenden unbezeichneten Stellen zunutze macht, versteht sich von selbst.

d) Bisweilen beziehen wir, mangels der nötigen Erfahrung mit Bachs Schreibgewohnheiten, eine für Bach selbst eindeutige Bogensetzung auf die falschen Noten. Oberbögen stehen, besonders bei schneller Arbeit, oft zu hoch, sind seitlich verschoben oder so klein, daß man zunächst nicht weiß, ob sie für die ganze Notengruppe oder nur einen Teil zu gelten haben. Wollte man die Geltung der Bögen jeweils genau von ihrer Position abhängig machen, käme man zu völlig widersinnigen und willkürlichen Lösungen. Unterbögen sind meist nicht gleichmäßig gerundet, sondern mit einem feinen Strich nach links unten angesetzt und aus einer starken Verdickung heraus nach oben rechts weitergezogen. Sie beginnen oft zu weit rechts¹⁰:



Sie werden deshalb leicht fälschlich auf 2-4 statt auf 1-4⁷ oder 1-3⁷ bezogen. Hier ist also ein genaues Studium der Parallelstellen und des Kontextes besonders nötig. Oft genug verleitet diese Bachsche Schreibgewohnheit dazu, Tonwiederholungen im gebundenen Staccato, die Bach

so  notiert,

 statt 

aufzulösen.

e) Bisweilen ist man versucht, unterschiedliche Artikulation der gleichen Figur, besonders wenn sie bei einer späteren Parallelstelle auftritt, als intendierte Variation im Sinne einer „veränderten Reprise“ aufzufassen. Mit solchen Deutungen sei man vorsichtig. Denn in den besonders genau bezeichneten Reinschriften, zum Beispiel dem Autograph der Violinsoli, kann man solche Absicht – Variation der Parallelstellen durch andere Artikulation – nicht beobachten.

¹⁰ Ein gutes Beispiel dafür findet man gleich auf der ersten Seite der Partitur der Johannes-Passion, P 28 (siehe Beilage zu NBA II/4 sowie BG 44, Bl. 26ff.).

Beispiel 2: Sonate Nr. 1 g-Moll für Violino Solo (BWV 1001),
4. Satz: Presto

Quelle:

P 967, autographe Reinschrift der sechs Violinsoli von 1720. – Faksimileausgabe mit Nachwort von Wilhelm Martin Luther, Kassel 1950.

Neuausgabe der Sonaten und Partiten BWV 1001–1006: in NBA VI/1, hrsg. von Günter Haußwald (1958).

Die autographe Reinschrift hat Bach sehr genau bezeichnet. Der Grund dazu liegt in der Musik selbst: Sie ist ganz vom Instrument und seiner Spieltechnik her komponiert. Intendierte, das heißt mit den Motiven fest verbundene Artikulation und die Erfordernisse einer geläufigen Bogenführung, die im Abstrich zugleich die Taktschwerpunkte markiert, stimmen miteinander überein. Das gilt besonders für die schnellen Sätze: „leicht und fließend“ können sie nur dann vorgetragen werden, wenn der Bogenwechsel sich dem Verlauf der Figuren und dem Taktakzent bruchlos anpaßt. Die von Bach vorgeschriebenen Bögen ermöglichen dieses Spiel und sorgen zugleich für die nötige „Mannigfaltigkeit“. Man muß sie nur ernst nehmen. Ihre Geltung ist meist eindeutig, sie lassen sich auf den ersten Blick der richtigen Notengruppe zuordnen. Parallelstellen sind genauso sorgsam bezeichnet wie Primärstellen. Nur wenige Bögen fehlen. Der Editor kann Bachs Bogensetzung nahezu genau in die Ausgabe übernehmen, ohne viel zurechtrücken oder ergänzen zu müssen.

Unser Beispiel (Abbildung 1 und 2) zeigt das deutlich. Folgt man den Bögen so, wie sie vorgeschrieben sind, werden die zu immer neuen Figuren gruppierten durchlaufenden Sechzehntel nicht nur sinnvoll artikuliert, sondern auch der Taktanfang wird nahezu regelmäßig im Abstrich markiert. Die Bogenstriche im Takte ergeben jeweils eine gerade Zahl: 2, 4 oder 6. Wo diese Folge unterbrochen wird, etwa bei den Ganztaktbogen T. 75–80, bei 85–86 oder bei den taktübergreifenden Bindungen 117–121, mündet die Bewegung am Ende doch wieder richtig mit Abstrich auf Taktbeginn ein.

Die Konsequenz, mit der Bach die „Abstrichregel“ zu beachten scheint, bringt den Herausgeber nun allerdings überall dort in Schwierigkeit, wo Bachs Bezeichnung gegen diese Regel verstößt. Hier zum Beispiel T. 32 bis 33. Wird der auf dem zweiten Sechzehntel von T. 32 beginnende Bogen, der im Autograph noch im selben Takt endet, nicht bis zur ersten Note des folgenden Taktes weitergeführt, so kommt man T. 36 bei der nun wieder regelmäßig zu betonenden Zweitaktfigur mit Aufstrich an. Hat Bach sich hier versehen oder will er die erste Note von T. 33 ausdrücklich mit einem eigenen Bogenstrich markiert wissen, wobei er es dann dem Spieler überläßt, T. 36ff. wieder in den Abstrichtakt hineinzuführen? Da der Effekt dieses „Perpetuum mobile“ wesentlich auf seiner konsequent variierten, aber immer wieder in den Abstrichtakt einmündenden Artikula-

Voliana

5

14

23

Abbildung 1: P 967, Bl. 3^v

The image displays a page of handwritten musical notation for P 967, Blatt 4r. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number: 32, 41, 49, 58, 66, 74, 82, 91, 101, 111, 119, and 128. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The music is characterized by frequent slurs and phrasing marks, which are essential for articulation. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

Abbildung 2: P 967, Bl. 4^r

tion beruht, halte ich Bachs Notierung T. 32/33 für ein Versehen und würde den Bogen deshalb bis zur ersten Note T. 33 durchziehen. Die Kenntnis der Abstrichregel erleichtert es, Bachs Legatobögen richtig zu lesen. Der Text der NBA, der Bachs Artikulation der Violinsoli insgesamt zutreffend wiedergibt, ist im vorliegenden Satz wie folgt zu ändern: T. 102: der Bogen endet mit der fünften Note. T. 118 und 120: die jeweils zweite Note (es" bzw. d") ist ungebunden. Aus Bachs Autograph geht diese Lesung, mit der zugleich die Abstrichregel beachtet wird, deutlich hervor.

Diese letzte Stelle, T. 117ff., zeigt im übrigen eine intervallische Artikulationsregel: Im gleichen Melodiegang schließen sich Sekundfortschreitungen oft im Legato zusammen, während „springende Intervalle“ ungebunden bleiben. Die vorausgehenden Dreiklangsbindungen T. 113 und 115, bei denen die Sekundgänge ungebunden bleiben, gehorchen einer anderen Regel. Hier hat der Bogen (vornehmlich bei Akkordbrechungen) den Taktakzent zu markieren und den Außenstimmensatz hervorzuheben. Ähnliche Übereinstimmung zwischen Bogensatzung und Markierung des Taktanfangs im Abstrich findet sich nicht nur in den meisten schnellen Sätzen der Violinsoli, sondern auch in vielen Sätzen langsamer oder gemäßiger Bewegung. Im langsamen Zeitmaß und bei melodischen Einschnitten kann der Spieler selbst und unauffällig den Bogenstrich mit dem Taktakzent in Übereinstimmung bringen: durch Wiederholung des Abstrichs bei der betont einsetzenden Note oder Notengruppe. Bei solchen Sätzen brauchte Bach deshalb mit seiner Bezeichnung nicht so konsequent zu verfahren wie bei den schnellen Sätzen. Der Geiger war gewohnt, den Takt im Abstrich zu beginnen. Damit wurde der Taktschwerpunkt auf die einfachste und natürlichste Weise betont, zugleich war damit ein Regulativ für einheitliche Stricharten im chorischen Zusammenspiel gefunden. Daher einige kurze Bemerkungen zu dieser „Abstrichregel.“

„Die erste den Tact ohne Pausen oder Sospir anfangende Note, sie gelte was sie wolle, soll allezeit hinab gezogen werden.“ Georg Muffat nennt das 1698 die vornehmste und unentbehrliche Generalregel der Lullisten und gibt zahlreiche Beispiele für ihre Anwendung bei verschiedenen Taktarten und Figuren.¹¹ Daß sie nur auf die französische Schule und die Tanzcharaktere ihrer Musik beschränkt geblieben wäre, ist unwahrscheinlich, denn sie entspricht den natürlichen physiologischen Bedingungen der Bogenführung bei einer Musik, deren Rhythmus sich dem „Akzentstufentakt“ einordnet. Wenn sich Francesco Geminiani in seiner Violinenschule von 1751 scharf gegen diese französische Regel wendet, so gilt das ihrer allzu schematischen Anwendung, mit der besonders kantable Sätze in Exerzierübungen verwandelt werden. Auch kündigt sich bei ihm bereits

¹¹ G. Muffat in der Vorrede zum „*Florilegium secundum*“, Passau 1698; Neudruck in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. II/2, S. 21ff.

der neuere, „lange“ Bogenstrich mit seiner reichen Verwendung des bezeichneten non legato (Portato) an. Daß die Abstrichregel, freilich weniger schematisch, auch von den Italienern befolgt wurde, steht außer Frage. Für ihre Gültigkeit bei den deutschen Musikern gibt es mehrere ausführliche Belege. Hier sei vor allem auf Quantz,¹² Leopold Mozart¹³ und Joseph Riepel¹⁴ hingewiesen. Riepel unterscheidet bereits zwischen alter und neuer Art zu spielen (S. 17):



Für eine ausführliche Erörterung dieser Strichregeln, ihrer Entstehung und späteren Modifikation, verweise ich auf die grundlegende Darstellung bei David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*.¹⁵ Johann Sebastian Bach dürfte sicher noch nach der „alten“ Art gespielt haben. Themen wie das seiner g-Moll-Fuge aus der 1. Sonate sind danach auszuführen:



Bachs Bogensetzung stimmt im allgemeinen und bis auf wenige Ausnahmen mit der Abstrichregel überein. Diese Beobachtung an dem genau bezeichneten Autograph der Violinsoli läßt sich nun auch auf die zahlreichen flüchtiger bezeichneten Manuskripte anwenden. Sie kann helfen, die oft nur andeutend gesetzten, ja widersprüchlich erscheinenden Bögen richtiger zu deuten. Zwar werden sich die Unstimmigkeiten nicht überall beseitigen lassen, aber es kann doch mindestens eine Lösung angeboten werden, die der Spieltechnik der Zeit entspricht und Bachs Absicht nahekommt.

¹² Quantz, a. a. O., XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 3–9.

¹³ *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, viertes Hauptstück, § 28f.

¹⁴ *Gründliche Erklärung der Tonordnung*, Frankfurt und Leipzig 1757, S. 15ff.; für den Hinweis danke ich Dr. Siegfried Schmalzriedt, Tübingen.

¹⁵ Mainz 1971 (nach der englischen Originalausgabe: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London 1965).

Beispiel 3: „Cum Sancto Spiritu“ aus dem Gloria der h-Moll-Messe (BWV 232)

Quellen:

A: P 180, autographe Partitur der Missa von 1733. – Faksimileausgaben Leipzig 1924 sowie Kassel 1965 (mit Nachwort von Alfred Dürr).

B: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2405 D 21, Aut. 2, großenteils autographe Stimmen der Missa von 1733.

C: P 1145, autographe Partitur der „Gloria-Kantate“ BWV 191.

Neuausgabe der Messe: NBA II/1, hrsg. von Friedrich Smend (1954).

Neuausgabe der Kantate: in NBA I/2, hrsg. von Alfred Dürr (1957).

Es geht um die flüchtige und widersprüchliche Artikulation der Instrumente, die die langen, in Sechzehntelsequenzen auf- und absteigenden „Gloria“- und „Amen“-Melismen der Chorstimmen im Unisono stützen: T. 21 ff., 86 ff. usw. Friedrich Smend macht im Krit. Bericht NBA II/1, S. 319 ff. auf diese Widersprüche aufmerksam. In Abbildung 3 habe ich

Unklare und widersprüchliche Artikulation (Cum Sancto Spiritu, Takt 20 ff.)

Partitur:

Oboe I (+ Kl. I) 20 21 22 23 24 25

Oboe II (+ Kl. II) 20 21 22 23 24 25

Violine I 20 21 22 23 24 25

Stimmen:

El. Tenor I 21 22 23 24 25

El. Tenor II 20 21 22 23 24 25

Horn I 20 21 22 23 24 25

Horn II 20 21 22 23 24 25

Violine I 20 21 22 23 24 25

Abbildung 3

für T. 20ff. die entsprechenden Ausschnitte aus der Partitur und den Dresdner Originalstimmen (die betreffenden Abschnitte sind sämtlich autograph) zusammengestellt. Wie ist die zunächst widersprüchlich erscheinende Artikulation gemeint? Offenbar stehen ähnlich wie bei unserm 1. Beispiel (2. Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts) Ganzbögen an Stelle von Teilbögen, nachdem die paarige Bindung zunächst einmal deutlich eingeführt worden ist. Die weitere Bezeichnung kann auch ganz unterbleiben. Noch genaueren Aufschluß gibt die Hauptstimme der 1. Violine, T. 87–89 (T. 86 ist unbezeichnet), 102–104 (101 unbezeichnet), 117–121; ebenso auch 2. Violine 92–94, Viola 96–99 (dort versehentlich Teilbögen auch auf der ersten Sechzehntelgruppe von 99): die Sequenzkette ist dort klar und deutlich



usw.

artikuliert. Die erste Sechzehntelgruppe im Takt non legato, die zwei weiteren paarig gebunden. Auf diese Weise bekommt das Melisma rhythmische Kontur. Die Taktschwerpunkte werden betont. Offenbar will Bach dem an solchen Stellen üblichen „Enteilen“ der Instrumente entgegenarbeiten – ein Verfahren, dessen sich auch der heutige Dirigent gern bedient, um den Zusammenhalt der Stimmen bei rhythmisch gleichförmigen Partien zu sichern. Die Streicher geben den Akzent. Ob Flöten und Oboen ebenso artikulieren, ist dabei weniger wichtig. Der in Abbildung 3 mitgeteilte Stimmenauszug für T. 20ff. legt gleiche Artikulation wie die 1. Violine nahe. Die weiteren Stellen lassen eher auf Ganzbögen (auch beim ersten Taktviertel) schließen.

In der spärlich bezeichneten Partitur der späteren Parodie, dem „Sicut erat“ der Quelle C, verfährt Bach mindestens an einer Stelle konsequenter (die Stimmen dazu sind nicht erhalten). T. 94 (entspricht T. 87 der parodierten Vorlage) sind Oboen und 1. Violine einheitlich nach dem oben angegebenen Muster artikuliert. Das ist um so ernster zu nehmen, als die Vorlage an dieser Stelle keine Bögen setzt. Die richtige Strukturierung solcher Figuren durch angemessene Artikulation gehörte offenbar zu den Selbstverständlichkeiten der damaligen Musikpraxis.

Die weiteren Nutzenwendungen aus diesen Beispielen wird der Editor wie der Praktiker selbst ziehen können. Sie betreffen auch jene Werke und Originalstimmen, die uns nur von Kopistenhand überliefert sind. Sie können auch dort eine Handhabe zur richtigeren Deutung flüchtig gesetzter Bögen bieten. Jedoch sei davor gewarnt, aus der Artikulation eine eigene Wissenschaft zu machen: Aus der Nebensache soll keine Haupt-

sache werden. So wichtig artikulatorische Konsequenz für den Herausgeber auch sein mag und so sehr sie dem Spieler in die Hand arbeiten kann: es hat wenig Sinn, sich im Einzelfall darüber zu streiten, ob etwa zwei oder vier Noten zu binden sind. Das mögen auch Bach und seine Spieler unterschiedlich gehandhabt haben. Vielmehr gilt es, den Zusammenhang zu erkennen, der zwischen Komposition und Spieltechnik besteht und für den die sinngemäße und natürliche Artikulation ein Indiz ist. Bei einem Komponisten, der nicht nur Organist und Kantor, sondern auch Violinist und Konzertmeister gewesen ist, lohnt sich das.

Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs

Von Paul Brainard (Waltham, MA)

Bachs leidenschaftliches Sichkümmern um das gesungene Wort ist ein im Prinzip längst erkanntes, im einzelnen jedoch ungenügend untersuchtes Phänomen. Wer einmal durch das Studium einer seiner Konzeptpartituren das zähe Ringen Bachs um die musikalische Poetik – sei es um angemessene Rhythmik und Betonung, um affekt- und bildgerechte Melodik und Harmonik, um die Emphase, Aufeinanderfolge, Wiederholung, Gegenüberstellung der Gedanken, um kleinste sprachliche Nuancen – in etwa nachvollzogen hat, der erkennt, daß ein Verständnis des Bachschen Kompositionsverfahrens sich keineswegs mit der abstrakt-musikalischen Deutung etwa von Satzstruktur oder von Notenkorrekturen erschöpft. Die bahnbrechende Studie Robert Marshalls¹ bietet zum Verhältnis Musik – Sprache bei Bach zahlreiche wertvolle Einzelbeobachtungen, konnte diese aber – bei anderer Fragestellung, als hier beabsichtigt wird – naturgemäß nicht zum Ausgangspunkt einer separaten Betrachtung emporheben.

Der vorliegende Beitrag will lediglich als vorführend verstanden werden. Er erschöpft die Materie keineswegs, sondern beschränkt sich auf wenige Beispiele aus einer teilweise durch Zufall bestimmten Auswahl an Vokalwerken Bachs, zu denen mindestens eine autographe Quelle – in den meisten Fällen die Originalpartitur – erhalten ist.² Die folgenden Ausführungen gehen von der Überzeugung aus, daß es grundsätzlich nicht minder bedeutsam ist, wenn Bach bei der Vertonung eines Textes sich in diesem irrt oder aus jedweden Grunde eine Wortkorrektur unternimmt, als wenn sich seine Irrtümer und Verbesserungen auf die Noten allein beschränken. Solche Vorkommnisse, systematisch betrachtet, können einen wesentlichen Fragenkreis unmittelbar ansprechen und sind dafür oft sogar das einzige verfügbare Anschauungsmaterial: Auf welche Weise und

¹ R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972.

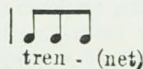
² Ausgangspunkt der Materialsuche war eine Durchsicht der bereits vorliegenden Krit. Berichte der NBA. An dort noch nicht veröffentlichten Werken konnte zusätzlich eine kleinere Anzahl herangezogen werden, aus denen zum Thema gehörige Belegstellen mir bereits bekannt waren. Außer bei einigen wenigen Werken, deren Originalquellen sich im Privatbesitz befinden, stützen sich sämtliche Ausführungen auf einen Vergleich von Fotokopien des jeweiligen Autographs. Insgesamt werden folgende Kompositionen Bachs hier behandelt: BWV 3, 6, 17, 19, 20, 24, 33, 39, 41, 43, 45, 63, 65, 66, 74, 75, 76, 84, 86, 87, 92, 108, 110, 116, 128, 129, 130, 135, 155, 171, 174, 175, 176, 198, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 214, 225, 226, 249.

bis zu welchem Grad nahm Bach von den ihm vorliegenden Texten geistigen Besitz? Was hatte er, indem er sie vertonte, an sprachlichen Einzelheiten jeweils im Ohr? Dachte er seinem Text voraus? Inwieweit waren ihm dabei die Folgen eines einmal eingeschlagenen Weges der Textunterlegung bereits klar? Was für Unterlegungsrücksichten haben am stärksten, welche am wenigsten seine Aufmerksamkeit engagiert? Inwieweit waren in seinem Bewußtsein textliche Gegebenheiten mit den auf sie schon erfundenen musikalischen Zusammenhängen untrennbar gepaart? In Abwesenheit anderweitiger Evidenz sind es oft gerade die Textfehler und -korrekturen Bachs, die den einzigen Schlüssel zur Beantwortung dieser und verwandter Fragen liefern.

Unsere Fragestellung bringt unvermeidlich mit sich, daß das einmal ausgebreitete Netz auch viele kleine Fische fängt und daß wir Gefahr laufen, große Teile des Fangs als einen bloßen Katalog von Belegen zum Thema „errare humanum est“ abzutun. Es würde wohl allenfalls einem trotzigem Harmonieschüler einfallen, etwa eine Zusammenstellung aller Quintenparallelen bei Bach zu unternehmen. Dem ist entgegenzuhalten: Handelt es sich bei vielen der im Folgenden zitierten Textfehler Bachs unlegbar um Bagatellen, von denen jede einzelne, in der Isolierung betrachtet, kaum ernsthafteres Interesse beanspruchen kann, so bieten sie in ihrer Gesamtheit dennoch Wertvolles im oben beschriebenen Sinne. Anders als etwa bei gewöhnlichen musikalischen Satzfehlern kann man bei Textanomalien oft den dahinterliegenden Gedankengang rekonstruieren bzw. eine spezifische Fehlerquelle erkennen und durch Analyse der sich dabei herauschälenden Fehlerkategorien zu Erkenntnissen gelangen, die sonst hinter der Pauschalbezeichnung „Nachlassen der Aufmerksamkeit“ verschwinden oder sich allenfalls schattenhaft abzeichnen würden.

I

Bei einer ersten Gruppe von textlichen Irrtümern Bachs erkennt man Fehlerquellen, die zumindest in erster Linie rein äußerlicher Art sind: Die Anlage der Noten auf der geschriebenen Seite führt leicht zu Auslassungen und sonstigen Mängeln im Textzusammenhang. Beim Umblättern von T. 69 auf 70 der Baßarie BWV 130/3 setzte Bach die angefangene Zeile „*Daß er das kleine . . .*“ auf der Versoseite folgendermaßen fort:



ehe ihm bewußt wurde, daß er das Wort „*Häuflein*“ ausgelassen hatte. Soweit man an der Art der dazugehörigen Korrektur erkennen kann, er-

fuhr der musikalische Zusammenhang hierbei keine Unterbrechung; zudem hatte Bach die betreffende Zeile bereits mehrmals gesetzt, stets mit dem Wort „Hänflein“ auf gutem Takteil. Daß er es hier anders tat, legt den Schluß nahe, daß in seinen innewohnenden Vorstellungen dieses bestimmten Passus textlicher und musikalischer Rhythmus keineswegs eine unlösliche Einheit bildeten. Analoges läßt sich zu dem stehengebliebenen Fehler nach einer Seitenwende am Anfang des Chorsatzes BWV 198/7 mit einiger Sicherheit feststellen:



Der Irrtum ist durch versehentliche Angleichung an den Text des darüberliegenden Altus entstanden und zeigt mit einiger Deutlichkeit, erstens, daß Bach den Tenorpassus erst im Anschluß an den Alt eingetragenen hat, zweitens aber und noch wesentlicher, daß er ihn zu diesem Zeitpunkt vorerst nicht vollständig oder zumindest noch nicht als textlich-musikalisches Gesamtgebilde durchdacht hatte. Wiederum ist bezeichnend, daß nur der Text, nicht etwa der musikalische Zusammenhang dabei unterbrochen wurde. – Die Reihenfolge der Eintragungen in der Partitur erkennt man auch an einer verwandten Korrektur im Duettensatz BWV 128/4, T. 17, aus der hervorgeht, daß die Altstimme erst nach dem (hier melodisch führenden) Tenor hinzugekommen ist:

17 Bl. 7^v

wird sich kein Men - sche fin - zu er - grün - (den)

sein All - macht zu er - (gründen)

Die „Anziehungskraft“ benachbarter Stimmen in bezug auf Textunterlegung erkennt man als Fehlerquelle auch in verschiedenen anderen Situationen. Bei einem Zeilenwechsel in BWV 225, T. 45/46, entsteht im Tenor I folgendes, durch Angleichung an den Alt zustande gekommenes Gebilde:



In BWV 43/1 beginnt im Sopran, T. 51, ein langes Melisma auf der Silbe „[Po-]sau-“, das Bach in T. 63 irrtümlich mit „-zen“ (von „Jauchzen“) abschließt, wohl dadurch beeinflusst, daß alle drei übrigen Chorstimmen in unmittelbarer Nachbarschaft der Stelle mit „Jauchzen“ unterlegt sind (das mit falscher Textsilbe endende Melisma ist überhaupt eine verhältnismäßig häufige Erscheinung bei Bach). Solche Irrtümer können mitunter lehrreich sein, lassen aber – über die angedeuteten Feststellungen hinaus – vorerst keine weiterreichenden Schlußfolgerungen zu unserem Thema zu.

II

Die weitaus umfangreichste Gruppe von Textfehlern Bachs besteht aus einfachen Wortverwechslungen. Es gilt im Folgenden, diese zunächst belanglos erscheinenden Lapsus linguae auf ihre verschiedenen Wesensarten hin etwas näher anzusehen. Die erste zu besprechende Kategorie umfaßt Verwechslungen innerhalb eines gegebenen Textes. Im typischen Fall vertauscht Bach ein einzelnes Wort aus einer gerade im Auskomponieren befindlichen Textzeile mit einem Wort aus einer unmittelbar vorangehenden oder aber aus einer im Textzusammenhang folgenden, aber von ihm bereits einmal vertonten Zeile. Er überträgt, anders ausgedrückt, verhältnismäßig leicht Wörter, die er von dem soeben vollzogenen Kompositionsakt her noch im Ohr hat, auf den nunmehr folgenden Zusammenhang. Für Verwechslungen dieser Art ist er verständlicherweise besonders anfällig, wenn der in der Arbeit befindliche Passus mehrfache Textwiederholungen enthält. Bezeichnenderweise werden aber fast ausschließlich solche Worte, die in einem bestimmten charakteristischen Verhältnis zum korrekten Textwortlaut stehen, auf diese Weise vertauscht. Assonanz, insbesondere beim Endreim, erscheint als das häufigste zu Verwechslungen verleitende Moment. Mitten im vierstimmigen Chorsatz BWV 19/1 auf die Worte

*Die rasende Schlange, der böllische Drache
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache*

muß Bach im Tenor zweimal (T. 46, 50) „Rache“ aus „Drache“ korrigieren. Bereits beim ersten Auftreten der Worte

*Wenn vor deinem Angesicht
Ich schon mit dem meinen
Dankbar wollt erscheinen*

in BWV 39/5 schreibt Bach versehentlich in T. 38 „mit dem deinen“ statt „mit dem meinen“. Nachdem er in BWV 204/8 bereits mehrmals das Zeilenpaar

*Du, du machst die Armen reich
Und dieselben Fürsten gleich*

richtig gesetzt hat, schreibt er in T. 156 unkorrigiert „*reich*“ statt „*gleich*“. Die hierbei entstehende unfreiwillige Komik ist, wie wir sehen werden, keineswegs ein vereinzelter Fall.

Solche Rückgriffe auf bereits vertonte Textwörter werden auch durch Parallelismus im Satzbau ausgelöst, was besonders dann begrifflich ist, wenn sich die ausgetauschten Worte bedeutungsmäßig ähneln oder (etwa in der Form von Gegensatzpaaren wie Anfang/Ende) ergänzen. Bei der zweiten vollständigen Durchführung des Zeilenpaars „*Ich will dich nicht hören, ich will [mag] dich nicht wissen*“ in BWV 213/9 muß Bach in T. 38 seine versehentliche Erstschrift „*wissen*“ in „*hören*“ korrigieren. In der Motette BWV 225 verführt ihn der Parallelismus im Psalmtext:

Sie sollen loben seinen Namen in Reigen,

Mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen

zu Verwechslungen in T. 101f. (Alt I irrtümlich „*sie ihm loben*“), 150f. (Alt I, Tenor I, Baß II desgleichen, Sopran I, II, Baß I dagegen richtig „*sie ihm spielen*“). Am Ende des Mittelteils der Arie BWV 174/2:

Gott allein

Soll der Schatz der Seele[n] sein:

Da hab ich die ewige Quelle der Güte

verwechselt er die beiden Genitivbildungen „*der Seelen*“ und „*der Güte*“ (Korrektur aus „*Seelen*“ in „*Güte*“ nur in der Aufführungsstimme).

Die genannten Irrtümer Bachs besagen allerdings vorerst wenig über die Art seiner Beschäftigung mit dem ihm vorliegenden Text als Ganzem. Sie wären sogar – für sich allein genommen – mit der Vorstellung eines Kompositionsverfahrens vereinbar, bei dem der Text lediglich Zeile um Zeile in Angriff genommen und ohne besondere Rücksicht auf den Gesamtzusammenhang auskomponiert wird: einer Arbeitsweise, wie wir sie wohl einem Bach niemals zutrauen sollten. Ein erhöhtes Interesse beanspruchen daher diejenigen Wortverwechslungen, bei denen Bach in einer dichterischen Vorlage nicht zurück-, sondern vorgreift – auf Worte also, die nicht als Nachklang bereits in Musik gesetzter Textzeilen wiederkehren, sondern von einer Gesamtübersicht oder zumindest einem gewissen Vorausdenken über den Text herrühren müssen und ihm somit auf anderem Weg ins Ohr gekommen sind, sei dies mit oder ohne konkretere musikalische Vorausplanung verbunden.

Wiederum spielen Assonanz und insbesondere der Endreim bei solchen Verwechslungen eine prominente Rolle. Beim Abschreiben des Rezitativtextes zu BWV 75/13:

O Armut, der kein Reichtum gleicht!

Wenn aus dem Herzen

Die ganze Welt entweicht

verwechselt Bach das Reimwort am Ende der ersten Zeile zunächst mit dem der dritten, mit dem denkwürdigen Ergebnis: „*O Armut, der kein Reichtum weicht*“ (in „*gleicht*“ korrigiert). Sein Vorausdenken über den Text zu BWV 24/1:

*Der Christen Tun und Handel,
Ihr ganzer Lebenswandel
Soll auf dergleichen Füße stehn*

hat ihn bei den beiden ersten Auftritten der ersten dieser Zeilen dazu verleitet, zunächst „Wandel“ statt „Handel“ zu schreiben. Wohl hat er hierzu den Text jeweils korrigiert; durchaus möglich jedoch ist es, daß die in T. 43 beginnende längere Koloratur auf „Handel“ in Wirklichkeit als musikalische Versinnbildlichung des Wortes „Wandel“ entstanden ist und daß wir es somit mit der stehengebliebenen Folge eines textlichen Irrtums zu tun haben. – Assonanz im Binnenverlauf zweier Zeilen:

*Weil die wollenreichen Herden
Durch dies weitgepriesne Feld
Lustig ausgetrieben werden*

führt offenbar in BWV 208/13, T. 29, zu einem Vorgriff auf „ausge[trieben]“ statt „weitgepriesne“ (vor entsprechender Korrektur). Ähnlichkeiten im Satzbau und Bedeutungszusammenhang erklären wohl das mehrfache Vorgreifen auf „Herz“ statt „Geist“ in BWV 175/2 beim Text:

*Es sehnet sich
Mein Geist auf grüner Weide,
Mein Herze schmacht,
Ächzt Tag und Nacht.*

Im Gegensatz zu der genannten Verwechslung in BWV 24/1 ist für die meisten solcher Textfehler charakteristisch, daß sie ohne konkrete musikalische Folgen bleiben. Es dürfte kein Zufall sein, daß es sich bei fast sämtlichen im Verlauf der Untersuchung erfaßten Fällen dieser Art um Worte handelt, die sich in jeweils gleicher Position innerhalb der Verszeile befinden, und daß Silbenzahl und Versmetrum durch die Verwechslung fast nirgends angetastet werden (nur Bibelzitate sind – naturgemäß – von dieser Feststellung grundsätzlich ausgenommen). Daraus erkennt man trotz der Unvollkommenheit im Detail ein ständiges Innwerden wesentlicher Struktur- und Klangmomente einer dichterischen Vorlage. Im übrigen kann man verallgemeinernd feststellen, insbesondere bei Verwechslungen des Endreims, daß der betreffende Lapsus jeweils zu einer Phase der Niederschrift gehört, bei der die eigentliche musikalische Konzeption bereits vollendet oder zumindest so weit vorbestimmt ist, daß es sich im wesentlichen um eine Vervollständigung des Textes zu einem im Umriß schon vorgebildeten musikalischen Zusammenhang handelt und daß es folglich (im Normalfall) nicht die Erfindung, sondern die weitere Ausarbeitung bzw. Wiederholung eines Gedankens ist, die nicht mehr die volle Aufmerksamkeit Bachs auf seinen Text zu beanspruchen vermag. Erst in der Mitte des Hauptteils der Arie BWV 41/2 gerät Bach bei der bereits erklungenen Zeile „Damit das Ende so wie dessen Anfang sei“ in Schwierigkeiten: In T. 42f. ist „daß dessen Ende so“, in T. 53f. „so wie dessen Ende“ (statt „Anfang“) in der Partitur stehengeblieben. Erst beim letzten Auftritt der Anfangszeilen im ausgeschriebenen Da Capo-Teil der Arie BWV

171/4 schreibt er versehentlich „Jesus soll mein letztes [statt „erstes“] Wort / in dem neuen Jahre beißen“, wohl im unbedachten (und vielleicht auch durch das unmittelbare Bevorstehen des Arienschlusses beeinflußt?) Anklang an die vorher vertonten Zeilen des Mittelteils:

Und in meiner letzten Stunde

Ist Jesus auch mein letztes Wort.

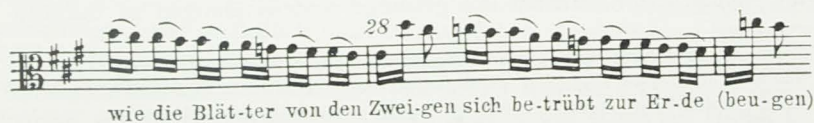
Solch Nachlassen der Konzentration gegen Ende äußert sich auch bei Textfehlern anderer Art, zum Beispiel im dritten Satz der gleichen Kantate, wo Bach die beiden abschließenden Kadenztöne des Rezitativs folgendermaßen textiert:



was sowohl dem Reim („Gefabr“) als auch der Balkensetzung widerspricht. Ähnlich sein seltsames Überspringen des Reflexivums „sich“ im Alt beim allerletzten Auftritt der Worte „denn der Tag hat sich geneiget“ in BWV 6/1:



Aber selbst dann, wenn Bach Textfehler schon bei der ersten Durchführung der betreffenden Textzeilen unterlaufen, kann man oft genug erkennen, daß Umfang, Richtung, Ziel und oft auch motivische Einzelheiten der dazugehörigen Musik bereits im wesentlichen vorgebildet sind; der Textlappus geschieht dann gewissermaßen unabhängig von Bachs Auseinandersetzung mit seiner textlichen Vorlage. Als besonders deutliches Beispiel hierfür sei der sequenzierende Zusammenhang in BWV 205/7, T. 28–29:



genannt, bei dem Bach in T. 29 unkorrigiert „neigen“ statt „beugen“ schreibt. Sobald bei seinem Vorausdenken über die Stelle die wesentliche Entscheidung feststand, die ersten beiden reimenden Textzeilen auch musikalisch (durch Sequenz) zu paaren, verlangte die Ausarbeitung der Phrase

keine besondere Rücksicht mehr auf den Wortlaut als solchen; die Verwechslung des Reimwortes mit dem der folgenden Textzeile („*Um ihr Elend abzuneigen*“) spielt sich in einer vordergründigen Schicht ab, die mit Fragen des absoluten Wort-Ton-Verhältnisses nichts mehr zu tun hat.³

III

Eine weitere Kategorie textlicher Anomalien bei Bach besteht in der Auswechslung texteigener gegen textfremde Wendungen und Ausdrücke. Anstelle der durch die Vorlage verlangten bzw. (bei Fehlen einer erhaltenen Vorlage) aus dem Zusammenhang als richtig erkennbaren Worte setzt er andere ein, die zum eigentlichen Text überhaupt nicht gehören. Zum Teil erkennen wir hierbei die gleichen Auslösungsmomente wie bei Verwechslungen innerhalb des gegebenen Texts, zum Beispiel Klangverwandtschaft zwischen dem korrekten und dem unterschobenen Wort. In der Tenorarie BWV 208/4 bietet sich wohl keine andere Erklärung als die Assonanz dafür, daß Bach im Text des Mittelteils:

Wo man auch, wenn man gefangen,

Nach Verlangen

Lust und Lieb in Banden pflegt

zweimal (T. 26, 28) das ziemlich sinnlose Wort „*trägt*“, das im Franckschen Text nirgends vorkommt, anstelle von „*pflegt*“ setzt. Im 12. Satz der gleichen Kantate hat er am Anfang des wiederkehrenden Duett-Hauptteils:

Entzücket uns beide,

Ihr Strahlen der Freude

statt „*Entzücket*“ zunächst „*Entzündet*“ geschrieben – vielleicht nicht nur durch Klangverwandtschaft, sondern auch durch Francks Wortwahl („*Strahlen*“) verleitet.⁴ Ähnlich „*sinngemäß*“ ist die fehlerhafte Lesart in der autographen Tenorstimme zu BWV 63/7, T. 46, wo Bach „*Laß uns stets in Segen stehn*“ schreibt, obschon alle drei übrigen (und in T. 43 alle vier) Vokalstimmen richtig „*in Segen gebn*“ lauten.

Wie in dem zuletzt genannten Fall erkennt man, daß Bach seine Texte vielfach eher dem ungefähren Sinn als dem genauen Wortlaut nach wiedergibt. Gelegentlich verleiten ihn geläufige Redewendungen zu Substitu-

³ Diese Distanzierung des Textunterlegungsverfahrens vom eigentlichen Kompositionsakt (bei dessen Inzeption wohlgerne der Textwortlaut eine ausschlaggebende Rolle gespielt haben kann!) erklärt wohl auch die besondere Häufigkeit von Textverwechslungen dieser Art in Bachschen Parodiesätzen.

⁴ Zum Fehler hat möglicherweise auch der Umstand beigetragen, daß in der Originalpartitur beiliegenden Abschrift des Kantatentextes das „*k*“ von „*Entzücket*“ durch unklare Korrektur leicht verunstaltet ist. Ehe ihm aber der Irrtum passierte, hatte Bach bei der ersten Durchführung des Duett-Hauptteils den Text bereits mehrmals fehlerfrei wiedergegeben.

tionen im Text, wie zum Beispiel bei der mehrfachen Schwankung zwischen „nur“ und „noch“ in BWV 171/1 bei der Zeile „*Alles, was noch Odem führt*“ oder bei der Verwandlung von „*auch*“ in „*gleich*“ im Parodiesatz BWV 66/5, T. 53, Tenor: „*Und wenn sich gleich ein Feind erbost*“ (im Alt richtig „*auch*“). Hiermit verwandt ist der Irrtum in BWV 86/2, T. 17, beim Text „*Ich will doch wohl Rosen brechen*“, bei dem sich Bach offenbar durch das „*Wenn . . . gleich*“ der folgenden Zeile („*Wenn mich gleich die Dornen stehen*“) irreführen läßt und „*dennoch*“ statt „*doch wohl*“ schreibt. Wiederum zum Kapitel „unfreiwillige Komik“ gehört eine weitere Verwechslung von „*nur*“ und „*noch*“ in BWV 16/5, T. 94, die folgendes Ergebnis hat:

Stimmt unser gottvergnügter Geist

Nur [!] mit den Lippen sehnlich ein.

Andere Substitutionen zeichnen sich dadurch aus, daß sie im lokalen Textzusammenhang verständlich und oft sogar völlig sinngemäß wirken, so daß ihre Fehlerhaftigkeit sich lediglich in der Inkonsequenz im größeren Zusammenhang bzw. im Durchbrechen des Verschemas eindeutig nachweisen läßt. In BWV 155/4 unterläuft Bach zum Tenor, T. 21, der einmalige Lapsus „*gefällig*“ in der Zeile „*Du mußt Gott gelassen sein*“, obwohl er zum Alt wie auch sonst überall im Satz „*gelassen*“ schreibt. In BWV 225, T. 196ff., ersetzt er durchweg das Wort „*Licht*“ durch das viel geläufigere „*Schild*“, wodurch zwar der Sinn kaum angetastet, das Reimschema aber grob verletzt wird:

Drum sei du unser Schirm und Schild [Licht],

Und trägt uns unser Hoffnung nicht,

So wirst du's ferner machen.

In der Abwesenheit solcher eindeutiger Fehlermerkmale erscheinen seine Substitutionen mitunter derart sinnvoll, daß man sich fragen muß, ob er nicht vorübergehend an eine selbständige Änderung seiner Textvorlage gedacht haben mag. Ist es zum Beispiel nur aus Unachtsamkeit erklärlich, wenn Bach in BWV 176/1, T. 28–34, unvermittelt auf den Wortlaut „*Er ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Leben*“ umschaltet, obwohl er sowohl vorher als auch nachher stets dem Zieglerschen Wortlaut „*. . . um aller Menschen Herzen*“ gefolgt ist? Angesichts der sonst bekannten Freiheiten Bachs den gedruckten Texten Mariane von Zieglers gegenüber erscheint zumindest denkbar, daß es sich hierbei um eine vorübergehend beabsichtigte, aber schließlich nicht durchgeführte Textänderung handelt. Wohl kaum absichtlich dagegen ist Bachs zweimalige Abweichung am Anfang des fünften Satzes (T. 16, 28) derselben Kantate: „*Ermuntert euch, furchtsame und schüchterne Schritte*“ (statt „*Sinne*“), was schon im Hinblick auf den Reim (Zeile 3: „*gewinne*“) als reiner Irrtum gelten muß. Merkwürdigerweise hat der Kopist der dazugehörigen Stimme, J. A. Kuhnau, die Stelle, die in Bachs Partitur unkorrigiert geblieben ist, fehlerfrei wiedergegeben – ob auf Grund eines selbständigen Textvergleichs oder nach mündlicher Rücksprache, wissen wir nicht.

Die Deutung der Denkweise und mitunter sogar der endgültigen Absich-

ten Bachs ist bei solchen textlichen Inkonsequenzen und Substitutionen nicht immer einfach. Weshalb beispielsweise hat er in BWV 207/3, T. 52f., eine Wiederholung der bereits vertonten Worte „*Euch werd' in gleichem Übermaße*“ erst mit gleichem Wortlaut begonnen, dann aber in „... *in einem gleichen Maße*“ korrigiert? Das Versmetrum bleibt wohlgermerkt unberührt davon. In BWV 33/3 hat Bach in die Zeile „*Mich drückten Sündenlasten nieder*“ an vier Stellen (in T. 45 durch Korrektur, in T. 54, 56, 57 als ursprüngliche Eintragung) das Wort „*schwere*“ eingeschoben, möglicherweise durch die zugrunde liegende zweite Strophe des Chorals beeinflusst: „*Mein Sünd sind schwer und übergroß*“. Nun dürfte der Einschub an den mittleren beiden der genannten Stellen tatsächlich reiner Irrtum sein, da er zwei überzählige Silben ergibt:

*Mich drückten [schwere] Sündenlasten nieder,
Doch hilft mir Jesu Trostwort wieder.*

In T. 45 und 57 haben wir es aber mit Teilwiederholungen zu tun, bei denen das Versschema gewissermaßen außer Kraft gesetzt wird und der Texteschub besonders passend wirkt („*Mich drückten Sündenlasten, schwere Sündenlasten nieder*“):

Die Tatsache, daß Bach das textfremde Wort in T. 45 ausdrücklich hinkorrigiert hat, verleiht der Interpretation Gewicht, daß es sich hier und in T. 57 um eine gewollte Textbereicherung handelt und daß Bachs Irrtum lediglich darin bestand, die überzähligen Silben auch in die integral zitierten Zeilen in T. 54 und 56 aufzunehmen. Wie dem auch sei, so hat weder der Kopist Kuhnau beim Abschreiben der dazugehörigen Altstimme den Einschub übernommen noch Bach selber ihn bei seiner anschließenden Revision der Stimme wieder eingeführt.

Als Beispiel einer mitten in der Arbeit beschlossenen, wohl selbständigen Textänderung Bachs gegenüber seiner (nicht erhaltenen) Vorlage sei der Chorsatz „*Tönet, ihr Pauken!*“ (BWV 214/1) genannt. In seiner Partitur hat Bach bei den ersten drei Durchführungen der zweiten Zeile „*Klingende Saiten, erfüllet die Luft*“ das erste Wort jeweils aus „*gestimmte*“ geändert, bei entsprechenden Rhythmuskorrekturen (diese sind allerdings nicht in allen Chorstimmen vollständig durchgeführt worden, was zu einigem Durcheinander in den Aufführungsstimmen geführt hat). Erst ab T. 103 erscheint „*Klingende*“ in der Partitur als Ersteintragung.

Verfährt Bach – von Irrtümern ganz abgesehen – mit manchen seiner Textvorlagen bekanntermaßen recht freizügig, so bemüht er sich bei einer

bemerkenswerten Korrektur in BWV 213/11 unter unverhältnismäßig groß erscheinendem Zeitaufwand darum, eine uns recht harmlos anmutende Inkonsequenz im Sinne der Vorlage wieder aufzuheben. Nach dem Anfang des Duets:

[Herkules:] *Ich bin deine,*

[Tugend:] *Du bist meine*

fuhr Bach in T. 21–25 zunächst folgendermaßen fort:

(Herkules:) küs - se mich, ieh küs - se dich

(Tugend:) ieh küs-se dich, küs - se mich (usw.)

Erst jetzt offenbar entdeckte er, daß der Picandersche Text umgekehrt:

[Tugend:] *Küsse mich,*

[Herkules:] *Ich küsse dich*

lautet, und ging daran, durch recht umständliche musikalische wie textliche Korrektur die von ihm versehentlich vertauschten Rollen wieder dem jeweils „richtigen“ Sänger zuzuteilen. Im Tenor allerdings hat er nicht alle Einzelheiten erfaßt, mit der Folge, daß der Tugend nunmehr „*Küsse mich, ich küsse mich*“ in den Mund gelegt wurde; so ist die Stelle in der Partitur geblieben.

Mit der seltsamste Fall einer „sinnfälligen“ aber offenkundig fehlerhaften textfremden Substitution begegnet in BWV 198/1. Im dritten Choreinsatz zur ersten Textzeile „*Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl*“ hat Bach in den beiden Takten 27 und 28 zu Sopran und Baß zunächst jeweils „*Blick*“ (!) statt „*Strahl*“ geschrieben. Es kann sich wohl nur um eine unbedachte Entpoetisierung, das heißt, um die Auflösung des Wortbildes „*Strahl*“ in seine nichtübertragene Bedeutung handeln, was aber sowohl den Satzsinn („*... einen Strahl aus Salems Sternengewölben schießen*“) als auch das Reimschema („*... umringen wir den Ebrenmal*“) aufs sinnloseste verunstaltet und deshalb besonders rätselhaft wirkt, weil Bach zu diesem Zeitpunkt bereits mehrmals fehlerfrei „*Strahl*“ geschrieben hatte. Im übrigen liegen keine den Fehler erklärende äußerliche Umstände vor, etwa das Vorhandensein des Wortes „*Blick*“ in einer benachbarten Textzeile.

Kann man hier wie bei vielen der besprochenen Fälle vorerst nur von einem Konzentrationslapsus sprechen, der zwar „erklärbar“ ist, aber über Bachs Verhalten zu einer bestimmten Textvorlage im einzelnen nicht allzuviel Verbindliches aussagt, so gibt es demgegenüber auch eine kleinere Anzahl von Textfehlern, die praktisch zu dem Schluß zwingen, Bach sei mit manchen Textvorlagen nicht sonderlich gut vertraut gewesen. Das Aus-

lassen eines Wortes an prominenter Stelle etwa, insbesondere beim allerersten Auftritt der betreffenden Verszeile wie in BWV 110/2, T. 12f.:

schwinget euch an-itzt

Ihr Ge-dan-ken und ihr Sin-nen, schwin - get euch von hin-nen.

(„anitzt“ zunächst übersprungen) gibt ziemlich deutlich zu erkennen, daß musikalische und nicht textliche Vorstellungen seine Konzeption der Stelle beherrscht haben, und insbesondere, daß er sich nicht nur den genauen Wortlaut, sondern vor allem auch das Versmetrum noch nicht bis zu dem Grad eingepägt hatte, daß ihm ein rhythmisch korrektes „Abrollen“ der Zeile von vornherein glückte. Darin unterscheidet sich der Fall ganz wesentlich von den meisten Irrtümern Bachs. Man muß wohl auch auf mangelnde Vertrautheit mit dem Text schließen, wenn Bach in BWV 45/3 beim ersten Vorkommen des Textpassus

Auf Gehorsam folget Lohn,

Qual und Hohn

Drohet deinem Übertreten

die zweite Zeile in T. 97 mit „Pein“ abschließt: Ein Reimbruch, der schon deshalb ganz aus dem Rahmen des Gewöhnlichen fällt, weil Bach knapp davor (in T. 95!) das Reimwort „Lohn“ vertont hatte. Fehler dieser Art, die durch keine der bislang beobachteten Begleitumstände (Assonanz, Parallelismus im Satzbau, Textwiederholung, Wendestellen usw.) zu „beseitigen“ wären, sind allerdings äußerst selten. Um so bemerkenswerter ist es, daß ausgerechnet Bibelstellen und Choralstrophen zu den Texten gehören, bei denen sich Bach nicht nur im Wortlaut, sondern auch in der Silbenzahl irrt. In BWV 226, T. 124–133 schreibt er zunächst „Sondern der Geist vertritt uns am besten“, muß dann durch musikalische und textliche Korrektur das zum Wortlaut im Römerbrief 8,27 gehörende Wort „selbst“ einschieben. Aus den drei unteren Singstimmen in BWV 128/1, T. 77–82, scheint hervorzugehen, daß Bach von den Zeilen „Wird seine Glieder Jesus Christ | Zur rechten Zeit nachholen“ keine allzu klare Vorstellung hatte: Statt „nachholen“ schreibt er „nachzubolen“, in T. 80 zum Baß sogar völlig textfremd „die seinen nachzubolen“ – beides ungrammatisch, das eine außerdem das Versmaß überschreitend.

Daß sogar Bibel und Choral zu den Texten gehören, die Bach mitunter ungenau wiedergibt, mag sich zum Teil durch die Annahme erklären lassen, er habe sie vielfach nach dem Gedächtnis zitiert, wobei sich die eine oder andere (vielleicht zum Teil im Familiengebrauch eingebürgerte?) Variante eingemistet hat. Bei ungenauer Kenntnis einer Textstelle ist Bach dann

wohl auch für Ablenkungen von verschiedener Seite her besonders anfällig, wie wir sie bereits in anderem Zusammenhang gesehen haben. In BWV 92/7 beispielsweise scheint er von der zehnten Strophe des Gerhardt'schen Lieds „*Ich hab in Gottes Herz und Sinn*“ zwar das meiste im Kopf gehabt zu haben – genug, um sich nicht auf Schritt und Tritt an ein aufgeschlagenes Gesangbuch bzw. eine sonstige Textvorlage halten zu müssen, aber doch zu wenig, um nicht in eine typische Verwechslung zu verfallen. Beim letzten Zeilenpaar Gerhardts:

*Und deine Ebr je mehr und mehr
Sich in ihr selbst erböbe*

schreibt Bach in T. 29f., Baß, sowie T. 30f., Sopran und Alt, „*vermehr*“ statt „*erböbe*“, ein ebenso „*sinngemäßes*“ wie im Gedichtszusammenhang unmögliches Wort, vielleicht durch das „*mehr und mehr*“ der vorigen Zeile veranlaßt. Die Choralkantate BWV 129 bietet (sofern die von Bach revidierten Aufführungsstimmen den Zustand der verschollenen Originalpartitur widerspiegeln) zwei weitere Beispiele: im zweiten Satz, T. 46f. „*liebste Kind*“ (in T. 53f. allerdings richtig „*liebster Sohn*“), im dritten Satz, T. 46ff. „*den er mir hat gegeben*“ (vorher hingegen in T. 28ff. richtig „*den mir der Sohn gegeben*“). In BWV 3/1 gibt Bach die zweite Choralzeile (T. 21ff.) im Alt und Sopran zunächst „*Begegnet uns zu dieser Zeit*“ wieder, korrigiert sie aber und fährt im Tenor und Baß richtig mit „*Begegnet mir*“ fort. Zu den fehlerhaft zitierten Bibelstellen gehört in BWV 65/1 die mehrfache und erst durch Korrektur an Fahnen, Balken und Text richtiggestellte Umkehrung „*Sie werden alle aus Saba kommen*“ (statt „*aus Saba alle*“, Jes. 60,6).⁵ Die dem Eingangschor von BWV 76 zugrunde gelegte Bibelstelle „*Und die Feste verkündigt seiner Hände Werk*“ zitiert Bach stets fälschlich „*verkündigen*“. In BWV 225, T. 76ff., beginnt er den Abschnitt „*Die Kinder Zion seyn fröblich*“ mit richtigem Wortlaut, rutscht aber ab T. 90 zunächst vorübergehend und dann für den gesamten Rest der Stelle (bis T. 138) in die bibelfremde Abweichung „*sind fröblich*“.

Einige weitere Anzeichen für Bachs Zitieren nach dem Gedächtnis sind insofern gegenteiliger Art, als sie keineswegs von einer mangelhaften, sondern – nunmehr kaum überraschend – von der überaus großen Vertrautheit Bachs mit Katechismus und Kirchenlied zeugen. Nur zu gut beispielsweise hatte Bach das deutsche Tedeum im Kopf, als er am Eingangssatz der Kantate BWV 16 arbeitete. Der Chor umfaßt insgesamt nur die ersten vier Zeilen des Lutherschen Textes. Zum Alt in T. 18–21 schrieb Bach jedoch (vor Korrektur) „*Dich, Gott Vater im höchsten Thron*“,

⁵ Dieses Fehlzitat ist um so merkwürdiger, da Bach vor der Niederschrift der Partitur zu BWV 65 zwei Versionen der in T. 19 beginnenden Chorfüge im voraus skizziert hatte (vgl. Marshall, a. a. O., I, S. 134–139), ohne in den Textfehler der Endfassung zu verfallen. Nur der erste dieser Kompositionsansätze ist textiert, aber auch bei dem zweiten entspricht Bachs Balkensetzung dem korrekten Textwortlaut.

eine Wortfolge, die im betreffenden Abschnitt des Tedeums überhaupt nicht, wohl aber in einem sehr viel späteren Passus vorkommt. Es handelt sich also offenbar um folgende Verwechslung:

[3. Zeile] *Dich, Gott Vater in Ewigkeit*

[21. (!) Zeile] *Dich, Gott Vater im höchsten Thron*

– einen Irrtum, der nur unter der Voraussetzung einer intimen Kenntnis des gesamten Textes erklärlich ist. Im übrigen erkennt man am musikalischen Zusammenhang, daß Bach hier im Alt vorgearbeitet haben muß, ehe er 1. die beiden darunterliegenden Chorstimmen aufgeschrieben und 2. den darüberliegenden Cantus firmus vollständig ausgeführt (oder zumindest mit Text versehen) hatte.

Zu einem faszinierenden Irrtum in BWV 135/5 hat eine Kombination von textlicher und musikalischer Assoziierung verleitet. Der Text dieser Baßarie (Vorlage unbekannt) ist eine freie Umdichtung der fünften Strophe des der ganzen Kantate zugrunde liegenden Liedes „*Ach Herr, mich armen Sünder*“ (Cyriacus Schneegaß, 1597). Bach hat ihn in dem Haupt- und Mittelteil der Arie ohne wesentliche Korrektur der Unterlage ganz auskomponiert. In dem nunmehr folgenden ausgeschriebenen Dacapo-Teil jedoch hat er in der Solostimme, T. 93–98, ein kurzes (und im ganzen Satz einmaliges) Melodiezitat aus dem Choral eingeführt, zu dem die passende Zeile seiner umgedichteten Textvorlage hätte folgendermaßen lauten müssen:



Diese Worte hat Bach aber erst nach Tilgung seiner ursprünglichen Textunterlage geschrieben. Letztere entpuppt sich als „*mir ist geholfen*“: nichts anderes als der Anfang der zur zitierten Melodie gehörigen zweiten Zeile des Schneegaßschen Liedes, dessen Anziehungskraft auf Bach offensichtlich so stark war, daß er erst nach einem Fehlstart merkte, daß diese Worte überhaupt nicht zu seiner Textvorlage gehörten.

Nicht in der Partitur, wohl aber in der von Bach selber textierten Altstimme der Kantate 43 findet sich eine verwandte, durch musikalische Assoziation entstandene Textanomalie, bei der sich Bach nicht durch fremdes Melodiegut (etwa einen Choral), sondern durch das Nachklingen der eigenen kompositorischen Erfindung zu einem augenscheinlichen Fehlzitat hat verleiten lassen. Der gesamte Schlußabschnitt des Eingangschors (T. 85 ff.) ist dem Text „*Lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige*“ gewidmet. Es hat daher höchstwahrscheinlich als reines Versehen zu gelten, wenn Bach zum Alt, T. 102–109, statt dessen – und entgegen der Textunterlage der autographen Partitur – in die Aufführungsstimme „*Gott*

fäbret auf mit Jauchzen“ einträgt. Der Grund hierfür dürfte in der dazugehörigen Musik zu suchen sein: Bach zitiert – erstmalig in diesem Satzabschnitt – im Alt das Fugenthema wieder, das sonst ausnahmslos mit dem Textanfang „*Gott fäbret auf . . .*“ assoziiert gewesen ist (vgl. Baß, T. 11 ff.; Tenor, T. 29 ff.; Alt, T. 32 ff., usw.). Nicht ganz ausschließen kann man freilich, daß er vorübergehend an eine textliche Umdisponierung dachte. Wenn aber ja, so wurde diese nicht durchgeführt: Zur gleichen Motivik im Tenor, T. 107 ff., und Baß, T. 112 ff., erscheint in Stimmen und Partitur von seiner Hand jeweils „*Lobsinget . . .*“. Alles in allem dürfte die Auslegung der Stelle als unbedachtes Selbstzitat die richtige sein.

Zum Schluß dieses Abschnitts kann ich nicht umhin, einen Textfehler zu zitieren, der strenggenommen nicht zu unserem Thema gehört, da ihn mutmaßlich nicht Bach (dessen Originalpartitur nicht erhalten ist), sondern sein Kopist begangen hat. Im Mittelteil der Tenorarie BWV 74/5 lautet der Textanfang:

Der Satan wird indes versuchen,

Den Deinigen gar sehr zu fluchen.

Die sich nun anschließende Zeile gab J. A. Kuhnau in der Tenorstimme zunächst folgendermaßen wieder:

Ist er im Himmelreich, so glaub ich . . .

Kuhnau selber korrigierte dann die Stelle in den wohl richtigen (obschon von dem gedruckten Text M. von Zieglers stark abweichenden) Wortlaut: „*Ist er mir hinderlich . . .*“.

Errare humanum est.

IV

An einige bereits genannte Fälle anknüpfend, bei denen Bach offenbar beabsichtigte Änderungen seiner Textvorlage vorgenommen hat, wenden wir uns nunmehr den übrigen Textkorrekturen zu, bei denen es ihm nicht (oder nicht in der Hauptsache) um die Emendierung von Fehlern in seinem Textwortlaut, sondern vielmehr um (wie auch immer geartete) Verbesserungen am jeweiligen Verhältnis zwischen musikalischer Erfindung und sprachlichen Gegebenheiten ging. Am ehesten bekannt dürfte der ungeheure Energieaufwand sein, mit dem sich Bach um kleinste Einzelheiten des Wortvortrags bemüht hat, teils offenkundig aus Deklamationsrücksichten, teils wohl eher um der musikalischen Abwechslung willen bzw. um rhythmische Starrheit und Eckigkeit zu vermeiden, teils aus Gründen der Bildlichkeit usw. Die erwähnte Studie Robert Marshalls bringt hierzu eine Fülle von Anschauungsmaterial.

Nicht minder zahlreich und für unsere Fragestellung noch unmittelbarer von Belang sind Korrekturen Bachs, die die Abfolge der einzelnen Glieder eines Textes sowohl im lokalen Zusammenhang als auch innerhalb einer

Satzstruktur als Ganzen betreffen. Ein Hauptanlaß zu Korrekturen der Textunterlage in seinen Chorsätzen ist – bei nichthomophoner Schreibweise – lokale Um disposition im Neben- und Nacheinander der Textworte in den einzelnen Stimmen. Man sieht den Komponisten förmlich vor die Entscheidung zwischen mehreren Alternativen gestellt, von denen jede eine etwas andere Auswirkung auf das im Entstehen begriffene textlich-musikalische Gewebe haben würde. Der typische Satzabschnitt eines solchen Chors umfaßt ja eine Vielzahl von Durchführungen einer einzelnen Textzeile, bei denen es immer von neuem zu entscheiden gilt: Wie viele Worte sollten nacheinander erklingen, ehe eine Textwiederholung einsetzt? In welchem Abstand, über welche musikalische Strecke hin – mit Bezug sowohl auf die einzelne Stimme (syllabische oder melismatische Textverteilung?) als auch auf den gesamten Stimmenkomplex (synchroner oder heterogener Ablauf der Gedanken? homophone Einlagen? Verkettung zweier oder mehrerer Stimmen gegen andere?) – hat dies zu geschehen? Sind innerhalb der Zeile Teilwiederholungen angebracht oder notwendig? Erreicht die eine Stimme das Ende des Textabschnitts, wie weit greift man für deren musikalische Fortsetzung im Text zurück? Und vor allem: Wie vereint man solche und andere Textvortragsrücksichten mit den Erfordernissen eines musikalischen Ablaufs, der auf charakteristischer und mindestens zum Teil wortgezeugter Motivik beruht und so eine Gesetzmäßigkeit eigener Art entwickelt? Bachs Partituren sind voll von Spuren seines Ringens um solche Probleme. Aus der Fülle des Materials beschränken wir uns hauptsächlich auf Beispiele einer bestimmten Art von Korrektur: solche nämlich, bei denen die ursprünglich begonnene Textunterlegung eindeutig eine andere musikalische Fortführung verlangt als die von Bach tatsächlich aufgeschriebene bzw. (nach Notenkorrekturen) im Endergebnis gewählte und die somit seine Arbeitsweise beim Komponieren von einer besonderen Seite her beleuchten.

Was das Wort-Ton-Verhältnis angeht, kann man in manchen Fällen lediglich die starke gegenseitige Abhängigkeit zwischen textlichen und musikalischen Entscheidungen konstatieren, ohne daß ein Vorwiegen der einen oder anderen Art von Beweggrund erkennbar wäre. Im Chorsatz BWV 108/4 hat sich Bach im Alt, T. 46, zu einer Wortwiederholung anstelle des ursprünglich beabsichtigten Fortfahrens im Text entschlossen:

46

(verkün-)di-gen und was zu-künf-tig ist

ver-kün-di-gen, ver-

(ver-)kün-di-gen, und was zu-künftig kün - - - - (digen)

Die ursprüngliche Textunterlegung im Alt hätte bei der erhaltenen Musik (die hier korrekturfrei ist) eine für Bach recht uncharakteristische Koloratur auf dem Wort „ist“ verlangt. Hieraus dürfen wir folgern, daß ihm das Bevorstehen des Melismas nicht bewußt war, als er den Alt textierte. Möglicherweise schwebte ihm eine ganz andere Fortführung dieser Stimme vor. Das würde implizieren, daß der musikalische Duktus auch anderer Stimmen (insbesondere des Soprans) anders ausgefallen wäre, hätte er seine ursprüngliche Idee durchgeführt. Es erscheint aber unmöglich, die musikalischen und textlichen Beweggründe seiner Entscheidung säuberlich zu trennen und gegeneinander abzuwägen. Insbesondere kann man keineswegs mit Sicherheit voraussetzen, daß es sich tatsächlich um die Änderung einer bestehenden Idee zur Fortführung des Satzes handelte und nicht etwa lediglich darum, daß Bach im Alt vorerst noch nicht über T. 46 hinaus vorgedacht hatte.

Ein besonders gearteter Korrekturfall in BWV 17/1 sollte uns vor allzu eiligen diesbezüglichen Schlüssen warnen. Im allerletzten Abschnitt dieses Eingangschors über das Bibelwort „*Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist der Weg, daß ich ihm zeige das Heil Gottes*“ unterlegte Bach den Text aller vier⁶ Chorstimmen ab T. 118 zunächst so, daß die bis zum Ende des Satzes (T. 125) verbleibende Musik nicht ausreichte, um die restlichen Worte der Bibelstelle unterzubringen. Im Baß beispielsweise war er am Ende von T. 123 nur bis zur Silbe „*prei-[set]*“ gediehen; von hier bis zum Satzende enthält das Baßsystem der Partitur nur noch sechs Noten, auf die nicht weniger als vierzehn Silben hätten eingezwängt werden müssen, wäre er bei der ursprünglichen Textverteilung verblieben – vorausgesetzt, 1. daß Bach nicht etwa daran dachte, auf ein nochmaliges volles Textzitat zu verzichten und statt dessen mit „*preiset mich*“ abzuschließen, und 2. daß das Ende des Satzes tatsächlich von vorherin auf T. 125 festgelegt war. Ersteres wäre überraschend, ist aber wohl denkbar; letzteres ist jedoch auf alle Fälle sowohl dem Schriftbild im Autograph als auch dem musikalischen Befund nach ziemlich eindeutig der Fall: Der ganze Abschnitt entspricht genau den Schlußtakten der instrumentalen Einleitung des Satzes, und von dem Gedanken etwa an eine musikalische Verlängerung über die jetzige Schlußkadenz hinaus ist weder in T. 125 noch an der Parallelstelle T. 28 die geringste Spur vorhanden. Offensichtlich also haben wir

⁶ Die Beschreibung der Stelle durch W. Neumann, Krit. Bericht NBA I/21, S. 174f., ist insofern irreführend, als nicht alle Korrekturen Bachs an den beiden oberen Vokalstimmen erfaßt werden. Insbesondere vermißt man eine Erwähnung der Tatsache, daß zum Alt, T. 118–121, zunächst nur ein übergehaltenes a' (als Verlängerung der Silbe „*prei-[set]*“, Schreibweise der Noten analog Oboe II, Violino II) vorgesehen war. Somit ist die syllabische Auflösung dieses Tons zum devisenartigen Wort-Ton-Symbol „*Und das ist der Weg, daß ich ihm zeige*“ kein ursprünglicher Bestandteil der Erfindung, sondern ein genialer Späteinfall Bachs gewesen.

es entweder mit einer verspäteten Meinungsänderung oder aber mit einem ungewöhnlich krassen Fall der Unaufmerksamkeit Bachs zu tun. Welches von beiden auch immer zutreffen mag, so zeigt die Stelle vor allem, wie wenig Bachs Vorstellungen dieser Musik durch die Berücksichtigung von Einzelheiten des Textgehalts und -vortrags bestimmt gewesen sind. Was die Tenor- und Baßstimme der Stelle betrifft, so ging es Bach offensichtlich lediglich um das „Austextieren“ eines gänzlich ohne textliche Rücksichten erfundenen satztechnischen Unterbaus, der durch die instrumentale Einleitung des Satzes längst weitestgehend vorbestimmt war. Wenn aber nicht alles täuscht, wird man auch über die Stelle als Ganzes zu einem ähnlichen Urteil kommen müssen: Daß Bach seine Einleitungsmusik ausdrücklich im Hinblick auf den ihr – in doppelter Hinsicht! – nachträglich unterlegten Textpassus erfunden habe, scheint ausgeschlossen. Im Anschluß an die Anfangsphase des ersten Chöreinsatzes in BWV 201/1 notierte Bach (nur im Sopran; die Korrektur demnach schon unmittelbar darauf) zunächst die folgende leicht abgewandelte Wiederholung der ersten vier Takte:

27
ge-schwin-de / (vielleicht noch ohne Text; später (?):
zur Höh - le hin - ein)

Daß er diese Eintragung durch die jetzige – musikalisch wie textlich fort-fahrende statt wiederholende – zweite Phrase ersetzte, mag sich aus folgen-den Überlegungen erklären: Die zweite Hälfte der obigen Noteneintra-gung ist offensichtlich nicht auf Textparallelismus zum ersten Viertakter („... *ibr wirbelnden Winde*“) hin angelegt. Ebenso wenig paßt die Musik mit ihrer maskulinen Endung in T. 30 auf die unmittelbare Textfortset-zung „*auf einmal zusammen*“, die bei der endgültigen Lesart in T. 27f. zu stehen kam. Wohl aber würde sie sich zur Vertonung der folgenden Halbzeile des Picanderschen Textes („*zur Höhle hinein*“) eignen, und wohl können wir daraus schließen, daß Bach nur diese Worte im Ohr gehabt haben kann, als er die Takte 29–30 in Sopran ursprünglich niederschrieb. In Gedanken hatte er also eine Halbzeile übersprungen, und so mußte sein Erstentwurf einer zweiten Vertonung weichen, die einerseits den Textzu-sammenhang wiederherstellte, andererseits aber auch den Erfordernissen der ihm offensichtlich vorschwebenden achttaktigen Periodik der Stelle genügte. Die jetzt gültige Lesart war das Ergebnis.

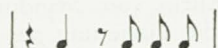
Keineswegs immer fallen solche Entscheidungen Bachs uneingeschränkt zugunsten des Textes aus. Im Tenorsystem des Chorsatzes BWV 206/1,

T. 146f., stellt die Textierung der Tenorkoloratur („die Freu-[de]“) eine Korrektur aus „durchrei-[ßet]“ dar. Aus dem Zusammenhang wird wohl hinreichend klar, daß die Korrektur erst rückwirkend erzwungen wurde, als Bach beschloß, in T. 149ff. den Tenor mit dem Rest der Verszeile („die unsere Fluten erregt“) zusammen mit dem Baß duettierend fortfahren zu lassen. Dies hätte, wäre die ursprüngliche Textierung der vorangehenden Koloratur mit „durchrei-[ßet]“ stehengeblieben, die Auslassung der Worte „die Freude“ im Tenor zur Folge gehabt: ein syntaktischer Bruch, wie ihn Bach wohl niemals wissentlich begehen würde. Zum Glück bot die Tenorkoloratur eine an sich vollkommen passende, ja unter anderen Umständen ideale Entsprechung für „die Freude“. Hierfür aber mußte Bach eine andere textlich-musikalische Inkonzonanz in Kauf nehmen, da der Tenor im zweitaktigen Abstand das Sopran-Alt-Duett auf „durchrei-[ßet]“ imitiert. Das Ineinandergreifen verschiedenartiger Aspekte der Satzstruktur zeigt sich hier auf beispielhafte Weise.

Nicht der unmittelbar angrenzende Zusammenhang, wohl aber das rhythmische Gepräge eines ganzen Satzabschnitts wurde merklich verändert, als Bach in dem bereits anderweitig herangezogenen Anfangschor BWV 198/1 beschloß, den zunächst mit folgendem Rhythmus notierten ersten Choreinsatz:



durch Tilgung der zweiten Note mitsamt Text abzuwandeln (die Korrektur in T. 11 zu allen Chorstimmen; in T. 16 Korrektur aus



nur im Sopran, die übrigen drei Stimmen und sämtliche analoge Stellen danach mit der endgültigen Lesart als ursprünglicher Eintragung). Hierfür waren, wie es scheint, nicht musikalische Rücksichten,⁷ sondern ausschließ-

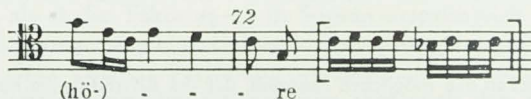
⁷ Ich denke hierbei an den möglichen Einwand, daß der Rhythmus der korrigierten Lesarten zum Choreinsatz bereits in der Einleitung (T. 3-5) bei den dublierenden Oboen (und zwar als ursprüngliche Eintragung) anklingt und daß es sich somit bei Bachs Korrekturen in T. 11 um eine motivische Angleichung handeln könnte. Da jedoch der betreffende Rhythmus im Chor unter ganz anderen satztechnischen Bedingungen vorkommt, dürfte dieses Argument gegenstandslos sein.

lich Fragen des Textmetrums und des Gebrauchs von affektsteigernder Wortwiederholung ausschlaggebend, Das dreimalige „laß“ der Ersteintragungen Bachs dürfte, obwohl es dem Versschema gegenüber eine überzählige Silbe ergibt, auf keinen Fall ein bloßes Verschen sein. Vielmehr erkennen wir in dem ganzen Vorgang ein sorgfältiges Abwägen konkurrierender Überlegungen (es sei betont, daß sich unsere obige Behauptung auf die Korrektur bezieht und nicht etwa auf den ursprünglichen Einfall Bachs, bei dem der zusätzliche rhythmische Impuls auf dem dritten Achtel sehr wohl einen wesentlichen musikalischen Beweggrund gehabt haben mag): Ob im Endergebnis sich eher der Trieb zur Wiederherstellung des Versmaßes oder aber die Erkenntnis auswirkte, daß mit der zusätzlichen Wiederholung von „laß“ die Gefahr der Überbetonung bestand und daß somit die Grenzen der Angemessenheit im Textvortrag berührt wurden, bleibe dahingestellt.

Die ursprüngliche Textunterlegung zu BWV 76/1, T. 69–72, Tenor, bringt klare Anzeichen dafür, daß Bach bei dem hier einsetzenden Fugenteil „*Es ist keine Sprache noch Rede*“ die Fortführung des Dux nach dem zweiten Themeneinsatz (T. 72, Baß) nicht im voraus geplant hatte.⁸ Seine Eintragung des Fugenthemas (über dessen Gestalt er von vornherein im klaren gewesen zu sein scheint) schließt eindeutig zunächst mit einem Viertelwert auf T. 72, 1. Viertel, ab:



Das in T. 72 der Endlesart einsetzende Sechzehntel-Melisma war also ursprünglich nicht geplant. Allein vom Standpunkt der Textdeklamation her ist unzweifelhaft, daß die Plazierung der Silbe „[bö-]re“ auf gutem Taktteil eine andere Fortführung verlangt hätte. Hiermit mag die erste von Bachs Korrekturen zusammenhängen. Er teilte die erste Zählzeit von T. 72 zunächst folgendermaßen auf:



⁸ Für die Einsicht in sein Manuskript des in Vorbereitung befindlichen Krit. Berichts zu Kantate 76 in NBA I/16 bin ich Herrn Dr. Robert Moreen, Princeton, sehr dankbar.

Ungewiß bleibt, ob die eingeklammerte Fortführung bereits in diesem Stadium entstand. Wenn ja, so hatte Bach ihre textdeklamatorischen Auswirkungen noch nicht überlegt, denn die neue Textverteilung läßt (in Verbindung mit den eingeklammerten Noten) eine sinnvolle Fortsetzung des Textes ebensowenig zu wie die alte. Nun ging Bach daran, das ursprüngliche Melisma in T. 70–71 aufzuteilen. Zunächst unterlegte er die Silbe „[hö-]re“ bereits zu T. 70, 2.–3. Note (Balken ohne Korrektur). Diese Idee wurde wohl deshalb verworfen, weil sie eine wenig sinnge-mäße Dehnung eines der Worte „da“, „man“ oder „nicht“ erforderlich ge-macht hätte. Erst jetzt entstand die gültige Lesart:

hö - - - re, da man nicht ih-re Stim-me hö - - - (re)
(Balken und Fahnen im Original z. T. noch unkorrigiert)

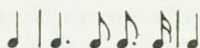
V

Bei geringstimmigen Sätzen verlagert sich das Hauptgewicht naturgemäß auf Probleme „horizontaler“ Art, darunter solche, die unter Umständen die gesamte textlich-musikalische Anlage eines Satzes betreffen können. Wir nennen zunächst zwei Korrekturen von rein lokaler Auswirkung, bei denen aber die idealisierende Vorstellung einer auf Schritt und Tritt wortgezeugten Bachschen Melodik auf besonders deutliche Weise in Frage gestellt wird. Nachdem Bach in der Alt-Arie BWV 110/4 das Zeilenpaar „Ach Herr, was ist ein Menschenkind, | Daß du sein Heil so schmerz-lich suchest?“ zweimal als zusammenhängende Einheit gesetzt hatte, beschloß er zunächst, die dritte Durchführung (T. 29 ff.) ohne die Ausrufung „Ach Herr“ zu beginnen. Auf den – ohne Notenkorrekturen geschriebenen – jetzigen musikalischen Zusammenhang paßt aber die gekürzte Zeile nicht:

ach Herr
~~was ist~~ was ist ein Men-schen-kind, daß du sein Heil

Da ein bloßer Irrtum im Zitieren hier ausgeschlossen erscheint, dürfte der Rückschluß berechtigt sein, daß sich Bach zunächst die unmittelbare Fortführung in T. 30–31 – und, da die folgende Zeile einen engen rhyth-

mischen Anschluß verlangt, vielleicht auch die gesamte Phrase bis T. 33 – musikalisch anders vorgestellt hatte. Wohl kaum wird er den Ansatz dazu nur um der Vollständigkeit der Textzeile willen aufgegeben haben. Im Gegenteil: Die verkürzte Zeile hätte es ihm ermöglicht, den bis dahin beim jeweiligen Zeilenbeginn waltenden, vom Ritornellanfang her stammenden Rhythmus:



weiterhin beizubehalten. Eher dürfte es gerade das Bedürfnis, diese Rhythmik abzuwandeln, gewesen sein, das ihn zu der Änderung bewog. Auf alle Fälle erkennt man keineswegs einen primär textlichen Grund für die Korrektur.

Noch eindeutiger überwiegen musikalische Rücksichten bei der folgenden Korrektur in BWV 87/5:

57 Welt, die

ich ha - be die Welt ü - ber Welt ü - ber - wun - - - - (den)

Besonders in der Gegenüberstellung mit den vorangehenden Takten 44–46:

45

ich ha - be die Welt ü - ber - wun - - - - (-den)

wird klar, daß die Bach zunächst vorschwebende Version der in T. 56 beginnenden Phrase zumindest andere Dimensionen und wohl auch einen wesentlich anderen Melodieduktus gehabt hätte, wäre sie zu Ende geführt worden. Weshalb denn hat er sie verworfen? Wohl kaum nur, um die Worte „Die Welt“ wiederholen zu können.

Eine Verkettung verschiedenartiger Erwägungen scheint einer bemerkenswerten Korrektur in BWV 20/3 zugrunde zu liegen. Nachdem Bach im letzten Abschnitt der Arie die Textzeile „Wenn ich diese Pein bedenke“ bereits einmal vertont hatte (T. 71–79, mit langem Melisma auf „[be-]den-[ke]“), verwendete er für die anschließende Wiederholung der Zeile

vorerst den leicht abgewandelten Wortlaut „*Wenn ich dies bedenke*“. Wohl dürfen wir dies als ein absichtliches Variieren und nicht als Versehen deuten; auf alle Fälle sieht man aus einer Gegenüberstellung der Lesarten vor und nach Korrektur, daß Bach offenbar erst nachträglich auf die figural-symbolischen Möglichkeiten einer Melodie aufmerksam wurde, die er zunächst auf ganz andere Textverteilung hin – und ohne das nachträglich in den Mittelpunkt gerückte Wort „*Pein*“ – angelegt hatte:

vor Korr. *so*
wenn ich dies be- den- ke und den Sinn zur Höl- len

nach Korr.
wenn ich die-se Pein _____ be-

len - ke

den-ke und den Sinn zur Höl- le len - - ke

Nun aber kommt hinzu, daß diese Melodie mit dem Schluß des Ritornells der Arie identisch ist. In Bachs erster Vertonung – man beachte die Achtelpause am Ende der Verszeile – bricht sie mitten in der letzten Phrase ab. Was Bach zur Fortführung dieser Version geplant haben mag, ist ungewiß. Wohl hätte er die Instrumente in T. 83 erneut einspringen lassen müssen, um die Ritornellkadenz (T. 85) zu erreichen; diese melodische Funktion übernimmt bei der korrigierten Lesart die Singstimme allein. Ob sich im Erstfall dann ein weiteres, nunmehr vollständiges Ritornellzeit angeschlossen hätte, wie das bei Bachs endgültiger Niederschrift des Arienschlusses der Fall ist, bleibe dahingestellt; zumindest denkbar wäre, daß seine Erstversion der Singstimme einen vorzeitigen Abschluß in T. 85 zur Folge gehabt hätte. Wie dem auch sei, so hat sich die – durch rein textliche Erwägungen veranlaßte – Wiedereinführung der Worte „*diese Pein*“ auf den musikalischen Zusammenhang beträchtlich ausgewirkt. Zum Schluß wenden wir uns drei Korrekturen zu, bei denen es Bach, wohl in erster Linie aus großformalen Rücksichten, um – nunmehr ab-

sichtliche – Rückgriffe im Text ging, und zwar speziell um die Wiederkehr der Anfangszeile einer Dichtung im Binnenverlauf eines Ariensatzes. In BWV 204/8 stellt die jetzt am Ende des ersten Arienabschnitts (T. 48 bis 50) stehende Rückkehr der Anfangsworte „*Himmliche Vergnügsamkeit*“ eine nachträglich beschlossene Änderung dar. Ursprünglich sollte die betreffende Musik offenbar lediglich dem Ausspinnen und Abschließen der Textzeile „*Und genießt der güldnen Zeit*“ dienen:

(nach Korrr.): der güld-nen Zeit, himm-li-sche Ver-gnügs-sam-keit

und ge - nießt (_____) der güld-nen Zeit

Weder zu diesem Satz noch zu der in dieser Hinsicht verwandten Sopranarie (Satz 8) der Kantate 92 ist ein Textdruck bekannt. In der Dichtung der letzteren erkennt man eher als bei BWV 204/8 einen Anlaß zur Wiederaufnahme des Gedichtanfangs am Schluß des zweiten größeren Satzabschnitts (T. 57–60), auch wenn solches wohl nicht in der Textvorlage vorgesehen gewesen ist:

*Meinem Hirten blieb ich treu.
Will er mir den Kreuzkelch füllen,
Rub ich ganz in seinem Willen,
Er steht mir im Leiden bei.
Es wird dennoch, nach dem Weinen,
Jesu Sonne wieder scheinen.
[Meinem Hirten bleib ich treu.]
Jesu leb ich, der wird walten,
Freu dich, Herz, du sollst erkalten,
Jesus hat genug getan.
Amen; Vater, nimm mich an!*

Auf alle Fälle hat Bach die wiederkehrende Anfangszeile als ursprüngliche Eintragung zweimal – das heißt sowohl den Takten 53–56 als auch der folgenden musikalischen Phrase T. 57–60 (bei der auch die Melodie des Ritornellanfangs wieder anklingt) – unterlegt:

53 Je - su Son-ne wie-der schei-nen

~~mei-nem Hir-ten bleib ich treu~~ Mei-nem Hir-ten bleib ich treu.

Erst nachdem die Partitur vollendet war (die betreffende Korrektur ist auch in der Aufführungsstimme enthalten), beschloß er, zu T. 53–56 nicht den Gedichtanfang, sondern eine Wiederholung der unmittelbar vor der Stelle liegenden Zeile zu unterlegen. Der gleiche Vorgang wiederholte sich für T. 85–88, wo anstelle der ursprünglichen Textunterlage „*Jesus hat genug getan*“ nunmehr der davorliegende Text „*Freu dich, Herz, du sollst erkalten*“ wiederholt wird: eine bemerkenswerte nachträgliche Veränderung des textlichen Schwergewichts, die sich einer erschöpfenden Deutung wohl letztendlich entzieht. Zu der ersten dieser beiden Stellen aus BWV 92/8 vermerkt Werner Neumann, Bachs Korrektur sei „*ein Beweis für die sekundäre Bedeutung der Textunterlage*“.⁹ Dem können wir insofern beipflichten, als die ursprüngliche Textunterlegung Bachs – ebenso wie die korrigierte Lesart der zuvor genannten Stelle aus BWV 204/8 – zeigt, wie er, zumindest unter gewissen Umständen, bereit ist, einzelne Textzeilen aus dem für sie eigens geschaffenen musikalischen Zusammenhang herauszulösen und mit anderer, auf andere Worte geschaffener Musik einzukleiden: eine Art Kontrafaktursituation im kleinen. Das sollte uns, in Anbetracht mehrerer anderer bereits angeführter Korrekturfälle, nicht sonderlich überraschen. Was hier aber gleichzeitig hervorgehoben zu werden verdient, ist, daß es ausschließlich Textrücksichten waren – Rücksichten auf anderer Ebene freilich –, die ihn zu beiden Korrekturen bewogen haben. Bachs Bereitschaft zu solchen im Formalen begründeten Änderungen der Textunterlage gibt uns nun Anlaß, auf ein letztes Beispiel hinzuweisen. Wir betreten dabei ausnahmsweise das Gebiet der Parodie, bei der Textanomalien im Normalfall einen offensichtlich anderen Aussagewert haben als bei einer Konzeptpartitur, da ihnen das Element der Unmittelbarkeit im Wort-Ton-Verhältnis abgeht (sie verdienen deshalb nicht weniger unsere Aufmerksamkeit!). Die früheste, von Johann Andreas Kuhnau abgeschriebene Gruppe von Vokalstimmen zum Oster-Oratorium BWV 249 enthält zahlreiche musikalische und textliche Details, die auf Lesarten in der verschollenen Partitur der weltlichen Originalkomposition *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen* BWV 249a zurückgehen. Man entdeckt beim Studium der Stimmen, daß der Kopist nach einer Partiturvorlage arbeitete, die noch keineswegs vollständig auf die Erfordernisse des neuen Parodietextes hin überarbeitet worden war, insbesondere was die Verteilung der Verszeilen auf die bestehende Musik betraf. Bei Bachs anschließender Revision der Stimmen mußte er manches nachtragen (in der Sopranarie sogar die gesamte Textunterlage, da Kuhnau nur die Noten abgeschrieben hatte) und vieles andere korrigieren. Bei seiner Überarbeitung der Altstimme begegnete er besonderen Schwierigkeiten: Bereits im ersten Abschnitt der Alt-Arie (Satz 9) mußte er an der Textunterlegung Kuhnaus derart einschneidende Revisionen vornehmen, daß er schließlich die ganze

⁹ Krit. Bericht NBA I/7, S. 98.

betreffende Seite der Altstimme durch Streichung verwarf und auf der freigebliebenen nächsten Versoseite eine neue Fassung der Alt-Arie aufschrieb. Dabei unterlief ihm nun im Mittelteil der Arie ein scheinbarer Irrtum an der Stelle (T. 59), wo der Satz einen für Bach recht ungewöhnlichen formalen Zug aufweist: die Rückkehr der Anfangszeile des Haupt teils („*Saget, saget mir geschwinde*“) zu neuer Melodik. Obwohl Kuhnau bei seiner Erstabschrift diesen Text fehlerfrei aufgeschrieben hatte, weist Bachs Neufassung der Arie an der betreffenden Stelle folgende Korrektur auf:

~~Komm doch~~
Saget % mir geschwinde

Als Erklärung dafür liegt die Annahme am nächsten, daß es sich um die gewöhnlichste aller Fehlerarten bei Parodievertonungen handelt, nämlich die versehentliche Übertragung des älteren Textes auf die wiederverwendete Musik: An dieser Stelle lautete die weltliche Fassung höchstwahrscheinlich „*Komm doch, Flora, komm geschwinde*“, und Bach könnte vermutlich ohne weiteres diesen Text vor Augen bzw. im Ohr gehabt haben, als er seine Neuabschrift der Stelle machte. Seine Korrektur erfolgte offensichtlich sofort.

Etwa ein Jahrzehnt später aber schrieb Bach eine weitgehend reinschriftliche neue Partitur des Oster-Oratoriums, in der zu T. 59 des Satzes 9 auffallenderweise die gleiche Korrektur („*Saget*“ aus „*Komm doch*“) erscheint. Das deutet auf die Möglichkeit, daß es eine ganz andere Erklärung des Falles geben könnte. Auch der Ostertext enthält nämlich zu diesem Satz die Worte „*Komm doch*“, und zwar als Anfang des Mittelteils der Arie („*Komm doch, komm, umfasse mich*“). Demnach wäre denkbar, daß Bach nicht etwa einen bloßen mechanischen Textübertragungsfehler zweimal beging, sondern daß er vielmehr daran dachte, den Text des Mittelteils inhaltlich zu vereinheitlichen. Anstelle des uncharakteristischen Rückgriffs auf den Arienanfang („*Komm doch, Flora*“ in der weltlichen, „*Saget, saget*“ in der geistlichen Fassung) erwog er vielleicht die Möglichkeit, etwa folgendermaßen fortzufahren:



Bestand diese Idee tatsächlich, so wurde sie schließlich – vielleicht zum zweitenmal – verworfen. Dem Musicus poeticus Bach ist sie auf alle Fälle ohne weiteres zuzutrauen.

Obwohl aus vielen der hier erfaßten Fälle eine bemerkenswerte Unbekümmertheit etwa um bestimmte Wortfolgen oder um Einzelheiten eines

gegebenen Versschemas zu sprechen scheint und obwohl man dazu überraschend oft feststellen kann, in welchem geringem Maße manche endgültige Entscheidung, geschweige denn manche ursprüngliche Konzeption Bachs unmittelbar einem intensiven und ununterbrochenen Bewußtsein um den Text entspringt, so reicht dieser Befund noch nicht dazu aus, existierende Vorstellungen über Bachs Kompositionsverfahren grundlegend zu verändern. Dazu sind uns durch die Beschaffenheit des behandelten Materials und vor allem durch die vorläufige Art der Untersuchung vorerst zu viele Schranken gesetzt. Sind es oft gerade die Fehler Bachs, die es uns allein ermöglichen, einem Verständnis seiner Denkweise hinsichtlich des Wort-Ton-Verhältnisses näherzukommen, so bieten sie zugleich – als Ausnahmefälle – eine allzu schmale und einseitige Grundlage für ein umfassenderes Urteil. Wohl aber kann man anhand solcher Evidenz feststellen, daß das überlieferte Bild ergänzungs- und modifikationsbedürftig ist und daß der hier eingeschlagene Untersuchungsweg manche noch nicht erschlossene Möglichkeit zur Erhellung des gesamten Fragenkomplexes enthält.

Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs

Von Joshua Rifkin (Cambridge, MA)

17

Zu den bekanntesten Instrumentalstücken Bachs gehört jener langsame Satz, der als Einleitungssinfonia der wohl 1729 komponierten Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ BWV 156 wie auch als Mittelsatz des etwa zehn Jahre später entstandenen Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056 überliefert ist.¹ Das Verhältnis der beiden Fassungen hat sich bisher nicht eindeutig klären lassen. Früher hatte es den Anschein, daß beide auf die vermutliche Urform von BWV 1056, ein Violinkonzert aus Bachs vorleipziger Zeit, zurückgehen müssen. Wie aber Ulrich Siegele nachgewiesen hat, können höchstens die Außensätze des Cembalokonzerts aus diesem verschollenen Werk übernommen worden sein.² Nach Wilfried Fischer, der Siegeles Argumente weiterentwickelt, hätte die Kantatensinfonia als Vorlage von BWV 1056/2 zu gelten.³ Im folgenden wird jedoch gezeigt, daß Fischers Beweisführung nicht überzeugen kann.

Da Kantate 156 nur in späten Abschriften vorliegt, lassen sich keine unmittelbaren Schlüsse darüber gewinnen, ob die Sinfonia eine Neukomposition oder eine Bearbeitung darstellt. Der Versuch also, die eingangs geschilderte Problematik zu erhellen, muß vor allem auf einer stemmatischen Bewertung der Abweichungen zwischen BWV 156/1 und BWV 1056/2 beruhen; hierzu liefern nicht nur die Lesarten selbst, sondern auch der Schriftbefund des Konzertaufographs P 234 wichtige Anhaltspunkte.

Die wesentlichen Divergenzen zwischen den beiden Sätzen lassen sich kurz zusammenfassen. Die Sinfonia zu BWV 156 steht in F-Dur und verlangt als Soloinstrument eine Oboe. Der Konzertsatz BWV 1056/2 steht in As-Dur; die dem Cembalo zugewiesene Solostimme erscheint in reichverzierter Form, und die begleitenden Streicher tragen die Vorschrift „pizzicato“. Nach einer abrundenden, beiden Versionen gemeinsamen Tonikakadenz in T. 19 endet die Kantatenfassung mit einem Halbschluß in C-Dur, der den Übergang zur darauffolgenden, ebenfalls in F-Dur stehenden Arie vermittelt; in BWV 1056/2 findet sich an dieser Stelle eine um einen Takt längere Fortschreitung in die Dominante der Tonikaparallele, der Tonart des dritten Satzes.

¹ Zu den Datierungen vgl. Dürr Chr., S. 99, bzw. TBSt 4/5, S. 113.

² U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 129f.

³ W. Fischer, Krit. Bericht NBA VII/7, S. 84–86 und 92.

Schon der Textvergleich deutet darauf hin, daß die Vorlage von BWV 1056/2 kaum in As-Dur gestanden haben kann.⁴ So weist zum Beispiel die erste Violine in T. 7/8 eine der Kantatenfassung gegenüber inkonsequente Behandlung der Oktavlage auf, die offensichtlich durch Höhertransposition verursacht worden ist; ähnliche Varianten anderswo im Satz lassen sich ebenfalls wohl nur als transpositionsbedingte Oktavversetzungen auffassen.⁵ Die genaue Tonart der Vorlage geht aus folgenden Korrekturen im Autograph hervor:

| Takt | Stimme | Bemerkung |
|------|------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 5 | Violine I | 1. Note aus c'' in es'' geändert. |
| 7 | Violine II | Letzte Note c'' ursprünglich in das a'-Spatium gesetzt. |
| 8 | Violine II | Auflösungszeichen vor der ersten Note zunächst um ein Spatium zu tief plziert. |
| 11 | Viola | Letzte Note wohl aus g' durch Tilgung in b' korrigiert. |

Da es sich in jedem Falle um eine Terzverschiebung handelt, muß Bach aus einer Quelle in F- oder Fis-Dur kopiert haben, wobei die letztere Tonart aus praktischen Rücksichten ausscheidet.⁶

Mit dieser Feststellung rückt die Frage nach der ursprünglichen Gestalt des Satzschlusses in den Mittelpunkt der Betrachtung. Wie schon angedeutet, hält Fischer die Version der Kantate für die Erstfassung, die des Konzerts dagegen für eine Umarbeitung, die den Mittelsatz den neuen

⁴ Zugrunde gelegt wurden hier die Lesarten von P 234, die in BG 17, S. 142f., wiedergegeben sind. Beim Ausschreiben der Aufführungsstimmen hat Bach anscheinend weitere Änderungen vorgenommen, die sich in der Forkelschen Abschrift P 239 erhalten haben; vgl. Fischer, a. a. O., S. 87, sowie die Neuausgabe von BWV 1056 durch H.-J. Schulze, Edition Peters Nr. 9386, Leipzig 1977.

⁵ Vgl. T. 3, Viola, 3. und 4. Note; T. 4, Viola, 3. und 4. Note; T. 7, Viola, 3. Note bis T. 8, Viola, 2. Note; T. 13, Violine I, 1. und 2. Note (hier bleibt allerdings zu fragen, warum Bach nicht auch in der zweiten Hälfte des Taktes analog verfahren ist); T. 17, Viola, bis T. 18, Viola, 2. Note (verbunden mit anderen Abweichungen). Eine weitere Oktavverlegung – T. 11, Violine I, 3. Note – hat Bach wohl deshalb vorgenommen, um eine durch den hinzugefügten Cembalobaß geschaffene Parallelführung zu vermeiden.

⁶ Die angeführten Korrekturen wiegen um so schwerer, als sie etwa ein Drittel des gesamten Korrekturenbestands im Orchestersatz ausmachen; außer ihnen und den weiter unten behandelten Revisionen in T.19/20 finden sich nur noch eine geringfügige melodische Änderung in T. 4, Continuo, ein aus nicht näher erkennbaren Gründen verdickter Notenkopf in T. 8 der gleichen Stimme sowie eine Oktavversetzung in T. 18, Viola. Die Vermutung, daß die Kantatensinfonia die ursprüngliche Tonart biete, hat bereits Siegele geäußert (a. a. O., S. 130), ohne dies jedoch im einzelnen zu begründen.

tonartlichen Verhältnissen anpassen sollte. Er beruft sich hierbei auf die Beschaffenheit von P 234. An der betreffenden Stelle der Handschrift stehen, wie er schreibt, nicht nur die Cembalostimme, sondern auch die Streicher in Korrektur und unterscheiden sich damit von den vorangehenden Takten, in denen nur vereinzelt Korrekturen vorkommen (siehe das nachstehende Faksimile).



Cembalokonzert f-Moll BWV 1056: Schluß des zweiten Satzes, nach der autographen Partitur P 234

Nach Fischer wird hierdurch die Möglichkeit ausgeschlossen, daß Bach mit den Überleitungstakten an ein wesentlich gleichlautendes Vorbild angeknüpft haben könnte.⁷

Eine nähere Untersuchung des Autographs führt jedoch zu Ergebnissen, die denjenigen Fischers diametral entgegenstehen. Schon frühere Forscher haben erkannt, daß Bach den Cembalodiskant zunächst in einer einfachen, mit der Fassung der Kantatensinfonia weitgehend übereinstimmenden Form eingetragen und die Verzierungen erst nachträglich hinzugefügt hat;⁸ somit können die Korrekturen in T. 19/20 – deren Zugehörigkeit zur zweiten Eintragungsschicht sich kaum bezweifeln läßt, zumal nach starker Rasur in T. 20, 1.–3. Viertel, die letzten Noten wiederum Reinschriftcharakter aufweisen – nichts mit der von Fischer konstatierten Abänderung des harmonischen Verlaufs zu tun haben. Ebenso wenig lassen die Streicher auf ein derartiges Eingreifen schließen.

⁷ Fischer, a. a. O., S. 85.

⁸ Vgl. A. Aber, *Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten*; in: BJ 1913, S. 27–29; Siegle, a. a. O., S. 129.

Wie eine Gegenüberstellung der Fassungen ante und post correcturam zeigt, steht auch hier hinter jeder Korrektur eine bereits vollständige Lesart:⁹

The image displays a musical score for a slow concert piece by Johann Sebastian Bach. It is presented as a comparison between two manuscript versions, 'ante' and 'post' correction. The score is arranged in six staves: four for the string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and two for the keyboard (Right and Left Hand). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks. A specific section of the keyboard part is labeled 'unleserlich' (unreadable). The score is divided into two systems by a vertical line, illustrating the changes made during the correction process.

Freilich besagt dieser handschriftliche Befund nicht, daß die Kantatensinfonia unter keinen Umständen als Vorlage für den Konzertsatz gedient haben könnte. Die fraglichen Takte ließen sich gewiß auch als Konzept ohne Korrektur niederschreiben. Gegen diese Möglichkeit spricht aber die Revision der Violine I am Anfang von T. 19. Wie auch in der zweiten Hälfte des Taktes bei Violine II, hat Bach hier die originale Lesart offensichtlich deshalb geändert, um verdeckte Unisonoparallelen mit

⁹ Das Notenbeispiel bringt die korrigierten Lesarten jeweils im Kleinstich über dem System.

der Solostimme zu beseitigen.¹⁰ Die korrigierte Fassung zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der Kantatensinfonia, die hier der leichteren Vergleichbarkeit halber transponiert wiedergegeben sei:

The image shows a musical score with five staves. The top staff is in treble clef, the middle three staves are in alto clef (C4), and the bottom staff is in bass clef. All staves are in G major (one sharp). The music consists of a melodic line in the top staff and a supporting line in the bottom staff. The middle three staves appear to be a transposed version of the same material. Each staff is followed by the text "usw." (et cetera).

Nimmt man an, die drei Lesarten seien in der Folge (a) BWV 156 – (b) BWV 1056 ante correcturam – (c) BWV 1056 post correcturam entstanden, so bleibt unerklärlich, warum Bach die Lesart (b) mit ihren störenden Parallelen eingeführt haben sollte. Vielmehr dürfte sowohl (a) als auch (c) den Versuch darstellen, die in BWV 1056 ante correcturam überlieferte Fassung (b) zu verbessern. Da, was diese Stelle betrifft, auch für den ganzen Satz zu gelten hat, kann BWV 1056/2 nicht auf BWV 156/1, sondern nur auf eine noch ältere Vorlage zurückgehen, die auch der Kantatensinfonia zugrunde liegt.

Diese Urform beider erhaltenen Fassungen stand, wie bereits festgestellt, in F-Dur und schloß wie BWV 1056/2 auf der Dominante der Tonika-parallelle. Als Soloinstrument kommt wohl allein die ohnehin in BWV 156 verwendete Oboe in Frage.¹¹ Für die Querflöte etwa scheint die Partie, die

¹⁰ Verfeinerungen dieser Art hat Bach nicht selten bei Bearbeitungen früherer Werke vorgenommen; vgl. zum Beispiel W. Breig, *Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*; in: BJ 1976, S. 20f.

¹¹ Auch diese Vermutung findet sich schon bei Siegle (a. a. O., S. 130), wiederum ohne nähere Erläuterung. – Was die Begleitung betrifft, so haben die Streicher vermutlich wie in BWV 156/1 „arco“ zu spielen; die „pizzicato“-Ausführung dürfte nur für die Cembalofassung mit ihrem rasch verklingenden Soloinstrument gelten.

vorwiegend auf die unteren zwei Drittel des Gesamtumfangs d'-b'' beschränkt bleibt, ungünstig tief zu liegen, wie ein Vergleich mit der Suite BWV 1067 lehrt. Ebenso wenig läßt sich der begrenzte Ambitus wie auch die schlicht gehaltene Melodik mit der Behandlung der Solovioline in den langsamen Sätzen der Konzerte BWV 1041, 1042 und – in der rekonstruierten Urgestalt – 1052¹² vereinen. Tonale Anlage und Besetzung deuten also darauf hin, daß unser Satz ursprünglich einem d-Moll-Oboenkonzert angehört hat.

Dieser Nachweis lenkt nun unsere Aufmerksamkeit auf jene beiden d-Moll-Sinfonien der 1726 komponierten Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ BWV 35, hinter denen Siegele und Dürr die Ecksätze eines verschollenen Oboenkonzerts vermutet haben.¹³ Den zweiten Satz hat man bislang nicht ermitteln können. Zwar glaubte Spitta, ihn in der ersten Arie der Kantate zu erblicken;¹⁴ gegen diese Annahme haben sich jedoch triftige stil- und quellenkritische Argumente erbringen lassen.¹⁵ Eine Verbindung zwischen unserem langsamen Satz und den Sinfonien liegt also nahe.

Vorerst gilt allerdings zu prüfen, 1. ob die Vorlage der Sinfonien in der gleichen Tonart stand wie sie und 2. inwieweit man die Besetzung mit Oboe für gesichert halten darf. Die erste Frage läßt sich auf Grund des Schriftbefundes der autographen Partitur *P 86* bejahen. In den Ripienstimmen beider Sinfonien kommen keine Korrekturen vor, die auf eine Transposition schließen lassen; die obligate Orgel dagegen, die Bach in c-Moll notierte, weist eine Reihe von Stellen auf, wo er eine oder mehrere Noten zunächst eine Sekunde zu hoch eingetragen hat.¹⁶ Was das Soloinstrument der Vorlage betrifft, so scheint sich in der Tat keine Möglichkeit

¹² Zu diesem Werk vgl. zusammenfassend Breig, a. a. O.; eine Rekonstruktion hat Fischer in *NBA VII/7*, S. 3–30, vorgelegt.

¹³ Siegele, a. a. O., S. 143–145; Dürr K, S. 470f. Zum Entstehungsdatum vgl. Dürr Chr, S. 90. Schon W. Rust (*BG 7*, S. XXVII) hat auf den reinschriftlichen Charakter der Sinfonien hingewiesen und daraus gefolgert, daß sie einem älteren Werk entstammen.

¹⁴ Spitta II, S. 279f.

¹⁵ Vgl. Siegele, a. a. O., S. 144f.; Dürr K, S. 420f. Zu den stilistischen Erwägungen kommt noch, daß die Arie als Mittelsatz die Tonartenfolge Tonika – Molldominante-Tonika hervorbringen würde, was kein Gegenstück in Bachs Konzertschaffen hat.

¹⁶ Schon die erste Note des Orgelbasses hat Bach aus d in c geändert. Weitere Fehler und Korrekturen, die eine Tiefertransposition der Orgelpartie bezeugen, finden sich in T. 16, 23, 44, 57, 58, 61, 64, 69, 84, 85, 89, 99, 102, 118 und 126 der ersten, T. 67, 78, 79 und 98 der zweiten Sinfonia. Wie ich an anderer Stelle berichte, lassen sich die oben erreichten Ergebnisse durch eine Untersuchung der Originalstimmen *St 32* weiter erhärten.

außer der Oboe zu bieten.¹⁷ Der Tonumfang der Partie c'-d''' schließt alle anderen Holzblasinstrumente aus und spricht auch gegen die Violine, da er sowohl die G-Saite als auch die höheren Lagen der E-Saite so gut wie völlig unberücksichtigt läßt.¹⁸ Ferner setzt die obligat-kontrapunktische Behandlung der Solostimme an mehreren Tuttistellen der ersten Sinfonia – so zum Beispiel T. 44–47, 78–80, 99–103 und 113–116 – offensichtlich einen klanglichen Kontrast mit dem Ripieno voraus, was angesichts des bereits Gesagten nur auf die Oboe deuten kann.¹⁹

Darf also kein Zweifel darüber bestehen, daß die Sinfonien der Kantate 35 die Außensätze eines d-Moll-Oboenkonzerts überliefern, so läßt sich die Frage weiter verfolgen, ob die Vorlage zu BWV 156/1 und 1056/2 den gesuchten Mittelsatz darstellt. Für diese Annahme spricht erstens die Ökonomie, mit der Bach ältere Solokonzerte in den Vokalwerken der späten 1720er Jahre wiederverwendete. Von dem verschollenen Violinkonzert d-Moll – der Urform des Cembalokonzerts BWV 1052 – hat er die Sätze 1 und 2 in die wohl 1726 geschriebene Kirchenkantate „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ BWV 146, den Schlußsatz in die 1728 oder kurz danach entstandene Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ BWV 188 aufgenommen.²⁰ Auf ähnliche Weise wurden die drei Sätze der nicht näher bestimmbar Vorlage zum Cembalokonzert BWV 1053 unter die 1726 komponierten Kantaten „Gott soll allein mein Herze haben“ BWV 169 und „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49 aufgeteilt.²¹ Im Hinblick darauf erscheint es wenig glaubhaft, daß die Sinfonien

¹⁷ Wir gehen hier von der Annahme aus, daß es sich nur um ein Melodieinstrument handeln könne. Zwar behauptet Fischer (a. a. O., S. 138), die Vorlage könnte doch ein Orgelkonzert gewesen sein. Hiergegen spricht aber das Fehlen von Akkorden und allen typisch orgelmäßigen Schreibarten. Ferner scheint es fraglich, daß Bach in Weimar, Köthen oder auch in den frühen Leipziger Jahren ein Orgelkonzert geschrieben hätte. Sieht man von zwei kurzen Stellen in der Mühlhäuser Kantate BWV 71 oder von ihrer Verwendung als Cantus-firmus-Träger in der Weimarer Kantate BWV 161 ab, so fällt der Orgel in keiner vor 1726 entstandenen Komposition – nicht einmal in der Orgelweihkantate BWV 194 – eine konzertierende Rolle zu.

¹⁸ Vgl. Fischer, a. a. O., S. 64.

¹⁹ Zwar kommen im Ripieno zwei Oboen und Taille vor, die meistens unisono mit den Streichern gehen. Korrekturen in *P* 86 aber bestätigen die mehrfach geäußerte Vermutung (vgl. zum Beispiel Siegele, a. a. O., S. 144; Dürr K, S. 420), daß es sich hier, wie auch bei anderen aus Konzerten übernommenen Kantatensinfonien, nur um einen Zusatz der Bearbeitung handelt.

²⁰ Vgl. Breig, a. a. O., S. 7; zur Datierung der Kantaten vgl. Dürr Chr 2, S. 98 und 166.

²¹ Zu den Datierungen vgl. Dürr Chr, S. 91. Einen vergleichbaren Fall bieten die ebenfalls 1726 entstandenen Kantaten BWV 52 und 207 (Aufführungsdaten bei Dürr Chr, S. 91f.). Die erste verwendet den Eingangssatz des 1. Brandenburgischen Konzerts BWV 1046, die letztere dessen dritten Satz sowie Trio II des abschließenden Menuetts.

der Kantaten 35 und 156 nicht einem, sondern zwei Oboenkonzerten der gleichen Tonart entstammen sollten.

Auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieser Sinfonien dürfte ferner jenes Fragment gebliebene Cembalokonzert BWV 1059 deuten, das am Ende der Sammelhandschrift *P 234* steht. Die neun Takte des Bruchstückes entsprechen mit kleinen Abweichungen dem Eingangsritornell der ersten Sinfonia von BWV 35 und gehen offensichtlich auf das gleiche Urbild zurück.²² Wies dieses Urbild die von uns vermutete Satzfolge auf, so hätte sich Bach bei der Bearbeitung dem Problem gegenüber gesehen, daß der Mittelsatz schon aus dem originalen Kontext gelöst und als Teil des ebenfalls in *P 234* aufgezeichneten f-Moll-Konzerts BWV 1056 verwendet war. Wohl aus diesem Grund – weil er den Satz nicht zweimal in derselben Werksammlung vorkommen lassen wollte – könnte er das Cembalokonzert abgebrochen haben.

Da das hiermit erschlossene Oboenkonzert auch nicht in bearbeiteter Form als Ganzes überliefert ist, darf seine Rekonstruktion den besonderen Reiz beanspruchen, nicht nur Bekanntes in neuem Licht zu zeigen, sondern das Bachsche Instrumentalschaffen durch ein sonst nicht greifbares Werk von bedeutendem Rang zu bereichern.²³

²² Zum Abhängigkeitsverhältnis vgl. Siegle, a. a. O., S. 144.

²³ Eine Rekonstruktion des Verfassers erscheint im Bärenreiter-Verlag Kassel.

Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen

Von Gerhard Herz (Louisville, KY)

In meinem Bericht im Bach-Jahrbuch 1974 (S. 90–97) versuchte ich die langumstrittene Frage der rhythmischen Ausführung der Instrumentalstimmen im „Domine Deus“ von Bachs h-Moll-Messe zu lösen, und zwar auf Grund von zwei bis dahin übersehenen Takten, die Bach in den autographen Dresdner Stimmen für Violino II und Viola in lombardischem Rhythmus notiert hatte. Die vorliegende Arbeit möchte der damals aufgeworfenen Frage, was es denn mit dem lombardischen Rhythmus im Bachschen Œuvre auf sich habe, weiter nachspüren. Sie bezieht dabei auch den bei Bach recht selten vorkommenden kurz-langen Rhythmus ein, soweit dieser konsequent angewandt ist, und streift auch das Problem des synkopierten Stiles, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Zur Geschichte des lombardischen Rhythmus in Musik und Theorie sei auf die einschlägige Literatur hingewiesen. Sie erstreckt sich von Beispielen bei Ganassi (1535), Caccini (1601), Frescobaldi, Loulié, Muffat, Hotteterre über Heinichen, Couperin, P. F. Tosi, J. G. Walther, Mattheson, Marpurg, Quantz, C. P. E. Bach, Leopold Mozart und Agricola bis zu Charles Burney (1776). Der nachfolgende Beitrag beschränkt sich auf das Werk Johann Sebastian Bachs und hier hauptsächlich auf das Vokalschaffen des Meisters.

So verschieden der kurz-lange Rhythmus, der gewöhnlich aus zwei Zwei- unddreißigsteln und einer Sechzehntelnote besteht, und der umgekehrt punktierte, sogenannte lombardische Rhythmus, bei dem einem Zwei- unddreißigstel eine punktierte Sechzehntelnote folgt, auch sein mögen, so stellen doch beide eine Abweichung von der rhythmischen Norm der Barockmusik dar (im Gegensatz etwa zur rhythmischen Norm der *Ars antiqua*). Daß eine Wesensverwandtschaft zwischen kurz-langem und lombardischem Rhythmus – zumindest bei Bach – besteht, möge folgendes Beispiel aus der Baßarie der Trauungskantate BWV 195/3 (T. 43) zeigen:

Violino I und
Fl. traverso I

Basso

- . - . - de, prei - set —

Wenn man von dem ausgeschriebenen Mordent¹ absieht, ergibt sich, daß der kurz-lange sowie der lombardische Rhythmus im frühen Vokalwerk Bachs, also in den in Mühlhausen und Weimar geschriebenen Kantaten, nicht auftritt. Quantz berichtet,² daß der lombardische Stil seinen Namen norditalienischen Geigern, besonders Vivaldi,³ verdankt und als eine neue Manier, die des lombardischen Geschmacks, um 1722 in Erscheinung tritt. Noch in seinen Memoiren weiß Quantz sich daran zu erinnern, daß Vivaldi mit der lombardischen Manier in seinen Opern 1723 in Rom eine wahre Sensation verursachte.⁴

Bei Bach erscheint der lombardische Rhythmus zum erstenmal in auffallender Weise 1724 in der Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis „Ach, lieben Christen, seid getrost“ BWV 114. Im zweiten Satz, einer Tenorarie, zeichnet Bach die obligate Querflöte mit einer Reihe komplizierter Rhythmen aus, unter denen Zweierbindungen von diatonisch fallenden und einander abwechselnden Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehnteln besonders hervorstechen. Sie steigen im Ritornell in acht Sequenzen zum Höhepunkt der langen melodischen Linie auf (T. 9 bis 11):



Später lösen diese lombardischen Figuren die Singstimme mit dem Text „Wo wird in diesem Jammertale vor meinen Geist die Zuflucht sein?“ ab. Die Frage drängt sich auf, ob der Text hier nicht der Vater des musika-


¹ Dieser tritt zum erstenmal 1714 in BWV 21/8 zu den Worten „Komm, mein Jesu, und erquick“ auf und 1716 (?) in BWV 63/3 zu den metrisch identischen Worten „Gott, du hast es wohl gefüget“. In beiden Fällen fungiert der ausgeschriebene Mordent als sprunghafte Auftakt zu der betonten nächsten Silbe, die auf einen guten Takteil fällt. (Siehe auch BWV 66a/4 aus dem Jahre 1718, wiederum ein Duett, das in der Parodie BWV 66/5 weiterlebt.)

² *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVIII. Hauptstück, § 58. Siehe auch V. Hauptstück, § 23, sowie Tabelle II, Figur 8.

³ Quantz nennt Vivaldi nicht bei Namen. Doch besteht kein Zweifel, welchen „berühmten Violinisten“ er mit seiner Beschreibung meint.

⁴ Vgl. englische Ausgabe von Quantz' *Versuch*, London 1966, Fußnote 5, sowie M. Pincherle, *Vivaldi*, New York 1957. S. 47.

lischen Gedankens ist, ob Bach, „le musicien poète“⁵, nicht hier den pikanten lombardischen Rhythmus gewählt hat, um das ängstliche Suchen nach einem Ausweg durch das Kurzatmige dieses Rhythmus auszudrücken. Diese Frage ist schwer zu beantworten, da der Satz einen Einzelfall in Bachs frühen Leipziger Kantaten darstellt. Doch wenn wir ihn mit anderen Sätzen vergleichen, die den ebenfalls recht seltenen kurz-langen Rhythmus aufweisen, so dürften wir einer Lösung näherkommen.

Schon in der ersten Leipziger Kantate (BWV 75) vom 30. Mai 1723 erscheint der kurz-lange Rhythmus. In dem sarabandenartigen dritten Satz dieser Kantate, der von der rhythmischen Figur  durchdrungen ist, stößt Bach an die Grenze zwischen rein Ornamentalem und selbstbewußtem kurz-langen Rhythmus vor. Der Text dieser Tenorarie „Mein Jesus soll mein a/-les sein“ führt allerdings nicht weiter.

Im dritten Satz der Kantate 179 vom 8. August 1723 gehört der kurz-lange Schleifer zur rhythmischen und melodischen Substanz des Tenors und der instrumentalen Oberstimmen:



„Falscher Heuchler Ebenbild
Können Sodomsäpfel heißen,
Die von Unflat angefüllt
Und von außen herrlich gleißen.“

(Normaldruck in den Versen sowie Kursivdruck im folgenden laufenden Text zeigt die Silben an, auf die der Schleifer fällt.)


Hier verdichtet sich der Verdacht, daß das im wörtlichen Sinne Außergewöhnliche dieses Textes den außergewöhnlichen Rhythmus erzeugt haben mag.

Das auftaktige gebundene Ornament von zwei Zweiunddreißigsteln und einer Sechzehntelnote in Oboe und Singstimme der Altarie BWV 48/4 vom 3. Oktober 1723 könnte übergangen werden, wenn nicht der zugehörige Text zu neuem Nachdenken Anlaß gäbe:

„Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder,
Wofern es dein Wille, zerstöret darnieder!“

⁵ Untertitel der französischen Erstausgabe von Albert Schweitzers Bachbuch aus dem Jahre 1905.

Beachtenswert ist ferner, daß Bach im Mittelteil der Arie bei dem Text „Nur schone der Seele und mache sie *rein*“ das obige kurz-lange Ornament in das normalere lang-kurze umkehrt.

Zwei Wochen später, in BWV 109/5 vom 17. Oktober 1723, spitzt Bach das kurz-lange Ornament rhythmisch im lombardischen Zeitverhältnis von 1:3 zu, das heißt hier zu zwei Zweiunddreißigsteln und einer punktierten Achtelnote:  Ob der Gedanke der Hilflosigkeit in dieser Altarie:

„Der Heiland kennet ja die Seinen,
Wenn ihre Hoffnung hilflos liegt“

für die in allen Instrumenten und der Singstimme auftretende lombardische Figur verantwortlich gehalten werden kann, bleibe dahingestellt. Sie läßt sich genausogut aus dem Menuettcharakter dieses Satzes erklären. In der Altarie „Esurientes implevit bonis“ aus dem Magnificat fällt der kurz-lange Rhythmus stets auf „esurientes“, das heißt auf die, die da „leer und hungrig“ sind. Am 1. Weihnachtstag 1723 hörte die Gemeinde die Figur:

Flauto traverso I



Flauto traverso II



noch in F-Dur und von Blockflöten gespielt.⁶ Auf dem Papier sieht die Figur mit ihrer Betonung „E-su-ri-en-tes“ stärker synkopiert aus als der pastorale Klang der Flöten – in der späteren D-Dur-Fassung der Querflöten – sie dem Ohr vermittelt. Trotzdem ist es wiederum etwas Negatives, das Mitleid mit den Hungrigen, das Bach zu seiner einzigen konsequenten Anwendung des kurz-langen Rhythmus im Magnificat inspiriert zu haben scheint.

Während der Fastenzeit 1724 schuf Bach seine erste große Passion, die Johannes-Passion. Die Tatsache, daß der kurz-lange Rhythmus lediglich in zwei Arien in markanter Weise auftritt,⁷ beweist wiederum seine Selten-

⁶ Vgl. NBA II/3 (A. Dürr), S. 48.

⁷ Die zweimal auftretende 3-Notenfigur  in der Sopranarie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ kann unberücksichtigt bleiben. In der Altarie „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden“ ist das kurz-lange Ornament am Anfang der Singstimme (T. 9) eine rhythmische Zuspitzung, die einer späteren Fassung der Johannes-Passion angehört. Jedoch die Figur  kommt sechsmal, allerdings zu anderen Worten, in der Frühfassung von 1724 vor, wird aber von Bach nur dreimal in der Spätfassung beibehalten.

heit im Bachschen Schaffen. In der Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ stellt der kurz-lange Rhythmus abwechselnd mit dem häufigeren lang-kurzen Rhythmus den melodischen Höhepunkt des Ritornells dar und begleitet im ersten Teil der Arie und seinem *Dacapo* die realistischen Worte von Jesu „*blutgefärbtem Rücken*“. Wenn auch diese Arie im Blick auf die Frage des wortgezeugten kurz-langen Rhythmus noch Zurückhaltung auferlegt, so ist die nachfolgende Sopranarie ein eindeutiges und somit das einzige überzeugende Beispiel dieses Rhythmus in der Johannes-Passion. Diese Arie ist instrumental wie vokal von den folgenden zwei kurz-langen Rhythmen durchsetzt:

(a) T. 17 - 20

Zer - flie - ße, - mein Her - ze, in Flu - ten der Zäh - ren,

und (b) T. 119 - 121

zer - flie - ße, - mein Her - ze, - in - Flu - ten der -

Diese Figuren und ihre zahllosen Wiederholungen setzt Bach nicht nur für Flöte und Oboe da caccia, sondern läßt sie durchweg auch vom Sopran zu den Worten „Zerfließe, mein *Herze*, in *Fluten der Zähren*⁸ . . . dein *Jesus ist tot*“ singen. Das poetische Wort „Zähren“ taucht drei Jahre später⁹ in Picanders Text zur Matthäus-Passion wieder auf, und zwar in der Altarie, die auf Petrus' bitterliches Weinen folgt. Wie „Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren“ das klarste Beispiel des kurz-langen Rhythmus in der Johannes-Passion ist, so liefert die Altarie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen!“ den ausdrucksvollsten Fall dieses Rhythmus in der Matthäus-Passion.

Zu bemerken ist, daß die oben besprochene Tenorarie BWV 114/2 „Wo wird in diesem Jammertale vor meinen Geist die Zuflucht sein?“ mit

⁸ Wie oben ersichtlich, deklamiert Bach diesen Text zu beiden Rhythmen, zu (a) zum Beispiel in T. 41-45, zu (b) in T. 119-121. Die Phrase „Mein Jesus ist tot!“ macht nur von Rhythmus (b) Gebrauch (vgl. T. 69 und 79).

⁹ Wir folgen hier Joshua Rifkins Neudatierung der Erstfassung der Matthäus-Passion: Karfreitag 1727. Vgl. *Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360ff.

ihren Ketten von Zweierbindungen in lombardischem Rhythmus chronologisch hierhin gehört. Nicht ganz vier Monate nach ihrer Erstaufführung am 1. Oktober 1724 sind es wiederum stufenweise fallende gebundene Sechzehntelpaare, die Bach in dem stürmischen dritten Satz aus Kantate 92 lombardisch notiert.¹⁰ Allerdings ist hier die lombardische Artikulation in der Tenorstimme dem „starken Gott“, der uns „unüberwindlich machen“ wird, zugeordnet,¹¹ während dem Text „Laßt Satan wüten, rasen, krachen“ der gewöhnlich für die himmlische oder königliche Majestät reservierte Rhythmus der französischen Ouvertüre zufällt.

BWV 183/2 vom 3. Mai 1725 ist eine Tenorarie,¹² deren Konturen melodisch wie rhythmisch erstaunlich bizarr sind. Obgleich der Text sich ausdrücklich gegen Todesfurcht wendet, so betont Bach dennoch – und das ist recht typisch für ihn – das Wort „Furcht“ und bringt die melodische Linie mit heftigen Akzenten von zwei Zweiundreißigsteln und einer Sechzehntelnote gleichsam zum Zittern. Diese Akzente fallen charakteristischerweise auf die folgenden Silben: „Ich *furchte* nicht *des* Todes Schrecken, ich *scheue* ganz *kein* Ungemach.“

Die liebliche Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Schafe“ aus der Hochzeitskantate BWV 34a von 1726 gehört mit dem pastoralen Charme ihrer zwei Querflöten und dem sanften Klang gedämpfter Violinen in den Bereich zarter Synkopierung, dem auch der „Esurientes“-Satz aus dem Magnificat entsprang. Im Eingangssatz der Sopransolokantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ BWV 84 von 1727 phrasiert Bach den Anfang der Singstimme in scheinbar lombardischem Stil:



¹⁰ Jedoch tut er dies keineswegs konsequent. Die lombardische Notierung wechselt in identischen Sequenzen, die rhythmisch natürlich nicht anders ausgeführt werden können, mit der einfacheren Schreibweise von zwei gebundenen Sechzehnteln anscheinend nach Belieben ab.

¹¹ Auf diese erste Anwendung des lombardischen Rhythmus zur Schilderung von Gottes Macht wird später noch einzugehen sein (S. 169 ff.).

¹² Es sei nur am Rande bemerkt, daß es hier zum drittenmal seit der Johannes-Passion eine Tenorarie ist, die lombardischen oder kurz-langen Rhythmus aufweist.

während Oboe und erste Violine den Satz mit demselben Motiv in konventioneller Phrasierung eröffnen:





Mit dieser Diskrepanz in der Phrasierung scheint Bach einen pikanten Kontrast zwischen den Instrumentalstimmen und dem Sopran beabsichtigt zu haben. Die Takte 4 ff. und 15 ff. des Ritornells und ihre Anwendung in der Sopranstimme (T. 29) sowie das Ende des ersten Teils der Arie (T. 49–50) bezeugen durch ihre kurz-langen oder synkopierten Rhythmen, daß der obige Phrasierungskontrast keineswegs aus dem Rahmen dieser rhythmisch so differenzierten Arie fällt.

In den 1720er Jahren ist der lombardische Rhythmus etwas ganz Ungewöhnliches, und auch der kurz-lange Rhythmus stellt durchaus noch eine Rarität dar. Wie könnte sonst ein Werk von dem monumentalen Ausmaß der Matthäus-Passion lediglich einen Satz aufweisen, dem der kurz-lange Rhythmus seinen rhetorischen Charakter aufstempelt, nämlich die oben-erwähnte Arie „Erbarme dich, mein Gott“.

Petrus' bitterliches Weinen, das Bach zu einem der kühnsten Melismen in der gesamten Musikkultur inspirierte, ist vielleicht der dramatischste Augenblick eines persönlichen Ausbruchs von Gemütsbewegung in der Matthäus-Passion. Die darauffolgende Arie für Alt, Solovioline, Streicher und Continuo gehört gleichfalls zu den bewegendsten und realistischsten in Bachs Vokalschaffen. Über dem pulsierenden Pizzicato des Continuos erhebt sich die lang-ausgespinnene Melodie der Sologeige zunächst im Siziliano-Rhythmus, den Bach häufig für den rhetorischen Affekt der Klage verwendet. Die vom 2. Takt an sich ständig und allmählich steigende Bewegung bricht im 5. und 7. Takt in zwei verschiedene kurz-lange Rhythmen aus. Was anders kann diese Melodie mit ihren rhythmischen Verzerrungen in dem Zusammenhang, in dem sie erscheint und dem sie ihr Leben verdankt, bedeuten als die Gemütsbewegung eines Menschen, der sich mit Petrus identifiziert? Daß die Melodie die hin und her gerissenen Bewegungen eines Reumütigen widerspiegelt, zeigt sich auch am Notenbild. Das achttaktige Ritornell veranschaulicht durch die ständig wachsenden Notenzahlen der Solovioline: 11, 11, 15, 11, 24, 27, 32 und 11 (für den abschließenden Halbtakt) die sich steigende Erregung. Charakteristischerweise erreicht auch die Melodie ihren Tief- sowie Höhepunkt in den notenreichsten Takten 6 und 7. Als Bach den Schleifer, der das Siziliano eröffnet, später hinzufügte, schuf er damit nicht nur eine passende Geste für Petrus' Demut, sondern machte den Schleifer gleichzeitig auch zum Vorboden der späteren bald fallenden, bald steigenden kurz-langen Rhythmen, die die zweite Hälfte des Ritornells von der ersten unterscheiden. Die obige

hermeneutische Interpretation des Ritornells bewahrheitet sich später im Vokalteil der Arie, wenn die kurz-langen Figuren der Sologeige zusammen mit den Worten der Altstimme erklingen: „Erbarme *dich*, mein Gott, um meiner *Zäh*---(viermal kurz-langer Rhythmus während des Melismas)---ren willen“ (T. 20–21). Die Altstimme singt nur einmal einen Schleifer, diesen aber bezeichnenderweise zu dem Wort: „*Schau*-e,“ mit dem der Singende wie mit einem Finger auf sich selbst hindeutet: „*Schau*-e hier, Herz und Auge weint---(dreimal kurz-langer Rhythmus in der Solovioline)---vor dir bitterlich“ (T. 27–30).

Natürlich kommt der kurz-lange Rhythmus auch sonst noch hie und da in einigen weiteren Sätzen der Matthäus-Passion vor. Aber diese recht sporadischen Fälle finden sich, abgesehen von einer nebensächlichen Ausnahme,¹³ noch nicht in der durch Altnickols Kopie überlieferten Frühfassung der Matthäus-Passion.¹⁴ Sie sind somit rhythmische Änderungen, Verfeinerungen, die Bach später in seiner autographen Partitur¹⁵ anbrachte. Ein Vergleich von Altnickols Partitur, die möglicherweise eine Kopie von Bachs verschollener Originalpartitur von 1727 ist, mit Bachs gegen 1740 geschriebener Partitur zeigt folgende Zutaten in kurz-langem Rhythmus: Im Eingangssatz steht in Altnickols Partitur bei den Worten: „Sehet“ – „Wen?“ – „Den Bräutigam“ in den Flöten die Figur , die Bach in seiner eigenen Partitur später zu  verschärft. In der Altarie „Buß und

Reu“ (Nr. 6 [10])¹⁶ ersetzt Bach (in T. 15) ebenemäßige Achtel durch die rhetorisch eloquentere Figur des Schleifers, womit das Wort „Buß“ dramatischer hervorgehoben wird. In der folgenden Arie „Blute nur, du liebes Herz“ (Nr. 8 [12]) fügt Bach dem letzten Melisma der Sopranstimme die bekannte Figur von zwei Zweiunddreißigsteln und einer Sechzehntelnote hinzu (in T. 42 und 44), wodurch die Worte „ermorden“ und „*Schlange*“ je einen kurzen Moment des Schauderns hervorrufen.

Im Einleitungssatz des zweiten Teiles bringt Bach eine kleine, doch tief eingreifende Revision an. Er verändert das Melisma im Zentrum des Mittelteiles (T. 73–77) „Ach! mein Lamm in *Ti*-ger-klau-en“ in folgender charakteristischen Weise. Was in der Frühfassung als lang ausgehaltenes *h* in der Baßstimme erscheint – dachte Bach hier noch an eine Personifizierung von Petrus? –,

¹³ Nämlich die Baßarie „Komm, süßes Kreuz“ (NBA II/5, Nr. 57; BG 4, Nr. 66; vgl. T. 12 und 43).

¹⁴ NBA II/5 a (A. Dürr).

¹⁵ Vgl. Faksimileausgabe, Leipzig 1974.

¹⁶ Die neue Numerierung der NBA geht der in eckige Klammern gesetzten früheren Numerierung der BG voraus.

T. 69-78

- klau - - - - en, in Ti - ger-klau - - -

- - - - - en, ach! wo —


verändert er später in drei absteigende Sequenzen in kurz-langem Rhythmus für die Altstimme und eine vierte für die instrumentalen Oberstimmen:

Flauto traverso I
 Oboe d'amore I
 Violine I

T. 72-77

in Ti - ger-klau - - - - - en,

Die kurz-lange Figur fällt nicht nur jeweils auf den betonten ersten Taktteil, sondern stürzt auch dreimal im Tritonus-Intervall ab. Dadurch wird das Bild des Lammes „in Tigerklauen“ derart ins Licht gerückt, daß eine wörtliche Beschreibung dieses realistischen Augenblickes einfach zu peinlich wird.

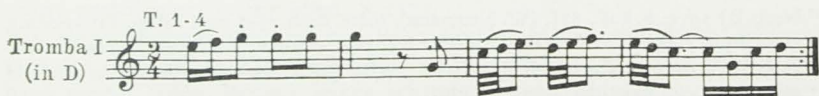
Zu späteren Revisionen Bachs gehört noch das lediglich dreimalige Auftreten von  in der Tenorarie „Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen“ (Nr. 35 [41]) sowie das der gleichen Figur in der Baßarie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Nr. 42 [51]), zu denen noch einige gleichfalls nicht ins Gewicht fallende Beispiele aus der Matthäus-Passion hinzugefügt werden könnten.

Nach der Matthäus-Passion vermindert sich das Auftreten des kurz-langen Rhythmus noch mehr, was angesichts des allgemeinen Abnehmens des Bachschen Vokalschaffens nicht verwunderlich ist. In der um 1728 entstandenen Kantate 188 „Ich habe meine Zuversicht“ findet sich der Rhythmus im vierten Satz. In dieser rhythmisch komplizierten Arie kommen in der obligaten Orgel und der Altstimme verschiedene synkopierte und kurz-lange Rhythmen vor, die ihre Entstehung möglicherweise dem Text verdanken:

„Unerforschlich ist die Weise,
Wie der Herr die Seinen führt.“

Die Ratswahl-Kantate BWV 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ vom 27. August 1731 gibt uns in ihrem fünften Satz endlich wieder ein wenn auch kurzes Beispiel des lombardischen Rhythmus. Die lombardisch notierten Zweierbindungen finden sich im 3. Takt des Ritornells sowie im 11. Takt der Sopranstimme.

Mit dem Himmelfahrts-Oratorium BWV 11 erscheint ein völlig neuer Typus, in welchem der lombardische Rhythmus nicht mehr wie in Kantate 114/2 eine verzweifelte Gemütsbewegung, sondern Pomp, Freude und Festlichkeit ausdrückt. Der Anfangssatz von BWV 11 geht vermutlich auf den ersten Satz der Kantate BWV Anh. 18 zurück, die Bach zur Einweihung der renovierten Thomasschule für den 5. Juni 1732 geschrieben hatte, deren Musik aber verschollen ist. Ein Jahr später benutzte Bach die Musik dieser Kantate mit umgedichtetem Text wieder, um den Namenstag seines neuen Herrschers August III. am 3. August 1733 feierlich zu begehen. Aber auch von dieser Kantate, BWV Anh. 12, ist lediglich der Text erhalten geblieben. Die Musik des ersten Satzes beider Kantaten lebt glücklicherweise im Eingangschor des Himmelfahrts-Oratoriums aus dem Jahre 1735 fort. Dort demonstriert sie die festlich freudige, ja tanzbeschwingte Natur des lombardischen Rhythmus, die zu einem neuen Bachschen Stilmerkmal der 1730er Jahre werden sollte. Eingeleitet vom kurz-langen Rhythmus, gibt die lombardische Figur dem Hauptthema seinen Elan, am Anfang in der 1. Trompete und den Holzbläsern:



sodann in den Geigen und dem Sopran, wo sie dem Text „Lobet Gott in seinen Reichen“ zugeordnet ist. In der Urform (BWV Anh. 18/1) hießen die Worte: „Froher Tag, verlangte Stunden“ und ein Jahr später in BWV Anh. 12/1: „Frohes Volk, vergnügte Sachsen.“

Einen Monat nach der wahrscheinlichen Urform von BWV 11/1 schrieb Bach für den 6. Juli 1732 die Kantate 177 „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“. In ihrem ersten Satz wendet Bach den Rhythmus:

Violino concertante

Solo

Violino I

Tutti

konsequent in der Solovioline und als Tuttikontrast in den Geigen des Orchesters an. Diese und ähnliche kurz-lange Figuren werden durch ihren immer häufiger werdenden Gebrauch zu einer charakteristischen rhythmischen Würzung der Bachschen Musik dieses Jahrzehnts.

Die Johannis-Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ (BWV 30) aus der Zeit nach 1738 ist eine Parodie der weltlichen Kantate BWV 30a „Angenehmes Wiederau, freue dich“ vom 28. September 1737. Die zweite Baßarie beider Kantaten geht angeblich auf den neunten Satz der verschollenen Kantate BWV Anh. 11 vom 3. August 1732 zurück.¹⁷ Das demonstrative Sich-Brüsten des lombardischen Rhythmus ist hier kaum zu verkennen.

BWV 30a/7

Basso

Ich will dich halten und mit dir walten, —

T. 31 - 34

¹⁷ Nach BJ 1972, S. 80f., 88f. (W. Neumann), hatte Bach 1737 eine solche Parodierung zwar geplant, sich aber dann doch zu einer Neukomposition (BWV 30a/7) entschlossen. Auf BWV Anh. 11/9 geht offenbar BWV 212/14 („Kleinschocher müsse so zart und süße“) zurück (Anm. der Schriftleitung).

Was Bach hiermit besagen will, ist allerdings schwer zu erklären. Der Text aller drei Fassungen führt uns kaum weiter, es sei denn die vermutliche Urform BWV Anh. 11/9, in welcher die „Landes-Fürscheidung“ dem Kurfürsten und König verspricht:

„*Ich will Ibn begen
Und will Ibn pflegen
Und seiner Seele freundlich tun*“

oder deren erste Parodie BWV 30a/7, in welcher das „Schicksal“ dem neuen Gutsherrn auf Wiederau gelobt:

„*Ich will dich balten
Und mit dir walten
Wie man ein Auge zärtlich bält*“

oder die zweite und letzte Parodie BWV 30/8:

„*Ich will nun bassen
Und alles lassen,
Was dir, mein Gott, zuwider ist.*“

Sechs Monate, nachdem Bach die Urform dieses Satzes (BWV Anh. 11/9) zum Namenstag seines Herrschers komponiert hatte, starb dieser. Während der auf den Tod August II. folgenden vierundeinhalb Monate dauernden Landestrauer komponierte Bach eine Missa für seinen neuen Landesherrn August III. Das Gloria enthielt nicht nur den „Domine Deus“-Satz, dessen lombardischer Rhythmus den Anlaß zu des Verfassers Artikel im Bach-Jahrbuch 1974 gab, sondern auch die Arie „Laudamus te“ mit ihrem scharfprofilierten kurz-langen Rhythmus. In dieser Arie stellt Bach dem rhythmisch konservativen Concerto-grosso-artigen Kopfmotiv ein mehr solistisches Kontrastmotiv gegenüber, das sich durch tänzerische Synkopierung und kurz darauf durch kurz-langen Rhythmus auszeichnet. Die Solovioline übernimmt die kurz-lange Figur, um mit ihr in neun Sequenzen zum Höhepunkt des Ritornells emporzuklimmen und dessen erste Hälfte zu markieren. Die kurz-lange Figur zeigt hier, daß auch die rhythmische Umkehrung der von Albert Schweitzer als Freudenmotiv bezeichneten Figur in den frühen 1730er Jahren Bachs zum Ausdruck freudigen Jubelns wird („*laudamus te, adoramus te, glorificamus te*“).

Nur eine Woche, nachdem er die Stimmen der Missa BWV 232¹ am Hofe seines neuen Landesherrn in Dresden eingereicht hatte, bemühte sich Bach erneut um dessen Gunst, und zwar mit der obenerwähnten Kantate BWV Anh. 12, die er zum Namenstag des Kurfürsten am 3. August 1733 aufführte. Wollte Bach das „frohe Volk“, die „*vergnügten Sachsen*“ mit dem modischen Pomp, mit der stilistischen Gespreiztheit des lombardischen Rhythmus, so wie er hier auftritt, charakterisieren und vielleicht gutmütig persiflieren? (siehe oben, S. 157).

Nur einen Monat später benutzte Bach die Gelegenheit des elften Geburtstags des sächsischen Kurprinzen (am 5. September 1733), dem Herrscherhaus erneut einen Beweis seiner schöpferischen Fähigkeiten und seiner

Hochachtung zu liefern. Zu diesem Zweck führte Bach eine neukomponierte Kantate „Hercules auf dem Scheidewege“ (BWV 213) mit seinem Collegium Musicum auf. Dieses *Dramma per Musica* enthält wiederum einen Satz, das Duett zwischen Hercules (Alt) und Tugend (Tenor), das vom kurz-langen Rhythmus überquillt. Der Text dieses Liebesduetts ist wiederum ein Ausdruck der Freude.

Mit der Aufführung dieser und anderer Gratulationskantaten war deren gesellschaftliche Funktion erfüllt, für den Komponisten aber nicht ihre künstlerische Verwendbarkeit. So liefern die Hercules-Kantate und die ihr folgenden Kantaten BWV 214 und 215 die Mehrzahl ihrer Chöre und Arien 1734 für das Weihnachts-Oratorium, das ihnen ein neues Leben versprach. Bach verwandelte und verwandelte, mit Ausnahme der Rezitative und des Schlußchores,¹⁸ die übrigen sechs Sätze der Hercules-Kantate in den ersten vier Kantaten des Weihnachts-Oratoriums. Das eben erwähnte Duett, BWV 213/11, wird nach umfassender Revision zum Duett im dritten Teil des Weihnachts-Oratoriums: „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei.“ Zu diesem Text will freilich der etwas frivole Rhythmus der weltlichen Kantate nicht so recht passen. Die Altarie BWV 213/9 „Ich will dich nicht hören“, in welcher sich Hercules von der Wollust lossagt, wird durch Parodie zur Arie „Bereite dich, Zion“ im ersten Teil des Weihnachts-Oratoriums. Und die verführerische Arie der Wollust „Schlafe, mein Liebster, und pflüge der Ruh“ (BWV 213/3) verwandelt Bach mit minimaler Textänderung in Marias gleichnamiges Wiegenlied im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums.

Was uns im Zusammenhang mit der Themenstellung der vorliegenden Arbeit interessiert, ist die Tatsache, daß die Originalfassungen dieser beiden Arien aus der Hercules-Kantate keinerlei Spuren von kurz-langem Rhythmus aufweisen. Dagegen verziert Bach in „Bereite dich, Zion“ das Wort „prangen“ (in „deine Wangen müssen heut viel schöner *pran*-gen“) mit einer von Übermut überschäumenden sechstaktigen Vokalise, die in folgende Figur einmündet:

BWV 248 I/4



¹⁸ Bach hatte beabsichtigt, auch diesen Satz zu parodieren, nahm aber später davon Abstand.

Eine ähnliche, kürzere und kadenzartige Koloratur, wiederum vom kurz-langen Rhythmus durchsetzt:

BWV 248 II/10



T. 137 - 139

nimmt in dem Wiegenlied des Weihnachts-Oratoriums denselben Platz ein, der an der parallelen Stelle in der Hercules-Kantate lediglich von vier Achtel- und zwei Viertelnoten eingenommen wurde. Im Weihnachts-Oratorium waren es wohl die Worte „unser Herz er-freu-en“, die Bach zu dem überschwenglichen virtuosen Zusatz zu Marias Wiegenlied verleiteten. Diese zwei Zutaten mögen, zusammen mit den weiter oben angeführten zur Matthäus-Passion, genügen, um zu zeigen, daß das kurz-lange Ornament als rhythmisches Verfeinerungsmittel Bach in den 1730er Jahren zur zweiten Natur wurde.

Nur drei Monate nach der Aufführung der Kantate für den Kurprinzen benutzte Bach die Gelegenheit des Geburtstages der Kurfürstin und Königin am 8. Dezember 1733, auch deren Ehrentag mit einer neuen Kantate, BWV 214, feierlich zu begehen. Was könnte den Text von diesem *Dramma per Musica* „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Klingende Saiten, erfüllet die Luft!“ wortgetreuer widerspiegeln als Bachs atemberaubende Instrumentation nacheinander einsetzender Pauken, Trompeten und abwärtswirbelnder Streicher? Es ist klar, daß Bach der Landesherrin mit seiner virtuosen Behandlung des Orchesters imponieren wollte. Daß die um ein Jahr spätere Parodie dieses Satzes als Eingangschor des Weihnachts-Oratoriums mit ihrem neuen Text „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ das in der Geburtstagskantate so ideale Verhältnis von Wort und Ton beeinträchtigen mußte, ist eine bekannte, schon des öfteren diskutierte Tatsache. In der weltlichen Kantate ist es besonders der Mittelteil des menuettartigen fünften Satzes, welcher der Altstimme folgende außerordentlich virtuose Koloratur mit kurz-langen Ornamenten zuweist, und zwar zu den Worten „Füllt mit Freuden eure Brust“.

BWV 214/5



T. 69 - 72

Im Weihnachts-Oratorium (BWV 248^{II}/6) behält Bach diese vokale *tour de force* in der stark umgearbeiteten parodierten Tenorarie „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ nicht nur bei, sondern zeichnet auch die Flötenstimme mit bereichernden kurz-langen Ornamenten aus.


Im Jahre des Regierungsantritts Augusts III. kann sich der aus Leipzig wegstrebende Thomaskantor an Werbungen um die Gunst des neuen Herrscherhauses kaum genug tun. Am 19. Februar 1734 feiert er, obgleich einen Monat *post festum*, die Krönung Augusts III. zum König von Polen mit der Aufführung von Kantate BWV 205a (Parodie einer schon 1725 zu Ehren eines Leipziger Universitätsprofessors entstandenen Gratulationskantate). Ein halbes Jahr später, während Bach mit der Arbeit an einer neuen Kantate (BWV 206) zum Geburtstag Augusts III. beschäftigt war, kündigte das königliche Paar plötzlich und unerwartet einen Besuch in Leipzig an. Dieser fiel mit dem ersten Jahrestag der Königswahl Augusts III. zusammen. Lediglich drei Tage scheinen Bach zur Herstellung einer neuen Kantate zur Verfügung gestanden zu haben. Diese Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) befaßt sich mit den jüngsten Ereignissen des polnischen Feldzugs und dem Siege Augusts III. und wurde in Gegenwart des Herrscherpaares am 5. Oktober 1734 aufgeführt. Die von den Studenten der Leipziger Universität mit großem Aufwand inszenierte Veranstaltung, deren Kosten sich auf dreihundert Taler beliefen und die Bachs Trompeter Gottfried Reiche am nächsten Tage sein Leben kostete, gehört zu den am besten dokumentierten Ereignissen aus Bachs Leipziger Lebenszeit.¹⁹ Der mächtige achtstimmige Chorsatz, der das Werk eröffnet und wohl aus der über zwei Jahre alten Huldigungskantate BWV Anh. 11/1 für August II. stammt, ist mit seinem vollen Orchester als drittem Chor die an Mitteln reichste Vertonung in Bachs Vokalschaffen. Kein Wunder, daß Bach diesen Satz später als *Osanna* in seine *h-Moll-Messe* übernimmt. Kantate 215 ist besonders reich mit Synkopierung, kurz-langen und lombardischen Rhythmen ausgestattet.²⁰

Die Sopranarie (BWV 215/7) ist der einzige Satz dieser Kantate, der drei Monate später seinen Weg in das Weihnachts-Oratorium findet (BWV 248^v/5). Ob das Fehlen des *Basso Continuo* hier, wie in der Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus der *Matthäus-Passion*, einen unirdischen, übermenschlichen Charakterzug symbolisiert, ist angesichts des Textes immerhin möglich:

*„Aber die Bosheit mit Wobltat vergelten,
Ist nur der Helden,
Ist Augustens Eigentum.“*

¹⁹ Vgl. Dok II, S. 250f. (Dokument 352).

²⁰ Vgl. zum Beispiel im dritten Satz T. 1–2 oder 65–66. Im fünften Satz gehört der kurz-lange Rhythmus der Baßstimme an.

Das lombardische Ornament  tritt gewöhnlich in zwei oder drei steigenden Sequenzen auf, zunächst in den Querflöten und im Mittelteil auch im Sopran und in den Streichern. Besonders bemerkenswert ist es bei dem oben zitierten Text (T. 104-110):

Flauto traverso I, II

Soprano

die Bos - - - - - heit mit Wohl - tat ver -

T. 104 - 110

gel - ten, ist nur der Hel - den Ei - gen - - tum,




Dabei ist interessant, daß Bach bei dem Wort „Bosheit“ die Richtung des Ornamentes, das sich mit einer Ausnahme stets aufwärts bewegte, zweimal umkehrt. In der stark umgearbeiteten Parodie dieses Satzes im Weihnachts-Oratorium (BWV 248^v/5), einer Baßarie, in der der Basso Continuo nicht mehr fehlt, ist das lombardische Ornament aus BWV 215/7 beibehalten, und zwar zu den Worten „Erleuchte mein Herze, erleucht auch meine finstre Sinnen“.

Noch zwei Sätze aus dem Weihnachts-Oratorium, die keine Parodien zu sein scheinen, zeigen kurz-langen Rhythmus. In BWV 248^v/9 erscheint er als Schleifer in der Solovioline; in der Sopranarie BWV 248^{VI}/4 als lombardisches Ornament, das in T. 45 auf das Wort „Stolz“ (in „seiner Feinde Stolz zu enden“) fällt. Die Komposition dieser beiden Sätze und die der Vokalsen in den Arien „Bereite dich, Zion“ und „Schlafe, mein Liebster“, die sich als Zutaten Bachs erwiesen, fällt demnach in die Adventszeit 1734, in der Bach die Partitur des Weihnachts-Oratoriums schrieb.

Aus dem Jahre 1734 muß noch die rhythmisch komplizierte Tenorarie BWV 97/4 mit ihren synkoptierten sowie kurz-langen Rhythmen erwähnt werden. Die oben bereits angeführte, 1734 begonnene Geburtstagskantate für August III. (BWV 206) gelangte wahrscheinlich am 7. Oktober 1736 zur Aufführung. Auch sie enthält einen Satz, den neunten, in der sich der lombardische Rhythmus recht modisch präsentiert. Hat Bach mit dieser

vokalen Gavotte vielleicht auf eine Leipziger Mode des lombardischen Geschmacks angespielt? Jedenfalls stellt er diesen Rhythmus in der harmoniestiftenden Schlußbarie heraus, die für den Sopran, der Leipzigs Pleiße personifiziert, geschrieben ist („Hört doch! der sanften Flöten Chor“):




Es ist nicht verwunderlich, daß die wohl in der zweiten Jahreshälfte 1734 entstandene Kaffeeantate wiederum einen Satz enthält, BWV 211/8, der von dem kurz-langen Schleiferauftakt  durchsetzt ist²¹:



BWV 211, Originalstimme *Violino I*, T. 17-35 (autograph)

In dieser charmanten wie humorvollen Sopranarie der Tochter Liesgen ist der ständig wiederholte, im wörtlichen Sinne atemberaubende Schleifer ein ebenso treffendes wie ironisches Zeichen der Vorfreude auf den „heute noch“ versprochenen Ehestand. Picanders für die damalige Zeit gewagter

²¹ In BG 29, S. 158, erscheint diese Figur der Partiturlasart folgend in der Rhythmusform , trotzdem sie in den autographen Violino- I- und Sopranstimmen durchwegs im umgekehrten kurz-langen Rhythmus notiert ist. Die kurz nach der Partitur von Bach selbst ausgeschrieben Stimmen stellen somit eine neue Lesart dar, und zwar in Form der für diese Zeit typischen rhythmischen Zuspitzung, die hier als Bachs zweite und endgültige Entscheidung anzusehen ist. Werner Neumann druckt die kurz-lange Figur der Originalstimmen zum erstenmal in NBA I/40, S. 212, als Bachs Aufführungswünschen entsprechend ab. Siehe auch W. Neumann, Krit. Bericht NBA I/40, S. 199.

Text²² fand in Bachs Walzertempo mit seinen Schleiferauftakten einen künstlerisch wie psychologisch kaum zu überbietenden Niederschlag.

Ob der punktierte Rhythmus gegen Ende des Ritornells im Schlußsatz der Solokantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 auch im umgekehrten, das heißt lombardischen Rhythmus gedacht war, entzieht sich unserer Kenntnis. Da weder die Originalpartitur noch die Originalstimmen überliefert sind, steht man vor einer verzwickten Frage, die nicht nur den Rhythmus, sondern auch die bisherige Datierung „um 1729“ einschließen dürfte. Falls es Anhaltspunkte für eine um etwa drei bis sechs Jahre spätere Entstehung geben sollte, würde damit auch die oben ausgesprochene Vermutung, daß hier lombardischer Rhythmus gemeint war, stark an Wahrscheinlichkeit gewinnen.

Das Himmelfahrts-Oratorium beherbergt über seinen Eingangschor mit kurz-langem und lombardischem Rhythmus hinaus noch einen weiteren Satz, in dem kurz-lange Ornamente eine wesentliche Rolle spielen. So wie der erste, geht auch der vierte Satz vermutlich auf eine verschollene Quelle zurück, nämlich auf die Hochzeitskantate „Auf! süß entzückende Gewalt“ vom 27. November 1725, von der lediglich Gottscheds Text erhalten geblieben ist. Daß das aus zwei Zweieunddreißigsteln und einer Sechzehntelnote bestehende Ornament bereits in dem Originaltext „Entfernet *euch*, ihr *kalten* Herzen“ vorhanden war, ist aus zwei Gründen unwahrscheinlich. Nicht nur kommt dieses Ornament 1725 höchst selten vor, sondern tritt auch in seiner zweiten Parodie, dem „Agnus Dei“ der h-Moll-Messe, die auf das 1725er Original zurückgehen dürfte, nicht auf. Wie dem auch sei, im Himmelfahrts-Oratorium von 1735 ist die kurz-lange Figur eine rhythmische Zutat, die Bach wohl aus rhetorischen Gründen den klagenden Worten, die auf Jesu Abschied von seinen Jüngern folgen, beifügte. Die Altstimme fleht Jesus inständig an:

„Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,

Ach, fliehe nicht so bald von mir!“

Über ein Jahrzehnt später, im Agnus Dei der h-Moll-Messe, kürzt Bach diesen Satz resolut und schreibt ihn ohne jedwedes kurz-langes Ornament. Was Bach 1735 als eloquente Verzierung ansah, findet er, als er über zehn Jahre später die h-Moll-Messe vollendete, nicht mehr zufriedenstellend, wofür natürlich auch der überpersönliche lateinische Text verantwortlich sein mag.

²² „Heute noch,

Lieber Vater, tut es doch!

Ach, ein Mann!

Wahrlich, dieser steht mir an!

Wenn es sich doch balde fügte,

Daß ich endlich vor Coffee,

Eh ich noch zu Bette geh,

Einen wackern Liebsten kriegte!“

Bisher waren der Einleitungsschor des Himmelfahrts-Oratoriums und die Baßarie aus der weltlichen Kantate „Angenehmes Wiederau“ die krassesten Beispiele der lombardischen Manier, zu denen noch eine weitere Baßarie und, wie in den beiden obigen Fällen, eine Komposition im Zweivierteltakt hinzugefügt werden kann. Diese trägt den lombardischen Rhythmus mit besonders selbstgefälliger Gewichtigkeit vor. Es handelt sich um den dritten Satz der Trauungskantate BWV 195. Hier hat es den Anschein, als ob Bach den lombardischen Rhythmus in all seiner Mannigfaltigkeit zur Schau stellen wollte:

Flauto traverso I

Violino I

T. 1-13

Wie bereits angeführt wurde, enthält dieser Satz Stellen, bei denen lombardischer und kurz-langer Rhythmus gleichzeitig auftreten.²³ Der Text „Rühmet Gottes Güt und Treu, rühmet ihn mit reger Freude“ mag zwar zur Wahl des lombardischen Rhythmus beigetragen haben, kann aber wohl kaum dessen extravagantes Ausmaß ausgelöst haben. Möglicherweise hat der Zweck, für welchen die Kantate komponiert wurde, etwas mit diesem lombardischen Übermaß zu tun. Der außergewöhnliche Anlaß war entweder die Kirchentrauung eines aristokratischen Paares, was die später fallengelassene Textphrase „Hochedles Paar“ vermuten ließe, oder die Kirchentrauung des Bürgermeisters der Stadt Naumburg am 11. September 1741 mit der Tochter des verstorbenen Pastors der Thomaskirche, die eine Urgroßnichte von Heinrich Schütz war.²⁴ Man sollte wohl annehmen, daß Bach diese persönlich kannte, und möchte auch im ersteren Falle vermuten, daß er vielleicht von einem oder gar beiden der zukünftigen Ehepartner erfahren hatte, daß sie für die lombardische Manier, die damals

²³ Vgl. das Notenbeispiel auf S. 148.

²⁴ Vgl. Dürr K, S. 609.

in Leipzig Mode gewesen zu sein scheint, eine besondere Vorliebe hätten. Wie später (S. 171) anlässlich der weltlichen Kantate BWV Anh. 13 gezeigt wird, verstand Bach es nur allzugut, sich dem musikalischen Geschmack seiner Hörer anzupassen.

Der bisherige Überblick beweist, daß Bach den kurz-langen und den lombardischen Rhythmus in seinem Vokalwerk in verschiedener Weise und in zwei verschiedenen Schaffensperioden anwendet. Die allzu schwachen Spuren des kurz-langen Rhythmus, die Bachs Ankunft in Leipzig vorausgehen, durften aus dem Spiel gelassen werden. Der kurz-lange Rhythmus kommt in Bachs Vokalschaffen 1723 erstmals zum Vorschein, der lombardische Rhythmus, vorerst jedoch quasi als Einzelfall,²⁵ sechzehn Monate später, am 1. Oktober 1724 (in BWV 114/2). Von 1723 bis 1728²⁶ verwendet Bach den kurz-langen Rhythmus in den meisten der immer noch seltenen Fälle sowie in dem einen Beispiel des lombardischen Rhythmus aus tonmalerischen Gründen. Worte, die Trauer, Pein, Widerwillen oder unnormale Gemütsbewegungen, übertriebene oder verzerrte Gebärden ausdrücken, werden für Bach zum Anlaß, kurz-langen und einmal auch lombardischen Rhythmus zu wählen.

Die so interpretierten Worte erstrecken sich von „falschen Heuchlern“, dem „Sodom“ der „sündlichen Glieder“, den „Hungrigen“ und den „Stricken“ der Sünden zu Jesu „blutgefärbtem Rücken“, dem „Jammertale“ der menschlichen Existenz (lombardischer Rhythmus!) bis zum „Stechen falscher Zungen“. Der kurz-lange Rhythmus verleiht Phrasen wie „dein Jesus ist tot“, „Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähnen“, „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähnen willen“, die „vor dir bitterlich weinen“ seine ihm eigentümliche akzentuierende Betonung. Das kurz-lange Ornament unterstreicht Worte wie „unerforschlich“, „Buß“, „ermorden“, „Schlange“ und „Tigerklauen“.

So erstaunlich diese Tonmalerei auch in den meisten Fällen ist, sie ist und bleibt nur ein gelegentliches und seltenes stilistisches Phänomen.

Von 1732 an ändert sich das zusehends. Ein neuer Typus, der den lombardischen dem kurz-langen Rhythmus vorzieht, taucht auf. Als positive Bekundung von Freude, Pomp und Macht erscheint er in mindestens einem Satz in etwa der Hälfte von Bachs über dreißig letzten Vokalkompositionen. Besonders bezeichnend ist, daß von Juni 1732 bis Oktober 1734 keiner einzigen neugeschriebenen Komposition einer dieser beiden Rhythmen fehlt. In den nächsten drei Jahren dagegen beginnen Vokalwerke, die lombardische oder kurz-lange Rhythmen aufweisen, anderen Vokalkompositionen zu weichen, die ohne diese Rhythmen auskommen. Im letzten Jahrzehnt des Bachschen Vokalschaffens (von etwa 1738 bis

²⁵ Wenn wir von BWV 92/3 (siehe oben S. 153) absehen.

²⁶ Jedoch auch darüber hinaus, das heißt einschließlich der späteren kurz-langen Zusätze zur Matthäus-Passion; (siehe oben S. 155 ff.).

1748) kommt der lombardische Rhythmus nicht mehr vor, abgesehen von drei zweifelhaften Fällen: der Trauungskantate 195, sollte deren dritter Satz zwischen 1738 und 1741 entstanden sein, und den zwei Parodien BWV 30/8 sowie vielleicht BWV 191/2, der Parodie des Domine Deus der h-Moll-Messe. Neun weitere Vokalwerke, unter denen sich allerdings Parodien befinden, sind von dieser rhythmischen Eigenart völlig frei (doch einige nicht von synkopierten Sätzen). Bachs Vorliebe für die lombardische Manier scheint sich demnach über eine relativ kurze Phase erstreckt zu haben, die zwischen 1732 und 1735 ihren Höhepunkt erreichte aber bis 1741 gedauert haben mag.

Das plötzliche Auftreten des lombardischen Rhythmus im Jahre 1732 wirkt zunächst überraschend. Doch erweist es sich als sinnvoll, wenn wir die Anlässe, für welche diese Kompositionen geschrieben wurden, chronologisch an uns vorüberziehen lassen.

| | BWV | Datum | Anlaß | |
|--|--------|---------------------|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| | 1. | 29/5 | 27. 8. 1731 | Ratswechsel |
| | 2. | Anh. 18/1 | 5. 6. 1732 | Einweihung der renovierten Thomasschule |
| | 3. | 177/1 | 6. 7. 1732 | 4. Sonntag nach Trinitatis |
| | 4. | Anh. 11/1 | 3. 8. 1732 | Namenstag Augusts II. |
| | 5. | 232 ^I | vor dem 27. 7. 1733 | Ehrenbezeugung für den neuen Landesherrn August III. |
| | (6) | Anh. 12/1 | 3. 8. 1733 | Namenstag Augusts III. (Parodie von Anh. 18/1) |
| | 7. | 213 | 5. 9. 1733 | Geburtstag des sächsischen Kurprinzen |
| | 8. | 214 | 8. 12. 1733 | Geburtstag der sächsischen Kurfürstin |
| | 9. | 215 | 5. 10. 1734 | Jahrestag der Wahl Augusts III. zum König von Polen |
| | 10. | 97/4 | 1734 | ohne spezielle Bestimmung |
| | 11. | 248 ^{I-VI} | 25. 12. 1734 bis 6. 1. 1735 | Feiertage der Weihnachtszeit |
| | 12. | 211/8 | Ende 1734 oder Anfang 1735 | Aufführung im Collegium Musicum |
| | (13 a) | 11/1 | 19. 5. 1735 | Himmelfahrt (Parodie von Anh. 18/1 und Anh. 12/1) |
| | (13 b) | 11/4 | 19. 5. 1735 | Himmelfahrt (Parodie der Hohenthal/Mencke- Hochzeitskantate, ohne BWV Nr.) |
| | 14. | 206/9 | 7. 10. 1736, wohl Okt. 1734 begonnen | Geburtstag Augusts III. |
| | 15. | 30a/7 | 28. 9. 1737 | Huldigung für den Lehnsherrn J. C. von Henicke |
| | (16) | 30/8 | nach 1738 | Johannistag (Parodie von 30a/7) |
| | 17. | 195/3 | nach 1737, vielleicht 11. 9. 1741 | Kirchliche Trauung eines hochangesehenen Paares |

unterrichtet vorgeworfen wurde, sondern sein Verhalten auch als „incurrigibel“ bezeichnet wurde. Es war das Jahr, in dem Bach sich zum letztenmal um eine befriedigende Lösung einer „wohlbestallten Kirchen Music“ bemühte. Als dieser „höchstnöthige Entwurf“ keine Besserung der musikalischen Verhältnisse in Leipzig brachte, fing Bach an, sich um andere Stellungen zu bemühen. Der Brief an seinen ehemaligen Schulfreund Erdmann und zweidreiviertel Jahre später sein Gesuch um Titel und Anstellung am Dresdner Hof sind die uns erhaltenen Dokumente für Bachs unmißverständliches Bemühen, Leipzig zu verlassen.

Was wollte Bach wohl dem sächsischen Hofe, dessen Gunst er so offensichtlich suchte, mit der Anwendung des lombardischen und kurz-langen Rhythmus kundtun? Wahrscheinlich, daß er, der als Meister der polyphonen Satzkunst den Ruf eines konservativen, der Vergangenheit zugewandten Komponisten hatte, dem modernen lombardischen Geschmack nicht nur keineswegs abhold war, sondern ihn auch erfolgreich anzuwenden wußte; kurzum daß er als Komponist durchaus progressiv sein konnte.²⁷ Aber warum benutzte er diese Rhythmen nur in einigen Sätzen dieser Kompositionen? Wollte Bach vielleicht damit zeigen, daß er dem lombardischen Geschmack nicht den Platz einzuräumen gewillt war, den er in Werken seiner berühmteren Kollegen Telemann und Vivaldi einnahm, von dem „Scotch Snap“ der englischen Meister wie Henry Purcell ganz zu schweigen? War es, weil Bach die Gefahr sah, daß der lombardische Rhythmus zu einer Manier ausarten könnte?

Sollte das modische Auftreten des lombardischen Rhythmus in Bachs Vokalschaffen dieser Zeit wirklich als Mittel zu einem äußeren Zweck gedient haben? Ist es erlaubt, bei einem Genie wie Bach solch einen Verdacht zu hegen? Es gehört nicht zur Wesensart des Genies, sich künstlerisch von allen äußeren Einflüssen zu isolieren. Wir haben hier im Moment den Menschen Bach vor Augen, den tief enttäuschten Künstler, der nach sieben Jahren als Thomaskantor beinahe verbittert aus Leipzig fortstrebt. In diesem Licht gesehen, wirkt der Verdacht, Bach habe den lombardischen Rhythmus aus diplomatischen Gründen angewandt, einleuchtend. Diese Interpretation gewinnt an Überzeugungskraft, wenn wir Bachs briefliche Eingaben, Gesuche und Beschwerden von 1725 bis 1737 lesen und in ihnen Stil und Art beobachten, mit welchen der große Künstler legalen, gesellschaftlichen, pekuniären und oft kleinlichen menschlichen Angelegenheiten, zuweilen in stark rechthaberischer Weise, zu Leibe rückt.

Was schließlich über Bachs Kantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden!“ (BWV Anh. 13) bekannt ist, wird, obwohl die Musik nicht auf uns gekommen ist, unserer Annahme und bisherigen Beweisführung neues Gewicht verleihen. Weniger bekannt als Johann Adolph

²⁷ Wie Robert L. Marshall ihn in seinem Artikel *Bach The Progressive: Observations On His Later Works* nannte, in: *Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313ff.

Scheibes Angriffe auf den Komponisten Bach (1737–1739) ist eine Stelle aus einem Schreiben Scheibes an Mattheson vom Januar 1738.²⁸ Diese lautet:

„Bachische Kirchen-Stücke sind allemahl künstlicher und mühsamer; keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Überzeugung, und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemannischen und Graunischen Wercke.“

Bachs Freund Lorenz Christoph Mizler benutzt die Gelegenheit, den Leipziger Kantor zu verteidigen und Scheibes Urteil über Bachs Kantatenstil ad absurdum zu führen. Dies tut Mizler in einer Weise, die für die von uns unternommene Beweisführung von entscheidender Bedeutung ist. Mizler schreibt:²⁹

„Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bei der allerhöchsten Gegenwart Ihro Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, von Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“

Magister Birnbaum, der Bach in dem Federkrieg mit Scheibe hartnäckig verteidigt hatte, beruft sich in gleicher Sache ebenfalls auf diese Kantate.³⁰ Die Tatsache, daß Mizler und Birnbaum diese Kantate aus dem Jahre 1738 als den jüngsten und unwiderlegbarsten Gegenbeweis zu Scheibes Kritik wählten, macht den Verlust ihrer Musik doppelt beklagenswert. Wenn Mizler ausspricht, daß diese Kantate „vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen und von jedermann gebillichet worden“ sei, so macht er damit eine stilistische und soziologische Feststellung. Mit der Fortführung „So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten“, gibt Mizler den für uns ausschlaggebenden Grund für Bachs Anwendung des modernen Stiles an. Hier ist ein konkreter Beweis für das, was bisher von uns als vorsichtig aufgebauter Beweisversuch entwickelt wurde. Die obige Kantate ist in solch modernem Stil geschrieben, eben weil der Capellmeister so genau versteht, sich dem Geschmack seines Publikums anzupassen. Seit Bachs drei Jahre lang erhoffter, am 19. November 1736 nun endlich erfolgter Ernennung zum „Compositeur“ der Königlichen „Hofcapelle“ bot der siebzehn Monate später angekündigte Besuch der Herrscherfamilie in Leipzig die erste offizielle Gelegenheit

²⁸ Dok II, S. 307.

²⁹ Ebenda, S. 336.

³⁰ Ebenda, S. 352 (in Birnbaums langer Verteidigungsschrift vom März 1739).

für Bach, sich für die Erteilung dieser Ehre musikalisch zu bedanken. Bach erhielt den Kompositionsauftrag der Veranstalter am 10. April 1738 und hatte bis zu der am 28. April stattfindenden Aufführung reichlich Zeit, eine der Gelegenheit würdige Musik zu Gottscheds Text³¹ zu schreiben. Diese „Abendmusik“ wurde zur Huldigung des Königspaars sowie zu Ehren der bevorstehenden Hochzeit der ältesten Tochter, der Prinzessin Maria Amalia, mit Karl IV., König von Sizilien, von den Studenten der Leipziger Universität feierlichst dargeboten.³² Natürlich läßt sich infolge Verlustes der Musik nicht mit Sicherheit sagen, daß diese Kantate vom lombardischen Rhythmus beherrscht war. Die zeitlich nächste und darum am ehesten zum Vergleich geeignete Kantate ist die sieben Monate früher aufgeführte Huldigungsmusik für den Erbherren auf Wiederau (BWV 30a), die man vielleicht als die modernste von Bachs erhaltenen Kantaten bezeichnen kann. Ihr Anfangschor, der am Schluß des Werkes wiederholt wird, gehört dem synkopierten Stil an, von dem Mattheson sagt, welcher „itzo die höchste Mode ist.“³³ Auch der fünfte Satz, eine Altarie, ist im synkopierten Stil geschrieben,³⁴ dem sich später lombardische Figuren hinzugesellen. Der siebente Satz, die auf S. 158 f. besprochene Baßarie, war eines der krassesten Beispiele des lombardischen Rhythmus, dem wir begegneten. Die zeitliche Nähe der Wiederau-Kantate und die Tatsache, daß diese von Mizler und Birnbaum³⁵ nicht dazu benutzt wurde, Scheibes stilkritische Argumente zu entkräften, läßt bei BWV Anh. 13 auf eine Kantate schließen, die vielleicht noch mehr Gebrauch von lombardischen und synkopierten Rhythmen machte als die Wiederau-Kantate. Das daktylische Versmaß der ersten und letzten Strophe von Gottscheds Text³⁶ gleicht, bis auf den kurzen „Auftakt“, u. a. den Anfangs- und Schlußstrophen der für quasi-identische Zwecke geschriebenen Kantaten BWV 214, 215 und 206. Diese weltlichen Vorlagen, gleichfalls aus den 1730er Jahren, lassen auch bei BWV Anh. 13/1 und 9 auf festliche Sätze mit Trompeten und Pauken im Dreiachteltakt schließen, ohne daß wir dafür je Gewißheit verschaffen können. Die Arien, Satz 3 und 5 von

³¹ Vgl. BT, Leipzig 1974, S. 418–419 (Faksimile des Textdruckes).

³² Dies geschah anscheinend in ähnlich üppigem Rahmen wie die Aufführung von Kantate BWV 215 (siehe oben Fußnote 19 sowie Dok II, S. 327f.)


³³ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, II. Teil, Sechstes Kapitel, § 32, „*Ambibrachys*“ (S. 168 der Faksimileausgabe, Kassel und Bassel 1954).

³⁴ Siehe ferner BWV: 51/5, 100/4, 214/7 (= 248^I/8), 206/3 (zum Beispiel T. 41ff.), 206/7, 248^{II}/21, 248^{III}/31 und 248^V/51, welche gleichfalls aus den 1730er Jahren stammen.

³⁵ Es besteht natürlich die Möglichkeit, daß diese guten Freunde Bachs die Wiederau-Kantate nicht gekannt haben.

³⁶ „Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!“ (erster Satz). „Auf! theureste Enkelinn mächtigster Kaiser!“ (Schlußsatz).

BWV Anh. 13, sind mit ihrem trochäischen Versmaß³⁷ mit dem Metrum des lombardischen Eingangssatzes des Himmelfahrts-Oratoriums, mit dem der lombardischen Baßarie BWV 195/3 sowie mit dem des synkopierten Anfangssatzes der Wiederau-Kantate beinahe identisch. So besteht denn auch aus metrischen Gründen Anlaß, diese Rhythmen zum mindesten in BWV Anh. 13/3 und 5 vermuten zu dürfen. Schließlich ist noch von Interesse, daß BWV Anh. 13 die letzte nachweisbare Neukomposition Bachs für den sächsischen Hof ist. Nachdem Bach den Titel, aber nicht die Stellung, um die er 1733 gebeten hatte, Ende 1736 erhalten hatte, bestand kein praktischer Grund mehr für ihn, mit weiteren Kompositionen um die Gunst Augusts III. zu buhlen. Für die noch nachweisbaren Namens-tags-Kantaten aus den Jahren 1740 und 1742 benutzte Bach Kantate 206 wieder und führte seine erste weltliche Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!“ mit lediglich zwei neutextierten unter insgesamt fünf-zehn Sätzen wieder auf.

Zum Abschluß soll ein summarischer Überblick über Bachs Instrumentalmusik die aus seinem Vokalschaffen abgeleiteten Schlüsse bestätigen oder gegebenenfalls in Frage stellen. Es wird sich herausstellen, daß die kurz-langen und lombardischen Rhythmen von 1726 bis 1742 dieselbe Anziehungskraft auf Bach ausübten, die wir schon in seinem Vokalwerk beobachten konnten. Es erübrigt sich zu bemerken, daß sich Spuren des kurz-langen Rhythmus bereits in Bachs Köthener Kammer- und Orchestermusik finden. Aber ausgesprochene Fälle dieses Rhythmus sind dort von größter Seltenheit. Meist zeichnen sie sich durch die bekannte 3-Notenfigur  aus, die entweder als Ornament, als Schleiferauftakt oder zur rhythmischen Betonung benutzt wird, und zwar gewöhnlich nur in einigen Takten.

Ein gutes Beispiel liefert der erste Satz des a-Moll-Violin-Konzertes und der Schlußsatz der h-Moll-Sonate für Violine und Klavier. Ferner mag noch der vierte Satz der sechsten Sonate für Violine und Klavier oder der zweite Satz der D-Dur-Sonate für Viola da gamba und Klavier zitiert werden. Aber im Vergleich mit dem Reichtum an Instrumentalmusik, die Bach in Köthen schuf, fällt das sporadische Auftreten des kurz-langen Rhythmus als Stilmerkmal kaum ins Gewicht.

Das ändert sich von 1726 an. Ende 1725 begannen Bachs Meinungsverschiedenheiten mit den Universitätsbehörden. Da seine diesbezüglichen Eingaben an den Kurfürsten von diesem am 21. Januar 1726 nicht zu Bachs Zufriedenheit entschieden wurden, mag Bachs Enttäuschung über seine Leipziger Situation schon damals eingesetzt haben. Sein beständiger Strom von Kantatenkompositionen kommt bereits nach dem 27. Mai


³⁷ „Fürsten sind die Lust der Erden;
Wenn sie Hirten ihrer Heerden“ (Satz 3).
„Sanfte Stille! Süße Fülle!
Die der Friede, Künsten schenkt“ (Satz 5).

1725 zum Stillstand. Im nächsten Jahr gibt er die erste seiner sechs Klavier-Partiten heraus, mit der er sich zum erstenmal an eine breitere, die Grenzen Leipzigs überschreitende Öffentlichkeit wendet, in der Absicht, sich mit einem von fähigen Liebhabern spielbaren und leicht eingänglichen Werk vorzustellen. 1731 veröffentlicht er die sechs zuvor etwa jährlich einzeln herausgegebenen Klavier-Partiten als sein Opus 1. In Köthen, wo Bach anscheinend stets zufrieden war, publizierte er nichts von seiner reichhaltigen Klavier- und Kammermusik. Es war für ihn eben kein Anlaß dazu da. Dieser ergab sich erst in Leipzig. Ist es Zufall, daß Bach die erste Partita mit einem Präludium eröffnet, in welchem kurz-lange, synkopierte Figuren leicht dahingleiten, als wollte der Komponist damit sagen, daß er mit dem jüngsten Geschmack in der Musik (siehe oben, S. 170) wohlvertraut war? Ist es ferner Zufall, daß jede der sechs Klavier-Partiten zum mindesten einen Satz enthält, der entweder Spuren von oder ausgesprochene kurz-lange Rhythmen aufweist?³⁸ Das beinahe völlige Fehlen dieses Rhythmus in den Englischen und Französischen Suiten³⁹ und in dem fast unübersehbaren Rest von Bachs Köthener Kompositionen für Cembalo oder Clavichord, für Violine und Violoncello allein usw. bestätigt die These, daß die Klavier-Partiten etwas Besonderes in Bachs Klavierstil darstellen. Sie unterscheiden sich auch in ihrem Gebrauch des Zweivierteltaktes, der in Bachs Musik von hier an beobachtet werden kann und der, wie oben gezeigt wurde (S. 166), den radikaleren lombardischen Vokalsätzen zu deren tänzerischem Schwung mitverhalf.

Mit Bachs Orgelmusik verhält es sich nicht anders. Die zum großen Teil in Weimar komponierten Werke sind vom kurz-langen Rhythmus praktisch frei. Der lombardische Rhythmus tritt überhaupt nicht auf. Nicht ehe Bach seine sechs Triosonaten für Orgel, wahrscheinlich für den zum brillanten Organisten heranreifenden Wilhelm Friedemann „nach 1727“ schrieb, stellt sich der kurz-lange Rhythmus auch in Bachs Orgel-

³⁸ Siehe: die Sarabande der 4. Partita (1728), den Passepied der 5. (1730), die synkopierte Courante und Gavotte der 6. (die bereits im Notenbuch für Anna Magdalena aus dem Jahre 1725 enthalten ist, aber darum keineswegs aus diesem Jahre zu stammen braucht) und, obwohl nur für einen flüchtigen Augenblick, den Mittelteil (Andante) des Eingangssatzes der 2. Partita (1727) und schließlich einen kurzen Anflug des kurz-langen Rhythmus im Scherzo der 3. Partita aus demselben Jahre.

³⁹ Die sechs Englischen Suiten sind von diesem Rhythmus völlig frei. (Lediglich die ausgeschriebenen *agrèments* zur Sarabande der 2. Suite weisen vier kurz-lange Figuren auf.) Bei der 2. Französischen Suite gehört der aparte kurz-lange Auftakt zum Wesen des punktierten (3/8) Rhythmus der Gigue. Die kurz-lange 3-Notenfigur erscheint zweimal in der Gigue der folgenden Suite. In der Gavotte der 6. gibt Bach drei Phrasen den rhythmisch koketten Halbschluß einer Sechzehntel- und punktierten Achtelnote und beschließt den charmanten Tanz mit zweimaligem Auftreten der kurz-langen 3-Notenfigur. Diese lebt in den jeweiligen Themenanfängen der folgenden Polonaise weiter.

musik ein. Im Schlußsatz der dritten Sonate gehört die Drei-Notenfigur  als Auftakt sowie als zweimalige rhythmische Akzentuierung zum Wesen des Themas. Weniger wesentlich sind die kurz-langen Themenanfänge des ersten Satzes derselben Sonate und des zweiten Satzes der vierten Sonate sowie der gegen Themenschluß auftretende kurz-lange Rhythmus im Mittelsatz der fünften Sonate. Der Mittelsatz der sechsten Sonate beginnt als *Siziliano*, führt im 2. Takt das bekannte kurz-lange 3-Notenornament ein und fährt danach in komplizierteren synkopierten Phrasen fort:



Im Schlußsatz derselben Sonate dient das kurz-lange 3-Notenornament zur rhythmisch schärferen Zuspitzung des Haupt- sowie auch des Nebenthemas. Falls diese Triosonaten in der Reihenfolge ihrer von Bach vorgenommenen eigenschriftlichen Numerierung komponiert worden sind, so wäre der zunehmende Gebrauch des kurz-langen Rhythmus symptomatisch für Bachs Kompositionsweise dieser Jahre.

Nicht nur die Klavier-Partiten, sondern auch die übrigen drei Teile der Klavierübung enthalten Sätze, die sich zunächst durch kurz-lange, später aber durch lombardische Rhythmen auszeichnen. Das ist nicht weniger als logisch, insofern sich diese vier Publikationen ausdrücklich an das musikliebende und spielende Publikum als potentielle Käufer wenden. Klavierübung II, 1735 veröffentlicht, weist nur Spuren des kurz-langen Rhythmus auf, nämlich im ersten und zweiten Satz des Italienischen Konzertes und dem *Passepied* II, der *Gigue* und dem *Echo* der Französischen Overtüre. Der 1739 erschienene dritte Teil der Klavierübung enthält dagegen das radikalste Beispiel des lombardischen Rhythmus im gesamten Instrumentalwerk des Meisters: die große fünfstimmige Fassung des Orgelchorals „Vater unser im Himmelreich.“⁴⁰ In diesem doppelkanonischen Satz ist allerdings von dem modischen Wesen dieses Rhythmus nichts mehr zu spüren. Hier sublimiert und hebt Bach den aus dem Zeitgeschmack stammenden Rhythmus auf das höchste Niveau vergeistigter Kunst. Der Symbolismus gerade dieses Orgelchorals hat zu immer wieder neuen Interpretationen verleitet. Anstatt zu dieser beträchtlichen Zahl noch eine weitere hinzuzufügen, sei lediglich die Meinung ausgesprochen, daß die Erklärung des Symbolismus des lombardischen Rhythmus hier wohl in der rhetorischen Figurenlehre zu suchen ist.

⁴⁰ Auch das erste der Vier Duette zeichnet sich durch kurz-lange und synkopierte Rhythmen aus.

Kurz zuvor⁴¹ schrieb Bach seine große h-Moll-Sonate für Flöte und Klavier. Schon bei der Vokalmusik konnten wir konstatieren, daß Bach die Querflöte mit besonderer Vorliebe mit kurz-langen oder lombardischen Phrasen versah. In der Flötensonate spielt der kurz-lange Rhythmus in den zwei ersten Sätzen (besonders im ersten) eine wesentliche Rolle. Die Polonaise (Nr. 19) aus dem zweiten, 1725 begonnenen Notenbuch für Anna Magdalena Bach wäre eines der radikalsten, aber auch naivsten Bachschen Beispiele des kurz-langen 3-Notenmotivs, stünde dagegen nicht die Tatsache, daß dieser kleine modische Tanz eine Komposition seines Sohnes Philipp Emanuel ist. Wenn wir Georg von Dadelsens Datierung zwischen 1730 und 1734⁴² akzeptieren, so können wir aus Philipp Emanuels konsequenter Anwendung dieses Rhythmus folgern, daß dieser nicht nur ein markantes Stilmerkmal der Musik seines Vaters in diesen Jahren war, sondern auch in der Bachschen Familie im wörtlichen Sinne zu Hause war. Schon in den 1720er Jahren hatte die Polonaise ihren erfolgreichen Siegeszug durch die meisten europäischen Länder angetreten. Charles Burney spricht noch 1772 von einer Polonaisenmode in Sachsen.⁴³

Im vierten Teil der Klavierübung machte Bach in der Aria, der Urquelle der folgenden Variationen,⁴⁴ seinen vielleicht elegantesten Gebrauch des lombardischen Rhythmus.⁴⁵ Die früher weitverbreitete Ansicht, die Aria stamme nicht von Bach und sei kurz nach dem Datum des Titelblattes (1725) in das Notenbuch der Anna Magdalena Bach eingetragen worden, ist von Georg von Dadelsen überzeugend widerlegt worden.⁴⁶

Die Zeitspanne 1726 bis 1742, während der Bach erst den kurz-langen, dann den lombardischen Rhythmus mit gewisser Regelmäßigkeit in seiner Instrumentalmusik anwendet, deckt sich in großen Zügen mit der Zeit 1723 bis 1741, während der diese zwei Rhythmen auch in Bachs Vokal-schaffen auftreten. Die überzeugendsten Beispiele des lombardischen Rhythmus aus Bachs Instrumentalmusik, der große „Vater unser“-Orgelchoral,

⁴¹ Im Nachwort zur Faksimileausgabe (*Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, Bd. 4, Leipzig o. J.) verweist W. Neumann diese Sonate in Bachs mittlere Leipziger Schaffenszeit.

⁴² Krit. Bericht NBA V/4, S. 70.

⁴³ In seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772/73, S. 38f. des 3. Bandes (gegen Ende 1772 in Dresden geschrieben): „Die musikalischen Stücke, welche unter den Namen Polonaisen bekannt sind, gehn sowohl in Dresden, als in vielen andern Gegenden in Sachsen sehr im Schwange; und es ist begreiflich, daß solche durch den vielen Umgang der Pohlen mit den Sachsen, unter der Regierung Augusts des Zweyten und Dritten, eingeführt sind.“

⁴⁴ Auch in der *Variatio* 25 wendet Bach kurz-lange und synkopierte Rhythmen an.

⁴⁵ Siehe T. 7–8 und 22.

⁴⁶ Krit. Bericht NBA V/4, S. 94.

die Aria der Goldberg-Variationen und die Takte aus dem Mittelsatz des von Bach für Cembalo übertragenen E-Dur-Violinkonzertes,⁴⁷ sind chronologische Nachbarn von Bachs extremster vokaler Anwendung des lombardischen Rhythmus: der Baßarie BWV 195/3 (siehe oben, S. 166 bis 167.)

Wir haben uns in der vorliegenden Arbeit weniger auf Bachs Instrumentalmusik konzentriert, weil diese, wenn sie nicht eigenschriftlich überliefert oder im Druck erschienen ist, nicht so leicht datierbar ist wie die Vokalmusik, die zum größten Teil ad hoc für bestimmte Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres geschaffen und in großem Maße autograph auf uns gekommen ist.

Zum Abschluß greifen wir noch einmal auf das vor vier Jahren besprochene „Domine Deus“ aus der h-Moll-Messe zurück. Dieser Satz ist von den von uns angeführten Beispielen des lombardischen Rhythmus in einer grundsätzlichen Hinsicht verschieden. Gäbe es nicht die drei lombardisch notierten Takte in drei der autographen Originalstimmen, so wäre der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ sozusagen unsichtbar. Ich interpretierte diese drei Takte als Bachs kalkulierte Aufforderung, alle entsprechenden Zweierbindungen auch mit lombardischer Artikulation auszuführen. In dem vorliegenden Artikel sind wir hauptsächlich lombardisch notierten, das heißt, abwechselnd Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehntelnoten begegnet, die paarweis gebunden diatonisch abstiegen. Wir fanden diese zuerst in überzeugender Form 1724 in BWV 114/2, weniger konsequent notiert 1725 in BWV 92/3, dann erst wieder 1731 in BWV 29/5, aber von da ab häufiger bis zu BWV 195/3 und Klavierübung III und IV.

Im dritten Teil der Klavierübung, in der Manualiter-Fassung von „Wir glauben all an einen Gott“, die sich durch den majestätischen punktierten Rhythmus der Französischen Ouvertüre auszeichnet, bringt Bach mit drei fallenden Paaren im lombardischen Rhythmus die mächtige Vorwärtsbewegung des Satzes zum Stillstand. In der Aria der Goldberg-Variationen notiert Bach die Zweierbindungen in lombardischer Weise nur in den Takten 7, 8 und 22. Das Ohr hört aber noch weitere lombardische und kurzlange Figuren, wenn die mannigfachen Verzierungen und Appoggiaturen der Aria korrekt ausgeführt werden. Die in je zwei Paaren gebunden herabsteigenden lombardisch notierten Takte 23–24 und 48–49 im Mittelsatz des Cembalokonzertes in D-Dur (BWV 1054) werfen die Frage auf,⁴⁸ warum Bach wohl die entsprechenden Takte im E-Dur-Violinkonzert in gleichmäßigen Sechzehntelnoten notiert hat. Wie wir in zahlreichen Fällen beobachten konnten, gehört es zu Bachs Kompositionsweise, bei Parodien

⁴⁷ Vgl. G. Herz in BJ 1974, S. 97.

⁴⁸ Welche der Verfasser, a. a. O., unberücksichtigt ließ.



oder Transkriptionen rhythmische Verfeinerungen anzubringen, besonders in den 1730er Jahren, in die auch BWV 1054 fällt. Die relative Unfähigkeit des Cembalos, rhythmisch und dynamisch so subtil und nuancenreich zu artikulieren wie die Violine, mag Bach hier zu der präziseren lombardischen Schreibweise bewogen haben. Wenn ein Geiger heute diese Stellen mit lombardischer Artikulation wiedergibt, so interpretiert er sie im damals modernen Stil der 1730er Jahre und möglicherweise nicht, wie Bach es noch in seiner Köthener Zeit gemeint haben mag. Ich bin mir bewußt, daß ich diese Frage nicht lösen, sondern nur zur Diskussion stellen kann.

Insofern, als alle unsere Beobachtungen fallende lombardische Paare gezeigt haben, scheint folgender Schluß genügend dokumentiert zu sein, nämlich daß es vor allem diatonisch herabgleitende Zweierbindungen von Sechzehntelnoten sind, die lombardische Ausführung nicht nur zulassen, sondern sogar verlangen. Auch die Beispiele lombardischer Schreibweise in den theoretischen Werken von Quantz, C. P. E. Bach und Leopold Mozart zeigen eine vergleichbare Präponderanz diatonisch absteigender Zweierbindungen. Allerdings ist zu bemerken, daß die in Vivaldis Instrumentalkompositionen vorkommenden gebundenen lombardischen Paare sich meistens in größeren intervallischen Sprüngen bewegen.⁴⁹

Die große Fassung des Orgelchorals „Vater unser“ ist in diesem Zusammenhang besonders lehrreich. Was Bach im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe nur durch drei Takte angedeutet hatte, schreibt er im „Vater unser“-Choral mit peinlicher Sorgfalt durch den ganzen langen Satz hindurch aus. Der Grund dafür ist wohl die Drucklegung im dritten Teil der Klavierübung. Bach konnte es sich nicht leisten, seine Absichten von „denen Liebhabern, und bes. denen Kennern von dergleichen Arbeit“ mißverstanden und mißinterpretiert zu sehen. Dies ist im Gegensatz zu Bachs Vokalmusik zu verstehen, die unter seiner Leitung einstudiert und aufgeführt, aber nicht veröffentlicht wurde. Die vier Teile der Klavierübung, die in die Welt geschickt wurden, um dort von anderen gespielt und aufgeführt zu werden, mußten so präzise wie eben möglich gedruckt werden.

Es ist kein Wunder, daß in dem Orgelchoral „Vater unser“ die überwältigende Mehrzahl der gebundenen Paare von abwechselnd Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehntelnoten diatonisch absteigen: 229 von 254. Lediglich sechs steigen auf. Von den neunzehn überbleibenden Zweierbindungen, die nicht diatonisch fortschreiten, springen etwa zweimal so viele nach unten wie nach oben, wobei sich die Terz als das bevorzugte Intervall erweist. Das Zahlenverhältnis beim „Domine Deus“ ist frappierend ähnlich. Von den etwas mehr als zweihundert gebundenen Paaren von Sechzehnteln fallen 187 stufenweise, sechzehn bewegen sich diatonisch aufwärts, und lediglich drei fallen in kleinen Terzen. In der Baßarie

⁴⁹ Vgl. S. Babitz, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, in: *Musical Quarterly* 38, 1952, S. 548.

aus Kantate 195, vielleicht dem spätesten, sicher aber Bachs radikalstem Fall lombardischer Schreibweise, sind die Zahlenverhältnisse dagegen weitaus anders. Daß sich hundertzweiundfünfzig Paare diatonisch bewegen und achtunddreißig in weiteren Intervallen, stimmt noch in etwa mit dem zu erwartenden Zahlenverhältnis überein. Ungewöhnlich ist jedoch, daß fast ebenso viele diatonische Zweierbindungen aufwärts (74) wie abwärts (78) gleiten. Dasselbe gilt von den in größeren Intervallen fortschreitenden Paaren, von welchen zwanzig nach unten und achtzehn nach oben springen. Ferner wendet Bach noch eine langsamere und weitaus sprungfreudigere lombardische Figur  an, welche die Terz vermeidet und größere Intervalle bis zur Oktave hin vorzieht. Diese Figur bewegt sich nur fünfmal abwärts, dagegen dreiundfünfzigmal aufwärts und wird dann oft von der fallenden 3-Notenfigur  beantwortet oder erscheint auch gleichzeitig mit dieser. Dieser bizarre Satz ist ein Einzelfall im Bachschen Schaffen. Dagegen sind alle anderen Fälle von lombardischen Zweierbindungen, denen wir begegneten (in BWV 114/2, 92/3, 29/5, der Aria der Goldberg-Variationen usw.), klassische Beispiele der stufenweise absteigenden Norm.

Ehe man aber aus der obigen Lehre den offensichtlichen praktischen Schluß ziehe, sollte man sich vergewissern, daß folgende Bedingungen erfüllt sind: Das von Bach geschriebene Werk, in dem man lombardische Artikulation anwenden möchte, muß in seinen Paaren gebundener Sechszehntelnoten Zahlenverhältnisse aufweisen, die mit den oben zitierten (BWV 195/3 ausgenommen) im großen und ganzen übereinstimmen. Ferner sollte die Komposition, Bachs lombardischem Geschmack entsprechend, aus der Zeit zwischen 1724 und den frühen 1740er Jahren stammen.

In unseren Ausführungen ging es darum, den ausgesprochen kurz-langen und besonders den lombardischen Rhythmus als bemerkenswerte Phasen in Bachs Stil zu isolieren und zu zeigen, daß Bachs Vorliebe für diese Rhythmen in eine Zeit fiel, in welcher er Grund hatte, sich als Freund und Kenner einer modernen Geschmacksrichtung auszugeben. Das zeitlich Bedingte dieser Rhythmen löste sich im Weihnachts-Oratorium, der Flötensonate in h-Moll, dem D-Dur-Cembalokonzert und dem großen „Vater unser“-Choral der Klavierübung III so natürlich in seinem Kompositionsstil auf, daß diese Rhythmen schließlich zu typischen Stilmerkmalen in Bachs Musik dieser Zeit wurden. Daß die modernste Stilrichtung, die lombardische Manier, und der quasi zeitlose *stile antico*, dem sich Bach auch erst spät zuwandte,⁵⁰ nebeneinander und ungefähr gleichzeitig in

⁵⁰ Vgl. Chr. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1968.

Bachs Werk auftreten, ist ein außergewöhnliches künstlerisches Phänomen. Ihr Schöpfer hielt beide für würdig, sie der Um- und Nachwelt als Vorbilder ihrer Art zu hinterlassen, indem er Beispiele beider Stile im dritten Teil der Klavierübung der Öffentlichkeit übergab. Nur Genies von der Größe eines Bach, Monteverdi oder Mozart können sich beides, das Alte und das Neue, in solch eindrucksvoller Weise zu eigen machen und es schöpferisch in Kunstwerke umgestalten, die ihre eigene Persönlichkeit widerspiegeln. Der Versuch, den lombardischen Geschmack als eine solche neue Phase im Werke Johann Sebastian Bachs zu erschließen, war das Anliegen dieser Arbeit.

Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion

Von Elke Axmacher (Berlin-West)

7

Daß Bachs Textdichter Picander für mehrere madrigalische Rezitative und Arien der Matthäus-Passion eigene oder fremde Vorlagen umgearbeitet hat, ist seit langem bekannt.¹ Bei der Suche nach weiteren Entlehnungen tut man gut daran, Alfred Dürrs Rat zu befolgen, die Feststellung von Ähnlichkeiten in Sprache und Gedankengehalt nicht überzubewerten, denn „bei einem so häufig behandelten Thema, wie es das Leiden Christi darstellt, müssen sich die gewählten Bilder und Auslegungen notgedrungen wiederholen“². Wie zutreffend diese Behauptung für die Fülle der Predigten und Erbauungsschriften über die Passion im 17. und 18. Jahrhundert ist, das zeigt jede auch nur flüchtige Bekanntschaft mit dieser Literatur.

Gleichwohl soll nun hier der Beleg dafür erbracht werden, daß fast die Hälfte aller frei gedichteten Stücke der Matthäuspassion auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeht,³ nämlich auf die Passionspredigten des Rostocker Superintendenten Heinrich Müller (1631–1675). Die 1669 gehaltenen neun Predigten⁴ wurden in der „*Geistreichen Passions-Schule*“ zusammen mit drei anderen Passionsbetrachtungen unter dem Titel „*Der leidende Jesus | Oder: Das Leyden unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi*“ 1688 in Frankfurt am Main veröffentlicht⁵ und erlebten als Anhang zu Müllers „*Anmerkungen über die Leidensgeschichte Jesu Christi*“ und zu anderen seiner Werke zahlreiche Auflagen.⁶

¹ Eine Zusammenstellung der Entlehnungen findet sich bei A. Dürr, Krit. Bericht NBA II/5, S. 105ff.

² A. Dürr, a. a. O., S. 108.

³ Der hier knapp gehaltene Beitrag soll in erweiterter Form in eine geplante theologische Dissertation über die Texte zu Bachs Passionen eingehen.

⁴ Beleg bei A. Wiesenhütter, *Die Passion Christi in der Predigt des deutschen Protestantismus von Luther bis Zinzendorf*, Berlin 1930, S. 306 (unter Nr. 170).

⁵ Nach dem Titelblatt sind es acht, tatsächlich aber sind es neun Predigten.

⁶ Zusammen mit den „*Anmerkungen*“ erschien die „*Passions-Schule*“ 1688. Als Titelblatt dieses Bandes wurde irrtümlich nochmals das der „*Geistreichen Passions-Schule*“ eingebunden. Dieser Fehler sowie die falsche Zahlenangabe der Predigten sind korrigiert in der 5. Auflage, Frankfurt am Main 1720, nach der hier zitiert wird. – Üblich wurde offenbar auch die Verbindung der Passionspredigten mit Müllers „*Evangelischem Hertzens-Spiegel*“. O. Krabbe weist eine Ausgabe dieses Predigtjahrgangs schon für 1679 nach (*Heinrich Müller und seine Zeit*, Rostock 1866, S. 313). Der Verfasserin haben die Ausgaben Lüneburg 1727 und Erfurt 1751, beide ebenfalls mit den Predigten, vorgelegen.

Bevor in Form einer Synopse die Dichtungen Picanders neben den entsprechenden Stellen aus den Predigten Müllers zum Vergleich vorgelegt werden, sind einige Worte über den Charakter dieser Passionspredigten und über Bachs Beziehungen zu dem Verfasser angebracht.

Die Predigten über den „Leidenden Jesus“ deuten die Passionsgeschichte „aus den vier Evangelisten“, das heißt wie damals üblich nach der Passions-Harmonie Johann Bugenhagens. Die Auslegung folgt dem Text kontinuierlich und wird unterbrochen, wenn die zur Verfügung stehende Zeit zu Ende ist. Die meisten Predigten beginnen nach einem kurzen Exordium mit der Erinnerung und Anknüpfung an den in der Vorwoche behandelten Textabschnitt.⁷ Der in den Ausgaben mit abgedruckte Text der Harmonie deckt sich mit den ausgelegten Abschnitten nur in den letzten drei Predigten völlig.⁸

Der dogmatische Gehalt der Predigten ist nicht originell. Wohl aber unterscheiden sie sich von vielen anderen Passionsbetrachtungen der Zeit durch ihre auf Anschaulichkeit bedachte, bilderreiche und zugleich maßvolle Sprache, deren Leichtigkeit und Anmut oft an Matthias Claudius gemahnt. Die Lehre wird stets nur so weit entfaltet, als sie dem Hauptzweck der Predigten zu dienen vermag: der Tröstung und der Ermahnung des Hörers, der immer wieder mit den Worten „*mein Herz*“ angesprochen wird. Dem Thema entsprechend geht es dabei um Trost in mancherlei Leiden und um Ermahnung einerseits zur Leidensbereitschaft, andererseits zum Kampf gegen die Sünde, die Jesu Leiden verursacht hat und stets neu verursacht.

Den Verfasser dieser praktisch und erbaulich ausgerichteten Predigten hat Bach, wie seine theologische Bibliothek deutlich erkennen läßt, hoch geschätzt: Mit fünf durchweg umfangreichen Bänden ist Heinrich Müller nach Martin Luther und August Pfeiffer am häufigsten in Bachs Bibliothek vertreten.⁹

Für die vorliegende Untersuchung ist das wichtigste dieser Bücher Müllers „*Evangelisches Praeservativ wider den Schaden Josephs in allen dreyen Ständen*“, Frankfurt am Main und Rostock 1681, das als Anhang auf hundertvierundzwanzig Seiten acht Passionspredigten des Verfassers enthält.¹⁰ Wenn Picander Stellen aus Müllers Passionspredigten als Vorlage für eine be-

⁷ Es handelt sich um Wochenandachten (vgl. „*Geistreiche Passions-Schule*“, S. 341). Das erklärt auch ihre relative Kürze.

⁸ Der gedruckte Text faßt thematisch sinnvolle Einheiten zusammen. Vermutlich stammt diese Einteilung vom Herausgeber des Predigtmanuskripts, der die Texte dann wenig sorgfältig wie ein falsches Raster über die Predigten gelegt hätte.

⁹ H. Preuß, *Bachs Bibliothek*; in: *Festgabe für Theodor Zahn*, Leipzig 1928, S. 105–129. Müllers Schriften in der Liste S. 106f. unter den Nummern 8, 19, 20, 41, 42. Vgl. auch Dok II, S. 495.

¹⁰ Preuß, a. a. O., S. 111 (unter Nr. 19).

trächtliche Anzahl seiner Dichtungen für die Matthäus-Passion benutzt hat, so liegt die Vermutung nahe, daß Bach selbst ihn auf diese Predigten hingewiesen, ihm vielleicht auch den Band aus seiner Bibliothek für diese Arbeit zur Verfügung gestellt hat. Ein Vergleich zwischen den Predigtreihen in der „*Geistreichen Passions-Schule*“ und im „*Evangelischen Praeservativ*“ führt zu dem Ergebnis, daß dem Dichter wahrscheinlich beide Reihen vorgelegen haben, daß er aber diejenige der neun Predigten sehr viel ausgiebiger benutzt hat.¹¹ Die Entsprechungen zwischen Predigtstellen und Picanders Dichtungen sind bei den acht Predigten im „*Evangelischen Praeservativ*“ vielfach weniger deutlich, eine fehlt ganz.¹² Andererseits gibt es aber auch einige Picandersche Formulierungen, die dieser Predigtreihe näher stehen als der anderen.¹³ Ist die Vermutung der komplementären Quellenbenutzung aber richtig, so wird man davon ausgehen können, daß Bach auf die Wahl dieser Vorlage Einfluß genommen hat.¹⁴ Der folgenden Synopse, an die sich kurze Erläuterungen zu den einzelnen Stücken anschließen sollen, liegen die Predigten aus der „*Geistreichen Passions-Schule*“ zugrunde.¹⁵

¹¹ Die beiden Predigtreihen stimmen zwar gedanklich und weithin auch im Wortlaut überein (die Übereinstimmung ist in den letzten Predigten fast vollkommen), aber sowohl die Gliederung des Passionstextes, der bei den nur acht Predigten im „*Evangelischen Praeservativ*“ dem jeweils ausgelegten Teil genau entspricht, als auch die Anordnung vieler Passagen innerhalb der Predigten unterscheiden die beiden Reihen beträchtlich voneinander. Auffällig ist die im ganzen nüchternere Tendenz der Reihe von 1681 gegenüber der von 1688. Der recht komplizierte Quellenbefund läßt sich nach vorläufiger Prüfung so deuten, daß es sich bei den beiden Reihen um voneinander unabhängige Bearbeitungen des Müllerschen Predigtmanuskripts handelt. Interessant ist in diesem Zusammenhang vielleicht, daß J. M. Möller 1741 im „*Evangelischen Praeservativ*“ die Reihe der acht, 1751 im „*Evangelischen Hertzens-Spiegel*“ die Reihe der neun Predigten herausgegeben hat.

¹² Siehe unten S. 189.

¹³ Die wichtigsten Abweichungen zwischen den von Picander als Vorlage benutzten Predigtstellen der beiden Reihen werden unten bei den Erläuterungen zur Synopse angemerkt.

¹⁴ Für Untersuchungen über Bachs theologische Haltung dürfte dieser Hinweis nicht unwichtig sein. Ist schon die Liste seiner theologischen Bücher aufschlußreich, so gewinnt sie doch noch stärkere Aussagekraft, wenn man auf die Spuren der Benutzung dieser Bücher stößt.

¹⁵ Zur Zitierung der Predigtstellen siehe oben Fußnote 6. – Picander wird zitiert nach „*Texte zur Passions-Music, nach dem Evangelisten Matthäo, am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä*“, in: „*Ernst-Schertzbaßte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil*“, Leipzig 1729 (Faksimile in: BT, S. 321–324). Die Zählung der Picanderschen Texte in der Synopse bezieht sich ebenfalls auf diese Ausgabe (S. 225–235).

Müller

Er fieng an zu trauren / zittern. Für
 Trauren zitterte sein gantzer Leib /
 und bebete / wie das Laub auff den
 Bäumen / er erschütterte gantz für
 dem erschrecklichen Grimm und
 Zorn Gottes. Mein Hertz / stelle dir
 vor einen armen Missethäter / der
 vor Gericht stehet. Wann das Urtheil
 wird gesprochen / wann der Stab
 wird gebrochen / da puffet ihm das
 Hertz im Leibe / sein Gesicht er-
 blasset / Hände und Füsse sincken.
 Eben so stehet hie Christus vor
 Gottes Zorn-Gericht . . . Zagen
 heist / wann man alles Trosts / inner-
 lich und äusserlich / von Gott und
 allen Creaturen / gänzlich entblösset
 ist . . . Aber hie ist Christus war-
 hafftig Trostloß gewesen. Dann es
 hatte Gott allen seinen Zorn / allen
 seinen Grimm / ja alle höllische
 Quaal über sein Kind ausgeschüttet /
 und ihn kein Tröpflein Trosts lassen
 empfinden. (S. 23of.)

Unsere Sünden drücken ihn nieder /
 als eine Last / daß er zur Erden
 sincket. Er krümmet und windet sich
 vor Gott / als ein Wurm / ist willig
 und bereit / sich gerne zertreten zu
 lassen. Er thut vor Gott / seinem
 himmlischen Vater / den tieffsten
 Fußfall / als der Mittler zwischen
 Gott und Menschen / daß er uns
 mit Gott möchte aussöhnen. Hätte
 der Heiland diesen Niederfall nicht
 gethan / so hätte uns nimmer die
 Gnaden-Hand Gottes auff- und ange-
 nommen. (S. 24o)

Picander

[Nr. 19]

O! Schmerz!

Hier zittert das gequälte Hertz;
 Wie sinckt es hin! wie bleicht sein
 Angesicht!

Was ist die Ursach aller sol-
 chen Plagen?

Der Richter führt ihn vor Gericht,
 Da ist kein Trost, kein Helffer
 nicht.

Ach meine Sünden haben dich
 geschlagen.

Er leidet alle Höllen-Qualen,
 Er soll vor fremden Raub bezahlen.

Ich, ach! Herr Jesu, habe diß
 verschuldet,

Was du erduldet.

Ach könnte meine Liebe dir,
 Mein Heyl, dein Zittern und dein
 Zagen,

Vermindern oder helfen tragen,
 Wie gerne blieb ich hier!

[Nr. 22]

Der Heyland fällt vor seinem
 Vater nieder,

Dadurch erhebt er mich und alle
 Von unserm Falle

Hinauf zu Gottes Gnade wieder.
 Er ist bereit,

Den Kelch, des Todes Bitterkeit
 Zu trincken,

In welchen Sünden dieser Welt
 Gegossen sind, und heßlich stink-
 ken,

Weil es dem lieben Gott gefällt.

Müller

Es nennet der Heyland sein Leyden
 einen Kelch. In diesen Kelch hat
 ihm Gott eingeschencket den Grimm
 seines Zorns / die Bitterkeit des
 Todes / die Gall und Angst der Höl-
 len. Mein Hertz / das Creutz ist auch
 ein Kelch. Aber nicht hat dir Gott
 darein geschenckt Gifft / sondern
 lauter Heyl und Artzeney; nicht den
 Todt / sondern das Leben. David
 erkenntts / wann er sagt: Ich will den
 heilsamen Kelch nehmen / Ps. 116/
 13 ... Dein Jesus hat den ersten
 Trunck aus dem Creutz-Kelch ge-
 than / damit Er von seinen Lippen
 liesse hinein trieffen die Honig-
 Tröpflein seiner süßen Liebe / daß
 die Bitterkeit des Creutz-Kelches
 versüset werde. Ein Kelch ist dein
 Creutz. Ein Kelch hat ja einen Grund
 und Boden ... (S. 243f.)

Zu dem falschen Zeugniß schweiget
 Christus still ... Es war nunmehr
 die Stunde da / daß der Heyland
 leiden solte / darum wolte er sich
 nicht loß reden aus der Feinde
 Hände / anzuzeigen / daß er willig
 litte ... Er schweiget still / uns zu
 lehren / daß wir die Lügner keiner
 Antwort würdigen sollen. Lügen
 widerlegt sich selbst. Lerne von
 Christo / mein Hertz / Sanftmuth
 und Stillschweigen im Leyden.
 (S. 293f.)

Er leget die dreyßig Silberling dar /
 wirfft sie den Hohenpriestern vor
 die Füße / und wil sagen: Da habt
 ihr euer Geld / gebt mir nun meinen
 Herrn wieder. (S. 320f.)

Picander

[Nr. 23]

Gerne will ich mich bequemen,
 Creutz und Becher anzunehmen,
 Trinck ich doch dem Heyland
 nach.

Denn sein Mund,
 Der mit Milch und Honig fließet,
 Hat den Grund
 Und des Leidens herbe Schmach
 Durch den ersten Trunck ver-
 süset.

[Nr. 34]

Mein Jesus schweigt
 Zu falschen Lügen stille,
 Um damit anzuzeigen,
 Daß sein Erbarmens-voller Wille
 Vor uns zum Leiden sey geneigt,
 Und daß wir in dergleichen Pein
 Ihm sollen ähnlich seyn,
 Und in Verfolgung stille schwei-
 gen.

[Nr. 42]

Gebt mir meinen Jesum wieder.
 Seht das Geld, den Mörder-
 Lohn,
 Wirfft euch der verlohrene Sohn
 Zu den Füßen nieder.
 Gebt mir meinen Jesum wieder.

Müller

Was hat dann der fromme Jesus
 übels gethan? Fragen wir Petrum /
 so antwortet er: Apost. Ges. 10, v. 38.
 Er ist umher gezogen / und hat
 wolgethan. Fragest du die Blinden:
 Was hat Jesus übels gethan? So
 werden sie antworten: Er hat alles
 wohl gemacht / die Blinden macht er
 sehend. Fragest du die Lahmen:
 Was hat Jesus übels gethan? So wer-
 den sie antworten: Er hat alles wohl
 gemacht / die Lahmen macht er
 gehend. Doch muß er hie ein Übel-
 thäter heissen. Er wars ja auch vor
 Gottes Gericht / nicht in eigener
 Person / denn er wuste von keiner /
 weder erb- noch würcklichen Sün-
 den / sondern an unser statt / denn
 er hatte auf sich genommen aller
 Menschen Missethat. Er ist ein
 Übelthäter worden an deiner statt /
 daß du nicht dürffest an jenem Tage
 das schreckliche Donner-Wort hören:
 Weichet alle von mir / ihr Übelthäter
 . . . (S. 333)

Fleisch und Blut will nicht gern ans
 Creutz. Simon ließ sich zwingen.
 Ach / wie träg ist Fleisch und Blut /
 wanns ans Creutz soll! / Wie viel
 Ungeduldt laufft mit unter / wann
 man das Creutz-Rüthlein küssen
 soll! Nicht so / mein Hertz. Es ist ja
 Jesus Creutz / er legts auff / er
 hilffts auch tragen / und nimmts weg /
 wann du es nicht mehr tragen kanst.
 (S. 399)

Picander

[Nr. 48]

Er hat uns allen wohl gethan,
 Den Blinden gab er das Gesicht,
 Die Lahmen macht er gehend,
 Er sagt uns seines Vaters Wort,
 Er trieb die Teufel fort,
 Betrübte hat er aufgerichtet,
 Er nahm die Sünder auf und an.
 Sonst hat mein Jesus nichts
 gethan.

[Nr. 49]

Aus Liebe,
 Aus Liebe will mein Heyland
 sterben!
 Von einer Sünde weiß er nichts,
 Daß das ewige Verderben
 Und die Strafe des Gerichts
 Nicht auf meiner Seele bliebe.
 Aus Liebe usw.

[Nr. 56]

Ja! freylich will in uns das Fleisch
 und Blut
 Zum Creutz gezwungen seyn;
 Je mehr es unsrer Seele gut,
 Je herber geht es dennoch ein.

[Nr. 57]

Komm süßes Creutz, so will ich
 sagen,
 Mein Jesu, gieb es immer her!
 Wird mir mein Leiden einst zu
 schwer,
 So hilffst du mir es wieder tragen.

Müller

Tritt hinzu / mein Hertz / und schau
deinen Jesum an / wie er am Creutz
hanget. Seine Hände hat er ausge-
gespannet / als der rechte Hohe-
priester / dich mit beyden Händen zu
segnen. Er hat sie ausgespannet /
dich damit zu umpfahen . . . Lieb-
stes Hertz / gib du dich hinein in die
ausgespannete Arme deines Jesu /
und sage mit Augustino: Inter brachia
Salvatoris mei & vivere & mori
cupio. Aus Jesu Händen soll und kan
mich niemand reissen. (S. 405f.)

Am Abend / da der Tag kühle worden
war / kam die Sünde der Menschen
erstlich ans Licht / am Abend nimmt
sie Christus wieder mit sich ins Grab /
daß ihr nicht mehr gedacht werde.
Um die Vesper-Zeit kam das Täub-
lein Noah zum Kasten / und siehe /
ein Oel-Blat hatte sie abgebrochen /
und trugs in ihrem Munde / da ver-
nahm Noah / daß das Gewässer ge-
fallen wäre auff Erden. 1. B. Mos.
8/11. Um dieselbe Zeit kehrt auch
unser Jesus / das reine / fruchtbrin-
gende Täublein / das uns rein macht
von allen Sünden / und erfüllet mit
Früchten der Gerechtigkeit / in seinen
Grab-Kasten zur Ruhe / trägt ein Oel-
Blat in seinem Munde. Sein Begräbniß
versichert uns der Barmhertzigkeit
Gottes / des Friedens mit seinem
Vater / und daß das Zorn-Gewässer
nunmehr gefallen sey. Mein Hertz /
der Abend ist da . . . Ach! so lasse
Jesum nicht / bitte ihn / daß er bey
dir einkehre / und seine Ruhe nehme
in deinem Herten . . . (S. 446f.)

Picander

[Nr. 60]

Sehet, Jesus hat die Hand,
Uns zu fassen ausgespannt,
Kommt! .. wohin? .. in Jesus
Armen
Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.
Suchet! .. wo? .. in Jesus Armen.
Lebet, sterbet, ruhet hier,
Ihr verlaßnen Küchlein ihr.
Bleibet! .. wo? .. in Jesus Armen.

[Nr. 64]

Am Abend da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar,
Am Abend drücket ihn der Hey-
land nieder.
Am Abend kam die Taube wieder,
Und trug ein Oel-Blatt in dem
Munde.
O! schöne Zeit! o! Abend-Stunde!
Der Friedens-Schluß ist nun mit
Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Creutz voll-
bracht.
Sein Leichnam kömmt zur Ruh,
Ach liebe Seele bitte du,
Geh, lasse dir den toden Jesum
schencken,
O! heylsames, o! köstlichs An-
gedencken.

Müller

Mein Hertz / gib Jesu dein Hertz
wieder / schleuß dein Hertz der Welt
zu / und Jesu auff. Welt aus / Jesus
ein. (S. 440)

Dann solt du auch zusehen / daß du
Christum zu Grabe bringest . . . Der
Glaube bringt ihn zu Grabe in un-
serm eignen Hertzen / nirgends findet
er Ruhe / als da. (S. 478)

Du liebstes Hertz / schau wol / wo /
und wie du Jesum zur Ruhe bringest.
Nirgend wil er ruhen als in einem
reinen Hertzen / und da bewahrt seyn
für allem Unfall. Ach besihe dein
Hertz wol / ehe du Jesum hinein
bringest. Ists nicht rein / so mache es
rein . . . Ists rein gemacht durch den
Glauben in seinem Blut / so leg ihn
hinein und laß ihn nimmer wieder
heraus kommen / Er bleibt gern / wo
man ihn gern hat. (S. 492)

Nun / Jesus ruhet / laß ihn ruhen.
Er hat sich in unserm Dienst müde
gearbeitet / und die Ruhe wol ver-
dient. (S. 494)

Erläuterungen zur Synopse

Zu Nr. 19: In seiner Passion von 1725 hatte Picander an der entsprechenden Stelle geschrieben: „*Das Auge siebt, wo Helfer seyn*“ (vgl. Spitta II, S. 874). Die neue, entindividualisierte Formulierung „*Da ist kein Trost . . .*“ geht auf Müllers Ausführungen über die Trostlosigkeit Jesu zurück. In den acht Predigten von 1681 (im folgenden abkürzend nach dem Erscheinungsjahr benannt) ist diese Passage kürzer und allgemeiner gehalten. Auch fehlt 1681 der Satz „. . . *da puffet*“ bis „. . . *sincken*“, der bei Picander in der dritten Zeile verarbeitet wird. 1681 finden sich hingegen die Sätze: „*Der Heiland wird allhie vor das strenge Zorn-Gericht gefübret . . . Er sollte bezahlen, was die Menschen schuldig waren.*“

Zu Nr. 22: 1681 fehlt der von Picander dichterisch verstärkte Gegensatz zwischen „*Niederfall*“ Jesu und Aufnahme der Menschen durch Gottes „*Gnaden-Hand*“.

Picander

[Nr. 65]

Mache dich, mein Hertze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben,
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süsse Ruhe haben:
Welt, geh aus, laß Jesum ein.

[Nr. 67]

Nun ist der Herr zur Ruh ge-
bracht,
Mein Jesu, gute Nacht!
Die Müh ist aus,
Die unsre Sünden ihm gemacht,
Mein Jesu, gute Nacht!

Zu Nr. 23: Auch dieser Passus ist 1681 knapper, etwa bei dem Satz: „*Der Heiland hat mit seinem ersten Trunck, den er daraus gethan, denselben dir versüset.*“ 1681 aber an früherer Stelle die Sätze: „*Jesu Creutz-Bach war bitter, dein aber süsse, denn er bats versüset, da er den ersten Trunck daraus gethan. Darum so folge ihm im Trincken nach . . .*“ – Picander mildert den für ihn anstößigen Gedanken, daß Gott Jesus zürnt. Nicht Gottes Grimm, sondern der Menschen Sünden sind in Jesu Kelch. Gott ist nicht der zornige, sondern der „*liebe Gott*“. Im übrigen steht bei Picander Jesus, nicht Gott, als der Handelnde im Zentrum.

Zu Nr. 34: Für die Übernahme der Stelle durch Picander spricht vor allem die Formulierung „*Um damit anzuzzeigen | Daß . . .*“ Sie fehlt 1681. Bach ändert Zeile 3 in „*Um uns damit zu zeigen*“.

Zu Nr. 42: Hier wird deutlich, woher der individualistische Charakter der von Spitta (II, S. 389) gerügten Arie stammt: Sie ist herausgesponnen aus einer fingierten wörtlichen Rede des Judas. – 1681 lautet die entsprechende Stelle: „*Er brachte . . . wieder die dreyßig Silberling, und warf sie in den Tempel. Waren etwa zehn Reichsthaler, die, will er sagen, habet ihr da wieder, gebet mir meinen Herrn wieder.*“

Zu Nr. 48: Eindeutig als Umdichtung der Predigtstelle ist das Rezitativ durch die Tatsache und die Art der Anknüpfung an die Pilatusfrage und durch die gleiche originelle Verbindung mehrerer Bibelstellen miteinander (Luk. 7,21f. par.; Jes. 61,1f; 35,5f. mit Apg. 10,38) gekennzeichnet. Picander erweitert seinen Text aus diesen Bibelstellen. – Die entsprechende Stelle ist 1681 kürzer und enthält nicht die von Picander aufgenommenen Parallelismen.

Zu Nr. 49: Picander hat die entsprechende Arie aus der Passion von 1725 nach der Predigtstelle umgearbeitet. Dafür sprechen: 1. der Wechsel von der Ich- zur Er-Form (den freilich auch der nicht oratorienhafte Charakter der Matthäus-Passion nötig machte), 2. die fast wörtliche Übernahme von Zeile 3, 3. die Aufnahme des Gerichts- und Stellvertretungsgedankens in Zeile 4–6 aus der Vorlage. Diese Passage fehlt 1681 ganz.

Zu Nr. 56–57: Picanders Arbeitsweise bei der Umdichtung ist hier besonders gut zu beobachten. Seine Intention richtet sich auf Verknappung und Vereinfachung (er übergeht das Bild von der Kreuz-Rute und spricht nicht von der Möglichkeit der Wegnahme des Kreuzes) sowie Intensivierung des Gefühls (Leidensbereitschaft wird zur Sehnsucht nach dem Kreuz). – 1681 ist die Stelle fast gleichlautend.

Zu Nr. 60: Müllers Deutung der ausgespannten Arme Jesu findet man in Passionsbetrachtungen der Zeit nicht selten. Die wörtlichen Anklänge, die Übereinstimmung im Gedankengang und vor allem die Aufnahme des übersetzten Augustin-Zitats („*Erlösung*“, „*lebet, sterbet*“) weisen die Arie

jedoch unzweifelhaft als Umdichtung der Predigtstelle aus. – 1681 folgt auf das Augustin-Zitat die Übersetzung.

Zu Nr. 64: Daß dieses Rezitativ, das man bisher stets als Umdichtung des Franckschen Madrigals „*Auf Christi Begräbniß gegen Abend*“ angesehen hat (Spitta II, S. 175, 368), seine Vorlage ebenso wie Francks Gedicht in der letzten Passionspredigt Müllers hat, ist die überraschendste Feststellung im gegenwärtigen Zusammenhang. Franck hält sich einerseits enger an den Wortlaut der Predigt, deutet ihn aber andererseits selbständiger aus. Auch für Francks erste und letzte Strophe finden sich Entsprechungen bei Müller, die hier nicht zitiert sind. – Picander zerstört die doppelte Parallele zwischen alt- und neutestamentlichem Abendgeschehen (Adam – Christus; Taube – Christus); ihm geht es, wie Zeilen 6 und 12 zeigen, mehr um den Stimmungsgehalt als um die dogmatischen Aussagen der Passage. – 1681 lautet die Stelle: „*Am Abend, da der Tag küble worden war, 1. B. Mos. 3,8. kam die Sünde des Menschen ans Licht, am Abend nimmt sie Jesus wieder mit sich ins Grab. Am Abend kam das Täublein Noä zum Kasten, und bracht ein Oelblatt, war ein Zeichen, daß das Wasser gefallen. Um diese Zeit kebrete auch unser Frucht-bringendes Täublein Jesus ins Grab, und trägt das Oel-Blätlein des Friedens, das Gottes Zorn gestillet, und das menschliche Geschlecht mit Gott ausgesöhnet*“ (Fortsetzung gleichlautend). – Daß Picander, auch wenn ihm Francks Gedicht vorgelegen hat, im wesentlichen auf Müller zurückgreift, zeigen Zeile 1 „*da es küble war*“, Zeile 5 „*trug ein Oel-Blatt in dem Munde*“ und Zeile 7 der Hinweis auf den Frieden mit Gott als Folge des Todes Jesu, Formulierungen, die sich nur bei Müller finden.

Zu Nr. 65: Die zitierten Predigtstellen können zwar als Vorlagen für diese Arie angesehen werden, jedoch ist hier die Festlegung auf bestimmte Formulierungen schwieriger, weil die letzte Predigt als ganze geprägt ist von dem Gedanken, den Picander in der Arie verdichtet. – Die entsprechenden Stellen weisen 1681 keine nennenswerten Abweichungen auf.

Zu Nr. 67: Von einer Übernahme dieser ersten Rezitativzeilen wäre bei isolierter Betrachtung wohl nicht zu sprechen. Aber bei Berücksichtigung des übrigen hier zusammengestellten Materials liegt es nahe, daß Müllers Formulierung Picander auch an dieser Stelle angeregt hat.

Die Überzeugungskraft der vorgelegten Synopse beruht auf der erstaunlichen Übereinstimmung einzelner Texte Picanders mit Passagen der Predigten und auf der Häufung dieser Übereinstimmungen. So ist es wohl auch bei sorgfältiger Beachtung der eingangs in Erinnerung gerufenen Bedenken gegen die Behauptung von Entlehnungen nicht mehr zweifelhaft, daß Picander Heinrich Müllers Passionspredigten als Vorlage für

viele Texte der Matthäus-Passion benutzt hat.¹⁶ Damit erklärt sich der von Wustmann beobachtete Sachverhalt (der freilich durch gründliche Untersuchungen erst noch erhärtet werden müßte), daß der Text der Matthäus-Passion gegenüber Picanders Passionsoratorium von 1725 in dichterischer und theologischer Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt darstellt.¹⁷ Wustmanns wenig überzeugende Vermutung, Bach habe an dieser Arbeit „wohl das beste getan“,¹⁸ erübrigt sich nun. Das Beste daran hat der Rostocker Theologe Heinrich Müller getan.

¹⁶ Die Frage, warum die Predigten Picander nicht als Vorlage für weitere Texte gedient haben, läßt sich nur für die madrigalischen Stücke bis Nr. 13 rasch beantworten: Wie zu der Zeit üblich, setzen die Predigten mit dem Gang zum Ölberg nach dem Abendmahl ein.

¹⁷ R. Wustmann, *Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäus-Passion*; in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 15, 1910, 2. Teil, S. 161-165.

¹⁸ Ebenda, S. 165.

Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung

Von Carl Dahlhaus (Berlin-West)

I

In einer Rezension der Reichardtschen f-Moll-Sonate bemerkte E. T. A. Hoffmann 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, es sei wenig wahrscheinlich, daß ein Komponist, der sich in der Vokalmusik vom genauen Verständnis des Textes inspirieren lasse, auch in der Instrumentalkomposition glücklich sein werde. „Denn nur den erhabensten, mächtigsten Geistern blieb es vergönnt, die Tonkunst in ihrem eigensten, wundervollsten Gebiete, in dem das Wort untergeht in der Ahnung des Höchsten, die die Brust mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt, als Königin zu schauen und ihre Zauber in göttlicher Begeisterung der heiligsten Weihe zu verkünden. Nur Heroen der Musik, wie Händel, Sebastian Bach, Mozart und einige Andere, konnten gleich groß sein in der Instrumental- und Vokalmusik.“¹ Das eigentliche Argument, das der zweite Satz lakonisch formuliert, wird fast erstickt von dem sich überschwänglich ausbreitenden ersten Satz: einem Hymnus auf die Instrumentalmusik, der bis in die Wortwahl an Hoffmanns Rezension von Beethovens Fünfter Sinfonie erinnert: eine Rezension, die, 1810 geschrieben, zu den Gründungsurkunden der romantischen Musikästhetik zählt. Die Analogie aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Bachs – und Händels – Instrumentalwerke nach Hoffmanns Überzeugung einer Tradition der Instrumentalmusik angehören, in der die Musik als „reine“ Kunst zur Manifestation ihres eigentlichen – „rein romantischen“ – Wesens gelangt ist.² Es ist die gleiche „unnennbare Sehnsucht“, die Hoffmann bei Bachschen Fugen wie bei Beethovens Sinfonien ergreift. Bach und Händel repräsentieren, statt durch eine geschichtliche Kluft vom späteren 18. Jahrhundert getrennt zu sein, zusammen mit Haydn, Mozart und Beethoven eine musikalische Klassik, die zugleich und in eins eine Klassik der Instrumentalmusik und eine Klassik der deutschen Musik ist. (Die Kategorien „Klassik“ und „Romantik“ schlossen sich nicht aus: Die Musik ist in Hoffmanns Geschichtsphilosophie die paradigmatische Kunst des modernen, christlichen, „romantischen“ Zeitalters – im Unterschied zur Antike –; und als „romantische“ Kunst erreicht sie ihr eigentümliches Wesen und ihre höchste Bestimmung: ihre „Klassizität“.)

¹ E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, hrsg. von F. Schnapp, München 1963, S. 204.

² Ebenda, S. 34.

Daß Hoffmanns Gedankengang eigentlich – bevor er durch die aufblitzende Intuition einer bis zu Bach zurückreichenden Überlieferung und geschichtlichen Kontinuität der großen Instrumentalmusik abgelenkt wurde – auf ein Gleichgewicht von Vokal- und Instrumentalkomposition bei den „Herosen der Musik“ (im Unterschied zur Einseitigkeit geringerer Komponisten) zielte, besagt wenig und sollte nicht beirren. Hoffmann war zwar, wie die Passage über die Goldberg-Variationen in der Novelle „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden“ (1810) verrät, mit Bachschen Instrumentalwerken hinlänglich vertraut, kannte aber von der Vokalmusik wenig oder nichts, als er im März 1814 die Reichardt-Rezension schrieb.³ Erst im April, während der Vorarbeiten zu dem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“, bat er den Verleger Härtel um Zusendung „irgend eines wichtigen Werkes von Sebastian Bach“,⁴ das heißt im Hinblick auf das Thema des Aufsatzes: eines kirchenmusikalischen Werkes. (Und die G-Dur-Messe, die Härtel schickte, ist unecht).

Die Einseitigkeit der Werkkenntnis überrascht keineswegs. Von dem kargen Bach-Artikel im Walther-Lexikon von 1732 über den Nekrolog in Mizlers *Musikalischer Bibliothek* von 1754 bis zu Forkels Bach-Biographie aus dem Jahre 1802 ist der Akzent immer auf die zum Teil gedruckten Instrumentalwerke, primär Klavierkompositionen, niemals auf die ungedruckte Vokalmusik gelegt worden. Und die Werke, auf denen im späten 18. Jahrhundert Bachs esoterischer Ruhm als „Komponist für Komponisten“ beruhte, waren im wesentlichen – obwohl Mozart einige Motetten kannte und Haydn eine Abschrift der h-Moll-Messe besaß – das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge.⁵

Daß Hoffmanns Deutung von Bachs Instrumentalmusik als Ausdruck „unnennbarer Sehnsucht“ und Offenbarung eines geheimnisvollen „Zaubers“, durch den eine dem Irdischen enthobene Musik vom Überirdischen rede, eine romantische Umdeutung darstellt, die für einen Historiker ein ärgerliches, die Barocktradition verschüttendes Mißverständnis sein mag, braucht kaum gesagt zu werden. Sowenig aber die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik – der Versuch, das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge als Zeugnisse „absoluter“ Musik zu begreifen, einer Musik, die sich durch „Loslösung“ von empirischen Bedingungen zur Ahnung des „Absoluten“ erhebt – den ursprünglichen Sinn Bachscher Werke trifft, so unermeßlich war die geschichtliche Tragweite der Umdeutung im 19. und noch im 20. Jahrhundert. Der Irrtum, wenn er einer war, hat Musikgeschichte gemacht.

Daß Bachs Werk – das man in groben Umrissen als „rhetorisch“ und als „funktional“ charakterisieren kann: als „Inhalte“ mitteilend und an kirch-

³ Ebenda, S. 466.

⁴ Ebenda, S. 468.

⁵ F. Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 13f.

liche, gesellige oder didaktische Zwecke gebunden – in der Romantik dadurch zu musikästhetischen Ehren kam, daß man es gerade umgekehrt als „absolut“ und „autonom“ auffaßte, ist bereits seltsam genug. Das eigentliche geschichtliche Paradox aber besteht in der vertrackten Dialektik, daß mit Bachs Musik – deren zwingende Logik als Weltentrücktheit und als Abstraktion von Affekten empfunden wurde – der romantische Gedanke, Musik sei eine „abgesonderte Welt für sich selbst“⁶ und erreiche, statt sich als Gefühlsausdruck irdisch rechtfertigen zu müssen, durch Reichtum und in sich kreisende Geschlossenheit der „inneren Form“⁷ ihre höchste, überirdische Bestimmung, überhaupt erst einen angemessenen, gleichsam den Umriß der Idee ausfüllenden Gegenstand erhielt. Was bei Wackenroder und Tieck 1799 eine vage vorschwebende Intuition gewesen war, ist durch Hoffmanns Übertragung auf Beethovens Sinfonien 1810 – eine Übertragung, bei der die Auflösung des Beethovenschen Pathos und Ethos in die Vorstellung einer „absoluten“ Musik nicht restlos gelingen konnte –, vor allem aber durch die Umdeutung Bachs 1814 – eine Umdeutung, deren Gewaltsamkeit wegen der Abstraktion von der Vokalmusik kaum fühlbar wurde – zu einer Idee geworden, von der weitreichende Geschichtswirkungen ausgehen konnten.

Die Übertragung der durch Wackenroder und Tieck geprägten Metaphysik der Instrumentalmusik auf Bachs Klavierkompositionen ist, wie es scheint, durch den romantischen Pythagoreismus, die Assoziation des Instrumentalen und „Mechanischen“ mit dem Mathematischen und Geheimnisvollen vermittelt worden. Unter den „Höchst zerstreuten Gedanken“ des Hoffmannschen Kapellmeisters Kreisler findet sich die Notiz: „Es gibt Augenblicke – vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen –, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunktes ein inneres Grauen erwecken. – Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur.“⁸ Die Verquickung von Mathematik, Magie und Instrumentalmusik, die Aneignung pythagoreischer Traditionsbestände in romantischem Geiste und mit dem Ziel einer Apologie der absoluten Musik, stammt von Wackenroder (bei dem deutlicher als bei Hoffmann der Begriff des Mechanischen zwischen dem Instrumentalen und dem Mathematischen vermittelt): „Aber aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? – Ich sehe zu, – und finde nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. – Das ist fast noch

⁶ W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 245.

⁷ F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig, 2. Aufl. 1830, Bd. I, S. 217.

⁸ E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen*, hrsg. von E. Istel, Regensburg (1919), S. 72.

wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt, und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht.“⁹

Die Metaphysik der absoluten Musik, in deren Namen E. T. A. Hoffmann – und später Schumann – Bachs Werk mit dem von Beethoven ästhetisch-geschichtsphilosophisch verknüpfte, stellt keineswegs den einzigen Zugang zu Bach dar, der „romantisch“ genannt werden darf. Doch war zweifellos die Idee einer Musik, die sich durch „Loslösung“ von irdischer Bedingtheit – von Zwecken ebenso wie von Affektnachahmungen – zum Ausdruck des Überirdischen, „Absoluten“ erhebt, sowohl generell als auch im Hinblick auf Bach der zentrale Gedanke der romantischen Musikästhetik, neben dem andere Momente, der Hang zum Altdeutschen, das patriotische Pathos und das protestantische Erweckungsstreben, als Motive erscheinen, die einerseits nur sekundär „romantisch“ und andererseits, ohne daß ihr Einfluß geleugnet werden soll, für die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts von geringerer Bedeutung sind.

Die Neigung zum Alten und Altertümlichen, die Johann Friedrich Reichardt bereits 1782 dazu bewog, Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster zu zitieren, um den Eindruck Bachscher – und Händelscher – Werke in Worte zu fassen, erhielt um 1800 eine sehnsüchtige Färbung und einen enthusiastischen Akzent, die man als „romantisch“ empfinden kann. Reichardt war noch halb skeptisch gestimmt. Einerseits fühlte er sich zu dem Vergleich gedrängt: „Bei einzelnen Stücken und Stellen dieser großen Männer (mehr aber noch bei Händel als bei Bach) ist's mir sehr oft so gegangen, wie's Goethen mit dem Münster zu Straßburg ging. Ich will die ganze Stelle hersetzen.“¹⁰ Andererseits hängt er dem Goethe-Zitat einen halben Widerruf der Analogie an: „O daß unsern beiden größten Tonkünstlern der Mangel an größerer Menschheit“ – an menschlichem Gefühlsausdruck – „im Wege stand, daß sie nicht auch ein so ganzes großes, wahres vollendetes Werk“ – wie das Straßburger Münster – „darstellen konnten.“¹¹ Erst Hoffmann bekannte sich rückhaltlos zu der These, daß in gotischer Baukunst und Bachscher Musik eine analoge Vollkommenheit erreicht sei. „Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: ‚Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener wie das Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom.‘ Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen.“¹² Und das „Bild“ ist geschichts-

⁹ Wackenroder, a. a. O., S. 205.

¹⁰ J. F. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, hrsg. von G. Herre und W. Siegmund-Schultze, Leipzig 1976, S. 175.

¹¹ Ebenda, S. 177.

¹² Hoffmann, *Musikalische Novellen*, a. a. O., S. 71.

wirksam geworden. Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion, die eigentlich eine erste Entdeckung war, geschah im gleichen Geiste wie die Vollendung des Kölner Doms.

Der Patriotismus, von dem nach Leo Schrade¹³ die in Forkels Biographie von 1802 kulminierende „erste Bachbewegung“ getragen wurde, war ursprünglich keineswegs romantisch gefärbt, obwohl Schrade¹⁴ sogar Forkel zu den „Romantikern“ zählt (mit der seltsam schiefen Begründung, daß Forkel an „den stetigen Fortschritt und die endliche Vollkommenheit in der eigenen Zeit“ glaubte). Das nationale Pathos war – generell wie in der „Bachbewegung“ – zugleich ein bürgerliches. Der Oper – genauer: der Opera seria –, die als italienisch, feudal und frivol galt, setzte man – neben dem Singspiel – die Instrumentalmusik entgegen, die man als deutsch, bürgerlich und ernsthaft empfand: eine Instrumentalmusik, die durch Haydn und Beethoven den artifiziellen Rang der Opera seria erreichte oder sogar übertraf (wie es – in einer nach patriotischer Auffassung analogen Entwicklung – dem deutschen Singspiel durch die Zauberflöte und den Freischütz gelang). Die Instrumentalmusik, an die sich patriotisches Pathos heftete – und zu deren Nationalgeschichte auch Bachs Klavierwerke gezählt wurden –, wurde dann durch Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann mit einer Metaphysik ausgestattet, die charakteristisch „romantisch“ war, so daß in der Bach-Rezeption wie in der Theorie der Instrumentalmusik das patriotische Moment mit dem romantischen konvergierte.

Romantisch gefärbt war schließlich auch die protestantische Restauration, aus der eine manchmal aufflammende, manchmal zögernde – durch liturgische Bedenken gehemmte – Sympathie für Bachs Kirchenmusik – die Passionen, die Motetten und einige Kantaten – erwuchs. Die These Leo Schrades, eine patriotische „Bachbewegung“ sei von einer kirchlichen abgelöst worden – „Das erste Ziel dieser Bewegung ist die Eroberung Bachs für die deutsche Nation. Das zweite Ziel ist ein anderes, gesetzt vom 19. Jahrhundert: die Eroberung Bachs für die Kirche und Liturgie“¹⁵ – ist jedoch eine Übertreibung. Denn der „eigentliche“ Bach des 19. Jahrhunderts war – trotz des Ereignisses von 1829 – der Instrumentalkomponist: ein „Komponist für Komponisten“, dessen Werke als Paradigmata absoluter Musik und als monumentale Eröffnung eines „Zeitalters der deutschen Musik“ gerühmt wurden, einer Epoche, die sich – die Auslegungen wechseln – bis zu Wagner, zu Bruckner oder zu Schönberg erstreckte. (Wagner verstand das Musikdrama als Vollendung der instrumentalen, sinfonischen Tradition; und wenn Schönberg die Intuition der Dodekaphonie mit den

¹³ L. Schrade, *Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation*; in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XV, 1937, S. 231.

¹⁴ Ebenda, S. 241.

¹⁵ Ebenda, S. 231.

Worten kommentierte, seine Entdeckung sichere für ein weiteres Jahrhundert die Herrschaft der deutschen Musik, so fühlte er sich als Erbe einer Überlieferung, die durch Bach begründet worden war.) Entscheidend für die Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert war weniger die kirchenmusikalische Motivation als die Verknüpfung der romantischen Metaphysik der absoluten Musik mit der patriotischen Idee einer Epoche der deutschen Musik.

II

E. T. A. Hoffmann war der geschichtlich wirksamste, aber nicht der erste Ästhetiker, der Bachs Werk im Geiste der Wackenroderschen Metaphysik der Instrumentalmusik zu begreifen und durch den Entwurf einer Geschichtsphilosophie der deutschen Musik für das Gedächtnis der Nachgeborenen zu retten versuchte. Im dritten Jahrgang der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschienen 1801, als Rückblick auf das gerade vergangene Jahrhundert, „*Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*“: Bemerkungen, die nichts Geringeres als ein ästhetisch-geschichtsphilosophischer Traktat sind, in dem sich zum erstenmal die Umriss der Idee eines von Bach begründeten „Zeitalters der deutschen Musik“ abzeichnen. Der Verfasser der Abhandlung, Triest, lebte, wie die Lexika wortkarg bemerken, als „Prediger in Stettin“. Musikalisch war er, wie es scheint, Dilettant, philosophisch Eklektiker. Gerade dadurch aber war er fähig, Gedanken, deren Ursprünge weit auseinanderlagen, die jedoch sämtlich für die Zeit um 1800 repräsentativ waren, zu einem Muster zu verknüpfen, das sich als dauerhaft erwies.^{15a}

In der Fortsetzung der „*Bemerkungen*“, die am 14. Januar 1801 erschien, heißt es über Bach: „Und nun – welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, daß der größte, tiefstinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die reine Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertroffene Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen

^{15a} Zu Triests Anschauungen vgl. auch M. Ruhnke in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 309f. Nach H. Moderow, *Die Evangelischen Geistlichen Pommerns von der Reformation bis zur Gegenwart*, Teil 1, Stettin 1903, S. 471, wurde Johann Karl Friedrich Triest am 16. Juni 1764 als Sohn eines Steuerbeamten in Stettin geboren, studierte in Halle (Saale) bis 1785, wurde am 11. Mai 1787 Pastor an St. Gertrud in Stettin und 1810 Archidiakon an St. Jakobi, starb aber schon am 11. August desselben Jahres. – Anm. der Schriftleitung.

wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, daß dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! – Hoch und hehr strahlt der Name Johann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er umfaßte mit Newtons Geist alles, was man bisher über Harmonie gedacht und als Beyspiel aufgestellt hatte, durchwühlte ihre Tiefen so ganz und so glücklich, daß er mit Recht als der Gesetzgeber in der ächten Harmonik, die bis auf den heutigen Tag gilt, anzusehen ist.“¹⁶

Der patriotische Ton, den Triest anschlägt, war für die Bach-Rezeption um 1800 charakteristisch. Er ist 1801 in Siebigkes Äußerungen über Bach, die Leo Schrade ausgrub,¹⁷ ebenso explizit wie in Forkels Monographie von 1802, während die Spuren von Nationalstolz, die sich bei Reichardt oder Hiller in den 1780er Jahren finden lassen, noch schwach ausgeprägt sind. (Doch soll nicht verkannt werden, daß die breite Ausmalung der Marchand-Anekdote, die auf den Nekrolog von 1754 zurückgeht, ein Zeugnis für patriotischen Enthusiasmus in der Bach-Überlieferung darstellt.)

Daß Bach der „größte, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten“ gewesen sei, der im „gelehrten“ Stil sogar die Italiener übertraf, ist eine Charakteristik, bei der sich Triest offenbar an Reichardt anlehnte: „Es hat nie ein Komponist, selbst der besten, tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als J. S. Bach.“¹⁸ Wenn aber Triest, kaum anders als später E. T. A. Hoffmann, von „Mysterien“ und einem „geheimen Schauer“ spricht, so macht er sich den romantischen Pythagoreismus zu eigen, der von Wackenroder in den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und den *Phantasien über die Kunst* in die Theorie der Instrumentalmusik verwoben worden war. (Wackenroders Schriften, 1797 und 1799 erschienen, gehörten zu den Buch-Novitäten, als Triest seine Abhandlung konzipierte.)

Der Vergleich mit Newton, den Triest aus Hirschings *Historisch-literarischem Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen* übernahm – „Was Newton als Weltweiser war, war Sebastian Bach als Tonkünstler“¹⁹ – scheint, wenn man von der Geschichte der Naturwissenschaft ausgeht, mit dem Rückgriff auf pythagoreische Traditionsbestände – oder das Gerücht über sie – schlecht zusammenzustimmen. Für einen Literaten des späten 18. Jahrhunderts aber gingen das Staunen über Newtons universale Mechanik und der Schauer angesichts der Zahlengeheimnisse, die im Tonsystem oder in den Künsten des Kontrapunkts verborgen lagen, ineinander über.

¹⁶ Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*; in: Allgemeine Musikalische Zeitung III, 1800/01, Sp. 259.

¹⁷ Schrade, a. a. O., S. 237ff.

¹⁸ Reichardt, a. a. O., S. 174.

¹⁹ Schrade, a. a. O., S. 236. Urheber war C. F. D. Schubart, vgl. Dok III, Nr. 903.

Die Vorstellung von „Mysterien“ der Musik, über die Bach als „Zauberer“ gebot, müssen mit dem Begriff der „reinen Tonkunst“, den Triest entwickelte, verknüpft werden, wenn die romantischen Implikationen des Triestschen Entwurfs einer Ästhetik, die zugleich eine Geschichtsphilosophie ist, kenntlich werden sollen. In der Fortsetzung vom 21. Januar 1801 heißt es über Bach: „Er imponierte schnell, weil er Bewunderung erregte und selbst große Künstler gleichsam darnieder schlug“ – die Anspielung auf die Marchand-Anekdote ist unüberhörbar. „Nur ein solcher Mann konnte und mußte die reine Musik (m. s. die Erklärung dieses Ausdrucks in der Einleitung) weit, sehr weit empor bringen; denn diese ist gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer höheren Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist.“²⁰

Bei der Unterscheidung zwischen „reiner“ und „angewandter Tonkunst“ lehnte sich Triest an Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 an. „Reine Musik“ ist nach Triest nicht dasselbe wie Instrumentalmusik, wenn es auch primär Instrumentalwerke sind, durch die sie repräsentiert wird. Die Dichotomie ist ästhetisch, nicht pragmatisch gemeint. „Reine Musik“ ist ein „schönes (das heißt nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine ästhetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht.“ (Der Begriff der „ästhetischen Idee“ stammt aus § 53 der *Kritik der Urteilskraft*.) „Dagegen die musikalische Versinnlichung eines Subjekts (seiner Gefühle und Handlungen), wo die Poesie, die Mimik u. dgl. den ersten Rang einnehmen, angewandte Tonkunst heißt.“²¹ (Triest zählt „charakteristische Instrumental-Stücke“ zur „angewandten“, Gesangsstücke, „bey denen der Text nichts sagt“, zur „reinen Tonkunst“ – ähnlich wie Wagner, der Rossinis Melodik als „absolute Musik“ charakterisierte.)

Die Kategorie des „rein Ästhetischen“, an das sich weder ein praktisches noch ein theoretisches Interesse knüpft, stammt, ebenso wie die Verquickung des rein Ästhetischen in der Musik mit dem mathematisch Bestimmbaren, aus der *Kritik der Urteilskraft*.²² Und Triests Terminologie, die geschichtlich weittragende Dichotomie von „reiner“ und „angewandter Tonkunst“, beruht, wie es scheint, auf einer Kontamination von Kants Unterscheidung zwischen „reiner und anhängender Schönheit“ einerseits²³ und der Einteilung in „reine“ und „angewandte Mathematik“ andererseits.

²⁰ Triest, a. a. O., S. 273f.

²¹ Ebenda, S. 228, Anmerkung.

²² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 14.

²³ Ebenda, § 16.

Das von Kant Entlehnte erhielt jedoch bei Triest eine romantische Färbung, zu der er durch Wackenroders und Tiecks *Phantasien über die Kunst* angeregt wurde. Bereits bei Kant sind es musikalische „Phantasien (ohne Thema), ja die ganze Musik ohne Text“²⁴ die neben der Arabeske und dem „Laubwerk auf Papiertapeten“ Exempel für „reine Schönheit“ darstellen. Erst bei Triest aber erscheint die Instrumentalmusik, die Kant mit einer an Rousseau erinnernden Geringschätzung behandelte, als die „eigentliche“ Musik statt als bloßer Schatten und defizienter Modus der Vokalmusik. Und das mathematische Moment der Musik, von dem Kant nüchtern-empirisch, unter Berufung auf Euler, sprach, wird bei Triest mit metaphysischer Würde im Geiste des romantischen Pythagoreismus ausgestattet: Die formale Implikation verwandelt sich in ein „Mysterium“, das „geheime Schauer“ erregt. War für Kant die „reine Musik“, deren Sinn unbestimmt bleibt, „mehr Genuß als Kultur“²⁵ so präsentiert sie sich bei Triest – dessen Bemerkung, daß auch ein bloß „schönes Tonspiel“ ohne Text „mit Erlaubniß der Philosophen – kultivirt“²⁶ eine Entgegnung auf Kants Verdikt darstellt – „gleichsam als das Urbild der Kunst, aus einer höhern Region gegeben“.²⁷ Und das Bild vom „Zauberer“ – die Assoziation von „Mathematik, Magie und Instrumentalmusik“ – stammt aus Wackenroders Aufsatz *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*: „Und alle die tönenden Affekten werden von dem trocknen wissenschaftlichen Zahlensystem, wie von den seltsamen wunderkräftigen Beschwörungsformeln eines alten furchtbaren Zauberers, regiert und gelenkt.“²⁸ „Aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? – Ich sehe zu, – und finde nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen.“²⁹

Die „reine Musik“, von Triest als „Urbild“ der „angewandten“ verstanden, ist in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verschieden aufgefaßt worden: entweder als rudimentärer Zustand, als „schönes Tonspiel“, das in „charakteristische Musik“ übergehen müsse, um seine geschichtliche Bestimmung zu erreichen (Adolf Bernhard Marx, Franz Brendel), oder als „absolute Musik“, deren Emanzipation von fest umrissenen Charakteren und Sujets gerade umgekehrt eine höhere Stufe der Entwicklung darstelle. Und die Bach-Interpretation, zu deren Topoi es gehörte, daß Werke wie das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge der Welt irdisch

²⁴ Ebenda, § 16.

²⁵ Ebenda, § 53.

²⁶ Triest, a. a. O., S. 228, Anmerkung.

²⁷ Ebenda, S. 274.

²⁸ Wackenroder, a. a. O., S. 224.

²⁹ Ebenda, S. 205.

faßlicher Gefühle und Affekte entrückt seien – das berühmteste Zeugnis ist Goethes Wort über Bach –, war von der ästhetischen Entscheidung, ob die „reine Musik“ hinter der „angewandten“ zurückbleibe oder über sie hinausgehe, unmittelbar betroffen.

Die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik, die in Triests Bach-Deutung mit Kants Kategorie der „reinen Schönheit“ (im Unterschied zur „anhängenden“) verwickelt erscheint, stand – in Tiecks Formulierung schroffer als in Wackenroders – durchaus quer zur Tradition der musikalischen Affektdarstellung. In dem Aufsatz „*Symphonien*“ aus den *Phantasien über die Kunst* konzediert Tieck der Vokalmusik eine natürliche Affinität zum Affektausdruck (und am Modell der Vokalmusik ist denn auch im 17. und 18. Jahrhundert die Affektenlehre entwickelt worden). „Die eigentliche Vokalmusik muß vielleicht ganz auf den Analogien des menschlichen Ausdrucks beruhen.“ Vokalmusik aber ist nach Tieck – und seine These bedeutet nichts Geringeres als die polemische Herausforderung einer jahrtausendealten musikästhetischen Tradition – eine gefesselte, noch nicht zu sich selbst gekommene Musik. „Diese Kunst scheint mir aber bei allem diesem immer nur eine bedingte Kunst zu sein; sie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede“. Indem aber Tieck die instrumentale Musik zur „eigentlichen“ erklärt, tendiert er zugleich dazu, Affektausdruck, Programmatik und Charakterdarstellung zurückzudrängen und eine Musik zu postulieren, die sich in sich selbst verschließt: in eine Kunstwelt, die Tieck „reinpoetisch“ nennt. (Der Ausdruck bedeutet nicht, daß Musik von Dichtung abhängig, sondern daß sie selbst Dichtung sei; er zielt nicht auf „Literarisierung“, sondern auf Emanzipation von Literatur.) „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.“³⁰ „Diese Symphonien . . . enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charaktere zu schließen, sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt.“³¹

Die Entscheidung für eine Ästhetik ist also verwickelt mit der Entscheidung für eine musikalische Gattung – die Vokal- oder die Instrumentalmusik –, die als Paradigma „eigentlicher“ Musik gelten soll. Und indem Triest die Instrumentalmusik – die „reine Musik“ im Unterschied zur „angewandten“ oder „charakteristischen“ – als „Urbild“ und nicht als defizienten Modus der Vokalmusik begreift, ist der Schritt zur romantischen Ästhetik der „absoluten Musik“ – zu der These, daß die von Funktionen und Texten „losgelöste“ Musik das „Absolute“ ahnen lasse – bereits vorge-

³⁰ Ebenda, S. 254.

³¹ Wackenroder, a. a. O., S. 255.

zeichnet. Gerade Bachs Instrumentalmusik aber, in der man einerseits ein Modell in sich geschlossener „musikalischer Logik“ erkannte (der Terminus wurde, wie es scheint, von Forkel geprägt) und deren religiöse Fundierung man andererseits dunkel empfand, erschien dazu prädestiniert, die Dialektik im Begriff des musikalischen Absoluten durch ästhetische Anschauung zu konkretisieren und gleichsam dingfest zu machen. Eine Bach-Rezeption, die von gedruckten Instrumental- statt von ungedruckten Vokalwerken ausging, traf mit einer Ästhetik zusammen, in deren Namen Werke wie das Wohltemperierte Klavier und die Kunst der Fuge mit „kunstreligiöser“ Würde ausgestattet wurden: einer Würde, die Bach unbegreiflich gewesen wäre, die aber zu den Voraussetzungen gehörte, unter denen Bachs Werk – verstanden als Gründungsurkunde eines „Zeitalters der deutschen Musik“, das sich als Epoche der Instrumentalmusik präsentierte – in die Kompositionsgeschichte des 19. und noch des 20. Jahrhunderts bestimmend einzugreifen vermochte. (Die Entdeckung der Matthäus-Passion gehört – trotz Mendelssohns „Paulus“ – eher der Musikgeschichte als Ideen-, nicht als Kompositionsgeschichte an.)

III

Das geschichtsphilosophische Schema, von dem Triest ausging, um die Entwicklung der deutschen Musik im 18. Jahrhundert in Begriffe zu fassen, beruhte auf einem ästhetischen Kategoriensystem, dessen Rekonstruktion nicht überflüssig erscheint, wenn man die ideengeschichtliche Konfiguration zu verstehen sucht, der die Bach-Renaissance um 1800 ihre Sprache verdankte. Es handelt sich in den Grundzügen, die durch die romantischen Übermalungen durchscheinen, um den terminologischen Apparat der Aufklärungsästhetik, einen Apparat, der von Johann Adolf Scheibe 1737 benutzt worden war, um Bach in eine Vergangenheit zurückzustoßen, die tot und abgetan war. Und daß Triest Vokabeln und Antithesen, die Jahrzehnte früher zur Polemik gedient hatten, in eine Apologie einfügen konnte, mag zunächst überraschen, zeigt aber lediglich, daß die Verlagerung von Wertakzenten in einem Kategoriensystem nicht dessen Umsturz zu bedeuten braucht. Das Denkmuster bleibt bestehen, auch wenn die Urteile wechseln.

In dem Lob, das Triest für Bach, den „größten, tiefstinnigsten Harmonisten aller bisherigen Zeiten“, bereithielt, war, wenn man es im Sinne der Vorurteile des 18. Jahrhunderts las, ein Tadel versteckt. „Seine Verdienste erstrecken sich eigentlich nur auf reine Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst, besonders auf Harmonie und gebundenen Styl. Ist aber von angewandter Musik oder vom freyen Styl u. dgl. die Rede, so steht ihm nicht nur sein Zeitgenosse Händel wenigstens zur Seite, sondern seine Nachfolger, sein Sohn C. P. E. Bach, ein Graun, Hasse und späterhin ein

J. Haydn, Mozart und andere, fanden eine Bahn, die er nicht betreten hatte.³² Bach gehört, schroff gesagt, der Vorgeschichte an.

Die Charakteristik geschichtlicher Stufen, die Triest skizzierte, beruhte auf Begriffskontrasten wie „Harmonie“ und „Melodie“, „gebundener“ und „freier Stil“, „reine“ und „angewandte Tonkunst“, „Mechanismus“ und „ästhetischer Geist“. Und die Antithesen bildeten im 18. Jahrhundert ein System: Jeder Begriff der einen Seite – „Harmonie“, „gebundener Stil“, „reine Tonkunst“, „Mechanismus“ – wurde mit jedem anderen unwillkürlich assoziiert, ohne daß man sich der Mühe unterziehen mußte, am einzelnen Werk zu demonstrieren, daß dem „harmonisch Tiefsinnigen“ der „ästhetische Geist“ fehle. Die Denkstütze wurde zum Denkersatz: Wenn das eine Moment gegeben war, schloß man auf das andere, ohne sich im Ernst auf die Sache selbst einzulassen. (Im Begriff der „reinen Tonkunst“ steckt, wie die Verquickung mit „Harmonie“ – also Kontrapunkt – und „gebundenem Stil“ zeigt, außer den Assoziationen mit „reiner Schönheit“ und „reiner Mathematik“ auch die Konnotation „reiner Satz“.)

Das Werturteil, das der Begriff des „Mechanischen“ – als Gegenbegriff zum „Ästhetischen“ oder „Poetischen“ – enthält, zeichnet sich in Triests Schilderung des „Geistes der Gründlichkeit“, durch den die deutsche Musik – wie nach Kant die deutsche Philosophie – geprägt wurde, deutlich ab. „Ernsthaft und trocken im geselligen wie im häuslichen Leben, mehr geneigt zum Rechnen und Berechnen als zum Empfinden, darf es niemanden wundern, wenn . . . wir in der ersten Periode der deutschen Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts wenig oder gar keine Werke aufzuweisen haben, aus denen ein ästhetischer Geist weht, der den Mechanismus der Musik nicht als Zweck, sondern als Mittel behandelt. Deshalb waren (und sind) wir so überreich an allerhand Instrumentalsachen.“³³ Die Assoziation des Instrumentalen mit dem Mechanischen und die Leugnung „ästhetischen Geistes“ in der Instrumentalmusik des Jahrhundertanfangs gehen auf Jean-Jacques Rousseau zurück, der die „wahre“ Musik in der gefühlvollen Simplizität gesungener Melodien suchte. Das Ideal, das ihm vorschwebte, hob Rousseau polemisch von der dunklen Folie einer „gotischen und barbarischen“ Musik ab, in deren Begriff er die Gegensätze zu den Merkmalen der „wahren“ Musik – das „Errechnete“, das „Künstliche“, das „vergrübelt Harmonische“ und das „Instrumentale“ – versammelte. Daß sich Triest auf Rousseau – auf das *Dictionnaire de Musique* von 1768 – stützte und sich sogar das Verdikt über Instrumentalmusik, wenn auch eingeschränkt auf die ältere, zu eigen machte, obwohl er im Grunde auf eine Rechtfertigung der deutschen Musik, und zwar der Instrumentalmusik zielte, erscheint paradox und war doch – als Abhängigkeit eines musikalischen Laien von dem einflußreichsten Buch des Jahrhunderts über Musik –

³² Triest, a. a. O., S. 261.

³³ Ebenda, S. 242.

nahezu selbstverständlich. Andererseits konnte die Kritik an der Instrumentalmusik jederzeit in eine Apologie umschlagen, denn zwischen den Zeilen der Triestschen Schilderung geistert die Assoziation des Instrumentalen mit dem Deutschen, Bürgerlichen und Gründlichen im Gegensatz zur Oper als dem italienischen, höfischen und frivolen Genre.

Mit dem Begriff des Mechanischen verband sich, halb pejorativ gemeint, die Vorstellung des Virtuosen. Einer Kunst, die Staunen erregte, setzte Triest eine Simplizität entgegen, die das Herz zu rühren vermag. Von Bach heißt es: „Er imponirte schnell, weil er Bewunderung erregte und selbst große Künstler gleichsam darnieder schlug.“³⁴ „Dahingegen der, welcher die Kunst nur als Hülfsmittel zur verschönerten Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen gebraucht“ – also der Komponist „angewandter Musik“ –, „nicht sowohl augenblickliches Erstaunen, als Liebe und Wohlgefallen zum Lohne erhält . . . Eine solche allgemeine Theilnahme kann der, welcher in der reinen Musik als bloß grübelnder Künstler glänzt, selten oder nie erregen. Nur in der angewandten Tonkunst, welche die bestimmtere Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen in Verbindung mit der Poesie (und Mimik) versinnlicht und erhöht, ist dies möglich; denn das sind nicht bloß Werke für den Kenner, sondern auch für den Laien.“³⁵ Der Einspruch gegen Artifizielles, Gelehrtes, Virtuoses und Esoterisches stammte aus einer Polemik, die um 1800, als Triest die Topoi aufgriff, bereits ein wenig vergilbt war: aus der Auseinandersetzung der empfindsamen Ästhetik mit der Barocktradition. Was im 17. und im frühen 18. Jahrhundert gesucht und gerühmt worden war, wurde seit ungefähr 1730 gemieden und verpönt: Gegen den Kenner als Urteilsinstanz spielte man den Laien aus, gegen den Verstand das Gefühl, gegen das Studium das Ingenium, gegen das Staunen oder die Verwunderung die Rührung, gegen das Künstliche und Verwickelte das Natürliche und Einfache. Triest wiederholte also, pointiert gesagt, inmitten einer Passage, die als Panegyrikus anhub, Scheibes Verdikt über Bach, ein Verdikt, das in den Vokabeln steckte, denen Triest als Erbe von Aufklärung und Empfindsamkeit nicht zu entrinnen vermochte. Zwischen den Sätzen aber, die eine mißtrauische Distanz zur Barocküberlieferung und deren tragenden Kategorien ausdrücken, stehen die früher zitierten, in denen es von der – eben noch als „mechanisch“ verdächtigten – „reinen Musik“ heißt, sie sei „gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer höhern Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist.“

Es genügt nicht, von Eklektizismus zu reden. Denn das Schwanken des Urteils, das mit wechselnder – aufklärerisch-empfindsamer oder romantischer – Färbung der Kategorien zusammenhängt, ist ideengeschichtlich

³⁴ Ebenda, S. 273.

³⁵ Ebenda, S. 274f.

aufschlußreich. Die romantische Musikästhetik, deren Pathos Triest von Wackenroder und Tieck entlieh, wird im Kontext der Triestschen Abhandlung als „Neubarock“, als Restitution von Grundbegriffen des Jahrhundertanfangs aus dem Geiste der 1790er Jahre kenntlich.

Die „Verwunderung“, eine zentrale Kategorie des Barocks, die von der aufklärerisch-empfindsamen Ästhetik als bloßes Staunen über betäubende Virtuosität, deren Prunk hohl ist, verdächtigt worden war, wurde von der Romantik gleichsam in ihre alten Rechte wieder eingesetzt: Bei Wackenroder erscheint sie als Ergriffenheit durch das „Wunderbare“. Was man um die Jahrhundertmitte, als man dem Ideal der rührenden Simplizität anhing, als „leer“ empfunden hatte, pries man einige Jahrzehnte später, nachdem das Kunstgefühl, von dem Klopstocks Oden getragen wurden, in die Musikästhetik, vor allem die Theorie der Sinfonie, eingedrungen war, als „erhaben“. Und die Ergriffenheit nannte man – mit einem Wort, in dem sich Säkularisierung der Religion und Sakralisierung der Kunst verschränken – „Andacht“.

Die kunstreligiöse Andacht aber, zu der sich Wackenroder in den 1790er Jahren durch Sinfonien bewegt fühlte, wurde von Triest auf die Bachsche Kirchenmusik gleichsam zurückübertragen: auf Werke, die er – offenbar ohne sie zu kennen – dem Begriff der „reinen Tonkunst“ subsumierte, indem er die Texte als unverständlich und darum gleichgültig erklärte. „Die Andacht sollte in diesem (dem nördlichen) Theil Deutschlands nicht Begeisterung durch Reiz und Betäubung der Sinne, sondern durch ernstes grübelndes Nachdenken seyn. Zur Unterstützung derselben war die Kultur der Harmonie überaus wichtig; denn was konnte dieses Grübeln mehr unterhalten als eine Fuge u. dgl. welche auf der Orgel gut vorgetragen, selbst dem Nichtkenner gefällt. Das Übersinnliche des Gegenstandes und ein dem angemessener (oft unpoetischer und sogar unverständlicher) Text verstattete allen kontrapunktischen Künsten und Kunststücken freyen Spielraum, weil die Worte wenig mehr Werth als die Sylben der Solmisation hatten.“³⁶ „Tiefsinnige Harmonie“, „grübelndes Nachdenken“ und „kontrapunktische Künste“ werden, statt als virtuose Mechanik zu erscheinen, die das Herz leer läßt, in ihre kirchenmusikalische Funktion wieder eingesetzt. Die religiöse Andacht aber ist, in paradoxer Umkehrung des geschichtlichen Prozesses, durch die kunstreligiöse, die sich an die „reine Tonkunst“ als Ahnung des „Übersinnlichen“ heftet, vermittelt.

IV

Das ästhetisch-geschichtsphilosophische Gerüst, das Triests Schilderung der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts trug, bestand demnach aus einem System von Antithesen, die aus der Aufklärung und der Empfind-

³⁶ Ebenda, S. 246.

samkeit stammten, von Triest aber zum Teil in romantischem oder „neu-barockem“ Sinne umgedeutet wurden. Und das Urteil über Bach schwankte, je nachdem, ob in einer Passage die ursprüngliche, antibarocke Tendenz des Kategorienapparats oder dessen romantische Überformung den Ton bestimmte, den Triest anschlug.

Triests Geschichtskonstruktion ist jedoch, im Unterschied zu den Entwürfen der Jahrhundertmitte, nicht schlicht antithetisch, sondern triadisch-dialektisch: Die dritte Entwicklungsstufe, die Triest – noch geprägt vom Selbstbewußtsein des 18. statt von der zwischen Vergangenheit und Zukunft geteilten Sehnsucht des 19. Jahrhunderts – in der eigenen Gegenwart erreicht sieht, bildet die erhöhte Wiederkehr der ersten im Durchgang durch die zweite. Was ästhetisch als romantische Aneignung und Verfärbung barocker Kategorien erscheint, soll geschichtsphilosophisch als dialektischer Progreß gelten; der Eklektizismus präsentiert sich als Synthese. Und wenn die Restitution der Vorvergangenheit im Geiste der Romantik in Triests Urteilen über Bach noch durch Rückfälle in antibarocke Polemik vom Typus der Scheibeschren – eine im aufklärerisch-empfindsamen Kategoriensystem vorgezeichnete Polemik – gebrochen erscheint, so konzentriert sich ungeteiltes Lob auf Philipp Emanuel Bach, den herausragenden Repräsentanten der dritten Entwicklungsstufe, des Ziels der bisherigen Musikgeschichte. In seinen Sonaten und Sinfonien offenbart nach Triest die „reine Tonkunst“, die bei Johann Sebastian Bach noch zur „Mechanik“ tendierte, als „poetische“ Musik ihr eigentliches Wesen. Auf Philipp Emanuel versammelte Triest die Attribute eines romantisierten Barocks, die dann von E. T. A. Hoffmann und später von Schumann gleichsam an Johann Sebastian Bach zurückerstattet wurden.

Entscheidend war die These, daß „reine Musik“, charakterisiert durch „tiefsinnige Harmonie“ und kontrapunktische Virtuosität, nicht im „Mechanischen“ steckenbleibe, sondern sich zum „Poetischen“ erhebe. Das „Poetische“ bestimmte Triest als Gegensatz zum „Rhetorischen“: „Nun unterscheidet sich die Redekunst von der Poesie im Allgemeinen dadurch, daß der Verstand bey jener geschäftiger und herrschender ist, als die Einbildungskraft. Diesen Charakter erhielt auch die Musik.“³⁷ Und als „rhetorisch“ begreift Triest – historisch durchaus triftig, wenn man sich an das bloße Wort hält – die Kunst Johann Sebastian Bachs. „Bisher war ein künstlicher Gang der Harmonie das einzige gewesen, was man an Produkten der Art“ – der „reinen Musik“ – „schätzte. Ihre Formen waren, noch mehr als die der angewandten, durchaus nur rhetorisch, nicht poetisch. Konzerte, Sonaten, Toccaten, Präludien und sogenannte Phantasien sogar, alles trug diesen ängstlichen Charakter.“³⁸ Der Begriff, den sich Triest von Bachs musikalischer Rhetorik machte, war, so angemessen die Vokabel erscheint,

³⁷ Ebenda, S. 248f.

³⁸ Ebenda, S. 297.

durchaus inadäquat. Er verstand unter rhetorischer Musik – im Sinne des antibarocken Affekts aus dem zweiten Jahrhundertdrittel – nichts anderes als Formelkram: prunkende Virtuosität des Figurenwesens ohne genügenden Sach- und Wahrheitsgehalt. „Wenn das Thema nur eine Melodie enthielt, die sich nöthigenfalls in zehnfachen Umkehrungen produziren konnte, so bekümmerte man sich nicht weiter darum, ob damit auch etwas gesagt werden sollte.“³⁹

Die Geschichte der deutschen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert konstruierte Triest als dialektische Entwicklung, in der sich die „reine Tonkunst“ vom „Rhetorischen“ zum „Poetischen“ erhob, und zwar im Durchgang durch eine Entfremdung von sich selbst: durch eine zugleich bereichernde und verärrmende Abhängigkeit von der „angewandten Tonkunst“. (Die Erinnerung an Hegels Terminologie, an die Kategorien „An-sich“, „Außer-sich“ und „Für-sich“ drängt sich unwillkürlich auf.) Die „reine Musik“ der ersten Entwicklungsstufe, der Bachs Werke angehören, war „durchaus nur rhetorisch, nicht poetisch“.⁴⁰ Demgegenüber bestand die „galante Schreibart“ – die Anpassung der Instrumentalmusik an die ästhetischen Postulate des galant-homme, des Dilettanten – in einer Preisgabe oder Reduktion der „gelehrten, tiefsinnigen Harmonie“ und in dem Versuch, die kantable Melodik der „angewandten Tonkunst“, deren Ästhetik Kant mit den Begriffen „Reiz und Rührung“ umschrieb, instrumental nachzuahmen. „Diese Verpflanzung des Theaterstyls in die reine Tonkunst bewürkte nun eine große Leere und Einförmigkeit in den begleitenden Stimmen. Wie dort (auf dem Theater) der Gesang allein herrschte und – wenigstens damals – herrschen mußte: so machte man es hier mit einem obligaten Instrument oder auf dem Klaviere mit der rechten Hand.“⁴¹ „Mit diesem Übergange der reinen Musik aus der harmonischen Künstlichkeit in die bloß melodische Leerheit hätte man also in der That mehr verlohren als gewonnen, weil die Veränderung durch eine unpassende Anwendung und Nachahmung des Theaterstyls und nicht durch innere allmähliche Ausbildung geschah, wäre nicht glücklicherweise ein Mann in Deutschland aufgestanden, der die Zügel der matt werdenden Tonkunst faßte, der mit tiefem Studium Originalität verband und für die reine Musik eine Bahn eröffnete, die man sonst kaum geahndet hatte. Wie Ossian griff er in die Saiten, und das leere Geklingel – verstummte zwar nicht, aber wich vor seiner magischen Kraft, so lange diese würcen konnte.“⁴² Der musikalische Ossian, der die „Originalität“ der Geniezeit mit dem „tiefen Studium“ verband, dessen Normen und Muster die erste Entwicklungsstufe der „reinen Tonkunst“ hinterlassen hatte, war Philipp Emanuel Bach. Die „poetische“

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda, S. 298.

⁴² Ebenda, S. 299.

oder „ästhetische Schreibart“, die er ausprägt, erscheint Triest als Vermittlung und Ausgleich zwischen den Extremen des „gelehrten“ und des „galanten“ Stils, zwischen der Staunen erregenden Virtuosität und der rührenden Simplizität. „Nein, Bach setzte nicht mit Fleiß dunkel und schwer, sondern diese Eigenschaften waren eine natürliche Folge seines Ideenganges, worinn ihm der mechanische (blos rechnende) eben so wenig, als der nur sinnliche Ergötzung suchende Musiker folgen konnte. In ihm regte sich irgend eine ästhetische, d. h. aus Begriff und Empfindung zusammengesetzte, Idee, welche sich nicht in Worten ausdrücken läßt, ob sie gleich nahe an die bestimmte Empfindung streift, welche uns der Gesang darstellen kann, und wovon sie gleichsam das Urbild ist.“⁴³ Stammt der Begriff der „ästhetischen Idee“ aus Kants *Kritik der Urteilskraft*⁴⁴, so ist der Gedanke, die instrumentale Musik sei das „Urbild“ der vokalen, romantischen Wesens. Die romantische Ästhetik Wackenroders und Tiecks, für die Triest in Philipp Emanuel Bachs Sinfonien einen Gegenstand fand – wie später E. T. A. Hoffmann in Beethovens Sinfonien –, ist jedoch einstweilen kaum abgrenzbar vom „Neubarock“ des mittleren 18. Jahrhunderts, wie ihn Klopstocks Oden dichterisch ausprägten. „Bach war ein andrer Klopstock, der Töne statt Worte gebrauchte. Ist es die Schuld des Oden dichters, wenn seine lyrischen Schwünge dem rohen Haufen Nonsens zu seyn scheinen?“⁴⁵

Ideengeschichtlich entscheidend war die These, daß die absolute, von Funktionen, Texten und Sujets losgelöste Musik hinter der sprachgebundenen nicht zurückbleibe, sondern über sie hinausgehe; daß die „Leere“ der reinen Instrumentalmusik, von der die aufklärerisch-empfindsame Ästhetik redete, von Eingeweihten als „Erhabenheit“ gefühlt werden könne. Es war Johann Abraham Peter Schulz, der als erster zur Nomenklatur der Klopstockschen Poetik griff, um in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* der absoluten Musik – die von Sulzer selbst noch als bloß angenehmes Geräusch abgetan worden war – ästhetische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. „Die Symphonie ist zum Ausdruck des Großen, des Feierlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt.“⁴⁶ „Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist; es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu sein.“⁴⁷

⁴³ Ebenda, S. 300.

⁴⁴ Kant, a. a. O., § 53.

⁴⁵ Triest, a. a. O., S. 300f.

⁴⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 2. Aufl. 1794 (Reprint Hildesheim 1967), Bd. IV, S. 478.

⁴⁷ Sulzer, a. a. O., S. 479.

Triest ging, wie Tieck, einen Schritt weiter, indem er nicht allein die ästhetische Autonomie der „reinen Musik“ behauptete – die nach Tieck eine „abgesonderte Welt für sich selbst“ bildet⁴⁸ –, sondern sogar die instrumentale Musik zum „Urbild“ der vokalen erklärte. Philipp Emanuel Bach „zeigte: die reine Musik sey nicht bloße Hülle für die angewandte, oder von dieser abstrahirt, sondern könne für sich allein große Zwecke erreichen. Sie habe nicht nöthig, sich als bloßes Sinnen- oder Verstandespiel prosaisch oder höchstens rhetorisch herumzudrehen, sondern vermöchte sich zur Poesie zu erheben, die um desto reiner sey, je weniger sie durch Worte, (die immer Nebenbegriffe enthalten) in die Region des gemeinen Sinnes hinabgezogen würde.“⁴⁹ Gerade dadurch, daß sich die „reine Tonkunst“ von der Sprache loslöst, um selbst zur Sprache zu werden, ist sie „poetisch“.

Eine Theorie der Instrumentalmusik aber, die einerseits im Geiste der Klopstockschen Poetik die Idee des Erhabenen ins Zentrum rückte und andererseits im Schwung der Imagination, der Einbildungskraft, eine ästhetische Instanz jenseits der ein wenig vergilbten Dichotomie von „gelehrt“ und „galant“ entdeckte, forderte dazu heraus, von Philipp Emanuel Bach, in dem nach Triest die geschichtliche Dialektik des Jahrhunderts ans Ziel kam, auf Johann Sebastian Bach übertragen zu werden. Und es ist kein Zufall, daß die konstitutiven Merkmale der Ästhetik, die Triest an Philipp Emanuel Bach entwickelte oder demonstrierte – die Distanzierung von „Reiz und Rührung“, die Akzentuierung des Erhabenen statt des Schönen und die Berufung auf eine vom Gedanken durchdrungene Imagination –, in einer Apologie Johann Sebastian Bachs wiederkehren, die Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, um 1800 schrieb⁵⁰, allerdings erst Jahrzehnte später publizierte. „Bach giebt also, die Sinnlichkeit zu reizen und zu ergötzen, wenig. Der Phantasie bietet er zwar reichen, aber selten unmittelbar sie ergreifenden, vielmehr erst durch das Denken zu vermittelnden Stoff. Das Gefühl faßt er oft, aber meist von einer Seite, wo die Meisten sich nicht gern, noch weniger oft, fassen lassen, und auch die Fähigsten und Besten nicht in jeder Stunde zu folgen vermögen: von Seiten des Erhabenen und Großen.“⁵¹

Bachs „Harmonie“ wurde von Schumann, kaum anders als drei Jahrzehnte früher von Triest, als „kühn labyrinthisch“ empfunden.⁵² „Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen

⁴⁸ Wackenroder, a. a. O., S. 245.

⁴⁹ Triest, a. a. O., S. 301.

⁵⁰ Rochlitz, a. a. O., S. 207.

⁵¹ Ebenda, S. 218.

⁵² R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. I, S. 357.

droht . . .⁵³ Der „grübelnde Tiefsinn“, den das mittlere 18. Jahrhundert als Selbstentfremdung der Musik, als Reduktion auf mechanische Kombinatorik empfand und beargwöhnte, wurde in der Romantik gerade umgekehrt als ahnungsvoll „poetisch“ begriffen. Schumann rühmte an Bach, was auch Triest dunkel fühlte, aber – schwankend zwischen dem Kategoriensystem der Jahrhundertmitte und dem Einfluß Wackenroders und Tiecks – nur an Philipp Emanuel offen zu rühmen wagte: die geglückte Verbindung von „Originalität“ und „tiefem Studium“. „Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich, mit einem Worte, poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen . . .“⁵⁴ Das „Geisterreich der Kunst“, das Bach erschließt, ist E. T. A. Hoffmanns Dschinnistan: die Utopie einer Musik, die dadurch, daß sie sich von der Welt absondert, vom Höchsten redet. Bachs Musik – Bachs Instrumentalmusik – repräsentierte für das 19. Jahrhundert die Idee einer „reinen Tonkunst“, einer Musik, in deren Begriff die Vorstellungen von „reinem Satz“, von Musik als „Welt für sich selbst“ und von „absoluter“ Musik als Ausdruck des „Absoluten“ ineinander übergangen.

⁵³ Ebenda, S. 251.

⁵⁴ Ebenda, S. 343.

Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors

Von Karl Heller (Rostock)

h

Unser Wissen über die Tradierung und Pflege des Bachschen Werkes im 18. und frühen 19. Jahrhundert ist in den zurückliegenden Jahrzehnten beträchtlich gewachsen. Angeregt vor allem durch die Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe, sind zahlreiche Untersuchungen entstanden, die spezielle Probleme der Bachbewegung zum Gegenstand haben und durch die insbesondere der große Komplex der Handschriftenüberlieferung in vielen Details erhellt worden ist.¹ Zu den Persönlichkeiten, die dabei noch kaum in das engere Blickfeld der Forschung getreten sind, gehört merkwürdigerweise Friedrich Konrad Griepenkerl (1782–1849), der als Schüler Forkels und als Erstherausgeber zahlreicher Bachscher Werke doch zweifellos eine interessante und wichtige Erscheinung in der Bachtradition des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts darstellt. So fehlt bislang nicht nur eine zusammenfassende kritische Würdigung von Griepenkerls editorischer Leistung, namentlich der unter Mitarbeit von Ferdinand August Roitzsch (1805–1889) herausgegebenen – als „one of the marvels of musical editorship“² geltenden – „kritisch-korrekten“ Gesamtausgabe der Orgelwerke; auch über die Zusammensetzung und den Verbleib seiner umfangreichen Handschriftensammlung ist nur wenig bekannt.³

¹ Hier sind u. a. zu nennen: K. Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung*, in: BJ 1955, S. 7–44; H. Homburg, *Louis Spöhr und die Bach-Renaissance*, in: BJ 1960, S. 65–82; F. W. Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke*, in: BJ 1960, S. 83–99; W. Neumann, *Welche Handschriften J. S. Bachscher Werke besaß die Berliner Singakademie?*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 136–142; M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9, Regensburg 1967; K. Engler, *Georg Pölchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Werke im 19. Jahrhundert*, Phil. Diss., Tübingen 1970; D. Gojowy, *Wie entstand Hans Georg Nägels Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert*, in: BJ 1970, S. 66–104; Kobayashi; H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, Bz.Mw 17, 1975, S. 45–57.

² A. Riemenschneider und H. Keller, *A short History of the Basic Griepenkerl Edition of Bach's Organ Works*; in: Eighth Music Book . . . Compiled and edited by Max Hinrichsen, London 1956.

³ Vgl. H. Sievers, *Friedrich Konrad Griepenkerl und die neu aufgefundenen Handschrift von Bachs b-moll-Messe*; in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 231–239, sowie MGG, Artikel Griepenkerl (H. Sievers). – Hinweise

Angesichts einer solchen Sachlage erscheint es gerechtfertigt, im Rahmen einer knappen Darstellung die Aufmerksamkeit auf jene „acht bedeutensame(n)“ in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek erhaltenen Briefe Griepenkerls zu lenken, auf deren Existenz Heinrich Sievers hingewiesen hat⁴ und deren gründliche Auswertung noch aussteht.

Die unter der Signatur *Mus. ep. Friedr. Konrad Griepenkerl 1-8* aufbewahrten Briefe wurden nach Ausweis der Akzessionsnummer (*M. 1934.810*) zusammen mit Briefen u. a. Dehns und Spittas am 2. Juli 1934 von Frau Betty Wolffheim, Berlin, angekauft.⁵ Sie verteilen sich auf die Jahre 1820 bis 1849 und sind an folgende Adressaten gerichtet:

- (1) *Sr. Wohlgeboren Herrn Peters im Bureau de Musique zu Leipzig*;⁶ datiert: Braunschweig den 7^{ten} Februar 1820 (2 Seiten)
- (2) An den Herausgeber der *jenaischen allgemeinen Literaturzeitung*, ohne Namensnennung;⁷ datiert: Braunschweig den 25^{ten} Januar 1832 (3 Seiten)
- (3) *Sr. Wohlgeboren Herrn Musikdirector Riem in Bremen*;⁸ datiert: Braunschweig den 2^{ten} 7br (September) 1841 (1 Seite)
- (4) *Herrn Professor Dr. O. L. B. Wolff Wohlgeboren in Jena*;⁹ datiert: Braunschweig den 22^{ten} October 1843 (1 Seite)
- (5) An Ferdinand August Roitzsch; datiert: Braunschweig den 30^{ten} Xbr (Dezember) 1846 bzw. Am 7^{ten} Januar 1846 (sic! richtig 1847) (4 Seiten)
- (6) Adressat nicht genannt; der Brief mit der Anrede *Mein theurer Freund* kann jedoch, wie aus dem Inhalt hervorgeht, nur an Siegfried Wilhelm

auf die aus der Sammlung Griepenkerl stammenden Bach-Handschriften der BB bzw. der Musikbibliothek der Stadt Leipzig in: TBSt 2/3 sowie in: Krause I. Die bisher ausführlichste Darstellung über die Sammlung Griepenkerl gibt D. Kilian im Krit. Bericht NBA IV/5-6, dessen Manuskript der Verf. durch freundliche Vermittlung des Bach-Archivs Leipzig einsehen konnte.

⁴ MGG 5, Sp. 908.

⁵ Die nachfolgend unter (5) und (6) aufgeführten Briefe sind angezeigt in: *Leo Liepmannssohn, Katalog 174, Musiker-Autographen*, Berlin o. J. (1910), S. 6, Nr. 94, bzw. S. 7, Nr. 104.

⁶ Carl Friedrich Peters (1779-1827), seit 1814 Inhaber des Bureau de Musique C. F. Peters, Leipzig.

⁷ Herausgeber der von ihm begründeten „neueren“ Jenaischen Literaturzeitung war seit 1828 Heinrich Karl Abraham Eichstädt (1772-1848), Philologe und Professor der Eloquenz und Poesie an der Universität Jena.

⁸ Wilhelm Friedrich Riem (1779-1857), Schüler J. A. Hillers und Direktor der Singakademie in Bremen.

⁹ Oscar Ludwig Bernhard Wolff (1799-1851), „Improvisator“ und fruchtbarer Schriftsteller, Literaturprofessor in Jena. Wolff besuchte auf einer im Oktober 1825 begonnenen Kunstreise Braunschweig und könnte damals mit Griepenkerl bekannt geworden sein.

Dehn gerichtet sein; datiert: *Braunschweig den 2^{ten} Februar 1849* | *Abgesandt am 7^{ten} Februar* (7 Seiten)

(7) *Notizen für Herrn Roitzsch*; datiert: *Braunschweig den 22^{ten} Mai 1846* (3 Seiten)

(8) *Notizenblatt für Herrn Roitzsch*; undatiert, geschrieben etwa März 1846 (2 Seiten).

Ohne die Briefe nach Bestimmung, Charakter und Inhalt im einzelnen zu charakterisieren, sollen nachfolgend die zu einigen wesentlich erscheinenden Fragenkreisen enthaltenen Aussagen zusammenfassend referiert und gegebenenfalls kurz kommentiert werden. Als solche Fragenkomplexe bieten sich an:

Griepenkerls Tätigkeit als Bach-Editor

Hinweise auf eine unbekannte Fugensammlung Bachs

Bemerkungen über Wilhelm Friedemann Bach

Feststellungen zu Umfang, Charakter und Verbleib der Bach-Sammlung Griepenkerls.

I

Der älteste der vorliegenden Briefe (1) bezieht sich auf Griepenkerls erste Bach-Edition bei Peters, die Ausgabe der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903.¹⁰ Wenn auf Grund der Datierung des Vorworts (*Braunschweig, den 10. April 1819*) als Erscheinungsjahr dieser Ausgabe bisher das Jahr 1819 angenommen wurde, so geht aus dem Brief hervor, daß sie erst 1820 erschienen ist. Durch den Brief erfahren wir aber vor allem von einem anderen editorischen Projekt Griepenkerls; er kündigt an, „gleich nach Ostern . . . eine Abschrift von zwanzig großen Präludien und Fugen für die Orgel mit obligatem Pedale“ an den Verlag zu übersenden.

„Von diesem einzigen Werke in seiner Art sind in Europa kaum fünf Abschriften vorhanden und nie wurden sie gedruckt oder gestochen. Mein eigenes Exemplar ist zum Theil ein Autographum und was es nicht ist, wurde von Forkel durchgesehen und, wo es nöthig war, korrigiert; so daß ich im Stande bin, ein völlig korrektes Exemplar zu liefern.“

Ohne Frage handelt es sich bei den hier angekündigten Werken um den Grundbestand der später (1845/46) in den Bänden 2 bis 4 der Peters-Orgelausgabe erschienenen Präludien und Fugen, die Griepenkerl also sämtlich besessen haben muß und die er schon 1820 zur Herausgabe vorbereitet hatte. Aus einem Brief Griepenkerls an Hans Georg Nägeli vom 4. August 1825¹¹ geht hervor, daß der damalige Plan zur Herausgabe der Präludien und Fugen nur eines von mehreren Angeboten an Peters war:

¹⁰ Die von Griepenkerl bei Peters besorgten Ausgaben Bachscher Werke sind (mit genauen bibliographischen Angaben) vollständig erfaßt in: Krause II.

¹¹ Abgedruckt bei Gojowy, a. a. O., S. 93f.

„... so mögen Sie dann wissen, daß ich eine Sebastian Bachische Klavierschule habe herausgeben wollen, worin vom zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigem Satze fürs Klavier alles bis dahin noch nicht Gedruckte enthalten sein sollte ... Ein zweites Unternehmen war die Herausgabe der Friedemann Bach'schen Werke, ein drittes die Herausgabe der großen Orgel-Fugen und Präludien von J. S. Bach, davon ich vierundzwanzig liefern kann; ein viertes die Herausgabe der sechs großen Sonaten oder Trios für die Orgel, auch von J. S. Bach.“

Weshalb diese Ausgaben damals nicht zustande kamen, läßt sich im einzelnen nicht feststellen. In dem genannten Brief an Nägeli schreibt Griepenkerl nur: „Zwischen mir und Peters ist von allem schon die Rede gewesen, aber noch nichts abgeschlossen.“ Zu einer festen Bindung Griepenkerls als Herausgeber an den Verlag Peters kam es erst zu Beginn der 1840er Jahre, so daß seine allein dem Umfange nach beträchtlichen editorischen Arbeiten sich im wesentlichen auf den Zeitraum von etwa sechs Jahren konzentrieren. Seine ersten Ausgaben innerhalb der vom Bureau de Musique de C. F. Peters ab 1837 herausgegebenen Oeuvres complets erschienen 1843, als letzte kam 1850 – also bereits nach seinem Tode (gest. 6. April 1849) – die Erstausgabe des Konzerts BWV 1064 heraus. Von der seit 1844 erscheinenden Ausgabe der Bachschen Orgelwerke lagen bis zum Tode Griepenkerls nur die Bände 1 bis 7 vor, allerdings hat Griepenkerl an dem von seinem Mitherausgeber Roitzsch allein edierten Band 8 (1852) zumindest hinsichtlich der inhaltlichen Disposition noch mitgearbeitet. Er nennt in seinen Notizen an Roitzsch vom 22. Mai 1846 (7) als Werke, die in den „Ergänzungsband am Schluß“ aufgenommen werden sollten, die „8 kleinen Präludien und Fugen, die Concerte für die Orgel und die weniger bedeutenden Choralarbeiten“. Weitere Choralvorspiele hat Roitzsch dann allerdings erst in Band 9 aufgenommen.

Neben dem Brief an C. F. Peters von 1820 beziehen sich auch die drei an Roitzsch gerichteten Schreiben von 1846 auf die Editionstätigkeit Griepenkerls; durch sie gewinnen wir auf höchst anschauliche Weise Einblick in die Arbeitsweise des Herausgebers Griepenkerl und die Art seiner Zusammenarbeit mit Roitzsch. Zur Diskussion stehen in der Hauptsache die Gestaltung der die Choralvorspiele enthaltenden Bände 5 (1846), 6 und 7 (1847) der Orgelausgabe und hier insbesondere Fragen der Anordnung der Orgelchoräle sowie der Echtheit einzelner Stücke.

Die bekannte Anordnung der Choralvorspiele in den Peters-Bänden ist offensichtlich erst nach längerer Diskussion auch anderer in Frage kommender Möglichkeiten und teilweise entgegen den ursprünglichen Vorstellungen Roitzschs getroffen worden. Am 22. Mai 1846 schreibt Griepenkerl an Roitzsch:

„Was die Anordnung der Choralvorspiele betrifft, so freut es mich, daß Sie auf meinen ersten Gedanken zurückgekommen sind: 1) Orgelbüchlein, 2) Choralvariationen 3) Größere Trios und Choralvorspiele in anderer künstlicher Form. Damit ist der Sache genug gethan. Ordnet man nun die Reihenfolge der Choralvorspiele nach dem Alphabet in jeder Abtheilung besonders, so hat man auch für die Bequemlichkeit des Aufschlages

gesorgt. – Den Gedanken des Orgelbüchleins hat J. S. Bach nicht bis zu Ende durchgeführt; uns also steht frei, alles hinein zu bringen, was einigermaßen dem Gedanken entspricht, also Fughetten etc. über Choralvorspiele, gerade wie ich es vor längerer Zeit andeutete, und Sie es jetzt wieder vorschlagen.“

Bei der Zusammenstellung des 6. Bandes muß Roitzsch nochmals dafür plädiert haben, die Anordnung der Vorspiele in den originalen Sammlungen Bachs beizubehalten. Das ist dem folgenden Passus des Briefes vom 30. Dezember 1846 (5) zu entnehmen:

„Der Herausgabe des 6^{ten} Bandes der Orgelsachen auf nächsten Februar steht nichts im Wege, da es wenig zu vergleichen und zu überlegen giebt. Ich sehe nur nicht recht ein, warum Sie hier die alphabetische Anordnung verlassen und sie wie die von Bach selbst herausgegebenen Choralvorspiele zusammenstellen wollen. Es kommt ja auf die alten Ausgaben weiter nichts an, als daß sie richtig sind und mehr Autorität haben, als Abschriften von fremder Hand. Den Käufern kann keine größere Bequemlichkeit bereitet werden, als die, daß sie jedes dieser großen Choralvorspiele einzeln erhalten können, gerade wie bei den Präludien und Fugen. Es fragt sich auch, ob wir die dem Publicum bekannt gemachte Anordnung willkürlich wieder verlassen dürfen. Sie wissen, daß ich nicht zäh bin und gern nachgebe, wenn die Gründe für oder wider nicht sehr erheblich sind; aber hier möchte ich doch bitten, die Sache noch einmal zu durchdenken. [Einfügung am Rand:] Was für eine wünschenswerthe Übersicht giebt es denn, wenn die Choräle des 3^{ten} Theils der Clavierübungen und die 6 der alten gestochenen Ausgabe beisammen bleiben und die alphabetische Anordnung aufgegeben wird? Die ursprüngliche Anordnung haben wir ja längst zerstört, indem wir das Präludium im Anfange mit der Fuge am Ende und die 4 Duette herausnahmen. Ständen die übrigen Choräle (denn Vater unser im Himmelreich etc. ist ja auch schon heraus) unter sich in einem kirchlichen Zusammenhange, dann wäre doch ein Grund vorhanden, sie beisammen zu lassen; aber die Catechismusgesänge, die den Anfang machen, haben in ihrer Verbindung keine Bedeutung mehr für den Ritus. Kaum wird noch ein Organist wissen, was Catechismusgesänge sind. [Weiter im Haupttext des Briefes:] Für Luther hatte man noch mehr Ehrfurcht, als jetzt für Bach, und doch lehnte sich niemand bei neuen Ausgaben seiner Werke an die Anordnung in den ersten . . .“

Der Überlegung, ob der Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (BWV 668) in die Ausgabe aufzunehmen sei, verdanken wir eine relativ ausführliche Bemerkung Griepenkerls über die Kunst der Fuge (5):

„Der Choral: ‚Wenn wir in höchsten Nöthen etc.‘ – wenn es der ist aus der alten in Kupfer gestochenen Ausgabe der Kunst der Fuge – gehört nicht unter die Orgelsachen, obgleich er auf der Orgel gespielt werden kann. – Die ganze ‚Kunst der Fuge‘ ist nicht für die Orgel, auch nicht fürs Clavier, sondern zum Studium bestimmt. Statt eine Abhandlung über die Fuge zu schreiben (wie Marpurg), um welche er oft gebeten ist, hat Bach lieber practisch zeigen wollen, was alles mit einem Thema gemacht werden könne. Nun ist er gestorben, bevor das Werk vollendet war, und noch kurz vor seinem Tode hat er diesen Choral seinem Schwiegersohn in die Feder dictirt, er ist sein letztes Werk. Also auch aus historischen Gründen gehört dieser Choral zur Kunst der Fuge . . . Was ich da eben über die Kunst der Fuge niedergeschrieben habe, ist aus Forkels Munde; Forkel aber sagte dergleichen nicht, wenn er es nicht von Friedemann oder Emanuel Bach gehört hatte, und Vermuthungen gab er nicht für Gewißeheiten. Noch eins: die ganze Kunst der Fuge, auch dieser Choral, ist auf 4 Systeme gesetzt – warum? – Um das Studium durch beque-

mere Übersicht aller Stimmen zu erleichtern. Also zeigt sich darin die Haupt- und Grundansicht auch, nemlich daß das ganze Werk zum Studium bestimmt sei. Beim bloßen Lesen klingen auch alle diese Stücke im Kopfe weit besser, als auf irgend einem Instrumente. Damit ist aber nicht gesagt, daß sie nicht auf einem Instrumente sollten gespielt werden; im Gegentheil, spiele man die Stücke auf der Orgel, die dafür passen, und andere auf dem Claviere, z. B. die Fugen für zwei Claviere etc.“

Zweifellos werden mit dieser Aussage die Dokumente zur Bewertung der Kunst der Fuge¹² um ein beachtenswertes Zeugnis vermehrt.

Aus allen drei Briefen an Roitzsch geht hervor, daß die beiden Herausgeber sich nach bestem Wissen und im Rahmen der ihnen verfügbaren Möglichkeiten bemüht haben, die Aufnahme unechter Werke in die Ausgabe zu vermeiden. „Wir werden sehr vorsichtig sein müssen“, bemerkt Griepenkerl im Hinblick auf die Choralpartiten (8). Im Brief vom 22. Mai 1846 (7) heißt es:

„Was die zweifelhaften Variationen betrifft, so müßte man sich doch alle dergleichen Arbeiten von Kaufmann¹³ vor dem Stich zu verschaffen suchen. Besonders die „Harmonische Seelenlust musicalischer Gönner und Freunde etc. Leipzig auf Kosten des Autors gestochen von Krüger, in quer Folio von 1733 bis 1736“, worin 81 Choralveränderungen enthalten sind. – Auch müßte man sich die Arbeiten über Choräle von J. G. Walther (geb. 1684 gest. 1748) zu verschaffen suchen . . .“

Die Breitkopf-Ausgabe von Bachs Choralvorspielen („die Härtelschen vier Hefte“)¹⁴ möchte Griepenkerl einerseits gerne „umgehen“; doch möchte er andererseits „nicht ohne sorgfältige Prüfung das eine oder andere Stück darin für unächt erklären. Forkel hat nie ein Wort gegen mich fallen lassen über das Zweifelhafte oder Unächte einiger dieser Vorspiele; aber über Druckfehler hat er genug geklagt . . .“ (5)

Im Zusammenhang mit einigen Bemerkungen zu zwei in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschienenen Rezensionen der Bände 1 bis 3 der Orgelwerke¹⁵ vertritt Griepenkerl hinsichtlich der Aufnahme zweifelhafter Werke insgesamt folgende Auffassung (8):

¹² Vgl. H. G. Hoke, *Studien zur „Kunst der Fuge“ von Job. Seb. Bach*, BzMW 4, 1962, S. 81–130, bes. S. 107 ff.

¹³ Gemeint ist Georg Friedrich Kauffmanns Choralsammlung „*Harmonische Seelenlust*“, erschienen von 1733 bis 1739; vgl. Dok II, 377 K.

¹⁴ *J. S. Bachs Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwey Klavieren und Pedal*, erschienen bei Breitkopf und Härtel 1803–1806; vgl. Krause II, S. 78, Nr. 165.

¹⁵ Verfasser der in AMZ 47, 1845, Sp. 721–726, und 48, 1846, Sp. 59–62, erschienenen Rezensionen war der Leipziger Organist Hermann Schellenberg (1816–1862). Schellenbergs Kritik richtete sich vor allem gegen die Vorrede zu Band 1 und gegen Griepenkerls Angaben zur Registrierung. Griepenkerl veröffentlichte an gleicher Stelle (Sp. 145 bis 148) eine Erwiderung, woraufhin Schellenberg eine Entgegnung folgen ließ (Sp. 291–296).

„Auch mache ich mir kein Gewissen daraus, einmal ein unächtcs Stück mit aufzunehmen. Ein Strich dadurch, und die Sache ist abgemacht. Der Käufer verliert nichts; sondern er gewinnt ein gutes Stück mehr. Und wenn man ihm nachher nur sagt, daß es nicht von Bach ist, so ist alles abgethan. Durch einen einzigen Strich kann man aber kein vergessenes oder überangenes Stück einschieben.“

Daß Griepenkerl sich außer mit der Herausgabe Bachscher Werke auch mit der Edition zweier Werkgruppen Händels befaßt hat, sei abschließend zu diesem die Editionstätigkeit betreffenden Komplex nur erwähnt. Aus den Briefen an Roitzsch geht hervor, daß Griepenkerl die Vorlagen für zwei damals (1846/47) bei Peters erschienene Ausgaben Händelscher Suiten bzw. Fugen geliefert hat. Es dürfte sich dabei um folgende Ausgaben handeln:

„VIII | SUITES | pour le | Clavecin | composées | par | G. F. HAENDEL | Edition nouvelle | revue et corrigée critiquelement. | LEIPZIG, chez C. F. Peters, Bureau de Musique . . .“ Cah. I/II (3009/3019).¹⁶

„Six grandes Fugues pour l'orgue ou le clavecin“, C. F. Peters (3131).¹⁷

Zumindest für die Ausgabe der Fugen wird durch eine Bemerkung Griepenkerls belegt, daß er als Herausgeber ungenannt zu bleiben wünschte (5): „Soll ich ein Paar Worte zu der Ausgabe der 6 Fugen schreiben, was wohl nöthig sein wird, so will ich das nicht unter meinem Namen thun, sondern als eine von der Verlagshandlung beigefügte Bemerkung. Auch will ich dafür kein Honorar haben.“

II

In dem ausführlichen Brief Griepenkerls vom 2. Februar 1849 an Siegfried Wilhelm Dehn (6) findet sich ein Passus, in dem von einer unbekanntcn Fugensammlung Bachs die Rede ist:

„Haben Sie denn an die 72 Fugen von J. S. Bach schon einmal wieder gedacht? Es wäre jetzt an der Zeit, sich ihrer zu bemächtigen, um sie zum Stich zu befördern. Haben Sie doch die Güte, mir vorläufig zu schreiben, wie Sie es mit der Herausgabe gehalten wissen wollen. Das Bureau de Musique in Leipzig wird eine Vorrede über Ursprung und Gebrauch nicht entbehren wollen, ebenso wenig die Vortragszeichen. Wollen Sie die Noten und diese Zugabe allein liefern und Ihren Namen auf den Titel setzen lassen, so bin ich damit wohl zufrieden. Oder wollen Sie die Richtigkeit der Compositionen d. h. in der Abschrift vom Originale, besorgen, und soll ich das Übrige machen, so daß beide Namen auf den Titel kommen; so ist mir das auch recht. Haben Sie die Güte, hierüber ganz frei zu entscheiden und meiner Zustimmung sicher zu sein.“

¹⁶ Exemplar: BB Mus. Kb $\frac{310}{2}$.

¹⁷ Titel zitiert nach dem Katalogzettel der BB; das Exemplar selbst ist nicht mehr vorhanden.

Welche Werke sich hinter diesen „72 Fugen von J. S. Bach“ verbergen oder verbergen könnten, war bisher nicht zu ermitteln. Eine Durchsicht der in der Deutschen Staatsbibliothek erhaltenen Briefe Dehns (Signatur *Mus. ep. Siegfried Wilhelm Dehn 1-68*) führte jedoch zu der Feststellung, daß das Projekt der Herausgabe von zweiundsiebzig noch unbekanntem zweistimmigen Fugen Bachs den damaligen Kustos der Musiksammlung über einen längeren Zeitraum hin höchst intensiv beschäftigt hat. Dabei vermitteln die ersten, aus dem Jahre 1847 stammenden Erwähnungen den Eindruck, als sei Dehn im Besitz des Manuskripts; aus Briefen vom Jahre 1849 ergibt sich dagegen, daß die Sammlung ihm gar nicht vorgelegen hat, sondern ihm nur von früher her bekannt war. Hier eine Zusammenstellung der (sämtlich in Briefen an Roitzsch enthaltenen) Aussagen Dehns zu den zweiundsiebzig Fugen:

18. März 1847 (*Mus. ep. S. W. Dehn 50*):

„Vor allen Dingen werde ich dann mit der Zusammenstellung der noch unbekanntem 72 (!) zweistimmigen Fugen von J. S. Bach anfangen, und sobald ich einigermaßen die ganze Sammlung vorzulegen im Stande bin, Ihnen einen Wink geben, wieder auf einige Tage zu uns zu kommen, damit wir uns gemeinschaftlich über die weitere Herausgabe besprechen, und nöthigenfalls eine zweckgemäße Auswahl treffen.“

16. Juni 1847 (*Mus. ep. S. W. Dehn 51*):

„Gegen Anfang September c. will ich auf 8-10 Tage nach Braunschweig und Wolfenbüttel, um in der dortigen alten Bibliothek einige Nachforschungen anzustellen; wenn es mir dann irgend möglich ist, berühre ich Leipzig auf der Rückreise, um mit Ihnen das Nähere über die 72. Bach'schen 2stimmigen Fugen zu verabreden, die ich hier noch keinem Menschen verrathen habe, und immer noch gleichsam als mein alleiniges Eigenthum betrachte. Erlaubt es dann Ihre Zeit, so kommen Sie mit mir, um sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen, daß wir Herrn Böhme einen guten Verlagsartikel ohne Honorar zuweisen und vorlegen können.“

6. Februar 1849 (*Mus. ep. S. W. Dehn 53*):

„Seitdem ich bei Grpkl in Braunschweig gewesen¹⁸ und mit ihm über die quaest. 2stimmigen Fugen gesprochen habe, habe ich es mir sehr angelegen seyn lassen in den Besitz derselben zu kommen; bis jetzt aber ist alles vergeblich gewesen, denn jene Fugen sind angeblich verschwunden. Wie nun der Sache auf die Spur kommen?! Ein zufälliger Artikel in einer der hiesigen Zeitungen über die mus. Sammlung, in welcher jene Fugen befindlich waren, (und noch befindlich seyn müssen,) veranlaßte mich, über Verschiedenes die Sammlung Betreffendes mit dem Bibliothekar Rücksprache zu nehmen und in Folge derselben seit einigen Wochen an 2 bestimmten Tagen die Nachmittagsstunden von 2 bis 4 Uhr einen Catalog der dort vorhandenen Bach'schen Werke anzufertigen, von dem die mus. Abthlg. der Königl. Bibl. eine Abschrift bekommen soll. —

¹⁸ Dehns Besuch in Braunschweig mußte nach seinem Brief vom 16. Juni 1847 im Herbst 1847 erfolgt sein. Am 10. Januar 1850 (siehe unten) schreibt er jedoch an A. Fuchs: „... als ich G(riepenkerl) vor ungefähr 1½ Jahren besuchte...“

Hierdurch werden Sie, mein lieber Freund! schon deutlich einsehen, daß die angeblich nicht vorhandenen Fugen mir unter die Finger kommen müßten; sobald dies geschehen ist – wozu ich nöthigenfalls auch meinen Catalog auf die ganze Sammlung ausdehnen werde – verlange ich in Folge meiner amtlichen Stellung eine Abschrift für die mus. Abthlg. d. K. Bibliothek . . . Ich habe also einige Schwierigkeiten zu überwinden, bin aber der festen Überzeugung, daß ich die Fugen finde und eine Abschrift erhalte.

Aus eigener Ansicht weiß ich aus früherer Zeit – es sind seitdem 20 Jahre vergangen – daß die quaest. Fugen eben nicht schön geschrieben, sondern theilweise so geschmiert sind, daß ein sehr musikverständiger Notenschreiber dazu gehört, um daraus klug zu werden.“

Bei der „mus. Sammlung“, in der Dehn nach den Fugen gefahndet hat, handelte es sich, wie aus dem weiteren Brieftext hervorgeht, um die damals im Joachimsthalschen Gymnasium befindliche Amalienbibliothek. Um in möglichst kurzer Zeit selbst eine Abschrift der Fugen anfertigen zu können, hatte Dehn sich bereits folgenden Plan zurechtgelegt:

„. . . die testamentarische Verfügung lautet dahin, daß die Musik der Nachlassenschaft der Prinzessin Amalie, nicht aus dem Lokale der Bibliothek herausgegeben werden soll. Wie ist dagegen anzukommen? Ich denke so. Das betreffende Ministerium verlangt für die Königl. Bibl. einige Sachen zur Copiatur – denn dadurch wird die Lokalbestimmung in so weit wenigstens nicht verletzt, als ein Königl. Lokal mit einem anderen Königl. verwechselt wird, was sich unter Umständen doch auch die ganze Sammlung gefallen lassen müßte. Nöthigenfalls klopfe ich Allerhöchstenorts an.“

Die letzte uns bekannt gewordene Erwähnung der rätselhaften zweiundsiebzig Fugen findet sich in Dehns Brief an Roitzsch vom 20. April 1849 (*Mus. ep. S. W. Dehn* 55); aus ihr geht hervor, daß die mühevollen Suchaktion in der Amalienbibliothek keinen Erfolg gezeitigt hat.¹⁹ Zugleich berichtet Dehn jedoch, daß er den Fugen inzwischen „anderweitig auf die Spur gekommen“ sei, die er „mit der Spürnase des besten Hühnerhundes verfolgen werde.“

III

Durch mehrere Briefe wird bezeugt, daß Griepenkerl besonders enge Beziehungen zum Werk Wilhelm Friedemann Bachs hatte. Er hatte 1819, noch vor der Chromatischen Fantasie und Fuge, bei Peters „Zwölf Polonoisen“ Wilhelm Friedemanns herausgegeben, und zu seinen gegenüber Nägeli 1825 geäußerten Editionsplänen gehörte ja auch „die Herausgabe der Friedemann Bach'schen Werke“. Diesen Plan einer größeren Ausgabe von Werken W. F. Bachs hat Griepenkerl nicht verwirklichen können, doch lag ein solches Unternehmen ihm bis zuletzt am Herzen. Noch wenige Monate

¹⁹ Über den Verbleib des von Dehn angefertigten Katalogs der in der Amalienbibliothek vorhandenen Bachiana ist offenbar nichts bekannt. Vgl. Blechschmidt, *passim*.

vor seinem Tode verspricht er Dehn (der damals offensichtlich eine Ausgabe bei Schott plante) alle Unterstützung bei der Bereitstellung von Quellen und bittet ihn, Einfluß darauf zu nehmen, daß der Beginn dieser Ausgabe beschleunigt werde.

Die Voraussetzung für diese besondere Beziehung zum Schaffen des ältesten Bachsohnes war durch eine offenbar beträchtliche Sammlung von Werken Wilhelm Friedemanns in Griepenkerls Besitz gegeben. „Ich habe auch einen ganzen Berg Kompositionen von W. F. Bach, sogar einige Autographa“, schreibt er am 2. September 1841 (3) an Musikdirektor Riem in Bremen. Um welche Handschriften bzw. Drucke es sich dabei handelte, läßt sich im einzelnen nicht feststellen, doch läßt die Erwähnung einiger Werke im Brief an Dehn (6) darauf schließen, daß Griepenkerl vor allem Klavierkompositionen besaß. In diesem Brief werden genannt:

- zwei Phantasien (Fk 15 und 16, enthalten in der durch Griepenkerl aus Forkels Nachlaß erworbenen Handschrift P 328)
- ein kleines Präludium (Fk 29, enthalten in der durch Griepenkerl aus Forkels Nachlaß erworbenen Handschrift P 329)
- die beiden in Kupfer gestochenen Sonaten (Fk 3 und 5)
- geschriebene Sonaten (Fk ?)
- vier andere geschriebene Sonaten (Fk ?)

Aus den Briefen sowohl an Riem (3) als auch an Dehn (6) geht hervor, daß Griepenkerl sich der Tatsache einer in vielem zweifelhaften Werküberlieferung und -zuschreibung wohl bewußt war. So erklärt er die Werke, die der Superintendent Wiedemann aus Beverstedt ihm vermittelt hat, „größtentheils für unächt“ [(3), auch (6)]. „Die unzweifelhaft ächten und völlig würdigen Compositionen von W. F. Bach, die er sich nicht von den Verlegern in Berlin, wo er zuletzt in Armuth lebte, hat aufgeben lassen – sind selten und schwer zu finden, noch schwerer aus dem Wüste ihm zugeschriebener elender Sachen herauszusuchen“ (6). Die Werke, die Griepenkerl besaß, stammten „aus Forkels Nachlasse, und sie sind größtentheils von Forkel selbst abgeschrieben, wahrscheinlich während sich Friedemann 1773 bei ihm einige Zeit aufhielt. Nur diese sind der Erhaltung durch den Stich würdig . . .“ (6).²⁰

Aus dem Brief an Dehn erfahren wir ferner, „daß fast alle Berliner Musiker, Zelter, Mendelssohn, Meyerbeer etc. den Friedemann gering schätzen“ – ein Umstand, den Griepenkerl „nicht zu enträtseln“ vermag:

„Vielleicht lernten sie nur die seichten Compositionen von ihm kennen, die er, um Geld zu verdienen, nach den Recepten der Verleger verfertigen mußte, und die er dann in seiner verbitterten humoristischen Laune so elend machte, daß er selbst daran eine Art von Freude hatte, so wie sich Swift an den elendesten Büchern am meisten ergötzen

²⁰ Aus dem Nachlaß des 1820 in Braunschweig verstorbenen Professors J. J. Eschenburg sind demnach keine Handschriften mit Werken W. F. Bachs in Griepenkerls Sammlung gelangt.

konnte. Oder – und das hat auch einige Wahrscheinlichkeit – sie hatten sie nicht mit dem rechten Vortrage spielen hören. Den Meyerbeer brachte ich auf andere Gedanken; aber mit Zelter wollte es nicht gelingen, denn der war zu seiner Zeit so undurchdringlich wie ein Paar rindlederne Stiefel und wollte von nichts wissen, als von Fasch und J. S. Bach. Mendelssohn konnte hier nicht dazu kommen, von den Bachen hier etwas zu hören, spielte aber selber auf Clavier und Orgel genug Bachisches vor, hölzern, unendlich und geistlos, so daß man denken mußte, er habe keine einzige Melodie verstanden.“

Wie Griepenkerl den Charakter von Friedemanns Musik sieht (und dem mußte die Art des Vortrags entsprechen!), das spricht er an anderer Stelle des Briefes (6) aus:

„Außer den im Anfange dieses Briefes bezeichneten Sachen lege ich auch noch ein kleines Präludium von W. F. Bach bei, das seinen Meister characterisirt. Es muß nur gespielt werden, wie ich zu bezeichnen versuchte. Bei J. S. Bach herrschte die reine Kunst der Töne vor – bei Friedemann B. wird die Musik zur Zeichenkunst des Gemüths, was sie, von ihm an bis zu uns, in Deutschland mit wenigen Ausnahmen bleibt. Friedemann scheint mir in dieser Beziehung sehr wichtig; denn er hält noch zwischen Tonkunst und Gemüthszeichnung die glückliche Mitte, was nachher oft ins Überschwengliche ging, wobei die Kunst der Töne leiden mußte.“

IV

Über die Zusammensetzung und das Schicksal von Griepenkerls wertvoller Sammlung musikalischer Handschriften und Drucke ist bis heute wenig bekannt. Was die – größtenteils der Sammlung seines Lehrers Forkel entstammenden – Bachiana Griepenkerls betrifft, so lassen sich einige wenige in den Beständen der BB und der Musikbibliothek Leipzig nachweisen,²¹ von zahlreichen weiteren haben wir nur Kenntnis durch entsprechende Hinweise Griepenkerls in den Vorreden seiner Ausgaben. Der Nachlaß Griepenkerls gilt als „in alle Winde zerstreut“.²²

Nun wird durch eine von Griepenkerl an Dehn gerichtete Anfrage eine Spur gewiesen, deren Weiterverfolgen wenigstens einen kleinen Zuwachs an Wissen, namentlich über die Umstände der Nachlaßveräußerung, erbringt. Griepenkerl schreibt am Schluß seines Briefes vom 2. Februar 1849 an Dehn (6):

„Noch eine Bitte. Sie versprochen mir einige Rathschläge über den Verkauf meiner musicalischen Autographa und Seltenheiten und haben sie auch schon mündlich gegeben;

²¹ Vgl. TBSt 2/3 sowie Krause I. Entgegen TBSt 2/3 haben die Handschriften P 801–803 nicht zur Sammlung Griepenkerl gehört; vgl. auch H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, 802 und 803 aus dem „Krebschen Nachlaß“*, Hamburg 1969.

²² Sievers, a. a. O., S. 236.

aber ich Vergeßlicher erinnere mich nicht mehr genau daran. Wollten Sie nun wohl die große Gefälligkeit haben, mir in Ihrem nächsten Briefe diese Rathschläge zu wiederholen?“

Bei Durchsicht der Briefe Dehns zeigt sich, daß der musikalische Nachlaß Griepenkerls nach dessen Tode in die Hände Dehns gelangt ist. In einem Postskriptum zum Brief vom 1. Juni 1849 (*Mus. ep. S. W. Dehn* 57) – zwei Monate nach dem Tode Griepenkerls – findet sich die folgende Mitteilung an Roitzsch: „P. S. Griepenkerl's mus. Nachlaß liegt mir gegenwärtig vor; ich habe aber noch nicht die Zeit erübrigen können, das Wenige durchzusehen. Finde ich s. Z. etwas darunter, was Ihnen gehört, so lege ich es für Sie zurück. D.“

Einen weiteren Hinweis auf den Nachlaß Griepenkerls enthält ein Brief Dehns vom 10. Januar 1850 an Aloys Fuchs (*Mus. ep. S. W. Dehn* 60). Auf eine Anfrage Fuchs' nach einem angeblich in Griepenkerls Besitz gewesenem Originalmanuskript Reinhard Keisers sowie nach Handschriften Wilhelm Friedemann Bachs antwortet Dehn:

- „Von Reinhard Keiser sind noch die beiden folgenden (gedruckten) Werke zu haben
 1) Erlesene Sätze aus der Opera L'inganno fedele . . . nebst einer ital. Cantate mit dem Accomp. der Flute traversiere. Hamburg (1714) hoch folio. 60 Seiten.
 2) Kayserliche Friedenspost . . . Hamburg 1715. hoch folio. 40 Seiten.

Von W. Friedemann Bach können Sie erhalten: falls der Kauf noch nicht abgeschlossen seyn sollte 2 in Kupfer gestochene Sonaten . . .

Da ich des verstorbenen Griepenkerl's Sammlung kannte und außer den Originalen von J. S. Bach nichts daraus wünschte, von diesen auch einige gekauft habe, so habe ich mich bei den vielen Catalogen, die ich durchblättern muß, nicht mehr um jenen Catalog gekümmert, und bin also nicht im Stande, Ihnen ein Expl. desselben zu schicken.

Um ihre ‚gute Quelle‘ beneide ich Sie, aus welcher Sie wissen, daß Griepenkerl ein Originalmanuscript von Reinhard Keiser besessen und von B(?) Cornet²³ zum Geschenk erhalten hat. Ich habe lange mit G. correspondiert, noch mehr! Als ich G. vor ungefähr 1½ Jahren besuchte und er mir alle seine Raritäten bis auf den letzten Fetzen Papier vorlegte, habe ich nichts dergleichen von Keiser gesehen, auch nicht davon sprechen hören. Einzelne Abschriften Keiserscher Compositionen besaß er, das war Alles, was ich gesehen habe . . .“

Aus diesen in einem Ton kaum verhohlener Geringschätzung gehaltenen Bemerkungen Dehns ergibt sich nahezu mit Sicherheit, daß der Nachlaß Griepenkerls 1849 nach einem gedruckten (?) Katalog verkauft worden ist, wobei Dehn selbst offensichtlich das Vorkaufsrecht eingeräumt wurde. In welchem Sinne die an Roitzsch gerichtete Bemerkung „was Ihnen gehört“ zu verstehen ist, bleibt unklar; möglicherweise sind damit jene Manuskripte gemeint, die Roitzsch für die Fortführung der mit Griepen-

²³ Vermutlich der zeitweise am Braunschweiger Hoftheater engagierte Sänger und spätere Theaterdirektor Julius Cornet (1793–1860).

kerl bis dahin gemeinsam besorgten Ausgabe (vor allem der Orgelwerke) benötigte, also zum Beispiel die in Griepenkerls Besitz befindlichen Quellen zu den in Band 8 veröffentlichten Werken. In der Vorrede zu diesem Band erwähnt Roitzsch mehrere Handschriften aus „unsrer Sammlung“ bzw. „unsrem Besitz“.

Anhand der Akzessionsnummern einiger nachweislich aus der Griepenkerl-Sammlung stammender Handschriften der BB lassen sich weitere Fakten und zusätzliche Informationen gewinnen. Da diese Manuskripte sich sämtlich unter den Musikalien finden, die durch die BB am 9. Juni 1849 von der Firma Asher gekauft wurden, darf wohl geschlossen werden, daß die unter diesem Datum *ab Ashero* erworbenen Handschriften und Drucke (Akzessionsnummern 2157–2178) insgesamt aus dem Griepenkerl-Nachlaß stammen, dessen Veräußerung demnach auf Vermittlung Dehns das Haus Asher übernommen hatte.

Es handelt sich dabei um folgende Manuskripte und Drucke:

| Akz.-Nr. | Bezeichnung der Handschrift bzw. des Druckes | Werk(e) | Signatur |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|-----------|
| 2157 | <i>Das wohltemperirte Clavier . . . von J. S. Bach entba- (?) Sonate von W. F. Bach für das Pianoforte (autograph. Seb. Bach)</i> | BWV 846–869 | P 202 |
| 2158 | <i>XV Sinfonies pour le Clavier u. XV Inventiones (autograph. Seb. Bach)</i> | BWV 772–801 | P 219 |
| 2159 | <i>IV Inventiones für die Violin mit Baß (autograph. Seb. Bach)</i> | BWV Anh. 173–176 | P 270 |
| 2160 | <i>Praeludium pro organo pedaliter. C-dur (autograph. Seb. Bach)</i> | BWV 547 | P 274/I |
| 2161 | <i>Praeludium pro organo pedaliter. E moll (autograph. Seb. Bach)</i> | BWV 548 | P 274/II |
| 2162 | <i>Praeludium pro organo pedaliter</i> | BWV 531 | P 274/III |
| 2163 | <i>Kirchencantate „Komm du süße Todesstunde“. Partitur (autograph)</i> | BWV 161 | P 124 |
| 2164 | <i>Fuge für das Clavier</i> | BWV 886/2 | P 274/IV |
| 2165 | <i>Concerto a Cembalo obligato con Stromenti von W. F. Bach. Part. (autograph)</i> | Fk ? | ? |
| 2166 | <i>„Mein Heiland meine Zuversicht“ für 4 St. m. Instrum. Part. von G. E. Bach</i> | Wq 221 | P 431 |
| 2167 | <i>Passacaglia pro organo pedaliter von J. S. Bach</i> | BWV 582 | P 274/V |
| 2168 | <i>Claviercompositionen sechs Bogen (J. S. Bach)</i> | (siehe TBSt 2/3) | P 222 |
| 2169 | <i>Auswahl vorzüglicher Claviercompositionen von J. S. Bach, W. F. Bach, C. G. E. Bach di 183 SS. (manus Forkelii)</i> | (siehe TBSt 2/3) | P 329 |

| Akz.-Nr. | Bezeichnung der Handschrift bzw. des Druckes | Werk(e) | Signatur |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|----------------|
| 2170 | <i>Sechs große Sonaten für die Orgel à 2 Claviere u. Pedal von J. S. Bach (c. Correct. autogr. J. S. Bach)</i> | BWV 525-530 | P 272 |
| 2171 | <i>Compositionen von C. P. E. Bach, Marburg & Kirnberger</i> | ? | ? |
| 2172 | <i>Ein Band kirchlicher Comp. von ungenannten Meistern</i> | ? | ? |
| 2173 | <i>Concert für zwei Claviere von W. F. Bach (manns J. S. Bach)</i> | BWV 596 | P 330 |
| 2174 | <i>Musikalisches Divertissement J. N. Müller Nbg. 1736</i> | | Mus. O. 10298 |
| 2175 | <i>Sechs ital. Cantaten von A. R. Stricker Cötben 1715</i> | | Mus. O. 11809? |
| 2176 | <i>Certamen musicum von J. P. Kellner 1751</i> | | Mus. O. 10296 |
| 2177 | <i>Manipulus musices von J. P. Kellner 1753</i> | | Mus. O. 10295 |
| 2178 | <i>Musikalische Nebenstunden von J. C. Simon</i> | | Mus. O. 10297 |

Ein Verzeichnis zu liefern, das die Bach-Handschriften der Sammlung Griepenkerl auch nur mit annähernder Vollständigkeit zu erfassen und die Standorte der heute noch erhaltenen Quellen zu ermitteln sucht, würde die im Augenblick gegebenen Möglichkeiten weit übersteigen. Dazu wären aufwendige und systematische Ermittlungsarbeiten sowie eine Beschäftigung mit der gesamten Bach-Überlieferung des 19. Jahrhunderts erforderlich. Wenn hier dennoch ein Verzeichnis von Bach-Quellen gegeben wird, die Griepenkerl (zum Teil wohl nur vorübergehend) besessen hat, so versteht diese Übersicht sich lediglich als ein Versuch, durch Zusammenstellung mehr oder weniger zufällig überlieferter Informationen wenigstens ein umrißhaftes Bild der Sammlung dieses verdienstvollen, dem Werk Bachs mit Begeisterung und Idealismus verpflichteten Musikers und Gelehrten zu geben²⁴:

²⁴ Eingeklammerte BWV-Nummern besagen, daß die Zugehörigkeit der betreffenden Quellen zur Griepenkerl-Sammlung sich nicht sicher belegen läßt. – Bei den in der letzten Spalte zuweilen angegebenen Numerierungen handelt es sich offenbar um Signaturen der Sammlung Griepenkerl. Auf die Bedeutung dieser Signaturen für eine Rekonstruktion der Sammlung Griepenkerl weist Kilian im Krit. Bericht NBA IV/5-6 hin.

| BWV | Charakter der Quelle/ Vorbesitzer | heutiger Standort | Nachweis/ Bemerkungen |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 14 | | | Brief an Nägeli 1819 |
| 100 | | | Brief an Nägeli 1819 |
| 124 | | | Brief an Nägeli 1819 |
| 125 | | | Brief an Nägeli 1819 |
| 135 | | | Brief an Nägeli 1819 |
| 161 | alte Abschrift / Zelter | P 124 | von Zelter und Griepenkerl für autograph gehalten |
| 232 | Partiturbeschrift 18. Jh. | Privatbesitz H. Sievers, Hannover | H. Sievers, a. a. O. |
| 525–530 | Abschrift W. F. Bachs und A. M. Bachs | P 272 | |
| 531 | Abschrift W. N. Mey? / Forkel | P 274/III | N ^{ro} 37. LL.; von Griepenkerl für autograph gehalten |
| 532/1 | „alte merkwürdige Handschrift“, Überschrift mit Beisatz „concertato“ | | Peters IV |
| (533) | Abschrift aus dem Nachlaß Forkels | | Peters III |
| 535 | zwei Abschriften, eine von J. P. Kellner | | Peters III |
| (536) | Abschrift J. P. Kellners | | Peters II |
| 538 | zwei Abschriften, eine von J. P. Kellner | | Peters III |
| 539 | „alte gute Abschrift“ | | Peters III |
| 540 | zwei Abschriften, eine von J. P. Kellner | | Peters III |
| 540/2 | Abschrift Ende 18. Jh. / Forkel | MB Leipzig Poel. mus. Ms. 28 | N ^{ro} 18. LL. |
| 542/1 | „alte Abschrift der Fantasia“ | | Peters II |
| 543 | | | |
| 544 | „Abschriften aus Forkels Nachlaß . . . in doppelten, ja dreifachen älteren u. jüngeren Exemplaren“ | | Peters II |
| 546 | | | |
| 547 | | | |
| 548 | | | |
| 544 | „Abschrift von Forkels Hand“ | | Peters II |
| 547 | Abschrift 1. Hälfte 18. Jh. | P 274/I | N ^{ro} 7.b) LL. |
| 548 | Teilautograph | P 274/II | N ^{ro} 14. i) LL.1.) |
| 550 | Abschrift J. P. Kellners | | Peters IV |
| 552 | Originaldruck des 3. Teils der Clavier-Übung, Handexemplar J. S. Bachs | MB Leipzig PM 1403 | N ^{ro} 2. LL.); vgl. BWV 645–650 sowie BJ 1977, S. 124f. |

| BWV | Charakter der Quelle/ Vorbesitzer | heutiger Standort | Nachweis/ Bemerkungen |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (553–560) | „alte Abschrift aus Forkels Nachlaß“ | | Peters VIII (Roitzsch) |
| 562/1 | „alte Handschrift“ | | Peters IV |
| (567) | „neuere Abschrift“ | | Peters VIII (Roitzsch) |
| 569 | ohne nähere Kennzeichnung | | Peters IV |
| 571 | a) Abschrift Ende 18. Jh. | MB Leipzig <i>Poel. mus.</i> <i>Ms. 28</i> | siehe unter BWV 540/2 |
| 572 | b) „sehr alte Handschrift“ Handschrift(en) ohne nähere Kennzeichnung | | Peters IX Peters IV |
| 575 | ohne nähere Kennzeichnung | | Peters IV |
| 578 | zwei Abschriften, eine von J. P. Kellner | | Peters IV |
| 579 | Abschrift, „wahrscheinlich von W. Friedemanns eigener Hand“ | | Peters IV |
| 582 | a) Abschrift 1. Hälfte 18. Jh. b) jüngere Abschrift | <i>P 274/V</i> | <i>N^{ro} 1</i> Peters I |
| 583 | ohne nähere Kennzeichnung | | Peters IV |
| 585 | ohne nähere Kennzeichnung | | Peters IX (Roitzsch) |
| 587 | ohne nähere Kennzeichnung | | Peters IX (Roitzsch) |
| 590 | Abschrift aus dem Besitz Forkels | | Peters I |
| 592a | Abschrift um 1780/90 aus dem Besitz Forkels | MB Leipzig <i>Poel. mus.</i> <i>Ms. 29</i> | <i>N^{ro} 9 LL.</i> |
| (593) | Abschrift J. P. Kellners | | Peters VIII (Roitzsch) |
| 594 | Abschrift J. P. Kellners aus dem Besitz Forkels | UB Leipzig, Außenstelle Fachbereich Musikwiss. | <i>N^{ro} 40a) LL.</i> |
| 596 | Autograph | <i>P 330</i> | |
| 599–644 | Abschrift Günsch-Grasnick/ Forkel | <i>P 406</i> | Krit. Bericht NBA IV/2 |
| 645–650 | a) Bachs Handexemplar des Originaldrucks mit autographen Eintragungen | Slg. Scheide, Princeton, N. J. | ehemals an 3. Teil der Clavier-Übung angebunden (siehe unter BWV 552 sowie BJ 1977, S. 124f.) |
| 651–668 | b) Abschriften in P 406 Abschriften in P 406 | <i>P 406</i> <i>P 406</i> | |

| BWV | Charakter der Quelle/ Vorbesitzer | heutiger Standort | Nachweis/ Bemerkungen |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 669–689 | Originaldruck | MB Leipzig <i>PM 1403</i> | siehe unter BWV 552 |
| 741 760 761 768 769 | Abschriften in P 406 | <i>P 406</i> | Peters V |
| 766 767 | | | |
| 772–801 | Abschrift um 1723 | <i>P 219</i> | |
| 802–805 | Originaldruck | MB Leipzig <i>PM 1403</i> | siehe unter BWV 552 |
| (806–811) | unvollständige Handschrift aus W. F. Bachs Nachlaß und Hand- schrift aus Forkels Nachlaß | | Einlage Griepenkerls in <i>Poel. mus. Ms. 26</i> |
| 813 | Abschrift 1. Hälfte 18. Jh. | <i>P 274/VI</i> | |
| 846–869 | Abschrift A. M. Bachs, ergänzt von Agricola und W. Fr. Bach („Müllersches Autograph“) | <i>P 202</i> | |
| 875 a | Abschrift Ende 18. Jh. | MB Leipzig <i>Poel. mus.</i> <i>Ms. 28</i> | siehe unter BWV 540/2 |
| 886/2 (894) | Autograph Handschrift aus Forkels Nachlaß | <i>P 274/IV</i> | Œuvres complets Liv. 9 |
| 904/2 | | | Œuvres complets Liv. 4 |
| 906 | „Original“ | | Brief an Nägeli 1827; möglicherweise besaß Griepenkerl das „Friedländer-Auto- graph“, jetzt im Besitz des Bach Choir of Bethlehem |
| (910) | „sehr saubere Abschrift von Forkels Hand“ | | Œuvres complets Liv. 4 |
| (915) | Handschrift aus Forkels Nachlaß | | Œuvres complets Liv. 9 |
| 951 a | Abschrift Mitte 18. Jh. | MB Leipzig <i>Poel. mus. Ms. 9</i> | <i>N^o 36 LL.</i> |
| 973 983 984 | Abschrift Ende 18. Jh. | MB Leipzig <i>Poel. mus.</i> <i>Ms. 29</i> | siehe unter BWV 592 a |

| BWV | Charakter der Quelle/ Vorbesitzer | heutiger Standort | Nachweis/ Bemerkungen |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------|
| 1022 } 1029 } 1031 } | Abschrift um 1800 | MB Leipzig <i>Ms. 10</i> | <i>N^{ro} 53</i> |
| 1050 | Abschrift in Stimmen, die Klavier- stimme von der Hand Forkels | MB Leipzig <i>Poel. mus.</i> <i>Ms. 37</i> | <i>N^{ro} 8 LL.</i> |
| 1061 | Abschrift aus Forkels Nachlaß | | Œuvres complets Liv. 12 |
| 1063 | Abschrift aus Forkels Nachlaß | | Œuvres complets Liv. 11 |
| 1065 | ohne nähere Kennzeichnung | | Œuvres complets Liv. 24 |

Anmerkung zur späteren Geschichte der alten Bach-Ausgabe: ein kleines bibliographisches Rätsel



Von Robert L. Marshall (Chicago)

Es wird allgemein angenommen, daß die unter dem Titel *Johann Sebastian Bach's Werke. Ausgabe der Bach-Gesellschaft. I. Kantaten* von Breitkopf und Härtel ohne Jahreszahl, Plattenummern oder Nennung eines Herausgebers in den Handel gebrachten Reihen von „Einzelausgaben“ Bachscher Kantatenpartituren einfache Nachdrucke der entsprechenden Seiten der BG-Bände darstellen. In mindestens einem Falle trifft diese durchaus vernünftige Annahme nicht zu. Bei der Herstellung einer Stichvorlage für die Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ BWV 105, die der Verfasser gegenwärtig für die *Neue Bach-Ausgabe* bearbeitet, wurde festgestellt, daß es sich bei der „Einzelausgabe“ dieser Kantate um mindestens zwei voneinander abweichende Editionen handelt. So bietet zwar das eine der zwei zum Vergleich herangezogenen Exemplare der Einzelpartitur eine genaue Wiedergabe des musikalischen Textes der BG-Ausgabe,¹ enthält aber die folgenden Zusätze bzw. Änderungen: a) ein neuer, in von der BG abweichenden Typen gesetzter Kopftitel, nämlich: *Kantate | am neunten Sonntage nach Trinitatis | „Herr, gebe nicht ins Gericht.“ | Psalm 143. V. 2.,* dazu links oben: *Bach's Werke.*, rechts oben: *Kantate Nr. 105*; b) eine mit 1 beginnende Seitenzählung; c) die unten auf jeder Seite der Partitur erscheinende Formel *B. W. 105*; d) Durchnummerierung der Sätze von N^o. 1 bis N^o. 6 und e) Tempovorschläge sowie Metronombezeichnungen (z. B. Satz 3: „Larghetto. ♩ = 100“).

Das zweite Exemplar hingegen behält den Kopftitel der BG bei (*Dominica 9 post Trinitatis. | „Herr, gebe nicht in's Gericht.“*), verwendet eine mit 119 (entsprechend BG 23) beginnende Seitenzählung und gibt die in der BG unten auf jeder Seite stehende Formel *B. W. XXIII* wieder. Ferner fehlen sowohl die Tempo- bzw. Metronombezeichnungen als auch die Satznummerierung des obenbeschriebenen „ersten“ Exemplars. Dafür sind aber zum Teil erhebliche Änderungen im musikalischen Text der BG vorgenommen worden, die nur durch eine Neuprüfung der originalen Quellen zu erklären sind. Als Beispiele seien folgende Stellen aus Satz 1 und 4 erwähnt:



¹ BG 23, besorgt von W. Rust. Das Vorwort des Bandes ist datiert „Berlin, im Mai und Juni 1876“.

Satz 1

| Takt | System | Note | Bemerkung |
|---------|-------------|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4 | Violino II | 1 | Runde Klammer um das von Rust gesetzte Warnungsakzidenz \flat |
| 9 | Viol. I, II | 2 | In eckige Klammern gesetzte tr-Zeichen, die in der BG nicht vorhanden sind, wohl aber in der autographen Originalpartitur P 99, jedoch nicht vom Komponisten selbst, sondern von C. P. E. Bach eingetragen wurden |
| 47 | Viol. I, II | 5 | |
| 22 | Violino II | 1-4 | Die Balkensetzung wie in der autographen Partitur:  (BG: ) |
| 109-112 | Continuo | | Notierung wie im Autograph im Tenorschlüssel (BG: Baßschlüssel) |

Satz 4

Durchgehende Bogensetzung der Begleitfigur in den Streichinstrumenten:

 (BG: )²

Inwieweit solche Neubearbeitungen nun auch bei den Einzelausgaben anderer Werke aus der BG vorkommen, wäre noch zu untersuchen.

Jedenfalls läßt sich der unbekannte Herausgeber der „verbesserten“ Ausgabe der Kantate 105 mit einiger Wahrscheinlichkeit identifizieren. Die von Arnold Schering betreute Taschenpartiturausgabe der Edition Eulenburg (No. 1040, Vorwort datiert „Berlin, im Juli 1936“) soll „nach der Partitur der Bach-Gesellschaft“ (so Titelseite) eingerichtet sein. Sie enthält aber, bei Modernisierung der Schlüssel und Vervollständigung der Besetzungsangaben usw. genau die oben aufgestellten von der BG abweichenden Lesarten der „zweiten“ Einzelausgabe. Daß Schering selbst nicht nur die BG bzw. die „zweite“ Einzelausgabe, sondern auch die autographe Partitur zu Rate gezogen hat, geht aus der in der Eulenburg-Ausgabe zu Satz 5, Takt 41, über die Akkolade gesetzte Angabe „*Corno tacet nell' parte seconda*“, die in keiner anderen Quelle noch in den BG-abhängigen Einzelausgaben, sondern nur im Autograph zu finden ist, eindeutig hervor. Die Vermutung liegt also nahe, in Schering auch den anonymen Urheber

² Bei aller Inkonsequenz der Bogensetzung in der autographen Partitur deuten die Mehrzahl der Bögen wie auch das allgemeine Partiturbild darauf hin, daß Bach in den Streicherpartien grundsätzlich eine Gruppierung 1 + 3 anstrebte.

der Korrekturen in dem ebenfalls direkt auf das Autograph zurückgehenden – siehe vor allem die besonders beweiskräftige Änderung des Schlüssels im Continuo, Satz 1, Takt 109ff. – „zweiten“ Breitkopfschen Partiturdruk zu sehen.

Sollte diese Vermutung über die Identität des Herausgebers stimmen, dann wäre es etwas merkwürdig, warum Arnold Schering unüblicherweise seine Teilnahme an den nicht ganz unerheblichen Quellenuntersuchungen zur Herstellung des Neudrucks der Einzelausgabe verschweigen wollte – es sei denn, daß seine (gleichzeitige?) herausgeberische Tätigkeit bei der Edition Eulenburg dazu in einem gewissen Interessenkonflikt gestanden hätte.

Wie dem auch sei, das Hauptergebnis dieses kleinen Beitrags besteht vor allem in der Feststellung, daß der Benutzer der Breitkopfschen Einzelausgaben der Werke J. S. Bachs sich nicht ohne weiteres darauf verlassen kann, daß er, wie bisher wohl immer vermutet wurde, den unveränderten Text der ehrwürdigen alten BG vor sich hat.

Zum Thema „Schönberg und Bach“

Von Rudolf Stephan (Berlin-West)

h

Das Thema „Schönberg und Bach“ verdiente eine umfassende Darstellung, und zwar sowohl wegen Wichtigkeit für die Erkenntnis der Entstehung der Neuen Musik im allgemeinen als auch wegen seiner besonderen Bedeutung für das Verständnis der neuen Tonsprache. Bach war der große Anreger für das neue musikalische Denken, aber er bot auch zugleich das, was im Anschluß an die Terminologie Arnold Gehlens „musikalischer Außenhalt“ genannt werden kann. Derartigen musikalischen Außenhalt bot Bach, nachdem sich die Tradition der klassischen Form- und Satztypen allmählich zu erschöpfen begann, zunächst den Klassizisten, die unmittelbar an die großen Werke einer vergangenen Zeit anzuknüpfen suchten, das weiterführende musikalische Denken wurde angeregt bei den Komponisten, die zwar den traditionellen Kunstanspruch nicht nur nicht aufgeben, sondern ihn noch weiterentwickeln, steigern wollten, aber doch aus den veränderten Voraussetzungen nach verbindlichen Konsequenzen suchten, also vor allem eben Schönberg.¹ Schönbergs Befassung mit Bach kennt zwei Schwerpunkte, der erste liegt um 1910, der zweite in den zwanziger Jahren. In der Spätzeit hat Schönberg dann seine Unterrichtsmethode im Kontrapunkt an Bach (und an der italienischen Kontrapunkttradition, die in Österreich seit dem 17. Jahrhundert die herrschende ist) orientiert. Davon zeugt sein spätes Lehrwerk *Preliminary Exercises in Counterpoint*, zu welchem er in einem Vorwort als Begründung, warum er den Kontrapunkt in Dur und Moll, nicht aber in den Kirchentonarten üben läßt, bekennt: „And . . . there is no greater perfection in music than in Bach! Not Beethoven or Haydn, not even a Mozart who was closest to it, ever attained such perfection. But it seems that this perfection does not result in a style which a student can imitate. This perfection is one of idea, of basic conception, not one of elaboration. This latter is only the natural consequence of the profundity of the idea, and this cannot be imitated, nor can it be taught.“²

¹ Die Bedeutung Max Regers in diesem Zusammenhang ist immer noch ungeklärt. Im allgemeinen herrscht heute die Meinung vor, seine Beziehung zu Bach für eher nebensächlich zu halten, aber die Frage bedürfte wohl einer neuen Bearbeitung. Schönberg jedenfalls fand beim Studieren des Regerschen Violinkonzerts, was er „nicht zu finden gehofft hatte: eine an Bach gemahnende Vertrautheit mit den Tonverhältnissen.“ (Juli 1923; Nachlaß 46b; Rufer D 21 = J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, Verzeichnis S. 146ff.)

² A. Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hrsg. von L. Stein, London 1963, S. 223 (vgl. auch die deutsche Übersetzung von F. Saathen, Wien 1977).

Eine außerordentliche, für manche Verhältnisse ungewöhnliche Schätzung Bachs bezeugt bereits die Schönbergsche *Harmonielehre*. 1911, also vor dem Erscheinen der epochemachenden Bücher von August Halm, die als erste auch vor der musikalischen Öffentlichkeit Bach den Rang anwiesen, den er seitdem unbestritten einnimmt, den ersten nämlich, ist Bach der am häufigsten zitierte Komponist, häufiger als etwa Wagner – seine bevorzugte Zitation wäre in einer Harmonielehre der nachwagnerschen Ära am ehesten zu erwarten –, Beethoven oder irgendeiner der modernen Komponisten. Mit Bach hatte sich Schönberg damals bereits intensiv beschäftigt, übrigens auch als ausführende Musiker. In der Wiener Schönberg-Ausstellung 1974 lag ein Programmzettel aus dem Jahre 1907 auf, welcher zeigte, daß Schönberg bereits 1907 Bachsche Motetten einstudiert und aufgeführt hat, was sich im katholischen Wien damals keineswegs von selbst verstanden hat, weil es keine Tradition für die Aufführung derartiger Stücke gegeben hat. Schönberg mochte sich auch als religiös aktiver Protestant zu den Werken hingezogen gefühlt haben. Jedenfalls erklärt sich so seine innige Vertrautheit mit diesen Werken, die durch die *Harmonielehre* bezeugt wird. (Hier handelt es sich vor allem um Zitate aus der Motette „Komm, Jesu, komm“ BWV 229, die als Musterbeispiele für die Erörterung des Problems der harmoniefremden Töne figurieren.)

In der *Harmonielehre* hatte Schönberg zum erstenmal die für alle spätere Musik wichtige Erkenntnis von der Tonalität als einem bloßen Kunstmittel, freilich einem außerordentlich vielseitig wirksamen, formuliert. Was bis dahin als etwas Natürliches gegolten hatte – konservative Theoretiker wie Heinrich Schenker hielten auch weiterhin an der antiquierten Auffassung fest –, war als Mittel zu einem Zweck, dem musikalischer Zusammenhangsbildung und Gliederung, also der Formbildung, erkannt. Diese Erkenntnis, ermöglicht durch die eigene kompositorische Erfahrung der Jahre 1908/09 – in ihnen entstanden das Zweite Quartett op. 10, die George-Lieder op. 15, die Drei Klavierstücke op. 11, die Fünf Orchesterstücke op. 16 und das Monodram „Erwartung“ op. 17 –, setzte die im Werk vollzogene Emanzipation der Dissonanz voraus; dies hatte zur Folge, daß eine Notwendigkeit, harmoniefremde Töne als Dissonanzen besonders rechtfertigen zu müssen, nicht mehr gegeben war.

„Wundervoll ist die Lösung, die Bach gefunden hat. Allerdings wäre sie kaum möglich ohne Verwendung von Durchgangs- und Wechselnoten, die somit hier nicht ornamental, sondern konstruktiv, also nicht Zufälle, nicht harmoniefremd, sondern Notwendigkeiten, Akkorde sind.“³ Und die Schönbergsche These „Harmoniefremde Töne gibt es nicht, denn Harmonie ist Zusammenklang“⁴ muß als Ausdruck eines neuen musikalischen Denkens erkannt werden, das eine qualitative Differenz zwischen

³ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, 1. Auflage 1911, S. 339f., 3. Auflage 1922, S. 364.

⁴ Ebenda, 1. Auflage, S. 355; 3. Auflage, S. 384.

Konsonanz und Dissonanz nicht mehr kennt (was übrigens nicht heißt, daß keine Unterschiede mehr festgestellt werden). Die Zitate aus Bachs Motetten⁵ spielen dann bei der Diskussion eine Rolle, ob die entstehenden „Mißklänge“ als selbständige Akkorde angesehen werden können, was für Schönberg eigentlich gar kein Problem mehr war, da er, selbst eine Fundierung der Harmonie in der natürlichen Beschaffenheit der Obertonreihe vorausgesetzt, die Dissonanzen erklären konnte, und zwar als die entfernteren Obertöne: „Die Dissonanzen sind die als Obertöne fernerliegenden Konsonanzen.“⁶ Es bestand für Schönberg gar keine Veranlassung mehr, irgendeinem erscheinenden Klang den Titel eines Akkords zu versagen.

Es ist zu vermuten, daß diese Erkenntnis Schönberg – außer am eigenen Schaffen – an den von ihm zitierten Werken Bachs aufgegangen ist, wo tatsächlich durch die Momente „gleichmäßige Bewegung“ und „geringere Akzentstufung“ eine andere Relation zwischen den verschiedenen Klängen innerhalb eines bestimmten Zusammenhangs als im Tonsatz der Klassiker, insbesondere Beethovens besteht. Erscheint es da nicht verwunderlich, daß sich Schönberg sogleich des musikalischen Außenhalts, den der Bachsche Tonsatz bieten kann, zu versichern sucht, vor allem, als es darum ging, eine möglichst große Vielfalt von musikalischen Charakteren zu schaffen? Dies war tatsächlich im Jahre 1912, ein Jahr nach dem Erscheinen der *Harmonielehre*, der Fall. Der Melodramenzyklus „Pierrot lunaire“ ist denn auch musikalisch eine Folge unverwechselbarer Charakterstücke. In ihm findet sich⁷ neben kontrapunktischen Sätzen, Charakterstücken im Sinne des 19. Jahrhunderts, Tänzen, auch ein unmittelbar an Bach anknüpfender Satz, „Madonna“ Nr. 6. Er folgt dem Satztypus, der hier vornehmlich durch drei Momente charakterisiert wird: ohne Baß (das heißt Generalbaß), laufende Unterstimmen, Seufzermotive. Dem Verzicht auf Generalbaß entspricht bei Schönberg der Verzicht auf die Mitwirkung des Klaviers, die laufende Unterstimme ist auffällig durch das Celloppiccato, und die Seufzermotive sind allenthalben deutlich, vor allem in der als Hauptstimme bezeichneten Flötenstimme am Ende des 1. Taktes, am Anfang des 3. Taktes, in der Mitte des 4. und 5. Taktes usw. und dann wieder besonders in den Takten 12–14. Daß Schönberg die Melodien aus unterschiedlich langen Phrasen bildet, diese selbst als Konsequenz des Verfahrens der entwickelnden Variation dichtesten Zusammenhang erkennen lassen, das bedarf hier so wenig besonderer Erörterung wie die neue Struk-

⁵ Ebenda, 1. Auflage, S. 363 und 367; 3. Auflage, S. 392 und 396.

⁶ Ebenda, 3. Auflage, S. 399; in 1. Auflage, S. 369, noch etwas weniger pointiert formuliert und im ganzen Zusammenhang auch noch weniger deutlich.

⁷ Vgl. R. Stephan, *Schönberg und der Klassizismus*; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, in Vorber.

tur der Zusammenklänge, die überall die Emanzipation der Dissonanz voraussetzt. Selbstverständlich ist nur die erste Hälfte dieses Stücks diesem Satztypus verpflichtet, dessen reine Ausprägung in einem Satz wie „Gute Nacht, o Wesen“ der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227 zu finden ist und der in gewisser Weise, freilich in modifizierter Gestalt, auch noch im „Gesang der Geharnischten“ im zweiten Zauberflötenfinale anzutreffen ist.

Dieser Bachsche Satztypus bietet hier „musikalischen Außenhalt“, ganz wie die von Schönberg selbst in den Satzüberschriften oder Vortragsbezeichnungen genannten Charakterstücke (Barcarole), Tänze (Walzer) – Schönberg spricht einmal sogar von „barocken Tanzformen“ – im „Pierrot“⁸ und die angezeigten kontrapunktischen Verfahren in „Parodie“ und „Mondfleck“. (In der Passacaglia, die Schönberg im gleichen Zusammenhang nennt, liegen andere Verhältnisse vor.) Schönberg selbst sieht hier mit vollem Recht einen Zusammenhang mit den älteren Satztypen (Tanzformen), die er dann ein Jahrzehnt später, etwa in den Klavierstücken op. 23, der Serenade op. 24 und der Klaviersuite op. 25 verwendet hat und die seit dem Erscheinen gern als klassizistische angesprochen werden.

Es wäre wohl möglich, einen Satz wie den ersten der Klavierstücke op. 23 mit der „Madonna“ aus dem „Pierrot“ in Zusammenhang zu bringen, als Versuch nämlich, einen dreistimmigen Satz zu komponieren, dessen einzelne Stimmen sowohl in der Artikulation als auch in der Phrasenlänge voneinander unabhängig sind. Und vor allem: Imitationen sollen vermieden werden, Imitationen, die für Schönberg nichts anderes waren als das kontrapunktische Pendant zur Sequenz. Bei der Konstitution der neuen Tonsprache, die ein Komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen ermöglichte, spielte der Kontrapunkt eine entscheidende Rolle. Andeutungen darüber hat Reinhold Brinkmann in einem Referat gemacht,⁹ und die von ihm herausgegebenen Entwürfe und Skizzen zu den Klavierstücken op. 23 und der Suite op. 25¹⁰ geben schon so viel Material an die Hand, daß sich jedermann ein Bild von der Sachlage machen kann. Freilich wird erst die Vorlage der Skizzen zur Serenade und die der Fragmente und Entwürfe, die nicht als Vorarbeiten zu einem bestimmten Werk angesehen werden können, es erlauben, diese Entwicklung umfassend darzustellen. Jan Maegaard hat in seinen umfangreichen *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Schönberg*¹¹ immerhin einen Anfang gemacht.

⁸ Nachlaß 255, Rufer D 86.

⁹ *Zur Entstehung der Zwölftontechnik*; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, hrsg. von C. Dahlhaus u. a., Fassel o. J., S. 284 bis 288.

¹⁰ A. Schönberg, *Sämtliche Werke*, Reihe B, Bd. 4, Mainz/Wien 1975.

¹¹ 3 Bände, Kopenhagen 1972.

Hier sollen zwei Dokumente aus den frühen zwanziger Jahren betrachtet werden, zunächst die bekannte Instrumentation des Bachschen Orgelchorals „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654 für Orchester. Diente in „Madonna“ der übernommene Satztypus als Außenhalt, so wird in diesem Orgelchoral der überkommene Tonsatz durch Besetzung einer jeden Einzelheit mit Ausdruck aufgesprengt. Schönberg hat einmal geschrieben: „Das oberste Ziel aller musikalischen Reproduktion müßte sein: was der Komponist geschrieben hat, auf solche Weise zum Klingen zu bringen, daß jede Note auch wirklich gehört wird und daß alles, ob es nun gleichzeitig oder ungleichzeitig klingt, in einem solchen Verhältnis zueinander steht, daß keine Stimme in keinem Augenblick die andere verdeckt, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, daß alle sich von einander gut abheben.“¹² Um einen solchen Vortrag zu ermöglichen, hat Schönberg gelegentlich Stücke bzw. Werke anderer Komponisten instrumentiert. Er wollte einmal alles hören. Was hat nun Schönberg verdeutlicht? Zunächst das motivische Geschehen, das er aus dem kontrapunktischen Satz heraushört, das er als sinnkonstituierend auffaßt. Die Hauptstimme – das ist vor dem Einsatz der Liedweise die Oberstimme – wird in einzelne Motive zerlegt, und diese Motive werden verschiedenen Instrumenten zugewiesen. Wesentlich dabei ist, daß sich in einer solchen Melodie tatsächlich unzählige Motive verbergen, daß nicht etwa ein Motiv auf das andere folgt, sondern die Motive sich verschränken, also einzelne Töne verschiedenen Motiven zugehören können. So kann ein Ton etwa zugleich Schlußton eines Motivs und zugleich Auftakt zum nächsten sein. Die Nebenstimme, die mittlere des dreistimmigen Tonsatzes, wird hier nicht in derartige Motive zerlegt. Die beiden Stimmen werden also auf verschiedene Weise bearbeitet, um so eine verschiedenartige klangliche Realisation zu ermöglichen. Die motivische Zerteilung der Hauptstimme, die im Autograph Schönbergs übrigens mit den später üblichen Hauptstimmenzeichen versehen ist – sie fehlen im Druck –, führt zu einem ständigen Wechsel der Klangfarbe, macht die Melodie zugleich auch zu einer Klangfarbenmelodie. Dadurch wird ihr höherer Rang sichtbar. Zugleich hat Schönberg die Möglichkeit, die Oktavregister unterschiedlich zu färben: die Hauptstimme wird oktaviert, die Nebenstimme, sieht man vom 1. Takt ab, nicht. Die beiden Stimmen werden also auch in dieser Hinsicht voneinander abgehoben.

Der Anfang, dessen Sonderstellung eben schon angedeutet wurde, wird in homogenem Klang ausgesetzt, weil hier die beiden Oberstimmen parallel gehen, eine Differenzierung also noch nicht geboten erscheint. Diese setzt erst mit bewegungsmäßiger Verselbständigung beider Stimmen im 2. Takt ein. Den verschiedenen satztechnischen Gegebenheiten entspricht die unterschiedliche Instrumentationsweise.

In welchem Maß jeder Ton bedeutungsmäßig aufgeladen wird, zeigen viele

¹² Nachlaß 299, Rufer D 100.

einzelne Sachverhalte, zunächst einmal die hinzugefügten Zeichen wie Crescendogabeln, Schwellzeichen (über einzelnen, zum Teil kurzen Tönen), Bögen, Artikulationszeichen usw. Und selbst bloß figurativ erscheinende Gänge werden durch Vortragszeichen und durch Aufgliederung in Motive differenziert. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel bieten die Takte 17 und 18. Die Tonfolge, die die ausklingende erste Liiddistinktion – vom hohen Solocello „dolce“ vorgetragen – kommentiert, wird von je vier Sologeigen, Solobratschen und Solocelli vorgetragen, und zwar in folgender Artikulation:

17 18

1. 2. Solo-Geige m. D. *pp*

3. 4. Solo-Geige m. D. *pp*

1. 2. Solo-Bratsche m. D. *pp*

3. 4. Solo-Bratsche m. D. *pp*

4 Solo-Violoncelli m. D. *pp non legato*

Das hat zur Folge, daß jeder einzelne Ton in einer Stimme oder in mehreren Instrumentationen akzentuiert erscheint. Den ersten Ton akzentuieren 3. und 4. Bratsche, den zweiten 3. und 4. Geige, den dritten 1. und 2. Geige, den vierten 3. und 4. Geige und 1. und 2. Bratsche usw. Diese Akzente stehen jeweils am Anfang einer zusammengebundenen Tongruppe. Die Zeichen • und ^ zeigen jedoch weitere Differenzierung an: der Punkt ein leichtes Verkürzen, eventuell mit Abheben; der spitze Winkel Nicht-fallenlassen einer an sich unbetonten Note. Nimmt man die unbezeichneten Töne hinzu und bedenkt, daß sie auf Grund ihrer verschiedenen Stellung im Takt verschieden betont werden müssen, so ergibt sich eine ganz außerordentlich reiche Abstufung. Dabei ist jedoch weniger an eine Abstufung der Lautstärkegrade gedacht als vielmehr an den Artikulationszusammenhang des durch diese Zeichen angedeuteten Zusammenhangs innerhalb der einzelnen Phrase. Jeder Ton erhält so sein eigenes Gewicht, seine unverwechselbare Bedeutung. Die Differenzierung, Ausdruck des

unbeschadet seiner besonderen Aufgabe, den Charakter eines Fülltons beibehält. . . . es darf in ihr füglich ein Gesetz erblickt werden, und zwar um es näher zu bezeichnen, das Gesetz einer gleichsam obligaten Führung auch der Tonlagen.“

Schönberg kommentiert¹⁴ diese Seite dadurch, daß er in der ersten Zeile die Worte „gibt“, „Leben“ und „gleichwohl“ unterstreicht und das Wort „Leben“ in Gänsefüßchen setzt. Was er damit sagen will, ist klar: Ein Ton allein kann kein Leben geben, und eine Brechung kann schon gar keinen Anspruch erheben, Leben zu sein, das überhaupt erst durch Motivisches, nicht „gleichwohl“ gespendet werden kann.

Nach dem zweiten Notenbeispiel, Schenkers Figur 3, unterstreicht Schönberg die beiden ersten Silben des Wortes „emporgesteigert“ und notiert am Rand dazu: „herabgemindert“. Im nächsten Absatz hebt er gleich zu Beginn das Wort „Griff“ durch Einkreisung hervor, ebenso das Wort „stülpt“. Schönbergs Notizen beziehen sich nun auf zwei Stellen Schenkers, erstens auf den durch dessen Figur 3 veranschaulichten Sachverhalt und zweitens auf das „Gesetz einer gleichsam obligaten Führung auch der Tonlagen“. Zur Figur notiert Schönberg: „viel wichtiger ist hier die Verwandlung des Rhythmus. Aus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ wird – $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (siehe Takt 6 Tenor, 9 Baß, 8–10, 11, 13, 14, 16 etc.). Eine zweite Gestalt (ist) aus der ersten entstanden.“ Und das ganze wird durch folgendes Notenbeispiel illustriert:

The image displays two staves of musical notation in G major. The first staff contains notes with stems pointing upwards, labeled with numbers 6, 7, 8, 9, and 10. The second staff contains notes with stems pointing downwards, labeled with numbers 11, 12, 13, and 14. Brackets and arrows connect the two staves, illustrating the rhythmic transformation from a four-note pattern to a three-note pattern.

¹⁴ Nachlaß, Rufer M 15 d.

Noch eine zweite Notiz Schönbergs zu dieser Analyse Schenkers ist für unseren Zusammenhang bedeutungsvoll. Er notiert auf der folgenden Seite:^{14a}

„Ich sehe folgendes:“

1./Takt 1

3. Takt

4. 5

19. Takt

2.- 3.

Und zu der Stelle Schenkers, in welcher dieser die Kunst der Diminution T. 12 ff. beschreibt, notiert er:

Takt 9

(T.) 12

Diese Beispiele sind insofern bedeutsam, als sie eindeutig zu erkennen geben, was Schönberg hier aus Eigenem zufügt. Die in T. 19 gebotene Lesart, die hier motivisch abgeleitet wird, ist die Forkel-Hoffmeistersche,¹⁵ (die offenbar auch in Krolls Peters-Ausgabe übergegangen ist, welche Schönberg nachweislich besessen hat), also wohl kaum authentisch. Das Interessante an diesen Bemerkungen ist die Einsicht, die sie in Schön-

^{14a} Infolge eines technischen Versehens fehlt im zweiten System des folgenden Notenbeispiels vor der letzten Note ein Taktstrich. – Anm. der Schriftleitung.

¹⁵ Joh. Seb. Bach, *Clavierwerke*, Kritische Ausgabe . . . von Dr. H. Bischoff, Bd. 5, Leipzig 1883, S. 40, Anm. 19.

bergs musikalisches Denken gewähren. Kein musikalischer Zusammenhang ist für ihn überhaupt vorstellbar ohne motivische Relation. Selbst die Akkordschläge dieser Begleitung werden von ihm motivisch gedeutet, erhalten ihren musikalischen Sinn über die bloße Begleitfunktion hinaus durch das motivische Leben, welches sie ermöglichen. Die Motive, die da das Leben spenden, sind oft einfachste Intervalle, Sekundschritte. Im Sinne der traditionellen Motivlehre noch gar keine Motive, sondern eher Motivelemente. Der Schritt vom konkreten Motiv, dem als Motiv erkennbaren kleinsten Bestandteil, zum mehr abstrakten Motivbestandteil, der Intervallbeziehung, die hinter dem Motiv steht und die nun selbst, genau wie das abstrakte Rhythmusmuster thematische Bedeutung gewinnt, ist bedeutungsvoll.

Nimmt es da wunder, daß Schönberg die Untersuchungen Wilhelm Werkers, die dieser im darauffolgenden Jahr unter dem Titel *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach* erscheinen ließ, als Bestätigung so mancher eigener Gedanken (bei manchen Differenzen) begrüßte? Der bei Werker wichtige Gedanke, daß sich hinter den musikalischen Themen sinnstiftende Gestalten finden, mußte Schönberg zu jener Zeit, in welcher er die Methode der Komposition mit zwölf Tönen entwickelte, als eine höchst willkommene Bestätigung erscheinen. Und auch der Verweis auf zahlhafte Entsprechungen und hinein-geheimniste Beziehungen waren ihm, der Ähnliches stets auch im Auge hatte, willkommen.

Die hier mitgeteilten Randnoten zu Schenkers Analyse sind, wie die meisten Aufzeichnungen Schönbergs, nicht als Entwürfe zu Aufsätzen oder selbständigen Studien aufzufassen, sie dienten vielmehr ausschließlich der Selbstverständigung des Komponisten. Sie sind denn auch von ungehemmter Spontaneität und gewähren so einen unmittelbaren Einblick in Schönbergs Gedanken und Denkweise. Vielfach hatten solche Niederschriften gewiß primär die Funktion, emotionale Entlastung zu gewähren. Schönberg hat im Affekt vielfach Dinge niedergeschrieben, die er bei ruhiger Überlegung nicht nur nicht hätte aufrechterhalten können, sondern auch nicht aufrechterhalten hätte. In der Tat gibt es zahlreiche Beweise dafür, daß er einen Gedanken, der in spontanen Niederschriften radikal formuliert worden war, in einem zur Veröffentlichung bestimmten Text vorsichtiger formuliert hat. Bisweilen hat er einen spontan (womöglich in höchster Erregung) niedergeschriebenen Gedanken nach näherer Prüfung auch verworfen. In seinem gewiß zur Veröffentlichung bestimmten Aufsatz über Bach,¹⁶ der zu seinen letzten schriftstellerischen Arbeiten gehört –

¹⁶ A. Schönberg, *Bach*; in: *Style and Idea*, hrsg. von L. Stein, London 1975, S. 393–397, und 532. Der Aufsatz entstand am 10. März 1950, der letzte Teil am 18. März (deutsche Übersetzung in: A. Schönberg, *Gesammelte Schriften* 1, hrsg. von I. Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 448–452 und 503f.).

er ist leider unvollendet geblieben –, hat sich Schönberg dann auch nicht mehr spontan geäußert, sondern alles reiflich erwogen. Zwei Gedanken dieses durch eine gewisse Skepsis ausgezeichneten Aufsatzes seien als für unseren Zusammenhang bedeutsam betrachtet.

Schönberg beginnt mit einer Erinnerung an den früheren Ausspruch, demzufolge er Bach als den ersten Zwölftonkomponisten bezeichnet habe. Er sagt aber dazu, daß dies selbstverständlich ein Scherz gewesen sei. War es aber ein Scherz, oder war es eine Übertreibung oder eine jener Paradoxien, für die Schönberg schon als junger Mann bekannt war? Schönberg führt als „einzige“ Basis für diese Behauptung den zwölftönigen Führer der h-Moll-Fuge aus dem Ersten Wohltemperierten Klavier an und sagt dann am Ende des Absatzes, nach der Diskussion weiterer Fugenthemen darüber: „In Fugue 24 the chromatically altered tones are neither substitutes nor parts of scales. They possess distinctly an independence resembling the unrelated tones of the chromatic scale in a basic set of a twelve-tone composition. The only essential difference between their nature and modern chromaticism is that they do not yet take advantage of their multiple meaning as a means of changing direction in a modulatory fashion.“¹⁷

Dieser Abschnitt gibt seinen Inhalt in vollem Umfang nur dem Leser preis, der ihn mit Schönbergs früheren Äußerungen zusammendenkt. Zwölftönigkeit des Themas ist an sich kein Erfordernis zur Realisation dessen, was hier als Zwölftönigkeit gedacht wird. Der Begriff der „Zwölftönigkeit“ definiert hier doch lediglich einen Tonraum, der alle zwölf Töne in gleicher Weise verfügbar hält, der, wie Schönberg in einer Niederschrift aus dem Jahre 1932 formuliert, es erlaubt, daß ein Werk wie das Wohltemperierte Klavier „aller zwölf Töne gedenkt“.¹⁸ Bach hat demzufolge Zwölftönigkeit nicht durch Zwölftonfolgen, sondern durch ein Denken mit bzw. in zwölf Tönen realisiert. Das sagt auch Schönberg in der zitierten (übrigens aphoristisch zugespitzten) Niederschrift. „Bach ist (paradox ausgedrückt) der erste Zwölfton-Komponist. . . . Bach hat die . . . Kunst, sieben Töne in solche gegenseitige Lagen zu bringen, daß in der Bewegung jeder Zusammenklang auffaßbar wird wie eine Konsonanz, . . . auf die zwölf Töne erweitert.“

Diese These nimmt der Aufsatz von 1950 beinahe zurück; freilich nicht ganz; er modifiziert sie nur auf der Basis einer anderen, ebenfalls in dem späten Aufsatz nicht exemplifizierten These, die Schönberg schon seit den frühen zwanziger Jahren verfochten hatte, die von der Bedeutung des Fugenthemas als der Quelle möglichst aller folgenden musikalischen Ereignisse. Das Fugenthema soll, Schönbergs Ansicht zufolge, in sich alle die „Zusammenhangsmöglichkeiten“ enthalten, „die die spätere . . . Durchführung erst enthüllen, abwickeln oder auslösen (auseinander-

¹⁷ Ebenda, S. 393f. (deutsche Ausgabe, S. 448).

¹⁸ Nachlaß 214, Rufer D 84.

legen, darlegen, darstellen)“ wird.¹⁹ „In der höchsten Form, welche vielleicht bloß eine theoretische Konstruktion sein mag, würde in einer Fuge nichts auftreten, was nicht zumindest mittelbar aus dem Thema abgeleitet wäre.“²⁰ Unter diesem Aspekt wäre natürlich ein Thema dann ideal, wenn es den gesamten Tonvorrat – wenn auch in nuce – darstellte. Unter diesem Aspekt erscheint dann tatsächlich das zwölftönige Fugenthema zwar nicht als einziges, wohl aber als einzigartiges Beweismittel für Schönbergs These.

Es hat den Anschein, als habe Schönberg zu der Zeit, als er den Bach-Aufsatz schrieb, im Bach-Jahr 1950 also, ein etwas distanzierteres Verhältnis zu den kontrapunktischen Künsten gewonnen. Jetzt möchte er die Geheimnisse all der Fugen ergründet sehen, die auf die Anwendung vieler der kontrapunktischen Verfahrensweisen verzichten. Die Idee von der totalen Prädetermination des Fugenverlaufs durch das Thema hat offenbar an Verbindlichkeit verloren.

Auch in dem zweiten Abschnitt seines Bach-Aufsatzes hat Schönberg etwas zurückgenommen (ohne die Grundthese freilich preiszugeben). Schönberg vertritt hier die Ansicht, Bach sei in Potsdam das „Opfer“ eines Späßes geworden. Das königliche Thema, als dessen Urheber Schönberg hier Philipp Emanuel Bach annimmt, sei absichtsvoll so konstruiert worden, daß es allen kontrapunktischen Künsten Widerstand leistet. Schönberg hält also das Thema für das Ergebnis eines raffiniert ausgeklügelten Komplotts. Früher hielt es Schönberg für etwas anderes: „Das Fugenthema ist ganz zweifellos ein ganz unbrauchbarer Schund . . . Nicht eine einzige Engführung dieses Themas ist möglich . . . Das Thema ist in jeder musikalischen Hinsicht schlecht. Sinnlos, erfindungslos und schematisch, oberflächlich, geschwätzig, uncharakteristisch, innerlich zusammenhanglos und vor allem unkontrapunktisch!! Ein Seitenstück zum Diabelli-Walzer. / Zu den entlegensten Hilfsmitteln muß Bach greifen, um überhaupt etwas damit, damit!!! nämlich, anfangen zu können . . .“²¹ Das in der Bach-Literatur so vielgepriesene Thema, das Bach selbst „*trefflich*“ nannte,²² hat der kontrapunktischen Bearbeitung größten Widerstand entgegengesetzt, obgleich es, wie Erich Schenk nachgewiesen hat,²³ aus zwei gängigen, zur kontrapunktischen Verarbeitung geeigneten melodischen Modellen zusammengesetzt ist. Bach hat in Potsdam nur eine dreistimmige Fuge über dieses Thema improvisiert, für die sechsstimmige

¹⁹ Niederschrift vom 11. Juni 1923; Nachlaß 40, Rufer D 18.

²⁰ 8. August 1936; Nachlaß, Rufer D 124 (mit entstellten Namen).

²¹ Ohne Datum, etwa 1928; Nachlaß 346, Rufer G 23.

²² Dok I, S. 241f.

²³ E. Schenk, *Barock bei Beethoven*; in: Beethoven und die Gegenwart, Festschrift für L. Schieder mair, Bonn 1937, S. 177ff., besonders S. 185ff.

wählte er ein eigenes Thema. Selbst die ausgearbeitete Version der dreistimmigen Fuge weist, wie bereits Philipp Spitta hervorgehoben hat, „absichtlich einen leichten, präludierenden Charakter auf“ und mag so an die vom König damals so beifällig aufgenommene Improvisation erinnern.²⁴ Für die sechsstimmige kontrapunktische Ausarbeitung gilt das von Schönberg Gesagte in vollem Umfang, daß nämlich der Gegenstand der kontrapunktischen Arbeit nicht das (königliche) Thema ist, sondern das, was Bach diesem aus Eigenem hinzugefügt hat.

²⁴ Spitta II, S. 672f.

Persönliches zur Geschichte der jüngeren Bach-Forschung

Von Arthur Mendel (Princeton, NJ)

h

Dear Alfred Dürr:

Over a quarter-century ago, in a letter to Professor Friedrich Blume, I asked some questions which prompted him to pass my letter on to you, and your reply of December 1951 was the beginning of a correspondence that by now fills four heavy binders. It has been to me an ever rewarding exchange that I hope will continue indefinitely.

Your friendly readiness to be helpful, which became so important to me, shone through the formality of that first communiqué. It was quickly followed by a copy of your *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, which was to become the vademecum for my research during the next several years. In writing it you had been almost totally dependent on secondary sources; you had had no evidence that had not been available to others for years; but you had had the imagination to see how to put that evidence together in new ways that revealed many of the stations of Bach's development up to his thirty-third year – by a happy coincidence, the same age that you had reached when you published that remarkable book. In browsing through our correspondence, I came across what in retrospect are amusing ironies.

A year or two after that first letter, I received from Hans Albrecht – doubtless at your suggestion – the invitation to edit the Johannes-Passion for the *Neue Bach-Ausgabe*, and from then on we had even more to correspond about. An early topic was the probable date of completion of our Passion edition, and it is amusing to read, with hindsight, a passage in your letter of 25 January, 1954: „Von Seiten des Verlages besteht durchaus die Möglichkeit, sie dieses oder nächstes Jahr herauszubringen. Andererseits besteht aber auch keine unbedingte Notwendigkeit, den Band überstürzt (!) herauszubringen, wenn Sie noch etwas Zeit dazu brauchen.“

Two years later, a semester's leave of absence gave me my first opportunity to work for several months steadily on the edition. I lost no time in coming to Göttingen (by way of Tübingen, where I had the privilege of comparing notes with Georg von Dadelsen, Wolfgang Plath, and Paul Kast on the copyists' handwritings that the students in my seminar and I had sorted). Then for many weeks in Göttingen I enjoyed the hospitality of the little office you had near the top of that famous Treppenhaus of the Kunstgeschichtliches Institut, where you and Dorothea Stephan and I sat on three sides of a square, and where all the help you gave me must have cost you almost as much time as it saved me.

I remember that when we first met, and I was able to congratulate you in person on the brilliance of your chronology of the Weimar cantatas, you

replied with a sigh that you were a man with „a brilliant future behind him“ – that you never expected to have as fortunate an „Einfall“ as the one that had resulted in the *Studien*. That one had depended on the document that records Bach's promotion in 1714 to the rank of Concert-Meister, and you had no hope that any such clear key to the chronology of his Leipzig works would be found. This barely a year before you wrote me your never-to-be-forgotten letter of 9 March 1957. In it you raised a question („wenn sie auch noch so blödsinnig ist“, as you with a proper show of diffidence phrased it) that changed my world, and was to change yours and that of Bach scholars everywhere. But I am getting ahead of my story.

The performing parts of the Johannes-Passion were a maze from which we spent many fascinating but frustrating hours trying to find a way out.

I remember particularly our trying to unravel together the tangle of deletions, substitutions, and restorations in the Johannes-Passion involving „Ruht wohl“; „Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein“; and „Christe, du Lamm Gottes“, in what Rust had called the *b* parts. There were brackets, indications reading "*Sequitur Choral Christe du Lamm Gottes*", crossings-out (in some cases double), markings reading "*Gilli*" and "*dieser Choral gilli*" for the same movement in the same part, etc. At one point I thought I could trace seven separate layers, and irreverently suggested that the Matthäus-Passion must be spurious, since Bach had never had time to perform any Passion but BWV 245.

The tangle was still a thicket after months more of work in Göttingen and at the Staatsbibliothek in Unter den Linden. In 1956–1957, I devoted a second two-semester seminar to it. After the students had familiarized themselves with the original parts and some of the simpler problems they presented, I assigned to each of them one of the places in the Passion where Bach had used different movements on different occasions. They were each to try to establish the order in which the various substitutions for the original movements and restorations of them had taken place. One after another they came in with lengthy reports of all the confusing and apparently mutually contradictory details, and each confessed that he had been unable to devise a hypothesis that would explain the contradictions.

Dramatically timed, your letter asking the „blödsinnige Frage“ came on the day before the last of these seminar reports was due. You reported that you had now examined all the manuscripts known to you in which the handwriting of "Anonymus III" appeared. (While this copyist was still anonymous, he bore many names: at this time you were still using the old appellation given him by Wackernagel; he had been called by me "Schreiber A"; he was to be called „Anonymus 3" by Paul Kast and Georg von Dadelsen, and „Hauptschreiber A" by you, until Werner Neumann in 1967 identified him as Johann Andreas Kuhnau.) You had observed that he used two forms of c-clef and two forms of single 16th-notes. In some works only the one form of each occurred; in some works, only the

other; and in very few works, both. It was clear to you that one form was earlier than the other, and that those few manuscripts in which both forms occurred doubtless belonged to an interim period. From datings on some works you were able to say which form seemed to be the earlier one, and this was partly confirmed by what seemed to be known about the watermarks of the papers on which the different forms appeared. But there was a problem, which you outlined as follows:

Es treten in allen 23 Handschriften mit dem Wasserzeichen IMK nur die frühen Formen auf; [das Papier mit dem] Halbmond enthält teils frühe, teils späte Formen, während die [Papiere mit den] sicher datierbaren späten Wasserzeichen nur die späten Formen aufweisen. Alles würde wunderbar zusammentreffen, wenn nicht die Johannes-Passion wäre:

The difficulty was that in the Johannes-Passion the early form does not occur, and the later form occurs only on what had ever since Spitta been thought to be Cöthen paper, with a watermark showing crossed swords. But, you wrote:

Wenn ich unabhängig von allen bisherigen [die Johannes-Passion betreffenden] Erkenntnissen nur Wasserzeichen und Schreiber betrachte, müßte ich sagen: Die Stimmen mit dem Wasserzeichen IMK sind die ältesten der Passion, während die von Anonymus III geschriebenen Stimmen des Wasserzeichens mit den gekreuzten Schwertern erst in [späteren] Jahren hinzugekommen sind. Aber das ist nach allem, was wir bisher besprochen hatten, vollendeter Blödsinn. Können Sie mir wohl aus dieser Schwierigkeit helfen?

Of the unconscious irony in this last question I had a suspicion as soon as I read it. I showed your letter at once to Paul Evans, who was scheduled to make his seminar report the next day. He, too, saw at once the importance of the point you had raised, but we agreed that he should read his report as he had written it, and introduce your letter only in the discussion that would follow. For he, like all the others, had found it impossible to explain the sequence of events reflected in the sources.

So we saved our surprise until he had made his report. Then I read your letter aloud. I wish you could have been here to see the faces light up as each student realized how your new hypothesis would clear up his confusion. Once we had considered it we wondered how we could have missed it all along. „Sie mir aus dieser Schwierigkeit helfen“ indeed!

The work with the parts in Kuhnau's handwritings was only your first step toward the New Chronology: at this time, you were still inclined to date the later forms of Kuhnau's handwriting in the 1730's. It was only as you worked with the many other handwritings of the parts that you were able to arrange most of the extant vocal works in precise chronological order, and show that the latest extant manuscript containing the handwriting of „Hauptschreiber A“ could not have been written after 1727. Meanwhile you had, as you wrote me less than six weeks later, been

working at a hypothetical reconstruction of some of the cantata-Jahrgänge referred to in the Obituary by C. P. E. Bach and J. F. Agricola and in Forkel's biography. One Jahrgang had been reconstructed in 1906 by B. F. Richter. Its core was easy to recognize, consisting as it did of 44 chorale-cantatas of which the Thomas-Schule possessed the performing parts. The Town Council had bought them, after Bach's death, from Anna Magdalena. The scores had been lent by Wilhelm Friedemann to Forkel, who had referred to them as „den ganzen Jahrgang . . . und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Chormelodien gearbeitet ist.”

In the catalogue of Philipp Emanuel's estate, you had observed that all the cantatas listed could be sorted into three groups. Of one group, Emanuel had possessed only scores; of another, only parts; and of a third, scores „und einige Stimmen“. Arranging all these in the order of the church year, you saw that they could all be grouped in two Jahrgänge, for one of which Emanuel had apparently inherited the score „und einige Stimmen“ and for the other alternately the score for one church occasion and the parts for the next.

These were major discoveries. All of the data had been available for many years, but it was only when you had the idea of putting them in order that they became evidence of important aspects of Bach's development. They then proved that at least as early as the division of J. S. Bach's estate in 1750, the cantatas had been arranged in separate series, each according to the church year. And when the evidence was put together with that of the watermarks and of the copyists' handwritings, it became clear that most of the works belonging to at least three Jahrgänge could be dated precisely to the day. Most surprising of all was the simultaneous discovery that except for some earlier cantatas that Bach had brought along with him to Leipzig and used there, virtually all the works in these three series had been composed for performance during his first three years in Leipzig, apparently at the rate of more than one a week.

So you had set another “egg of Columbus” beside the one represented by your chronology of the Weimar works, and dramatically disproved your earlier forebodings that your brilliant musicological future was behind you. Meanwhile and independently, Georg von Dadelsen, working along similar lines with several of his fellow students of Walter Gerstenberg in Tübingen, but devoting primary attention to the development of Bach's own handwriting over the years, had come to substantially the same conclusions as yours. With the church calendar, some fixed datings on manuscripts and documents, and the mass of data behind your conclusions, including thousands of pages providing the evidence of scores of handwritings and dozens of watermarks, the chances were infinitesimal that any hypothesis differing substantially from yours and Dadelsen's could take its place. And many discoveries since the publication of your 1957 Bach-Jahrbuch article, though minor in comparison with yours, have confirmed your brilliant deductions.

While they solved many problems, they of course raised new ones. Why had Bach, after producing church works at such a furious rate during his first Leipzig years, suddenly stopped? What had principally occupied him in the 1730s and '40s? Had he really thought of his church compositions as "nur ein Onus", and what then became of the „fifth Evangelist“ concept? How could Spitta, followed by Schweitzer and Pirro in dating the chorale cantatas mainly from 1735 to 1744, have gone so wrong? Above all, what conclusions must one draw about the relations of internal to external evidence from the fact that Spitta, who had seemed to have an unrivalled knowledge and understanding of Bach, had written these words?

Wer von dieser Stelle aus auf Bachs Leben zurückblickt, dem offenbart sich die Geschlossenheit seiner künstlerischen Entwicklung in greifbarster Gestalt. Von dem geistlichen Volkslied nahm er in früher Jugend seinen Ausgang und mit ihm endete er auch. Er wußte, daß alles, was er auf dem Gebiete der Kirchencantate schaffen durfte, innerlich mit dem Choral und den durch ihn bedingten Kunstformen zusammenhing. Es mußte ihm als das würdigste Ziel erscheinen, seiner Kraft diejenige Richtung zu geben, daß sie sich in einer Form auslebte, welche den Choral in seiner größtmöglichen künstlerischen Erweiterung darstellt. Wohl entbehren die Choralcantaten jener Mannigfaltigkeit der Gestalten, die in ihrem üppig aufquellenden Drange während der früheren und mittleren Lebensperiode zur höchsten Bewunderung hinreißt. Aber die gelassene Beherrschung aller Kunstmittel, der tiefe männliche Ernst, der ihnen aufgeprägt liegt, konnten nur als Frucht eines solchen überreichen Kunstlebens hervorgehen . . .

It was natural that some people should have been attached to this very plausible hypothesis, and reluctant to give it up. Some implausibilities were nicely detailed by you in a text of which only a bowdlerized version has hitherto been published, and of which – ever faithful to the Richtlinien of critical editing – I present in an Anhang the first edition of its [almost] original form.

Over the years, with the combination of brilliance, scholarly scruple, and humor that your letters about the New Chronology and this Capriccio demonstrate, you helped me through the "enigmas wrapped in enigmas" that the sources of the Johannes-Passion presented. And, with only the occasional impatience that highlighted your long-term patience, you bore with me while I stubbornly resisted all attempts to set a date by which NBA II/4 would be ready for printing. Here, too, irony dogged our footsteps. I had vowed not to release the final proofs of the score until the final proofs of the Kritischer Bericht could also be released. But even I was not stubborn enough to stick by my vow, when, having delivered almost half of the latter, the typesetter went bankrupt. To you this was only one of the multitude of crises that your work for the NBA has brought you, for which everyone interested in Bach will forever be in your dept.

But in closing this already overlong epistle I prefer to remind you of the many joyful occasions we have had together in Göttingen, Lüneburg, Berlin,

Ansbach, Arolo, New York, Princeton, Paris, Bovenden, Locarno, and once again Paris. May they be oft repeated, and may you for many more years continue to be the greatly admired and cherished friend of

Arthur Mendel.

Anhang

[Capriccio sopra la lontananza dell' ipotesi diletteissimo]

Hauptkopist A, der Hauptschreiber nahezu sämtlicher Choralkantaten des Jahrganges (auch von BWV 116!) und inzwischen auf Grund eines Bewerberbeschreibens in Grimma von Werner Neumann identifiziert, ist Alumnus der Thomasschule von 1718 bis 1728. 1729 bewirbt er sich in Grimma als Kantor der Stadtschule, nachdem er bereits seit 1725 keine regelmäßigen Kopistendienste bei Bach mehr geleistet hat. Zweiunddreißigjährig, „um 1740“ packt ihn eine unstillbare Sehnsucht nach seiner alten Schule, und weil er nicht allein kommen will, stiftet er eine Reihe alter Schulkameraden, die Hauptkopisten B und C, die Anonymos I p und II e, die er alle noch vom Schreiben der Stimmen zur Johannes-Passion aus dem Jahre 1724 (1723?) gut kannte, und Anon. I o, der in einem der folgenden Jahre . . . an derselben Passion geschrieben hatte, an, mit ihm zu Bach zu gehen und sich – nachdem alle von ihnen in den sicher datierbaren Werken von 1729, 1731, 1732, 1733, 1734 usw. nicht mehr in Erscheinung getreten waren – nun wieder am Notenschreiben zu beteiligen.

Bach empfängt sie mit offenen Armen. „Ihr kommt wie gerufen; denn ich komponiere gerade an meinen späten Choralkantaten“, und gerührt von so viel Liebe zum alten Schulbetrieb (er hatte sie insgeheim immer bemitleidet, weil sie neben ihren Schulaufgaben noch so viel zu schreiben gehabt hatten), sucht er nun seinerseits, ob er nicht noch einiges Papier aus der alten Zeit wiederfinden könne von den Sorten, die er im ganzen letzten Jahrzehnt nicht mehr benutzt hatte. Wahrhaftig, da ist noch IMK-Papier, das wird auf die Kantaten 20, 135, 107 und 178 verteilt, und auch „Schwelter I“ (1723?) findet sich noch und wird vor Begeisterung gleich für „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ aufgebraucht. Selbst Friedemann, der gerade auf Osterurlaub in Leipzig weilt (die Dresdener Kirchenbehörden sind darin großzügig), schreibt gleich mit, und nun ist des Schwärmens in alten Zeiten kein Ende! Daß manchen von ihnen die Schulbänke doch nicht mehr recht passen wollen, wird mit Humor getragen. Nur Rektor Ernesti ist etwas erstaunt über die seltsame Gesellschaft, die sich da in seiner Schule herumtreibt, und brummt etwas vor sich hin, das klingt wie „. . . alle nur Bierfiedler geworden . . .“

[A. D.]



ANHANG

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch)

Englische Resümees

Alfred Dürr: Heinrich Nicolaus Gerber's Studies with Bach

Gerber's course of instruction can be traced on the basis of extant copies which he made of works by Bach. In general the findings confirm the information contained in the dictionary issued by E. L. Gerber, the son of Bach's student. The instruction began towards the end of 1724 with the study of the inventions and sinfonias; it continued with the French and English suites and eventually the Well-Tempered Clavier. Evidently Bach introduced the study of thorough bass earlier than indicated by Gerber's son.

Hans-Joachim Schulze: "The Piece in the Golden Wrapper" – Details Concerning Several Eighteenth-Century Bach Copies

A comparison of text portions from several copies of Bach's works with preserved official documents has yielded evidence by which six hitherto unidentified scribes of important sources could be determined and the dating of the manuscripts in question could be fixed. These identifications involve such outstanding sources as the "Moscheles autograph" of the prelude and fugue in C Major BWV 545, the original performing parts for the orchestral suite in C Major BWV 1066, and Bach's thorough bass instructions of 1738.

Yoshitake Kobayashi: New Findings Regarding Several Bach Sources on the Basis of Scribal Investigations

Scribal investigations have led to the clarification of various questions. J. L. Krebs can be identified as the composer of BWV 567 and BWV Anh. 27. Most likely the following composers wrote the works listed with their respective names and so far wrongly ascribed to Bach: C. P. E. Bach (BWV 1020), J. E. Bach (Bach-Inc. 47), G. Kirchhoff (BWV 907, 908), B. Pasquini (BWV 833). BWV 525 probably exists in an earlier B flat Major version. In addition to some further scribal identifications from within the circle of Bach's students evidence can be furnished that Bach performed works by F. Conti, B. Pasquini, and D. Buxtehude.

Dietrich Kilian: Some New Aspects of Source Documentation for Bach's Clavier and Organ Works

The meaning of the term "original manuscript" has to be understood in a wider sense than previously accepted. To refer categorically to "the autograph" raises a problem since there are often two autographs in existence. Likewise, the number of authorized copies produced under Bach's supervision, and containing the composer's corrections, is much larger than has been previously assumed. This situation explains the great number of variants which make a filiation of sources so complicated, as the organ sonatas BWV 525–530 exemplify.

Reinhold Krause: Another Unknown Testimony by Bach

P. C. Stolle (1706–1779/80), a Leipzig alumnus of the St. Thomas's School from 1722 to 1733, requested a testimony from Bach in 1734. This document was located in the state archives of Weimar. From Bach's cautious formulation can be inferred that Stolle's musical ability was limited.

Christoph Wolff: Bach's Test for the Leipzig Cantorate and the Performance History of Cantata BWV 23 "Du wahrer Gott und Davids Sohn"

Precise information concerning hitherto unresolved questions has been obtained through an analysis of the extant original performance material for Cantata 23, which was completed in 1977 through the return of sources previously believed lost. The work, composed in Cöthen as a cantata in three movements, was enlarged for the Leipzig cantorate test in 1723 by one chorale movement (from the Weimar period?); it was transposed from c Minor to b Minor and performed with unusually large forces. Revivals of the work in later years were marked by the return to C Minor and to a smaller performance apparatus.

Georg von Dadelsen: The Crux of Minor Matters – Editorial and Practical Comments on Bach's Articulation

The sloppily notated and ambiguous legato slurs in Bach's manuscripts are often misleading. On the basis of various examples it can be demonstrated that Bach's slurring practice does not only serve the expression of affects and the melodic phrasing but is very closely connected with violinistic technique (e. g., "down bow rule"). The other instruments generally take over the articulation style of the violin which emphasizes the accents of the measure and makes possible a smooth and fluent performance.

Paul Brainard: On Errors and Corrections of Text Underlay in the Vocal Works of J. S. Bach

Bach's occasional failure to quote or underlay a text correctly, and the numerous corrections in his autographs involving various aspects of the

relationship between text and music, are held to be significant evidence in our attempts to attain a fuller understanding of the composer's thinking and work-procedures. The article investigates the questions of Bach's advance familiarity with the texts; whether his awareness of them was constant or intermittent; the extent to which his music can indeed be considered to be continuously language-generated; some situations under which musical considerations appear to predominate over poetic ones, and vice versa.

Joshua Rifkin: A Slow Concerto Movement by Bach

The composition transmitted as both the opening *sinfonia* to the cantata BWV 156 and the middle movement of the harpsichord concerto BWV 1056 represents an unresolved problem among Bach's instrumental works. Both its origin and the relationship between the two versions have remained unclear. A comparison of readings, however, combined with a close examination of the autograph to BWV 1056/2 leads to the conclusion that the piece must have originated as the slow movement of an oboe concerto in D Minor. The outer movements of this concerto appear to survive in the two *sinfonie* of the cantata BWV 35, making a reconstruction of the entire work possible.

Gerhard Herz: The Lombard Rhythm in Bach's Vocal Music

Patterns of Lombard rhythm appear in Bach's vocal music beginning in 1723 and markedly increasing after 1732. They are found above all in ceremonial cantatas written for the Saxon court; apparently this stylistic trait met with particular favor in Dresden. In his instrumental works, especially those written between 1726 and 1742, Bach shows the same predilection for this fashionable style element. In the 1730s it becomes an important component of Bach's own style.

Elke Axmacher: A New Source for the Text of the St. Matthew Passion

Picander used the Passion sermons of the Rostock theologian H. Müller (1631-1675) as a model for almost half of his poetic Passion text. The derivation is shown by means of a synopsis with added commentary. Since the sermons by Müller were contained in Bach's library, we may assume that Bach influenced this choice.

Carl Dahlhaus: Comments on the Rise of Romantic Bach Interpretation

The transition from 18th-century concepts to patterns of Romantic interpretation and their gradual application to Bach's work can be observed in the writings of Triest (AMZ 1801). In the typical manner of the eclectic, Triest mingles Romantic bias with that which suggests the clashing of

Baroque traditions with the "Empfindsamkeit". A clearly Romantic approach to Bach, evidently prompted in some details by Triest, takes its departure from E. T. A. Hoffmann.

Karl Heller: F. C. Griepenkerl – From Unpublished Letters of a Bach Collector and Editor

Eight letters by Griepenkerl, dating from the period 1820–1849 and addressed to Roitzsch, Dehn, and other recipients, provide details concerning Griepenkerl's activities as Bach editor and collector as well as his attitude towards W. F. Bach's work. The whereabouts of a manuscript, mentioned several times and containing 72 unknown twopart fugues by Bach, remains unclarified.

Robert L. Marshall: A Note on the Later History of the Old Bach Edition – A Small Bibliographical Riddle

An examination of two copies, chosen at random, of the "Einzel-Ausgabe" of the BG edition of the cantata BWV 105 revealed that (1) the two copies differed in details with each other and (2) neither was identical in all respects with the edition prepared by W. Rust for BG 23. It is possible the anonymous editor of "copy 2", which shares the typography of the BG but exhibits a number of different readings, was A. Schering.

Rudolf Stephan: "Schönberg and Bach" – Some Notes

It is by no means accidental that Bach is the most frequently quoted composer in Schönberg's "Harmonielehre" (1911). A preeminent Bach influence is clearly noticeable in this early period, as is shown at the example of a typical Bach setting in "Pierrot lunaire" (1912). Further discussed are Schönberg's orchestration of the organ chorale BWV 654 (1921) and his comments upon H. Schenker's analysis of the Prelude in E flat Minor BWV 853, which point out that musical logic is not possible without motivic reference.

Französische Resümées

Alfred Dürr: Heinrich Nicolaus Gerber, élève de Bach

On peut suivre l'éducation de Gerber grâce aux œuvres de Bach copiées de sa main qui nous été transmises. On en retrouve les traits généraux dans l'article de dictionnaire que son fils E. L. Gerber lui a consacré. Selon cet article, H. N. Gerber commença ses études avec Bach à la fin de 1724 avec les Inventiones et Sinfonies, puis les Suites Françaises et Anglaises, et enfin le Clavecin bien Tempéré. Ses études de basse continue ont sans doute commencés plus tôt que son fils ne l'écrit.

Hans-Joachim Schulze: « Le manuscrit dans couverture dorée » – A propos de quelques copies de Bach du début du 18^e siècle

Grâce à la comparaison de l'écriture dans des manuscrits musicaux avec des documents d'archives analogues, on a pu identifier six copistes de sources importantes, jusqu'à présent inconnus, et préciser la date de ces manuscrits. Ceci concerne des sources aussi importantes que « l'autographe Moscheles » du Prélude et Fugue en Do Majeur (BWV 545), les parties originales de la Suite pour orchestre en Do Majeur (BWV 1066), et le traité de Basse Continue écrit en 1738.

Yoshitake Kobayashi: Nouvelles découvertes dans les sources de Bach grâce à des examens de graphisme

L'examen de l'écriture permet de clarifier différentes questions. On a pu reconnaître en J. L. Krebs l'auteur des nos BWV 567 et BWV Anh. 27. Il est très vraisemblable que les compositeurs suivants sont les auteurs d'œuvres faussement attribuées à Bach: C. P. E. Bach (BWV 1020), J. E. Bach (Bach-Inc. 47), G. Kirchhoff (BWV 907, 908), Pasquini (BWV 833). Il existe probablement une version antérieure du no BWV 525 en Si bémol Majeur. A côté de manuscrits attribués à des copistes appartenant au cercle de Bach, on a pu vérifier que Bach a exécuté des œuvres de F. Conti, B. Pasquini et D. Buxtehude.

Dietrich Kilian: Quelques nouveaux aspects de la transmission des sources des œuvres de Bach pour instruments à clavier

Lorsque l'on considère les œuvres de Bach pour instruments à clavier, on doit élargir la notion de « Originalhandschrift » (manuscrit original). L'utilisation exclusive du terme « autographe » est problématique, car il existe souvent deux autographes. D'autre part le nombre de copies authentifiées trouvées dans la demeure de Bach, et annotées de sa main, s'est trouvé accru. De là proviennent les innombrables variantes. Ceci rend difficile l'établissement de la parenté des sources, ainsi que l'exemple des Sonates d'Orgue BWV 525-530 le démontre.

Reinhold Krause: Un nouveau document de Johann Sebastian Bach

Paul Christian Stolle (1706-1779/80), élève de l'école St. Thomas de Leipzig de 1722 à 1733, sollicita le poste de cantor à Auma en 1734, et pria Bach de lui fournir une recommandation. Ce document a été découvert dans les archives nationales de Weimar. Il ressort des formules circonspectes de Bach que Stolle possédait des talents musicaux limités.

Christoph Wolff: L'épreuve d'entrée de Bach pour sa position de cantor à Leipzig, et l'histoire de l'exécution de la cantate «Du wahrer Gott und Davids Sohn» BWV 23

Une analyse du matériel de l'exécution originale de la cantate 23, à présent complet, depuis le retour, en 1977, de sources disparues, fournit des renseignements précis sur diverses questions restées obscures. Cette cantate en trois mouvements, écrite à Köthen, a été augmentée d'un chœur (composé à Weimar?), transposée de do mineur en si mineur, et exécutée dans une formation exceptionnellement développée. Par la suite, cette cantate a été exécutée en do mineur, et dans une formation réduite.

Georg von Dadelsen: De l'importance des détails. Remarques éditoriales et pratiques au sujet de l'articulation chez Bach

Certaines liaisons imprécises et contradictoires dans les manuscrits de Bach sont souvent la cause de malentendus. Divers exemples démontrent que les liaisons de Bach ne servent pas seulement à exprimer l'Affekt (caractère) et le phrase, mais qu'elles ont aussi un rapport étroit avec la technique du violon (par exemple «la règle du tiré»). Les autres instruments empruntent en général les articulations habituelles du violon, qui servent à accentuer les temps forts et permettent une exécution fluide.

Paul Brainard: Fautes et corrections dans la prosodie des œuvres vocales de Bach

Quelques citations de textes incorrectes et de nombreuses corrections de prosodie dans ses manuscrits autographes permettent d'apercevoir la façon dont Bach pensait et travaillait. De nombreux exemples apportent de la lumière sur des questions telles que: Bach avait-il une connaissance intime des textes? Sa musique est-elle toujours liée au langage ou engendrée par le texte? Y a-t-il des cas où des décisions d'ordre musical ont pris le pas sur des considérations poétiques (et inversement)?

Joshua Rifkin: A propos d'un mouvement lent d'un concerto de Bach

On ignorait jusqu'à présent la destination originale de la sinfonia introductive de la cantate 156, qui apparaît dans une autre version dans le mouvement central du concerto pour clavecin en fa mineur, BWV 1056. L'examen critique des sources conduit à penser que ces deux pièces proviennent du mouvement central en Fa Majeur d'un concerto pour hautbois en ré mineur. Il est possible de reconstituer l'ensemble de ce concerto perdu, car il semble que les deux autres mouvements ont été utilisés dans les deux sinfonies de la cantate 35.

Gerhard Herz: Le rythme lombard dans la musique de Bach

Le rythme lombard, présent dès 1723, a pris une place prédominante dans les œuvres vocales de Bach après 1732. Le style était apparemment très en faveur à Drèse, car on le trouve surtout dans les cantates dédiées à la cour de Saxe. Les œuvres instrumentales écrites entre 1726 et 1742 reflètent aussi l'intérêt de Bach pour cette nouvelle « mode ». Dans les années 1730, cet élément gagna une place importante dans sa technique de composition.

Elke Axmacher: – Le texte de la Passion selon St. Matthieu – une nouvelle source

Près de la moitié du texte de la Passion Picander a basé sur les sermons de H. Müller (1631–1675), theologien de Rostock. Cet article le montre sous la forme d'une synopsis commentée. Etant donné que Bach possédait dans sa bibliothèque les sermons de Müller, on peut supposer que Bach a influencé énormément Picander dans le choix de ce modèle.

Carl Dahlhaus: De l'origine de l'interprétation romantique de Bach

On peut observer chez Triest (AMZ 1801) la transition des formes de pensées du 18^e siècle aux modèles romantiques, et leur application, encore timide, à Bach. Chez cet éclectique, des traits romantiques sont mêlés à des préjugés qui proviennent des conflits entre l'âge de sensibilité (Empfindsamkeit) et la tradition baroque. C'est E. T. A. Hoffmann qui a développé l'image romantique de Bach, suggérée par Triest.

Karl Heller: Friedrich Conrad Griepenkerl – lettres inédites d'un collectionneur et éditeur de Bach

Huit lettres de Griepenkerl, adressées entre 1820 et 1839, à Roitzsch, Dehn et d'autres destinataires, nous donnent des indications sur ses éditions des œuvres de Bach, sur l'étendu, le caractère, et l'état de sa collection, aussi que son opinion sur l'œuvre de Wilhelm Friedemann Bach. On ignore encore ce qui est advenu d'un manuscrit de Bach, mentionné plusieurs fois, comprenant 72 fugues à deux voix inconnues à ce jour.

Robert L. Marshall: La petite histoire de la Bach-Ausgabe: une énigme bibliographique

L'examen de deux copies de la cantate 105 imprimés en « Einzel-Ausgabe » d'après l'édition de la BG a permis de constater que les exemplaires n'étaient pas identiques, pas plus qu'ils n'étaient la reproduction de l'édition de la BG. Les divergences de texte montrent que l'un des deux exemplaires est le résultat d'une révision d'après la partition autographe effectuée indépendamment de la BG. Il est possible que A. Schering en soit responsable.

Rudolf Stephan: Au sujet de Schönberg et Bach

Ce n'est pas par hasard que Bach est le compositeur le plus souvent cité dans «l'Harmonielehre» de Schönberg (1911). La portée de l'influence de Bach à cette époque est démontrée ici à la lumière de techniques de composition, particulières à Bach, présentés dans «Pierrot Lunaire» (1912). On trouvera plus loin une discussion sur l'orchestration du choral d'orgue BWV 654 (1921), et des remarques sur l'analyse de Schenker du prélude mi bémol mineur BWV 853, lesquelles montrent qu'il est impossible de concevoir le sens – le contexte – du discours musical indépendamment des rapports motiviques. Vient enfin l'opinion de Schönberg sur le thème de l'Offrande Musicale qu'il considérait impropre au développement contrapuntique.

Russische Resümées:

Alfred Dürr: Генрих Николаус Гербер — ученик Баха

Последовательность обучения Гербера можно проследить по переданным, изготовленным им копиям Баховских произведений. При этом в целом подтверждаются сообщения сына Э. Л. Гербера в соответствующей статье энциклопедии. Судя по ним, обучение у Баха началось в конце 1724 г. с инвенций и симфоний, и через французские и Английские сюиты привело к «Хорошо темперированному клавиру». Однако, раньше, чем об этом сообщает сын, Бах очевидно начал обучение практике генералбаса.

Hans-Joachim Schulze: «Экземпляр в золотой бумаге» — исследование по некоторым копиям Баха начала 18-го столетия

Путем сравнения текстовых частей некоторых рукописей с соответствующими архивными документами удалось установить шесть неизвестных до настоящего времени писцов важных источников и уточнить датировку этих рукописей. Указания относятся к таким известным источникам, как, например, «Мошелесский автограф» из прелюдии и фуги до мажор (BWV 545), оригинальное изложение для голоса оркестровой сюиты до мажор (BWV 1066), а также Баховское учение о генералбасе 1738 г.

Yoshitake Kobayashi: Новые познания по некоторым подлинникам Баха на основе графологических исследований.

Графические исследования ведут к выяснению различных вопросов. И. Л. Крейс может быть установлен автором BWV 567

и BWV прил. 27. Вероятнее всего, следующие композиторы являются авторами произведений, ошибочно приписываемых Баху: К. Ф. Э. Бах (BWV 1020), И. Э. Бах (Бах — Инк. 47), Г. Кирхгофф (BWV 907, 908), Б. Паскуини (BWV 833). От BWV 525 существовало, очевидно, ранний вариант в си-бемоль мажоре. Наряду с рядом направлений рукописей писцам из круга учеников Баха, подтверждается исполнение произведений Ф. Конти, Б. Паскуини и Д. Букстехуде Бахом.

Dietrich Kilian: Некоторые новые аспекты по преданию источников фортепианных и органных произведений Баха.

Понятие «Подлинная рукопись» клавишных произведений Баха следует понимать более широко, чем до сих пор. Одна только ссылка на «автограф» становится проблематичной, так как очень часто имеется две подлинные рукописи. Намного больше, чем до сих пор принято, также количество авторизованных копий, изготовленных в доме Баха и содержащих исправления композитора. Этим объясняются многочисленные варианты толкования текстов, так затрудняющее выявление происхождения источников, как это видно на примере органных сонат BWV 525—530.

Reinhold Krause: Еще одно неизвестное свидетельство Иоганна Себастьяна Баха

Для поступления на место кантора в г. Аума Пауль Кристиан Столле (1706—1779/80 гг), в 1722—1733 гг. воспитанник Лейпцигской «Томасшule», запросил в 1734 году у Баха свидетельство. Этот документ был найден в государственном архиве г. Ваймар. Из осторожной формулировки Баха следует, что Штолле обладает лишь заурядными музыкальными способностями.

Christoph Wolff: Лейпцигские канторатские пробы и история исполнения кантаты «Ты истинный бог и сын Давида» BWV 23

Анализ сохранившегося подлинного материала исполнения по кантате 23, который со времени нахождения потерянных подлинников в 1977 году представлен теперь полностью, позволяет дать точные сведения по различным невыясненным вопросам. Произведение, написанное в Кётене как кантата из трех частей, к канторатским пробам в Лейпциге 1723 г. было

дополнено одной (ваймарской) частью для хорального хора, транспонировано из до-минор в си-минор и исполнено с необыкновенно большим составом. Более поздние исполнения последовали в до-миноре и в меньшем составе.

Georg von Dadelsen: Крест второстепенного. Издательские и практические замечания по артикуляции Баха.

Небрежно расставленные и противоречивые нотационные изображения легато в Баховских рукописях приводят к частым недоразумениям. На различных примерах показывается, что манера проставления дужки легато Бахом служит не только для подчеркивания эмоциональной выразительности и синтаксического членения в малом, а одновременно с этим стоит в тесной связи с техникой игры на скрипке (например, правило «движения смычка вниз»). Остальные инструменты в общем перенимают правила артикуляции звука скрипки, служащие для подчеркивания сильной доли такта и позволяющие плавное изложение.

Paul Brainard: Об ошибках и исправлениях в сочинениях текстов в вокальных произведениях И. С. Баха.

Случайно ошибочные цитирования текстов Бахом и многочисленные исправления в текстах к подлинно рукописным партитурам позволяют получать важные представления об образе мышления и творчества Баха. Многочисленные примеры можно привести для выяснения таких вопросов, как: был ли Бах знаком с текстами заранее? Всегда ли его музыка связана с языком или порождена текстом? Имеются ли случаи, когда музыкальные решения ставились над поэтическими соображениями (и наоборот)?

Joshua Rifkin: Медленная концертная часть Баха

Первоначальное назначение вступительной симфонии к кантате 156, которая в другой редакции дошла до нас и как середина концерта для клавесина фа минор BWV 1056, до сих пор остается неясным. Критические соображения по первоисточникам приводят к тому, что оба произведения относятся к средней части фа мажор концерта ре минор для гобоя. Рамочные части этого утерянного концерта для гобоя, кажется, сохранились в обеих симфониях кантаты 35, так что возможна реконструкция всего произведения.

Gerhard Herz: Ломбардский ритм в вокальной музыке Баха

Ломбардский ритм проявляется в вокальных произведениях Баха с 1723 года и после 1732 года в усиленной мере. Он встречается прежде всего в хвалебных кантатах для Саксонского двора, так как в Дрездене, видно, отдавали предпочтение этой манере стиля. В инструментальных произведениях, прежде всего, периода 1726—1742 гг. Бах также вызывает интерес к этому модному элементу стиля, который особенно в 1730-е годы становится важным компонентом его композиторского стиля.

Elke Axmacher: Находка подлинника к тексту Страсти по Матфею

Почти для половины своих стихов «Страстей» Пикандер как основу использовал проповеди о «Страстях» ростокского богослова Г. Мюллера (1631—1675 гг.) как это показывается в форме комментированного сравнительного обзора. Так как проповеди Мюллера содержались в библиотеке Баха, можно предположить, что Бах значительно повлиял на выбор этого оригинала.

Carl Dahlhaus: К происхождению романтического толкования Баха

Переход от форм мышления 18-го столетия к романтическим категориям и их еще нерешительного применения к Баху прослеживается у Триеста (AMZ 1801). Характерно романтические толкования у эклектика Триеста еще тесно сливаются с предубеждениями, происходящими из полемики сентиментальности с традицией барокко. Неомраченное романтическое толкование Баха выразил Э. Т. А. Гофманн, в некоторых чертах, очевидно, инспирированной Триестом.

Karl Heller: Фридрих Конрад Грипенкерл — из неопубликованных писем собирателя и издателя произведений Баха

Восемь писем Грипенкерла с 1820—1849 гг. Фердинанду Аугусту Ройтццу, Зигфриду Вильгельму Дену и другим дают сведения о деятельности Грипенкерла как издателя произведений Баха, об объеме, характере и местонахождении его собрания произведений Баха, а также об его отношении к творчеству Вильгельма Фридеманна Баха. Местонахождение неоднократно упомянутой рукописи с 72 неизвестными двухголосными фугами Баха остается неизвестным.

Robert L. Marshall: Примечания к более поздней истории старшего издания Баха: небольшая библиографическая загадка

Исследование двух экземпляров «Отдельного издания» кантаты 105 по BG показало, что оба экземпляра не идентичны ни между собой, ни с BG. Расхождения текстов подтверждают, что одно из «отдельных изданий» представляет собой независимое от BG изменение по оригинальной рукописи партитуры, за которое, возможно, отвечал А. Шеринг.

Rudolf Stephan: По теме «Шёнберг и Бах»

Не случайно Бах является композитором, встречающегося чаще других в Шёнбергском учении о гармонии. Насколько влиятельным был Бах уже в то время, доказывается на примере Баховского типа изложения в «Пьерро люнере» (1912). Далее рассматриваются оркестровка хорала для органа BWV 654 (1921), замечания по анализу прелюда ми бемоль минор BWV 853 X. Шенкера, а также критические заметки Шёнберга по теме Музыкального приношения.

Tschechische Resümees

Aus herstellungstechnischen Rücksichten erfolgt die Wiedergabe im Anhang zu Jahrgang 65 (1979) des Bach-Jahrbuchs.

