

Handwritten marks

Bach-Jahrbuch

1987

i	2-4
i	3.4
r	34
i	27.4.

BÄCH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

73. Jahrgang 1987



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1987



G

CIP-Kurztitelaufnahme:

Bach-Jahrbuch / im Auftr. der Neuen
Bachgesellschaft hrsg. von... -
Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. -
(Veröffentlichungen der Neuen Bachge-
sellschaft; ...)
Jg. 72. 1986. - 1985. - (...; 1986)

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle Leipzig 7010, Postfach 727
Geschäftsstelle 7000 Stuttgart 1, Joh.-Seb.-Bach-Platz

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Redaktion Bach-Jahrbuch, Thomaskirchhof 16, Leipzig 7010, Postfach 1301
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138
Redaktionsschluß: 15. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1986

Lizenz 420. 205-137-86. LSV 6720. H 5712

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Messedruck Leipzig III-18-127

01C20

I N H A L T

<i>Günter Wagner</i> (Berlin-West), Instrumental – vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert	7
<i>Wolf Hobohm</i> (Magdeburg), Ein unbekanntes Urteil Johann Matthesons über Joh. Seb. Bach. Anmerkungen zu einem Literatenstreit um 1730	19
<i>Wolfgang Wiemer</i> (Aichschieß über Eßlingen), Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekannte Choralsammlung Christian Friedrich Penzels	29
<i>H. Peter Ernst</i> (Mühlhausen/Th.), Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel	75
<i>Ulrich Drüner</i> (Stuttgart), Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente	85
<i>Don L. Smithers</i> (West Nyack, NY), Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs	113
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs	151
<i>Konrad Küster</i> (Tübingen), Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach	159

Kleine Beiträge

<i>Roswitha Bruggaier</i> (Frankfurt a. M.), Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660) – eine Komposition mit Viola da gamba?	165
<i>Eva-Mari Ranft</i> (Leipzig), Neues über die Weißenfelder Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs	169
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Frage des Doppelaccompagnements (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit	173
<i>Rainer Kaiser</i> (Freiburg i. B.), Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil des „Odenwälder Mozart“	175

Besprechungen

Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Neuhausen-Stuttgart 1984 (<i>Martin Petzoldt</i> , Leipzig)	177
--	-----

Johann Sebastian Bach, Clavier-Übung Teil I-IV. Faksimile-Ausgabe nach Exemplaren der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Christoph Wolff, Leipzig/Dresden 1984 (<i>Gregory G. Butler</i> , Vancouver, B. C.)	183
Hans-Joachim Schulze, Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig/Dresden 1984 (<i>Georg von Dadelsen</i> , Tübingen)	190

Anhang

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	195
--	-----

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- Am. B. = Amalien-Bibliothek (in BB)
- Bach-Symposium
Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann, Kassel 1981*
- 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. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 = *Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter Gerstenberg*, Heft 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BFB = *Bach-Fest-Bücher* (zu den Bach-Festen der Neuen Bachgesellschaft)
- BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Blehschmidt = Eva Renate Blehschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723-1787)*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.)
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 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
- DSB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen verbessener 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*, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975
- 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

- Fs. Dürr = *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983*
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- hs. = handschriftlich
- Krause I = *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig* (Katalog), bearbeitet von Peter Krause, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 3.)
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel 1949–1979*
- 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.*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- T. = Takt(e)
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Instrumental – vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert*

Von Günther Wagner (Berlin-West)

I

Im ersten Kapitel der Riepelschen Kompositionslehre von 1752, das von der „Tactordnung“ handelt und die Lehre von der Taktgruppierung zwischen Schüler und Lehrer dialogisierend ausbreitet, wird die Möglichkeit einer Verwendung von Dreitaktgruppen (sogenannten „Dreyern“) zwischen „Praeceptor“ und „Discipulus“ diskutiert. Im Verlauf der Erörterung will der Kompositionsschüler wissen, ob man drei „Dreyer“ hintereinander verwenden könne. Die Antwort des Praeceptors lautet:

„Meines Erachtens, lieber vier als drey. Denn ein Dreyer ist, den Tacten nach, ungleich: drey Dreyer sind ihrer Zahl nach ebenfalls ungleich, mithin ist die Ungleichheit verdoppelt, und ohne Zweifel widerwärtig. Ich habe auch, was mein weniges Wissen anlanget, bey den besten Meistern kaum ein einziges Exempel davon gesehen. Immittelst muß ich dir erzählen, daß ich vor 2. Jahren eine Arie hörte, welche durchaus (die Cadenzen und einige Absätze ausgenommen) mit Dreyern angefüllt war, und doch von den Musikkennern sehr gepriesen wurde.“¹

Der „Discipulus“ – lernbegierig, wie man sich dies wünscht – schiebt insistierend eine weitere Frage nach:

„Da wäre ich recht begierig zu wissen, ob vielleicht der Text den nämlichen Meister dazu verleitet, oder ob er mit allem Fleiße so gesetzt habe?“

Einige Seiten später tritt eben dieses Problem wieder in Erscheinung.

„Praec. Du hast ja schon gehört, daß ein Dreyer allein nichts nütze sey. Disc. Das gestehe ich. Er klingt auch nicht gut. Allein ich will itzt die Instrumentmusik beyseite lassen. Wenn zum Exempel ein Text zu einer Arie just so gesetzt wäre, daß man nicht anders machen könnte? Praec. So müßte man gleich wieder trachten, mit Vierern hinter ihn drein zu kommen. Disc. Das weiß ich; um ihn nämlich zu verbessern. Praec. Oder den Text sowohl als den Dreyer wiederholen.“²

Die Kompositionslehre von Joseph Riegel zeichnet sich dadurch aus, daß in ihr musikimmanente Gesetzmäßigkeiten (Melodieinschnitte, Taktgruppierung, Kadenzen, Harmonieverlauf etc.) angesprochen werden. Im Gegensatz zu den im 18. Jahrhundert üblicherweise anzutreffenden Überlegungen, ausgehend von Sprache und Dichtkunst, entweder allgemein ästhetisch oder in enger Analogiebildung Musik zu bewerten, spricht Riegel ganz überwiegend genuin musikalische Sachverhalte an. Die beiden wiedergegebenen Zitate belegen nun, daß im Falle von Vokalmusik vorgegebener Text und musikalisch satztechnische Erfordernisse den Komponisten in einen Zwiespalt bringen können. Eine der zentralen Kompositionsregeln in der Riepelschen Kompo-

* Umgearbeitete und erweiterte Fassung eines Referates, das beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 gehalten wurde.

¹ J. Riegel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Augsburg 1752, S. 31.

² Ebd., S. 34.

sitionslehre lautet nämlich, daß geradzahlige Taktgruppen in allen musikalischen Gattungen dem Gehör angenehmer sind als ungeradzahlige.³ Und die Taktordnung ist für Riepel „ein Haupttheil der Composition aller musicalischer Compositionen“.⁴ Ein vorgegebener Text nun, der den Komponisten wegen seiner spezifischen Länge dazu zwingt, beispielsweise nach drei Takten einen melodischen Einschnitt zu setzen, um der sprachlichen Gliederung Rechnung zu tragen, zwingt zum Verstoß gegen eine zentrale Kompositionsregel. Vom andern Ende, nämlich von seiten der Musikkritik her betrachtet, kann, im Falle von Vokalmusik, ein vorliegendes Musikstück, das dem vorgetragenen Regelwerk widerspricht, unter Hinweis auf den vorgegebenen Text entschuldigt oder gerechtfertigt werden. Das eingangs wiedergegebene Riepel-Zitat zeigt dies.

Ein ähnliches Beispiel, bezogen auf das hier skizzierte Problem, findet sich noch Jahrzehnte später im „Versuch einer Anleitung zur Composition“ von Heinrich Christoph Koch. Am konkreten Notenbeispiel einer Arie von Carl Heinrich Graun demonstriert Koch, in welchem Verhältnis Anlage und ausgeführtes Musikstück stehen.⁵ Die aus der Rhetorik und Poetik herrührende Regel, daß Textwiederholungen nur mit inhaltlicher Begründung, sozusagen als Mittel emphatischer Betonung eines Wortes oder eines Textteils zu legitimieren seien, gilt auch für die Textvertonung und kann bei Koch als bekannt vorausgesetzt werden.⁶ Unter Anlage versteht Koch „die wesentlichsten Theile eines Werkes“⁷ oder „die schon miteinander in Verbindung gebrachten Hauptgedanken des Satzes“.⁸ Mit dieser Definition lehnt er sich einerseits eng an Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ an⁹ und steht andererseits in der Tradition einer Ästhetik, die den Akt des Komponierens dreiteilt und in Anlage, Ausführung und Ausarbeitung unterscheidet. Die Anlage als Vorform der Komposition, als Verbindung der wesentlichen Gedanken wird per definitionem auf Redundanz verzichten, so daß Textwiederholung im Falle von Vokalmusik nicht gegeben sein dürfte. Im Falle der Graunschen Arie, die Koch als Muster für eine Anlage wiedergibt, finden sich aber sehr wohl Textwiederholungen, und zwar solche, die nicht textlich, also poetisch im Sinne einer emphatischen Sprachbehandlung zu legitimieren wären, sondern offensichtlich musikalisch-satztechnisch bedingt sind, nämlich auf die Textworte „theilt die Wolken“ und „erhört es gern“.¹⁰ Im ersten Fall liegt eine Sequenz mit harmonischer Entwicklung vor, die den musikimmanenten Gesetzmäßigkeiten gehorchend zu Ende geführt werden muß, und im zweiten Fall ist eine ausgedehnte Schlußbildung gegeben. Wir sehen also auch im Falle von Koch, daß beim Vertonen von Sprache zwischen kompositionstechnischer Gesetz-

³ Ebd., S. 2.

⁴ Ebd., S. 3.

⁵ H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 59ff.

⁶ Ebd., S. 63 (Fußnote).

⁷ Ebd., S. 52.

⁸ Ebd., S. 53.

⁹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Teil I/II, Leipzig 1771, 1774.

¹⁰ Koch, a. a. O., S. 60–62.

mäßigkeit und sprachlicher Vorlage für den Komponisten eine Konfliktsituation entstehen kann.

II

Die Frage nach der Berücksichtigung des Textes in der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs hat im Musikschritttum großen Raum eingenommen. Bevorzugt herausgearbeitet wurde von der Musikforschung Bachs Verfahren, einzelne Textworte, Textpassagen, ganze Handlungsinhalte oder Stimmungsbilder musikalisch wiederzugeben. Diese Eigenschaft Bachscher Musik wurde einerseits als Beleg für seine Aufmerksamkeit hinsichtlich der Textvorlage gewertet, insbesondere im Falle theologischer Inhalte. Andererseits wurde die Behandlung dieser Frage verknüpft mit der Analyse musikalisch-rhetorischer Figuren in Bachs Werk. Dabei wurden von der Forschung zumindest vereinzelt Haupt- und Nebenfiguren mit über- beziehungsweise untergeordneter Bedeutung ermittelt und ein System postuliert, das eine gesicherte Hermeneutik Bachscher Musik zuläßt.¹¹

Die Aufmerksamkeit, die man dieser Fragestellung zukommen ließ, ist verständlich auf dem Hintergrund eines Interesses, das Bach primär als Thomaskantor und sein Werk unter kirchlichem Aspekt betrachtet wissen wollte; die Bach-Forschung seit Philipp Spitta fühlte sich einer derartigen Sichtweise überwiegend verpflichtet. Das spezifisch vokale Element der Bachschen Kantaten, Passionen und Motetten wurde in einer so gearteten musikalischen Exegese des Textgehaltes, in einem Predigen in Tönen gesehen. Das weltanschaulich begründete Interesse gegenüber Bach, eine Biographik, die darauf abzielt, den Helden der Darstellung für ein bestimmtes Weltbild, für eine spezifische theologische Richtung oder für eine nachahmenswerte Frömmigkeit zu reklamieren, der Rückschluß, daß Textwahl und Textausdeutung ein sicheres Beweisstück für seine Glaubensgewißheit, für sein persönliches Credo abgebe, das eifrige Sammeln von immer neuen Belegen einer Umsetzung sprachlicher Inhalte in musikalische Figuren, haben offensichtlich den Blick für die formale Bewertung im Umgang Bachs mit dem Text getrübt. Die Textausdeutung hat alles Interesse für sich beansprucht, die formalsprachliche Behandlung der dichterischen Vorlage verschwand aus dem Blickfeld.

Gerade dies aber war für die zeitgenössische Ästhetik der zentrale Aspekt, und die Musikästhetik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die durch die modernere Rhetorik und Poetik nicht unwesentlich beeinflusst wurde, achtete hierauf in ganz besonderer Weise.

Gefordert wurde von der zeitgenössischen Ästhetik vor allem eine natürliche Sprachbehandlung; das Natürliche ist hier als ein Begriff der Aufklärung zu verstehen, der auf eine vernünftige, einsichtige, versteh- und begreifbare Sprachbehandlung abhebt. Sprache und Musik sollten, wie für das antike Griechenland angenommen, ein einheitliches Ganzes bilden; der Komponist sollte beim Vertonen von Sprache den Sprachrhythmus und das Sprachmelos

¹¹ Vgl. hierzu A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950.

nachzeichnen, die sprachlich vorgegebenen Betonungen, den Nachdruck der Worte berücksichtigen. Unvernünftige, weil sprachlich unlogische Wiederholungen, das Zerdehnen der Worte durch eine stark melismatische Vertonung, eine durch Verzierungen (Triller) bedingte Unverstehbarkeit des Textes, wurden strikt abgelehnt. Johann Christoph Gottsched hat in seinem 1730 erschienenen „Versuch einer Critischen Dichtkunst“¹² diesen Sachverhalt im zweiten Kapitel des zweiten Teils, das von der Gattung der Kantate handelt, wiederholt angesprochen.

„Allein man wird es auch von seinem Componisten mit Grunde fordern, daß er nicht, durch eine verschwendete musikalische Kunst das Werk der Poesie unsichtbar mache, oder so verstecke, daß man nichts davon vernehmen kann. Dieses geschieht hauptsächlich, wenn sie durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen; unzählige Wörter so zerren und ausdehnen. daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muß, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, nicht verstanden werden kann.“¹³

Und wenig später führt Gottsched aus:

„Man wiederhole aber nur im Singen kein Wort, welches nicht der Poet auch im Texte ohne Übelstand hätte wiederholen können. Das Singen ist doch weiter nichts, als ein angenehmes und nachdrückliches Lesen eines Verses, welches also der Natur und dem Inhalte desselben gemäß seyn muß.“¹⁴

Johann Adolph Scheibe hat sich in seinen ästhetischen Ansichten eng an seinen Lehrer Gottsched angelehnt. Von zahlreichen Übernahmen spezifischer Begriffe und sprachlicher Wendungen bis hin zum deutlich ausgesprochenen Nationalstolz ergibt sich eine breite Palette der Übereinstimmung. Der Ausdruck der Worte, das Steigen und Fallen der Silben soll vom Komponisten beachtet werden. Kein Zerdehnen der Worte und Silben, keine endlosen und damit unsinnigen Wort- und Textwiederholungen und kein übertriebenes Maß aufgesetzt wirkender Verzierungen.¹⁵ Allerdings spricht Scheibe einen weiteren Sachverhalt an, den wir bei Gottsched nicht erwarten konnten, weil es sich hierbei um ein Problem handelt, das nur von einem in der Kompositionslehre Bewanderten gesehen und gewürdigt werden kann: das zumindest teilweise rivalisierende Nebeneinander von sprachlicher Regel und musikalischer Gesetzmäßigkeit. Am Beispiel des Rezitativs führt Scheibe aus:

„Sie [die Komponisten] setzen das Recitativ nicht nach der Natur des Redenden, sondern nach einigen harmonischen Regeln, die nur allein auf den Zusammenhang und auf den bloßen Abfall der Töne und Intervallen gehen.“¹⁶

Exemplarisch im Sinne der Riepelschen Kompositionslehre wird hier die Möglichkeit eines rivalisierenden Nebeneinanders von sprachlicher und musikalischer Gesetzmäßigkeit angesprochen. Der „Abfall der Töne und Intervalle“,

¹² Zitiert wird im folgenden nach J. C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Berlin/New York 1973 (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. 39. 40. 45.).

¹³ Ebd., Bd. 40, S. 63f.

¹⁴ Ebd., Bd. 40, S. 66f.

¹⁵ J. A. Scheibe, *Der Critische Musiker*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim/New York 1970), S. 72: *Siebentes Stück vom 28. May 1737*.

¹⁶ Ebd., S. 72.

das heißt die Notwendigkeiten der Harmoniefolge und Taktgruppierung, konkurriert mit der „Natur des Redenden“.

Soll Sprache natürlich vertont werden, also gut verstehbar sein, ohne Silben-, Wort- und Textwiederholung, zumindest soweit dies nicht sprachlich-formal über den Text begründbar ist, so ergeben sich daraus für den Komponisten weitreichende Konsequenzen. Er muß einer Stimme, und zwar der texttragenden, eine dominierende Rolle zugestehen. Im Falle eines mehrstimmig vokalen Werkes (Chor) überwiegen Homophonie und Homorhythmik. Aber selbst dann ist die Gefahr der Diskrepanz, wie wir im Falle der Graun-Arie sehen konnten, nicht vollständig auszuschließen. Insbesondere bei weiterreichenden harmonischen Entwicklungen und bei größeren melodischen Zusammenhängen ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß musikalische und textliche Zäsuren nicht zur Deckung kommen. Nur über die Hilfsmittel melismatischer Vertonung oder Textwiederholung läßt sich dann eine Koinzidenz erzielen. Beide Hilfsmittel ermöglichen es dem Komponisten, die Längenstrukturen der Sprache beliebig zu dehnen, so daß eine Anpassung an die musikalischen Zäsuren unproblematisch wird. Es ist dies freilich ein Kompromiß, der einseitig zu Lasten der sprachlichen Seite, zumindest zum Nachteil ihres formalen Erscheinungsbildes geht. Eine schlichtere Harmonik und knappe melodische Einheiten dagegen entschärfen dieses Problem. Kompliziertere und längere Harmoniefolgen bieten ebenso wie ausgedehnte Taktgruppierungen nicht die Möglichkeit, sprachlich vorgegebene und notwendige Einschnitte und Zäsuren gebührend zu berücksichtigen. Die „Vergewaltigung der Sprache“ durch die Komponisten erfolgte ganz überwiegend in Form eines Zerdehnens oder Wiederholens der Worte und Textteile. Auf einen einfachen Nenner gebracht, fordert eine natürliche Sprachvertonung – wie von Gottsched und Scheibe gewünscht – eine homophone Stimmenbehandlung, eine simple Harmonik und eine kurzgliedrige, periodische Taktstruktur (längere Fortspinnungspartien sind problematisch). Wenn Gottsched vom Komponisten fordert, „daß er nicht, durch eine verschwundene musikalische Kunst das Werk der Poesie unsichtbar mache . . .“,¹⁷ so wird er wohl, zumindest in allgemeiner Form, an diese Zusammenhänge gedacht haben.

III

Die Frage nach der Priorität instrumentaler oder vokaler Teile im Bachschen Schaffensprozeß, die von Werner Neumann breit diskutiert und zugunsten einer Dominanz des Instrumentalen entschieden wurde,¹⁸ impliziert ganz offensichtlich stilistische Sachverhalte. Wenn vom Text ausgehend komponiert wird, und zwar nach den ästhetischen Maximen Gottscheds und Scheibes, so

¹⁷ Vgl. Fußnote 13.

¹⁸ W. Neumann, *J. S. Bachs Cborfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Leipzig 1938; ders., *Das Problem „vokal-instrumental“ in seiner Bedeutung für ein neues Bach-Verständnis*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 72–85. In jüngerer Zeit wurde der Versuch unternommen, Neumanns These zu relativieren; vgl. P. Brainard, *The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance“ in Bach*, in: Fs. Dürr, S. 39–51.

wird sich die Musik einem einfachen Stilideal annähern, geht der Komponist dagegen von instrumentalen, das heißt musikimmanenten Gegebenheiten aus, so ist ein komplexer Stil möglich, aber die Textbehandlung wird dann, in der Terminologie Gottscheds, „künstlich“ und nicht „natürlich“ sein. Konkret bedeutet dies für die Sprachbehandlung: melismatische Vertonung und Textwiederholung. Betrachtet man Bachs Musik unter diesem Aspekt, so ergibt sich klar, daß sie als Vokalmusik nicht dem Ideal der Zeit entsprach.¹⁹ Inhaltliche Ausdeutungen einzelner Worte durch spezifische Figuren lassen sich dagegen mit Bachs kunstvollem instrumentalem Schaffensstil sehr wohl vereinbaren. Die Behauptung aber, Bachs Vokalmusik sei gerade deshalb, weil sie rhetorisch-musikalische Figuren in hohem Maße verwende, auch vokal empfunden beziehungsweise textgezeugt, eine Vorstellung, die in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts stillschweigend vorausgesetzt wird, stellt zumindest unter den gültigen ästhetischen Maximen des 18. Jahrhunderts einen Fehlschluß dar.

Die These, daß das Werk Johann Sebastian Bachs im 18. Jahrhundert sehr unterschiedlich bewertet wurde und daß dieses Urteil wesentlich von der Frage abhing, ob es sich um Vokalmusik oder um Instrumentalmusik handelt, sei im folgenden anhand von Äußerungen dreier namhafter Persönlichkeiten belegt. In seinem Traktat „Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften“, 1755 im Druck erschienen, geht Christoph Nichelmann mehrfach auf Werke Johann Sebastians ein. Am Beispiel der Sarabande aus der Französischen Suite Nr. 6 (E-Dur) wird aufgezeigt, wie durch eine mannigfaltige Harmonie und deren überzeugende, weil zwingende Abfolge eine Musik entsteht, die den Hörer rührt, beeindruckt und ihm „ausserordentlich und neu“ erscheint.²⁰ In der gleichen Schrift demonstriert Nichelmann aber am Beispiel eines Bachschen Vokalwerks die Möglichkeit einer Verbesserung durch Vereinfachung der Melodieführung. Bezugnehmend auf Bachs Sopranarie aus der Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ (BWV 84) führt Nichelmann aus:

„Wie wenig unsere Zeiten vor jenen [den Zeiten Palestrinas] in diesem Stücke, voraus haben, dieses läßt sich eines theils schon daraus abnehmen, da selbst ein wegen seiner seltsamen Geschicklichkeit in der Setz- und Ausübungskunst sonst unvergleichlicher Mann, unserer Zeit, dem Vorwurfe der Dunkelheit in den Zusammensetzungen nicht entgegen konnte, daß er nemlich wegen der alzugrossen Kunst, und Bemühung in seinen Zusammensetzungen den gewünschten Eingang in das Gemüthe benähme. In der That, wer wolte leugnen, daß nicht ein sowol einfacher, nochmehr aber ein vielfältiger Gesang ohne Zieraten, dem Sinn weit faßlicher und begreiflicher werden sollte, als mit denselben.“²¹

Daß ein und dasselbe satztechnische Verfahren unterschiedlich zu bewerten

¹⁹ Vgl. hierzu F. Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 112: „Von späterer Vokalmusik hob sich die Bachs aber gerade durch Züge ab, die sie instrumentaler Musik annäherten.“

²⁰ C. Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Hamburg und Danzig 1755, S. 59–61.

²¹ Ebd., S. 129. Die Begriffe, die Nichelmann in diesem Zusammenhang verwendet, gehen, wie Hans Heinrich Eggebrecht festgestellt hat (*Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel*, in:

ist, je nachdem, ob Instrumental- oder Vokalmusik gegeben ist, spricht Johann Philipp Kirnberger in seiner „Kunst des reinen Satzes“ unmißverständlich an.

„Man findet in J. S. Bachs Claviersachen, auch bey mehreren großen Componisten, viele ganze Stücke, welche von Note zu Note in allen Stimmen umgekehrt sind, ohne daß der gute Gesang oder reine Satz dadurch verloren hätte. In diesem Fall kann man der Kunst nichts entgegen sagen, sondern es zeigt vielmehr die größten Meister an. Nur alsdenn wird diese Kunst unnütz und übel angebracht, wenn es in Singsachen vorkömmt, besonders wenn der Text nur eine Art von Melodie erfordert, entweder eine steigende oder eine fallende, wozu noch kommt, daß bey solchen Sätzen der Umkehrung alle Hauptnoten unrecht declamiret werden müßten. Schon durch die Gegenbewegung der Baßstimme gegen die höchste wird ein Satz verdorben, wenn in der Oberstimme die Noten zu den Worten sich ganz richtig declamiren lassen, als: [folgt Notenbeispiel].“²²

Die Trennung in Instrumentalmusik (reine Musik, absolute Musik) und Vokalmusik (Vertonen von Sprache bei aufmerksamer Berücksichtigung ihrer formalen Gegebenheiten) ist im 18. Jahrhundert von ähnlichem Gewicht und mit vergleichbaren Konsequenzen behaftet wie die Unterteilung in einen Kirchen-, Theater- und Kammerstil. Jeder Teilbereich hatte seine eigenen Gesetzmäßigkeiten, die es zu beachten galt. Dieses Phänomen läßt sich an der Rezeption Bachscher Musik im 18. Jahrhundert ablesen. Die Bewertung und das Tradieren seines Werkes läßt deutlich werden, daß seine Vokalmusik der zeitgenössischen Ästhetik entgegenstand, weil sie den Zeitgenossen und Nachgeborenen zu komplex erschien, während seine Instrumentalmusik mit ihrer kunstvollen satztechnischen Struktur durchgängig Anerkennung und Wertschätzung fand. Kunstvoller Stil war demnach im Bereich der Instrumentalmusik vertretbar, im Rahmen von Vokalmusik wurde er nicht akzeptiert.²³ Im 1796 in Berlin erschienenen „Musikalischen Almanach“ beschreibt Johann Friedrich Reichardt im IV. Abschnitt die „Charakteristik der merkwürdigsten Komponisten, Virtuosen, musikalischen Dichter, Schriftsteller und Instrumentenmacher, der letzten Jahrhunderte. In alphabetischer Ordnung.“²⁴ Unter dem Eintrag „Bach (Johann Sebastian), Instrumental- und Singekomponist, Organist und Klavirist . . .“ führt er aus:

„Nie hat ein Komponist, selbst der besten tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als dieser große Künstler. Alle ächte harmonische Kunst und unächte

Das Musikleben 5, 1952, S. 106–108), auf Johann Adolph Scheibes Formulierungen im 6. Stück des *Critischen Musikus* zurück. Eggebrecht zitiert aber nur die negativen Äußerungen Nichelmanns hinsichtlich der Sopranarie aus BWV 84 und erwähnt die positiven Ausführungen bezüglich der Sarabande aus BWV 817 nicht. Bezieht man im Falle Nichelmanns ebenso wie im Falle Scheibes jedoch den Kontext mit ein, so wird erkennbar, daß, wie später am Beispiel Scheibes noch zu zeigen sein wird, keine durchgängige Ablehnung der Musik Bachs als einer stilistisch altmodischen gegeben ist, sondern nur eine partielle auf die Vokalmusik Bachs bezogene negative Bewertung vorliegt.

²² J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, II. Theil, 2. Abteilung, Berlin 1776, S. 166.

²³ Scheibe beschreibt, wie noch zu zeigen sein wird, den „schwülstigen“ Stil als die schlechte „hohe Stilart“ grundsätzlich am Beispiel von Vokalmusik (vgl. *Der Critische Musikus*, 14. Stück).

²⁴ Zitiert nach Dok III, Nr. 996.

harmonische Künsteleien hat er in Ernst und Scherz mit solcher Kühnheit und Eigenheit angewandt, daß der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größern Werke ergänzen sollte, vielleicht nicht dafür stehen könnte, ihn wirklich ganz so, wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben. Seine Klavier- und Orgelsachen werden, so lange diese herrlichen Instrumente dauern, die hohe Schule der Organisten und Klavierspieler bleiben, wie er selbst auch als praktischer Künstler das höchste Muster für Organisten und Klavierspieler war . . . Seine Singesachen, wenn gleich voll Erfindung und der höchsten Arbeit, und auch voll starker und wahrer Züge von Seiten des Ausdrucks, verrathen doch zu großen Mangel an ächtem gutem Geschmack, an Kenntniß der Sprache und der Dichtkunst, und haben so ganz die conventionelle Form der damaligen Zeit, daß sie sich schwer im Gange erhalten können.“

IV

Nichelmann, Kirnberger und Reichardt führen mit ihrem differenzierten Urteil und der daraus resultierenden Wertschätzung beziehungsweise Ablehnung Bachscher Musik eine Tradition fort, die in ähnlicher Weise schon im Rahmen der ersten umfänglichen Bewertung Bachs durch den jungen Johann Adolph Scheibe vorgegeben war. Der These, daß Scheibes Kritik überwiegend oder ausschließlich auf Bachs Vokalmusik zu beziehen sei,²⁵ sollen im folgenden noch einige Überlegungen hinzugefügt werden. Der Umstand, daß neben der kritischen Bewertung Bachs im 6. Stück an anderer Stelle im „*Critischen Musikus*“ Bachs Musik positiv bewertet wird, mußte konsequenterweise Anlaß dafür sein, Scheibes Position gegenüber Bach neu zu überdenken. Der Lösungsversuch, Scheibes unterschiedliche Bewertung dahingehend zu deuten, daß er Bachs Vokalmusik geringschätzte, dessen Instrumentalmusik aber hoch achtete, erscheint, insbesondere auf dem Hintergrund des historischen Umfelds, wie es oben skizziert wurde, überzeugend. Es kann jedoch nicht übersehen werden, daß Scheibe sein Urteil über Bach im 6. Stück des „*Critischen Musikus*“ nicht ausdrücklich auf Vokalmusik begrenzt. Zwar gibt es Anhaltspunkte, die eine derartige Interpretation nahelegen, aber in jüngerer Zeit wurde diese, zugegebenermaßen in schwierigem Gelände sich bewegende Interpretation angezweifelt.²⁶ Der Umstand, daß Scheibe im 6. Stück die Vokalmusik *expressis verbis* nicht anspricht, läßt sich sicherlich nicht wegdiskutieren, aber es gibt doch über das bisher Vorgetragene hinaus zusätzliche Hinweise, die sich für eine entsprechende Deutung ins Feld führen lassen.

Johann Adolph Scheibe hat seinem „*Critischen Musikus*“, auch wenn er in vierzehntäglicher (beziehungsweise wöchentlicher) Fortsetzung abgefaßt und oft von Zeitnot diktiert veröffentlicht wurde, einen gewissen Aufbau zugrunde gelegt. Am Beginn (bis zum 12. Stück einschließlich) stehen allgemeine Fragen im Vordergrund: die Rechtfertigung des Autors für seine neue Zeitschrift, ein

²⁵ Vgl. hierzu G. Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, S. 33–49.

²⁶ Im Rahmen des Bach-Colloquiums, das vom „Wissenschaftskolleg zu Berlin“ in Zusammenarbeit mit dem „Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler“ (Landesverband Berlin) vom 8. 7. 1985 bis zum 11. 7. 1985 veranstaltet wurde, hat sich Hans Heinrich Eggebrecht in einem sehr anregenden und aufschlußreichen Gespräch entsprechend geäußert.

geschichtlicher Überblick über die Entwicklung der Musik, das Verhältnis von Harmonie und Melodie, die Einbettung der Musik in das aufgeklärte Weltbild, Grundvoraussetzungen beim Komponieren und Aufführen von Musik sind die Themen. Ein spezifischer Gegenstand wird im Umfeld dieser allgemeinen Äußerungen abgehandelt, zumindest in einigen Aspekten: die Oper. Zur Auflockerung der Materie, wohl auch ein Zugeständnis an die Dilettanten unter der Leserschaft, unterbricht Scheibe diesen allgemeinen Diskurs zweimal, indem er (fingierte) Leserbriefe abdruckt. Der erste dieser beiden Leserbriefe, der das ganze 6. Stück füllt, enthält unter anderem die Bach-Kritik. Mit dem 13. Stück beginnt Scheibe damit, spezifische Sachverhalte abzuhandeln: Er beginnt mit den „guten Schreibarten“, im 14. Stück folgen die „schlechten Schreibarten“; dann die nationalen Stilarten, schließlich die Gattungen im Kirchen-, Theater- und Kammerstil.

Für unsere weitere Erörterung sollen nun das 6. und das 14. Stück gegenübergestellt werden. Der zeitliche Abstand ist gering, er beträgt ungefähr dreieinhalb Monate.²⁷ Scheibe unterscheidet, entsprechend der Unterteilung: hoher, mittlerer und niedriger Stil, in einen schwülstigen, unordentlichen (ungleichen) und platten (niederträchtigen) Stil. Es ist auffällig, daß die Charakterisierung des schwülstigen Stils, mit dem er seine Beschreibung im 14. Stück beginnt, bis in die einzelnen Begriffe hinein sich deckt mit der Kritik an Bachs Musik aus dem 6. Stück. Die Begriffe „schwülstiges Wesen“ beziehungsweise „Schwülstigkeit“ umrahmen gleichsam jenen Absatz im 6. Stück, in dem die Kritik gegen Bach konzentriert ist. Im 14. Stück wird diese ursprünglich isoliert verwendete Formulierung nun innerhalb einer Beschreibung unterschiedlicher Stilarten systematisch zugeordnet. Die Vorwürfe gegen Bach lauteten im 6. Stück auf: „zuwenig Annehmlichkeit“, „schwülstiges und verworrenes Wesen“, daraus resultierend: zuwenig „Natürlichkeit“ und die Feststellung, die „Schönheit“ wird „durch allzugroße Kunst verdunkelt“. Bach urteile „nach seinen Fingern“ (das heißt: er denkt primär vom Tasteninstrument aus), daraus folgt: „seine Stücke (sind) überaus schwer zu spielen“, er verlangt „die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann“. „Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen . . . drückt er mit eigentlichen Noten aus“; dieses Verfahren „entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig“. Zusammenfassend wird festgestellt, daß damit das Natürliche mit dem Künstlichen, das Erhabene mit dem Dunkeln vertauscht wird; der große Aufwand („beschwerliche Arbeit“) ist „vergebens angewandt“.

Die Beschreibung des schwülstigen Stils im 14. Stück greift nun Begriffe und Gedanken der Bach-Kritik aus dem 6. Stück wieder auf. Die „allzugroße Kunst führt uns allemal von dem Natürlichen und Deutlichen aufs Dunkle“. Es herrscht „mehr die Kunst, als die Natur“. Bei der Ausführung der Werke hat „auch selbst der geschickteste Musikant Mühe genug . . .“ einigen Gesang „oder auch die Absicht aller dieser Arbeiten zu errathen“. Man drückt die

²⁷ Das 6. Stück ist datiert: 14. Mai 1737, das 14. Stück: 3. September 1737.

Verzierungen, „die man doch dem Urtheile des praktischen Musikanten überlassen sollte, mit eigentlichen Noten aus“. Darüber hinaus ergänzt und erweitert Scheibe. Man gibt „allen Stimmen gleich viel zu thun“; sie zanken sich „alle beständig miteinander herum“. Man setzt „so gar in den Mittelstimmen Manieren, künstliche Verbindungen und Auszierungen“. Daraus resultiert „eine unzählige Reihe Dissonanzen“.

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist nun aber die eindeutige Zuordnung zur Vokalmusik; Hinweise auf instrumentale Gattungen sind nicht erkennbar. Weiterhin tritt Scheibes ästhetisches Postulat, beim Vertonen von Sprache auf klare Verständlichkeit zu achten und der dichterischen Vorlage beim Vertonen keinen Schaden zuzufügen, deutlich in Erscheinung. Unmittelbar am Beginn der Beschreibung des schwülstigen Stils klingt der vokale Bezug an: Die gleichwertige Behandlung der Stimmen führt dazu, „daß man weder die Worte, den Gesang, noch auch die harmonischen Verbindungen von einander entscheiden kann“. In der Folge wird dann detailliert ausgeführt:

„Die Singestimmen machen ein fremdes Geräusch; man höret sie nur kreischen, die Worte aber sind, theils wegen der krausen Harmonie, theils auch, weil die Silben wider die Natur verworfen und ausgedehnt werden, fast ganz und gar unvernehmlich.“

Scheibe nennt als Gattung, die hiervon besonders betroffen ist, den Chor; gegen Ende dieser Ausführungen wird auch noch die Arie angeführt. Der ganze Schlußabsatz dieser zweiseitigen Beschreibung des schwülstigen Stils bekräftigt die Zuordnung zur – oder jedenfalls seine Definition durch die – Vokalmusik. Er sei im folgenden ungekürzt wiedergegeben.

„Endlich gehöret auch noch folgendes zur schwülstigen Schreibart. Wir hören von den meisten Italiern, daß sie die Worte ihrer Arien mit einem unaufhörlichen Kräuseln aus einander zerren, daß man endlich den Verstand darüber verlieret. Diese Sätze sind oft so schwer und so eigen, daß unter zwanzig Sängern kaum einer vermögend ist, den Noten ihren eigentlichen und gehörigen Ausdruck zu geben; und eine solche Arie ist oft von der Beschaffenheit, daß auch der beste Sänger sie nicht würde zweymal singen können, ja sie würde ihn so ermüden, daß er mit einem matten Odem, und mit einem heißen Halse beschließen dürfte. Sie setzen auch die stärksten Läufer, die weitesten Sprünge, ja so gar Harpeggiaturen unaufhörlich durch einander, daß man nichts, als ein beständiges Meckern und albernes Gekreische, vernimmt, den Verstand der Worte aber kaum mit der größten Mühe zusammen finden kann.“

Damit erhärtet sich die hypothetische Deutung der Äußerungen des 6. Stücks im Critischen Musikus, daß dort nämlich Kritik nur an Bachs Vokalmusik geübt wird, und gleichzeitig löst sich der Widerspruch zwischen dieser Kritik an Bach im 6. Stück und den positiven Äußerungen Scheibes gegenüber Bach an anderer Stelle im Critischen Musikus dahingehend auf, daß Gattungen der Instrumentalmusik (zum Beispiel das Italienische Konzert) von Scheibe gerühmt, Gattungen der Vokalmusik (Chöre und Arien) aber getadelt werden. Scheibes Kritik an Bach im 6. Stück des Critischen Musikus ist demnach nicht das jugendliche Aufbegehren einer neuen Generation, das Manifest eines neuen Stilideals oder – lange genug im Bach-Schrifttum tradiert – die hinterhältige Rache einer persönlichen Enttäuschung (erfolgreiche Bewerbung um ein Organistenamt in Leipzig), sondern es handelt sich um eine bemerkenswert differenzierte Bewertung Bachscher Musik durch den knapp dreißigjährigen Kritiker.

Mit diesem Urteil gibt sich Scheibe zudem als typischer Repräsentant des 18. Jahrhunderts zu erkennen, und zwar allgemein hinsichtlich der Problematik, die dem Komponieren von Vokalmusik im 18. Jahrhundert zukam und von den Theoretikern Riepel und Koch gleichfalls angesprochen wird, als auch spezifisch auf Johann Sebastian Bach bezogen, der mit seinem kunstvollen Stil den Motor für die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik abgab, dessen Vokalmusik aber abgelehnt wurde. Aber auch dieser Sachverhalt ist nachvollziehbar, zumindest dann, wenn man ihn auf der Basis der Ästhetik der Zeit bewertet. Bachs komplexe Art zu komponieren, unterschiedliche Ebenen strukturell zusammenzufassen (weite Melodiezüge, überzeugende harmonische Anlage, differenzierte rhythmische Entsprechungen, motivische Arbeit und Konzentration auf ein thematisches Ausgangsmaterial und ein dichtes Ineinander musikalisch-rhetorischer Figuren), stand einer natürlichen Sprachbehandlung im Wege und erfüllte die Anforderungen der im 18. Jahrhundert gültigen Ästhetik hinsichtlich einer simplen, empfindsamen oder erhabenen Vokalmusik nicht, zumindest nicht in dem Maße, wie dies bei Händel, Hasse und Graun der Fall war.²⁸ Aber aus dem anspruchsvollen Instrumentalstil Bachs und aus der einfachen, vordergründig wirkenden Vokalmusik seiner Zeitgenossen ließ sich gegen Ende des Jahrhunderts die Synthese der klassischen Tonsprache erbringen.

²⁸ Auch das Bach-Erlebnis des alternden Goethe basiert, abgesehen von den Chorälen, auf dessen Instrumentalmusik, wie der Briefwechsel Goethe – Zelter zeigt. Und auch sein berühmt gewordener Vergleich bezüglich der Musik Bachs „... als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben“ (Brief vom 21. Juni 1827, Beilage) geht, wie Goethe selbst ausführt, auf das Orgelspiel des Organisten in Berka zurück, wie auch das Bild von der Harmonie in Gottes Busen das Wesen einer unbestimmten, nicht präzise bestimmbar Instrumentalmusik sehr deutlich wiedergibt.

Ein unbekanntes Urteil Johann Matthesons über Joh. Seb. Bach Anmerkungen zu einem Literatenstreit um 1730*

Von Wolf Hobohm (Magdeburg)

Mit einer umfangreichen Einleitung zu seinem Sammelband „Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte siebender theil“¹ knüpfte der Herausgeber Gottlob Friedrich Wilhelm Juncker, vermutlich ein Leipziger Student, an die entsprechenden Vorreden der vorhergehenden Teile, die „etwas von der Poesie gesagt,“ an. Wegen „der eine Zeither so sehr eingerissenen Charlatanerie in den Vorreden“ habe er sich entschlossen, sich mit einer gewissen poetischen Ware zu befassen, deren Verkäufer sich in seinem Vorbericht durch Verkleinerung aller noch lebenden berühmten und in ansehnlichen Bedienungen stehenden Dichter habe allein den Zulauf der Liebhaber der Poesie gewinnen wollen. „Ich habe einen Helden nach meinen Kräfften ausgelesen, und wird der Leser auch bald die Ursache vernehmen, warum eben Herrn Hancken die Wahl zu erst getroffen.“ Auch in Vorworten künftiger Teile dieser Gedichtsammlung werde er über den „einen oder den andern von gleichem Gelüchter“ zu sprechen haben, „da es mir denn an Gelegenheit nicht mangeln wird, nach und nach die wahre Gestalt vieler unserer unverschämten Vorreden Schmierer und petits maitres auf dem teutschen Parnas eben so ungescheut abzumahlen, als ich hier die erste Probe abgelegt“.

Der solcherart gekennzeichnete „Vorreden Schmierer“ war Gottfried Benjamin Hancke; Junckers Kritik galt der Vorrede und noch mehr dem Inhalt seiner 1727 erschienenen „Weltlichen Gedichte“. Hancke war 1696 in Schweidnitz geboren. Sein Bildungsgang ist nicht genau bekannt. Nach dem Studium wurde er als „advocatus Suidnicensis“ bezeichnet, lebte später aber wohl in Breslau. 1722 trat er in nähere Beziehung zu Franz Anton von Sporck, dem bekannten böhmischen Grafen und Kunstmäzen. Er lieferte ihm Dichtungen und vertrat ihn in Rechtsstreitigkeiten. 1729 erhielt Hancke die Expektanz auf das Oberakziskommissariat in Mansfeld, das zu Sachsen gehörte, 1733 wurde er Nachfolger des bisherigen Kommissars und übernahm 1735 endgültig dieses Amt. Dazu wohnte er in Eisleben, doch seit 1739 ist er dort nicht mehr nachweisbar. Angeblich soll er um 1750 in Dresden gestorben sein. Von 1723 bis 1735 erschienen seine Gedichtausgaben: Geistliche und Moralische Gedichte 1723, Weltliche Gedichte 1727, schließlich 1731 bis 1735 in vier Bänden seine

* Szenarium und Personenkonstellation sind durch Dok II (Nr. 285 und 305) bekannt. Im folgenden wird auf ein unbekanntes Detail des Dialogs hingewiesen. Der Verfasser dankt Hans-Joachim Schulze, Leipzig, für freundlich erteilte Auskünfte.

¹ *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte siebender theil, nebst einer untersuchung der Hanckischen welt. gedichte. Mit Kön. Pobl. und Cburfürstl. Sächs. allergn. Privilegio. Franckfurt und Leipzig, Verlegts Paul Straube, 1727. Buchbändler in Wien.* – Der 1. Band dieser Serie wurde 1695 von Benjamin Neukirch herausgegeben. Nachtrag: G. F. W. Juncker, ein Sohn des Eisenacher Rektors und Historiographen Christian Juncker (1668–1714), wurde 1702 in Schleusingen geboren, trat nach dem Studium in russische Dienste und starb 1746 in Petersburg (Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 14, S. 690f.).

„Gedichte“, eine Gesamtausgabe.² Hancke gehörte, wenn er auch keinesfalls ihren Rang besaß, mit seinen Gedichten zum Kreis jener „Hofdichter“ wie Neukirch, Besser, Pietsch und Johann Ulrich König, die die Tendenz vereinte, „die Poesie unter der Duldung, Anerkennung und Förderung der Höfe zu klassisch verstandener, rational geprägter und moralisch allgemeingültiger Aussage zu führen“,³ was sie mit einem deutlichen Affront gegen die von ihnen als Schwulstichtung bezeichnete Lyrik Lohensteins und Hoffmannswaldaus verbanden. Dichtungstheoretische oder ethisch-moralische Differenzen unter ihnen betrafen aus heutiger Sicht jedoch nur zweitrangige Streitpunkte.

Junckers Kritik beispielsweise kennzeichnete Hancke als einen „Reim-Klemperer“, der bar jeglicher Verskunst sei, tadelte seine „Schreib-Art, welche die Frantzen Galimathias nennen“ und beschuldigte ihn des Plagiats. Sie sprach ihm weiterhin wegen seiner Derbheiten im Ausdruck jegliche Sittsamkeit ab, wandte sich gegen die Verwendung von Anagrammen und ging gegen seine schiefen Redewendungen und Bilder an. Und schließlich beanstandete sie das übermäßige Heranziehen der heidnischen Mythologie sowie die maßlosen, von Juncker „Vergrößerungen“ genannten, poetischen Übertreibungen in Hanckes Lobes-, Huldigungs- und Repräsentationslyrik.⁴ Ähnliche Vorwürfe konnten freilich den poetischen Produkten vieler dichtender Zeitgenossen gemacht werden. Hancke verteidigte sich denn auch umgehend mit einem „Poetischen Staar-Stecker“, den er im Jahre 1730 anonym erscheinen ließ.⁵ Wohl ganz zu Recht vermutete er hinter Junckers kritischen Auslassungen den Dresdener Hofpoeten Johann Ulrich König.⁶ Es fiel ihm daher nicht schwer, in dessen eigenen Beiträgen zum siebenten Teil der erwähnten Ausgabe von des „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen Gedichte“ reiches Belegmaterial für eine Entgegnung zu finden – so mit Königs Gedicht auf Mattheson, einem Musterbeispiel für „Vergrößerungen“, die er selbstverständlich freudig als solche ankreidete.

² Palm, Artikel *Gottfried Benjamin Hancke*, in: Allgemeine Deutsche Biographie 10, Leipzig 1879, S. 513f.; G. Burkert, *Gottfried Benjamin Hancke. Ein schlesischer Spät-Barockdichter*, Dissertation, Breslau 1933.

³ *Geschichte der deutschen Literatur vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis 1789*, Berlin 1979 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6.), S. 90ff.

⁴ Vgl. Burkert, a. a. O., S. 21f.

⁵ [Gottfried Benjamin Hancke], *Poetischer Staar-Stecker, In welchem sowohl Die Schlesische Poesie überhaupt, als auch Der Herr v. Lobenstein und Herr Hoffrath Neukirch Gegen die Junckerische Untersuchung verthaydiget absonderlich aber die Ehre der Hanckischen Gedichte gerettet und dergleichen Tadeln ihre Poetische Blindheit gewiesen wird, Breßlau und Leipzig, im Jahr 1730* (Exemplar: Universitätsbibliothek Leipzig, B. S. T. 8^o 34a).

⁶ M. Rosenmüller, *Johann Ulrich von König. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Leipzig 1896; H. C. Wolff in MGG 7, Sp. 1364ff.; J. Rathje, *Zur bamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons*, in: New Mattheson Studies, edited by George J. Buelow and Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, S. 101–122, besonders S. 110ff.

Das Gedicht lautet in der Fassung der genannten Ausgabe⁷:

An den Englischen Secretair und
Hochfürstl. Hollsteinischen Capell-
meister
Herrn Mattheson in Hamburg über den
ändern theil seines neu-eröff-
neten Orcheste[r]s.

J. U. K.

Spielst du, mein Matheson, selbst orgel und clavir;
So spricht man: keiner geht in dieser kunst vor dir.
Zeigst du der alten satz und was ihr streit gewesen;
So spricht man: keiner ist, wie du, hierinn belesen.
Zeigst du der neuen art und deine Meynung an,
So spricht man: keiner hat soviel hierinn gethan.
Sieht man auf deinen geist und andre hohe gaben,
So spricht man: keiner kan so viel beysammen haben.
Setzt du ein Kirchen-stück, ein spiel, ein sing-gedicht,
So hört man bloß entzückt, alsdenn so spricht man nicht.
Was aber ieder spricht; darff ich auch kühnlich schreiben;
Doch still! selbst Fama will dein lob aufs höchste treiben.
Sie kömmt mir schon zuvor und rufft in vollen thon:
Wer schreibt, wer setzt, wer spielt zugleich wie Mattheson?

Den dieses Gedicht monierenden Abschnitt aus Hanckes „Staar-Stecher“ wollen wir des besseren Verständnisses wegen ebenfalls ungekürzt wiedergeben, da im Neudruck nur die Bach unmittelbar angehende Passage vorliegt.⁸

Ehe wir aber diesen Schrancken zu machen, so wollen wir ein paar ungeheure Vergrößerungen aus dem VII. Theile der so genannten Hoffmans-Waldauischen Gedichte / und zwar in Themateserio anführen: . . .

Das andre Exempel ist die pag. 36 von dem Hoff-Poeten König auf den Herrn Mattheson verfertigte Schmeichel-Schrift, wovon ich nur den letzten Vers hieher setzen will:

Wer schreibt/wer setzt/wer spielt zugleich wie Mattheson?

Wenn man es nicht wüste, so dächte man, Mattheson wäre der Apollo selbst. Vor einen Musicalischen Grillen-Fänger und Theoreticum läst man ihn passiren, mit der Praxi aber ist es schlecht bestellt. Sein brauchbarer Virtuose ist schon unbrauchbar geworden. Um aber Königen auf seine Frage zu antworten, so ist die erste

Wer schreibt wie Mattheson?

⁷ Hoffmannswaldau, Gedichte (vgl. Fußnote 1), S. 36. Hier im Original: „den alten satz“. Mattheson stellte diese Verse unter mehreren Lobgedichten anderer Verfasser seiner „Exemplarischen Organisten-Probe“ (1719) voran. Die Überschrift lautet hier:

An den
Groß-Brittanischen Secretarium
und Welt-berühmten Componisten/
Herrn MATTHESON in Hamburg/
über seine Organisten-Probe/
von
König

⁸ Poetischer Staar-Stecher (vgl. Fußnote 5), S. 110ff. Vgl. Dok II, Nr. 285.

Ich antworte: Der berühmte Capell-Meister Heinchen am Dreßdnischen Hofe schreibt von der Music viel gründlicher und besser.

Wer componirt wie Mattheson?

Respondeo: Viel unglückliche Componisten. Weit besser componiren Hendl/Heinichen/Teleman &c.

Wer spielt wie Mattheson?

Antwort: viel tausend Menschen.

Es giebt aber auch Leute, welche weit besser, als Mattheson spielen, wovon ich nur einen, nemlich den Herrn Bach in Leipzig nennen will, welcher ihn in den Sack und wieder heraus spielen wird; ja man findet Organisten, welche es allemahl mit ihm annehmen würden, wie wir denn einen allhier in Breßlau haben, der sich für den Mattheson gewiß nicht fürchten dürfte.

Hancke besaß musikalische Interessen und Kenntnisse. Eine briefliche Äußerung kann so gedeutet werden, daß er sich möglicherweise irgendwann einmal in Hamburg aufgehalten hatte.⁹ Vielleicht ist es deshalb kein Zufall, daß durch die Wahl eines passenden Gedichtes gerade Mattheson so grob angegangen wurde. Dennoch hat Mattheson natürlich erkannt, daß es sich hier in erster Linie um eine Literatenfehde handelte, daß die Attacke zunächst nicht ihm, sondern Johann Ulrich König galt. Trotzdem bezog er die Aussagen ganz auf sich und behauptete, Hanckes Angriff auf König sei nur ein Vorwand, um ihn, Mattheson, zu treffen; trotzdem mußte er sich zur Wehr setzen. Eine fachlich-sachliche Kritik hätte er sicherlich nur zur Kenntnis genommen, oder er wäre auf sie nur eingegangen, sofern sie seine aktuellen theoretischen Probleme und Auseinandersetzungen berührte oder sich in sein Veröffentlichungsprogramm einfügte. Doch in einer ihm wichtigen Grundfrage in einem so despektierlich-saloppen Ton geschmäht zu werden, traf ihn empfindlich. Mattheson war mit zunehmendem Alter schwerhörig geworden. Wegen seines Ohrenleidens und damit verbundener Mißhelligkeiten hatte er vor wenigen Jahren (1728) der Position eines Domkantors entsagen müssen. Nur noch als Musikschriftsteller konnte er nunmehr auf das Musikleben einwirken. Entscheidende Grundlage und Voraussetzung (und wiederum Ziel) seines Denkens und Schreibens war für ihn die musikalische Praxis. „Theoriam niemahls ohne Praxi“ zu treiben, war ihm ein wesentliches Anliegen.¹⁰ Solche Anschauungen ließen sich nun nur noch mit Erfahrungen und Erfolgen der Vergangenheit begründen und beweisen. Der Nachweis persönlicher Bewährung auf diesem Felde und der einstigen Präsentation hier erworbener Kenntnisse, Erfahrungen und Fertigkeiten machte ihn überhaupt erst akzeptabel. Hanckes Herabwürdigungen betrafen aber gerade sein Verhältnis zu dieser seiner früheren Praxis und einen wichtigen Teil derselben, sein Komponieren. Auf diesen Gebieten als unzu-

⁹ P. Nettel, *Franz Anton Graf von Sporcks Beziehungen zur Musik*, Mf 6, 1953, S. 333.

¹⁰ J. Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1975), Vorbericht, S. 7. Vgl. dazu H. J. Marx, *Einleitung: Johann Mattheson – Künstler und Gelehrter in galanter Zeit*, in: *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*. Nach der „Grundlage einer Ehrenpforte“ und den handschriftlichen Nachträgen des Verfassers hrsg. und kommentiert von H. J. Marx, Hamburg 1982, S. 22f.

ständig eingestuft zu werden, bedrohte seine Kompetenz als Musikschriftsteller. Schweigen bedeutete Autoritätsverlust.¹¹

Mattheson gab zwei (genaugenommen drei) Antworten. Die zweite findet sich am Schluß der „Großen General-Baß-Schule“, ist dort¹² bequem nachzulesen und in den Bach betreffenden Auszügen hinreichend bekannt. Unbekannt ist jedoch Matthesons frühere, also zeitlich erste, unmittelbare, deshalb auch noch recht impulsive Reaktion, die er in der Zeitschrift „Niedersächsische Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen auf das Jahr 1731“ erscheinen ließ und die den Passus über Johann Sebastian Bach in einer etwas anderslautenden, sehr bemerkenswerten Fassung enthält¹³:

Hamburg.

Der Herr Secretar Mattheson/ welcher anzietzo im Nieder-Sächsischen Kreyse/ während der Abwesenheit des Hn. Gesandten/ die Königlichen Groß-Britannischen Angelegenheiten/ als Subdelegatus, besorgt/ unterlässt doch dabey nicht/ seiner favorit. Wissenschaft/ der Music/ ihr Recht zu thun/ und hätte eben jetzo bey der fast fertigen neuen Auflage der Organisten-Probe die schönste Gelegenheit von der Welt/ den so genannten Poetischen Staatstecher seinen Unfug zu zeigen/ womit er ihn nur neulich auf das gröbteste/ wiewol gantz unvernünftiglich zu beleidigen vermeynet hat/ unter dem Vorwand/ des Hrn. Geheimen Secretar Königs/ vor gedachter Organisten-Probe befindliches Lob-Gedicht zu tadeln: allein so lange der Herr Secretar Mattheson mit seinen Schriften der Welt nutzen kan/, wie die Proben ausweisen/ so lang ist es ihm gleichviel/ ob er von einem barmhertziigen Reimschmiede für einen Musicalischen Grillen Fänger und unglücklichen Componisten/ oder für den Apollo selbst/ gehalten wird; ob dieser oder jener besser setzet/ als er; ob einige Organisten ihn aus/ oder in den Sack zu spielen gedencken/ und was dergleichen alberne Persönlichkeiten mehr sind/ auf welche er nun und nimmermehr zu antworten sich fest vorgesetzt hat: es wäre denn/ daß die Ehre und der Dienst Gottes sowohl/als des Nächsten Frommen/ handgreiflich dabey litten. Dem Herrn Mattheson mag genug seyn/ daß sein neuer Verläumbder selbst dreye der besten und grösten Ton Künstler/ aus dreyen verschiedenen Classen aussuchen und aufstellen muß/ ehe er einen Mattheson daraus zusammen setzen könne: und hierinn bestehet schon ein grössers Lob/ als sich dieser wünschen mag. Wir finden übrigens nicht/ daß der Herr König irgends wo schlechterdings gesagt habe/ daß niemand besser spiele/ setze und schreibe/ als der Hr. Mattheson; sondern des Herrn Geheimen Secretar sonderbahre Höflichkeit gehet nur darauf/ daß nicht eben ein jeder Organist die drey berührte Eigenschafften in seiner Person zugleich besitze. Hier wird der Staatstecher seinen Augen selbst zusprechen/ und sie in die Cur nehmen müssen/ damit sie das Wörtlein zugleich recht betrachten können. Weiß er denn so genau/ wie des Herrn Matthesons Spielen vor zwölf und mehr Jahren beschaffen gewesen sey/ da er ihn doch niemahls/ Hr. König aber gar öfters/ gehört hat?

¹¹ Überlegungen zu Matthesons streitbarer Haltung bei A. Forchert, *Polemik als Erkenntnisform: Bemerkungen zu den Schriften Matthesons*, in: *New Mattheson Studies* (vgl. Fußnote 6), S. 199ff.

¹² J. Mattheson, *Große General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 443–446.

¹³ *Nieder-Sächsische Nachrichten, Von Gelehrten neuen Sachen Auf das Jahr 1731. d. 29. Jan., No. VIII*, S. 66–69 (Exemplar: Sächsische Landesbibliothek Dresden, *Eph. lit. 808*). Zu den von Mattheson aufgezählten Drucken vgl. MGG 8, Sp. 1801ff., und *Verzeichniß Matthesonischer bey fünfzigjährigen schweren Königlichen Großbritannischen und Grosfürstl. Staatsdiensten verfertigten Nebenwerke und Schriften*, aus: *Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*, 1759, in: *Mattheson, Lebensbeschreibung* (vgl. Fußnote 10), S. 127 bis 132. – Momos (griech.) ist die Personifikation des Tadels, der Nörgelei (*Lexikon der Antike*, hrsg. von J. Irmscher, 3. Aufl., Leipzig 1978, S. 363).

Glaubt er etwa, daß der brauchbare Virtuose/ welcher in der Vorrede alles sagt/ was die Bescheidenheit erfordert/ das einzige Werck sey/ dadurch sich Mattheson in der Praxi eine Stelle erworben hat? O weit gefehlt! Aus den vier berühmten Männern aber/ die der Staarstecher nennt/ und ihnen den Vorzug giebt/ ist gleichwohl/ nach aller Welt Geständniß/ einer/ mit dessen unmelodischen Sätzen/ sie mögen nun so künstlich seyn /als sie wollen/ weder Mattheson/ noch sonst jemand von gutem Geschmack/ die seinigen gerne vertauschen mögte. Zwey von diesen Ton-Künstlern/ die sonst ihre grosse Verdienste und Gaben besitzen/ dürfften sich auch in Wahrheit schwerlich vermessen/ noch biß diese Stunde mit Mattheson auf dem Clavier um den Preis zu spielen: Des Bücher-Schreibens nicht zu gedencken/ sintemahl man zu der Zeit/ da Königs angefochtenes Lob-Gedicht erschien/ von keinem heutigen Teutschen Verfasser Musicalischer Lehr-Sätze/ der dem Mattheson die Stange gehalten hätte/ nichts davon wuste/ auch itzo/ Vergleichungs weise/ eben noch nicht viel gründliches davon zu sagen weiß. Wo rühren denn solche Lehr-Sätze anders her/ als aus einer vormahligen grossen Praxi?/ Wo gehören doch die Flöten Stücke/ die Opern-Arien/ die Clavier-Sonate/ das Harmonische Denckmah/ die Organisten Probe/ &c. anders zu Hause/ als in der Praxi? Und endlich/ warum greiff die Staarstecher Königs Gedicht allein an? Warum macht er sich nicht auch an dasjenige/ was andere grosse Leute: Brocks/ Fabricius/ Richey/ ja selbst sein theurer Weichmann/ rühmlich von Mattheson/ aus lauter Erfahrung/ geschrieben haben? Man ist der festen Meynung/ daß ein einziger der Vier zuerst genannten/ in der gelehrten und geschliffenen Welt/ wohl zehn mahl so viel gelte/ als funffzig Hancken/ so/ daß des letztern Schmähungen mit jener Beyfall in keinen Vergleich kommen können. Und was fragt wohl ein Reicher Mann darnach/ wenn ihm ein Bettler vorwürffe/ daß er arm sey?

Wer von Gelobten wird gelobt/
 Der achtets nicht/ wenn Momus tobt:
 Er weiß ja wohl/ wenn die Gescholt'ne schelten,
 So könn' es kaum so viel als Weiber-Zeugniß gelten.

Wie die anderen Beiträge der Zeitschrift wurde auch dieser nicht mit einem Verfassernamen gekennzeichnet. Die Verfasserschaft Matthesons unterliegt jedoch keinem Zweifel. Die auffallenden Parallelen zum entsprechenden Abschnitt in der „Großen General-Baß-Schule“ sind beweiskräftig genug. Außerdem hat Mattheson selbst darauf hingewiesen, daß er einige Jahre lang zu den Mitarbeitern dieses Periodikums gehörte.¹⁴ Das bestätigt auch dessen Herausgeber Christoph Friedrich Leibner in der Vorrede zum Jahrgang 1732.¹⁵

Mattheson replizierte, wie man sieht, nicht ungeschickt und mit vornehmer Überlegenheit, wenn auch mit nicht ganz korrekter Interpretation des von Hancke Gemeinten. Er betonte zunächst den Nutzen seiner Schriften für die Welt und stellte sodann den nötigen Abstand zwischen dem berühmten und verdienstvollen Musikschriftsteller und dem „barmhertigen Reimschmied“ her. Diesem nahm er nun den Wind aus den Segeln, indem er konstatierte, wie gleichgültig ihm dessen Klassifizierungen seien. Auch die Feststellung, nur bei Verletzung von Ehre und Dienst Gottes und des Nächsten Frommen auf die Hanckeschen Invektiven zu antworten, diene dazu, seine Distanz zu Beweggründen und Triebkräften des Schreiberlings zu unterstreichen. Drei der

¹⁴ Mattheson, Lebensbeschreibung (vgl. Fußnote 10), S. 84ff.

¹⁵ *Nieder-Sächsische Nachrichten Von Gelehrten neuen Sachen auf das Jahr MDCCXXXII. Mit einer Vorrede und einem vollständigen Register*, Hamburg (1732), Vorrede.

besten und größten Tonkünstler habe dieser aufstellen müssen, um sie zu einem Mattheson zusammzusetzen, so seine etwas gewagte Auslegung. Indem er Königs Aussage – wohl nicht ganz im Sinne des Dichters – auf das „Zugleich“ der letzten Zeile des Gedichtes reduzierte, eröffnete er sich in seiner Replik den ergebnissen Weg, das Gedicht zu begründen und im selben Atemzug zu diesem Zweck sich in Vergleich und damit ins verdiente rechte Licht zu setzen. Der von Hancke erwähnte „Brauchbare Virtuose“¹⁶ habe ihm nicht etwa allein eine Stelle in der Praxis erworben, der auch seine anderen Kompositionen erwachsen seien. Wisse er, Hancke, denn, wie sein Spielen vor zwölf und mehr Jahren (und bis heute) beschaffen gewesen? Auf Heinichen, der 1729 gestorben war, ging Mattheson nicht ein. Aber zweien von diesen Tonkünstlern sei er „biß diese Stunde . . . auf dem Clavier“ überlegen – vom Bücherschreiben ganz abgesehen. Telemann meinte er ohne Zweifel damit¹⁷ und – Händel. Dieser hatte, jedenfalls Matthesons späterem Kommentar zu Mainwarings Händel-Biographie zufolge, die jugendlichen Wettspiele zwischen ihnen auf Orgeln gewonnen, auf dem Klavicimbel jedoch „eignem Geständnis nach“ verloren.¹⁸ Allerdings fühlte sich Mattheson Bach im Spielen offensichtlich nicht gewachsen. Doch statt dessen durften nun Bachs Kompositionen keinesfalls einem Vergleich standhalten. Hier mußten die Unterschiede hervorgehoben werden. Die Schärfe der Formulierung bestätigt wiederum, daß es Mattheson um eine grundsätzliche Zurückweisung und Korrektur der Hanckeschen Invektiven zu tun war. War Bach Hancke willkommen gewesen, um Mattheson zu verkleinern, so mußte Bach nun auch dazu herhalten, im Vergleich zu unterliegen und Hancke ins Unrecht zu setzen. Der hervorragende Virtuose Bach war „nach aller Welt Geständniß“ nicht zugleich auch ein melodischer Setzer von gutem Geschmack wie Mattheson.

Ein Vierteljahr darauf erschien die „Große General-Baß-Schule“, in der Mattheson erneut auf den „Poetischen Staar-Stecher“ zu sprechen kam.¹⁹ Hier, im wesentlich länger als eine Zeitschrift nachwirkenden Fachbuch, ist der Bach-Passus nunmehr abgeschwächt worden, konzilianter und milder gehalten.

Die dritte Antwort gab Mattheson schließlich mit dem erneuten Abdruck von Königs Lobgedicht unter den „merckwürdigen Lobschriften“²⁰ zu Beginn

¹⁶ Nach MGG 8, Sp. 1804: J. Mattheson, *Der brauchbare Virtuose, XII Sonate per il Violino, ovvero Flauto traverso*, Hamburg 1720.

¹⁷ Zu beider Verhältnis zueinander vgl. H. J. Marx, *Telemann aus der Sicht Matthesons*, in: *Telemann und seine Freunde, Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 1984 (im Druck).

¹⁸ Vgl. John Mainwaring, *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung . . . ; übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den hamburgischen Artikel, versehen vom Legations-Rath Mattheson*, Hamburg 1761, S. 22f.; Nachdruck in: *Georg Friedrich Händel, Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*, hrsg. von W. Siegmund-Schultze unter Mitarbeit von K. Sasse, Leipzig 1977, S. 56.

¹⁹ Ankündigung der „Großen General-Baß-Schule“ in den „Nieder-Sächsischen Nachrichten Von Gelehrten neuen Sachen“ No. XX vom 12. März 1731, Meldung ihres Erscheinens in No. XXX vom 16. April 1731.

²⁰ So die Charakterisierung dieser Gedichte in der Meldung der „Nieder-Sächsischen Nachrichten“ vom 16. April 1731.

der „Großen General-Baß-Schule“. „... rumpantur ut ilia Hancken.“ setzte er, nicht ohne Humor, darüber, Vergil abwandelnd.

Im Zusammenhang heißt es bei diesem:

Pastores, hederā crescentem ornate poetam,

Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro; . . .²¹

Über Bach hat Mattheson bekanntlich sehr differenziert geurteilt.²² Darauf muß hier nicht eingegangen werden. Vor ihm in der aktuellen Auseinandersetzung haltzumachen, lag für Mattheson kein zwingender Grund vor: „Im gelehrten musicalischen Reiche gilt kein Ansehen der Person.“²³ In beiden Fassungen seiner hier in Rede stehenden Äußerung über Bach liegt Mattheson durchaus auf der Linie seiner Ansichten zu Melodie und Melodielehre, wie er sie auch in anderen Veröffentlichungen vertrat. Schon 1721 begründete er im Libretto seines Oratoriums „Der blutrünstige Keltertreter“ den Vorrang des Melodischen.²⁴ Ausführlich legte er Charakter, Gestalt und Zweck einer guten Melodie im „Vollkommenen Capellmeister“ dar. „Diese Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreift das wesentlichste in der Music.“²⁵ Am „Vollkommenen Capellmeister“ arbeitete er anscheinend in jener Zeit sehr intensiv.²⁶

²¹ Vgl. *Publii Vergilii Maronis Bucolica | Publius Vergilius Maro, Hirtengedichte. Übertragen von Dietrich Ebener*, Berlin 1982, S. 56f.

Die Übersetzung:

Kränzt, ihr arkadischen Hirten, den machtvoll sich steigernden Dichter
ruhmreich mit Efeu: Der Bauch soll platzen dem Codrus vor Mißgunst!

Noch einmal wurde Mattheson an das Geschehen erinnert, als Lorenz Christoph Mizler 1739/40 in Leipzig seinen „Musikalischen Staarstecher, in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbst gewachsener so genannten Componisten Thorheiten aber lächerlich gemacht werden“, in 7 Stücken herausbrachte. Mattheson begriff sofort, wessen Augen geöffnet werden sollten, wie seine gedruckten und handschriftlichen Anmerkungen zu Mizlers Lebenslauf in der „Ehren-Pforte“ zeigen. Vgl. J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910 (Reprint Kassel etc. 1969), S. 231, 234 und Anhang S. 33. – War Mizlers Titelwahl eine Antwort aus dem Umkreis Bachs?

²² Siehe G. B. Stauffer, *Johann Mattheson and J. S. Bach: the Hamburg connection*, in: *New Mattheson Studies*, S. 353ff.

²³ J. Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, unpaginierte Schlußseite („Nachschrift“ eines vorgeblich „Ungenannten“, in der Mattheson abschließend auf Telemanns Kritik an seiner in den „Nieder-Sächsischen Nachrichten“ 1732 erschienenen Rezension von David Kellners „Treulichem Unterricht“ reagierte. Vgl. D. Kellner, *Treulich Unterricht im General-Baß*, 2. Auflage, Hamburg 1737, Reprint mit einem Kommentar von W. Hohohm, hrsg. von E. Thom, Michaelstein [bei Blankenburg/H.] 1985).

²⁴ H. J. Marx, *Johann Mattheson – Künstler und Gelehrter in galanter Zeit* (vgl. Fußnote 10), S. 21.

²⁵ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. Reimann, Kassel und Basel 1954), S. 133.

²⁶ In der in Fußnote 19 genannten Ankündigung vom 12. März 1731 heißt es: „... Mit chesten werden wir auch von dem Fleiß des Herrn Secretars und Capellmeisters die von vielen so sehnlich verlangte kleine General-Baß-Schule, und etwa ein Jahr nach deren Herausgabe, den vollkommenen Capellmeister zu erwarten haben, wozu, und zu noch ver-

Nachdem nun bekannt ist, auf wen Mattheson seine Terminologie anwandte, sollte das fünfte Hauptstück des zweiten Teils „Von der Kunst eine gute Melodie zu machen“ dieses Buches – wie auch andere Kapitel – erneut danach befragt werden, ob es nicht noch weitere Aufschlüsse über Mattheson und der Zeitgenossen Bach-Verständnis („... nach aller Welt Geständniß . . .“) vermittelt. Daß sich in dieser Äußerung über Bach „öffentliche Meinung“ widerspiegelt, ist nicht zu übersehen.

Abgesehen von Matthesons kritisch-satirischer Anmerkung zu Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) in der „Critica Musica“ (II, 1725)²⁷ ist unser Mattheson-Wort die früheste bekanntgewordene öffentliche Wertung des Bachschen Stils. Selbst wenn die „Niedersächsischen Nachrichten“ in Leipzig nicht sehr verbreitet gewesen sein sollten – Bach wird sie zu Gesicht bekommen haben. Zweifellos aber kannte er die „Große General-Baß-Schule“. George B. Stauffer vermutet, daß Bach über die dort befindliche Kritik – immerhin die öffentliche Kritik eines weithin geachteten Mannes wie Mattheson – ziemlich aufgebracht war. Bachs Bemühungen nach 1730, moderne, zeitgemäße Elemente des „Galanten Stils“ in seine Kompositionen aufzunehmen, könnten dadurch Auftrieb erhalten haben.²⁸ Derartigen Überlegungen wird man um so mehr Raum geben müssen, als ja die Kritik Matthesons wesentlich massiver ausgefallen war, als man bisher wußte.

schiedenen andern bereits entworfenen Wercken, besonders aber zur tüchtigen Ausarbeitung einer umständlichen und ordentlichen Geschichte der Ton-Kunst, der liebe GOTT ihm Leben und Gesundheit verleihen wolle.“

²⁷ Vgl. Dok II, Nr. 200.

²⁸ Stauffer, a. a. O., S. 364.

Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekannte Choralsammlung Christian Friedrich Penzels

Von Wolfgang Wiemer (Aichschieß über Eßlingen)

Mit zwei Notenhandschriften, die der Verfasser Anfang 1984 auf der Stuttgarter Antiquariatsmesse erwerben konnte, sind unvermutet zwei bemerkenswerte Quellen Bachscher Werke wieder beziehungsweise neu ans Licht gekommen.

Das eine ist die um 1725 von Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775) während seines Unterrichts bei Bach angefertigte Abschrift von zwei frühen Klavierkompositionen: der Toccata in e-Moll (BWV 914) und der sogenannten Lauten-Suite in e-Moll (BWV 996). Vormalig im Besitz von Dr. Erich Prieger (1849–1913), Bonn, war die Handschrift seit dessen Tod verschollen.¹ Konnte die Quelle bei der 1982 innerhalb der NBA erfolgten Herausgabe der Suite noch nicht herangezogen werden, so steht sie jetzt für die Veröffentlichung der Toccata zur Verfügung.²

Bei dem zweiten Fund handelt es sich um eine bislang unbeachtet gebliebene, 1780 von Christian Friedrich Penzel (1737–1801)³ angelegte Sammelhandschrift vierstimmiger Bach-Choräle mit über hundert Sätzen, von denen zweiunddreißig sich als bisher unbekannt erwiesen.⁴

Für das Gerber-Manuskript, das kaum wesentliche Neuerkenntnisse bietet, mag im folgenden eine kurze Quellenbeschreibung genügen. Anders die Penzel-Handschrift, wohl eine der wichtigsten Neuentdeckungen der letzten Jahrzehnte: sie erfordert eine ausführliche erste Bestandsaufnahme und quellenkritische Würdigung.

Gerbers Abschrift von BWV 914 und 996

Von den wenigen Abschriften, in denen die beiden Kompositionen überliefert werden, besitzen die jetzt wiedergefundenen besondere Autorität, sind sie doch von Gerber zur Zeit seiner Studien bei Bach angefertigt worden. Die Quelle hat einst sowohl Hans Bischoff bei seiner verdienstvollen kritischen Ausgabe

¹ Vgl. NBA V/10 Krit. Bericht, S. 116, sowie A. Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 10.

² NBA V/9.

³ Für die Identifizierung Penzels als Schreiber der Sammlung sei Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen) freundlich gedankt. – Penzel hat sich als Kopist zahlreicher Werke Bachs, vor allem von Kantaten, hervorgetan. Ob seine Angabe zutrifft, Johann Sebastian Bach sei sein Lehrer gewesen, ist ungeklärt. Erst seit 1751 ist er als Schüler der Leipziger Thomasschule nachgewiesen; von 1765 an wirkte er als Kantor in Merseburg (Dok III, Nr. 726).

⁴ Die 32 Choräle wurden inzwischen vom Verfasser mit ausführlichem Kommentar herausgegeben: *Johann Sebastian Bach und seine Schule – Neu entdeckte Choral- und Liedsätze*, Kassel etc. 1985 (BA 6839). Daraus als Einzeldruck, mit der Faksimile-Wiedergabe von Penzels Niederschrift, das geistliche Lied „Denket doch, ihr Menschenkinder“ (BA 6840).

der Klavierwerke Bachs⁵ als auch dem für die Bach-Gesamtausgabe zuständigen Herausgeber Ernst Naumann⁶ vorgelegen. Über ihre äußere Beschaffenheit macht nur Bischoff einige spärliche Angaben. Merkwürdigerweise erwähnt er nicht, daß die beiden Stücke zusammengeheftet waren. Daß dies damals schon der Fall war, belegen die Eintragungen (mit Tinte; Schrift: 19. Jahrhundert) außen auf dem vorderen Deckblatt:

„Peters: Cahier IV. No 3: Toccata con Fuga (Emoll).

(Edition Peters No 204)

Peters: Cahier III No 8 Suite (Emoll).

(Ed. P. No 214).“

und darunter, von anderer Hand:

„(Noten-) Handschrift von

H. Gerber

(NB von Dr. Rust, Berlin 1877).“

Mehr noch: Wie der nachstehenden Quellenbeschreibung zu entnehmen ist, hat wohl Gerber selbst die beiden Kompositionen zusammengefügt.

Das Heft, ungebunden und ohne Umschlag, besteht aus 11 einzelnen unpaginierten Blättern im Querformat 19,5 × 32,6 cm, unten und oben beschnitten (mit gelegentlich minimalem Schriftverlust). Am Rücken ist es durch einen beidseitig aufgeklebten, jeweils 1,7 cm breiten Streifen tapetenartigen alten Goldpapiers (Reste eines Umschlags?) verstärkt und mit Fäden geheftet. Auf das erste Blatt – recto: wie oben angegeben beschriftet, verso: leer – folgen 10 Blätter einheitlicher Papiersorte, aber unterschiedlicher Qualität (Bl. 1–5 etwas dicker als das übrige) mit dem bei Gerber sonst nicht anzutreffenden Wasserzeichen „Dame mit Blume“, ohne Gegenmarke. Davon entfällt auf die zu jeweils vier Akkoladen rastrierten Seiten 2–9 die Toccata (Seite 1 und 10 sind leer). Für Rastrierung und Niederschrift wurde eine ziemlich blasse, oliv getönte Tinte verwendet.⁷ Auf den mit derselben Tinte offenbar in einem Zug rastrierten Seiten 11–16 befindet sich die Suite bis zur Bourrée, jedoch mit kräftiger, rostfarbener Tinte in vergleichsweise zierlichem Duktus geschrieben. Für die Gigue wurde ein Blatt neu rastriert (mit demselben Rastral, aber der rostrotten Tinte), beidseitig beschrieben und zusammen mit einem leeren Deckblatt angefügt. Die erste – leere – Seite der 10 Blätter zeigt keinerlei Verschmutzung; das läßt darauf schließen, daß das vorangehende Deckblatt (dem übrigen Papier ähnlich, aber doch wohl von anderer Sorte) sehr früh beigefügt wurde.

Beide Kompositionen sind im Diskant- und Baßschlüssel notiert. Ihre Überschriften lauten:

⁵ H. Bischoff, *Job. Seb. Bach's Klavierwerke* (Edition Steingräber), Berlin, Bd. 4, 1883 (Toccata), Bd. 7, 1888 (Suite).

⁶ Zur Toccata vgl. BG 36 S. XXXIf., zur Suite BG 45/I, S. LIII.

⁷ Bischoffs Beobachtung, die Abschrift sei „auffallend verblaßt“, trifft genaugenommen nicht zu: Gerber scheint eine wäßrige Tinte benutzt zu haben; für ein nachträgliches Ausbleichen aufgrund äußerer Einflüsse gibt es keinen Anhalt.

*Tocatta ex E♭. manualiter. di Gio. Bast. Bach. und Präludio - con la Suite en E♭ da Gio: Bast: Bach.*⁸

Ein Schreibervermerk, wie er bei Gerber in der Regel anzutreffen ist, fehlt. Die Niederschriften zeigen übereinstimmend die charakteristischen Schreibmerkmale⁹ aus der ersten Zeit von Gerbers Unterricht bei Bach.

Die wesentlichen Eigenlesarten unserer Quelle sind indirekt über die Edition Bischoffs in die verschiedenen modernen Ausgaben, im Fall der Suite nun auch direkt in die NBA, eingegangen. Deshalb sei bezüglich spezieller Fragen auf die betreffenden Kritischen Berichte verwiesen.

Zwei interessante Details sollen nicht unerwähnt bleiben.

Der dritte Satz der Tocatta, der in zwei Quellen gänzlich fehlt und in den übrigen Handschriften mit *Adagio* bezeichnet ist,¹⁰ trägt bei Gerber die Überschrift *Praeludium*. Das spricht gegen Bischoffs Annahme, der Satz könnte später hinzukomponiert worden sein.¹¹ Vielmehr scheint das *Praeludium* mit der anschließenden *Fuga* ursprünglich ein für sich stehendes Paar gebildet zu haben,¹² das hernach zur mehrteiligen Tocatta erweitert wurde. Dem Fehlen des Adagio-Satzes in den beiden relativ späten, noch dazu offenbar voneinander abhängigen Handschriften sollte man vielleicht nicht allzu große Bedeutung beimessen. Jedenfalls vermag angesichts der von Gerber überlieferten Werkgestalt die Schlußfolgerung Naumanns, daß „das Vorhergehende von Bach später an seine Stelle gesetzt worden sei“, ebenso wenig einzuleuchten wie Hermann Kellers Hypothese, daß Abschreiber den Satz weggelassen haben, „weil eine spätere Zeit damit nichts Rechtes mehr anzufangen wußte“.¹³

Was die Suite anbelangt, so verdienen die von Bischoff erwähnten, nur bei Gerber anzutreffenden Vorhaltsnoten besondere Beachtung. Sie finden sich lediglich im ersten, *Passaggio* bezeichneten Teil des Präludiums auf der ersten Seite, und zwar – was bisher nicht bekannt war – nachträglich mit Rötelfarbe notiert.¹⁴ Sollte es sich hierbei um Eintragungen während des Unterrichts bei

⁸ Wenn Dürr (a. a. O.) am Schluß seiner Studie die Frage offenlassen mußte, ob die in einem alten Verzeichnis der Gerberschen Abschriften erwähnte „Suite aus E-Dur. Einzel.“ ... etwa BWV 1006a gewesen ist oder in Wahrheit Gerbers Abschrift der e-Moll-Suite BWV 996 (oder 830?) bezeichnet“, so kann man die zweitgenannte Quelle jetzt wohl aus der Überlegung herausnehmen. Erstens steht sie nicht „einzel“, und zweitens läßt die Bezeichnung „E♭“ in Gerbers Überschrift an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, so daß eine Verwechslung mit „E-Dur“ kaum möglich erscheint. Auch kommt die Abschrift – und damit bestätigt sich Dürrs Vermutung (a. a. O., S. 16) – definitiv nicht als eine der verschollenen Suiten aus Gerbers beiden Sammlungen in Betracht, da sie tatsächlich keine Numerierung aufweist.

⁹ Vgl. Dürr, a. a. O., S. 9, 12ff.

¹⁰ Vgl. NBA V/9 Krit. Bericht (in Vorbereitung).

¹¹ Ausgabe Bischoff, a. a. O., Bd. 4, S. 93.

¹² Das vermutet auch Naumann (BG 36, a. a. O.).

¹³ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 65.

¹⁴ Vgl. Ausgabe Bischoff, a. a. O., Bd. 7, S. 54. Daß die Einträge allem Anschein nach bald nach der Niederschrift der Suite vorgenommen wurden, bezeugen drei von Gerber mit demselben Stift ausgeführte Korrekturen in der Sarabande. – Da die auf der Ausgabe Bischoffs fußenden „Speziellen Anmerkungen“ zum ersten Teil des ersten Satzes im Krit.

Bach handeln? Zu prüfen wäre, ob nicht der eine oder andere Zusatz von Bach selbst stammen könnte. Immerhin scheint damit das Zeugnis einer, wenn auch nur flüchtigen, unterrichtlichen Erörterung der sogenannten „willkürlichen Manieren“ auf uns gekommen zu sein. Dafür würde auch sprechen, daß die Einzeichnungen sich nur auf der ersten Seite finden: Es genügte, das Problem zu Beginn kurz zu benennen und mit einigen Beispielen zu veranschaulichen.

In diesem Zusammenhang wäre überhaupt einmal der Frage nach dem didaktischen Stellenwert solcher Frühwerke in Bachs Lehrgang nachzugehen. Es muß auffallen, daß Bach zu einer Zeit, da die Fülle der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers, der Inventionen, der Englischen und Französischen Suiten sowie der Partiten bereits vorlag, auf relativ „überholte“ frühe Arbeiten zurückgriff und ihnen dadurch Muster-Gültigkeit verlieh.

Penzels Choralsammlung

Bisher kamen als Überlieferungsträger der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs vor allem folgende Quellen in Betracht:

1. Die autographen beziehungsweise zum Teil fremschriftlichen Partituren und Stimmensätze der Kantaten, Motetten, Passionen und Oratorien.
2. Die gedruckten Sammlungen der vierstimmigen Choralgesänge, erschienen bei Birnstiel (2 Teile, Berlin 1765 und 1769) und Breitkopf (4 Teile, Leipzig 1784 bis 1787).¹⁵

Von den – abzüglich Dubletten – rund 350 darin enthaltenen Choralstücken ist fast die Hälfte auch in den auf uns gekommenen kirchlichen Vokalwerken Bachs (BWV 1–248) überliefert. Dem stehen etwa 185 Choräle (BWV 253 bis 438; zur Ausnahmestellung von BWV 299 siehe S. 49) gegenüber, die dort nicht nachweisbar sind.

3. Die in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrte, 149 vierstimmige Bach-Choräle umfassende Sammelhandschrift *Ms. R 18*.¹⁶ Nach Abzug von zwei Dubletten verbleiben 147 auf vier Systemen notierte Sätze. Davon gehören 97 der Werkgruppe BWV 1–248 an, und 45 entfallen auf die BWV-Nummern 250–438; die restlichen 5 sind im BWV nicht enthalten. 1966 hat Friedrich Smend¹⁷ erstmals die Bedeutung dieser Quelle hervorgehoben und nachgewiesen, daß nahezu ihr gesamtes Repertoire in den 3. und

Bericht NBA V/10 (S. 123) lückenhaft beziehungsweise unzutreffend sind, seien sie im folgenden ergänzt beziehungsweise richtiggestellt: Weitere Achtelvorschläge von oben: 7 I 9, 16 I 1; von unten: 5 I 9, 9 I 5; Mordent: 5 I 11 (statt Pralltriller)*, 7 I 9 (desgl.)*, 12 I 1 und vorletzte Note*, 14 I 1*; Pralltriller: 6 I 1, 9 I 1, 14 I vorletzte Note. Außer den mit * bezeichneten Verzierungen (Tinte) ist alles nachträglich mit Rötelfarbnotiert.

¹⁵ Zu Überlieferung, Inhalt und C. P. E. Bachs Rolle als Herausgeber siehe F. Smend, *Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs*, BJ 1966, S. 5–40; G. Wachowski, *Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs – Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität*, BJ 1983, S. 51–79.

¹⁶ Vgl. Krause I.

¹⁷ A. a. O.

4. Band der Breitkopf-Ausgabe übernommen wurde. Nachdem kürzlich Andreas Glöckner¹⁸ den Bach-Schüler Johann Ludwig Dietel als Schreiber des Manuskripts ermitteln konnte und feststellte, daß *Mss. R 18* nicht, wie bisher angenommen, um 1765 entstanden ist, sondern schon 1735 in Leipzig – sozusagen unter den Augen Bachs – angefertigt wurde, geriet die Handschrift erneut in den Brennpunkt des Interesses. Unlängst legten Gerd Wachowski¹⁹ und Hans-Joachim Schulze²⁰ Untersuchungsergebnisse vor, die den außerordentlichen Quellenwert von *R 18* dokumentieren.

4. Die der Amalienbibliothek zugehörige handgeschriebene, insgesamt 363 vierstimmige Choräle enthaltende Sammlung *Am. B. 46II*,²¹

Hans-Joachim Schulze hat in seiner Arbeit den Blick auch auf diese bislang unerschlossene Quelle gelenkt. Etwa zwischen 1776 und 1783 (nach Schulze) von unbekannter Hand geschrieben, enthält sie 15 Orgelchoräle (S. 3–64),²² 252 zweisystemig notierte Choralätze (S. 65–214) sowie 111 in viersystemiger Partitur geschriebene Choräle (S. 217–334), die bis auf eine Ausnahme dem Repertoire von *R 18* entnommen sind.²³

Als Friedrich Smend seine obengenannte Arbeit mit den Worten schloß: „Wir stehen noch am Anfang der Beschäftigung mit den frühen Sammlungen von Bachs Chorälen. Möchte diese Studie dazu beitragen, den hier aufgetretenen Problemen weiter nachzugehen“, fand die Aufforderung fünfzehn Jahre hindurch nur ein spärliches Echo. 1975 wurde mit Emil Platens Aufsatz „Zur Echtheit einiger Choralätze Johann Sebastian Bachs“²⁴ das Thema nochmals aufgegriffen und wenigstens in einem der zahlreichen von Smend angesprochenen Punkte vertieft. Erst die Zuschreibung der Handschrift *R 18* an Dietel und insbesondere ihre Vordatierung brachten, vor allem mit den beiden Arbeiten von Wachowski und Schulze, den entscheidenden Anstoß nicht nur zu einer Neubewertung dieser Quelle, sondern zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Überlieferungsproblematik von Bachs Chorälen überhaupt.

¹⁸ A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, BJ 1981, S. 59ff.

¹⁹ A. a. O., S. 70f.

²⁰ H.-J. Schulze, „150 Stück von den Bachischen Erben“ – Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 81–100.

²¹ Siehe Blechschmidt, S. 64f.

²² Für das Folgende ohne Belang.

²³ Wir schlagen für die drei Sektionen der Handschrift folgende Bezeichnungen vor: S. 3–64: *Am. B. 46IIa*; S. 65–214: *Am. B. 46IIb*; S. 217–334: *Am. B. 46IIc* (von Schulze, a. a. O., S. 88, als „*Am. B. 46IIa*“ bezeichnet). Hier sei eine weitere handschriftliche Quelle wenigstens erwähnt: die aus dem Nachlaß Heinrich Spittas stammende Sammelhandschrift SPK N. *Mus. ms. 10492*. Anscheinend um 1770 geschrieben, umfaßt sie 62 vierstimmige Choräle J. S. Bachs, die fast ausnahmslos in Birnstiel I (nur ein Satz findet sich in Birnstiel II) enthalten sind. Zwar läßt die Handschrift in ihren Lesarten eine starke Verwandtschaft mit dem Birnstiel-Druck und, insbesondere hinsichtlich der Anordnung, mit *Am. B. 46IIb* erkennen. Lesartenvergleiche haben jedoch ergeben, daß eine direkte Abhängigkeit von diesen beiden Quellen nicht besteht. – Die endgültige Zuordnung und Bewertung mag dem Krit. Bericht zur NBA vorbehalten bleiben.

²⁴ BJ 1975, S. 50–62.

In die Szene solcherart gesteigerter Aktivitäten fügt sich nun in glücklicher Weise der jüngste Bach-Fund.

Der offensichtlich als Sammlung von Bach-Chorälen konzipierte Band enthält insgesamt 126 vierstimmige Choräle. Davon begegnet uns der größte Teil auch in den Druckausgaben. Die Überraschung jedoch bilden 30 bislang völlig unbekannte Sätze, zu denen 2 weitere kommen, die zwar anderweitig überliefert sind, aber bisher Bach nicht ausdrücklich zugeschrieben wurden. Mochte man sie anfangs alle aufgrund des Quellenbefunds und angesichts ihrer stilistischen Ausprägung ohne weiteres Bach zuweisen, so mußten schließlich gewisse satztechnische Eigentümlichkeiten bei einem Teil der Sätze Zweifel zumindest an der unmittelbaren Verfasserschaft Bachs aufkommen lassen. Davon wird noch eingehend zu sprechen sein.

Es wäre ein müßiges Unterfangen, zum gegenwärtigen Zeitpunkt die vielfältigen Aspekte ausloten zu wollen, mit denen uns die aufgefundene Handschrift konfrontiert. Dazu sind, was die Probleme zur Überlieferung der bereits vorhandenen Quellen betrifft, die Dinge noch zu sehr im Fluß. Es kann im folgenden lediglich darum gehen, die neue Quelle vorzustellen, ihren Inhalt zu beschreiben und zu einer vorläufigen Bewertung zu gelangen sowie eine Reihe von Fragen, die sie aufwirft, wenigstens anzuschneiden.

I.

Die Handschrift besteht aus 40 querformatigen (19,7 × 33,7 cm, beschnitten), einzelnen unpaginierten Blättern von festem, leicht gebräuntem Papier (Wasserzeichen: Kursächsisches Wappen, darunter MERSEBURG, Gegenmarke GFS in Schrifttafel) und ist in einen rötlich-violett marmorierten Pappereinband aus neuerer Zeit (um 1920) eingebunden. Das aufgeklebte herzförmige Außenschild aus weißem Papier trägt den – ebenfalls in jüngerer Zeit – mit Bleistift geschriebenen Vermerk *Choräle | Handschrift | 18. Jahrh.* Vorsatz- und Nachsatzblatt fehlen; die Niederschrift beginnt unmittelbar auf der ersten Seite (recto) oben. Die Seiten sind mit 4 Akkoladen zu 2 Systemen rastriert. Von 101 bis 226 durchnummeriert, nehmen die im Diskant- und Baßschlüssel geschriebenen Sätze 71 Seiten ein; sie sind – um das Blättern während des Spiels zu vermeiden – stets so plaziert, daß keiner über eine recto-Seite hinausführt. Die restlichen 9 Seiten sind rastriert, sonst aber leer. Die letzten 12 Blätter wurden möglicherweise im Verlauf der Niederschrift nachträglich angefügt. Darauf deutet zum einen ihre – bei gleichbleibender Stärke und unverändertem Wasserzeichen – hellere, ins Grünliche gehende Tönung, zum anderen eine geringfügige Differenz in der Rastrierweise: im Gegensatz zu den vorangehenden Blättern sind die Systeme hier jedesmal über den einen Blattrand hinausgezogen.

Der Datumsvermerk *d. 26. Nov. 1780.*²⁵ am Schluß des Chorals Nr. 185 bezeugt, daß Penzel die Sammlung vor dem Erscheinen der vierteiligen Breitkopf-Ausgabe angelegt hat – ob für sich selbst oder im Auftrag eines Dritten, muß ebenso offenbleiben wie die Frage nach dem Zweck der Sammlung. Das

²⁵ Für den Eintrag an dieser Stelle läßt sich eine einleuchtende Erklärung bisher nicht finden.

sehr sorgfältig geschriebene, kaum Korrekturen und nur wenige Schreibversehen enthaltende Manuskript befindet sich in einem ausgezeichneten Erhaltungszustand und zeigt keinerlei Gebrauchsspuren.

Die mit der Nummer 101 beginnende Zählung und das Fehlen eines Titelblatts samt Autorangabe weisen auf einen heute verschollenen ersten Band. Dieser könnte ebenfalls handgeschrieben gewesen sein und müßte 100 Choräle sowie einen Titel mit dem Namen des Autors enthalten haben. Vielleicht darf man aber auch an den gedruckten ersten Teil der Birnstiel-Ausgabe (1765) denken, enthält doch das Penzelsche Manuskript, von zwei Ausnahmen abgesehen, aus diesem Druck keinen Choralatz. Darüber hinaus läßt die weitgehende Übereinstimmung mit dem Birnstiel-Druck bezüglich Format, Rastrierung und Numerierung (arabische Zahl mit Punkt, jeweils links neben der Überschrift) die Orientierung des Schreibers an einem solchen Exemplar als möglich erscheinen. Gedruckter erster und handgeschriebener zweiter Teil – damit wäre freilich die Gefahr einer versehentlichen Trennung der beiden Bände gleichsam vorprogrammiert gewesen. Sie könnte schon früh erfolgt sein, und so ließe sich zwanglos erklären, daß die ohne Titel überlieferte Handschrift keine Beachtung mehr fand und ihre Bedeutung von keinem ihrer späteren Besitzer erkannt wurde.

In diesem Zusammenhang sei auf das *Verzeichnis der Musikalien von J. S. Bach* des Oelsnitzer Kantors Johann Gottlob Schuster (1765–1839), eines Neffen von Penzel, verwiesen.²⁶ Dort wird unter Nr. 68 der Rubrik B *Choral-Praeludien für Orgel mit 2 Clav. und Pedal* ein Exemplar *Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralsänge gesammelt v. C. Ph. Em. Bach* angeführt. Der Wortlaut der Eintragung deutet auf den ersten Teil des Birnstiel-Drucks. Sollte es sich hierbei um den zu Penzels Manuskript gehörenden ersten Band gehandelt haben? Ganz auszuschließen ist es nicht, denn Schuster hatte nach dem Tode Penzels (1801) dessen musikalischen Nachlaß übernommen. In der Sammlung von Franz Hauser, der im Jahre 1833 die Bachiana Schusters erwarb, ist der Band zwar noch registriert, aber als „verschollen“ bezeichnet. Verliert sich mit dieser vagen Spur zugleich ein letzter möglicher Anhalt über den Verbleib der Penzelschen Handschrift im 19. Jahrhundert, so lassen sich auch zu ihrer unmittelbaren Provenienz keine gesicherten Angaben machen. Gewisse Umstände deuten darauf hin, sie könnte sich zusammen mit der Gerber-Abschrift einst in der Sammlung Erich Prieger befunden haben; eine Bestätigung für diese Vermutung fehlt bisher.

Eine erste Sichtung des Inhalts führt zu folgendem Bild:

Zieht man von den 126 Nummern des Manuskripts die beiden vorhandenen Dubletten (Nr. 206 = 211; 208 = 220) ab, so ergibt sich ein Bestand von 124 Sätzen. 57 davon befinden sich in Birnstiels Drucken: 2 im ersten (1765), 55 im zweiten Teil (1769). Von den übrigen erschienen 35 erst 1784–1787 bei Breitkopf.²⁷ Außer „Da Jesus an dem Kreuze.“ (Nr. 132)²⁸ sind alle diese

²⁶ Vgl. hierzu Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 106f.

²⁷ Vorwiegend im 3. Teil, 1786.

²⁸ Vgl. Smend, a. a. O., S. 12.

Sätze im BWV erfaßt. Für 30 von den verbleibenden Stücken stellt Penzels Handschrift die bislang einzige Quelle dar. Die beiden restlichen Sätze „Lobet Gott, unsern Herren“ (Nr. 179) und „Denket doch, ihr Menschenkinder“ (Nr. 213) sind, obwohl schon seit geraumer Zeit quellenmäßig belegt – der eine in Am. B. 46^{IIb}, der andere in R 18, Am. B. 48 und Am. B. 46^{IIc} –, faktisch unbekannt geblieben. Wir dürfen daher mit einigem Recht von insgesamt „32 unbekannt“ Choralsätzen sprechen. 12 davon sind vierstimmig ausgearbeitete Lieder des Schemelli-Gesangbuchs; hiermit wird die Gesamtzahl solcher Beispiele von seither 10 (BWV 297, 299, 320, 357, 381, 405, 410, 412, 413, 424) auf 22 erhöht.

Auffälligerweise bilden die unbekannt Sätze – ausgenommen Nr. 147 und 179 –, ohne erkennbare Zäsur mit Nr. 195 beginnend, den Beschluß des Manuskripts, wobei Choräle und Schemelli-Lieder willkürlich vermischt erscheinen.

Mag zweifellos diesem Teil des Fundes unser primäres Interesse gelten: Die Bedeutung des Hauptbestands mit seinen bereits bekannten Sätzen darf darüber nicht unterschätzt werden. Ihm wollen wir uns zunächst zuwenden, nicht zuletzt auch deshalb, weil seine quellenkritische Untersuchung einen wichtigen Ausgangspunkt für die Frage nach Zuordnung und möglicher Herkunft der 32 unbekannt Sätze bildet.

II.

Die maßgebende Frage zur Bewertung des Hauptteils der Penzelschen Handschrift lautet: In welchem Verhältnis steht er zu den gedruckten beziehungsweise den überlieferten handgeschriebenen Choralsammlungen? Das Ergebnis der vergleichenden Untersuchung sei in den entscheidenden Punkten vorweggenommen:

1. Eine direkte Abhängigkeit von einer der bekannten Quellen liegt nicht vor; Repertoire, Anordnung der Stücke und Lesarten zeigen ein eigenes Gepräge.
2. Es ist eine enge Verwandtschaft zu Am. B. 46^{IIb} und, in Verbindung damit, eine Beziehung zu Birnstiel II gegeben.

Was die Drucke betrifft, so muß das Ergebnis ein wenig erstaunen. Als zweiten Band hätte man am ehesten eine – vielleicht verbesserte – Abschrift des Birnstielschen zweiten Teils von 1769 oder eine darauf fußende erweiterte Auswahl erwartet, dürfte doch diese Ausgabe aufgrund des vernichtenden Urteils des Hamburger Bach und seines Appells an „*alle Freunde meines seel. Vaters . . . , die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Art zu hindern*“,²⁹ nicht so leicht greifbar gewesen sein. Daß hingegen Penzels Manuskript – etwa als Abkömmling einer Druckvorlage – in einem auch nur mittelbaren Zusammenhang mit den Editionsarbeiten zur Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787 gestanden haben könnte, ist auszuschließen: die Zusammenstellung der Sätze sowie die Lesartenbesonderheiten finden in keinem der in Frage kommenden Bände eine Entsprechung.

²⁹ Aus der Annonce C. P. E. Bachs, Hamburg, 29. Mai 1769. – Dok III, Nr. 753.

Auf der Suche nach Bezugspunkten zu den handschriftlichen Sammlungen scheidet auch die in Fußnote 23 erwähnte Handschrift *N. Mus. ms. 10492* aus, da sie ausschließlich Choräle aus Birnstiel I umfaßt. Gleichfalls entfällt R 18: nur 11 Sätze daraus finden sich, verstreut, auch bei Penzel; darüber hinaus unterstreichen die auftretenden Lesartenunterschiede die ohnehin überlieferungsmäßig gegebene Unabhängigkeit der beiden Quellen.

Es bleibt Am. B. 46^{IIb} – und hier sind nun in der Tat engste Beziehungen gegeben. Um das Abhängigkeitsverhältnis beider Quellen beleuchten zu können, ist es erforderlich, den betreffenden Teil der Berliner Handschrift wenigstens im Umriss vorzustellen.³⁰

Wie bereits dargelegt, besteht Am. B. 46^{II} aus drei Sektionen, die wir IIa, IIb und IIc genannt haben. Teil IIb läßt erkennen, daß er sich, trotz der äußerlich nahtlosen Übergänge, aus vier in Repertoire und Umfang unterschiedlichen Teilsammlungen zusammensetzt, die wir als IIb₁, 2, 3 und 4 bezeichnen.

IIb₁ (S. 65–79) besteht aus 28 Sätzen, die – von zwei Ausnahmen abgesehen – bei Birnstiel (1765/1769) nicht vorkommen, sondern erst im vierten Band der Breitkopf-Ausgabe (1787) erscheinen. Ähnlich verhält es sich mit Sektion IIb₃ (S. 99–109): von den 24 Sätzen dieses Abschnitts finden sich nur 6 schon bei Birnstiel, die übrigen wiederum erst 1787 bei Breitkopf. In beiden Abteilungen läßt sich eine sinnvolle Anordnung der Choräle nicht feststellen.

Ganz anders die Gruppen IIb₂ (S. 79–98) und IIb₄ (S. 109–214). Hier kommen beide Male jeweils zwei Ordnungsfaktoren ins Spiel: zum einen die Ausrichtung an Liturgie und Kirchenjahr, zum anderen die alphabetische Abfolge. Weiterhin ergibt sich, daß das Repertoire von IIb₂ (36 Choräle) fast vollzählig nochmals in der bei weitem umfangreichsten Teilsammlung IIb₄ (164 Choräle) enthalten ist, und zwar so, daß die anfänglich weitgehende Kongruenz sich allmählich verliert, indem die Sätze aus IIb₂ immer mehr „auf Lücke“ verteilt erscheinen, bis in der zweiten Hälfte von IIb₄ nur noch einmal kurz vor Schluß ein Satz aus IIb₂ auftaucht. Zeigte das Repertoire von IIb₁ und IIb₃ nur einen geringen Bezug zum Inhalt der Birnstiel-Drucke, so wandelt sich das Bild hier völlig. Die Sätze aus IIb₂ finden sich – außer 6 Nummern – auch bei Birnstiel (einer in Teil I, die übrigen in Teil II); IIb₄ endlich speichert einen großen Teil der in den beiden Birnstiel-Drucken befindlichen Choräle: in der ersten Hälfte vorwiegend diejenigen aus Birnstiel II (insgesamt 64), in der zweiten Hälfte vor allem Sätze aus Birnstiel I (insgesamt 52).

Trotz des auffälligen Repertoire-Bezugs zwischen den Birnstiel-Drucken und Am. B. 46^{IIb 2/4} läßt der Lesartenvergleich eine direkte Abhängigkeit der Handschrift von den Drucken – und umgekehrt – kaum zu. Schriftbild (Behalsung, Balkung, Verteilung der Mittelstimmen auf das obere und untere System) und Notentext zeigen zwar weitgehende Übereinstimmung, doch

³⁰ Damit soll der spätestens im Krit. Bericht zur NBA fälligen ausführlichen Beschreibung der Handschrift nicht vorgegriffen werden. – Dem Herausgeber des Bandes, Herrn Dr. Frieder Remp, sei an dieser Stelle für das Bereitstellen der Quellenunterlagen sowie für hilfreiche Hinweise vielmals gedankt.

sprechen charakteristische Abweichungen deutlich gegen ein Vorlage-Ab-schrift-Verhältnis.

Zweierlei ist unverkennbar: 1. Die beiden Birnstiel-Drucke und Am. B. 46^{IIb/4} scheinen auf eine gemeinsame Vorlage (eine oder mehrere Zwischenquellen eingerechnet) zurückzugehen; 2. die Notextvarianten der Handschrift entsprechen im allgemeinen der Version der Breitkopf-Ausgabe. Das macht einerseits die Nähe von 46^{IIb} zu diesem Druck letzter Hand evident, andererseits treten immer wieder Trennvarianten auf, die 46^{IIb} eher als Ableger einer redaktionellen Zwischenstufe denn als unmittelbare Vorlage für den Breitkopf-Druck erscheinen lassen.

Als erster hat Ludwig Erk in seiner kritischen Ausgabe von Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Chorälen³¹ detailliert auf Eingriffe aller Art hingewiesen, die im Zuge der Drucklegung von den Herausgebern, angefangen mit C. P. E. Bach, an einer Anzahl von Sätzen vorgenommen wurden. Die einschlägigen Arbeiten von Schering,³² Smend³³ und neuerdings Wachowski³⁴ und Schulze³⁵ geben eine Vorstellung von dem verwickelten Weg, den Bachs vierstimmige Choräle bis zu ihrem Erscheinen zwischen 1784 und 1787 genommen haben. Aus den Originalhandschriften der Kantaten, Motetten und oratorischen Werke, aber auch aus vermutlich schon von J. S. Bach selbst³⁶ und anderen³⁷ angelegten handschriftlichen Chorsammlungen trug sie der Sammeleifer Philipp Emanuels zu einer umfangreichen, 1765 mehr als 300 Choräle und kurze Zeit später über 400 Stück umfassenden Kollektion zusammen, von wo sie Eingang in die ab 1765 erschienenen Druckausgaben fanden. Von den mannigfachen kleineren und größeren Veränderungen, die, von wem und aus welchen Gründen auch immer, vorgenommen wurden, geben die Drucke und Handschriften vielfältiges Zeugnis. Insbesondere im Zusammenhang mit der Herausgabe scheinen immer wieder Eingriffe vorgenommen worden zu sein. Dabei ging es vorwiegend um Tilgung von Satzfehlern (etwa Quintparallelen), Abmilderung klanglicher Härten, Glättung der Stimmführung, Angleichung von Instrumental- und Vokalstimme eines Kantatensatzes bis hin zu „harmonischer und satztechnischer Anreicherung“³⁸ ganzer Passagen.

Welche Stellung, und damit kommen wir auf Am. B. 46^{II} zurück, darf man der Berliner Handschrift innerhalb dieses über drei Jahrzehnte währenden

³¹ L. Erk, *Johann Sebastian Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, Bd. I, Leipzig 1850, Vorrede.

³² A. Schering, *Job. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle*, BJ 1918, S. 141–150.

³³ Smend, a. a. O.

³⁴ Wachowski, a. a. O.

³⁵ Schulze, a. a. O.

³⁶ Bezeugt sind zwei solcher Sammlungen: 1. die von Schemelli in der Vorrede zu seinem Gesangbuch von 1736 erwähnten rund 200 Lieder (allerdings wohl Generalbaßsätze), die für die geplante 2. Auflage bereits fertig vorlagen (vgl. Dok II, Nr. 379); 2. 88 wahrscheinlich von Bach vierstimmig gesetzte, zu einem Exemplar des Schemelli-Gesangbuchs gehörende Choräle, die sich in C. P. E. Bachs Nachlaß befanden (vgl. Dok III, Nr. 957, S. 496).

³⁷ Die Leipziger Sammelhandschrift Ms. R 18; vgl. hierzu S. 32 f.

³⁸ Schulze, a. a. O., S. 92.

Prozesses des Sammelns, Sichtens, Veränderns, Auswählens, Umschichtens und erneuten Veränderns einräumen?

Offenkundig spiegelt das Manuskript den Hauptbestand des von C. P. E. Bach gesammelten Repertoires und steht in einer besonderen Nähe zu der von Kirnberger zwischen 1777 und 1783 betriebenen Publikation der „Gesamtausgabe“ bei Breitkopf. Darauf verweisen Entstehungszeit und -ort, Inhalt und Umfang sowie die Lesartenverwandtschaft zum Druck 1784–1787.³⁹

Zugleich finden sich Spuren früherer Überlieferungsschichten. So will es scheinen, als ob insbesondere die Teilsammlung IIB₄ und ihr kleineres Geschwister IIB₂ auf eine Sammlung ältesten Ursprungs zurückgehen. Sowohl der an Gottesdienst und Kirchenjahresablauf orientierte Grundriß wie die alphabetisch geordneten Abschnitte beruhen auf einer Konzeption, die, wenn je von C. P. E. Bach entworfen, in den Drucken jedenfalls aufgegeben ist. Liegt daher der Gedanke allzu fern, in Am. B. 46^{IIB_{2/4}} könne eine jener zu vermutenden, von Johann Sebastian Bach für den eigenen Bedarf bestimmten Choralansammlungen umrißhaft noch hindurchscheinen?

Wir sind jetzt in der Lage, die Beziehungen zwischen Am. B. 46^{IIB} und der Gruppe der bekannten Choralätze aus der Handschrift Penzel – wir wählen dafür das Kürzel Pe₁⁴⁰ im Unterschied zu Pe₂ für die 32 unbekanntesätze – verhältnismäßig mühelos zu erhellen.

Ähnlich Birnstiel II weist auch Pe₁ keinen direkten Bezug zu den Teilsammlungen IIB₁ und IIB₃ der Berliner Handschrift auf.⁴¹ Dafür springen – wiederum analog Birnstiel II – die verbindenden Momente zu den Abteilungen IIB₂ und IIB₄ ins Auge:

Von den 36 Choralätzen in IIB₂ sind 35 auch in Pe₁ enthalten, darunter „Da Jesus an dem Kreuze“. Zwei Abschnitte aus IIB₂ sollen die Kongruenz in der Anordnung – trotz einiger Umstellungen und Einschübe – veranschau-

³⁹ Ebenda, S. 88.

⁴⁰ Pe₁ umfaßt die Nummern 101 bis 194, abzüglich Nr. 147 und 179, die wir Pe₂ zuschlagen. So verbleiben 92 Sätze. Davon gehören 73 den Chorälen BWV 250–438 an; dem stehen nur 19 der auch in den Originalhandschriften überlieferten Sätze aus BWV 1–248 gegenüber. Da in unserer Übersicht -Anhang, S. 69ff. – eine R 18-Konkordanz entbehrlich schien, seien die betreffenden Nummern (R 18 jeweils in Klammern) hier angeführt: Pe₁ 109 (46), 111 (47), 112 (129), 126 (13), 129 (5), 155 (125), 159 (12), 163 (82), 184 (6), 190 (130). Von den 10 in den Drucksammlungen überlieferten vierstimmig gesetzten Schemelli-Gesängen befinden sich 7 auch bei Penzel: Pe₁ 136, 137, 168, 183, 184, 186, 193. – Der Choral Pe₁ 132 „Da Jesus an dem Kreuze“, in Birnstiel II abgedruckt, erschien bei Breitkopf nicht mehr. In der Annahme, hier sei ein unechter Satz bewußt ausgeschieden worden, wurde er nicht ins BWV aufgenommen. Das Plädoyer Smends (a. a. O., S. 12) für die Echtheit des Satzes wird durch das Vorkommen in der jetzt aufgefundenen Handschrift bekräftigt.

⁴¹ In Am. B. 46^{IIB₁} sind zwei Stücke der Penzel-Sammlung enthalten (Pe₁ 106, 157), in IIB₃ fünf (Pe₁ 108, 127, 134, 166, 173). Davon tauchen die Nummern 106, 108, 134, 157 und 166 nochmals in IIB₂ bzw. IIB₄ auf (vgl. Anhang S. 69ff.), und aus dem Kontext geht ihre Primärbeziehung nach dort eindeutig hervor. Für Pe₁ 127 und 173 fehlen entsprechende Dubletten, doch muß das nicht zwangsläufig für eine direkte Beziehung dieser Sätze zu IIB₃ sprechen.

lichen. Wir wählen a) den Beginn und b) einen kirchenjahreszeitlich angelegten Ausschnitt (man beachte hier die jeweils alphabetische Abfolge):

a)

Am. B. 46 ^{Ib2}		Pe ₁	Birnstiel
S. 79	Herr Jesu Christ dich zu uns wend	101	140
80	Liebster Jesu wir sind hier	102	138
80	Dis sind die heil'gen zehn Gebot	103	131
80	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	152	130
81	Allein Gott in der Höh sei Ehr	106	129
81f./82	Wir gläuben all an einen Gott	105	136
83f./84	Kyrie, Gott Vater – Christe, aller Welt Trost – Kyrie Gott heiliger Geist	104	134

b)

S. 90	Nun komm der Heiden Heiland	122	176
90f.	Der Tag der ist so freudenreich	123	162
91	Gelobet seyst du Jesu Christ	126	164
91	Christus der uns seelig macht	131	–
92	Da Jesus an dem Kreutze stund	132	168
92	Hilf Gott daß mirs gelinge*)	194	–
93	O Lamm Gottes unschuldig	134	170
93	O Mensch bewein' dein'	133	–
94	O wir armen Sünder	135	–
94f.	So giebst du nun, mein Jesu	136	–

*) Bei Penzel Textmarke „Wenn meine Sünd mich.“

Am. B. 46^{Ib4} schließlich enthält – bis auf die beiden in Iib2 auftretenden Choräle „In dulci júbilo“ (Pe₁ 127) und „O Gott du frommer Gott“ (Pe₁ 173; dort als „Was frag ich nach der Welt“) – sämtliche Sätze aus Pe₁, dazu noch „Lobet Gott, unsern Herren“ (Pe₂ 179; BWV deest). Anfangs ist eine ähnliche Kongruenz wie bei Iib2 zu beobachten:

Am. B. 46 ^{Ib4}		Pe ₁	Birnstiel
S. 109	Auf auf mein Hertz und	150	128
110	Herr Jesu Christ dich zu uns wend'	101	140
110	Liebster Jesu wir sind hier	102	138
111	Dis sind die heiligen zehn Gebot	103	131
111	Durch Adams Fall ist gantz	152	130
112–113	Kyrie, Gott Vater – Christe aller Welt Trost – Kyrie Gott Heil(iger Geist)	104	134

Im weiteren Verlauf verliert sich der enge Zusammenhang zusehends, bedingt durch die größere Stofffülle von Iib4. Zur Verdeutlichung diene der – gegenüber Iib2 wesentlich erweiterte – Ausschnitt Advent/Weihnachten:

Am. B. 46 ^{Ib4}		Pe ₁	Birnstiel
S. 127	Gottes Sohn ist kommen	—	21
127	Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn	163	105
128	Nun komm der Heyden Heyland	122	176
128	Christum wir sollen loben schon	—	58
129	Der Tag der ist so freudenreich	123	162
130	Ermuntre dich, mein schwacher	—	106
130f.	Freuet euch ihr Christen alle	—	9
131	Puer natus in Bethlehem	124	12
132	Für Freuden laßt uns springen	125	167
132	Ich freue mich in dir	—	64
133	Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte	128	165
133	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	—	59
134	Uns ist ein Kindlein heut gebohrn*)	130	152
134	Vom Himmel hoch, da komm ich her	—	49
135	Wir Christen Leut	—	61

*) Bei Penzel Textmarke „Ach bleib bey uns Herr J. C.“

Es fällt auf, daß bei Penzel stets diejenigen Sätze ausgespart erscheinen, die dem ersten Hundert der Birnstiel-Ausgabe von 1765 angehören; dieses „Auswahlprinzip“ setzt sich bis zum Schluß fort.

Es wäre freilich voreilig anzunehmen, Pe₁ sei ein auch nur indirekter Abkömmling von Ib₄ im Sinne einer daraus getroffenen Auswahl für einen Folgebund zu Birnstiel I. Ein solches Abhängigkeitsverhältnis ist aufgrund der Lesartenunterschiede auszuschließen.

Nachdem Pe₁ und Birnstiel II gemeinsame Berührungspunkte zum Repertoire von Am. B. 46^{Ib^{2/4}} aufweisen, beziehen wir den Druck in einen Vergleich der Lesarten mit ein. Hier ergibt sich folgendes:

Die drei Quellen zeigen untereinander verhältnismäßig geringfügige Unterschiede. Soweit es das Schriftbild betrifft (Behalsung, Balkung, Verteilung der Mittelstimmen auf die beiden Systeme), steht Birnstiel der Berliner Handschrift etwas näher als Penzel; bei den Abweichungen im Notentext sind die Bindevarianten zwischen je zwei der drei Quellen ziemlich gleichmäßig verteilt.

Generell läßt sich zweierlei sagen: 1. Im allgemeinen stimmen die Lesarten von Am. B. 46^{Ib^{2/4}}, meist auch in ihren singulären Varianten, mit der Breitkopf-Ausgabe 1784–1787 überein – ein deutlicher Hinweis auf die redaktionelle Nähe der Berliner Handschrift zum Leipziger Druck. 2. Die Übereinstimmung Penzels entweder mit Birnstiel oder mit Am. B. 46^{Ib^{2/4}} – Fehler und Schreibversehen nicht berücksichtigt – ist die Regel. Bei den wenigen Ausnahmen, für die Penzel eine singuläre Lesart bietet, läßt sich die Frage, welche Fassung die authentische ist, kaum je sicher entscheiden. In diesem Zusammenhang interessieren vor allem die Sätze, die einen Vergleich mit den erhaltenen Originalhandschriften zulassen. Hier entspricht Penzels Niederschrift in der Mehrzahl der Fälle der originalen Fassung. Unter den 19 bei Penzel enthaltenen nachprüfbaren Sätzen aus der Gruppe BWV 1–248 zeigen 13 die originale Gestalt ohne wesentliche Abweichungen. Bei den 15 vergleich-

baren Sätzen aus Birnstiel II trifft das für 9 zu; Am. B. 46^{IIb4} weist die stärkste Abweichquote auf: hier entsprechen von den 19 mit Penzel vergleichbaren Sätzen nur 8 dem Original. Bei den 6 Sätzen Penzels, die gegenüber dem Kantatensatz Varianten aufweisen, handelt es sich in 4 Fällen um wohl durch Abschreiberversehen (möglicherweise schon in der Zwischenvorlage) verderbte Fassungen, in 2 weiteren Fällen um Versionen, die jeweils eine Bindevariante zu Birnstiel II und zu Am. B. 46^{IIb4} darstellen. Besonders aufschlußreich ist die eine der verderbten Lesarten: Im 6. Takt von „Nun komm der Heiden Heiland“ (Pe₁ 122) hat Penzel die in seiner Vorlage gegenüber BWV 62/6 verfälschte Fassung unverändert abgeschrieben und die darin enthaltene Quintparallele zwischen Diskant (c' h') und Tenor (f' e') mit einem „NB“ markiert. Die so offenbarte Texttreue unterstreicht einmal mehr den auch sonst gewonnenen Eindruck von der Zuverlässigkeit der Penzelschen Abschrift im Ganzen. – Als Ergebnis fassen wir zusammen:

1. Keine der drei Quellen Pe₁, Birnstiel II und Am. B. 46^{IIb2/4} kann Vorlage der anderen sein; Repertoire- und, mehr noch, Lesartenvergleiche weisen jedoch auf enge Beziehungen untereinander. Für die Darstellung des mutmaßlichen Abhängigkeitsverhältnisses bietet sich folgendes Modell an:

Die drei Quellen gehen letztlich auf eine spätestens um 1765 existente gemeinsame Vorlage „46^{IIb2/4}X“ zurück, die in Repertoire und Aufbau Am. B. 46^{IIb2/4} weitgehend entsprach. Möglicherweise handelte es sich dabei um den Kernbestand der Philipp Emanuel'schen Sammlung, bei dem man die Abstammung von einer zu Johann Sebastian Bachs Lebzeiten bereits bestehenden Sammlung zumindest erwägen muß. Am. B. 46^{IIb2/4} ist als ein – im Zusammenhang mit Kirnbergers Editionsplänen revidierter – ziemlich direkter Abkömmling von „46^{IIb2/4}X“ anzusehen. Penzel-Abschrift und Birnstiel II haben, jedes auf seine Weise, aus dem Vorrat der Stammvorlage „46^{IIb2/4}X“ (eine oder mehrere Zwischenabschriften jeweils nicht ausgeschlossen) geschöpft. Beide sind unterschiedlich ausgefallene Resultate ein und derselben Intention, nämlich einen Folgeband zur Birnstiel-Ausgabe von 1765 zu schaffen.

2. Die Frage nach der Herkunft der Vorlage für Penzels Abschrift muß offenbleiben, auch wenn es naheliegt, dabei einerseits an die verbürgten Beziehungen des Merseburger Kantors zu Wilhelm Friedemann Bach im benachbarten Halle (bis zu Friedemanns Weggang 1770)⁴², andererseits an Verbindungen zu Breitkopf in Leipzig zu denken. Ebenso sind Spekulationen darüber müßig, wie viele Zwischenvorlagen dem von Penzel benutzten Manuskript vorausgingen.

Diese Fragen spielen jedoch, wie sich gezeigt hat, für den Quellenwert von Pe₁ nur eine untergeordnete Rolle. Entscheidend ist vielmehr die Erkenntnis, daß Penzels Niederschrift, obwohl erst 1780 angefertigt, für immerhin 92 Bach-Choräle eine spezielle Lesartenstufe aus der Zeit um 1765 spiegelt und daß sie infolgedessen für künftige Versuche einer genaueren Standortbestimmung der seither überlieferten Quellen neue Perspektiven eröffnet.

⁴² Vgl. H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 21f.

III.

Die Frage nach der Herkunft der Vorlage Penzels führt, sobald wir die Blickrichtung ändern, geradeswegs zum eigentlichen Rätsel der neu aufgefundenen Handschrift: das sind ihre unbekanntenen Choralsätze.

Pe ₂	Schemelli	Zahn ⁴³
Nr.		
147 Ach Gott thu dich erbarmen.		7 228c
.....		
179 Lobet Gott, unsern Herren		5 393
.....		
195 Ich weiß, mein Gott, daß.		17 12/17 15
196 Warum sollt ich mich denn grämen.		6 483
197 O Herre Gott begnade mich.		8 45 1
198 Welt tobe wie du willst.		29 35
199 Ich bin ja Herr in deiner Macht.	BWV 464	5 869c
200 Jesu, wollst uns weisen.		8 5 58
201 Lob sey dem allmächtigen Gott.		3 39
202 Kom̄t Seelen, dieser Tag.	BWV 479	5 185
203 Kom̄t wieder aus der finstern.	BWV 480	47 09
204 Jesu deine Liebes Wunden.	BWV 47 1	13 12
205 Der Tag mit seinem Lichte fleucht.	BWV 448	7 5 12b
206 O Christe, Morgensterne.		166 1
207 O Christe, Schutzherr deiner Glieder.		799 4
208 Herr, wend ab deinen Zorn.		966
209 Zu dir von Herzensgrunde.		5 35 2
210 Nun laßt uns den Leib begraben.		35 2
211 O Christe, Morgensterne. (= Nr. 206)		s. o.
212 Lasset die Kindlein kömen.		5 277
213 Denket doch ihr Menschenkinder.		—
214 Brunnquell aller Güter.	BWV 445	6 25 2b/c
215 Steh ich bey meinem Gott.	BWV 503	5 207
216 Lobt Gott in seinem Heilighum.		5 469
217 Mein Jesu, was für Seelenweh.	BWV 487	8 38 3
218 O Trauerstund.		8 47
219 So gehst du nun mein Jesu hin.	BWV 500	7 6 3 1
220 Herr, deinen Zorn wend ab von. (= Nr. 208)		s. o.
221 Selig wer an Jesum denkt.	BWV 498	48 46
222 Beschränkt ihr Weisen, dieser Zeit.	BWV 443	77 65
223 O treuer Jesu, der du bist.		5 6 25
224 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.		7 5 39
225 Brich entzwey mein armes Herze.		7 1 1 1b/c
226 Dich beth ich an mein höchster Gott.	BWV 449	24 37

Der Übersicht sind nur wenige Einzelheiten zu entnehmen: Die Reihenfolge der Stücke läßt eine planvolle Anordnung nicht erkennen, auch wenn die zweimalige Häufung von Schemelli-Sätzen und die Bildung inhaltlich zusammengehörender Kleingruppen auffällt (Trost, Zuversicht: Nr. 195, 196, 198,

⁴³ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–1893.

199; Kirchenjahr: Nr. 201–203; Tageskreis: Nr. 205–207; Tod, Begräbnis: Nr. 210–213; Passion: Nr. 217–222). Ebensovienig lassen sich aus dem hohen Anteil von Schemelli-Sätzen bündige Schlüsse ziehen. Der Choral Nr. 206 erscheint mit der gleichen Textmarke nochmals (Nr. 211), ebenso Nr. 208 mit leicht verändertem Wortlaut (Nr. 220). In beiden Fällen zeigen die Dubletten im Notentext geringfügige Abweichungen in der Schreibweise – vielleicht ein Anhaltspunkt dafür, daß die Sätze bereits in der von Penzel benutzten Vorlage jeweils doppelt vorhanden waren.

Wir wüßten gern: Gehörte Pe_2 (gegebenenfalls abzüglich der Nummern 147 und 179) schon zu der Sammlung, die Penzel abschrieb? Oder hat er diesen Teil einer anderen Quelle entnommen?⁴⁴ Falls die Sätze schon in der Vorlage enthalten waren: Wann wurden sie dem vorangehenden Bestand hinzugefügt? Oder gehörten sie bereits „46^{II b2/4 X}“ an und wurden in Am. B. 46^{II b2/4} weggelassen? Und vor allem: Warum erschienen diese Sätze weder bei Birnstiel noch bei Breitkopf? Wurden sie eliminiert, weil man sie für unecht hielt, oder gerieten sie aus anderen Gründen ins Abseits?

Aufschlüsse hierüber sind vielleicht erst von weiteren Quellenfunden zu erwarten. Für Penzel scheint die Autorschaft Bachs jedenfalls außer Frage gestanden zu haben. Dafür spricht einerseits die unverkennbare Konzeption des Manuskripts als Folgeband zu Birnstiel I, andererseits die bruchlose Eingliederung der 32 Stücke in einen Bestand ausschließlich Bachscher Choräle. Penzels Informationen zu ihrer Provenienz waren gewiß nicht derart, daß sie zu ernsthaften Echtheitszweifeln Anlaß gegeben hätten. Daß für ihn stilistische Bedenken irrelevant sein mußten, leuchtet ohne weiteres ein, sobald man sich die Sätze unbefangen vergegenwärtigt: ihre Machart erscheint so „bachisch“, daß man zunächst schwerlich auf den Gedanken kommt, sie könnten aus einer anderen Feder stammen.

Erst bei näherem Zusehen zeigt ein Teil der Sätze gewisse Eigenheiten, die bedenklich stimmen. Da finden sich ausgesprochene Fehler und Satzschwächen: offene Quintparallelen,

The image shows two musical examples. The first, labeled Pe_2 196, consists of two systems of staves. The first system is marked 'T. 2' and the second 'T. 6'. The second, labeled Pe_2 195, also consists of two systems of staves, marked 'T. 5'. Both examples show vocal or instrumental parts with various rhythmic values and rests.

⁴⁴ Für das erstere spricht sowohl der nahtlose Anschluß nach dem Choral Nr. 194 (vgl. Anhang, S. 72f.) als auch die gegenüber Pe_1 unveränderte Notationsweise (bezüglich der Führung der Stimmen bei Systemwechsel oder der Behandlung von Bögen und Fermaten). Auf eine anderweitige Herkunft könnte dagegen die oben erwähnte Verwendung zusätzlicher, neu rasterter Notenblätter deuten. Allerdings fallen der Wechsel der Papiersorte

Akzentparallelen,

Pe₂ 147
T. 31

Pe₂ 212
T. 7

Einförmigkeit der Harmonik und Baßführung.

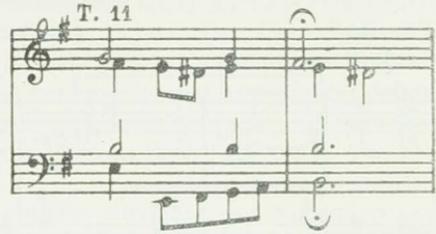
Pe₂ 209
T. 5

Gemessen an ihrem sporadischen Vorkommen – die verbotenen Parallelfortschreitungen sind mit den gegebenen Beispielen nahezu vollständig erfaßt – sollte man diese Mängel nicht überbewerten, zumal sich ähnliches auch in beglaubigten Sätzen findet.

Ungleich schwerer wiegt das Auftreten satzstilistischer Kennzeichen, wie sie Wachowski in seiner Studie⁴⁵ als untypisch für die in den großen kirchlichen Werken nachweisbaren vierstimmigen Choräle definiert hat. Dabei handelt es sich insbesondere um die beiden nachstehenden – hier aus Pe₂ zitierten – Kadenzfloskeln, die wir mit a und b bezeichnen wollen:

und der Beginn des „Anhängsels“ nicht exakt zusammen; erst der Choral Nr. 198 bildet den Übergang: er beginnt unten auf der letzten Seite des ursprünglichen Papierkontingents und setzt sich oben auf der ersten Seite der andersfarbigen, neu rasterierten Blätter fort. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß die Zählnummern der Sätze 197–226 im Gegensatz zu allen anderen Chorälen eine im Vergleich zu Textmarke und Notenschrift hellere Tönung aufweisen: sie wurden (allerdings eindeutig von gleicher Hand) offenbar in einem besonderen Arbeitsgang nachgetragen.

⁴⁵ Wachowski, a. a. O., S. 72f.

a) Pe₂ 223b) Pe₂ 216

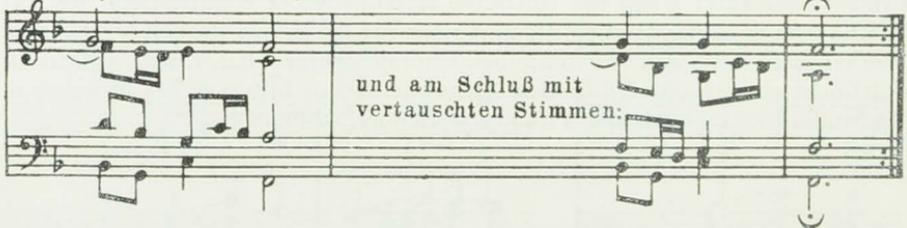
Wachowski weist nach, daß die beiden Wendungen (a: die Akkordfunktion D_{43}^{87} „mit nachschlagender Septime als Sechzehntel“; b: Quartvorhalt am Ende einer Choralzeile) in zahlreichen der sogenannten „185“, nur in den gedruckten Sammlungen überlieferten Choräle, kaum jedoch (von wenigen begründeten Ausnahmen abgesehen) unter denjenigen der Kantaten, Passionen, Oratorien und Motetten anzutreffen sind. Seine Mutmaßung, hier könnten redaktionell bedingte Eigenmächtigkeiten der Herausgeber⁴⁶ vorliegen, bestätigt sich im Einzelfall: nämlich dort, wo im Vergleich von Originalsatz und Druckfassung der Eingriff als solcher zutage tritt. Dennoch bleibt zu fragen, inwieweit wir es darüber hinaus auch mit einer stilimmanenten Erscheinung zu tun haben könnten, für die eine Deutung gegenwärtig noch aussteht. Ergänzend hierzu sei – wiederum an einem Beispiel aus Pe₂ – auf eine dritte Kadenzformel c hingewiesen, die gleichfalls nahezu ausschließlich innerhalb der Gruppe der 185 Choräle auftritt:

c)

1.

Pe₂ 200

T. 6, ebenso in T. 13/14



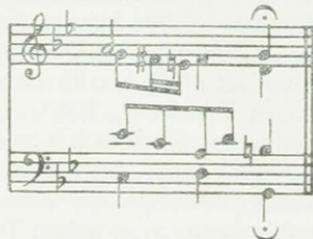
In 37 Sätzen aus BWV 253–438 ist diese SDT-Klausel mindestens einmal präsent, meist voll ausgeprägt mit sechzehntelumspieltem Vorhalt (vorwiegend im Alt) und Sechzehnteldurchgang (vorwiegend im Tenor), oft aber auch in modifizierter Form:

⁴⁶ Bis heute ist die Frage nach dem jeweiligen Anteil C. P. E. Bachs, Marpurgs, Agricolas, Kirnbergers und möglicherweise weiterer Mitarbeiter bei der Herausgabe der „Vierstimmigen Choralgesänge“ ungeklärt.

2.
BWV 259
T. 4 (und T. 8, 10, 12)



3.
BWV 850
Schlußtakt



4.
BWV 256
Schlußtakt



Unter den Chorälen aus BWV 1–252 tritt die Klausel nur in 7 Nummern auf, stets jedoch in einer der reduzierten Versionen

2. (leicht modifiziert): BWV 33/6,

3.: BWV 154/8 und 4: BWV 124/6; 244b; 248/35, 248/46 und 248/59.

Und wenn endlich Wachowski am Schluß seines Aufsatzes feststellt, „daß derartige Sätze wie BWV 276, 328 oder 437 wenn nicht unecht, so doch aber nicht als Vokalsätze im Sinne von Chorälen denkbar sind, die Bestandteile von Kirchenkantaten oder ähnlichen Werken bilden“, dann ist hier ein Sachverhalt angesprochen, den es kurz zu präzisieren gilt.

Unter den vierstimmigen Choralgesängen weist, und zwar wiederum aus der Gruppe der 185, eine beträchtliche Zahl bestimmte Satzelemente auf, die man in den Chorälen der großen Vokalwerke in diesem Ausmaß nicht antrifft: insbesondere sind es synkopische Bildungen, häufige Vorhalte mit und ohne Sechzehntelumspielungen, Punktierungen, Sechzehnteldurchgänge und -figurationen – kurz, diese Sätze zeigen im Vergleich zu den Chorälen der Kantaten und Oratorien mit ihrem mehr vokalen Gepräge eine eher instrumentale Struktur:

BWV 402 O Mensch, beweine deine Sünde groß



Sind sie deshalb unecht? Oder wird man künftig zwischen einem instrumentalen und einem vokalen Typus des Bachschen Kirchenliedsatzes unterscheiden müssen?

Über mögliche Funktionen eines solchen instrumentalen Typs lassen sich nur Vermutungen anstellen. So liegt es nahe, an Orgelbegleitsätze zu denken, wo derlei Floskelwesen zu Hause ist – das betrifft vornehmlich die liturgischen Stücke „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ (BWV 371), „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 437) und „Herr Gott, dich loben wir“ (BWV 328) –, oder an eine schlichte Form des Orgelchorals, der entweder als Vorspiel oder beim gottesdienstlichen Alternativ-Musizieren verwendet wurde. Bei manchen Sätzen sprechen aber Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Alt beziehungsweise Baß und Tenor gegen die primäre Bestimmung für ein Tasteninstrument. Darf man hier die Möglichkeit der Ausführung durch ein Instrumentalensemble in Betracht ziehen, etwa zur Begleitung eines einstimmigen solistischen oder chorischen Choralgesangs, vielleicht mehr innerhalb häuslicher Feier und Privatandacht als im kirchlichen Gottesdienst?

Damit ist das Feld für eine erste stilkritische Sichtung der 32 Sätze hinlänglich abgesteckt. Unschwer lassen sich drei je nach Satzeigenschaften unterschiedliche Gruppen bilden:

1. Die zwölf Schemelli-Gesänge

Von zwei Ausnahmen abgesehen (Pe₂ 202, 215), auf die später zurückzukommen ist, entspricht die Behandlung der Mittelstimmen im wesentlichen derjenigen der verbürgten Choralsätze. Die Kadenzwendungen a und b kommen nur sporadisch vor: a in Pe₂ 203 (1 ×) und 215 (3 ×), b in Pe₂ 205, 199, 215 je 1 ×. Die Klausel c findet sich kein einziges Mal.

2. Die beiden geistlichen Lieder „Denket doch, ihr Menschenkinder“ und „Welt, tobe, wie du willst“

Sie gehören – das letztere insbesondere auch im Blick auf die sehr bewegte, gegen Schluß enorm ausgreifende Baßstimme – unverkennbar zum Typ der – hier vierstimmig gesetzten – Generalbaß-Aria. Die Führung der Mittelstimmen gibt zu keinerlei Bedenken Anlaß, die betreffenden Kadenzfloskeln fehlen völlig.

3. Die restlichen achtzehn Choralsätze

Sie sind, sowohl was das Vorkommen der Kadenzwendungen a, b und c als auch den instrumentalen Einschlag betrifft, in zwar unterschiedlichem Maße, aber insgesamt doch verhältnismäßig stark betroffen. Floskel a begegnet in Pe₂ 179 (3 ×), 195 (2 ×), 196 (1 ×), 197 (3 ×), 206 (1 ×), 207 (2 ×), 209 (5 ×), 210 (3 ×), 212 (3 ×), 223 (1 ×), 224 (1 ×), 225 (1 ×); die Wendung b in Nr. 147, 179, 216, 218, 223, 224 und 225 je einmal, in Nr. 196 (zuzüglich zwei Nonenvorhalte am Zeilenende) und 147 je zweimal und schließlich die Klausel c in Nr. 179 (1 ×), 200 (3 ×), 206 (1 ×), 209 (1 ×) und 223 (3 ×).

Es wäre verfrüht, aufgrund des vorstehenden Befundes die so gewonnenen Rubriken oder einzelne Nummern daraus entweder Bach zuweisen oder ihm absprechen zu wollen. Wie sich zeigen wird, sind zur Frage der Authentizität der Stücke noch weitere Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Diese im einzelnen darzulegen, bietet die getroffene Dreiteilung einen willkommenen Ansatz und eine hilfreiche Gliederung zugleich.

Zu den Schemelli-Sätzen

Das von dem Zeitzer Schloßkantor Georg Christian Schemelli 1736 herausgegebene „Musicalische Gesang-Buch“ enthält 69 im Diskant und (meist bezifferten) Baß notierte Lieder und Arien, von denen es in der Vorrede heißt: „Die Melodien sind von Herrn Johann Sebastian Bach . . . theils ganz neu componiret, theils auch von Ihm im General-Baß verbessert . . . worden.“⁴⁷ Zählt man den in C. P. E. Bachs Sammlungen überlieferten zehn vierstimmig gesetzten Exemplaren die zwölf neu aufgefundenen der Penzel-Handschrift hinzu (darunter so bekannte Gesänge wie „Kommt, Seelen, dieser Tag“, „Brunnquell aller Güter“, „Herr Jesu, was für Seelenweh“), so liegt damit fast ein Drittel aller Schemelli-Lieder jetzt im zeitgenössischen vierstimmigen Satz vor.

Die im großen und ganzen übereinstimmenden stilistischen Merkmale (zur Ausnahme von BWV 297 siehe Fußnote 48) weisen auf ein und denselben Ursprung, und bisher ist der allgemeinen Auffassung, daß Bach selbst es war, der die Mittelstimmen ausarbeitete, nirgends dezidiert entgegengetreten worden.⁴⁸ Im Gegenteil: die seither bekannten vierstimmigen Aussetzungen gelten als seltene, zufällig erhalten gebliebene Exempel Bachscher Generalbaßpraxis. Ob zu Recht – darüber nachzudenken, gibt das Auffinden von zwölf weiteren solcher Sätze hinreichend Anlaß.

Wir besitzen ein einziges authentisches Beispiel eines Schemelli-Liedes in beiderlei Gestalt, das ist „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ (BWV 299). Dabei ist bedeutsam, daß der in vierstimmiger Partitur notierte Satz aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach – von Philipp Emanuel in die Breitkopf-Ausgabe 1784 übernommen – die ursprüngliche Form gegenüber der 1736 gedruckten Fassung darstellt.⁴⁹ Bach hat also, das läßt auch der Vergleich beider Versionen erkennen, den älteren Chorsatz für den Druck auf Generalbaßformat reduziert und dabei die Baßstimme erheblich umgebildet.

Ein zweiter dokumentarischer Beleg für möglicherweise von Bach selbst vierstimmig verfaßte Schemelli-Lieder ist der oben erwähnte, in Philipp Emanuel Bachs Nachlaß unter den „Singstücken“ der väterlichen Handschriften angeführte Einzelposten. Sollte mit diesen, einem „Naumburgischen Gesangbuch“

⁴⁷ Vgl. Dok II, Nr. 379.

⁴⁸ In seinem Referat anläßlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart (15.–20. September 1985) hat Heinrich Deppert die Auffassung vertreten, bei den vierstimmig gesetzten Schemelli-Gesängen handle es sich – nicht anders als bei den übrigen der fragwürdigen Stücke aus der Gruppe der 185 – um fremde Ausarbeitungen von Bachschen Generalbaßsätzen. Als Nachweis, „daß die Mittelstimmen in mindestens einem dieser Sätze nicht von Bach stammen“, zieht er insbesondere den Satz BWV 297 „Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz“ (= bei Schemelli „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder“, BWV 447) heran, der unter den Schemelli-Sätzen als einziger die Kadenzfloskel c (gleich zweimal) aufweist. Depperts These – sie hat zweifellos einiges für sich, läßt aber eine Reihe von Fragen unberührt – mußte im folgenden unberücksichtigt bleiben, da der vorliegende Beitrag zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen abgeschlossen war.

⁴⁹ Vgl. NBA V/4 Krit. Bericht, S. 116.

(gemeint ist das von Schemelli) zugehörenden, 88 vollstimmigen geschriebenen Chorälen die Quelle genannt sein, der alle jene vierstimmigen Fassungen entstammen? Zwar ist dem Wortlaut weder zu entnehmen, ob diese Sammlung die 69 Nummern des Drucks enthielt, noch wird klar, von wessen Hand sie herührte. Doch legt es der Kontext nahe – dem Eintrag voran geht das „Orgel-Büchlein, mit 48 ausgeführten Chorälen für anfahende Organisten. Gebunden.“ –, an Ausarbeitungen Johann Sebastian Bachs zu denken.

Weshalb aber erschien dann in den gedruckten Choralsammlungen nur ein Bruchteil davon? Diese Frage muß ebenso offenbleiben wie die andere, weit schwerer wiegende: Wie nun, wenn alle – BWV 299 ausgenommen – erhaltenen vierstimmigen Schemelli-Sätze, mögen sie einst den „88 vollstimmigen geschriebenen“ zugehört haben oder nicht, Ausarbeitungen Philipp Emanuels wären? Gewiß ein naheliegender Verdacht, der im übrigen auch auf zahlreiche der 185 Choräle auszudehnen wäre, sofern man sie als ursprünglich originale Generalbaßsätze ansehen will.⁵⁰

Bekanntlich erfreut sich der Leumund des zweitältesten Bach-Sohnes nicht gerade ungeteilten Beifalls. Aber soll man Philipp Emanuel, selbst im Blick auf offenkundig von ihm an Sätzen seines Vaters vorgenommene Retuschen, zutrauen, er habe den „Choralgesängen“ vollständige eigene Bearbeitungen untermischt, um gleichzeitig im Vorwort zum jeweils ersten Band (1765; 1784) erstens zu betonen, die Lieder seien „so wohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen . . . alle von meinem seeligen Vater verfertigt“, zweitens die „ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Baßes“ hervorzuheben und schließlich den Urheber mit solchen Worten zu würdigen: „Der seelige Verfaßer hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen.“⁵¹

Und welches Interesse hätte der Sohn daran haben können, fremdes Gut aufzugreifen, da er doch nicht einmal den ihm zu Gebote stehenden Vorrat an großen Vokalwerken seines Vaters voll ausgeschöpft hat?⁵²

Richten wir das Augenmerk auf die Sätze selbst, so ist zunächst der Vergleich zwischen vierstimmiger und Generalbaßfassung aufschlußreich. Bei der Mehrzahl der Fälle, und das gilt für die Sätze der Penzel-Handschrift ebenso wie für die bisher bekannten, ist das Diskant/Baß-Gerüst jeweils identisch (Pe₂ 202, 203, 214, 217, 219, 222; BWV 320, 357, 405, 410, 424). Das spricht wohl eher dafür, daß der Generalbaßsatz Vorlage für die vierstimmige Bearbeitung war, zumal wenn man die Gepflogenheit Bachs veranschlagt, beim Wiederaufgreifen einer Komposition Änderungen vorzunehmen – eindrücklich belegt gerade am Beispiel von „Dir, dir, Jehova“.

In zwei weiteren Fällen scheint die Reihenfolge Generalbaßsatz/vierstimmige

⁵⁰ Sie könnten beispielsweise zu den im Vorwort von Schemellis Gesangbuch erwähnten, für die – nie erschienene – zweite Auflage vorgesehenen „bey 200 Melodien, die zum Stechen bereits fertig liegen“, gehört haben und später vierstimmig gesetzt worden sein (vgl. Dok II, Nr. 379).

⁵¹ Vgl. Dok III, Nr. 723 und 897.

⁵² Smend. a. a. O., S. 15.

Ausarbeitung zweifelsfrei gegeben: am Schluß von Pe₂ 226⁵³ und BWV 381 ist jedesmal die ursprünglich sehr eng gegen den Diskant geführte Baßstimme abwärts geknickt, um Raum für die Mittelstimmen zu gewinnen:

Schemelli (BWV 449)

T. 13

6 9 8 4 7 5 6 6 6 6 6 4 3

Pe₂ 226

T. 13

Schemelli (BWV 488)

T. 14

4 3 6 6 4 6 5 #

BWV 381

T. 14

Die in den übrigen Sätzen (Pe₂ 199, 204, 205, 215, 221; BWV 297, 412, 413) auftretenden Abweichungen (Durchgänge und Oktavversetzungen, Änderung eines Notenwerts oder eines Melodietons) sind so geringfügig, daß man daraus keinesfalls auf die Priorität der vierstimmigen Version schließen kann.

⁵³ Vgl. Musica 39, 1985, S. 304: Dort weist A. Dürr in seiner Rezension der „Neu entdeckten Choral- und Liedsätze“ der Penzel-Sammlung (BA 6839) mit einem Notenbeispiel auf diese Stelle hin.

Vergleicht man ferner die durch den bezifferten Baß⁵⁴ vorgegebenen Harmoniefolgen mit denjenigen des vierstimmig gesetzten Pendants, so zeigt sich ebenfalls weitgehende Übereinstimmung; eine wirklich einschneidende Veränderung kommt nirgends vor.

Aufs Ganze gesehen muß also der Eindruck vorherrschen, daß die vierstimmigen Versionen durch Aussetzen der Generalbaßfassung entstanden sind. Das läßt natürlich für Mutmaßungen über die Person des Verfassers mehr Spielraum als der umgekehrte Fall. Muß man aber deshalb die Möglichkeit gänzlich ausschließen, daß vielleicht doch die eine oder andere Schemelli-Fassung nach bereits vorhandenen vierstimmigen Choralätzen Bachs angefertigt wurde, unter Umständen von einer im Zusammenhang mit der Drucklegung beauftragten Person?

Die im Hinblick auf eine Zuschreibung der Ausarbeitungen an Bach eher offene Bilanz ändert sich, sobald wir die satztechnische Beschaffenheit der Sätze betrachten. Daß grundlegende stil- und qualitätsbezogene Bedenken entfallen, wurde schon gesagt (vgl. S. 44 ff.) und läßt sich im Vergleich mit zweifelstfreien echten Bach-Chorälen unschwer nachprüfen.

Besonderes Interesse verdienen aber die häufigen, für den Bachschen Choralatz spezifischen Stimmkreuzungen.

Als erstes beobachten wir in zwei Sätzen den kurzen Überschlag des Alts über den Diskant (Pe₂ 203, T. 8; 226, T. 9) – eine Freiheit, die Bach mit Rücksicht auf eine sangliche Führung der unteren Stimme oder einfach aus Gründen der Vollstimmigkeit sich gelegentlich herausnimmt (siehe beispielsweise BWV 135/6 oder 248/5), obwohl dadurch die Kontur des Cantus kurzzeitig verwischt wird:

Pe₂ 203

T. 8

Pe₂ 226

T. 8

Die Überschneidungen innerhalb der Mittelstimmen, wobei zumeist der Tenor ausdrucksmäßig hervortritt, deuten gleichfalls auf die vokale Konzeption:

Pe₂ 219

T. 5

Pe₂ 221

T. 5

Und schließlich begegnet man mehrfach den von Philipp Emanuel im Vorwort zu den Choralgesängen eigens erwähnten Stellen, in denen „der Baß den Tenor überschreitet“, weswegen, wie es weiter heißt, der „seelige Verfasser . . . auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen“ habe:

Pe₂ 205

Pe₂ 202

Aus alledem geht das „Denken in Stimmen“ beim Abfassen der Sätze sowie ihre Anlage als vierstimmig gesungener Choral hervor.

In zwei Fällen allerdings ergeben sich Einschränkungen. So tendiert der Satz „Steh ich bei meinem Gott“ (Pe₂ 215) mit mehreren Synkopen und vier sechzehntelumspielten Vorhalten (T. 4, 6, 11) mehr in die Richtung des instrumentalen Typs – obwohl der Alt kurz vor Schluß durch den Tenor überschritten wird.

In „Kommt, Seelen, dieser Tag“ (Pe₂ 202) irritiert zum einen der etwas krause Verlauf der Mittelstimmen – eigentlich primär des Tenors – im 3. und 4. Takt:

Pe₂ 202

Der Zusammenklang auf dem 3. Achtel des 3. Takts ist infolge des dreifachen d und der fehlenden Terz des Sextakkords (f) unbefriedigend, und im 4. Takt entsteht eine unschöne Akzentparallele zwischen Diskant und Tenor.

Zum anderen befremdet die sonderbare Deklamation jeweils am Ende der ersten und zweiten Verszeile des Abesangs:

⁵⁴ Von den in Pe₂ enthaltenen Schemelli-Sätzen hat lediglich „Der Tag mit seinem Lichte“ im Druck von 1736 keine Bezifferung.

Pe₂ 202

Geist ————— viel aus-ge-rüst't, ————— so

T. 6 T. 8

Ist deshalb die Echtheit des Satzes anzuzweifeln, und sind die Mängel etwa dem Unvermögen eines (Bachschen?) Kompositionsschülers zuzuschreiben? Überprüft man die sonstige Ausführung, speziell auch die mehrfach auftretenden Stimmkreuzungen, dann erscheint eine andere Erklärung einleuchtender. Was die Takte 3 und 4 angeht, so hätte das korrekte Aussetzen des bezifferten Basses problemlos und weniger umständlich bewerkstelligt werden können:

6 $\frac{4+}{2}$ 6 6 7 6 6 6 $\frac{6}{4}$ 5 $\frac{4}{4}$

Will man für die zugegebenermaßen seltsame Stimmenbehandlung Bach selbst nicht verantwortlich machen, so käme beispielsweise das Schreibversehen eines Kopisten in Betracht. Es könnte aber auch eine originale obligate Oberstimme „im Spiel“ gewesen sein, die in T. 3 den Ton f⁷ enthielt. Bei den Zeilenschlüssen in T. 6 und 8 liegt es nahe, an einen im Original vorhandenen, mehr oder weniger selbständig geführten Instrumentalpart zu denken; der Abschreiber hätte dann beim Übertragen des Satzes in Klaviernotation die bewegten Instrumentalstimmen dem Vokalpart vorgezogen, der an dieser Stelle vielleicht einen von allen Stimmen ausgehaltenen Akkord zeigte.

Mit diesen Erwägungen ist zugleich ein letzter Punkt angesprochen. Fünf der zwölf Sätze enthalten, wenn auch nur vereinzelt, die von Wachowski als redaktionell bedingte Fremdeingriffe angesehenen Kadenzfloskeln: a) Nachschlagende Septime: in Pe₂ 203 und 226; b) Quartvorhalt am Zeilenende: in Pe₂ 205; jeweils beides in Pe₂ 199, 215 und 226 (von den im BWV verzeichneten entsprechenden Sätzen sind drei betroffen: BWV 297, 357 und 413). Solche möglichen Spuren eines editorischen Bemühens⁵⁵ stünden jedenfalls in bestem

⁵⁵ Insbesondere die „nachschießenden Sechzehntel“ in Pe₂ 203 (Schlußtakt) und an drei Zeilenschlüssen von Pe₂ 215 (Takt 4, 13, 18) erwecken den Eindruck von Retuschen, die zum Zweck der Tilgung ursprünglicher Quintparallelen zwischen Diskant und Mittelstimme vorgenommen wurden.

Einklang mit den übrigen Beobachtungen. Danach scheinen die zwölf Schemelli-Sätze aus Pe₂, nicht anders als ihre zweihundert Jahre früher ans Licht getretenen neun Geschwister,⁵⁶ in vierstimmiger Vokalpartitur existiert zu haben (ob vor 1736 oder danach, bleibe dahingestellt), bevor sie, wohl zum Zweck der Aufnahme in die geplanten Drucksammlungen Philipp Emanuels, auf zwei Systeme zusammengezogen wurden.

Das spricht aber wiederum gegen die Annahme, C. P. E. Bach oder einer der Mitherausgeber könnte die Ausarbeitungen vorgenommen haben, in der Absicht etwa, zusätzliche Choräle für die Sammlungen zu gewinnen.

So spitzt sich die Frage nach dem Urheber zuletzt auf die Alternative zu: Bach oder ein Anonymus aus seinem Schülerkreis?

Warum soll man aber, solange die Sätze selbst keinen triftigen Anlaß zur Skepsis bieten, nicht getrost den ersteren ins Auge fassen, der nach dem gegenwärtigen Stand der Erkenntnis – und bis zum Beweis des Gegenteils – die stärkeren Argumente auf seiner Seite hat?

Zu „Denket doch, ihr Menschenkinder“ und „Welt, tobe, wie du willst“

In seinem 1924 im Bach-Jahrbuch erschienenen Aufsatz „Bach und das Schemellische Gesangbuch“⁵⁷ erkennt Arnold Schering von den bei Schemelli gedruckten Liedweisen nur drei als authentisch an: „Dir, dir, Jehova, will ich singen“, „Vergiß mein nicht“ und „Komm, süßer Tod“. Bei den übrigen rund 18 Melodien, für die sich eine ältere Quelle nicht ausmachen läßt und die man infolgedessen für Bach in Anspruch nahm, bestreitet er dessen Autorschaft aufgrund eingehender Stil- und Formanalysen.

Es wäre an der Zeit, diesen Komplex einmal neu aufzurollen. Dann müßten auch die zwei der Schemellischen „Aria“ nahestehenden Liedsätze „Denket doch, ihr Menschenkinder“ und „Welt, tobe, wie du willst“ einbezogen werden, denn in beiden Fällen haben wir gute Gründe, nicht nur den Satz, sondern auch die Melodie Bach zuzuschreiben.

Für die Liedweise zu „Denket doch“ gibt es bislang außer der vorliegenden Vertonung keinerlei Beleg.⁵⁸ Das nimmt kaum wunder, erscheint sie doch derart in das harmonische Geschehen des Satzes eingebunden, daß man sich ihre Entstehung unabhängig davon nur schwer vorstellen kann. Als besondere Vorzüge springen sofort ins Auge:

die wohlüberlegten Umformungen im 2. Stollen,

1. Stollen

2. Stollen

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff is labeled '1. Stollen' and the second '2. Stollen'. Both staves begin with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final half note. The second stollen shows a key signature change to one sharp (F#) in the final measure.

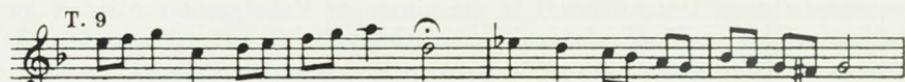
⁵⁶ Zur Ausnahmestellung von BWV 299 siehe S. 49.

⁵⁷ BJ 1924, S. 106.

⁵⁸ Sie findet sich weder bei Zahn (a. a. O.) noch in einer anderen Quellensammlung.

die bildhafte Textbezogenheit der ersten vier Takte des Abgesangs

T. 9



Heu-te sind wir frisch und stark, mor-gen lie-gen wir im Sarg.

sowie die Verklammerung der beiden abschließenden Zeilen, wobei, einhergehend mit aperiodischer Rhythmik und einer fast gewaltsamen modulatorischen Verdichtung, die stereotype viertaktige Periodik (dreimal 2 + 2 Takte) der vorangegangenen Liedzeilen durch die um einen Takt erweiterte Schlußzeile aufgebrochen wird (2 + 3 Takte):

T. 13



In der ausgewogenen und sanglichen Führung der Unterstimmen, dazu frei von satztechnischen Mängeln und erkennbaren Fremdeingriffen, vermittelt das Satzganze den Eindruck eines originalen, dem vokalen Typus verpflichteten geistlichen Liedes.

Die gefühlsbetonte Terzantizipation am Schluß mag im ersten Augenblick befremden; sie findet sich jedoch in Bachschen Chorälen öfter, und zwar ausschließlich unter den als echt beglaubigten (zum Beispiel in BWV 248/59; 245/20; 299) – man möchte die Wendung förmlich als ein Echtheitsmerkmal nehmen.

Zwar hat Friedrich Smend den Liedsatz, der ihm in der Sammelhandschrift Ms. R 18 zugänglich war, ohne nähere Begründung als „fraglos unecht“ bezeichnet.⁵⁹ Sein Urteil fiel heute vermutlich anders aus, nachdem die Handschrift inzwischen erheblich vordatiert und als Schreiber der Leipziger Bach-Schüler Johann Ludwig Dietel identifiziert werden konnte⁶⁰ und nachdem der besagte Satz jetzt in einer zweiten, von R 18 unabhängigen Sammlung von Bach-Chorälen aufgetaucht ist.⁶¹

In Anbetracht sowohl des inneren Befunds als auch der Quellenlage zögern wir nicht, die Vertonung uneingeschränkt Bach zuzuschreiben, und wir halten es nicht für zu hoch gegriffen, sie Liedschöpfungen wie „Dir, dir, Jehova“ und „Gib dich zufrieden“ an die Seite zu stellen.

Eine ähnlich hohe Meinung muß man von dem Satz „Welt, tobe, wie du willst“

⁵⁹ Smend, a. a. O., S. 19.

⁶⁰ Vgl. S. 33.

⁶¹ Für die Unabhängigkeit der Überlieferung sprechen auch gewisse Lesartenunterschiede, die im „Quellenkritischen Kommentar“ der Einzelausgabe des Satzes (siehe Fußnote 4) näher bezeichnet sind.

gewinnen. Bei gleicher Qualität und ohne jeden stilverdächtigen Einschlag trägt die Komposition alle Merkmale der Authentizität.

Lediglich die Frage nach dem Ursprung der Liedweise stellt sich hier anders. Diesmal ist die Melodie auch anderweitig überliefert. Sie findet sich – ohne Angabe des Verfassers – in der 1747 erschienenen „Sammlung alter und neuer Melodien Evangelischer Lieder“ des Hirschberger Organisten Johann Balthasar Reimann,⁶² der eine große Zahl eigener Weisen⁶³ beigesteuert und sämtliche Melodien mit einem bezziferten Baß versehen hat.

Der Gedanke, Bach könnte das Lied diesem Choralbuch entnommen und es, vielleicht zu Unterrichtszwecken oder für einen besonderen Anlaß, vierstimmig gesetzt haben, ist gewiß nicht abwegig. Nach allem aber, was wir über Bachs Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Kirchenlied und über sein diesbezügliches Engagement gerade um die Mitte der 1730er Jahre wissen, drängt sich eine andere Vermutung auf. In seiner Selbstbiographie⁶⁴ erwähnt Reimann aus der Zeit zwischen 1729 und 1740 einen Besuch bei Bach, der ihn „lieblich aufnahm und durch seine ungemeine Fertigkeit entzückte“. Ist es nicht denkbar, daß Reimann das Lied dort kennengelernt hat und später die Melodie, am Anfang und Schluß geglättet sowie mit einem schlichten Baß versehen, in sein Choralbuch aufnahm?

Aus den unterschiedlichen Lesarten die Priorität der einen vor der anderen

Welt, tobe, wie du willst

Pe₂
198

1. } Welt, to - be, wie du willst, und wü - te: Mein Ziel bleibt
(Mein Sinn, mein Herz und mein Ge - mü - te sind nie von

Rei -
mann

den - noch un - ver - rückt.} Denn ob mich schon der Welt
dei - ner Lust ent - zückt.}

Lust trie - be, bleibt doch ge - kreu - zigt mei - ne Lie - be.

⁶² Abgedruckt bei Zahn (a. a. O., Nr. 2935) aus dieser einzigen ihm bekannten Quelle.

⁶³ Im „Lieder-Register“ durch * gekennzeichnet.

⁶⁴ Vgl. Dok II, Nr. 471.

Fassung ableiten zu wollen, geht kaum an; zudem könnte beiden eine gemeinsame Urform zugrunde gelegen haben.

Die Melodie – unstreitig gebührt der ersten Version der Vorzug – weist Qualitäten auf, die sie über die von Schering so genannte „Dutzendware kleiner Zeitgenossen“⁶⁵ deutlich hinausheben; insbesondere sind es:

1. die das Ganze durchziehende gleichsam vibrierende rhythmische Spannung, bedingt durch den steten Widerstreit zwischen Dreiermetrum und Zweierbetonung;

2. die affekthafte und sinnfällige Wortauslegung: etwa in der gezackten, weit ausgreifenden Melodiekurve des Stollens, oder in der durch den Moll-Dur-Kontrast realisierten Polarität der beiden Textzeilen „Welt, tobe, wie du willst, und wüte“ und „Mein Ziel bleibt dennoch unverrückt“; nicht zu übersehen auch die (zufällig?) chiasmische Tonfolge zu Beginn der letzten Liedzeile (Text: „bleibt doch gekreuzigt“) – vom Baß an dieser einzigen Stelle (jedenfalls wohl nicht zufällig) chromatisch kontrapunktiert:

bleibt doch ge - kreu - zigt

3. das Eingebundensein der textbezogenen Einzelerscheinungen in die Form eines Reprisesbars, dessen Abgesang in doppelter Hinsicht mit dem Stollen korrespondiert. Zum einen bilden die Takte 9–12 in ihrer schlichten Kantabilität Kontrast und retardierendes Moment zugleich. Zum anderen erfährt die erste Liedzeile bei ihrer „Reprise“ am Schluß des Abgesangs eine bemerkenswerte Metamorphose. Nicht allein wird, sozusagen im Handstreich, der Akzent von der aufspringenden Sexte des Liedanfangs auf die Quinte verlagert und damit die Rückkehr zur abschließenden Tonika eingeleitet: unversehens ermöglicht der vorgezogene Quintton den organischen Anschluß der um einen Ton tiefer transponierten Takte 2–4.

Solche Komplexität – wohl eher kalkuliert denn zufallsbedingt – sowie die an Bach gemahnenden Einzelzüge darf man gewiß als weitere Anhaltspunkte für Bachs Verfasserschaft nehmen – beweisen läßt sie sich freilich auch jetzt nicht: deuteten bei „Denket doch, ihr Menschenkinder“ die Anzeichen auf eine durchweg originale Liedschöpfung, so ist für eine solche Annahme bei „Welt, tobe, wie du willst“ allenfalls eine gewisse Wahrscheinlichkeit gegeben.

Aber auch dessenungeachtet stellt sich rückblickend die reizvolle und möglicherweise gar nicht so müßige Frage: Ist der Umstand, daß uns die beiden Lieder nicht längst vertraut sind und gar Gewißheit über den Autor bestünde, vielleicht ganz einfach der Tatsache zuzuschreiben, daß die von Schemelli ins

⁶⁵ Schering, a. a. O., S. 116.

Auge gefaßte zweite Auflage seines Gesangbuchs mit den „bey 200 Melodien, die zum Stechen bereits fertig liegen“,⁶⁶ nie erschienen ist?

Zu den 18 Choralsätzen

Die im Erstdruck⁶⁷ für die 18 Choralsätze gewählte Verfasserangabe „Bach-Schule“ ist eine Verlegenheitslösung. Daß die Sätze dem Umkreis Bachs zugehören, daran lassen stilistischer Befund und Quellenlage kaum einen Zweifel. Die Frage aber, ob und in welchem Umfang sie von Bach selbst oder von Schülerhand herrühren, kann bis zur Stunde nicht mit Sicherheit beantwortet werden.

Welche Rolle das vierstimmige Aussetzen von Chorälen in Bachs Unterricht spielte, hat Philipp Emanuel anschaulich geschildert:

„Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bäße machen.“⁶⁸

Unmittelbare Zeugnisse dieser Praxis scheinen sich nicht erhalten zu haben, und von welcher Art die in C. P. E. Bachs Nachlaß noch vorhanden gewesenen „Verschiedenen Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt“⁶⁹ waren, wissen wir nicht.

Als erster wohl hat Alfred Dürr vierstimmige Bach-Choräle als „vielleicht von einem Schüler ausgesetzt“ bezeichnet.⁷⁰ Allerdings handelt es sich hierbei um zwei besonders krasse Fälle, in denen – über dem untadeligen, offenbar von Bach entworfenen Baß – die Mittelstimmen nur sehr unzulänglich ausgeführt sind.

In jüngerer Zeit haben Emil Platen und Hans-Joachim Schulze⁷¹ die Vermutung ausgesprochen, es könnte sich auch bei weiteren Choralsätzen um Satzstudien aus Bachs Unterrichtswerkstatt handeln, die entweder von Bach selbst (so Platen) oder von Schülern (so Schulze) verfertigt wurden⁷² – ein Verdacht, der sich im Blick auf die beschriebenen Satzzeigenheiten nun auch im besonderen gegen die 18 Choräle aus Pe₂ richten muß.

Stein des Anstoßes sind zunächst die befremdenden satzstilistischen Merkmale, die sie mit den ins Gerede gekommenen einzeln überlieferten Chorälen gemeinsam haben: die Kadenzfloskeln a, b, c und die mehr instrumentale Einrichtung der Mittelstimmen (Synkopen, Durchgänge, Vorhalte, Sechzehntelfigurationen).

⁶⁶ Dok II, Nr. 379.

⁶⁷ Vgl. Fußnote 4.

⁶⁸ Dok III, S. 289.

⁶⁹ Vgl. Dok III, Nr. 957, Anm. S. 503.

⁷⁰ BJ 1949/50, S. 82f. – Die beiden Choräle finden sich in der von Bach bearbeiteten Markus-Passion von R. Keiser (Leipziger Fassung).

⁷¹ E. Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs*, BJ 1975, S. 55; Schulze, a. a. O., S. 89.

⁷² Auch Deppert (vgl. Fußnote 48) denkt im Hinblick auf die betreffenden Sätze an die Möglichkeit ihrer Herkunft aus Bachs Unterrichtspraxis.

Will man indessen einräumen, Bach habe auch den instrumentalen Typ des vierstimmigen Chorals gepflegt, dann sprechen diese Merkmale nicht notwendigerweise gegen ihn. Handelt es sich dagegen um fremdstilistische Elemente, dann können die Sätze schwerlich aus seinem Unterricht stammen, denn es ist davon auszugehen, daß die Schüler sich stilistisch am Vorbild des Lehrers orientierten und daß der Übungsstoff an den tatsächlichen Gegebenheiten der Musizierpraxis ausgerichtet war. Mit anderen Worten: Sind Choräle im „Floskelstil“ bei Bach auszuschließen, dann erledigt sich die Frage „Bach oder aus seinem Unterricht“; dann wären aber zugleich rund 90 Choralsätze aus der Gruppe der 185, zumindest was die Mittelstimmen betrifft, anderer Herkunft. Uns scheinen, Fremdeingriffe zugestanden, die überlieferungsgeschichtlichen Fakten eher gegen als für eine solch rigorose Ansicht zu sprechen. Dennoch bleibt hier Ungewißheit.

Indem wir diesen Unsicherheitsfaktor im folgenden als „unbekannte Größe“ einbeziehen, fassen wir jetzt den anderen neuralgischen Punkt der Sätze ins Auge: ihre satztechnische Beschaffenheit. Auf die Frage „Choräle Bachs oder Satzstudien aus seinem Unterricht“ zeichnen sich erste Konturen ab:

1. Die Behandlung der Baßstimme samt Harmonisierung entspricht fast durchweg dem Standard des Bachschen Choralsatzes, sofern man die Spezies Schemelli-Lied hinzunimmt. Hierauf wohl vor allem gründet sich der Eindruck des unverwechselbar „Bachischen“ dieser Sätze.

2. Die Mittelstimmen sind zwar im großen und ganzen korrekt geführt, zeigen aber stellenweise Schwächen. Über die bereits angemerkten Quint- und Akzentparallelen hinaus einige Beispiele:

a) Zu großer Abstand zwischen Alt und Diskant (allerdings ein Einzelfall):

Pe₂ 196
T. 3

b) Bewegungsleerlauf, offensichtlich verursacht durch das Bestreben, bei vorgegebenem Baß Stimmführungsfehler zu vermeiden:

Pe₂ 207
T. 12

Pe₂ 212
T. 6

c) Plötzliche Bewegungskonzentration in den drei Unterstimmen:

Pe₂ 208

T. 8

3. Die Stücke lassen spezielle didaktische Intentionen oder Aufgabenstellungen nicht erkennen. Bei dem Choral „Lob sei dem allmächtigen Gott“⁷³ kann man sich freilich des Eindrucks nicht erwehren, hier sei mit der Baßstimme die kontrapunktische Grundübung „zwei Noten gegen eine“ exemplifiziert worden⁷⁴:

Pe₂ 201

4. Zahlreiche Sätze besitzen eine überdurchschnittliche Ausdrucksintensität. Wem anders als Bach möchte man die folgende Passionsszene zutrauen?

Pe₂ 218

1. O Trau-er-stund! O schwarz und fin-strer Tag! An

wel-chem un-ser Hei-land gro-ße Schmer-zen

Oder Harmoniefolgen wie diese?

Pe₂ 210

T. 1

Pe₂ 225

T. 9

Oder ein derart expressives Auskomponieren der phrygischen Klausel?

Pe₂ 197

T. 18

Die heterogene Zusammensetzung sowohl der Stücke untereinander als auch einzelner Sätze läßt – ihre Herkunft aus Bachs Tätigkeitsfeld vorausgesetzt – fragen: Befinden sich originale Stücke darunter? Oder im Kern authentische Sätze, sei es in Form eines vorgegebenen bezifferten Basses,⁷⁵ sei es ein Vokalsatz, der „orgelgerecht“ zu bearbeiten war? Inwieweit könnten lediglich

⁷³ Die Melodiefassung (bei Zahn nicht nachgewiesen) entspricht derjenigen des „Orgelbüchleins“.

⁷⁴ Ähnlich liegt der Fall bei BWV 226; bemerkenswerterweise handelt es sich hier um die Paraphrasierung des Satzes BWV 327.

⁷⁵ In wenigstens einem Fall läßt sich belegen, daß der Baß vorgegeben war und von anderer Hand ausgesetzt wurde: T. 7 des Chorals „Lasset die Kindlein kommen“ (Pe₂ 212) enthält mehrere Akzent-Quintparallelen (vgl. das zweite der auf S. 45 unter „Akzentparallelen“ angegebenen Notenbeispiele). Hier hat der Verfasser der Mittelstimmen das es im Baß offenbar irrtümlich als Grundton angesehen und die bei der Dreiklangsverbindung Es-Dur/D-Dur leicht unterlaufenden Parallelen nur mühsam kaschieren können. Faßt man das es hingegen als Baßton des Sextakkords von c-Moll auf – was übrigens auch die bereits in T. 5 und wiederum in T. 8 auftretenden Es-Dur-Dreiklänge nahelegen –, so ergibt sich eine sowohl harmonisch befriedigende wie satztechnisch unproblematische Lösung:

Harmonieangaben berücksichtigt worden sein? Wo könnten partielle Eingriffe des Lehrers in die Arbeit des Schülers vorliegen?

Ist die substantielle Nähe der Sätze zu Bach unverkennbar, so tritt nun eine Reihe von Momenten noch hinzu, die auch auf unmittelbare örtliche und zeitliche Nähe deuten:

1. Die Melodien stammen bis auf Pe₂ 196 (1704) und 225 (1715/1738)⁷⁶ aus dem 16. und 17. Jahrhundert – sie waren also ausnahmslos zu Bachs Lebzeiten verfügbar. Gelegentlich zeigen sich geringfügige Abweichungen gegenüber den bei Zahn überlieferten Quellen. Ob sich für die Lesartenbesonderheiten ein bestimmter lokaler Geltungsbereich ermitteln läßt und daraus Rückschlüsse zu gewinnen sind, bleibt abzuwarten.

2. Von einer einzigen Ausnahme abgesehen,⁷⁷ begegnet man unter den überlieferten Bach-Chorälen keiner der hier verwendeten Liedweisen nochmals. Läßt das vielleicht darauf schließen, die Sätze könnten ehemals Bestandteil jener umfassenden, jeden Bedarf abdeckenden Choral Sammlung gewesen sein, die Johann Sebastian Bach wahrscheinlich besessen hat?⁷⁸ Für die einstige Existenz einer solchen Sammlung sind die in Schemellis Vorwort angeführten 200 bereitliegenden Lieder ebenso ein mögliches Indiz wie das in Breitkopfs Verlagskatalog von 1764 für 10 Taler angebotene J. S. Bachsche *Vollständige Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbaße an 240 in Leipz. gewöhnlichen Melodien*.⁷⁹ In diesem Zusammenhang verdient ein mündlicher Hinweis Alfred Dürrs an den Verfasser besondere Beachtung: Auffallend oft finden sich in Bachschen Kantaten die Stimmen des Schlußchorals von besonderer Schreiberhand geschrieben, möglicherweise ein Zeichen dafür, daß er in der Partitur zunächst noch fehlte. Das könnte auf eine bestehende Choral Sammlung Bachs deuten, aus der für die Aufführung der Choral Satz entnommen wurde.

3. Emil Platen hat in der oben erwähnten Studie auf die Bedeutung hingewiesen, die das von Gottfried Vopelius 1682 herausgebrachte Neu Leipziger Gesangbuch für Bach als Liedquelle besaß, und drei dem Werk Bachs zugeordnete Choral Sätze als höchstwahrscheinlich aus diesem Gesangbuch stammend identifiziert, wobei Bach den einen (BWV 43/11) unverändert übernahm, während die anderen beiden (BWV 367 und 433) durch entsprechende satztechnische Überarbeitung seinem Stil angeglichen wurden.

Von unseren 18 Chorälen erweist sich nun Pe₂ 179 „Lobet Gott, unsern Herren“⁸⁰ als weiteres Beispiel der stilistischen Adaptation eines Vopelius-Satzes. Wie eng Pe₂ 179, bei aller harmonischen Modifizierung und melodisch-rhythmischen Belebung, sich an die Vorlage anlehnt, wird im Vergleich deutlich:

Hierzu noch eine Überlegung grundsätzlicher Art. Zum Wesen des Generalbaßsatzes gehört es, daß mit dem (bezahlten oder unbezahlten) Baß die Komposition vollständig vorliegt. So ist bei der Mehrzahl der mit Generalbaß versehenen Schemelli-Gesänge ihre Echtheit im Sinne vollgültiger Bachsätze unbestritten. Hätte dasselbe nicht für jeden von fremder Hand ausgesetzten Choral zu gelten, sofern die Baßstimme (ehemals beziffert oder nicht) sich Bach zuschreiben läßt?

⁷⁶ Diese Weise mischt Lesarten der verschiedenen bei Zahn gebotenen Fassungen.

⁷⁷ Zur Melodie von Pe₂ 179 findet sich ein zweiter Satz unter BWV 272.

⁷⁸ Vgl. S. 38 f. und Fußnote 50.

⁷⁹ Dok III, S. 166.

⁸⁰ Zur Überlieferung dieses Satzes auch in der Sammlung Am. B. 46 vgl. S. 36.

Lobet Gott, unsern Herren

Vopelius
S. 710

First system of musical notation for Vopelius, S. 710. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is primarily chordal, with the bass line providing a steady harmonic foundation.

J. S. Bach
(?)

Second system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Third system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Fourth system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Fifth system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Sixth system of musical notation for J. S. Bach. It consists of two staves. The treble staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Ob Bach selbst hier als Bearbeiter in Betracht kommt,⁸¹ bleibe dahingestellt. Drei Choräle (Pe₂ 209, 216, 223) zeigen am Anfang und Schluß ähnliche Entsprechungen; wie weit diese auf direkter Abhängigkeit von Vopelius beruhen könnten, ist schwer auszumachen.

Darüber hinaus fällt auf, daß bei 8 weiteren Sätzen die Melodiefassung derjenigen des Leipziger Gesangbuchs fast durchweg entspricht.⁸²

Platens Aufforderung, dem *Neu Leipziger Gesangbuch* als einer bevorzugten Quelle Bachs künftig mehr Beachtung zu schenken,⁸³ würde in unserem Fall ganz konkret heißen, einmal die Melodiefassungen sämtlicher Bach-Choräle mit denen bei Vopelius zu vergleichen: besonders im Hinblick auf die fraglichen Sätze aus den 185 Chorälen erscheint eine Überprüfung angebracht, läßt sie doch weitere Aufschlüsse über die vermutete Verbindung zu den 18 Sätzen der Penzel-Sammlung erwarten.

4. Bei der Frage nach der Funktion eines großen Teils der einzeln überlieferten Choräle denkt Hans-Joachim Schulze auch „an Einzelsätze und Gruppen von Chorälen, die für Trauungen, Beerdigungen, Gedächtnisfeiern, das Kurrendesingen und andere Zwecke bestimmt gewesen sein könnten“.⁸⁴ Aus unseren 18 Chorälen ist für derlei Anlässe eine ansehnliche Kollektion leicht zusammengestellt: Lob und Dank (Pe₂ 179, 216); „Vom geistlichen, weltlichen und häuslichen Stand“ (Pe₂ 200); Bestattung/Trost (Pe₂ 195, 196, 210, 223, 224); Kinderbegräbnis (Pe₂ 212); Tageskreis (Pe₂ 206, 207, 209). Eine besondere Rolle dürfte darüber hinaus die Hausandacht gespielt haben, deren Bedeutung neben dem öffentlichen Gottesdienst Walter Blankenburg erst jüngst herausgestellt hat.⁸⁵

5. Sollte es sich bei der öfter auftretenden Kadenzfloskel a tatsächlich in einigen Fällen um spätere Eingriffe handeln (vgl. hierzu S. 54f.), dann wäre daraus zu schließen, daß die Sätze zeitweise für die Aufnahme in die Drucksammlung vorgesehen waren. Das könnte ein vager Anhaltspunkt dafür sein, daß sie einst dem älteren Bestand der handschriftlichen Choralensammlungen Philipp Emanuels angehört haben.

Die Schlüsselfrage „Choräle Bachs oder Satzstudien aus seinem Unterricht?“ wollte anfänglich problematisch erscheinen, besitzt sie doch Relevanz nur, solange man den instrumentalen Typ des vierstimmigen Choralens grundsätzlich als stilistisch unverdächtig ansieht. Im Nachhinein rechtfertigen die Ergebnisse den methodischen Ansatz; sie lassen jetzt sogar eine nähere Bestimmung der zuvor in Kauf genommenen „unbekannten Größe“ zu: In der Summe weisen die satztechnischen und quellenkritischen Merkmale eher auf die Herkunft der

⁸¹ Platen (a. a. O.) geht, soweit es die beiden von ihm vorgestellten Sätze betrifft, noch von dieser Annahme aus.

⁸² Pe₂ 147, 197, 200, 206 (die hier auch gegenüber Vopelius auftretende Umbildung nach Moll ist singular!), 208, 210, 212, 224.

⁸³ Platen, a. a. O., S. 54.

⁸⁴ Schulze, a. a. O., S. 89f.

⁸⁵ W. Blankenburg, *Johann Sebastian Bach und das evangelische Kirchenlied seiner Zeit*, in: Fs. Dürr, S. 3 ff.

Sätze aus Bachs unmittelbarer Nähe als in die umgekehrte Richtung; damit erhöht sich zugleich die Wahrscheinlichkeit für das Vorhandensein des instrumentalen Choralatz-Typs bei Bach.

Es erscheint aussichtslos, die weiter zu hinterfragenden Einzelscheinungen jetzt schon stimmig machen zu wollen. Wie läßt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, zusammenreimen, daß die Anzeichen einerseits auf die Herkunft der Sätze aus dem Unterricht, andererseits auf ihre Zugehörigkeit zu einer offenbar den Kasualienbereich besonders berücksichtigenden Choralammlung deuten? Wenn wir dennoch abschließend einen speziellen Aspekt herausgreifen und die Position der 18 Sätze innerhalb der im Kontext befindlichen Choräle näher beleuchten, so deshalb, weil an diesem Punkt am ehesten ein verbindliches Ergebnis möglich scheint, an dem künftige Bemühungen ansetzen können.

Am wenigsten Gemeinsames hat die Gruppe der 18 Choräle mit den beiden Gesängen „Denket doch, ihr Menschenkinder“ und „Welt, tobe, wie du willst“. Sind das eine Bearbeitungen fast ausschließlich älterer Kirchenliedweisen, so das andere typische Vertreter der zeitgenössischen geistlichen „Aria“. Und finden sich bei den einen allenthalben verdächtige Satzeigenschaften, so stehen die beiden anderen, gerade im Vergleich, außerhalb jeden Verdachts.

Ganz anders bei den Schemelli-Sätzen: hier zeigt sich eine merkwürdige Ambivalenz. Einerseits erwecken zahlreiche der 18 Choräle den Anschein von ausgearbeiteten Generalbaßliedern, so daß man versucht ist, in ihnen eine Handvoll der 1736 bei Schemelli nicht erschienenen „bey 200 Melodien“ zu vermuten. Ja, man denkt nochmals auch einen Augenblick an die dem Exemplar des Schemelli-Drucks beigegebenen „88 vollstimmigen geschriebenen Choräle“ – enthielt dieses Manuskript doch, zusammen mit den 69 Nummern des Gesangsbuchs (falls diese wirklich den Hauptbestand bildeten) gerade 19 überzählige Stücke!

Andererseits lassen sich solche Erwägungen mit der unterschiedlichen Behandlung der Mittelstimmen schwer in Einklang bringen: an dem Punkt unterscheiden sich die 18 so eindeutig von den vokal angelegten Schemelli-Sätzen, daß eine Verwandtschaft ersten Grades nicht gegeben ist.

Um so nachdrücklicher zeichnet sich eine enge Verbindung zu den rund hundert fragwürdig gewordenen Einzelsätzen aus den „Choralgesängen“ ab. Auf Zusammengehörigkeit weisen zum einen die gemeinsamen satzstilistischen Merkmale. Zum anderen zeigt sie sich aber auch darin, daß wir es hier wie dort mit Vertonungen von Kirchenliedmelodien zu tun haben, die zum größten Teil in Bachs Choralwerk nicht nochmals anzutreffen sind und bei denen erst zu klären ist, wieweit sie für Bachs kirchenmusikalischen Wirkungsbereich Geltung hatten – nur eine von vielen anstehenden Aufgaben, von deren Lösung man eine Antwort erhoffen darf auf die Frage, die diese Sätze gleichermaßen betrifft: ob nämlich und, gegebenenfalls, in welcher Weise sie eines Tages in das Schaffen Johann Sebastian Bachs einzuordnen sind – eine Frage, die gegenwärtig völlig offen ist.

Abschließend lenken wir den Blick noch einmal auf die Penzel-Sammlung als Ganzes. Wie in einem Brennspiegel erscheint darin die Überlieferungs- und Echtheitsproblematik der vierstimmigen Choräle Bachs eingefangen.

Gewiß setzen die 32 bisher unbekanntes Stücke einen besonderen Akzent: durch sie gewinnen die neuerdings lauter gewordenen Vorbehalte gegenüber zahlreichen unter Bachs Namen überlieferten Choralsätzen noch an Dringlichkeit.

Nicht geringere Beachtung verdient indessen der Hauptbestand der Handschrift mit seinen über 90 bereits bekannten Chorälen: Hier ist ein beredtes, durchaus eigenständiges Zeugnis der Bachchoral-Überlieferung zum Vorschein gekommen, das mit den vorhandenen gedruckten und handschriftlichen Quellen in wechselseitig sich erhellender Beziehung steht. Mehr als die Vielfalt dieser Beziehungen im Ansatz darzulegen und daran einige weiterführende Überlegungen zu knüpfen, konnte im Blick auf die weitgehend unerschlossenen übrigen Quellen im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.

Ähnliches gilt für den anderen Teil der Sammlung: Vor allem bezüglich der Verfasserschaft der Sätze konnten nur erste, häufig widersprüchliche Anhaltspunkte geliefert werden und blieben wesentliche Fragen ungeklärt.

So steht die systematische Erschließung der neu aufgefundenen Quelle nach beiden Richtungen hin noch aus.

Was den Bestandteil Pe_1 betrifft, so bedarf es für die endgültige Zuordnung und Bewertung einer gründlichen, sämtliche schriftlichen und gedruckten Sammlungen einbeziehenden Synopse. Diese fällt zweckmäßigerweise in die Zuständigkeit der innerhalb der NBA erfolgenden kritischen Herausgabe der „Choräle und Lieder“.

Nicht anders steht auch die Frage nach der Herkunft der 32 Sätze in einem übergreifenden Zusammenhang. Allem Anschein nach liegt des Rätsels Lösung in den Antworten beschlossen, die sich eines Tages aus den von Schulze⁸⁶ genannten notwendigen Einzeluntersuchungen zur Überlieferung von Bachs vierstimmigen Chorälen ergeben mögen. Seinem Fragenkatalog – „Echtheit, stilistische Entwicklung, Chronologie, Provenienz, Person und Motive des Bearbeiters bei substantiellen Eingriffen“ sowie „die Frage nach dem ‚wirklichen‘ Herausgeber der Breitkopf-Ausgabe von 1784–1787“ – möchten wir zuletzt den Aspekt hinzufügen, der sich im Verlauf der Auseinandersetzung mit dem vorliegenden, vom Zufall zugespielten Gegenstand als besonders akut und einer Spezialstudie wert herauskristallisiert hat:

Wir haben weiter oben bereits angedeutet, daß es uns fragwürdig erscheint, die von Wachowski als stilfremd bezeichneten Kadenzfloskeln a und b so ausschließlich auf redaktionelle Eingriffe des Herausgebers zurückzuführen.⁸⁷ Bezüglich der Floskel a trifft das im Einzelfall zu. Aber diese Floskel tritt in der Mehrzahl an Stellen auf, wo ein triftiger Grund für einen „bessernden Eingriff“ nicht ersichtlich ist; umgekehrt findet sie sich häufig dort nicht, wo Anlaß für eine Retusche (etwa bei offenen Quinten) gegeben gewesen wäre. Es müßte also dringend geprüft werden, wie groß das Ausmaß der Fremdeingriffe tatsächlich ist und inwieweit wir es – das betrifft ebenso Floskel b –

⁸⁶ Schulze, a. a. O., S. 92f.

⁸⁷ Für eine in einem beglaubigten Bach-Choral nachträglich angebrachte Floskel b bringt Wachowski kein Beispiel; dieser Fall scheint auch nirgends gegeben.

darüber hinaus mit Satzelementen zu tun haben, die durchaus nicht als für Bach grundsätzlich stillfremd anzusehen sind, sondern einem bestimmten, spezifische Funktionen erfüllenden Satztypus vorbehalten waren, womit die zuvor aufgeworfene Frage nach einem – neben dem vokalen – instrumental geprägten vierstimmigen Choralatz bei Bach wieder im Raum stünde.

Angesichts der verbleibenden Probleme scheint die Annahme nicht übertrieben, daß wir, um es mit Smend zu sagen, bei „der Beschäftigung mit den frühen Sammlungen von Bachs Chorälen“ – und hier beziehen wir die Penzel-Sammlung jetzt ein – immer noch erst „am Anfang“ stehen.

Anhang: Der Inhalt der Sammlung Penzel⁸⁸

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ^{IIb}	Br
Nr.		Nr.	Seite	Nr.
101	332	140	79/110	136
102	373	138	80/110	131/327
103	298	131	80/111	127
104	371	134	83f./112f.	132
105	437			
106	104,6	136	81f.	133
107	433	129	74(A)/81(G)	125(G)/325(A)
108	339	139	86f.	135
109	60,5	147	101/120	144/317
110	367	—	165f.	216
111	434	145	118	140
112	14,5	149	120	146
113	388	187	161	182
114	336	188	162	183
115	337	195	167	189
116	319	196	168	190
117	133,1	184	97/153	181
118	233	3	155	3
119	275	182	98/155	177
120	309	—	157	210
		171	122	166

⁸⁸ Pe = Sammlung Penzel (P_{Cr}/P_{Cs})

Bi = Birnstiel I (1765) und II (1769)

Br = Breitkopf-Ausgabe 1784–1787

(Sch) = Schemelli-Lied im vierstimmigen Satz

Zu Am. B. 46^{IIb} vgl. S. 33f. und Fußnote 23.

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ^{lib}	Br
Nr.		Nr.	Scite	Nr.
121	326	172	88	167
122	62,6	176	90/128(a)	170(a)
123	294	162	90f./129	158
124	65,2	12	131	12
125	313	167	132	163
126	64,2	164	91	160
127	368	150	104f.	143
128	366	165	133	161
129	288	166	135	162
130	414	152	134	148
131	283	—	91/136f.	198/306
132	—	168	92/137	—
133	402	—	93/143f.	201/303
134	401	170	93/99/142	165
135	407	—	94	202
136 (Sch)	412	—	94f./146	206
137 (Sch)	410	177	145	172
138	4,8	189	96(d)	184(d)
139	284	—	148	200
140	364	179	96f./150f.	174
141	276	—	95f.	197
142	306	181	149	176
143	266	—	152	208
144	295	—	154	207
145	370	193	98/154	187
146	387	191	152f.	185
147	—	—	—	—
148	126,6	—	159f.(g)	215(g)

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ¹ lb	Br
		Nr.	Seite	Nr.
149	383	—	170f.	214
150	268	128	109	124
151	438	161	87/121	157
152	18,5	130	80f.(a)/111(a)	100(g)/126(a)
153	293	158	114	154
154	369	133	85/115	129
155	248,33	143	86/116f.	139
156	263	132	85/115	128
157	40,6	144	76/116	142
158	420	148	87/118f.	145
159	64,8	142	88f.	138
160	317	137	114f.	134
161	3,6	160	88/123	156/307
162	409	146	89/125	141
163	164,6	105	127	101
164	301	141	124	137
165	36,4	91	89f./126	85/195/304
166	325	—	102/208	235/318
167	435	—	210f.	242
168 (Sch)	320	—	209	234
169	310	—	207	238
170	374	—	200	227
171	274	—	202	245
172	273	—	202	230
173	24,6	—	107	336
174	286	—	198	228
175	292	—	199	239
176	396	—	206	240
177	349	194	197	188
178	411	—	201	246

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46IIb	Br
Nr.		Nr.	Seite	Nr.
179	-	-	180	-
180	406	-	184f.	219
181	254	192	187	186
182	194, 12	99	198	93/257
183 (Sch)	405	-	172	213
184 (Sch)	299	-	175	209
185	328	-	178f.	205
186 (Sch)	413	-	181	220
187	324	135	177	130
188	427	151	119	147
189	384	153	87/118	149
190	154-8	156	125	152
191	379	155	124	151
192	425	-	212	241
193 (Sch)	297	-	204	232
194	343	-	92/139f.	199/301
195	-	-	-	-
196	-	-	-	-
197	-	-	-	-
198	-	-	-	-
199 (Sch)	-	-	-	-
200	-	-	-	-
201	-	-	-	-
202 (Sch)	-	-	-	-
203 (Sch)	-	-	-	-
204 (Sch)	-	-	-	-
205 (Sch)	-	-	-	-
206	-	-	-	-
207	-	-	-	-
208	-	-	-	-

Pe	BWV	Bi	Am. B. 46 ^{lib}	Br
Nr.		Nr.	Seite	Nr.
209	-	-	-	-
210	-	-	-	-
211	-	-	-	-
212	-	-	-	-
213	-	-	-	-
214 (Sch)	-	-	-	-
215 (Sch)	-	-	-	-
216	-	-	-	-
217 (Sch)	-	-	-	-
218	-	-	-	-
219 (Sch)	-	-	-	-
220	-	-	-	-
221 (Sch)	-	-	-	-
222 (Sch)	-	-	-	-
223	-	-	-	-
224	-	-	-	-
225	-	-	-	-
226 (Sch)	-	-	-	-

Zu dir von Herzensgrunde.
 Nun laßt uns den Leib begraben.
 O Christe, Morgensterne.
 Lasset die Kindlein komen.
 Denket doch ihr Menschenkinder.
 Brunnequell aller Güter.
 Steh ich bey meinem Gott.
 Lobt Gott in seinem Heiligthum.
 Mein Jesu, was für Seelenweh.
 O Trauerstund.
 So gehst du nun mein Jesu hin.
 Herr, deinen Zorn wend ab von.
 Selig wer an Jesum denkt.
 Beschränkt ihr Weisen, dieser Zeit.
 O treuer Jesu, der du bist.
 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.
 Bricht entzwey mein armes Herzc. (vgl.
 BWV 444)
 Dich beth ich an mein höchster Gott.

Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel

Von H. Peter Ernst (Mühlhausen/Th.)

Im Unterschied zu den prächtigen drei- beziehungsweise fünfschiffigen Mühlhäuser Hauptkirchen Divi Blasii und St. Marien blieben vom unscheinbaren „Münster auf der Brücke zu den Weißfrauen“, der Maria-Magdalenen-Kirche, nur geringe Mauerreste erhalten.¹ Der Orden von der Buße der Heiligen Magdalena gründete 1222 seine Anlage; Mühlhäuser Bürger stürmten das Kloster in den Unruhen von 1523 und 1524. Inzwischen als Altersheim und Mädchenschule genutzt, erfuhr die Kirche 1680 eine Erneuerung. Die Stadtbrände von 1689 und 1707 machten das Ergebnis dieser Bemühungen wieder zunichte. Das Gebäude stand noch bis 1884; es war 9 Meter breit und 34–35 Meter lang. Ein Foto aus dem Jahre 1884 zeigt den Blick in das Schiff: Der Innenraum war verputzt und geweißt, Balkenlöcher in der Westmauer deuten auf eine ehemals vorhandene Empore, der Chor mit geradem Schluß hinter dem Triumphbogen enthielt Spitzbogenfenster.

Seit 1702 zierte ein Orgelwerk des Mühlhäuser Orgelbauers Johann Friedrich Wender² diese öffentliche Predigtstätte. Nach der Kirchenrechnung³ wurden dem Orgelmacher „von dem Herrn Bürgermstr. und Inspektoren deß Klosters vor Verfertigung deß neuen Orgelwerks mit 7 Stimen [incl.] Schnitz- und Schreiner Werkes lt. Quittung vo. 26 Febr. 1701“ zunächst 150 Gulden, 1702 nach der Übergabe die restlichen 78 Gulden 12 Groschen ausgezahlt. Der Geselle bekam „bey übergabe“ 4 Gulden 1 Groschen nebst 4 Pfennigen verehrt.

Den Dienst an dieser Orgel teilten sich nach Ratsbeschluß die Organisten der Kirchen Divi Blasii, St. Marien und St. Nicolai. Streitigkeiten bezüglich dieser günstigen Nebenverdienste schlichtete der Rat erst 1712; demgemäß sollte das Werk wechselweise gespielt werden.⁴

1704 zahlte die Klosterkasse 3 Gulden 1 Groschen „H. Joh. Georg Ahlen zum Gratial wegen Componirung deß Michaelis-Stücks“.⁵ Noch 1794 erwähnt eine handschriftliche Chronik Ahles Werk „Lobt, ihr Frommen, nah und fern“ im Zusammenhang mit der Einweihungsfeier der erneuerten Klosterkirche.

Die beiden Blasius-Organisten Johann Rudolph Ahle (1625–1673) und dessen Sohn Johann Georg (1651–1706) pflegten mit Vorliebe die geistliche Arie als Strophenlied mit Instrumentalritornellen. Den ebenso faßlichen wie ergreifen-

¹ R. Aulepp, *Bemerkungen zur Baugeschichte der Maria-Magdalena-Kirche und des Brückenklosters der Weißfrauen oder Augustinerinnen in Mühlhausen/Thüringen*, Ms. (masch.-schr.) im Kreisarchiv Mühlhausen (künftig abgekürzt: KA), Bestand Stadt Mühlhausen, Signatur 86/79, Nr. 18.

² Geboren 6. Dezember 1655 in Dörna, Kreis Mühlhausen, gest. 13. Juni 1729 in Mühlhausen.

³ KA, Rechnungen des Brückenklosters, Jg. 1702, S. 155.

⁴ KA, 10/*3/4, 2, *Organist ad BMV betr.*

⁵ KA, Rechnungen des Brückenklosters, Jg. 1703/04, Ausgaben.

den Ton Johann Rudolph Ahles rühmten seine Amtsnachfolger noch 1834 bei der Herausgabe neuer Chormelodien für das Mühlhäuser Gesangbuch⁶:

„Von seinen vielen Choral-Melodien werden gegenwärtig noch 29 in unsern Kirchen gesungen, und unter diesen zeichnen sich besonders seine sogenannten Fest-Arien aus. Er verlieh nämlich dem Mühlhäuser Kirchengesange einen ganz eigenthümlichen Vorzug durch die Einführung der mit besonderem Fleiße von ihm componirten, 1660 und 1662 hierselbst heraus gegebenen Festandachten. . .“

Johann Georg Ahle erhielt von Kaiser Leopold I. 1680 die Dichterkrone nicht zuletzt wegen seiner „raren und anmuthigen Art in der Musik und deren netten Composition halben“ zugesprochen.⁶

Die von beiden Ahles gepflegte geistliche Arie trug (nach Philipp Spitta, 1873) „weder formell noch ideell die Bedingungen einer reicheren Entwicklung in sich“. Ihre Bedeutung gewann sie dadurch, daß sie das „innerste Gefühlsleben an die Oberfläche lockte“, hingegen hatte sie nur geringe Bedeutung „für die Gestaltung der großen Bachschen und Händelschen Tonformen“ und für die selbständige Kunstmusik des anbrechenden 18. Jahrhunderts, die, „hochfliegenden Geistes voll, nach mächtigem und allgemeingültigem Ausdruck strebte“.⁷

Vor ebendieser Entwicklung hatten beide Ahles eindringlich gewarnt. 1662 schrieb Johann Rudolph zur Kirchenmusik: „. . . sonst hätte ich mich wohl einer anderen und schwereren Art gebrauchen können, wenn ich nicht erfahren, daß in diesem Stylo mehr ausgerichtet werde“, und „auf die Lieblichkeit hab ich einzig gezeilet, damit die schönen Text desto besser von den Einfältigen behalten würden. . .“⁸ Johann Georg legte 1690 seines Vaters überarbeitete „Singe Kunst“⁹ nochmals auf und mahnte hier: „Es ist auch an dem, daß die colorierende, in die Kirchen eingeführte Kammermusik . . . einer durch Zerreißung des Textes“ gar zu bunten und krausen Musik gleichkommt. Es wird „auf mancherlei Art drein getönet. . . , daß man vom textu kein Wort vernimmt“. Diese Musik ärgere die Verständigen und betrübe die Einfältigen. Sie gefalle weder Gott noch erbaue sie die Gemeinde, „derowegen sie auch solche in der Kirchen gar nicht leiden wollen, so muß man sich wundern, warum doch die Componisten in den Kirchensachen . . . nicht . . . den Text gar deutlich und annehmlich“ machen.

Die Forderung nach besserer Textverständlichkeit entspricht dem Anliegen, das der gebürtige Mühlhäuser Johannes Eccard (1553–1611) gemeinsam mit anderen Kantoren verwirklichte, als er den Lutherschen Choralschatz zugunsten besserer Melodie- und Textverständlichkeit reformierte, wobei insbesondere der Cantus firmus der Oberstimme zufiel.

Pietistischem Gedankengut entspricht die Auffassung, daß künstlerische Selbstherrlichkeit im Gottesdienst nichts zu suchen habe. Die Kunst habe selbstlos

⁶ B. F. Beutler und G. C. Hildebrand, *Choral-Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch, zum Gebrauch in Schulen, in Kirchen und bei der häuslichen Andacht*, Mühlhausen 1834, Vorwort (Exemplar: KA, Signatur 84/2610).

⁷ Spitta I, S. 338.

⁸ MGG I, Sp. 169ff., Artikel Ahle.

⁹ H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin und Darmstadt 1954, S. 179.

in den Dienst der Religion zu treten, der subjektiven Erbauung und Erweckung zu dienen, die Kirchenmusik müsse eng und bescheiden dem Bibelwort folgen.

Wie in seinem Arnstädter Amt, mag Johann Sebastian Bach auch in Mühlhausen auf Gegner seiner „wunderlichen variationes“ getroffen sein. Die Mühlhäuser Zuhörer, jahrzehntelang durch die Familie Ahle geprägt, blieben zum großen Teil konservativ. Dies wird Bach – ungeachtet seiner finanziellen Besserstellung gegenüber Arnstadt – nicht verborgen geblieben sein. Nach der Bestallungsurkunde vom 15. Juni 1707 umfaßte Bachs Dienst, beginnend mit dem Quartal Crucis, nur das Orgelspiel an Sonn-, Fest- und Feiertagen in Divi Blasii.¹⁰ Neben Naturalien standen ihm 85 Gulden an barem Gelde jährlich zu.

Weitaus genauer sind die Angaben in einer Dienstinstruktion für Christoph Bieler aus Schmalkalden, der das Amt an Divi Blasii 1730 bis 1732 innehatte.¹¹ Neben dem Hauptgehalt erhielt Bieler jährlich aus den Einnahmen des Brückenhofes 4 Gulden 12 Groschen und zusätzlich je 1 Gulden 2 Groschen für den Dienst in den Kirchen St. Kiliani und Allerheiligen. „An Accidentien aber von jeder Brautmesse ad Divi Blasii so figural musicirt wird, 9 Groschen“, entsprechend weniger, „so sie Choral . . . singen“.

„Dagegen hat er nicht allein in besagter Kirche Divi Blasii alle Sonn- und Fest-Tage, sondern auch bey andern extraordinair vorkommenden Feyer, Apostel u. andern Tagen, wo Gottesdienst gehalten wird, es geschehe auf was Arth es wolle, resp. in der Mette, Vormittags und Nachmittags Kirche, sondern auch bey den in der Kirche Mariae Magdalenaе, S. Kilian und Allerheiligen zu habenden Gottesdiensten allein, minder nicht in der Kirche zum heiligen Creutze [Franziskaner- oder Kornmarktskirche] in den Wochen Kirchen alternative mit dem Organisten ad B. Mar. Virg. die Orgel ohne einige anderweiten Entgelt, so figural als Choral, wie es von Ihme verlangt wird, willig, fleißig und unverdroßen, nach seiner besten zu halten, und wie zeithero dem Orgelmacher obgelegen, die Zungen oder Rohrwercke . . . zu stimmen . . .“¹²

Wie „zeithero“ Ahle, versah auch Johann Sebastian Bach das Orgelamt an diesen Kirchen. Sein Spiel im Brückenkloster verdient besondere Aufmerksamkeit, weil das kleine Wender-Orgelwerk in Resten erhalten blieb. Als Entgelt erhielt er vom Brückenhof¹³:

1707–1708 H. Joh. Sebastian Baache, Org: D. Blasij 2 Gulden, 8 Groschen zu zweyen quart: Crucis u Luciae

Außgabe an Früchten: 2 Scheffel Weitzen
8 Malter Rocken

1708–1709 H. Baachen, Org. D. Blasij 3 Gulden, 12 Groschen. (zusätzlich entsprechende Naturalien)

In die Aufgaben teilte Bach sich bei gleichen Einkünften mit den Organisten Johann Gottfried Hetzehenn (St. Marien) und Franciscus Anthon Neuforst

¹⁰ KA, Akten des Ratsarchivs betr. Organistenstelle an Divi Blasii 1604–1764 (Signatur: 10/* 1/2 Nr. 2a), Niederschrift vom 14. Juni 1707; vgl. Dok II, Nr. 20 und 21.

¹¹ Ebd., Niederschrift vom 15. April 1730.

¹² Ebd. Hier auch eine Aufzählung der Zungenregister.

¹³ KA, Rechnungen des Brückenklosters, Jg. 1707–1709.

(St. Nikolai).¹⁴ Eigene Organisten für die im Bestallungsdekret von 1730 genannten Nebenkirchen sind erst im 19. Jahrhundert bezeugt. Leider ist nicht bekannt, welche Ensemblewerke Bach im Brückenkloster aufführte; hierüber schweigt das spärliche Aktenmaterial. Nachweisbar ist lediglich, daß die „Cantorey“ gemeinsam mit dem „Stadt Musikanten Zacharias Knüttler vor mehrmaliges Aufwarten“ bezahlt worden ist.¹⁵

Die am 6. August 1565 eröffnete Mädchenschule gab ständig Anlaß zu allerlei Ärgernissen, mit denen sich der Stadtrat zu beschäftigen hatte.¹⁶ Wöchentlich hatten die Mädchen – auch zu Bachs Zeiten – geschlossenen die Brückenklosterkirche zu besuchen. Ein Konsistorialbericht von 1762 beschreibt:

„In der Kirche müssen die praeceptores nicht zu weit von den Kindern stehen, damit sie auf solche acht geben und den Mutwillen oder rumor durch Zureden und Mienen wehren und in der Schule alsdann realiter bestraffen können . . . Da auch mit denen Feuer-Pfannen in der Kirche zu Winterszeit viel Unfug getrieben wird, in dem die Mädgen solche hervorholen, die Kohlen anblasen und wohl gar in der Kirche brodt darauff rösten, mit hin weder auf das Singen noch Predigt eine attention haben, so könnten solche gar wohl abgestellt werden, zumahlen da die Bethstunde nicht viel über eine Stunde anhält.“

Ob Bach, im Winter 1708 an dem kleinen Orgelwerk sitzend, von den Nöten der frierenden Mädchen Notiz nahm? Er wird es, selbst frierend, nicht anders gekannt haben.

Die Orgel in St. Maria Magdalena scheint – angesichts der wenigen Reparaturen – von solider Bauart gewesen zu sein. (Johann Friedrich Wender, der 1701–1702 aus ökonomischen Gründen gleichzeitig an mehreren Werken baute,¹⁷ hat für die Windabdichtung der Lade Blätter aus Schulheften seiner Tochter Maria Magdalena¹⁸ verwendet, eines davon mit ihrem eigenhändigen Namenszug.) 1727 bekam „H. Wenter sen. vor die reparatur der Orgel“ 6 Gulden 2 Groschen.¹⁹ Stolz verzeichnet das „Inventarium“²⁰ des Klosters von 1736: „Eine kleine neue Orgel auf dem Singe Chor.“ Kleinere Reparaturen und Stimmarbeiten werden nur selten verzeichnet, so 1760/1761 durch den Dörnaer Orgelmacher Johann Christoph Wilhelmi und 1780/1781 sowie 1831 durch Johann Jacob Marburg.

1831 begannen Verhandlungen über die Auflösung der Brückenhofskirche.²¹ Hierbei wurden Befürchtungen laut, daß der Wegfall der drei 1701 gegossenen Glocken „in der besten Beschaffenheit, helltönend und accord mäßig“ das

¹⁴ Vgl. Fußnote 4.

¹⁵ KA, Rechnungen des Brückenklosters, Jg. 1706/07.

¹⁶ R. Jordan, *Beiträge zur Geschichte der Mädchen-Schule in Mühlhausen*, Mühlhausen 1897/98, S. 1ff. (Exemplar: KA, Signatur 84/2487). Hier auch eine Beschreibung der entsprechenden Strafverfahren.

¹⁷ 1699–1703 Arnstadt, Neue Kirche; 1700 Weimar, Stadtkirche; 1702 Windeberg, Kreis Mühlhausen; 1702 Mühlhausen, Brückenkloster; 1703 Mühlhausen, Marienkirche.

¹⁸ Geb. 3. August 1690, gest. 6. Juli 1720 in Mühlhausen (Kirchenbücher der Marienkirche).

¹⁹ KA, Rechnungen des Brückenklosters, Jg. 1727/28.

²⁰ KA, *Inventarium über die Mo- und Immobilia, Capital- und Erbzinsen, wie auch Documenten beym biesigen Brücken Closter, d. 6 Febr 1736* (Signatur: I. 6.^{cd} Nr. 29).

²¹ KA, *Acta betr. die Aufhebung der Brückenhofskirche u. deren anderweitigen Besitzungen, 1831 angefangen* (Signatur: D. 25. 3).

Stadtgeläute sehr beeinträchtigen könne. In einem Schreiben vom 21. März 1842 bitten die Kirchenpatrone von Allerheiligen darum, doch das alte Orgelwerk „geschenkt weise“ übernehmen zu können. Musikdirektor Thierfelder und Organist Hildebrand befürworteten vor dem Rat den Vorschlag. Das kleine Instrument im Brückenhof sei für den Allerheiligenraum ausreichend. Der Rat zeigte sich nicht abgeneigt und war willens, zusätzlich den Kanzelaltar hierher versetzen zu lassen.

Schon 1826 hatte Hildebrand in einem Gutachten über das pedallose, heruntergekommene, mit „Notfedern“ versehene Positiv der Allerheiligenkirche geklagt.²² 1843 erhält jedenfalls der Mühlhäuser Orgelbauer Große „für Abnahme der Orgel in der ehemaligen Brückenhofskirche, für Reparatur und Aufstellung derselben in der Kirche Allerheiligen nach dem Kontrakte de Januar 73 Reichthaler 15 Groschen und 2 Pfennige“.²³ 1848 schrieb Musikdirektor Thierfelder anlässlich einer Revision²⁴: „Da die Orgel zwischen Chor- und Cammerton stand, so mußte sie zunächst in den reinen Chorton umgestimmt werden. Die Bälge, Windlade und Pfeifen waren noch ganz gut erhalten.“ Anstatt der Quinta 2 2/3 Fuß war durch Große eine Hohlflöte 8 Fuß hinzugekommen. Vorhanden waren 1848:

Principal	4 Fuß	im Prospekt von Zinn
Gedackt	8 Fuß	von Metall
Flöte	4 Fuß	von Holz offen
Hohlflöte	2 Fuß	von Holz
Octave	2 Fuß	von Metall
Mixtur	1 Fuß	3fach, rep. durch alle Octaven, von Metall
Subbaß	16 Fuß	von Holz
Pedalkoppel		

Da eine Flöte 4 Fuß (von ihr sind einige konische Holzpfeifen noch erhalten) um 1700 für ein so kleines Werk nicht üblich war, wird dieses Register von 1781 stammen und für ein originales Metall-Gemshorn 4 Fuß oder eine Spitzflöte 4 Fuß (wie in den Werken von Wenders Schülern vorkommend) eingesetzt worden sein.

Die weitere Pflege der Orgel übernahm bis 1888 der heimische Orgelbauer Carl Heyder. Vom folgenden Jahr an repariert der Mühlhäuser Orgelbauer Breitbart das Instrument,²⁵ um es „in Stimmung und brauchbarem Stande“ zu erhalten. Nach der letzten Blütezeit des Mühlhäuser Orgelbaues sind dann auswärtige Firmen tätig: 1898 Knauf, 1908 F. Erhardt, 1913 E. Kiessling & Sohn, 1920 Havenack.

Im Rechnungsjahrgang 1917 ist unter Baufonds vermerkt: „1. für die Zinnpfeifen 140,84 M; 2. für die Glocken 526,50 M Reichskriegsanleihe“. 1920 stellte die evangelische Kirche den Gottesdienst in Allerheiligen ein. Ab 1926 pachtete die evangelisch-lutherische Cantate-Gemeinde das Gebäude, um es

²² Pfarrarchiv Divi Blasii, *Orgelbausachen f. Allerheiligen, Kiliani, Divi Blasii, Kreuzkirche*, 1730–1827 (Signatur: 1604 II E 3, Reg. Nr. 78).

²³ KA, Kirchenrechnungen Allerheiligen, Jg. 1843/44 (Signatur: 2301).

²⁴ KA, Acta vom 6. Oktober 1848 (Signatur: 2339), Bl. 26.

²⁵ Pfarrarchiv Divi Blasii, Kirchenrechnungen Allerheiligen, Jg. 1830–1920 (Schluß).

für sich zu nutzen.²⁶ Der Kirchenvorstand bedauerte die Mängel am Schiff. Bei den Erneuerungsarbeiten mußten „neun zweispännige Fuhren“ Schutt aus der Kirche gefahren werden.

„An der Orgel hat der Zahn der Zeit gar arg genagt. Der Holzwurm macht sich eifrig darin zu schaffen und wird wohl kaum jemals wieder zu vertreiben sein. Von den sieben Registern, die die Orgel ehemals besaß, sind nur noch fünf erhalten, die, so gut wie es ging, spielbar gemacht worden sind und am morgigen Sonntag (29. August 1926) nach langer Zeit wieder einmal durch das Gotteshaus tönen werden.“

Die Cantate-Gemeinde blieb nur wenige Jahre dort beheimatet. Nach dem zweiten Weltkrieg verschwanden bis auf ein paar Holzpfeifen alle Register.²⁷ Eine Bauverwaltungsakte²⁸ erwähnt 1950 die „fast völlig zerstörte Orgel“. Die kleine Wender-Orgel, eine Mühlhäuser Dienstorgel Johann Sebastian Bachs sozusagen, blieb bis heute in Gehäuse (Schleierbretter und Blindflügel sind jedoch abgebrochen), der originalen Windlade mit mechanischer Traktur, den Wellenbrettern, einigen Registerzügen und der stark abgenutzten Manuallklaviatur erhalten.

Am 11. Oktober 1985 wurden die Reste sorgfältig vom Orgelbauer Karl Brode aus Heiligenstadt sowie dem Verfasser abgetragen, um ihr nach jahrelangen Bemühungen einen neuen Standplatz in Wenders Taufkirche in Dörna zu geben. Dörna im Kreis Mühlhausen, der Geburtsort des angesehenen Orgelbauers, besaß selbst seit 1724 eine Wender-Orgel mit 13 Registern, die später jedoch der neuen Röhrenpneumatik weichen mußte. Hinsichtlich der hierher versetzten Mühlhäuser Orgel wäre es wünschenswert, deren originalen Zustand so weitgehend wie möglich zu erhalten. Pfeifenmessungen der Orgel in Arnstadt sowie Instrumente der Wender-Schüler Johann Christian und Johann Eberhard Dauphin, von denen gut erhaltene Werke noch in Hessen stehen,²⁹ bieten Anhaltspunkte zur Rekonstruktion.³⁰

Erwähnenswert erscheinen die eigenartigen, seitlich abgerundeten Manualluntertasten Wenders, die einen Vergleich mit dem Spieltisch der Arnstädter Orgel nahelegen. Beide Klaviaturen, 1701 angefertigt, zeigen in ihren Messuren Gemeinsamkeiten. Im Unterschied zu dem später umgebauten Arnstädter Spieltisch beträgt der Klaviaturumfang des Mühlhäuser Instruments noch original C, D-c³. Übereinstimmend tragen die Untertasten an den Stirnseiten geflügelte Engelsköpfe. Die Untertasten weisen – wie in Arnstadt – eine Belaglänge von 110 mm und eine Breite von 22 mm auf. 70 mm Länge und 13 mm Breite sind die Maße für Wenders Obertasten.

Der Wender-Schüler Johann Eberhard Dauphin hat Bach in seiner Mühlhäuser Gesellenzeit zweifellos kennengelernt. Sein erstes selbständig erbautes Orgel-

²⁶ *Die Allerheiligenkirche wiederhergestellt*, in: Mühlhäuser Anzeiger vom 28. August 1926.

²⁷ Der mit auf der Manuallade stehende Subbaß 16 Fuß wird im neuen Werk mensurgerecht ergänzt.

²⁸ KA, Bauverwaltungsakte betr. Kirche zu Allerheiligen, Aufgenommen 1950 (Signatur: 11/636/12).

²⁹ D. Großmann, *Die Orgelbauer Dauphin*, in: Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie in Kurhessen und Waldeck, Kassel etc. 1969, S. 91–105.

³⁰ Die Hessische Dorforgel besteht oft nur aus 7 bis 10 Registern mit einem 4-Fuß-Prinzipal im Prospekt.

werk – es entstand 1715 in Iba (Hessen) – könnte für die Wiederherstellung des jetzt in Dörna befindlichen Instruments die Messuren liefern.³¹ Die Legierung der Innenpfeifen beträgt dort: 6 0/0 Zinn, 93 0/0 Blei, 1 0/0 andere Metalle. Als Pfeifenmessuren ergäben sich für die Mühlhäuser, jetzt Dörnaer Wender-Orgel (Durchmesser in mm):

	C	c ⁰	c ¹	c ²	
Principal 4 Fuß	nach den ausgeschnittenen Rastern im Prospekt				
Gedackt 8 Fuß	82	50	25	15	
Spitzflöte 4 Fuß					h ²
unterer Durchmesser	80	49	30	19,5	13,5
oberer Durchmesser	26,5	20,5	13,5	9	7
Octave 2 Fuß	41,5	22,5	13,5	9,2	

Alle Bemühungen gelten dem Wiedergewinn der ursprünglichen Klanggestalt.

Die Kirchgemeinde Dörna mit ihrem in akustischer Sicht wortverständlichen barocken Gotteshaus gewinnt so ein Kleinod thüringischer Orgelbaukunst für liturgische Zwecke zurück. Denn „Nicht der Orgelklang, sondern das Gebet klingt im Ohre Gottes“, besagt eine Mühlhäuser Orgelinschrift (Körner 1693). Johann Georg Ahle³² wußte es in gleicher Zeit noch besser zu formulieren: Allein Christus Jesus Sei Unsere Musik!

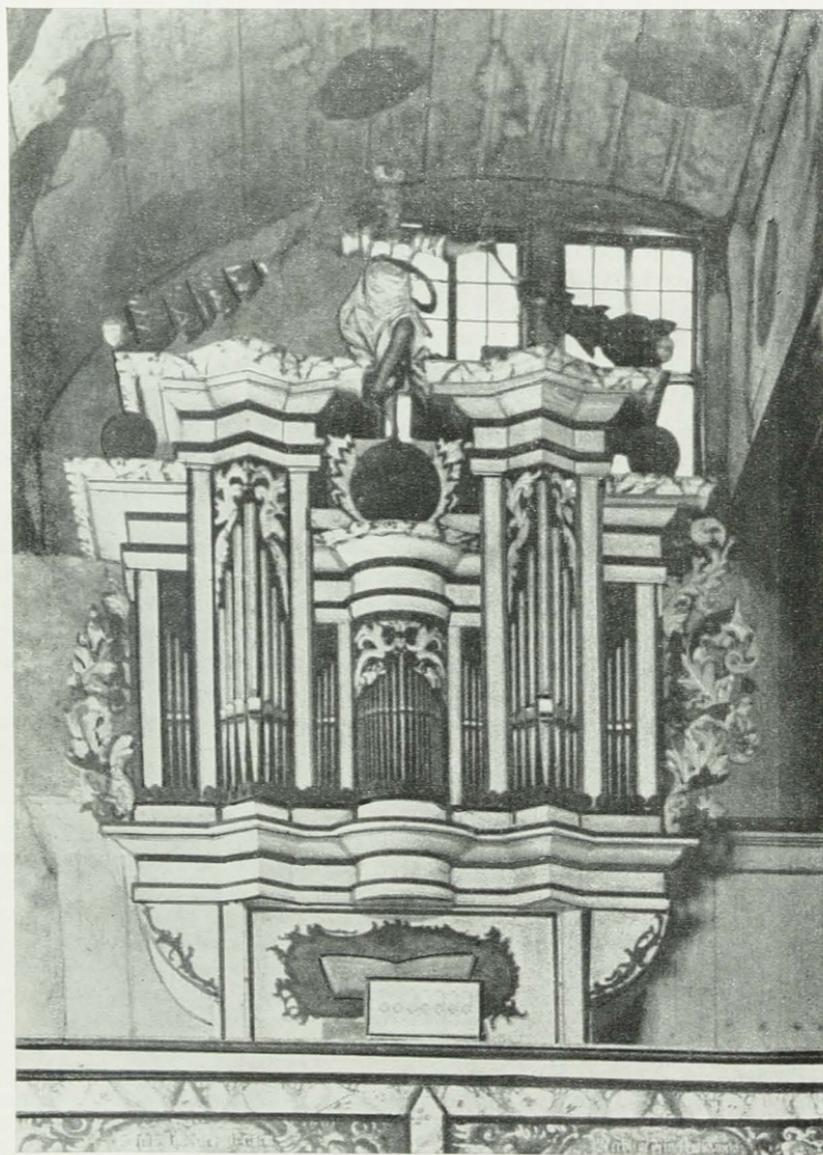
³¹ G. Wohl, *Die Orgel in Iba*, o. O. o. J. (Sonderdruck).

³² J. G. Ahle, *ergetz- und nützlich| teils auch nöthige Anmerkungen über vorübergehende Anleitung zur Singekunst . . .*, in: J. R. Ahle, *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst . . .*, Mühlhausen 1690 (Exemplar: Forschungsbibliothek Gotha).



Mühlhausen/Th., Kirche Maria Magdalena, von Süden gesehen (vor 1884),
vor dem Abriß

Foto: Bestand Heimatmuseum Mühlhausen, Kasten 3/197, Signatur: XI/3/45 1



Mühlhausen/Th., Allerheiligenkirche, Blick zur Orgel (1909)
Foto: Bestand Heimatmuseum Mühlhausen, Signatur: 5 102/33/C

Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente

Von Ulrich Drüner (Stuttgart)

Die Diskussion um Violoncello piccolo und Viola pomposa dauert seit einem halben Jahrhundert an. Die Tatsache, daß Bach ersteres in mehreren Kantaten verlangte, ihm aber von einigen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts lediglich die „Erfindung“ der Viola pomposa zugeschrieben wurde, sorgt für eine regelmäßige Wiederaufnahme des Themas, ohne daß es bisher zu einer befriedigenden Darstellung dieser organologischen Problematik gekommen wäre.¹ – Das Auftauchen von zwei bisher in diesem Zusammenhang noch nicht diskutierten Bezeugungen des Violoncello piccolo im 18. Jahrhundert sowie die deutlich zunehmende Tendenz, die beiden fraglichen Instrumente (oder was man dafür hält) in die heutige Musikpraxis einzubeziehen, machen es notwendig, den ganzen Fragenkomplex zu überdenken.

Als Violoncello piccolo beziehungsweise Viola pomposa wurden bisher ein gutes Dutzend zwischen etwa 1720 und 1800 gebauter Streichinstrumente bezeichnet, die über den vier Saiten des Violoncellos eine fünfte, auf e' gestimmte Saite haben. Die Korpuslänge dieser Instrumente beträgt etwa 43 bis 47 cm, die Zargenhöhe 4 bis 9 cm.² Die bereits innerhalb dieser kleinen Gruppe herrschende terminologische Unklarheit wird dadurch vergrößert, daß einige kleine Violoncelli des 18. Jahrhunderts (die man auf den ersten Blick zunächst als „Kindercello“ ansehen möchte) ebenfalls als „Violoncello piccolo“ bezeichnet werden;³ hiervon existiert ebenfalls etwa ein Dutzend in teils vier-saitiger, teils fünfsaitiger Ausführung.

¹ Wichtigste bisherige Publikationen: G. Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*, Bd. II, Köln 1912, S. 548ff.; F. W. Galpin, *Viola pomposa and Violoncello piccolo*, in: *Music & Letters* 12, 1931, S. 354ff.; F. T. Arnold, *Die Viola pomposa*, *ZfMw* 13, 1930/31, S. 141ff.; G. Kinsky, *Nochmals: Die Viola pomposa*, *ZfMw* 13, S. 325ff.; F. T. Arnold, *Nochmals: Die Viola pomposa*, *ZfMw* 14, 1931/32, S. 35; G. Kinsky, *Ein Schlußwort über die Viola pomposa*, *ZfMw* 14, S. 178f.; C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 135–141; H. Husmann, *Die Viola pomposa*, *BJ* 1936, S. 90ff.; Dok III passim; G. Borighieri, *A proposito del „Violoncello piccolo“ di Bach*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* VIII/1, 1973, S. 113–131; W. Schrammek, *Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1975, Leipzig 1977, S. 345ff.; U. Prinz, *Violoncello, Violoncello piccolo und Viola da gamba im Werk J. S. Bachs . . .*, in: *BFB Marburg* 1978, S. 159–163; M. M. Smith, *Certain aspects of Baroque Music for the Violoncello . . .*, Dissertation (masch.-schr.), Adelaide 1983; U. Prinz, *Anmerkungen zum Instrumentarium in den Werken J. S. Bachs*, in: 300 Jahre Johann Sebastian Bach. Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart (Katalog), Tutzing 1985, S. 96, 340f., 352f.

² Die erhaltenen Instrumente wurden erstmals aufgezählt bei W. Schrammek, a. a. O., S. 350, Fußnote 1, und S. 353, Fußnoten 23 und 25. Allerdings fehlen dort zumeist die Maße, die zur instrumentenkundlichen Untersuchung notwendig sind.

³ Zum Beispiel bei F. W. Galpin, a. a. O., Abbildung S. 364, C. S. Terry, a. a. O., S. 139; neuerdings auch bei C. v. Leeuwen Boomkamp und J. H. van der Meer, *The Carel van*

1. Die Vorläuferinstrumente des 17./18. Jahrhunderts und Bachs „Erfindung“ der Viola pomposa

Es darf als sicher gelten, daß die alten Berichte über Bachs Erfinderschaft der Viola pomposa nicht wörtlich zu nehmen sind im Sinne unseres Jahrhunderts, im Sinne einer völligen Neuschöpfung. Bach griff Vorhandenes auf und adaptierte es seinen spezifischen Bedürfnissen gemäß. Den zeitgenössischen Musikschriftstellern zufolge fand Bach folgendes vor:

a) Die Fagottgeige, ein Instrument der Tenor-Baß-Lage, das bautechnisch anscheinend zur Violinfamilie gehörte, in Schulterhaltung gespielt wurde und die mit dem Violoncello identische Stimmung C-G-d-a aufwies. Sie wird erstmals 1687 bei Daniel Speer beschrieben, der auf die dick metallumspannenen Saiten Bezug nimmt, „welche . . . hernach im Streichen schnurren, und werden solche Violen, um dieser schnurrenden Saiten halber, *Violae di Fagotto tituliret*“. Weitere Nennungen bei Majer (1741) und Leopold Mozart (1756).⁴

b) Die Viola da spalla wird erstmals bei Mattheson⁵ im Jahre 1713 erwähnt: „ . . . insonderheiten hat die Viola di Spala, oder Schulter-Violen einen grossen Effect bey dem Accompagnement, weil sie stark durchschneiden / und die Thone rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird an einem Bande an der Brust befestiget / und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen / hat also nichts / daß seine Resonanz im geringsten auffhält oder verhindert.“

Walther gibt dies wörtlich wieder und ergänzt: „Die viersaitigen werden wie eine Viola, C.G.d.a. gestimmt, und gehen bis ins a.“ Mehr oder weniger gleichlautende Beschreibungen finden sich bei Eisel (1738) und Majer (1741); es werden Instrumente von 4 bis 6 Saiten beschrieben.⁶

Instrumente, die man als „Fagottgeigen“ oder „Violen da spalla“ zu bezeichnen geneigt ist, sind in einigen Sammlungen in sehr geringer Anzahl erhalten.⁷ Sie unterscheiden sich vor allem durch relativ geringe Zargenhöhe und größere Breite von den Idealproportionen von Violine und Violoncello und dürften, wie aus den Berichten Speers und Matthesons zu entnehmen, keinen besonders edlen Klang gehabt haben. Eine nachweisbare Tradition der Viola da spalla bestand in Bologna und in Venedig, wo zwischen 1695 und 1737 (beziehungs-

Leeuwen Boomkamp Collection of Muscial Instruments, Amsterdam 1971, S. 22; ferner auch U. Prinz, 300 Jahre J. S. Bach . . ., S. 352f.

⁴ G. D. Speer, *Grundrichtiger . . . Unterricht der musicalischen Kunst*, Ulm 1687, S. 91; J. F. B. C. Majer, *Museum Musicum*, Schwäbisch Hall 1732, S. 100; L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 2f.

⁵ J. Mattheson, *Das Neueröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 285.

⁶ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 637; J. P. Eisel, *Musicus autodidactus*, Erfurt 1738, S. 44ff.

⁷ Zum Beispiel „Viola da Spalla von J. Chr. Zäncker 1678“ (Staatl. Institut für Musikforschung, Berlin-West, Nr. 4517): Gesamtlänge 74,9 cm, Korpuslänge 42,7 cm, Breiten 30,2/17,6/24,7 cm; Zargenhöhe 6,3–6,5 cm, Mensur 40,1 cm. Siehe auch Liste S. 109, Nr. 5. Rudolf Eras tendiert dazu, die Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts, die als „Tenorvioline“ oder „Viola tenore“ bezeichnet werden, im gleichen Zusammenhang zu sehen (briefliche Mitteilung an den Verfasser).

weise 1688–1698) für dieses Instrument angestellte Musiker erwähnt werden.⁸ Man muß hier bedenken, daß wir es um 1700 (und auch noch danach) mit einer Musikpraxis zu tun haben, in der das „endgültige“ Orchesterinstrumentarium genausowenig festgeschrieben ist wie die Spielweise einiger Streichinstrumente, bei denen uns ein Abweichen von heutiger Norm schwer vorstellbar ist.⁹ In diesem fließenden Zustand von Kompromissen aus Vorhandenem (schlecht klingende Baßinstrumente in der Hand fähiger Geiger) und Zukunftshoffnungen (gut klingende Violoncelli, für die keine versierten Spieler da sind)¹⁰ muß Bachs „Erfindung“ gesehen werden: Sie besteht darin, daß er auf die vorhandenen Schemata (Fagottgeige, Viola da spalla) die Proportionen eines verkleinerten Violoncellos übertragen ließ, das heißt schmälere, aber deutlich hochzargigere Korpus. Den vorhandenen Instrumenten nach zu urteilen, erreichte er hierdurch eine wesentliche Verbesserung der Klangqualität – im Gegenzug wurde allerdings die Spielbarkeit erschwert.

Wir besitzen kein schriftliches Zeugnis, das zu Bachs Lebzeiten auf diesen Vorgang Bezug nimmt. Indirekt aber muß man Bachs Beschwerden über die ungenügenden Violoncellospieler in Leipzig¹¹ als Anreiz und Zwang zur „Erfindung“ eines alternativen Tenor-Baß-Instruments ansehen. Die Berichterstatter, die nach Bachs Tod die Viola pomposa erwähnen, äußern sich zum Teil in diesem Sinn:

„Des Nachmittags bat man den Herrn Benda ein Solo zu spielen, wobey ihn Herr Pisendel mit der Viola Pomposa begleitete . . . Dies Instrument ist wie ein Violoncell gestimmt, hat aber in der Höhe eine Sayte mehr, ist etwas größer als eine Bratsche, und wird mit einem Bande so befestiget, daß man es vor der Brust und auf dem Arme halten kann. Der seel. Kapellmeister Herr Bach in Leipzig hat es erfunden“ (*Wöchentl. Nachrichten . . . die Musik betreffend*, Leipzig 1766, S. 192f.).

„. . . Der ehemalige Geigenmacher in Leipzig Hofmann hat deren verschiedene, auf Ansehen Joh. Seb. Bachs verfertigt“ (Zusatz in der Neuausgabe von Bendas Biographie in: J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter . . .*, Leipzig 1784).

„Wenn der Violinist ein Violinsolo spielte, so wußte der Kenner der Musik lange nicht

⁸ Laut Auskunft von Dr. Carlo Vitali, Bibliothekar in Bologna, im Anschluß an ein von mir am 16. 6. 1984 in Mailand gehaltenes Referat „Il Concerto per Violoncello piccolo di G. B. Sammartini“. Eine Darstellung hiervon ist bekannt geworden als „Konzert im Rathaus von Bologna“, Miniatur von 1706, wiedergegeben bei R. Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1928, Tafel VII. Im selben Manuskript des Staatsarchivs zu Bologna befinden sich zwei weitere, ebenso prächtige Miniaturen, die die Viola da spalla als festen Bestandteil des Bologneser Orchesters erscheinen lassen. – M. M. Smith (a. a. O., S. 100) erwähnt den Gebrauch der Viola da spalla in der Kapelle zu St. Markus in Venedig zwischen 1688 und 1698.

⁹ So ist zum Beispiel ein in Armhaltung gespieltes Violoncello abgebildet in MGG II, Tafel 32, ferner bei M. M. Smith, a. a. O. (Tafelband, 1740 Corette). Siehe auch W. Schrammek, a. a. O., S. 348 (Titel zu J. G. Walther, *Mus. Lexicon* 1732), sowie W. Holler, „Ländliche Hochzeit“, Stich von 1651 (mit einer Art Viola da spalla), zitiert nach C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2. Aufl., Leipzig 1930.

¹⁰ Man denke an das vernichtende Urteil, welches noch mehr als 50 Jahre später der französische Komponist und Musikforscher J. B. Laborde abgibt (vgl. sein *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, Vol. I, S. 323).

¹¹ Spitta II, S. 76; siehe auch Dok I, S. 61.

recht, womit er begleitet werden müsse . . . das Violoncell, stand gegen die Violin in einer allzu weiten Entfernung, und ließ zu viel Zwischenraum . . . Das zweyte Instrument [2. Violine] stand dem Hauptinstrumente allzu nahe, und überstieg es bisweilen sogar. Hierinn ein Mittel zu finden . . . erfand . . . Joh. Seb. Bach, ein Instrument, welches er Viola pomposa nennt. Es wird wie ein Violoncell gestimmt, hat aber in der Höhe eine Saite mehr, ist etwas größer als eine Bratsche, und wird mit einem Bande so befestigt, daß man es vor der Brust und auf dem Arme halten kann“ (J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach*, 1782, S. 34).

„Die steife Art, womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzells, noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Paßbagen, leichter auszuführen“ (E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790).

Es ist hinlänglich bekannt, daß der Terminus *Viola pomposa* bei Bach nicht vorkommt, das *Violoncello piccolo* aber mehrfach vorgeschrieben ist. Bezeichnen diese beiden Termini ein und dasselbe Instrument oder nicht? Hierüber streitet die Musikwissenschaft nach wie vor.

2. Die Forschungsdiskussion

Die Lexika des 19. Jahrhunderts hatten sich damit begnügt, das bereits zitierte Wissen des 18. Jahrhunderts weiterzutragen,¹² und noch Hugo Riemann ging in seinem Musiklexikon (1882) von der Identität von *Violoncello piccolo* und *Viola pomposa* aus. Erst als gegen 1890 einige der anfangs beschriebenen Instrumente auftauchten, wurde die Frage neu diskutiert. Paul de Wit beschrieb als erster ein solches¹³ und nannte es *Viola pomposa*. Ihm folgten in dieser Terminologie Charles Mahillon¹⁴ und Georg Kinsky¹⁵ in den Jahren 1900 und 1912. Während der Dreißigerjahre meldeten sich nun Frank Thomas Arnold (1930) und Francis William Galpin (1931) zu Wort¹⁶ und kündigten die zuvor angenommene Identität der beiden fraglichen Instrumente auf. Sie hielten die bei Gerber angegebene Stimmung auf den bislang als *Viola pomposa* bezeichneten Instrumenten für unmöglich. Ein für diese Stimmung bestimmtes Instrument müsse größer sein – zu groß, um in Armhaltung gespielt werden zu können. Kinsky wandte dagegen ein, daß für die Vorgängerinstrumente *Viola da spalla* und Fagottgeige die *Violoncellostimmung* und die Armhaltung um 1700 bezeugt und auch ikonographisch dargestellt worden seien (siehe Fußnoten 8 und 9). Schließlich aber differenziert Kinsky¹⁷, im Widerspruch zu seinen früheren Ausführungen im Heyer-Katalog, zwischen den hochzargigen Hoffmannschen Instrumenten, die er jetzt als *Violoncello piccolo* bezeichnet

¹² Sorgfältige Aufstellung bei W. Schrammek, a. a. O., S. 351, Fußnote 7.

¹³ P. de Wit, *Eine echte Viola pomposa*, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 12, 1891/92, S. 297.

¹⁴ C. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bd. III, Gent 1900.

¹⁵ G. Kinsky, Katalog . . . (vgl. Fußnote 1).

¹⁶ Literaturangaben siehe Fußnote 1.

¹⁷ In ZfMw 14, 1931/32, S. 178f.

und der Kniehaltung zuordnet, und den niederzargigen, für die er den Namen Viola pomposa beläßt und für die er Armhaltung annimmt. Charles Sanford Terry widmet in seinem Buch „Bach's Orchestra“ (London 1932) dem Violoncello piccolo ein Kapitel, in dem er in diesem Instrument die Fortsetzung der zu klangschwachen Viola da gamba zu sehen versucht. Terry bringt als erster die Existenz des oktavierenden Violinschlüssels mit violinmäßigem Leseprozeß in Verbindung (S. 140); da er sich aber von Galpins Argumentation nicht lösen will, nimmt er die Ausführung der Piccolocello-Partien durch einen Geiger oder Bratschisten in Kniehaltung an auf einem Instrument, das lediglich ein viersaitiges Violoncello von kleiner Faktur ist. – Heinrich Husmann plädierte im BJ 1936 für eine völlige Identität der Viola pomposa Forkels und Gerbers mit dem Violoncello piccolo des durch die Werke Bachs überlieferten Bach-Instrumentariums und folgerte aufgrund praktischer Überlegungen: „Das Piccolocello wurde auf dem Arm gespielt“. Die Argumente Husmanns wurden zwar zur Kenntnis genommen, überzeugten aber nicht durchweg. Jahrzehnte danach nahm Hans-Joachim Schulze (Dok III Nr. 856) die Diskussion wieder auf. Zwar räumte er ein, „daß die Violoncello-piccolo-Partien gelegentlich von einem Geiger auf der Viola pomposa wiedergegeben wurden“, das Violoncello piccolo bleibt aber somit der Kniehaltung zugeordnet. 1973 legt sich G. Borighieri in der Frage der Haltung des Piccolocellos nicht fest – er gibt den zwar hilfreichen, jedoch allzu unauthentischen Ersatzvorschlag, ein „normales“ Violoncello mit der Stimmung G-d-a-e' auszustatten. Winfried Schrammek meint 1975, daß das Violoncello piccolo aufgrund der Zargenhöhe „als Regel die Kniehaltung bedinge“, schließt aber nicht aus, daß es „gelegentlich auch in Schulterlage gespielt wurde“. – Ulrich Prinz geht in seinen gedruckten Ausführungen sowie in einer Sendung des Hessischen Rundfunks vom 29. Juni 1978 deutlich auf die Positionen von Galpin und Terry zurück, in denen versucht wurde, das Bachsche Violoncello piccolo mit einem kleinen Violoncello von etwa 60–70 cm Korpuslänge zu identifizieren, das freilich nur in Kniehaltung spielbar gewesen sei. – Die jüngste Studie zu unserem Thema stammt von Mark Mervyn Smith (1980/1983). Er weist anhand der Terminologie des 18. Jahrhunderts (Johann Joachim Quantz) nach, daß das „Bassetgen“ aus Bachs Nachlaß von gleicher Bauart sein muß wie die zwei Instrumente, die in den Inventaren der Köthener Hofkapelle im Jahr 1768 „Bassetti“, 1773 aber „Violon Cello Piculo“ heißen. Eines dieser Instrumente war von Johann Christian Hoffmann, und da man von ihm keine anderen authentischen Instrumente in Tenor-Baß-Lage kennt als die bisher mit Viola pomposa bezeichneten, folgert er (S. 97): „... it is all the more likely that the five-string Hoffmann 'Violon Cello Piculo' in the Cöthen Kapelle was a viola pomposa. It also follows that the 'bassetgen' owned by Bach was probably one of Hoffmann's viola pompasas, and was otherwise called by Bach 'violoncello piccolo'." Ferner unterstreicht Smith die Bedeutung des oktavierenden Violinschlüssels für das Violoncello piccolo: „The use of the treble clef would make the task of reading easier for a violinist, but not for a cellist...“, und er schließt daraus: “[Bach's] violoncello piccolo was held on the arm rather than between the legs” (S. 103). Leider ist die Untersuchung von Smith als Teil einer umfangreichen maschinenschriftlichen Dissertation nur sehr schwer

zugänglich – mit den Wiederholungen alter Positionen im Ausstellungskatalog „300 Jahre J. S. Bach“ (Stuttgart 1985) gibt Ulrich Prinz zu verstehen, daß die sehr intensive Arbeit von Smith bisher keine Neuüberlegungen bewirkt hat.

3. Das instrumentenkundliche Umfeld (hierzu: Instrumentenübersicht S. 109–112)

In der bisherigen Diskussion erschienen drei Instrumententypen:

- a) Die bei Schrammek (S. 353f., Fußnoten 23 und 25) aufgezählten Instrumente breiter und flacher Bauart. Sie gleichen vergrößerten Bratschen (s. Abbildung a).
- b) Die ebendort (S. 350, Fußnote 1) erwähnten Instrumente: etwa gleiche Größe, jedoch schmale und höhere Bauweise in der Art eines stark verkleinerten Violoncellos (s. Abbildung b).
- c) Die bei Galpin, Terry und Prinz erwähnten Instrumente: kleinemensurierte Violoncelli, die zwar keinen Stachel, aber unbedingt Beinhaltung erfordern (s. Abbildung c).

Es fällt nicht schwer, die Gruppe a der Viola pomposa zuzuordnen, vor allem, weil alle vorhandenen Exemplare (s. die Liste S. 109, Nr. 1–4) fünfsaitig sind. Sowohl für Gruppe b als auch für Gruppe c ist, streng morphologisch betrachtet, die Bezeichnung „Violoncello piccolo“ angezeigt. Der Korpus der Instrumente aus Gruppe b ist, akustisch gesehen, viel zu klein für die für das Violoncello piccolo übliche Stimmung C-G-d-a-e'; hierfür muß es Gründe geben, die es zu klären gilt. Diese Gründe werden die Trennung der Gruppe b von den Instrumenten der Gruppe c erfordern, welche eine ihrer Stimmung wesentlich besser angepaßte Korpusgröße haben.

Einige Instrumente der Gruppe b wurden mehrfach umgebaut, so daß die Feststellung des Originalzustandes teilweise sehr schwierig ist.¹⁸ Von den sechs eindeutig in diese Gruppe gehörigen Instrumenten (in der Liste Nr. 7–12) scheinen vier das 20. Jahrhundert in originaler Fünfsaitigkeit erreicht zu haben (Nr. 7, 9, 11, 12). In der gleichen Gruppe erscheinen drei Instrumente von Johann Christian Hoffmann (Nr. 7, 8, 9). Nr. 6 könnte eventuell ebenfalls in diese Gruppe gehören, dies ist aber derzeit nicht mehr nachprüfbar. Die übrigen Instrumente dieser Gruppe stammen aus dem mitteldeutschen Raum und scheinen in der zeitlichen Nachfolge der Leipziger Instrumente entstanden zu sein.

In der Gruppe c gibt es sowohl vier- als auch fünfsaitige Instrumente. Während Gruppe b aber eindeutig dem Raum Leipzig-Sachsen zugehört und, soweit bisher bekannt, außerhalb nie gebaut worden ist, sind die Instrumente der

¹⁸ W. Schrammek diskutiert die Frage des Originalzustandes eingehend, vgl. a. a. O., S. 352, Fußnoten 12–13. Seine Bemerkungen werden zum Teil vom ehemaligen Kustos des Markneukirchener Instrumentenmuseums, Dr. R. Eras, angezweifelt (briefl. Mitteilung an den Verfasser vom 16. 9. 1984). Eras nimmt an, daß man einen Teil der betreffenden Instrumente im 19. Jahrhundert zur Viersaitigkeit umgebaut habe und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Fünfsaitigkeit wieder rekonstruierte.

Gruppe c weiter verbreitet. Sie kommen zwar auch in Sachsen vor (zum Beispiel Nr. 15, 20, 24), aber ebenso in München, in Tirol, Amsterdam, Italien und Frankreich.¹⁹ Smith (S. 98ff.) spricht diese Gruppe an und kann sie auch ikonographisch belegen. Ferner fällt auf, daß die Gruppe c weder an den Raum Leipzig gebunden ist noch an Bachs dortige Wirkungszeit: Die Gruppe c existierte, sowohl vier- als auch fünfsaitig, bereits vor 1700.

In Anbetracht der heute bekannten Instrumente kann man aus historischen wie geographischen Gründen die Gruppe a nur bedingt (aufgrund von Instrument Nr. 6), die Gruppe c aber kaum in eine zwingende Beziehung zu Johann Sebastian Bach bringen;²⁰ das Fehlen einer authentischen Arbeit von Johann Christian Hoffmann in Gruppe c spricht sogar eher gegen einen Zusammenhang mit Bach. Bei Gruppe b jedoch drängt sich der Bezug zu Bach förmlich auf: Fünf der sechs erhaltenen Instrumente sind während Bachs zweiter Lebenshälfte entstanden; drei Instrumente stammen von Bachs Freund Johann Christian Hoffmann, die übrigen aus dem „Leipziger Hinterland“.

Aus streng organologischen Gründen unterteile ich die aufgelisteten, hier zur Diskussion stehenden Instrumente in eine Gruppe des Typs „Viola pomposa“ (Gruppe a, Nr. 1–4) und in zwei Gruppen des Typs „Violoncello piccolo“, von denen jedoch nur die Gruppe b (Nr. 7–12) den Zusatz „Bachsches Violoncello piccolo“ verdient. Für die weitverbreitete Gruppe c (Nr. 15–24, Auflistung jedoch unvollständig), die ich zur Differenzierung „Violoncello piccolo (da gamba)“ nennen werde, ist ein Verhältnis zu Bach zwar nicht auszuschließen,²¹ für die Leipziger Zeit jedoch bleibt es völlig im dunkeln und ist somit hypothetischer Natur. Diese Gruppe kann uns daher hier nicht weiter beschäftigen.

Die hier durchgeführte Klassifizierung stellt sich gegen den herrschenden

¹⁹ Vgl. den „Violoncellspieler“ von Bernard Picart, Kupferstich (Frankreich 1701), abgebildet in: W. Heinitz, *Instrumentenkunde*, Bd. I, Potsdam 1929, S. 123. – Bereits diese Abbildung verbietet, diese Instrumente pauschal als „Kindercelli“ zu bezeichnen. Es scheint hier eher eine Parallelität zur Entwicklung des Kontrabasses vorzuliegen, bei der die Unterscheidung in kleinere „Solobässe“ und die größeren „Tuttibässe“ längst bekannt ist. Die Maße der Violoncelli um 1700 ergeben, daß deren Korpuslängen bis zu 10 cm über der heutigen Norm liegen, so daß die kleinen Instrumente als Soloinstrumente durchaus berechtigt waren. Da es zunächst aber kaum eine eigenständige Cello-literatur gab, scheinen die Cellisten des öfteren auf Violinkompositionen zurückgegriffen zu haben. Laut M. M. Smith (briefl. Mitteilung an den Autor vom 26. 2. 1985) ist das für Italien seit 1715 zu vermuten (G. Valentini, XII Solos op. 8), in Frankreich spätestens seit 1741 (Corette, Celloschule). In beiden Fällen bedeutet dies oktavierendes Lesen des Violinschlüssels. Für Deutschland allerdings kann Smith keinerlei Vorkommen dieser Cello-tradition vor Bachs Tod nachweisen.

²⁰ Das Instrument Nr. 22 meiner Liste (S. 112, Heyer Nr. 932) ist in seiner Zwischenstellung zwischen Violoncello piccolo und Viola da gamba etwas fragwürdig; auch ist seine Provenienz nicht geklärt.

²¹ Wenn das „Violoncello piccolo (da gamba)“ in Leipzig in Bachs Wirkungskreis auch keinerlei Spuren hinterlassen hat und deshalb vielleicht dort nicht vorkam, so scheint es naheliegend, es in Köthen zu vermuten. Husmanns Vermutung, die Suite D-Dur (BWV 1012) sei für eine „Viola da spalla in Scordatur“ geschrieben (a. a. O., S. 100), teile

Sprachgebrauch, dem zufolge die Instrumente der Gruppe b in der Regel als Viola pomposa bezeichnet werden. Diesen Sprachgebrauch halte ich für prinzipiell revisionsbedürftig: Er leitet sich aus der Tatsache ab, daß wir heute generell mit den Begriffen „Violine“ und „Viola“ die Armhaltung, und mit „Violoncello“ die Beinhaltung verknüpfen. Diese Assoziation existierte im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht; ich kann sie erst ab 1762 verfolgen – ein Zeitpunkt, zu dem sie noch recht neu sein mußte. Bis dahin sagen die organologischen Termini der Streichinstrumente im Prinzip nichts über die Spielweise aus, sondern charakterisieren lediglich Kennzeichen der Bauweise: Banchieris „primo violino per il basso“ bedeutet ebensowenig wie die „Baß Viol de Braccio“ von Praetorius, daß diese Instrumente am Arm gehalten wurden, sondern nur, daß diese Instrumente nicht zur Gambenfamilie, sondern der Violine-Viola-Violoncello-Bauweise angehören. Umgekehrt muß man damit rechnen, daß der Terminus „Violoncello“ vor 1750 nicht automatisch die Beinhaltung impliziert.²² – In diesem Sinne bezeichne ich alle Instrumente, die breit und niederzargig sind, als Viola pomposa, und alle schmalen und hochzargigen, soweit sie vor 1750 gebaut wurden, als Violoncello piccolo, wobei ich dem kleineren Modell den Zusatz „Bachsches“, dem größeren die Bezeichnung „(da gamba)“ beifüge. Im letzten Fall bezieht sich der Zusatz als spieltechnisches Präjudiz auf den Umstand, daß es auf diesen Instrumenten technisch und physisch unmöglich ist, die uns hier interessierenden Bachschen Kantatensoli in qualitativ befriedigender Weise in Armhaltung zu realisieren. Der Zusatz bezeichnet demnach einen technischen Zwang und nicht eine terminologische Implikation. (Eine einfachere Continuopartie wäre übrigens auf einigen Instrumenten ohne weiteres in Armhaltung spielbar.) – Was das „Bachsche“ Violoncello piccolo“ anbelangt, so gibt es – wie zu Bachs Zeit – weder terminologische noch technische Gründe, die die Spielweise determinieren. Diese Frage müssen wir von anderer Seite angehen. Wie aus dem Abschnitt „Forschungsdiskussion“ ersichtlich, sind die schriftlichen Zeugnisse des 18. Jahrhunderts über die Viola pomposa zu oft angezweifelt worden, als daß wir sie heute ohne neues Diskussionsmaterial beurteilen könnten. Es ist deshalb nötig, die noch existierenden Zeugnisse der Literatur für Viola pomposa und Violoncello piccolo im Hinblick auf zusätzliche, aussagekräftige Merkmale zu untersuchen.

ich auf keinen Fall: Ich habe das selber ausprobiert und mußte feststellen, daß es für einen Musiker von normaler Statur unmöglich ist, dieses lange Werk ohne Unterbrechung unter Konzertbedingungen physisch durchzustehen. Für diese 6. Suite halte ich das „Violoncello piccolo (da gamba)“ für höchst wahrscheinlich.

²² So heißt es bei Brossard 1703 (zit. nach Husmann, a. a. O., S. 98): „Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon . . .“ (d. h.: Violoncello. Das ist eigentlich unsere Bratsche); in J. Adlungs *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 599: „Violoncello heißt auch Viola di Spalla“; bei L. Mozart, a. a. O., S. 2: „Fagottgeige . . . einige nennen es auch Handbaßel“, was erinnert an M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Tafel 21 („Bas-Geig de braccio“). Zwiespältige Bezeichnungen auch in Italien: „Basso di Viola, ò da Brazzo“ (G. Buonamente 1637); „Violone da Brazzo“ (G. Ghizzolo 1624); „Basso Viola da braccio“ (G. Legrenzi 1667); „Basso Violone da braccio“ (M. Cazzati 1654).

4. Die Kompositionen für Viola pomposa

Die Viola pomposa kommt erstmals bei Georg Philipp Telemann in der Sammlung „Der getreue Music-Meister“ (Hamburg 1728) vor: die 20. und 21. Lektion enthält ein viersätziges Duett für „Flauto traverso e Viola pomposa ò Violino“. Während die Viola pomposa (notierter Umfang g–h“) im 1. und 3. Satz überwiegend begleitet (Baßfunktion, jedoch oft in reizvoll figurierten Akkordbrechungen), entsteht im 2. und 4. Satz echtes Duettieren, wobei im 2. Satz gelegentlich noch die Baßfunktion auftritt. Die beiden Stimmen sind so eng geführt, daß sie sich oft kreuzen; auch die Baßführungen der Viola pomposa liegen – der Notation nach – öfter über der Flötenstimme (zum Beispiel 2. Satz, T. 4, 9, 15, 26). Die Annahme ist naheliegend, daß die Stimme der Viola pomposa eine Oktave tiefer klingend gedacht ist. Dies erscheint auch notwendig, da die Alternative „Viola pomposa ò Violino“ bei Instrumenten gleicher Klanglage (und somit ähnlicher Klangfarbe) wenig sinnvoll wäre.

Johann Gottlieb Janitsch schreibt die Viola pomposa in zwei Kammersonaten vor: „Sonata da Camera a 4. Flauto Traverso. Oboe. Viola Pomposa. Basso“ (a-Moll); ferner: „Sonata da Camera a 4 Strom. Oboe d'Amore in Gmoll overo Violetta. Viola Pomposa. Violetta e Basso con Cembalo“ (e-Moll).

In der a-Moll-Sonata ist die Viola pomposa durchgehend im Violinschlüssel notiert und reicht im Umfang von h bis g“. Das ist relativ hoch angesichts der Tatsache, daß sie hier drittes Instrument ist. Die drei Stimmen liegen im jeweiligen Ambitus sehr nah beieinander. Da der Abstand zur Continuostimme durchweg groß ist, ist eine Tiefoktavierung des Klangs der Viola pomposa denkbar, vielleicht sogar von Vorteil (und vom Schlüssel her auch möglich), jedoch erscheint dies hier weniger zwingend als im Falle des Telemann-Duetts; es ist nur eine Möglichkeit.

Die Situation in der e-Moll-Sonata ist anders. Hier ist die Grundnotation der Viola pomposa der Altschlüssel; nur zwei Takte im ersten und sechs Takte im letzten Satz stehen im Violinschlüssel. Der Altschlüssel eignet sich jedoch nicht für eine leicht lesbare Tiefoktavierung (siehe unten). Die Viola pomposa hat hier die zweitoberste Partie inne, ihr Umfang geht von e bis a“. Die drei Oberstimmen sind hier so eng mit der Baßstimme verwoben, daß eine Tiefoktavierung der Pomposa-Stimme nicht vorstellbar ist – dies ist in dieser Sonata sowohl notationsmäßig als auch satztechnisch unwahrscheinlich.

Nehmen wir für diese zwei Sonaten verschiedene Oktavlagen an, so müssen auch verschiedene Besaitung, eigentlich auch verschiedene Instrumente angenommen werden. Das wäre nur denkbar, wenn die beiden Werke zeitlich weit auseinanderliegen würden (was wohl kaum nachprüfbar ist). Die Tiefoktavierung der Viola pomposa erscheint insgesamt bei Janitsch wenig wahrscheinlich, auch wenn sie nicht generell auszuschließen ist.

Ähnlich heikel ist die Frage der Oktavlage in der „Sonata a Solo Per La Pomposa Col Basso Del Sig^{re} Cristian Giuseppe Lidarti di Vienna Academico Filarmonico Di Bologna e Modena“, die nach 1761, jedoch vor 1793 anzusetzen ist. Das frisch und einfallsreich konzipierte Werk ist frühklassisch und verbindet auf originelle Weise Empfindsamkeit, galante und auch majestätische

Haltung mit dem Glanz effektvollen Passagenwerks. Die etwas abenteuerlichen Stimmungen Galpins (S. 359ff.) und Arnolds (S. 142ff.) kommen für mich nicht ernsthaft in Betracht: Diese Pomposa-Sonate ist technisch viel zu anspruchsvoll, als daß sich ein professioneller Musiker wie Lidarti der Gefahr des Fingersatz-Irrtums aussetzte, die die ungewöhnliche Stimmung eines offensichtlich selten gespielten Instruments mit sich bringt. 1760–1770 darf man bereits von der Vereinheitlichung der früheren (in der Barockmusik noch tragbaren) Stimmungs-Diversität ausgehen. Diese Vereinheitlichung (im Falle der Viola d'amore zum Beispiel auf die D-Dur-Stimmung) ermöglichte erst die virtuose Streichermusik der Klassik (wieder die Viola d'amore als Beispiel: Karl Stamitz); diese Vereinheitlichung ermöglichte auch erst die psychische Sicherheitsspanne, die die Virtuosität auf dem Konzertpodium erfordert. – Für Lidarti kommt daher nur eine habituelle Stimmung in Frage, um den notierten Umfang $f-c''$ zu bewältigen: $c-g-d'-a'-e''$ im Falle reeller Klanghöhe, $C-G-d-a-e'$ im Falle tiefoktavierenden Klanges. Die zweite Möglichkeit ist auf keinen Fall „grotesk“, wie Galpin meint – die Stimmkreuzungen wären nicht so häufig. Es ist technisch aber problematisch, die tiefen Passagen der Sonate klanglich befriedigend zu realisieren. Eine „Pomposa“, die der unabdingbar hohen Lage der e-Moll-Sonata von Janitsch entspräche, erscheint mir plausibler.²³ Zusammenfassend sei bemerkt, daß in den wenigen bekannten Originalkompositionen für Viola pomposa keine Continuo-funktion erkennbar ist: die Tendenz zu kammermusikalisch-solistischer Anwendung überwiegt.²⁴ Die literarischen und musikalischen Quellen resümierend, vermute ich dennoch, daß die Viola pomposa in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit, da Violoncelli und vor allem qualitativ hochstehendes Violoncellospiel nördlich der Alpen selten waren, vorzugsweise die Tradition von Fagottgeige und Viola da spalla als Baßinstrument fortführte. Solistisch ist sie, außer bei Telemann (1728), in dieser Zeit nur noch in der „Sonata à 3 à Viola pomposa, Viola e Cembalo“ von „Bomolière“ (1743 im Zerbster Katalog erwähnt) nachzuweisen.²⁵ – In der zweiten Jahrhunderthälfte, in der sich das Violoncellospiel stark verbreitet und entwickelt hatte, scheint sich die Funktion der Viola pomposa zu ändern: als Baßinstrument wird sie zunehmend entbehrlich und wandelt sich deshalb zum Soloinstrument, das als solches den früheren Tenorambitus (Telemann, Tiefoktavierung) den Cellisten überlassen muß, um

²³ Das „Concerto Doppio in D . . . à 7 Strophen: Flauto concertato, Violino o Viola Pomposa Concertata . . .“ von J. G. Graun (in einer Dublette: „Violino pomposo o Violetta concertata“) scheint zu den Kriegsverlusten zu gehören (es befand sich in der Berliner Singakademie). Die zwei Incipits, die H. Engel in ZfMw 14, S. 38, gab, erlauben keine ernsthaften instrumententechnischen Rückschlüsse. Wissenswert ist der Umfang des fraglichen Instruments: „g-cis³ im Solo, im Tutti bis e³“; ferner: die oberste Saite ist zwingend ein e“.

²⁴ Dies schließt keineswegs eine Verwendung als Baßinstrument aus, wie sie 1738 für Pisendel belegt ist. Eine „ähnliche gesellige Verwendung der Viola pomposa“ erschließt W. Schrammek aus zwei Olmützer Musikinventaren, die vor 1746 zu datieren sind (vgl. a. a. O., S. 348).

²⁵ Dieser Komponist ist dank des freundlichen Hinweises von Dr. H.-J. Schulze mit Georg Heinrich Bümler (1669–1745) zu identifizieren. Bümlers „Sonata à 3“ ist bisher nicht wieder aufgetaucht.

sich in die nach wie vor problematische Altlage der Streichinstrumente zu verlegen. Hier ist die Viola pomposa eine zwar unhandliche, aber klanggewaltige Alternative zu der viel zu kleinen Bratsche des Rokoko und reiht sich so in die lange Kette der Verbesserungsversuche für die Viola ein, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts andauern.²⁶ In diesem Zusammenhang ist das verlorene „Concerto Doppio“ von Johann Gottlieb Graun (vgl. Fußnote 23) doch noch hilfreich; schon allein die Alternativangaben deuten darauf hin, daß es sich hier um die hohe Altlage handelt (die Solopassagen liegen in den Spitzentönen eine Terz tiefer als die Figurationen der Tuttigeigen). Im Schwanken zwischen Violine, Violino pomposo (kleine Viola mit zusätzlicher e''-Saite), Violetta (in der zweiten Jahrhunderthälfte in der Regel: kleine Viola) und Viola pomposa (für Graun: große Viola mit hinzugefügter e''-Saite?) erscheint die Suche nach adäquatem Klang prädominierend gegenüber der Eventualität einer Oktavtransposition.

5. Die Kompositionen für Violoncello piccolo

Hier sind drei Komplexe zu untersuchen: Die Kantaten Bachs, in denen dieses Instrument verlangt wird; das Konzert für Violoncello piccolo von Giovanni Battista Sammartini; der Breitkopf-Katalog für 1762, in dem eine größere Anzahl von Kompositionen für „Violoncello piccolo ô Violoncello da braccia“ angeboten wurden.

a) Die Kantaten Johann Sebastian Bachs

Das Violoncello piccolo ist in den Kantaten BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180, 183 und allem Anschein nach auch in BWV 199 vorgeschrieben. Betrachten wir zunächst die Quellenlage der betreffenden Piccolocello-Partien in der zeitlichen Reihenfolge der Erstaufführungen²⁷:

²⁶ Vgl. die Aufzählung bei W. Schrammek (welcher analoge Gedankengänge führt), a. a. O., S. 354, Fußnote 26. Dies erklärt auch den Umstand, daß sich die Tradition des Baues der Viola pomposa bis tief ins 19. Jahrhundert fortsetzte. Hierzu gehören die folgenden Instrumente, die W. Schrammek aufzählt, die ich aber wegen ihrer Zugehörigkeit zum 19. Jahrhundert nicht in meine Instrumentenaufstellung S. 109ff. übernommen habe: Markneukirchen Nr. 2343, 2611 (frühes 20. Jh.), Kopenhagen (Claudius Nr. 320 [recte: Nr. 420], etwa 1840), Markneukirchen Nr. 900 (laut R. Eras: Mitte 19. Jh.), Nr. 1113 (Eras: 2. Hälfte 19. Jh.), Nr. 1267 (Eras: Sachsen, 19. Jh.). Vgl. W. Schrammek, a. a. O., Fußnoten 1, 14 und 23.

²⁷ Datierung nach Dürr Chr 2.

Datum der ersten Aufführung	BWV	Notierung der Violoncello-piccolo-Stimme a) autographher Partitur	Violoncello-piccolo-Stimme b) Einzelstimme	in: c) späterer Stimme oder Partiturabschrift	Am- bitus	Zahl benö- tigter Saiten*	Bemerkungen
8. 8. 1723 (?)	199	-	<i>St 459</i> : oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel nicht erhalten	2 Partiturabschriften (1 von Nichelmann); oktavierender Violinschlüssel	D-g' ¹	5	Die autographe Partitur enthält die Fassung für Viola
22. 10. 1724	180	Altschlüssel	nicht erhalten	2 Partiturabschriften (1 von Nichelmann); oktavierender Violinschlüssel	C-h' ¹	4	Partiturabschriften wohl nach den Originalstimmen (dort also auch oktavierender Violinschlüssel)
5. 11. 1724	115	Alt- und Baßschlüssel	nicht erhalten	Partiturabschrift: oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel	Cis-c'' ¹	5	siehe BWV 180
1. 1. 1725	41	oktavierender Violin- und oktavierender Tenorschlüssel	<i>St Thom</i> : oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel (klangnotiert)	oktavierender Violinschlüssel und Baßschlüssel (für Wiederaufführung 1735, autograph)	C-h' ¹	5	Violoncello-piccolo-Partie jeweils im Stimmheft von Violino I
2. 4. 1725	6	Altschlüssel	<i>St 7</i> : Altschlüssel (Stimme mit autographen Korrekturen)	<i>St 7</i> : oktavierender Violinschlüssel	G-c'' ¹	4	Eintragung im Stimmheft Violino I (Erststimme); zeitliche Einordnung der späteren Stimme ungewiß
15. 4. 1725	85	oktavierender Violinschlüssel	<i>St 51</i> : oktavierender Violinschlüssel		G-b' ¹	4	Zweifelloß für ein 4saitiges Instrument
13. 5. 1725	183	Tenorschlüssel	<i>St 87</i> : Tenorschlüssel		G-c'' ¹	4	Separate Stimme für Violoncello piccolo,
21. 5. 1725	68	nicht erhalten	<i>St Thom</i> : Baß- und Tenorschlüssel		C-b' ¹	5	

aber vielleicht zur
Stimme Violino I
gehörig; Umarbeitung
nach älterer Fassung
für Violoncello
(BWV 208/13)

Umarbeitung nach älterer
Fassung für Violoncello
(BWV 173a/7)

Fis-a' 5

St 22: oktavierender
ViolinschlüsselSt 22: Tenor-
schlüsselTenor- und
Baßschlüssel

22. 5. 1725 175

d-b' 4

St 55: oktavierender
Violinschlüsseloktavierender
Violinschlüssel

3. 11. 1726 49

* 5 = C G d a e'
4 = G d a e'

Aus der vorangehenden Übersicht²⁸ ersieht man die verwirrende Vielfalt der Notationsformen von Bachs Violoncello-piccolo-Stimmen. Man hat deutlich den Eindruck, sich in einer Experimentierwerkstatt zu befinden – und das war zweifellos der Fall. Weder die chronologische Entwicklung nach den Erstaufführungsterminen noch die Klassifizierung der betreffenden Arien nach der Höhe des Tonumfanges²⁹ lassen einen Zusammenhang mit der Notationsweise erkennen. Trotzdem kann man aus dem Vergleich der zehn Arien wichtige Tatbestände extrapolieren:

Der Tonumfang: Fünf Arien (in BWV 180, 6, 85, 183, 49) haben Piccolocellopartien, die das G nicht unterschreiten. Die übrigen benötigen eine C-Saite. Sofort erhebt sich die Frage: Hat Bach auch ein viersaitiges Violoncello piccolo benutzt? BWV 180, 85 und 49 scheinen hierzu nichts aussagen zu können. Deutlicher ist BWV 183, Satz 2: Hier kommen zwölf Kadenzierungen in der Obligatstimme vor; elf davon vollziehen sich in Oktavsprüngen auf der Dominante – nur einmal wird der Oktavsprung vermieden. Dies ist überraschend; muß in T. 16 das Fis vermieden werden, weil es auf dem Instrument nicht da war? Das Indiz ist vielleicht zu vereinzelt, aber wir sollten mit der Möglichkeit rechnen, daß Bachs Violoncello piccolo nicht immer fünfsaitig war. – Der instrumentenkundliche Befund ging in die gleiche Richtung (s. die Übersicht S. 109ff., der zufolge einige Instrumente ursprünglich viersaitig gewesen sein könnten). Auch erwähnen die Köthener Kapellinventare von 1768 und 1773 jeweils ein fünfsaitiges und ein viersaitiges „Violon Cello Piculo“ (beziehungsweise „Bassetto“).³⁰

Notationsweise, Schlüsselung: Der oktavierende Violinschlüssel kommt in den Quellen zu acht Kantaten vor, der Altschlüssel in drei, der Tenorschlüssel in vier, der Baßschlüssel in fünf. Innerhalb der Entstehungsgeschichte der zehn Piccolocelloarien zwischen 1724 (oder 1723?) und 1726

²⁸ BWV 199 trägt in keiner Quelle einen Hinweis auf das Violoncello piccolo. Die entsprechende Stimme in *St 459* (die Dürr unter Vorbehalt einer Aufführung am 8. August 1723 zuordnet) ist im oktavierenden Violinschlüssel und im Baßschlüssel notiert. Die Oktavversetzung, die in der Kadenz T. 20/21 mit dem Schlüsselwechsel einhergeht, weist diese Stimme ganz eindeutig dem „Bachschen“ Violoncello piccolo“ zu.

²⁹ Am höchsten liegt Bachs späteste Piccolocelloarie BWV 49; es folgen in progressiver Verlagerung nach der Tiefe: BWV 180, 6, 183, 85, 175, 199, 115, 41, 68. Daß BWV 49 am Ende liegt, scheint Zufall zu sein; die numerische Anordnung der Tonumfänge ergibt in zeitlicher Abfolge (1 = höchste Piccolocellopartie, 10 = tiefste): 7, 2, 8, 9, 3, 5, 4, 10, 6, 1. Praktische Zwänge scheinen viel wichtiger gewesen zu sein: So fällt auf, daß in den Kantaten 68 und 175, die innerhalb von zwei Tagen erstaufgeführt wurden, die Piccolocelloarien jeweils Rückgriffe auf ältere Kompositionen darstellen (BWV 68 aus BWV 208; BWV 175 aus BWV 173a). In beiden Vorlagen handelt es sich um Violoncello- (beziehungsweise Continuo-)partien, die umgearbeitet wurden, was (laut H. Husmann, a. a. O., S. 93f.) die „cellomäßige“ Notation dieser zwei Piccolocellopartien in BWV 68 und 175 erklären könnte.

³⁰ R. Bunge, *J. S. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente*, BJ 1905, S. 14ff. Hier: S. 38ff.: „Ein Violon Cello Piculo mit 5 Seiten von J. C. Hoffmann 1731 . . . Ein Violon Cello Pic. mit 4 Seiten von J. H. Ruppert. 1724“ (Inventar 1773). – „Zwei Bassetti eins 4 Chörig und eins 5 Chörig“ (Inventar 1768).

war kein System in der Verwendung der Schlüssel feststellbar. Auf der Ebene der weiterreichenden Kantatenüberlieferung zeichnet sich jedoch eine deutliche Tendenz zur Dominanz des oktavierenden Violinschlüssels ab: In den Erstquellen (autographe Partitur, Spalte a) kommt er dreimal vor, das heißt, in einem Drittel der vorhandenen Partitur-Quellen. In den Aufführungsstimmen (meist Originalstimmen, Spalte b) erscheint er fünfmal, das sind 60⁰/₁₀₀ der Fälle; in den nachweislich späteren Abschriften (Spalte c) ist er auch fünfmal anzutreffen – hier sind es aber 100⁰/₁₀₀ der Fälle. Man darf hieraus schließen, daß die Wirrnis der Schlüsselungen in den frühen Quellen (Spalte a und b) einer Unsicherheit in der Anwendung des neuen Instruments („Bachsches Violoncello piccolo“) entspricht, daß die Erfahrungen der Zeit aber eine eindeutige Dominanz des oktavierenden Violinschlüssels (mit klangnotiertem Baßschlüssel für die Töne der C-Saite) mit sich gebracht haben.³¹ Für diese Entwicklung müssen aufführungspraktische Gründe ausschlaggebend gewesen sein.

Das „Bachsche Violoncello piccolo“ war ein sehr selten gespieltes Instrument; zehn Vorkommen in den etwa 1500 heute bekannten Kantatensätzen ist sehr wenig. Es handelt sich folglich um ein „Gelegenheitsinstrument“, das bei den wahrscheinlich oft an Zeitmangel leidenden Vorbereitungen zu den sonntäglichen Kantatenaufführungen keine gravierenden Lese- (und Übungs-) Probleme stellen durfte. Aus der Entwicklung, die aus vorangehender Aufstellung ablesbar ist, muß geschlossen werden, daß der oktavierende Violinschlüssel die leichteste Lesbarkeit für den Spieler des „Bachschen“ Piccolocellos bedeutete. Das Streichinstrumentenspiel ist ja, im Gegensatz zum weniger griffgebundenen Vorgang des Notenlesens auf Tasteninstrumenten, sehr stark abhängig von den Gewohnheiten der Schlüsselung und der Notation: Das „Streicherhirn“ registriert im Augenblick des Lesens nicht nur die Tonhöhe, sondern setzt diese bereits gleichzeitig in Griff und Fingersatz um. Insofern steht das Streichinstrumentenspiel der alten Tabulatur-Griffchrift noch recht nahe. So kommt es, daß jeder Geiger zwar den Baßschlüssel lesen kann, aber nicht ohne besondere Übung ein komplizierteres Stück im Baßschlüssel zu greifen vermag, das heißt, in sofort realisierbaren, musikalisch sinnvollen Fingersatz umsetzen kann. Das gleiche gilt für den Cellisten: Ohne intensives Üben und ohne dauernde Gewohnheit kann er Noten im Violinschlüssel nur singen, nicht aber spielen. Zu Bachs Zeit waren die Musiker in dieser Hinsicht zwar flexibler, aber in Grenzen: Es war üblich, den Streichern im Tutti das Colla-parte-Spiel von Chorpartien in ungewohnten Schlüsselungen zuzumuten, aber es ist nicht bekannt, daß bei Bach (oder im Leipziger Umkreis) ein Geiger ein exponiertes Solo im Baßschlüssel lesen mußte oder ein Cellist etwas Ähnliches im Violinschlüssel. Der entscheidende Unterschied zwischen dem ungewohnten Lesen im überschaubaren, technisch wenig anspruchsvollen Kontext des Chortutts einerseits und ungewohntem Lesen

³¹ Für das größere Schwesterinstrument, das „Violoncello piccolo (da gamba)“, wäre das Bachsche Notationschaos nicht verständlich: Da das Instrument schon längst vor Bachs Leipziger Wirken existierte, hätte er auf eine fest etablierte Notationspraxis zurückgreifen können.

unter der Bedingung technisch anspruchsvoller solistischer Leistung andererseits ist seelischer Natur – ich habe versucht, dieses Problem im Zusammenhang mit der Lidarti-Sonate im Begriff der für den Solisten unabdingbaren „psychischen Sicherheitsspanne“ zu umreißen. Um hier keine privaten Überlegungen zu verallgemeinern, habe ich das Problem mit zahlreichen Berufsmusikern besprochen – alle haben mir die Richtigkeit bestätigt. Wenn wir nun feststellten, daß sich der oktavierende Violinschlüssel nach vielen anderen Schlüsselungsversuchen als die günstigste Lesemethode für das „Bachsche Violoncello piccolo“ herauskristallisierte, so erhebt sich sofort die Frage: Wem nützt diese Notationsweise am ehesten – einem Geiger (Bratschisten), oder einem Cellisten? Erleichtert dieser Schlüssel das Griff-Denken des armgehaltenen Geigenspiels oder das des Cellospiels in Beinhaltung?

Dem Bachschen Cellisten (soweit ein brauchbarer Vertreter dieser seltenen Spezies in Leipzig zur Verfügung stand) nützt der oktavierende Violinschlüssel nichts.³² Er entspricht keiner „Gepflogenheit“, kann also nur Verwirrung stiften. Für den Geiger ist das anders. Wenn wir die von Ernst Ludwig Gerber im Zusammenhang mit den „hohen und geschwinden Paßagien“ der Bachschen Soli überlieferte Stimmung C-G-d-a-e' zugrunde legen – technische Einwände gibt es (im Gegensatz zu den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts) nicht mehr gegen eine solche Besaitung des kleinen, „Bachschen“ Piccolocellos –, dann sind die vier oberen Saiten genau eine Oktave unter denen der Violine gestimmt. Der oktavierende Violinschlüssel gibt folglich einem Piccolocello spielenden Geiger den genauen Fingersatz des tiefen Instruments an; er wäre der gleiche, wenn dieselbe Stimme nicht oktavierend gelesen und auf der Geige gespielt wird. Der Geiger hat folglich keinerlei grifftechnische Umstellung zu vollziehen, wenn er zwischen zwei Rezitativen geschwind zum „Bachschen“ Piccolocello „umsteigt“. Für den Cellisten dagegen bedeutet derselbe Schlüssel eine völlige Veränderung der Fingersätze und erfordert mit der Oktavtransposition gänzlich Umdenken.³³

³² Wenn U.Prinz (BFB 1978, S. 162) schreibt, „daß der oktavierende Violinschlüssel ... cellistischer Notierungspraxis des 18. Jahrhunderts entspringt“, so ist das nur zum Teil richtig: Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist dies tatsächlich allgemeiner Usus. Nur in Italien und Frankreich ist er früher belegt (siehe Fußnote 19), obwohl andererseits Vivaldi nur den klingend notierten Violinschlüssel verwendet. Zu Bachs Zeit ist der oktavierende Violinschlüssel außerhalb unseres Kantatenkontextes in Mitteleuropa nicht nachweisbar. Hinzu kommt, daß für die fünfsaitigen Vertreter des größeren Instruments, des „Violoncello piccolo (da gamba)“, die Stimmung der höchsten Saite anscheinend nicht zwingend e' gewesen ist: J. B. Laborde (a. a. O., S. 309) gibt die Stimmung des fünfsaitigen Solistencellos mit C-G-d-a-d' an und datiert sie „vers le commencement de ce siècle“.

³³ Die Quintenstimmung verlangt bei Oktavversetzung die unangenehme Fingersatztransposition, da ein bestimmter Ton in der Quintenstimmung in jeder wechselnden Oktavwiederholung mit einem anderen Finger gegriffen werden muß. Bei der sehr weit vorschreitenden „Automatisierung“ der Denkvorgänge zwischen „Lesen“ und „Greifen“ beim fortgeschrittenen Streichinstrumentenspiel darf nicht unterschätzt werden, welche Verwirrung und Unsicherheit, welche Schwierigkeiten ungewöhnliche Schlüssel und ungewöhnliche Notierung hervorrufen. Es gibt daher keinen einsehbaren Grund, warum Bach den oktavierenden Violinschlüssel trotz besagter Probleme für ein da-gamba-mäßiges

Notationstechnisch ist der oktavierende Violinschlüssel für das „da gamba“-Spiel in Bachs Wirkungskreis eine Sinnwidrigkeit, während es in „da braccio“-Haltung der hilfreichste Lese-Kunstgriff ist, den Bach finden konnte – hier handelt es sich sogar buchstäblich um eine „Erfindung“! Doch muß noch geprüft werden, ob andere aufführungstechnische Details für oder gegen die Armhaltung des „Bachschen“ Violoncello piccolo sprechen.

Ulrich Prinz, derzeit einer der besten Kenner des Bachschen Quellenmaterials, gab in seinem (bereits angeführten) Rundfunkreferat vom 26. Juni 1978 den wertvollen Hinweis, daß in sämtlichen Piccolocelloarien „alle Continuo stimmen den jeweiligen Continuoart enthalten“. Das heißt, daß von den regulären Spielern der in Kniehaltung gespielten Instrumente niemand zur Verfügung stand. Da im Falle der Kantaten BWV 41, 6 und 68 die Stimme des Piccolocellos im Stimmheft der ersten Violine eingetragen ist, folgert Prinz sehr richtig, daß hier „offensichtlich der Konzertmeister (oder sein Pultnachbar) die Partie des Violoncello piccolo ausgeführt [hat]“ – aber er fährt fort: „Keineswegs ist damit gesagt, daß er dies nur auf einem Instrument in da-braccio-Haltung spielen konnte“ (ibidem). Dem widerspricht die organologische Wahrscheinlichkeit, die wir aus der vorangehenden Untersuchung ableiten müssen: Als „Bachsches“ Violoncello piccolo kommen ernsthaft, wie wir sahen, nur die kleinen Instrumente der extrem reduzierten Violoncellobauweise von 45–46 cm Korpuslänge und 7–9 cm Zargenhöhe in Betracht. Nun ist es unter Geigenbauern kein Geheimnis, daß diese Maße für die überlieferte Stimmung viel zu klein sind und nur durch sehr geschickte Spielweise (starker Fingerdruck der linken Hand, sehr kurzer Bogenstrich mit intensivem Druck) klanglich ausgeglichen werden können. Ich stimme deshalb mit der Ansicht des in Fragen historischer Streichinstrumente überaus kompetenten Geigenbauers Rudolf Eras überein, daß Johann Christian Hoffmann nur deshalb diese Maße gewählt hat, weil sie gerade das Äußerste darstellen, was noch am Arm gespielt werden kann.³⁴ Wäre das „Bachsche“ Piccolocello nicht im Prinzip für die Armhaltung bestimmt gewesen, so hätte Hoffmann aus geigenbauerischer Gewissenhaftigkeit zwingend größere Korpusmaße wählen müssen. Er hätte die Maße des spätestens seit 1676 in ganz Europa verbreiteten größeren Schwesterinstruments, des „Violoncello piccolo (da gamba)“ (Gruppe c, 50–60 cm Korpuslänge) gewählt, welches im Schwierigkeitsgrad von Bachs Arien eine Armhaltung ausschließt. Dann aber hätte niemals ein Schriftsteller von irgendeiner „Erfindung“ gesprochen.

Wir können also zusammenfassen: Bachs „Erfindung“ bestand darin, daß er die zu flache Viola da spalla durch die Angleichung an die Violoncellobauweise klanglich verbessern ließ. Durch dieses am Arm spielbare „Minicello“ erhielt er die Möglichkeit, an den Sonntagen, an denen kein guter Cellist zur Verfügung stand, instrumentale Obligatstimmen im Tenor-Ambitus von einem tüchtigen Geiger ausführen zu lassen.³⁵

Spiel des Violoncello piccolo eingesetzt haben sollte, während eben dieser Schlüssel in Da-braccio-Haltung leichtes Lesen und Greifen ermöglicht.

³⁴ Brief an den Verfasser vom 16. 9. 1984.

³⁵ Bachs Klagen über die unzulänglichen Cellisten in Leipzig machen die nach wie vor

b) Sammartinis Konzert für Violoncello piccolo

Ich habe dieses Konzert eingehend untersucht im Hinblick auf ein Referat, das ich 1984 in Mailand während der Giornata di Studio „I Sammartini e il loro tempo“ gehalten habe. Da meine Ergebnisse bald in dem zur Veröffentlichung vorgesehenen Tagungsbericht nachgelesen werden können,³⁶ genügt hier eine Zusammenfassung. Sammartinis „Concerto 2 à Cello piccolo è [recte: o] Viol.[ino], 2 Violini, Viola e Cembalo“ wird zwar erst 1762 im Breitkopf-Katalog erwähnt, es stammt aber aus stilistischen Gründen bereits aus der ersten Schaffensperiode des Komponisten, die mit 1724–1739 angegeben wird. – Aus der Notationsweise und den technischen Indikationen der Solostimme geht hervor, daß das Soloinstrument fünfsaitig und in C-G-d-a-e' gestimmt war. Da während der Orchestereinleitung die Tuttiviola in der Oberoktave verdoppelt wird, muß die benutzte Violinschlüsselnotation oktavierend verstanden werden, da die Oktavverdoppelung einer Mittelstimme unüblich war und harmonisch wenig Sinn hat. Die Zuordnung des Solisten zur Tuttiviola ist ein eindeutiger Hinweis darauf, daß Sammartinis „Cello piccolo“ in Armhaltung gespielt wurde³⁷ – man findet im wesentlichen alle für Bachs Piccolocello gültigen Merkmale wieder.

c) Der Breitkopf-Katalog von 1762

Breitkopfs Musikalienkatalog für 1762 bietet die erstaunlich hohe Anzahl von 45 Kompositionen für Violoncello piccolo zum Verkauf an. Leider konnte ich bisher kein einziges dieser Werke auffinden. Außer Titel und Autor sind meist 1–3taktige Incipits angegeben, die bei Konzerten aber nur den Tuttianfang zitieren. Aussagefähig sind dagegen die Sonaten, bei denen viele im Alt-, Tenor- oder Baßschlüssel notiert sind, einige ganz offensichtlich aber im oktavierenden Violinschlüssel. Der Habitus fast aller Kompositionen weist auf die Barockzeit; es wird sich hier also um Lagerbestände handeln, die 1762 schon recht „altmodisch“ gewesen sein dürften – frühklassische „Tagesproduktion“ trifft man kaum an. Auch ist bei den Sonaten in Tenor- und Baß-

häufigen Versuche, die sehr anspruchsvollen Piccolocellopartien einem Cellospieler zuzuordnen zu wollen, höchst unwahrscheinlich. Georg Gottfried Wagner, in dem H.-J. Schulze und W. Schrammek mit sehr überzeugenden Argumenten Bachs Piccolocellospieler vermuten, war Geiger und Cellist. Wäre er ein guter Cellist gewesen, wäre Bachs (nicht hochtransponierende) Umarbeitung der Weimarer Continuoarie (Continuo einschließlich Violoncello?) „Weil die wollenreichen Herden“ (BWV 208) zur Leipziger Piccolocelloarie „Mein gläubiges Herze“ (BWV 68) als Neuzuweisung für das „Bachsche“ Piccolocello überflüssig gewesen. Diese Bearbeitung hatte nur einen Sinn, wenn wir annehmen, daß Wagner wesentlich besser Geige als Violoncello spielte – und infolgedessen das Piccolocello am Arm „tractirte“.

³⁶ Erscheinen vorgesehen für 1986.

³⁷ In Solokonzerten des 18. Jahrhunderts verstärkte normalerweise der Solist im Tutti die Orchestergruppe seines Instrumententyps: In Violinkonzerten die erste Violine, in Violakonzerten die Tuttiviola und in Violoncello- und Kontrabaßkonzerten die „Basso“-Stimme. Sammartinis Piccolocellospieler ist also ganz offensichtlich Bratschist gewesen.

schlüssel nicht auszuschließen, daß es sich um Stücke für das größere „Violoncello piccolo (da gamba)“ handelt, während beispielsweise die im (oktavierenden) Violinschlüssel notierten Stücke des „Sgr Graun“ und des 1711 in Dresden tätigen Bratschisten „Sgr Hering“ auf eine gewisse Verbreitung des am Arm gespielten „Bachschen“ Violoncello piccolo“ außerhalb Leipzigs schließen lassen. – Wichtiger als das erscheint aber Breitkopfs Kapitelüberschrift: „VIOLONCELLO PICCOLO, ò VIOLONCELLO DA BRACCIA.“³⁸ Diese einzigartige Präzisierung praktischen Inhalts „ò Violoncello da braccia“ (ich kenne in diesen Katalogen keine vergleichbare Parallele) dürfte einer terminologischen Unsicherheit entsprungen sein: Breitkopf mußte bereits, entsprechend einem „modernen“ musikalischen Bewußtsein, das Violoncello allein aus seiner instrumentalen Bezeichnung heraus „automatisch“ mit der Beinhaltung assoziieren (vgl. S. 92). Wenn Breitkopf sich im Jahre 1762 zu dem Zusatz „ò Violoncello da braccia“ genötigt fühlt, so heißt das, daß das armgespielte „Bachsche“ Violoncello piccolo“ zwar kaum noch in der Praxis, aber in der Erinnerung des Leipziger Musikpublikums als von der (modernen) Norm abweichendes Instrument der Armhaltung lebendig war.

6. Die „Identitätsfrage“: Wie stehen die Viola pomposa und das „Bachsche“ Violoncello piccolo“ zueinander?

Die organologische Untersuchung des dritten Kapitels hat ergeben, daß wir es im Grunde mit drei verschiedenen Instrumenten zu tun hatten: der flachgebauten Viola pomposa, dem kleinen, in der Regel am Arm gespielten „Bachschen“ Violoncello piccolo“ und dem größeren, am Knie gespielten „Violoncello piccolo (da gamba)“. Da im 18. Jahrhundert unter der Voraussetzung eines befriedigenden musikalischen Resultats die Austauschbarkeit dieser drei (ursprünglich ausschließlich auf die Tenorlage fixierten) Instrumente kaum ein Problem darstellen konnte, ist eine baldige Verwechslung und terminologische, funktionelle und musikalische Vermischung dieser Instrumente nicht überraschend: Wie wir sahen, meint die Überschrift des Breitkopf-Katalogs das am Arm gehaltene Piccolocello, verwechselt und vermengt in der Auflistung aber bereits die Kompositionen für das „Bachsche Piccolocello“ mit denen, die offenkundig für das größere Schwesterinstrument bestimmt sind.³⁹ Im Prinzip bestehen „Bachsches“ Violoncello piccolo“ und Viola pomposa parallel nebeneinander: das Instrument Bachs spätestens seit 1724 mit letzten Nennungen 1762 (Breitkopf) und 1773 im Verzeichnis der Köthener Kapelle –

³⁸ *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti . . . si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia. Parte II da. 1762.* (Reprint New York 1966), S. 76. – Dies ist überhaupt die älteste Quelle, die zum Komplex Violoncello piccolo – Viola pomposa Bezug hat. Sie widerlegt die Bemerkung Schrammeks (a. a. O., Fußnote 15): „Bemerkenswert, daß der Begriff ‚Violoncello piccolo‘ im Schrifttum des 18. Jahrhunderts überhaupt nicht erscheint.“ – Die bisher älteste Quelle stammte von 1766 (J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten*, s. Dok III, Nr. 731).

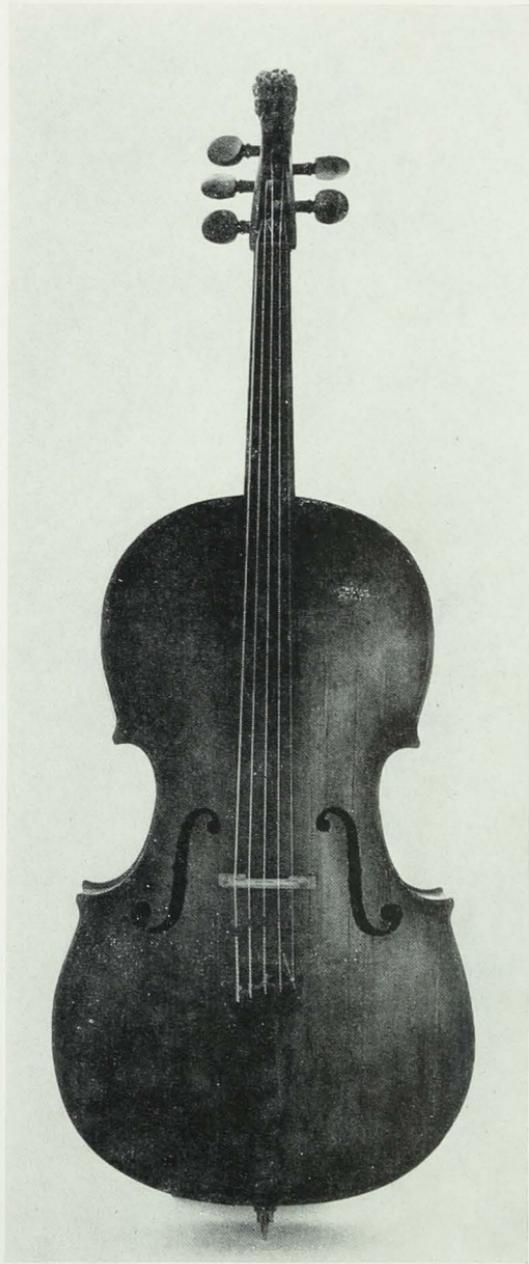
³⁹ Eine additive Aufzählung scheint mir unwahrscheinlich, sonst müßte die Überschrift lauten: „Violoncello piccolo e Violoncello da braccia“.



a) VIOLA POMPOSA (Böhmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert)
Korpuslänge 43,2 cm, untere Breite 30 cm, Zargenhöhe 5,3–5,5 cm
(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)



b) „BACHSCHES“ VIOLONCELLO PICCOLO
(J. C. Hoffmann, Leipzig, undatiert)
Korpuslänge 45,6 cm, untere Breite 26,4 cm, Zargenhöhe 7,7 cm
(Brüssel, Conservatoire Royal de Musique)



c) „VIOLONCELLO PICCOLO (DA GAMBA)“

(J. P. Christa. München 1735)

Korpuslänge 62,9 cm, untere Breite 37,2 cm, Zargenhöhe 9,9–10,2 cm
(München, Stadtmuseum)

dort aber nur noch als museales „Fossil“.⁴⁰ Die Viola pomposa ist seit 1728 (Telemann) belegt; es folgen aber nur zwei weitere, sehr isolierte Nennungen in der ersten Jahrhunderthälfte: 1743 („Bomolière“, Zerbster Katalog) und 1746 (Olmützer Musikinventare). Erst nach 1766 werden die Nennungen häufiger. Ein ähnliches Bild ergibt der Instrumentenbestand des 18. Jahrhunderts (s. S. 109ff.): Gruppe a (Viola pomposa) führt vier Instrumente der zweiten Jahrhunderthälfte auf, während für die erste Hälfte nur ein unsicheres Exemplar (Nr. 6) in Frage kommt, vielleicht noch ein zweites (Nr. 5), das mit nur vier Saiten jedoch untypisch bleibt. In der Gruppe b („Bachsches“ Violoncello piccolo“) ist es umgekehrt: fünf Instrumente aus der ersten Hälfte und der Mitte des Jahrhunderts und nur eines aus der zweiten Hälfte. – Die Verteilung der Kompositionen bestätigt die vorigen Befunde. Viola pomposa: eine Komposition vor 1728 (Telemann), eine weitere gegen 1743 („Bomolière“), vier um 1750 beziehungsweise danach (Janitsch, Lidarti, Graun). Wiederum die Umkehrung beim „Bachschen“ Piccolocello: zehn Arienpartien Bachs 1723 bis 1726;⁴¹ hinzuzufügen ist, außer dem Sammartini-Konzert, ein Teil der bei Breitkopf angeführten Kompositionen, die der Faktur nach aber zu meist in die Zeit vor 1750 fallen dürften.

Während das größere „Violoncello piccolo (da gamba)“ schon seit langem bestand und mit den beiden anderen Instrumenten eigentlich keine Beziehung hat, sind Viola pomposa und das „Bachsche“ Piccolocello parallele Nachfahren, die Weiterentwicklung der viersaitigen Fagottgeige und der vier- bis sechssaitigen Viola da spalla.⁴² In der Parallelexistenz der beiden neuen Instrumente liegen jedoch die jeweiligen Entwicklungsschwerpunkte keineswegs gleichzeitig, sondern spürbar nacheinander. Das „Bachsche“ Violoncello piccolo“ erlebt seinen Höhepunkt vor 1750 und verschwindet danach sehr schnell, während die Viola pomposa vor 1750 ein zwar nachweisbares, aber schwer zu umreisendes Dasein fristet mit gelegentlich solistischen Aufgaben, vielleicht aber meistens in begleitender Baßfunktion wie im Falle Pisendel-Benda, der sich auf das Jahr 1738 bezieht. Die eigentliche Entwicklung (der Punkt, an dem sie nicht mehr nur terminologischer Nachfahre von Fagottgeige

⁴⁰ Im Gegensatz zu anderen Köthener Instrumenten sind für die Piccolocelli keine Ausleihen an Lakaien und Musiker verzeichnet.

⁴¹ Das einzige weitere Vorkommen des Violoncello piccolo bei Bach in der A-Dur-Messe BWV 234 (vgl. NBA II/2 Krit. Bericht, S. 37: autographe Continuo-Stimme zu BWV 234 mit dem eigenhändigen Zusatz „pro Violoncello piccolo“) gehört nicht direkt in den Zusammenhang der oben behandelten Kantaten, da bei BWV 234 ja keine obligat hervortretende Solostimme vorliegt. Diese Continuo-Stimme für das Violoncello piccolo ist dennoch von größtem Wert, da sie den Bericht Gerbers direkt bestätigt, denn Gerber spricht nicht von Kantatensoli, sondern: „Die steife Art womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung, der von ihm sogenannten Viola pomposa...“ Es zeigt sich demnach, daß Gerber, abgesehen von der terminologischen Verwechslung, Richtiges schreibt.

⁴² Es ist zu bemerken, daß die Viola pomposa zunächst nur der terminologische Nachfahre von Fagottgeige und Viola da spalla ist. Abgesehen von der regulären Fünfsaitigkeit hat der Korpus keine wirklichen Unterschiede aufzuweisen. Eine morphologische Weiterentwicklung findet nur beim „Bachschen“ Violoncello piccolo“ statt.

und Viola da spalla ist) beginnt sich für die Viola pomposa gegen 1750 und danach abzuzeichnen in dem bereits beschriebenen Funktionswandel vom Tenor-Baß-Instrument zum Altinstrument, wobei dieses wahrscheinlich manchmal (oder öfter?) der ursprünglich tiefen Stimmung untreu wurde. Sicher ist, daß zur Zeit Hillers, Gerbers und Forkels die Viola pomposa noch lebendig war, während das „Bachsche“ Piccolocello schon längst ausgestorben war. Nur so ist zu erklären, daß sie von der ihnen noch geläufigen Viola pomposa reden, in Wirklichkeit aber das so sehr ähnliche, aber bereits verschwundene „Bachsche“ Piccolocello meinen. Ihre Verwechslung ist entschuldbar: Auch wir können die beiden Instrumente nur unterscheiden, wenn wir sehr genau hinsehen! Weniger leicht zu entschuldigen ist allerdings die Verwechslung des „Bachschen“ Violoncello piccolo“ mit dem wesentlich größeren „Violoncello piccolo (da gamba)“, das schon vor Bachs Geburt existierte und weder historisch noch geographisch direkt etwas mit dem Thomaskantor zu tun hat.

Viola pomposa und Violoncello piccolo. Übersicht der erhaltenen Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts

lfd. Nr.	Standort	Erbauer, Jahr [Provenienz]	Gesamtlänge (cm)	Korpuslänge (cm)	obere Breite	untere Breite	Zargenhöhe	freischwingende Saitenlänge	Saitenzahl	Bemerkungen
Gruppe a: Viola pomposa										
1	Halle, Händel-Haus MS. 247	Zettel: A. Poluska, Roma 1753 [vermutlich böhmisch]	45,5	28	32				5	
2	Nürnberg, Sammlung Rück (German. Nat.- museum), MIR 836	? [Böhmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert]	77	43,2	24	30	5,3-5,5	etwa 42	5	
3	Berlin-West, Institut für Musik- forschung, 2479	[Deutsch, Ende 18. Jahrhundert]	78,6	45,4	21,5	26,7	6,4-7,2	41,9	5(?)	laut Katalog 1975: „ehemals 4 Wirbel und Stachelloch“; restauriert zur 5Saitigkeit
4	Berlin-West, Institut für Musik- forschung, 4240	[Vogland, um 1800]	79,1	47,2	23,8	29,3	7,7	43,8	5(?)	laut Katalog 1975: „neuer Kopf für 5 Wirbel“
5	Karl-Marx- Universität Leipzig, 917	J.C. Hoffmann, Leipzig 1737	75,5	43,5	25,7	30,5	7		4	Bei Kinsky (Katalog 1912) als Viola da spalla geführt (hier wegen der späten Entstehung zu erwähnen)

Vielleicht zu Gruppe a gehörig

lfd. Nr.	Standort Nr.	Erbauer, Jahr [Provenienz]	Gesamtlänge (cm)	Korpuslänge (cm)	obere Breite	untere Breite	Zargenhöhe	freischwinge Saitenlänge	Saitenzahl	Bemerkungen
Zu Gruppe a (oder zu b?) gehörig										
6	Ehemals A. Wilfer, Leipzig, aus Nachlaß Wilhelm Rust	J. C. Hoffmann, Leipzig 1732	76,3	45,5	21	27	3,8 (original?)	41,5	5	Angaben nach Kinsky, ZfMw 14, 1931/32, S. 178. Verbleib heute unbekannt; Halbierung früher höherer Zargen denkbar
Gruppe b: „,Bachsches‘ Violoncello piccolo“										
7	Brüssel, Conservatoire, 1445	J. C. Hoffmann, Leipzig o. J.	76	45,6	21,3	26,4	7,7	42,5	5	anscheinend in allen Teilen Originalzustand
8	Karl-Marx-Universität Leipzig, 918	J. C. Hoffmann, Leipzig 1732	78,5	45,5	21	27	9	43,1	5(?)	R. Eras: Im 19. Jahrhundert zur 4saitigen Viola umgearbeitet, später 5saitigkeit wiederhergestellt; W. Schrammek: original 4saitig
9	Karl-Marx-Universität Leipzig, 919	J. C. Hoffmann, Leipzig 1741	78	45,5	21,5	27	8,75	41,1	5	Kriegsverlust (nach Kinsky „im Originalzustand“)
10	Ulrich Koch, Freiburg (chemals R. Eras)	S. Hunger, Borstendorf (vor oder um 1750)	77,5	46	22	28	8	41	5	wohl im 19. Jahrhundert zur 4saitigen Viola umgearbeitet; 1935 5saitigkeit wiederhergestellt

11	Eisenach, Bachhaus (Buhle 56, Heyde 70)	sächsisch oder böhmisch, Mitte 18. Jahrhundert	75	45,5	21,5	26	8	42,8	5
12	Karl-Marx-Uni- versität Leipzig, 921	Mosch, Borsten- dorf, 2. Hälfte 18. Jahrhundert	75	46	21	28	8,3	40,8	5
13	„New York 2716“ bis								
14	„zwei private Besitzer“ (nach W. Schrammek)								
15	Karl-Marx-Uni- versität Leipzig, 920	Klinger, Klingent- thal (?), Mitte 18. Jahrhundert	87,5	50	23	30	9,3	47	5
16	Haslemere, England Dolmetsch Collection	J. Stainer, Absam (Tirol), vor 1683	95	47,5	21,5	27,5		45	5
17	München, Stadt- museum, 40-243	J. P. Christa, München 1735	102,5	62,9	29,7	37,2	9,9/10,2	58,5	5
18	(Amsterdam?), C. van Leeuwen- Boomkamp- Collection 17	J. Boumcester, Amsterdam 1676	92	53	24,4	30,3	9,7	52,8	4
19	Eisenach, Bachhaus (Buhle, Nr. 207)	(„Sächsische oder böhmische Arbeit, 17.-18. Jahrhundert“)	97,5	57,3	26,6	34,8	10,9	51,5	4
20	Berlin-West, Institut für Musikforschung, 4241	J. A. Reichel, Neukirchen, 17..	88,1	49,2	24,8	31,5	7,6/7,8	48	4

Gruppe c: Violoncello piccolo (da gamba)

Kriegsverlust
(nach Kinsky „im
Originalzustand“)
Einordnung wegen
fehlender Maße
nicht möglich

laut Schrammek
zur 5 Saitigkeit
umgebaut
Abb. in: A. Baines,
European & Ameri-
can Musical Instru-
ments, London 1956
siehe Abb. c

Katalog 1971:
„Violoncello piccolo
a quattro corde“
(normale Violoncello-
Konstruktion)

fld. Nr.	Standort Nr.	Erbauer, Jahr [Provenienz]	Gesamtlänge (cm)	Korpuslänge (cm)	obere Breite	untere Breite	Zargenhöhe	freischwingende Saitenlänge	Saitenzahl	Bemerkungen
21	Wien, Kunsthistorisches Museum, C. 110	„Deutsche Arbeit (?), 18. Jahrhundert“	93	56	25,5	32	8		4	
22	Karl-Marx-Universität Leipzig (?), 932	„vielleicht eine Arbeit von J. C. Hoffmann in Leipzig“, 1. Hälfte 18. Jahrhundert	103	59,5	26,5	33	11			„Interessanter Übergangstyp zwischen (Alt-)Viola da gamba und Violoncello“ (Kinsky)
23	Karl-Marx-Universität Leipzig (?), 934	„italienische Arbeit (Brescianer Schule)“, 18. Jahrhundert	91,5	58	30	36	9		4	
24	Karl-Marx-Universität Leipzig (?), 933	A. Hoyer, Klingenthal 1759	105,5	59,5	25	30,5	10,3			weist im Bau mehrere Gabelmerkmale auf

Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bach

Von Don L. Smithers (West Nyack, NY)

In der Musikgeschichte wird die Rolle des Virtuosen oft übersehen, wenn das Schaffen eines Komponisten gewürdigt wird. Mozart hatte seinen Leutgeb und Stadler, Beethoven hatte Czerny, und Brahms hätte ohne Zweifel – wenn überhaupt – ein ganz anders aussehendes Violinkonzert geschrieben, hätte es nicht die Beeinflussung durch Joseph Joachim gegeben. Igor Strawinsky, der mit seiner Meinung ohnehin nicht hinter dem Berge zu halten pflegte, gibt ohne Umschweife zu, daß er bei der Komposition seines Violinkonzerts Samuel Dushkin verpflichtet war: „Nachdem ich mir . . . eine vertiefte Kenntnis der Geigentechnik erworben und nachdem ich mit einem so vollendeten Könnler wie Dushkin eng zusammengearbeitet hatte, sah ich Möglichkeiten vor mir, die zu verwirklichen mich reizte.“¹ Viele Komponisten schrieben für bestimmte Virtuosen, und unsere Kenntnis der Musikgeschichte wäre um vieles ärmer, wenn deren Beiträge unbeachtet blieben.

Komponisten schreiben selten, ohne das Ziel einer bestimmten Aufführung vor Augen zu haben. Die meisten von ihnen wußten, für wen sie schrieben und wem sie ihre Werke anvertrauten. Nicht anders verfuhr Johann Sebastian Bach. Er kannte genau Umfang und Aufbau seines Aufführungsapparates aus Sängern und Instrumentalisten, denen es oblag, allwöchentlich Bachsche Werke so gut wie irgend möglich und zumeist unter Leitung des Komponisten selbst darzubieten. Es ist wenig wahrscheinlich, daß ein Komponist vom Range Bachs Werke geschrieben hätte, die nicht in einigermaßen akzeptabler Weise hätten dargeboten werden können. Die Musiker, mit denen er es zu tun hatte, insbesondere bei der Kirchenmusik, waren ihm gut bekannt. Er war nicht gezwungen, etwa schwierige Werke zu schreiben, die dann allwöchentlich durch ungeschickte Gesellen sehr mittelmäßig dargeboten worden wären. Sich eine Überschätzung seines Aufführungsapparates einzureden, kam ihm nicht in den Sinn. Natürlich hätte er sich damit zufriedengeben können, eine musikalische Kost zu servieren, die auf überdurchschnittliche Mitwirkende nicht angewiesen war; Tatsache ist aber, daß Bach Schwieriges forderte, nicht nur auf nicht leicht zu spielenden Instrumenten, sondern auch von Sängern. Die Musiker, für die er schrieb, müssen also auch seinen Anforderungen entsprochen haben – wenigstens bis zum Beginn der 1730er Jahre.

Auf einen von seinen Musikern mußte sich Bach in den ersten Jahren seines Leipziger Amtes ganz besonders verlassen, wenn es darum ging, seine kompositorischen Intentionen mit Erfolg umzusetzen, was bedeutete, daß dies nicht nur den Komponisten zufriedenstellen sollte, sondern gleichermaßen eine Gemeinde von wohlherzogenen, urteilsfähigen und musikalisch gebildeten Bürgern. Im Blick auf die Beurteilung von Kirchenmusik waren die Voraus-

¹ I. Strawinsky, *Mein Leben*, München 1958, S. 156 (Original französisch: *Chroniques de ma vie*, Paris 1935/36).

setzungen von seiten der Gottesdienstbesucher ungleich günstiger als heute, jedenfalls in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in einer Stadt wie Leipzig. Nicht nur hinsichtlich Rhythmus und Intonation wurde das „Kirchenstück“ kritisch angehört, sondern ebenso in bezug auf Affekt, Rhetorik und Sinngehalt. Nicht nur die Ausführenden wurden kritisch begutachtet, sondern auch die Werke selbst und ihr Umgang mit den Vorschriften von Rhetorik und Oratorie.

Als Bach im Frühjahr 1723 nach Leipzig kam, um sein Amt als Kantor und „Director Chori Musici Lipsiensis“ anzutreten, wußte er bereits, daß eine Stütze seines Aufführungsapparates der frühere Kunstgeiger und jetzige wohlbekannte und hochangesehene Stadtpfeiferälteste Gottfried Reiche sein würde. Daß Reiche verdientermaßen einen guten Ruf besaß und sich hohen Ansehens erfreute, ergibt sich aus einer Reihe von Indizien: dem Urteil Johann Matthesons in dessen „Grundlage einer Ehren-Pforte“ (Hamburg 1740) sowie Bemerkungen Ernst Ludwig Gerbers im „Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler“ (Leipzig 1790–1792) und auch aus Schlüssen, die sich aus anderem Material ableiten lassen:

1. 1694 erhielt Reiche, damals noch Stadtpfeifergeselle, eine Gratifikation, „damit er nicht außer Diensten gehen möge“;²
2. In besonderem Auftrag (und vielleicht auf Ratskosten) entstand 1726/1727 in der Werkstatt von Elias Gottlob Haußmann ein Porträt Reiches, möglicherweise anlässlich seines 60. Geburtstages;³
3. In gleicher Weise außergewöhnlich, wenn nicht überhaupt einzigartig, ist die Herstellung eines zweifellos sehr teuren „Walzenkruges“ aus Meißner Porzellan⁴ mit vergoldetem Silberdeckel. Die farbige Bemalung zeigt nicht nur eine bekannte Ansicht der Stadt Leipzig⁵ und eine Anzahl von Musikinstrumenten, wie Reiche und seine Kollegen sie kannten und benutzten, sondern vor allem eine sorgfältig ausgeführte Wiedergabe des Reiche-Porträts nach Haußmann beziehungsweise nach dem zugehörigen Kupferstich von Rosbach, wobei alle beteiligten Künstler sich Mühe gegeben haben, Reiches Instrument und besonders das Notenblatt mit dem „Abblasestück“ so getreu wie möglich zu reproduzieren.⁶

² BJ 1907, S. 35 (B. F. Richter, nach Leipziger Stadtrechnungen), bzw. BJ 1918, S. 133 (A. Schering). In seiner *Musikgeschichte Leipzigs*, II, Leipzig 1926, S. 266, zitiert Schering, „daß er nicht außer Landes gehen möge“.

³ Das Haußmann-Porträt, Vorlage für den Stich von Johann Friedrich Rosbach (1727), hängt in der Ratsstube des Leipziger Alten Rathauses.

⁴ Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg, Inv. Nr. P 121 (aus der Sammlung Dr. Lautenschläger, Berlin); nach E. Schneider, *Bildführer*, Aschaffenburg 1972, S. 38, „Meißen um 1732. . . Dekor als eine recht ungewöhnliche Leistung der Meissener Malerstube unter der Leitung von J. G. Höroldt“ anzusehen. Vgl. auch Abb. 70 in: O. Walcha, *Meißner Porzellan*, Dresden 1973.

⁵ Stadtansicht nach einem Stich von Peter Schenk, Amsterdam 1705.

⁶ Reiches Instrument ist eine italienische „tromba da caccia“ oder „Welsch trompette“. Dasselbe Instrument erscheint (hier vielleicht von Reiche gespielt) auf dem Titelkupfer des 1710 bei Friedrich Groschuff in Leipzig erschienenen Gesangbuches *Unfehlbare Engel-Freude*. Eine Aufnahme des Abblasestücks, gespielt vom Autor des vorliegenden Beitrages

Die eigentliche Grundlage für eine Beurteilung von Reiches außergewöhnlichen Fähigkeiten sind aber zweifellos Bachs Partituren, an denen sich ablesen läßt, welche schwierigen Aufgaben für verschiedene heikle Instrumente Bach seinem ersten Stadtpfeifer stellte. Und das tat Bach nicht allein – auch Johann Kuhnau, 1701 bis 1722 Bachs Amtsvorgänger im Thomaskantorat, schrieb zahlreiche Werke, die dem besonderen Talent Reiches angemessen waren (vgl. Tafel I, S. 139 ff.).

Welche Stellung nahm Reiche in Leipzig ein, und wie war er in die städtische Musikpflege integriert? In erster Linie war er Mitglied der traditionsreichen, festgefühten Institution der Ratsmusik. Diese Musiker hatten nicht nur alle weltlichen Feierlichkeiten und sonstigen Gelegenheiten mit Musik zu versorgen – beispielsweise bei Festbanketten oder dem täglichen Abblasen vom Pfeiferstuhl auf einem Balkon des Rathauses oder bei anderen Gelegenheiten vom Pfeiferstuhl im Saal des Alten Rathauses –, sondern ebenso alle gottesdienstlichen Handlungen an Sonn- und Feiertagen in den Hauptkirchen der Stadt. Kunstgeiger und Stadtpfeifer waren in die Sozialstruktur vieler deutscher Städte einbezogen, dienten den Räten von Amts wegen als Streicher und Bläser und waren einem vielfältigen Netz von Maßregeln und Vorschriften unterworfen, die im 17. Jahrhundert festgeschrieben worden waren. Die Kunstgeiger spielten vorwiegend – nicht ausschließlich – Streichinstrumente und standen entsprechend der für die meisten europäischen Organisationen der Zeit charakteristischen hierarchischen Struktur unter den Stadtpfeifern. Um Stadtpfeifer zu werden, mußte man im allgemeinen erst Kunstgeiger gewesen sein (nicht unbedingt als Violinspieler), und dann warten, bis durch den Rücktritt oder den Tod eines Stadtpfeifers ein Avancement möglich wurde. Die Stadtpfeifer durften Lehrlinge halten, den Vorschriften entsprechend jedoch nicht mehr als drei auf einmal. Nach denselben Vorschriften durften sie über Helfer verfügen, von denen die meisten Gesellen waren, die ihre fünfjährige Lehrzeit beendet hatten („nachdem ein perfecter Musicant auff vielen Instrumenten, theils pneumaticis, theils pulsatilibus unterwiesen werden, und darauff auch geübet seyn muß“),⁷ und nun irgendwo, oft in derselben Stadt, für eine nicht genau festgelegte Zeit als Stadtpfeiferadjunkt beschäftigt wurden.

Daß ein Stadtpfeifergeselle eine ganze Reihe von Instrumenten beherrschen mußte, zeigt Bachs Zeugnis vom 24. Juli 1745 für Carl Friedrich Pfaffe, dem Bach attestierte, „daß er auf jedem Instrumente, so von denen Stadtpfeiffern pflaget gebraucht zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen BassInstrumenten, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen, und zu der gesuchten Adjunctur gantz geschickt befunden worden“⁸.

Zweifellos war Bach ganz allgemein Stadtpfeifern auf besondere Weise verbunden, hatten doch nicht wenige Angehörige der älteren Bach-Generationen als Stadtmusiker Beachtliches geleistet, unter ihnen die zum Verwecheln

auf einer Nachbildung von Reiches Instrument, enthält die Schallplatte *Bach Trompete* (Philips, 6500/925).

⁷ Spitta I, S. 145.

⁸ Dok I, Nr. 80; vgl. auch Dok II, Nr. 516 sowie 535–539.

ähnlichen Zwillingenbrüder Johann Ambrosius und Johann Christoph (Bachs Vater und Oheim), die als Hof- und Stadtmusiker bedeutende Geschicklichkeit auf Trompete und Violine besaßen.

Ähnliche Traditionen wirkten auch auf Gottfried Reiche ein. Geboren am 5. Februar 1667 in Weißenfels, einer Stadt, die 1680 Residenz wurde und eine lange Tradition des kunstvollen Trompetenblasens vorweisen kann, verbrachte er vermutlich die ersten beiden Lebensjahrzehnte in seiner Geburtsstadt⁹ und wandte sich dann um 1688 nach Leipzig, wo er unter dem Thomaskantor Johann Schelle¹⁰ Stadtpfeifergeselle wurde. Zu dieser Zeit war zweifellos die Erinnerung an den bedeutenden Trompeter und Stadtpfeiferältesten Johann Pezel, der im Sommer 1681 nach Bautzen gegangen war, noch lebendig, wie auch einige Lehrlinge und Gesellen in Leipzig anzutreffen gewesen sein müssen, die von seiner Kunst „in stilo clarino“ profitiert hatten.¹¹ Nachfolger Pezels war Johann Christian Gentzmer, der Vater des in Bachs „Entwurf“ vom 23. August 1730¹² als zweiter Trompeter genannten Johann Cornelius Gentzmer, und dieser ältere Gentzmer war wahrscheinlich Reiches Vorgesetzter während dessen Gesellenzeit und bis zur Ernennung zum Kunstgeiger im Jahre 1700. 1706 wurde Reiche Stadtpfeifer und 1719, nach dem Tode Gentzmers, dessen Nachfolger als „Senior Stadtmusicus“.

Aus dem „Kalender der sicheren und mutmaßlichen Aufführungen von Vokalwerken unter Johann Sebastian Bach in Leipzig“¹³ ergibt sich, daß sich mit Bachs Amtsantritt in Leipzig für Reiche die Aufgaben auf Tromba, Corno sowie – dies bereits bei der Kantoratsprobe¹⁴ – Cornetto beziehungsweise Trombone häuften. Darüber hinaus stellt sich die – merkwürdigerweise oft übersehene – Frage nach Reiches Mitwirkung als Geiger in Bachs Leipziger Orchester.

Zu berücksichtigen ist außerdem die Möglichkeit, daß Bach in seinen frühen Leipziger Jahren, wie Christoph Wolff erstmals erwogen hat, einen Doppeljahrgang von Kantaten geschaffen hat – eine Möglichkeit, die für Bach wenigstens einige Wahrscheinlichkeit besitzt, für andere Komponisten geradezu

⁹ Seine Lehrjahre absolvierte Reiche wahrscheinlich zwischen etwa 1680 und 1688 in Weißenfels und wohl bei dem Stadtmusicus Becker. Die geradezu fieberhafte musikalische Aktivität am Hofe des Herzogs Johann Adolph mag ihren Eindruck auf den jungen Reiche nicht verfehlt haben.

¹⁰ Schelles Verwendung einer „kleinen Italienischen Trompete“ (also des als „Welsch trompete“, „tromba da caccia“, zuweilen auch „tromba piccola“ bezeichneten Instruments) mag etwas zu tun haben mit der Übersiedlung Reiches nach Leipzig und seiner zu vermutenden Bevorzugung dieser Instrumentenform.

¹¹ Wenn Pezels Kompositionen für Clarino seine technischen Fertigkeiten dokumentieren, dann läßt ein Werk wie die Sonata für Clarino solo, Fagott und Basso continuo (Leipzig 1675) auf eine für die Zeit vor 1700 allerdings staunenswerte Technik schließen.

¹² Dok I, Nr. 22.

¹³ Dürr Chr 2, S. 56ff.

¹⁴ C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“* BWV 23, BJ 1978, S. 78ff.

einen Standard darstellt.¹⁵ Aus erhaltenen Textbüchern sowie Bachs eigenem Zeugnis ergibt sich auf jeden Fall, daß Kantatenaufführungen an Festtagen zweimal stattfanden und zwischen den beiden Leipziger Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomä wechselten; die Kantate erklang in der einen Kirche früh im Hauptgottesdienst, in der anderen nachmittags „in der Vesper“.¹⁶ Somit waren Reiche und seine Ratsmusikerkollegen an Festtagen besonders stark beansprucht, da sie in nennenswertem Ausmaß bei Werken von Bach und anderen Komponisten mitzuwirken hatten.¹⁷

Was läßt sich über Reiches Fähigkeiten, insbesondere als Klarinettenpfeifer, sagen, und welchen Einfluß könnte dies auf Bachs Anlage von Tromba-beziehungsweise Cornopartien gehabt haben? Einige Antworten ergeben sich aus der Analyse der Trombapartien und aus der Häufigkeit ihres Vorkommens, des weiteren aus dem Vergleich zwischen solchen Partien aus der vorleipziger Zeit sowie denen, die zwischen 1723 und dem 6. Oktober 1734 neu komponiert oder im Zusammenhang mit Wiederaufführungen revidiert und anderweitig verändert worden sind. Hinzu kommt die Möglichkeit, Erst- oder Wiederaufführungen entsprechender Werke in der Zeit nach Reiches Tod zum Vergleich heranzuziehen. Hierbei ist auf verschiedene Kriterien besonders zu achten: Stimmumfang (Tessitura), Länge beziehungsweise Dauer des Bläserparts und Vorkommen ungewöhnlicher Töne, die von durchschnittlichen Spielern normalerweise nicht gefordert werden. Wenn wir annehmen – und aus verschiedenen Gründen muß dies a priori geschehen –, daß Reiche ein außerordentlicher Könnler war, so folgt daraus, daß Bach weniger und andere Trompeten- beziehungsweise Hornpartien komponiert haben muß, ehe er nach Leipzig kam und auch in Leipzig nach dem Tod Reiches. (Eine zusätzliche Komplikation ergibt sich aus der nicht auszuschließenden Möglichkeit, daß

¹⁵ In seinem ersten Zerbster Amtsjahr komponierte Johann Friedrich Fasch einen Doppeljahrgang „Kirchenstücke“; im Blick auf Stölzels Kantatenwerk heißt es: „Man rechnet acht Doppeljahrgänge, wo zu jedem Sonn- und Feiertage zwey Stücke gehören“ (J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler*, Leipzig 1784, S. 64, 263).

¹⁶ Vgl. Dok I, Nr. 12 und 92, wo Bach seine Zuständigkeit für die Musik in beiden Hauptkirchen betont. Vgl. außerdem beispielsweise die gedruckten Texte „zur Leipziger Kirchen-Music“ für 1724 und 1731, nach denen die Kantatenaufführungen an hohen Festtagen „Frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu St. Thomae“ oder „Frühe in der Kirche zu St. Thomä, und in der Vesper In der Kirche zu St. Nicolai“ stattfanden. Ausnahmen stellen demgegenüber die dritte und fünfte Kantate des Weihnachts-Oratoriums dar, die am 3. Weihnachtsfeiertag beziehungsweise am Sonntag nach Neujahr aufgeführt wurden, jedoch lediglich „Zu St. Nicolai“. Die übrigen vier Kantaten wurden – wie alle an Festtagen für Bachs „ersten Chor“ bestimmten Werke – zweimal, und zwar abwechselnd in beiden Hauptkirchen, aufgeführt. Daß der anspruchsvolle Part für „Trombe. 1.“ in der sechsten Kantate „Am Feste der Offenbarung Christi“ „Frühe zu St. Thomae, Nachmittag zu St. Nicolai“ zu spielen war, nimmt man nicht ohne Verwunderung zur Kenntnis.

¹⁷ Eine Reihe von Belegen sowie Bachs eigene Äußerung von 1736 (Dok I, Nr. 34) zeigen, daß die Kirchenstücke für Bachs „ersten Chor“ „meist“, jedoch nicht immer von ihm stammten und daß im Leipziger Gottesdienst auch andere Werke erklangen, darunter vielleicht „alte favoriten“ von Kuhnau oder auch Werke von Komponisten, die sich beziehungsweise in Leipzig aufhielten.

Reiche außerhalb Leipzigs gastiert haben und Bach so schon vor 1723 mit ihm zusammengetroffen sein könnte.)¹⁸

Vor 1723 entstandene Kompositionen Johann Sebastian Bachs, in denen die Trompete verwendet wird, sind aus der Mühlhäuser, Weimarer und Köthener Zeit nachweisbar. Anzeichen für entsprechende Werke aus der Arnstädter Zeit sind nicht zu finden. Das muß nicht bedeuten, daß Arnstadt keine Tradition des Trompetenspiels aufzuweisen oder daß Bach in dieser Zeit noch keine Erfahrungen mit Blechblasinstrumenten besessen hätte. Im Gegenteil müssen sich solche Erfahrungen schon in Bachs Kindheit eingestellt haben, und sie konnten sich zweifellos fortsetzen, als Bach 1703 für kurze Zeit am Weimarer Hof wirkte und hier den Hoftrompetern begegnete. In Eisenach war Bachs Vater Hof- und Stadttrompeter, und hier gingen Johann Sebastians ältere Brüder Johann Balthasar (1673–1691) und Johann Jacob (1682–1722) in die Stadtpfeiferlehre, der achtzehnjährig in Eisenach verstorbene Johann Balthasar wohl bei seinem eigenen Vater. In Arnstadt wirkte Johann Ambrosius' Zwillingbruder Johann Christoph als Hof- und Stadttrompeter und als Geiger, und 1690 befanden sich in der von Graf Anton Günther auf Schloß Neideck unterhaltenen Hofkapelle von 21 Personen immerhin fünf Trompeter. Aber vielleicht hatten sich bei Bachs Ankunft im Sommer 1703 die Verhältnisse schon geändert.

Von der Osterkantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (BWV 15), die drei Trompeten verlangt („Clarino primo“, „Clarino secondo“ und „Principale“) war ehemals angenommen worden, sie sei 1704 in Arnstadt entstanden.¹⁹ In Wirklichkeit handelt es sich um ein Werk von Johann Sebastians Vetter Johann Ludwig Bach, das 1726 in Leipzig eine Wiederaufführung erlebte.²⁰ Überhaupt wäre zu fragen, ob Bach in Arnstadt für die Neukirche (Bonifaciuskirche) Trompeter zur Verfügung gestanden haben könnten, da der regierende Graf diese wohl eher für Aufführungen in der Schloßkapelle benötigte. Und selbst wenn diese Annahme nicht zuträfe, so wäre doch immer noch wahrscheinlich, daß sie bei den Musikaufführungen in der Oberkirche (Barfüßerkirche) mitgewirkt hätten, jener Kirche, an der Maria Barbara Bachs Großvater Heinrich Bach bis 1692 Organist gewesen war und deren Kirchenmusik jetzt von dem Stadtkantor und Hofviolinisten Ernst Dietrich Heindorf (Heyndorff) geleitet wurde.²¹

Als Vergleichsbasis seien nunmehr entsprechend besetzte Kompositionen (einschließlich nur textlich überlieferter Werke, bei denen die Mitwirkung von

¹⁸ Belege für die Beschäftigung eines Stadtpfeifers außerhalb seines eigentlichen Wirkungskreises (ungeachtet der für Hoftrompeter bestehenden Beschränkungen) bei D. L. Smithers, *Music and history of the Baroque trumpet before 1721*, London and New York 1973, S. 129, sowie W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1683 bis 1735*, Weimar 1954, S. 9, 21–23, 48.

¹⁹ Spitta I, S. 225ff., sowie C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*, Leipzig 1929, S. 74f.

²⁰ *The Musical Quarterly* 41, 1955, S. 34 ff. (A. Mendel); BJ 1959, S. 52–94 (W. H. Scheide); Dürr Chr 2, S. 86.

²¹ H. Engel, *Musik in Thüringen*, Köln 1966 (Mitteldeutsche Forschungen. 39.), S. 57, 59.

Trompeten zu vermuten ist) aus Bachs vorleipziger Zeit zusammengestellt (vgl. Tafel II, S. 141 f.).

Die Zahl der nachweislichen oder mutmaßlichen vorleipziger Kompositionen mit Verwendung der Trompete ist nicht eben groß und muß eher noch niedriger angesetzt werden, da in manchen Werken – beispielsweise aus der Weimarer Zeit – der Trompetenpart erst anlässlich von Leipziger Wiederaufführungen hinzugesetzt worden zu sein scheint.

Das erste Werk, in dem Bach nachweislich die Trompete einsetzte, war die Mühlhäuser Ratswechselkantate „Gott ist mein König“ (BWV 71). Die Klänge von Trompeten und Pauken hatten hier das alljährliche Abtreten des alten und die Einsetzung des neuen Stadtrates zu begleiten. Eine Übersicht über alle erhaltenen Ratswechselkantaten Bachs (Tafel III) zeigt, daß bei solchen Gelegenheiten die Mitwirkung von Trompeten und Pauken üblich war und erwartet wurde. Dies dürfte auch für verschollene Werke gelten wie die nur durch einen Rechnungseintrag nachweisbare „zweite Mühlhäuser Ratswechselkantate“ von 1709 und vielleicht auch noch ein weiteres Schwesterwerk aus dem Jahre 1710.²²

Verglichen mit einer großen Zahl einschlägiger Werke um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, sind die Anforderungen in der Kantate BWV 71 nicht ungewöhnlich. Ein paar Figuren werden imitierend behandelt, jedoch nur kurz. Mit Ausnahme einer Stelle (21 Takte vor Schluß), an der die 2. Trompete mit g“ die erste übersteigt, sind Umfang und Lagenordnung genau, fast pedantisch eingehalten. Tromba I übersteigt nirgends a“, Tromba II reicht nur bis g“; es kommt nur einmal ein nicht im Naturtonvorrat befindlicher Ton vor (Satz 5, T. 2, Tromba II: der 8. Partialton muß zu h' verändert werden), und die Figurationen in Tromba I und II halten sich in Grenzen. Entweder handelte es sich hier um Bachs ersten Versuch auf diesem Felde, oder aber die Trompeter, die ihm in Mühlhausen zur Verfügung standen, waren nicht überragend. Der Einsatz der Trompeten in Kantate 71 ist durchaus wirkungsvoll, doch nicht zu vergleichen mit entsprechenden Werken älterer Komponisten wie Kuhnau, Purcell, Biber oder Torelli und auch nicht mit Bachs eigenen Werken aus späterer Zeit.

Die Stadt, in der Bach in seiner vorleipziger Zeit die Trompete am meisten verwendete, war, wie vorherzusehen, Weimar. „Vorherzusehen“ insofern, als Weimar unter den sächsischen Ländern einen gewissen Vorrang in bezug auf die Verwendung von Trompeten und Pauken besaß, wohingegen Köthen, Bachs nächster Wirkungsort, lediglich über ein mehr symbolisches Korps verfügte. So scheinen die Köthener Musikverhältnisse Bach auch keinen großen Spielraum für die Komposition und Aufführung von Werken mit Horn oder Trompete gelassen zu haben. Daß die beiden Konzerte BWV 1046 und 1047 in der Reinschriftpartitur der Sechs Brandenburgischen Konzerte erscheinen, beweist noch nicht, daß sie am Hofe Leopolds von Anhalt-Köthen auch komponiert und aufgeführt worden sind. Hierauf wird sogleich zurückzukommen sein.

²² Vgl. Dok II, Nr. 43.

Bachs Verwendung der Trompete in seiner Weimarer Zeit ist hinlänglich belegt, beschränkt sich aber auf eine Handvoll Kompositionen, die nahezu sämtlich mit der Weimarer Hofkapelle verbunden sind. Eines der wichtigsten, aber auch problematischsten Werke hiervon ist die Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (BWV 31). Wichtig ist das Werk im Blick auf seinen Trompetensatz, der in Leipziger Aufführungsstimmen überliefert ist, problematisch wegen der mit dieser Quelle verknüpften Fragen nach a) dem Stimmton der Leipziger Wiederaufführungen, b) unverkennbaren Anzeichen, daß der Trompetensatz der Leipziger Fassung sich etwas – oder sogar wesentlich – von dem der Weimarer Erstfassung von 1715 unterscheiden könnte.

Erhalten sind von der ursprünglichen Weimarer Fassung einige Streicher- sowie fünf Holzbläserstimmen, dazu der Text in Salomon Francks „Evangelischem Andachts-Opfer“ von 1715.²³ Auf S. 75 von Francks Textsammlung beginnt das Libretto „Auf den ersten Heiligen Oster-Tag“, und zwar mit der Aria „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“ (Satz 2 in den musikalischen Quellen). Die übrigen Rezitative und Arien sowie der abschließende Choral stimmen mit den späteren Fassungen (Leipziger Stimmen und Textdrucke) überein. Schmerzlich vermißt werden im Blick auf eine vollständige Geschichte dieses Meisterwerkes die übrigen Weimarer Aufführungsstimmen sowie die Kompositionspartitur.

Erhalten ist als handschriftliche Quelle aus dem 18. Jahrhundert allein ein Satz Originalstimmen (*St 14*) mit dem autographen Umschlagtitel *Feria 1 Pashatos | Der Himmel lacht, die Erde jubiliert: | à 4 Voci | 3 Trombe | Tamburi | 2 Hautbois | 2 Violini | 2 Viole | e | Continuo | di Joh: Seb: Bach.*²⁴ Eine gesonderte Stimme für Oboe I steht in C, ebenso die Stimmen für Streicher, Trompeten und Pauken sowie die fünf (!) Singstimmen; fünf Holzbläserstimmen stehen in Es, der Continuo (Organo) in B. Die fünf Holzbläserstimmen in Es sind in Weimar geschrieben,²⁵ ebenso je eine Stimme für Violine I und II sowie die Violoncellostimme. Die Oboe in C stammt von 1724, alle übrigen Stimmen sind von „Hauptkopist D“ (Samuel Gottlieb Heder) geschrieben und gehören zu der Wiederaufführung von 1731, für die auch ein Textdruck erhalten ist; desgleichen liegt für die erste Leipziger Aufführung von 1724 ein gedruckter Text vor.²⁶

In beiden Jahren (1724 und 1731) folgte „Auf den andern Heiligen Oster-Tag“ die Aufführung der Kantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66), deren Quelle die für uns bemerkenswerte Anweisung „Tromba se piace“ enthält. In beiden Jahren wurden beide Kantaten je zweimal aufgeführt, und zwar vor- sowie nachmittags abwechselnd in den Hauptkirchen St. Thomä und St. Nikolai.²⁷

²³ Faksimile in BT, S. 274.

²⁴ Korrekte Wiedergabe der Titelseite in BG 7 (1857), S. XXII (W. Rust). Die hs. Vorlage befindet sich in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków.

²⁵ Das Folgende nach Hinweisen von Alfred Dürr, Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff.

²⁶ BT, S. 438 beziehungsweise 428.

Hier ergeben sich einige Schwierigkeiten. Stimmtön und -umfang der Holzbläserstimmen zeigen, daß sie nicht in Leipzig benutzt werden konnten. Wie Alfred Dürr schon 1951 gezeigt hat, weist die Transposition nach Es für Doppelrohrblattinstrumente auf Bachs Weimarer Zeit. Jedoch ist nicht völlig klar, ob die Weimarer Instrumente im sogenannten „tiefen Kammerton“ (a = etwa 390 Hz) standen, während in der Zeit für Holzblasinstrumente der Kammerton üblich war, oder ob die Orgel der „Himmelsburg“ noch den älteren und somit höheren Chorton („Alter Chorton“, a = etwa 490 Hz) aus dem 17. Jahrhundert aufwies. Dies wäre ein Halbton höher gewesen als der „Neue Chorton“ (a = etwa 465 Hz), wie er in Leipzig kurze Zeit nach Kuhnaus Ernennung zum Thomaskantor (1701) eingeführt worden war, und also das gleiche wie der sogenannte „Zinken- oder Cornetton“ (Venezianische oder Lombardische Stimmung). Johann Mattheson zitiert in seiner „Critica Musica“ von 1725 (S. 235) einen Brief Kuhnaus von 1717, in dem dieser schreibt:

„Ich habe aber fast von der ersten Zeit meiner Direction der Kirchen-Music [in den Leipziger Hauptkirchen] den Cornet-Ton abgeschaffet, und den Kammer-Ton, der eine Secunda oder kleine Tertia, nachdem es sich schicken will, tiefer ist, eingeföhret, ungeachtet die transponirten Continui nicht allemahl mit willigen Händen aufgenommen werden wollen . . .“

Die grundsätzliche Schwierigkeit beim Zusammenwirken von Holzbläsern mit Orgeln in der norditalienischen (lombardischen) Stimmung des Cornetton oder „Alten Chortons“ bestand darin, daß der Organist den Continuoart eine kleine Terz (seltener eine große Sekunde) tiefer transponieren mußte, um mit den Kammerton-Holzbläsern (Oboen, Querflöten, Fagotte, Blockflöten) übereinzustimmen. Die Stegreiftransposition beziehungsweise das Spiel nach einer entsprechend präparierten Stimme fiel leichter bei Tonarten wie b-Moll, c-Moll, g-Moll, weniger leicht bei Ausgangstonarten wie e-Moll, h-Moll, A-Dur oder D-Dur. Leichter ist das Ausgleichen zwischen „Neuem Chorton“ und Kammerton durch Ganztontransposition, wie Bach es bei fast allen Leipziger Orgelstimmen handhabte.

Bereits 1857 bemerkte Wilhelm Rust bei der ersten Druckausgabe von Kantate 31 (BG 7, S. XXII), daß die Holzbläserstimmen in Es standen, der Continuo dagegen in B. Hieraus war zu schließen, daß die Leipziger Aufführung(en) im „Neuen Chorton“ erfolgte(n), hingegen die Holzbläserstimmen in Es originale Weimarer Stimmen waren und entweder transponiert werden mußten (wie es bei der einzelnen Oboe I der Fall ist) oder auf Oboi d'amore zu spielen waren (was keine Erklärung für den sehr tief liegenden Part des Fagotts zu geben vermag). Wenn aber einige von diesen Holzbläserstimmen in Es oder auch alle 1724 beziehungsweise 1731 in Leipzig verwendet und nicht für normale Kammertoninstrumente transponiert worden sein sollten, so ergäbe sich eine wieder andere und noch verworrenere Situation. Angesichts der für die Orgeln der Leipziger Hauptkirchen erforderlichen Ganztontransposition des Orgelcontinuo waren die Holzbläser in Es de facto eine Quarte höher notiert als dieser Continuo, und es wären Instrumente ganz anderer Art und

²⁷ 1724 „Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä“, 1731 „frühe zu S. Nicolai, Nachmittags zu S. Thomä“.

Stimmung erforderlich gewesen. Streicher, Trompeten und Pauken hätten dann im normalen Kammerton-C geklungen. Jedoch erscheint nicht undenkbar, daß Bach einen Satz Doppelrohrblattinstrumente im „tiefen Kammerton“ gefordert hat, wobei auch zu berücksichtigen bleibt, daß die Kantate BWV 31 nicht die einzige am 1. Ostertag aufgeführte Kantate gewesen sein mag. Die Kantate BWV 31 erklang in Leipzig erstmals am 1. Ostertag 1724 (9. April), „Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomae“, wie das erhaltene Textheft besagt.²⁸ Nach Alfred Dürr wäre am selben Tage auch die Kantate BWV 4 aufgeführt worden, vielleicht in der Universitätskirche.²⁹ Bachs „anderer“ (zweiter) Chor hatte bekanntlich gelegentlich konzertierende Kirchenmusik aufzuführen, allerdings, wie Bach selbst es formuliert, „nur auf die FestTage“, während der normalerweise von Bach selbst geleitete „erste Chor“ die „musicalischen Kirchen Stücke“ aufzuführen hatte, die – wieder nach Bachs eigenen Worten – „meistens von meiner composition [und] ohn-gleich schwerer und intricater sind, wede die, so im anderen Chore . . . musiciret werden“.³⁰

Wenn wir demgemäß annehmen, daß die Kantate BWV 31 1724 und 1731 mit zusätzlich engagierten Instrumentalisten aufgeführt worden ist, so liegt die Vermutung nahe, daß es sich um eine Musikergruppe handelte, die Instrumente im „tiefen Kammerton“ spielte. Hierbei kann nicht unerwähnt bleiben, daß 21 von 92 erhaltenen Barockoboen – also etwa 23 Prozent –, die Haynes und Mendel aufführen,³¹ diese Stimmung aufweisen. Die Annahme einer solchen Verstärkung könnte sowohl die personelle Situation um Ostern 1724 beziehungsweise 1731 plausibel erklären als auch die Notationsprobleme im Stimmensatz *St 14*.

Daß der ohnehin sehr hoch reichende Part der Tromba I beziehungsweise II auch noch in einer außerordentlich hohen Stimmung gespielt worden sein soll, wie behauptet worden ist,³² wird durch den originalen Continuoart widerlegt, der erwartungsgemäß einen Ganzton tiefer als die Singstimmen notiert ist. Auch besteht kein Zweifel, daß die hohe Obligatstimme der Tromba I im Schlußchoral Bachs Absicht entsprungen ist. Dieser Part steht eindeutig in der Stimme der Tromba I und wäre demgemäß bei beiden Gelegenheiten von Gottfried Reiche ausgeführt worden.³³

²⁸ BT, S. 428.

²⁹ Dürr Chr 2, S. 68.

³⁰ Dok I, Nr. 34, S. 88.

³¹ A. Mendel, *Pitch in Western Music since 1500: A re-examination*, in: *Acta Musicologica* 50, 1979, S. 21f.

³² N. Harnoncourt, *Bemerkungen zur Aufführung* [von BWV 31], in: Bach. Das Kantatenwerk (Beiheft zur Schallplattenaufnahme), Folge 9, Hamburg 1974. Nicht zustimmen kann ich Alfred Dürr, der behauptet (Dürr St 2, S. 219, Fußnote 4): „Unter geradezu idealen Bedingungen kam die Aufführung unter Nikolaus Harnoncourt zustande, die der Schallplatteneinspielung der Teldec (SKW 9) zugrundeliegt.“ Die genannte Einspielung ist in zweifacher Beziehung fehlerhaft: Der gewählte Stimmton ist völlig falsch (eine kleine Terz zu hoch), das Weglassen der Tromba in Satz 9 mißachtet Bachs eindeutige Intention.

³³ Das Auftauchen der Obligatstimme zum Schlußchoral in den hs. Stimmen für Violino I

Zu bedenken bleibt noch die Frage nach dem Aussehen des Trompetensatzes in der Erstfassung der Kantate. Schon Spitta vermutete, daß die Kantate zwischen Weimar und Leipzig verschiedene Veränderungen erlebt habe:

„Cantate auf den ersten Ostertag (21. April) 1715 („Der Himmel lacht, die Erde jubiliret“). Sie ist später vom Componisten wieder überarbeitet, und nur in dieser erweiterten Gestalt besitzen wir sie noch: im Anfangschore ist eine Singstimme zugesetzt und sind die Instrumente verstärkt, auch die letzte Arie scheint, wiewohl nicht in der Anlage, so doch in der Besetzung verändert zu sein.“³⁴

Der Originaltitel von *St 14* nennt ausdrücklich „4 voci“, was bedeuten würde, daß der Part des Sopranos II späterer Zusatz ist. Desgleichen werden nur zwei Oboen genannt, was sich angesichts der erhaltenen fünf Weimarer Holzbläserstimmen schwer erklären läßt. Die einfachste Erklärung wäre die, daß der Umschlagtitel nicht alle vorhandenen Stimmen erwähnt (Fagottstimmen bleiben oftmals ungenannt). Die Angabe „4 voci“ ist dagegen unzweideutig und meint sicherlich, daß die Originalbesetzung Sopran, Alt, Tenor und Baß vorsah und nicht Sopran I und II, Alt, Tenor und Baß. Sehr wahrscheinlich waren auch die originalen Trompetenstimmen verschieden von den erhaltenen aus dem Jahre 1731.

Daß Bach bei der Herstellung von Neufassungen Trompetenstimmen veränderte oder einem Weimarer Werk für die Wiederaufführung in Leipzig solche Stimmen hinzufügte, läßt sich an einer Reihe von Beispielen belegen, darunter die beiden Fassungen des Magnificat (BWV 243a und 243), die Änderungen in zwei Sätzen der Missa BWV 232¹ (Nr. 4 und 11) bei der Herstellung der lateinischen Weihnachtsmusik BWV 191 (Satz 1 und 3), der Zusatz bei der Arie für Baß und obligate Trompete sowie bei den Chorälen in der Kantate BWV 147, die hinzugefügten Trompetenstimmen in den Kantaten BWV 48, 162 und 185 sowie vermutlich BWV 12 und 70. Unter den relativ wenigen Weimarer Stimmen für die beiden letztgenannten Kantaten befindet sich keine für Trompete. Nach Dürr wurden „Alle übrigen Stimmen . . . in Leipzig neu geschrieben, können also dort verändert sein . . .“³⁵

Wie die originalen Weimarer Trompetenstimmen zu Kantate 31 ausgesehen

und Tromba I berührt nach Dürr (Dürr *St 2*, S. 219) auf einem Irrtum des Kopisten. Hiergegen ist folgendes geltend zu machen: 1. Die Obligatstimme verwendet ausschließlich Töne der Naturtonreihe. 2. Trompeten oder Hörner werden – sofern sie in einem der vorangegangenen Sätze mitwirkten – unbedingt auch für den Schlußchoral herangezogen. 3. Die Unterstellung eines Irrtums an der genannten Stelle öffnet der Kritik an der Mitwirkung von Trompeten in ähnlichen Konstellationen Tür und Tor. 4. Wenn Harnoncourts Deutung akzeptiert wird, verliert der Schlußchoral die von Bach gewünschte Klangkrone. 5. Daß die Tromba I bis zum 20. Partialton aufsteigen muß, hat bei richtiger Wahl des Stimmtones nicht viel zu besagen, denn dieses e''' entspricht in der absoluten Tonhöhe dem von Bach auf der D-Trompete oftmals geforderten 18. Partialton (notiert d''', klingend e'''). Schwierigkeiten für heutige Ausführende können hierbei nicht maßgebend sein, ausschlaggebend sind vielmehr Gottfried Reiches besondere Fertigkeiten, mit denen Bach rechnen konnte.

³⁴ Spitta I, S. 534.

³⁵ Dürr *St 2*, S. 37.

haben, läßt sich nicht sagen; wahrscheinlich sahen sie anders aus als die erhaltenen von 1731 und möglicherweise waren sie ähnlich oder identisch mit denen von 1724.

Verschiedene Gründe sprechen gegen die Annahme, die Leipziger Trompetenstimmen könnten mit denen von 1715 identisch sein. Erstens unterscheiden sie sich vom Typus der nachweislichen Weimarer Trompetenstimmen. Zweitens hat die Tromba I mit dem 20. Partialton eine ungewöhnliche Höhe zu erklimmen, dies insbesondere im Blick auf den ohnehin hohen Weimarer Stimmtton („Alter Chorton“, identisch mit dem Leipziger „Cornetton“). Ungeachtet dieser außergewöhnlichen Umfangserweiterung angesichts einer ungewöhnlichen Stimntonhöhe übersteigt auch die Schreibweise für die Blechbläser in den beiden ersten Sätzen das Maß des Üblichen. Hier liegt der bewegte Part der Tromba I nicht nur recht hoch (bis zum 18. Partialton), sondern für Bach auch wieder ungewöhnlich tief (das g kommt in Bachs Tromba-I-Stimmen nur ausnahmsweise vor). Darüber hinaus werden von Tromba I und II Töne außerhalb der Naturtonskala gefordert wie h', cis'' und gis''. Tromba III hat in einigen Takten bewegte Passagen im Clarino-Register zu spielen. Für Bach ist dies ungewöhnlich, bei seinen Zeitgenossen sehr selten.

Aus alledem ist – unter Berücksichtigung des Leistungsvermögens von Gottfried Reiche und seinen Leipziger Kollegen – zu schließen, daß die 1731 ausgeschriebenen Stimmen einen aller Wahrscheinlichkeit nach gegenüber der Fassung von 1715 wesentlich veränderten Blechbläsersatz überliefern.

Hinsichtlich des Trompetenparts in der für „Dominica Jubilate“ (22. April) 1714 bestimmten Weimarer Kantate BWV 12 läßt sich zeigen, daß die autographe Partitur (P 44) für die Leipziger Wiederaufführung von 1724 ein wenig revidiert worden ist. Der obligate Instrumentalpart der Tenorarie „Sei getreu, alle Pein“ besteht in der zeilenweise zerlegten Chormelodie „Jesu, meine Freude“ (g-Moll). Wäre dies original für Trompete bestimmt, so handelte es sich um die einzige Moll-Partie in Bachs Weimarer Zeit, die zudem nicht auf einer Naturtrompete zu realisieren war. Zu fragen wäre dann, wie die übliche Annahme des Gebrauchs einer Zugtrompete mit den Traditionen und Praktiken der Weimarer Hoftrompeter zu vereinbaren sein sollte. Natürlich läßt sich nicht ausschließen, daß die besten Weimarer Trompeter einige Übung im „Treiben“ und „Fallenlassen“ von Naturtönen hatten. Dies könnten die Anforderungen in der Kantate BWV 31 nahelegen, sofern sich nur die Weimarer Herkunft des überlieferten Trompetensatzes beweisen ließe. Andererseits handelt es sich bei den „nichtharmonischen“ Tönen in der Osterkantate um kurze Durchgangsnoten, nicht um ausgehaltene Töne wie in Kantate 12, Satz 6. Jedoch läßt sich die Obligatstimme dieses Satzes auf einer mittels Aufsatzbogen in B gestimmten Trompete bei gelegentlichem Gebrauch des „Treibens“ spielen; lediglich das ausgehaltene g' erfordert besondere Aufmerksamkeit, da es durch „Fallenlassen“ der Naturseptime erreicht werden muß. Alle anderen Töne sind völlig normal und gehören zur Naturtonskala einer B-Trompete, wobei das e' als übliche Veränderung des 12. Partialtones aufzufassen ist.³⁶

³⁶ Zugunsten des von Bach angeblich intendierten, jedoch nicht schriftlich fixierten Ge-

Kantate 12 fordert ausdrücklich eine Oboe, die die Choralmelodie in Satz 6 mit Leichtigkeit ausführen kann. Bisher gibt es keinen Nachweis, wann und wo die Vorschrift „Aria Tenore | e Tromba“ in die Partitur *P 44* eingetragen worden ist beziehungsweise die Vorschrift „Aria Tenore | e Tromba | tacet“ in die Stimmen Alto und Basso in dem Originalstimmensatz *St 109* gelangte; in den Stimmen für Tenore und Continuo fehlt eine solche Bemerkung jedenfalls. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Bach die Trompete erst 1724 in Leipzig forderte und dabei seine Weimarer Partitur sowie die Stimmen entsprechend änderte. „Leipziger Änderungen“ dieser Art gibt es etwa in den Weimarer Stimmen zur Pfingstkantate BWV 172, wo unter dem Choral (Satz 6) für die Leipziger Wiederaufführung von 1724 (D-Dur) ein „Chorus repetatur ab initio“ eingetragen worden ist.

Für Kantate 12 existieren keine Originalstimmen für Trompete oder Oboe, weder aus Weimar noch aus Leipzig, und eine Trompete erwähnen weder der Kopftitel der Partitur noch deren originaler Umschlag. Hier heißt es lediglich: *Dominica Jubilate | Concerto a 9. | 5 Stromenti 4 Voci*. (Umschlag) beziehungsweise *Concerto a 1 Oboe 2 Violini 2 Viole, Fagotto. è 4 Voci coll' Organo*. (Kopftitel).

Zwischen den vor beziehungsweise nach Bachs Leipziger Amtsantritt entstandenen Trompetenpartien gibt es eine Reihe deutlicher Unterschiede. Ungeachtet der bescheidenen Produktion aus der Zeit vor 1723 reicht das Vorhandene doch für einen Vergleich aus. Sicherlich bedeutet Quantität auch einen wesentlichen Vergleichsmaßstab. Doch es gibt bedeutsamere Gesichtspunkte, die Fragen betreffen wie Qualität, Aktionsradius, solistische Anforderungen, Gebrauch von Tönen außerhalb der Naturtonskala, die vor 1723 bei Bach so selten anzutreffen sind wie bei seinen Zeitgenossen im allgemeinen. Wenn wir die Kantate BWV 31 aus den oben geschilderten Gründen einmal beiseite lassen, bleiben als nachweisliche Weimarer Trompetenpartien die zu den Kantaten BWV 21, 63, 172 und 147a gehörigen. Die ersten drei weisen eine Reihe von Stilelementen auf, die sie verbinden und zugleich von den Leipziger Werken der Jahre 1723 bis 1734 unterscheiden:

1. Offenkundig bewußtes Vermeiden „nichtharmonischer“ Töne;
2. Relativ homophoner Zusammenschluß des Trompetensatzes (die Leipziger Stimmen sind dagegen mehr kontrapunktisch angelegt und weisen eine stärkere Differenzierung auf zwischen Tromba I einerseits, Tromba II und III andererseits);
3. Fehlen von Solosätzen (Ausnahme: Kantate 147a);
4. Keine Choralbegleitung und keine Colla-parte-Verstärkung der Singstimmen.

brauchs der Zugs trompete wird unter Verkennung von Realität und Bedeutung der nicht in der Naturtonskala liegenden Töne immer wieder angeführt, daß das Colla-parte-Spiel von Schlußchorälen auf Naturhörnern oder -trompeten unmöglich sei. Dies widerspricht musikalischen und literarischen Zeugnissen der Zeit. Als Gegenbeweis können die Schallplattenaufnahmen der Kantaten BWV 74, 77, 103, 107, 114 und 127 in der bereits erwähnten Teldec-Serie gelten; hier wurden bei den Schlußchorälen (außerdem auch bei den Kantatensätzen BWV 41/1, 77/5, 114/1 und 127/1) ausschließlich Naturhorn beziehungsweise -trompete verwendet, und zwar ohne jegliche neuzeitliche „Hilfsmittel“.

Bei allem Verständnis für Bachs besondere Situation in Köthen kann man doch annehmen, daß die Zahl seiner Werke mit Trompete(n) hier nicht gerade aufsehenerregend war. Ungeachtet der großen Fortschritte der Bach-Forschung seit dem zweiten Weltkrieg – Fortschritte gegenüber Spitta, Terry und anderen – erweisen die Köthener Jahre sich als merkwürdige Lücke gegenüber der relativ bedeutenden Zahl von Werken, die sich in der Weimarer beziehungsweise der ersten Leipziger Zeit ansiedeln lassen. Natürlich gab es eine ziemliche Menge Klavier- und Kammermusik, die vermutlich in den Köthener Jahren entstanden ist. Aber man muß das „vermutlich“ betonen, weil so manches für Köthen in Anspruch genommene Werk schon in Weimar komponiert worden ist oder sein kann. Im Unterschied zu dem recht gut dokumentierten und gehaltvollen historischen Überblick über Bachs Weimarer Zeit fällt der Bericht über die Köthener Jahre vergleichsweise mager aus.³⁷ Bach scheint in dieser Zeit ziemlich viel mit Reisen und Gastspielen zu tun gehabt zu haben und investierte offenkundig viel Kraft in seine Orgelkunst. Nicht gering zu veranschlagen war gerade in dieser Zeit seine familiäre Beanspruchung. Er mußte den Verlust seiner ersten Frau Maria Barbara ertragen, die er nach seiner Abreise nach Karlsbad im Mai 1720 nicht hatte wiedersehen sollen. Was Bach als Vater von vier Kindern, und nun plötzlich Witwer geworden, empfunden haben mag, läßt sich leicht vorstellen. Sein Leben wurde nicht unbedingt in jeder Hinsicht einfacher, als er nach 18 Monaten die jüngste Tochter des angesehenen „Hoch-Fürstlich Sachßen-Weißenfelbischen Musicalischen Hoff- und Feld Trompeters“³⁸ Johann Caspar Wilcke heiratete. Anna Magdalena war gerade zwanzig Jahre alt, als sie den sechzehn Jahre älteren Johann Sebastian Bach heiratete, und an jenem 3. Dezember 1721 wurde sie die Stiefmutter seiner Kinder erster Ehe, unter ihnen die älteste Tochter Catharina Dorothea, die nur sieben Jahre jünger als sie selbst war.

Tatsache ist, daß es über den kompositorischen Ertrag von Bachs Wirkungszeit als Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen wenig Belege gibt. Üblicherweise werden die Brandenburgischen Konzerte in Köthen angesiedelt, doch läßt sich das nur aus den gegebenen Umständen schließen, nicht jedoch schlüssig beweisen. Die sechs Konzerte in der „Coethen. den 24 Mar 1721“ datierten Schönschriftkopie³⁹ stimmen keineswegs mit den Köthener Gegebenheiten und Bachs Aufführungsmöglichkeiten für Werke wie die Konzerte BWV 1046 und 1047 überein. Die Zahl der Köthener Hofmusiker ging um 1720 nachweislich zurück und „verringerte sich während der Amtszeit Bachs um ein Drittel“.⁴⁰ Bach kann durchaus einige dieser Werke schon in Weimar geschrieben haben. Aktennotizen über ein Gastspiel von zwei Hornisten aus Barby sind zu Unrecht mit einer möglichen Aufführung des F-Dur-Konzerts BWV 1046 in Verbindung gebracht worden;⁴¹ mit dem gleichen

³⁷ Terry (vgl. Fußnote 19), a. a. O., S. 134–174.

³⁸ Dok II, Nr. 110.

³⁹ Dok I, Nr. 150.

⁴⁰ C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographie*, in: *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 25ff.

Recht könnte man – sofern man jene Logik akzeptiert – einräumen, daß der Waldhornist Beda („so auf 2 Waldhörnern zugleich bläset“) die beiden Hornstimmen übernommen hätte.⁴²

Hinsichtlich des zweiten Konzerts in F-Dur BWV 1047 bleibt die Möglichkeit, daß es mit Köthen nichts zu tun hat, bestehen, selbst wenn wir nicht berechtigt sein sollten, es nach Weimar zu verlegen. Über eine näherliegende Erklärung soll sogleich berichtet werden.

Bei dem Versuch, Bachs Gebrauch der Trompete in Köthen zu beurteilen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. In Ermangelung brauchbarer Unterlagen über einschlägige Kompositionen aus den Jahren 1717 bis 1723 muß man sich auf Rückschlüsse verlassen, Indizienbeweise und mögliche, jedoch unabweisbare Analogien.

In Köthen wirkte Bach als Kapellmeister eines fast ausschließlich aus Instrumentalisten bestehenden und gelegentlich auch als „Collegium Musicum“ bezeichneten Ensembles. Vokalmusik wurde zwar auch dargeboten, doch nur gelegentlich. Gemäß calvinistischer Anschauung war der Gottesdienst in musikalischer Hinsicht karg und düster, und so hatte Bach selten Gelegenheit, mit seinen Köthener Kräften konzertierende Kirchenmusik aufzuführen. Die Aufführung der Kantate „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ (BWV Anh. 5) anlässlich des Geburtstages von Fürst Leopold⁴³ „den 10. Dec. 1718 bey gehaltenen Gottes-Dienste“ ist (nach Alfred Dürr) „wohl ein Einzelfall geblieben“. ⁴⁴ Doch – ebenfalls nach Dürr – „die Möglichkeit, daß Bach in Köthen noch weitere Kirchenkantaten komponiert hat, bleibt selbstverständlich bestehen“. ⁴⁵ Die Anzeichen dafür, daß weitere Kirchenmusikwerke existiert haben, die die Mitwirkung von Trompeten forderten, sind allerdings dürftig. ⁴⁶ Bezeugt sind dagegen einige Glückwunschkantaten und andere Festmusiken für Singstimmen und Instrumente, hauptsächlich für Geburtstagsfeiern und das Neujahrsfest, und einige davon scheinen die Mitwirkung

⁴¹ Terry (vgl. Fußnote 19), a. a. O., S. 154, sowie H. Fitzpatrick, *The horn and horn playing*, London 1970, S. 158.

⁴² F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 20, 154. Ein weiterer Nachweis – wohl denselben Bläser betreffend – in C. Israel, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780*, Frankfurt a. M. 1876, S. 25.

⁴³ Faksimile in BT, S. 266.

⁴⁴ Dürr K, S. 34.

⁴⁵ Ebd., Fußnote 8.

⁴⁶ Als weiterer Anwärter für eine Köthener Kirchenkantate mit Trompeten wäre Kantate 59 anzusehen, insbesondere bei Vergleich ihres Bläasersatzes mit der umgearbeiteten Fassung in der Kantate BWV 74. Nach Dürr (Dürr St 2, S. 52) war Kantate 59 „eine vor 1724 entstandene Kantate, die kaum für den Weimarer Schloßgottesdienst, eher für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723 komponiert wurde“. Da BWV 59 nur zwei Trompeten erfordert und zudem keinen Schlußchoral aufweist (während BWV 74 drei Trompeten verlangt und im Schlußchoral die Tromba den Sopran colla parte verstärken läßt), erscheint eine Beziehung zu Köthen, wo lediglich zwei Trompeter und ein Pauker nachzuweisen sind, nicht ausgeschlossen. Dürr kommt hingegen (S. 189) zu folgendem Schluß: „Freilich wird das Gewicht unserer Analysen sich erst dann endgültig erweisen, wenn auch die Kantaten der Jahre zwischen 1717 und 1723 näher untersucht worden sind.“

der Köthener Trompeter und Pauker erfordert zu haben.⁴⁷ Jedoch werden diese Musiker in der Hauptsache zeremonielle Verpflichtungen – einschließlich des sogenannten „Tischblasens“ – zu erfüllen und weniger mit Konzertmusik zu tun gehabt haben. Beide Köthener Trompeter (Schreiber und Krahl) könnten Lehrlinge gehalten haben, so daß es möglich gewesen wäre, Werke mit drei und mehr Trompeten aufzuführen. In solchem Falle war bei Bach gemäß der Tradition, wie sie Johann Ernst Altenburg (1795) und andere schildern, die Mitwirkung von „Heerpaucken“ erforderlich. Köthen verfügte über einen eigenen Pauker namens Unger, der aber, wie den Unterlagen (genauer gesagt, dem Fehlen von Unterlagen) zu entnehmen ist, nicht viel zu tun hatte. Friedrich Smend sagt demgemäß kurz und bündig:

„Am seltensten hatte der Pauker Unger Musikdienst; er unterhielt denn auch einen Gasthof und machte sich dadurch um die Musikpflege ebenfalls verdient; denn die auswärtigen Künstler wurden häufig von ihm aufgenommen und verpflegt.“⁴⁸

Als größte Erschwernis für die Erkundung von Bachs Gebrauch der Trompete in Köthen erweist sich immer wieder der Mangel an musikalischen Quellen. Nach Friedrich Smend hätte Bach viele Werke, die dann in Leipzig mittels des Parodieverfahrens in Kirchenkantaten umgewandelt worden wären, bereits in Köthen komponiert.⁴⁹ Doch ungeachtet der überzeugenden Argumentation Smends und trotz manchen anregenden Gedankens handelt es sich zumeist um Indizienbeweise, um subjektive Schlüsse aus dürftigen, zuweilen kaum überprüfbaren Quellen.

Fast völlig verloren ist die konzertierende weltliche Vokalmusik aus Bachs Köthener Zeit. Einige Texte sind erhalten, unter denen diejenigen zu den Kantaten BWV Anh. 6, 7, 8 sowie BWV 66a noch am meisten auf die Mitwirkung von Trompeten oder Hörnern deuten. Auch die von Bach in Köthen geschaffene Geburtstagskantate für Fürst Johann August von Anhalt-Zerbst⁵⁰ wird wenigstens eine Trompete erfordern. Trompeten und Hörner wurden in Zerbst nach dem Amtsantritt von Johann Friedrich Fasch in reichlichem Maße verwendet. Überdies diente Anna Magdalena Bachs älterer Bruder Johann Caspar Wilcke d. J. in Zerbst als „Hochfürstlich Anhalt-Zerbstischer Hoff und Feld Trompeter auch Cammer und Hoff Musicus“.⁵¹ Bei der Taufe von Regina Johanna Bach am 10. Oktober 1728 erscheint er unter den Paten, zusammen mit Anna Magdalenas Schwestern Anna Catharina Meißner und Johanna Christina Krebs, die beide mit Hoftrompetern verheiratet waren.⁵²

⁴⁷ Smend (vgl. Fußnote 42), a. a. O., S. 16–42 und passim.

⁴⁸ Ebd., S. 23.

⁴⁹ Ebd. sowie F. Smend, *Job. Seb. Bach, Kirchen-Kantaten*, Berlin 1947, 3. Aufl. 1966, Heft VI, S. 5ff.

⁵⁰ Dok II, Nr. 114.

⁵¹ Dok II, Nr. 248.

⁵² Ebenda. Im Kommentar heißt es irrtümlich, der hier erwähnte Johann Caspar Wilcke sei der Vater Anna Magdalena Bachs. In Wirklichkeit handelt es sich um deren älteren Bruder. Bei der Taufe von dessen Sohn Johann Georg Wilcke (3. März 1729) nennt das Zerbster Kirchenbuch unter den Paten Johann Sebastian Bach an erster Stelle.

Ob es sich bei der verlorenen Musik zu dem von Christian Friedrich Hunold (Menantes) verfaßten „Lob- und Glückwünschungs-Gedicht“, der „Serenata. Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ (BWV 66a) um die Urgestalt der Osterkantate BWV 66 handelt, wie Smend meint,⁵³ ist strittig. Jedoch waren die symbolischen und allegorischen Bezüge des Textes nicht nur passend gewählt für den „Höchsterfreulichen Geburtstags-Tag“ von Fürst Leopold am 10. Dezember 1718 (demselben Tag, an dem die Kantate BWV Anh. 5 erklang), sondern forderten auch unbedingt die Mitwirkung einer Trompete. Das Libretto verlangt zwei Gesangssolisten („Die Glückseligkeit Anhalts“ und „Fama“) und schreibt im Schlußsatz („Aria“, BWV 66/8) „Tutti“ vor, was auf einen Chor zielen könnte.⁵⁴

Auf eine Trompete konnte die Kantate im Blick auf die Figur der „Fama“ nicht verzichten. Die Trompete ist deren wichtigste emblematische Beigabe und erscheint so in barocker Malerei, Plastik und Heraldik wie auch in der Dichtung von Renaissance und Barock. So läßt Shakespeare in „Troilus und Cressida“ (3. Akt, 3. Szene) seinen Ulysses sagen: „When fame shall in our islands sound her trump“ und bezieht sich damit auf ein feststehendes Zeremoniell, den Ruhm eines Großen draußen „lärmend“ zu verkündigen (wie es mit Josuas Ruhm „in allen Landen“ geschah).⁵⁵ In Shakespeares „Titus Andronicus“ (1. Akt, 1. Szene) verkündet Saturnius: „Proclaim our honours, Lords, with trump and drum.“

Auf das Gute und Schlechte in der Person der Fama weist Cesare Ripa hin, wenn er bei der Beschreibung der „Fama Buona“ und der Trompete als ihrem Attribut schreibt:

„Donna con una tromba nella mano dritta, & nella sinistra con un ramo d'oliva . . . La tromba significa il grido universale sparso per gl'occhi de gl'huomini . . .“⁵⁶

Unter der Überschrift „Emulatione, Contesa e Stimolo di Gloria“ heißt es bei Ripa:

„La Tromba parimente della fama eccita gli animi de virtuosi, et li desta dal sonno della pigrizia et fa che stiano in continue vigilie . . .“⁵⁷

Entsprechend Bachs konsequenter Berücksichtigung von Figuren und Affekten sollte man annehmen, daß in der Kantate BWV 66a eine oder mehrere Trompeten mitwirkten, insbesondere auch in dem für den Wechsel zwischen Solo und Tutti angelegten Schlußsatz, der dem „Jubelinstrument“ der Fama reiche Entfaltungsmöglichkeiten gegeben haben dürfte.

In mindestens zwei weiteren Fällen hatte Bach Texte zu komponieren, die der antiken Göttin Fama in den Mund gelegt waren: Dies betrifft die Kantaten BWV 193a vom 3. August 1727 sowie das „Drama per Musica“ auf den Geburtstag der Kurfürstin Maria Josepha am 8. Dezember 1733, „Tönet, ihr

⁵³ Smend (vgl. Fußnote 42), a. a. O., S. 34–42; Smend 1966 (vgl. Fußnote 49), a. a. O., Heft VI, S. 9ff.

⁵⁴ Faksimile in BT, S. 264.

⁵⁵ Das Buch Josua 6, 27.

⁵⁶ C. Ripa, *Nova Iconologia* . . . , Padova 1618, S. 172/col. 2.

⁵⁷ Ebd., S. 161.

Pauken! Erschallet, Trompeten!“ (BWV 214). Im letztgenannten Werk ist es die Arie Nr. 7, die dann mit gleicher Musik und ähnlichem Textgehalt in der ersten Kantate des Weihnachts-Oratoriums wiederkehrt.⁵⁸

Einen weiteren Text dieser Art könnte Bach in Musik gesetzt haben, ehe er Weimar verließ. In einer wohl nach 1714 anzusetzenden, von Salomon Franck 1718 im Neudruck veröffentlichten „unterthänigsten/ MUSIQUE/ Zur Neuen-Jahrs Gratulation auffgerichtet“⁵⁹ singt Fama, daß sie allein

„. . . muß melden
Der künftigen Welt
Die edelsten Helden,
Wenn alles zerfällt . . .“⁶⁰

In der Schlußarie findet sich eine deutliche Anspielung auf ihr Instrument:

„Man soll hören
Dir zu Ehren
Famen lautes Silber schallen,
Bis die Himmel selbst zerfallen.“⁶¹

Entsprechend kann man annehmen, daß die schon erwähnten Köthener Glückwunschkantaten jeweils eine oder mehrere Trompeten beziehungsweise Hörner verlangt haben könnten. Zwei von ihnen waren Neujahrskantaten (BWV Anh. 6 und 8), die andere eine Geburtstagskantate für Fürst Leopold (BWV Anh. 7), die bei Hofe aufgeführt wurde, und zwar am selben Tage wie die Kirchenkantate BWV Anh. 5. Auf die Verwendung von Trompeten oder Hörnern in den Kantaten BWV Anh. 6 und 8 läßt sich aus erhaltenen Neujahrskantaten Bachs ebenso schließen wie aus vergleichbaren Werken von Zeitgenossen wie Boyce und Graupner.⁶² Im Text der Kantate BWV Anh. 6 kommen Wörter vor, deren Affektgehalt den Einsatz der Trompete nahelegt (beispielsweise „loben“, „Strahlen der Sonne“, „rühmen“), hingegen enthält die Kantate BWV Anh. 7 als Nr. 4 eine Aria, die als Ganzes für die Mitwirkung von Hörnern bestimmt scheint:

⁵⁸ Hier scheint eine poetische Lizenz Bachs vorzuliegen. Da Fama stets als weibliche Figur erscheint (in Text und Bild), dürfte Bach aus praktischen Gründen – insbesondere im Blick auf die Aufführungsumstände der Kantate BWV 214 – eine Baßstimme gewählt haben.

⁵⁹ Zitiert in Dürr St 2, S. 241–244.

⁶⁰ Ebd., S. 242.

⁶¹ Ebd., S. 244.

⁶² Daß die Köthener Glückwunschkantate BWV 173a nur zwei Flöten, Fagott, Streicher, Sopran und Baß verlangt, dürfte – auch im Blick auf die nach 1720 verkleinerte Hofkapelle – Dürrs Behauptung stützen, man könne „die Entstehung des Werkes selbst erst in die Zeit um 1722 ansetzen“ (Dürr K, S. 657). Offen bleibt auch die Frage der Besetzung der Neujahrskantate BWV Anh. 8. Die Titelseite des Textdruckes als einziger Beleg (Faksimile in BT, S. 386) besagt zwar, daß in einem „Musicalischen DRAMATE“ „der Capell-Meister [Bach] und sämtliche Cammer-Musique“ ihre Gratulation „demüthigst abstatten“ wollten, doch sagt dies nichts über die Zusammensetzung und Beteiligung der Hofkapelle aus. Trotzdem sollte man annehmen, daß in einem solchen Falle die beiden Trompeter sowie der Pauker mit von der Partie waren.

„Jagen ist ein groß Ergetzen
 Und des Edlen Daphnis Lust . . .
 . . . Wald und Felder wieder klingen . . .“⁶³

Ungeachtet der Möglichkeit derartiger Hypothesen und Rückschlüsse bleibt als bedeutendstes Beispiel solistischer Trompetenmusik, das üblicherweise mit Bachs Köthener Zeit in Verbindung gebracht wird, doch das Zweite Brandenburgische Konzert (BWV 1047). Daß Bach es in Köthen komponiert oder gar aufgeführt hätte, läßt sich nicht beweisen. Die Tatsache, daß es in der berühmten Widmungspartitur vom 24. März 1721 erscheint, schließt nicht aus, daß es bereits in Weimar komponiert sein könnte, oder – sofern es doch aus der Köthener Zeit stammen sollte – etwa für Weißenfels bestimmt war und hier an die lange und wohlbekannte Tradition des Trompetenspiels anknüpfte. Mit kaum einer Stadt (außerhalb seiner eigentlichen Wirkungsstätten) war Bach auf so vielfältige Weise verbunden wie mit Weißenfels. Schon 1713 hatte er für den Geburtstag des Herzogs Christian die „Jagdkantate“ (BWV 208) geschaffen, und in der Folgezeit bewirkten die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Höfen von Weimar und Weißenfels, daß manche Musiker aus Weißenfels am Hofe des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar gastierten oder dorthin berufen wurden.⁶⁴ Bachs Titel „Hochfürstl. Sachsen-Weißenfelsischer Capell-Meister“ erscheint bereits 1732 im Bach-Artikel von Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“.⁶⁵ Eng waren die familiären Beziehungen nach Weißenfels, insbesondere durch Anna Magdalenas Vater, der als „Musicalischer Hoff- und Feldtrompeter“ hier tätig war. Schließlich und endlich war Gottfried Reiche hier geboren und erfuhr seine musikalische Ausbildung wohl vorwiegend in Weißenfels. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß Bach das Konzert BWV 1047 für Weißenfels geschrieben hat, etwa in der Zeit, als er um Anna Magdalena Wilcke warb, und daß der Solopart von deren Vater beziehungsweise Bruder ausgeführt worden ist.

Da zu dem Konzert BWV 1047 keine Originalstimmen erhalten sind, lassen sich über Kompositions- und Aufführungsgeschichte lediglich Mutmaßungen anstellen. Keinen Beweis gibt es für Friedrich Smends Annahme, der Köthener Hoftrompeter Johann Ludwig Schreiber habe dieses überaus schwierige Werk spielen können.⁶⁶ Ein Gebrauch der Barocktrompete mit derart großem Stimmumfang und außerdem in so hoher Stimmung kommt selten vor und läßt sich nur in wenigen anderen Werken der Zeit beobachten. Obwohl die Trompete im Mittelsatz (Andante) schweigt, stellen Eingang- und Schlußsatz zusammen genommen doch den ausgedehntesten Part für Naturtrompete dar, so daß das Konzert – ungeachtet der Werke von Johann Melchior Molter und anderen – als das schwierigste Werk für Trompete in deren langer Geschichte gelten muß. Auch für heutige Spieler stellt es eine hohe Hürde dar, selbst bei Verwendung der modernen Sopranino- beziehungsweise Piccolo-Trompete.

⁶³ Faksimile in BT, S. 272.

⁶⁴ Terry (vgl. Fußnote 19), S. 105.

⁶⁵ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 64.

⁶⁶ Smend (vgl. Fußnote 42), S. 25.

Offenkundig hat Bach es bei dem einmaligen Experiment belassen, so daß das Zweite Brandenburgische Konzert sein einziges Instrumentalwerk mit Solotrompete darstellt.

Dies also ist die Situation hinsichtlich der Verwendung der Trompete und zwar vor Frühjahr 1723, vor dem Zusammenwirken mit Gottfried Reiche. Die Anzahl einschlägiger Werke hält sich in Grenzen: vier nachweisbare Kantaten (BWV 21, 63, 71 und 172), eine unvollständig überlieferte Frühfassung (BWV 147a) eines später wohl veränderten Werkes, zwei fragliche Kantaten (BWV 12 und 70a), deren Trompetenpart vielleicht erst aus Leipzig stammt, und schließlich ein virtuoses Concerto (BWV 1047), von dem keine Aufführungstimmen aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten sind und dessen Aufführung zu Bachs Lebzeiten sich nicht nachweisen läßt.

Die Überlieferung von Bachs Leipziger Trompetenmusik unterscheidet sich hiervon grundlegend und zeigt, daß von Bachs Amtsantritt an bis zum Tode Gottfried Reiches der Thomaskantor von seinem „Senior-Stadtpfeifer“ Monat für Monat Außerordentliches auf einem keineswegs leicht zu bewältigenden Instrument gefordert hat.

Aus Raumgründen kann eine vollständige Übersicht über die entsprechenden Leipziger Werke Bachs hier nicht gegeben werden. Sie ist vorgesehen für zwei Kapitel meines in Vorbereitung befindlichen Buches „A Treatise on the Music, History, Manufacture and Use of the Classic Trumpet“. Doch soll versucht werden, einige Grundzüge von Bachs Leistung zu skizzieren, insbesondere hinsichtlich der Komposition von Werken, die für Gottfried Reiche gedacht waren und zum Bedeutendsten gehören, was die Barocktrompete in ihrer langen und gut belegten Geschichte vorweisen kann.

Was die Frage des Verhältnisses von Komposition und Ausführung betrifft, sei hier an das eingangs Gesagte erinnert. Ohne Zweifel schrieb Bach für die Musiker, die ihm zur Verfügung standen, und gab dabei Reiche häufig Gelegenheit, seine besondere Begabung zu demonstrieren. Was Reiche zu leisten vermochte, stand in der Zeit keineswegs einzig da; es gab auch anderwärts leistungsfähige Trompeter. Insgesamt aber spricht die musikalische Überlieferung für sich selbst.

Bachs Leipziger Kompositionen für Trompete beziehungsweise Horn gehören in zwei verschiedene Kategorien:

1. Stimmen für ein Naturinstrument ohne Züge oder andere mechanische Ausstattung, die sich fast vollständig (jedoch mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen) auf den Naturtonvorrat einer barocken Tromba (beziehungsweise eines Corno) beschränken;
2. Stimmen mit einer großen Zahl Durchgangsnoten, von denen normalerweise angenommen wird, daß sie auf einem Naturinstrument nicht ausführbar seien.

Innerhalb der zweiten Gruppe gibt es lediglich sechs oder sieben Fälle, in denen für Trompete beziehungsweise Horn eine mechanische oder anderweitige Umstimmungsvorrichtung erforderlich ist. Dies sind die Problemfälle, in denen Tromba beziehungsweise Corno *da tirarsi* vorgeschrieben ist, also eine Trompete mit Zugvorrichtung, die es dem Spieler ermöglicht, die Länge der schwingenden Luftsäule und damit den Stimmtone des Instruments zu

verändern und so die schwierigen und zuweilen sehr chromatisch geführten Obligatstimmen, beispielsweise in den Kantaten BWV 46, 67 und 162, zustande zu bringen. In weiteren Kantaten, wie BWV 105 und 109, fehlt eine solche „da-tirarsi“-Angabe, aber gerade hier sind chromatische Töne in so gehäuftem Maße anzutreffen, daß sie ein Instrument mit entsprechenden „Veränderungen“ zu verlangen scheinen.

Nimmt man an, daß eine mechanische Vorrichtung diese Erweiterung der Skala ermöglichte, so erscheint bedeutungsvoll, daß eine derartige Forderung außerhalb Leipzigs äußerst selten anzutreffen ist. Abgesehen von einigen englischen Quellen des späten 17. Jahrhunderts, die auf die sogenannte „flatt“-Trompete zielen, kommen vor dem Ende des 18. Jahrhunderts Vorschriften für eine Veränderung der Trompetenstimmung nur bei Kuhnau und Bach vor. Auch die meisten Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnen die Zugtrompete nicht: Praetorius, Mersenne, Trichet, Speer, Eisel, Johann Christoph Weigel. Einen versteckten Hinweis auf die Zugtrompete gibt Johann Christoph Weigels älterer Bruder Christoph Weigel (1654–1725), der als Stecher, Buch- und Musikverleger tätig war und 1698 in Regensburg eine „Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände“ publizierte. In diesem Werk, das im Blick auf Musikinstrumente der „Organographia“ (1618) des Michael Praetorius folgt, spielt Weigel auf Seite 235 bei der Beschreibung der Posaune auf die Zugtrompete an: Die Posaune erreiche

„alle tonos und semitonia . . . weil sie mit zweyen Zügen versehen, deren aber die Trompete ermangelt, wiewohl man vor vielen Jahren auch einige mit einem Zug verfertigt, weil sie aber den verhofften Effect nicht gethan, wieder abgeschafft worden“.

Johann Ernst Altenburg erwähnt ebenfalls die Zugtrompete,

„ . . . welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Abblasen geistlicher Lieder brauchen, ist fast wie eine kleine Alt Posaune beschaffen, weil sie während dem Blasen hin und hergezogen wird, wodurch sie die mangelnden Töne bequem heraus bringen können.“⁶⁷

Dies entspricht einer Bemerkung Johann Kuhnaus in dessen „Musicalischem Quack-Salber“ (Dresden 1700, S. 83) über eine Trompete, die „nach ietziger Invention eingerichtet ist, daß sie sich nach Art der Trombonen ziehen lässet“. Nach Nikolaus Harnoncourt wäre die Zugtrompete wohl nichts anderes gewesen als eine Diskant- oder Altposaune, die mit einem Trompetenmundstück versehen wurde. Dem widerspricht jedoch das Zeugnis des Thomaskantors Johann Friedrich Doles über den Kunstgeiger Herzog (1769), in dem es heißt, „mit dem concertirenden Choral konnte er auf der Zugtrompete gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen“, oder auch das Zeugnis für den Kunstgeiger Johann Michael Pfaffe (Bruder des 1745 von Bach erwähnten Carl Friedrich Pfaffe): „Den concertirenden Choral auf der Zugtrompete hat er richtig geblasen“ und „Den simplen Choral auf der Discant- Alt- Tenor- und Baß-Posaune . . . hat er gut geblasen.“⁶⁸

Zweifellos besaß die Zugtrompete eine größere Verbreitung, als die wenigen

⁶⁷ J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musicalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, S. 12.

⁶⁸ A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw 3, 1921, S. 45.

Dokumente belegen, und ebenso sicher wurde sie in Leipzig lange vor dem Auftreten Gottfried Reiches gespielt. Das Instrument in seiner mittelalterlichen Bauart mit nur einem Zug war jedenfalls ein Nachfahre eines mittelalterlichen Archetyps, den viele Graphiken und Plastiken bis zum 16. Jahrhundert abbilden. Aber es scheint doch mehr als ein Zufall zu sein, daß dokumentarische Nachweise über den Gebrauch der Zugtrompete in Leipzig erst nach Reiches Amtsantritt auftauchen. Der bei Kuhnau wie bei Bach vorausgesetzte Standard ging sicherlich über das bloße Choralblasen hinaus, und dies ist offensichtlich Reiches besonderer Begabung zu danken.

Den eigentlichen Beleg für Reiches Virtuosität auf Tromba und Corno und deren Zusammentreffen mit Bachs spezifischer Schreibweise für diese Instrumente sind diejenigen Stimmen, die keinerlei Hinweis auf ein Umstimmungsverfahren enthalten (und dies vielleicht mit Absicht). Auf den ersten Blick könnten diese Stimmen als auf einem Naturinstrument ohne Zugvorrichtung unspielbar gelten. Aber ein Laie könnte gleiches etwa bei einer Violinstimme mit Doppelgriffen oder Scordatur denken. Warum will man nicht einräumen, daß Reiche imstande war, seine Aufgabe zu erfüllen? Für seine Zeitgenossen war er ein Virtuose, und so sollte es nicht überraschen, wenn ein Komponist vom Range Bachs Forderungen stellte, die Reiches besondere Fähigkeiten berücksichtigten und ausnutzten.

Im 17. und 18. Jahrhundert waren mehrere Trompeter berühmt wegen ihrer Fertigkeit, auf ihrem Instrument viele Töne außerhalb der Obertonreihe hervorzubringen. Hierfür gibt es sowohl biographische als auch musikalische Belege. Ähnlich so angesehenen Trompetern wie Girolamo Fantini sowie in Hamburg die Brüder Meyer und Johann Heinrich Cario scheint auch Reiche eine besondere Befähigung für das Verändern der Naturtöne gehabt zu haben. Die Voraussetzung hierfür ist allerdings ein Beherrschen der echten Clarino-Technik.⁶⁹ Dies ergibt sich sowohl aus der Trompetenschule von Fantini⁷⁰ als auch aus den Bemerkungen von Ernst Ludwig Gerber und von Schilling über Cario, der einmal ein „Praeludium“ in es-Moll gespielt haben soll,⁷¹ vermutlich auf einer Trompete in C. Die an Zahl geringen, jedoch bedeutungsvollen Trompeten-Kompositionen von Biber, Schmelzer und Vejvanovský fordern ebenfalls eine gewisse Befähigung zur Erweiterung der Skala. Der bedeutendste Beitrag ist jedoch das große Repertoire an Kirchenkantaten aus Bachs Leipziger Zeit.

Die Ausführung „nichtharmonischer“ Töne und die Entwicklung einer echten Clarino-Technik sind nicht voneinander zu trennen und setzen ein saches,

⁶⁹ Obgleich es jetzt eine Anzahl tüchtiger Musiker gibt, die die sogenannte Barocktrompete beherrschen, weiß ich doch niemanden, der die wirkliche Clarino-Technik vorweisen kann. Dies hängt damit zusammen, daß man die wirklichen Schwierigkeiten und die Anforderungen einer historisch korrekten Spieltechnik durch die Einführung von Grifflöchern sowie vom historischen Befund abweichenden Mundstücken zu umgehen sucht.

⁷⁰ G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba . . .*, „Francofort“ 1638.

⁷¹ E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Erster Theil, Leipzig 1812, S. 643–644; G. Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 2, Stuttgart 1835, S. 129.

druckschwaches Blasen voraus, das sich weitgehend von dem rauhen Freiluftstil der Heerestrompeter unterschied. Dies entspricht auch den von Bach selbst geschilderten Besetzungsverhältnissen, die eine Überbewertung der Trompete ohnehin nicht nahegelegt hätten:

„N(ota)B(ene). Wiewohn es noch beßer, wenn der Coetus so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen. und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könte.“⁷²

Vielsagend genug ist auch Bachs Orchesterbesetzung:

„Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als: 2 auch wohl 3 zur Violino 1., 2 biß 3 zur Violino 2., 2 zur Viola. 1, 2 zur Viola. 2, 2 zum Violoncello., 1 zum Violon. 2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen Hautbois., 1 auch 2 zum Basson., 3 zu denen Trompetten, 1 zu denen Paucken.“⁷³

Alles in allem nennt Bach als optimale Besetzung einen Chor von 16 Stimmen und ein Orchester von 22 Musikern. Beides zusammen stimmt mit Johann Matthias Gesners Schilderung von 1738 überein, wo über Bachs Leitung von dreißig oder vierzig Musikern gesprochen wird,⁷⁴ einer Feststellung, die noch 1784 von Johann Adam Hiller zitiert wird.⁷⁵

Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte Bach nicht immer ein solches Besetzungsoptimum zur Verfügung, und nicht immer werden seine Mitwirkenden seine hohen Anforderungen haben erfüllen können. In dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten und 1754 gedruckten Nekrolog auf Johann Sebastian Bach heißt es, daß dieser imstande war, „bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler“ zu entdecken. Nur habe er leider „selten daß Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen erspart hätten.“⁷⁶

Dessenungeachtet konnte Bach sich von 1723 bis 1734 auf seinen ersten Trompeter Gottfried Reiche verlassen. Gegen Ende seines Lebens wurde Reiche von Johann Ferdinand Bamberg unterstützt; ein Ratsprotokoll vom 19. Oktober 1734 bemerkt, Bamberg habe „Reiche bey seinem Leben assistiret“ (Dok II, S. 292). Nachfolger Reiches wurde jedoch Ulrich Heinrich Christoph Ruhe (so nennt ihn 1738 das Traubuch der Nikolaikirche),⁷⁷ den das gleiche Ratsprotokoll als „geschickten Musicus“, „insonderheit auf der Trompete“ bezeichnet. Vielleicht hatte auch er Reiche eine Zeitlang unterstützt. Über den in dieser Funktion nachgewiesenen Johann Ferdinand Bamberg heißt es am 7. November 1737 im Zusammenhang mit der Neubesetzung einer Stadt-

⁷² Dok I, Nr. 22.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Dok II, Nr. 432, S. 331–333.

⁷⁵ Hiller (vgl. Fußnote 15), a. a. O., S. 27–29.

⁷⁶ Dok III, Nr. 666, S. 87.

⁷⁷ Kirchenbuchamt Leipzig, *Traubuch St. Nicolai 1732–1752*, S. 222: „Dominica Jubilate | Sonntag ist den 11. Maij 1738 | Von Magister Christoph Wollen | Hora 4. pomerid [nachmittags] copuliret worden. Herr Ulrich Heinrich Christoph Ruhe eines Edlen Hochweisen Raths allhier bestaller Kirchen und Stadt Musicus. | Sie Jungfrau Florentina Anna Sophia Herrn Heinrich Jacob Niemeyers Schulcollegens und Organistens an der St. Johannes Kirchen in Halberstadt, eheliche Tochter.“

pfeiferstelle nach dem Tode Christian Rothers: „soll nicht sonderlich seyn“ (Dok II, S. 291f.).

Die für die Stadtpfeifer gültigen, 1653 verabschiedeten Artikel des sogenannten „Instrumental-Musicalischen Collegiums in dem ober- und niedersächsischen Kreise und anderer interessirter Oerter“⁷⁸ verordneten, es solle „keinem Lehrmeister gestattet und nachgelassen seyn, mehr denn drey Knaben auff einmal in seine Information und Lehr aufzunehmen und darinnen zu behalten“.⁷⁹ Nach fünf Lehrjahren mußte der Instrumentalist „(für) die nächsten drey Jahr, ehe er sich besetzt, bey andern berühmten Meistern als ein Gesell sich gebrauchen lassen“.⁸⁰ Für Hilfskräfte scheint es jedoch keinerlei Beschränkungen gegeben zu haben; gefordert wurde lediglich, ein Stadtpfeifer habe „seine Gesellen und Gehülffen richtig zu belohnen“.⁸¹ Hingegen sollten die Gesellen, „worzu sie sich einmal bestellen lassen, fleißig abwarten, den jungen Lehrknaben mit guten Exempeln und der ihnen anständigen Ehrbarkeit vorangehen, insonderheit aber ihren Principalen, bei welchen sie Dienst angenommen, allen gebührenden Respect erweisen . . .“⁸²

Diese und andere Unterlagen machen deutlich, daß die wirkliche Anzahl der Mitwirkenden in einem Ensemble von Ratsmusikern des 18. Jahrhunderts keineswegs der Zahl derjenigen entsprechen muß, die nach den Stadtrechnungen offiziell besoldet wurden. Gerade eine so berühmte Handels-, Buch- und Messestadt wie Leipzig mit ihren vielfältigen Möglichkeiten zu musikalischer Betätigung konnte am ehesten eine erhebliche Zahl Stadtpfeiferlehrlinge anziehen und vielleicht eine noch größere Schar von Gesellen. Im selben Maße, in dem Gottfried Reiches wohlverdienter Ruhm außerhalb der Stadtgrenze sich ausbreitete, wurden wahrscheinlich aufstrebende Trompeter angelockt, um als Gesellen bei ihm tätig zu werden. Mithin wäre es ein trügerisches, wenn nicht gefährliches Unterfangen, wollte man die Größe von Bachs Leipziger Orchester nur nach den dokumentarisch bezeugten drei Kunstgeigern und vier Stadtpfeifern beurteilen, ohne die Anzahl der zur Verfügung stehenden Stadtpfeiferlehrlinge und -gesellen in Betracht zu ziehen und deren Unentbehrlichkeit vor allem in besonders angespannten Situationen während des Kirchenjahres zu berücksichtigen. Jedoch sind hierüber noch weitere Forschungen erforderlich. Gegenwärtig ist jedenfalls unbekannt, wie viele Lehrlinge und Gesellen die Leipziger Stadtpfeifer hielten. Aber schon jetzt scheint sicher, daß die geringe Zahl der in den Ratsrechnungen als Besoldungsempfänger genannten Musiker nicht der wirklichen Anzahl der Mitwirkenden entspricht. Denn es gab außerdem auch noch Musiker, die Bach selbst bei musikalisch besonders wichtigen Anlässen heranzog.

Geht man von dem von Bach selbst schriftlich fixierten Besetzungsoptimum aus, berücksichtigt die Zahl der regulär im Orchester Mitwirkenden sowie diejenige der wahrscheinlich zusätzlich zur Verfügung stehenden Stadt-

⁷⁸ Spitta I, S. 142.

⁷⁹ Ebd., S. 148 (Artikel 21).

⁸⁰ Ebd., S. 145 (Artikel 13).

⁸¹ Ebd., S. 147 (Artikel 19).

⁸² Ebd., S. 147 (Artikel 20).

pfeiferlehrlinge und -gesellen und außerdem die freiwillig und unentgeltlich (beziehungsweise gegen ein geringes jährliches Fixum) mitspielenden Musikliebhaber vor allem aus der Studentenschaft,⁸³ so gelangt man zu dem Schluß, daß diejenigen Theorien an der historischen Wirklichkeit vorbeigehen, die die Anzahl der Musiker nicht höher ansetzen als die – bekanntlich überwiegend kleine – Zahl erhaltener Stimmblätter.⁸⁴

Ungeachtet aller dieser Möglichkeiten bleibt als Tatsache, daß Bach in den elf Jahren seines Zusammenwirkens mit Gottfried Reiche seine Trompetenstimmen speziell für diesen schrieb. In der Ära von Reiches Nachfolger Ruhe wurde aus dem breiten Strom ein Rinnsal, obgleich auch Ruhe ein begabter Trompeter war. Aber offenbar währte diese Laufbahn nicht sehr lange; wie die meisten erstrangigen Trompeter seiner Zeit war auch Ruhe Geiger, und es scheint, als habe er schon wenige Jahre nach seinem Aufrücken in Reiches Stelle seine meiste Zeit dem Violinspiel gewidmet. Einige Zeit nach 1740 könnte Carl Friedrich Pfaffe einen Großteil der Aufgaben übernommen haben, jener Musiker also, dem Bach im Juli 1745 bescheinigen konnte, daß er insbesondere auf Blasinstrumenten „sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen, und zu der gesuchten Adjunctur gantz geschickt befunden worden“.⁸⁵ Pfaffe wurde 1748 zum Kunstgeiger ernannt und rückte 1753 zum Stadtpfeifer auf.

Charles Sanford Terry's Annahme,⁸⁶ Reiches Nachfolger als erster Trompeter sei Johann Cornelius Gentzmer geworden, trifft nicht zu. Gentzmer blieb auf der zweiten Stadtpfeiferstelle, während Ulrich Heinrich Christoph Ruhe den Posten Reiches bekam, bemerkenswerterweise ohne vorher Kunstgeiger gewesen zu sein.

Ein Blick auf die Übersichten auf den Tafeln IV und V zeigt, daß die Zahl nachweisbarer Aufführungen von konzertierenden Sätzen mit Trompetenbeteiligung nach Reiches Tod im Jahre 1734 drastisch zurückgeht. Anzunehmen ist in diesem Zusammenhang auch noch, daß Bach mit der Arbeit am Weihnachts-Oratorium noch vor Reiches Tod begonnen und diesem den anspruchsvollen Trompetenpart zgedacht hatte. Unter welchen Umständen die Aufführung dann wirklich vonstatten ging, kann man nur vermuten. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die erste Trompetenstimme in der sechsten Kantate des Weihnachts-Oratoriums mit dem Plural „Trombe“ überschrieben ist.⁸⁷ So könnte man annehmen, daß für die beiden Aufführungen am 6. Januar 1735 neben dem „zuständigen“ Stadtpfeifer ein zusätzlicher Musiker herangezogen worden ist.

⁸³ H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – Neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 147–154; ders., *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52.

⁸⁴ Zu den entsprechenden Auffassungen Joshua Rifkins vgl. dessen Artikel in *High Fidelity*, September 1982, S. 40ff., sowie die Entgegnung von Robert L. Marshall (*High Fidelity*, Oktober 1982, S. 64–94), in der es heißt, „the totally unfounded notion of one on a part“ bei Aufführungen von Bachs konzertierender Vokalmusik sei „an eccentric travesty“.

⁸⁵ Dok I, Nr. 80.

⁸⁶ C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 14, Fußnote 5.

⁸⁷ *St 112*^{VI}.

Läßt man das Weihnachts-Oratorium in diesem Zusammenhang beiseite, so zeigt sich, daß lediglich sieben Werke mit Trompeten als von Bach nach dem Tode Reiches komponiert und in Leipzig aufgeführt nachgewiesen werden können. Weitere entsprechende Kantaten stammen aus früherer Zeit und sind nach Reiches Tod wiederaufgeführt worden (Tafel Va). Erwähnenswert erscheinen diejenigen Fälle, in denen die Trompetenstimmen im Blick auf die Wiederaufführung verändert oder ganz und gar weggelassen worden sind. Unter den nachweislich wiederaufgeführten Kantaten ist die Kantate BWV 5 die einzige, in der die Besetzungsangabe „Tromba“ durch den Zusatz „da tirarsi“ spezifiziert ist. Zugleich handelt es sich um eine von mehreren Kantaten, bei denen der Zusatz „da tirarsi“ in späterer Zeit (vielleicht im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung nach dem Tode Reiches?) hinzugekommen zu sein scheint. Tatsächlich können alle einschlägigen Stellen in der Kantate BWV 5 (und nicht nur die Baßarie) auf einer Trompete ohne Zug gespielt werden. Der Umschlagtitel des Originalstimmensatzes nennt denn auch nur „Tromba“.

Alle diese Tatsachen und ihre Implikationen bezüglich Entstehung und Ausführung der Trompetenstimmen in Bachs Leipziger Werken stimmen nicht mit einigen neueren Urteilen über Gottfried Reiche überein. Nach einer ziemlich subjektiv anmutenden Schilderung hätte der Wiener Hoftrompeter Johann Heinisch Reiche in der Beherrschung der höchsten Clarino-Lage übertrroffen, und zwar auf einem von Militärmusikern gebrauchten Instrument,⁸⁸ der „tromba lungha“, nicht der augenscheinlich von Reiche bevorzugten „tromba da caccia“ (auch als „Welsch-Trompete“ oder „kleine italienische Trompete“ in der Zeit bekannt).⁸⁹ Die Quellen für diese Beurteilung werden leider nicht genannt. Praktisch alles über Heinisch Bekannte geht auf Johann Joseph Fux beziehungsweise dessen Biographen Ludwig Köchel zurück⁹⁰ und stützt sich auf einen Bericht Marpurgs über den Salzburger Trompeter Caspar Köstler. Köstler war Heinischs Schüler und seinerseits der Lehrer von Mozarts Freund Johann Andreas Schachtner, der kurz nach Mozarts Tode schätzenswerte Erinnerungen über diesen niederschrieb. Bei Marpurg heißt es:

„H[er]r. Caspar Köstler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Er ist ein Schüler des so sehr berühmten seel[igen]. H[er]rn. Heinisch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages, und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen. Spielt auch die Violin.“⁹¹

Da die „tromba da caccia“ – im Gegensatz zur „tromba lungha“ – für eine Reihe Wiener Trompetenstimmen ausdrücklich gefordert wird, läßt sich nicht ohne weiteres sagen, welchen Instrumententyp die Trompeter am Habsburger Hof beim Spiel von Orchesterwerken bevorzugt haben. Wie stark in Wien der italienische Einfluß war, insbesondere seit der Ära Kaiser Leopolds I., muß

⁸⁸ E. H. Tarr, Artikel „Reiche, Gottfried“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 15, London 1980, S. 708.

⁸⁹ Vgl. oben S. 116.

⁹⁰ L. Ritter von Köchel, *Johann Joseph Fux, Hofcompositor und Hof-Kapellmeister*, Wien 1872.

⁹¹ F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, III, Berlin 1757, S. 196.

nicht besonders betont werden. Italienisch war die übliche Sprache bei Hofe, und ein großer Teil der Hofbedienten stammte aus Italien. Demnach wäre es nicht überraschend, wenn Gegenstände und Gebräuche italienischer Provenienz den Vorzug erhielten, nicht selten zuungunsten der einheimischen österreichischen Vorstellungen.

Als „Senior Stadt-Musicus“ besaß Reiche eine vorteilhafte Stellung und zwar nicht nur kraft seines Ansehens als Trompetenvirtuose, sondern auch aufgrund gewisser Vorrechte, die sich aus seinem hohen Dienstalder innerhalb der Einrichtungen des Leipziger Musiklebens ergaben. Bach, selbst einem ganzen Familienverband von Stadtmusikern (von denen viele Trompeter waren) entstammend, wußte dies wohl, als er seine Stelle als Thomaskantor übernahm. Er erwies Reiche nicht nur seinen Respekt, sondern überhäufte den Leucopetramisnicus⁹² mit Lorbeeren – mit einigen der bedeutendsten Werke der Musikliteratur für eins der erhabensten Musikinstrumente.

Nachwort: Mein besonderer Dank gilt Gustav Leonhardt: Nicht nur wegen seines Hinweises auf die Existenz des eingangs geschilderten Walzenkruges, sondern auch für die Großzügigkeit, mit der er mir gestattete, die Möglichkeit der Existenz einer wirklichen Clarino-Technik zu zeigen. Gustav Leonhardt bewies große Loyalität und viel Vertrauen, als er mir Gelegenheit gab, als erster die überaus heikle Aufgabe in Angriff zu nehmen, Bachs Trompetenstimmen im Konzert wie auch für Tonaufnahmen ohne jeden Kompromiß hinsichtlich der historischen Überlieferung zu spielen.

TAFEL I

Kompositionen von Johann Kuhnau mit nachweisbaren beziehungsweise zu vermutenden Trompetenstimmen

Magnificat à 3 Clarini, Tympan: 2 Oboe, 2 Violini, 2 Violen, 5 Voci e Continno di Kuhnau (C-Dur), Abschrift „von der Hand des Capellmeisters Stölzel in Gotha“; angebunden:

Concerto: à 10 ov[er]o 14 Voci di J. Kuhnau „Gott der Vater, Jesus Christus, der heil'ge Geist wohn uns bei“ (D-Dur), autographe Partitur. Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, „Obboe ov[er]o Tromba da tirarsi, Violino 1, Violino 2, Viola, Continno“. – DSB, Mus. ms. autogr. [16] Part. Kuhnau.

Op. 3. [Ach] Herr, wie sind meiner Feinde so viel à 2 Clar[ini]: 1 Tromb[one]: 2 Violin: Fagott | Job: Kuhnau. (C-Dur); angebunden: Weihnachtskantate „à 2 Corni grandi“ *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. – DSB, Mus. ms. 30 221 (Besitzvermerk: Georg Pölchau | Petersburg 1813). *In festum Pentec[ostes]. Feria I. Job. IV, 13* | *Daran erkennen wir, daß wir in ihm verbleiben* (B-Dur). Besetzung: Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, 2 Oboi, 2 Violen, Fagotto, Organo. „NB: Sind die trompeten ex C geschrieben. Muß also auff der trompete ein Aufsatz [Setzstück] bey dem Mundstück gesetzt werden, daß die trompeten einen Ton niedriger biß in den Cammertone klingen. So müßen auch die Paucken einen ton tieffer gestimmt werden in den Cammertone herunter.“ – SPK.

Das Alte ist vergangen, siehe es ist alles neu geworden (Neujahr oder/und Mariä Verkündigung 1710; C-Dur). Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola, Fagotto, Basso continuo. – Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique.

⁹² Gräzisierte Form des Ortsnamens Weißenfels nebst lateinischem Hinweis auf die Zugehörigkeit zur „weißnischen Nation“. Vgl. Dok II, Nr. 352, sowie J. Mattheson, *Grundlage einer Ebrn-Pforte*. Hamburg 1740, S. 290.

Ad festum Paschatis à 13. Es steb Gott auf. (Leipzig 1703, 1705, Feria I. Ao. 1710, 1712, 1716; C-Dur). Besetzung: 2 Clarini, Tamburi, 2 Violini, 3 Tromboni, Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß, 5 Voci in Ripieno con continuo a doppio. (20 Stimmen). – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2133-E-501 (ehemals Grimma, Bibliothek der Fürstenschule).

In Fest[um] Ascens[ionis] Domini: Ibr Himmel jubilirt von oben à 5 Voci, 3 Clarini, Timpani, 2 Violini, 2 Viole, 2 Flauti, Basso Continuo (C-Dur), autographe Partitur („In nomine Jesu m. April 1717 Johann Kuhnau. Lipsiae.“) – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

NB: Himmelfahrt fiel 1717 auf den 6. Mai, mithin ist die Partitur mindestens eine Woche vor der Aufführung entstanden.

Festo Ascensionis Christi. Lobet, ibr Himmel, den Herrn à 12. (C-Dur). Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Clarini, Timpani, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Organo. – SPK.

NB: Die Anzahl der „nichtharmonischen“ Töne in der Stimme Clarino I (Schlußchor) könnte auf eine Zugtrompete schließen lassen, doch gibt es keinerlei Hinweis auf dieses Instrument. Offenbar wird mit einem Musiker vom Range Reiches gerechnet, der auch Töne außerhalb der Naturtonreihe zu spielen vermochte.

Muß nicht der Mensch auf dieser Erden (C-Dur). Besetzung: Tenor solo, Clarino, Violino, Fagotto, Basso continuo. – Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. Sch C. 43; Luckau, Bibliothek der Nikolaikirche (hier datiert „1715“).

In Fer[ia] 2. Nativ[itatis] Domini. Nicht nur allein am frohen Morgen (a-Moll). Besetzung: 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola, Corni, Canto, Alto, Tenore, Basso e Continuo. Autographe Partitur („In nomine Jesu. M. Dec. 1718. Johannes Kuhnau. Lipsiae.“) sowie Stimmen. – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

NB: Da die eine Quelle „Clarini“ vorschreibt, die andere „Corni“, ist eine Entscheidung schwer zu treffen. Möglicherweise wurden zwei „trombe da caccia“ verwendet, was der Tonart a-Moll und dem Stimmumfang am besten entsprechen würde.

Psalm 98 *Singet dem Herrn ein neues Lied à 4 Voci, 2 Trombe, Timpani, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto, ed Organo.* (C-Dur). – SPK.

[Feria I. Nativitatis Domini] *Vom Himmel hoch da komm ich her à 4 Voci, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola, Violoncello e Continuo.* (Stimmen). – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

Ad Festum Paschatis. Wenn ibr fröhlich seyd an euren Festen à 13 ó 14. 5 voci, 5 voci in Rip[ieno] 2 Clarini, 1 Tromb[etta], 1 Principale, Tamb[uri], 2 Violini, 2 Viole, Fagoto, col Basso per il Organo. (C-Dur). 22 Stimmen; Aufführungsdaten: „Feria 1. 1716“, dto. „1720“, dto. „1724“. – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2133-E-505 (ehemals Grimma, Bibliothek der Fürstenschule). Veröffentlicht in DDT 58/59 (A. Schering).

Zweihundertjahrfeier der Reformation am 31. Oktober 1717, Aufführungen in der Pauliner- (Universitäts-)Kirche Leipzig: *Deutsches Te Deum* „auf 3 Chören . . . mit Trompeten und Pauken“ (A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs II*, 1926, S. 42, 323, nach C. E. Sicul, *Annales Lipsienses* . . ., 1715–1719); außerdem *Zion auf ermuntre dich* (?). Beide Kompositionen verloren.

Universitätsjubiläum 1709 (4. Dezember). Vor der Predigt: *Der Herr hat Zion erwelet*; nach der Predigt: *Halleluja, lobet den Herrn in seinem Heiligtume*; außerdem *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat* (?). Musik verloren, Textdrucke in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig erhalten. (Alle drei Werke waren möglicherweise mit Trompeten besetzt; vgl. Schering, a. a. O., S. 41f., 322.)

Himmelfahrt 1711 (14. Mai). *Du wirst, mein Heyland, aufgenommen.* Musik verloren, Textdruck in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. (Besetzung der Kantate vielleicht mit Trompeten und Pauken.)

Investitur von Superintendent Salomo Deyling in der Nikolaikirche, 13. August 1721. Vor der Predigt: *Erschallet, Gott zu loben.* Musik verloren. (Besetzung der Kantate vielleicht mit Trompeten und Pauken; vgl. Schering, a. a. O., S. 39, 40.)

Kuhnau hat zweifellos weit mehr Kirchenkantaten geschrieben, als sich heute noch nachweisen

lassen; vgl. hierzu die Zusammenstellung Arnold Scherings in DDT 58/59 (1918) sowie (darauf fußend) bei Evangeline L. Rimbach, *The church cantatas of Johann Kubnau*, Dissertation, Rochester (NY) 1966, und George J. Buelow, Artikel *Kubnau*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 10, S. 300f. Werke, deren Musik verloren ist, für die jedoch Texte oder andere dokumentarische Unterlagen existieren, lassen vielfach an eine Besetzung mit Trompeten oder Hörnern denken. Entsprechendes gilt beispielsweise für Kantaten zu den Festtagen des Kirchenjahres sowie für Festmusiken im Rahmen von Universitätsfeierlichkeiten. So wurden am 10. September 1704 anlässlich der Einweihung des „neuerbauten anatomischen Theaters“ verschiedene lateinische Oden musiziert, und zwar „unter Trompeten- und Paukenschall“ (Schering, a. a. O., S. 322). In gleicher Weise erklangen am 6. August 1707 die Ode „*I, Fama, pennas indice praepetes*“ sowie aller Wahrscheinlichkeit nach die „dreihörige Ode“ anlässlich der Vermählung des Kurprinzen Friedrich August (des späteren Kurfürsten Friedrich August II., als polnischer König August III.) mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha am 8. September 1719. „Beim Eintritt der Prozession in die Universitätskirche ertönten auf dem Kirchhofe Trompeten und Pauken und in der Kirche die Orgel“ (Schering, a. a. O., S. 323, wohl nach C. E. Sicul); die Festmusik in der Kirche wird gleichfalls Trompeten und Pauken herangezogen haben.

TAFEL II

Vor-Leipziger Kompositionen Johann Sebastian Bachs mit nachweisbaren oder zu vermutenden Trompetenstimmen

BWV	Mühlhausen	
71 Ratswahl	4. 2. 1708	3 Tr, Ti*
– Ratswahl	Februar 1709 (Dok II, Nr. 43)	Tr (?)
– Ratswahl	Februar 1710 (?; Dok II, Nr. 43)	Tr (?)
	Weimar	
63 (für Halle?)	vor dem 25. 12. 1713 (?)	4 Tr, Ti
12 Jubilate	22. 4. 1714	Tr erst Leipziger Zusatz?
172 Pfingsten	20. 5. 1714	3 Tr, Ti
21 3. nach Trinitatis	17. 6. 1714	3 Tr, Ti
31 1. Ostertag	21. 4. 1715	3 Tr, Ti?
70a 2. Advent	6. 12. 1716	Tr erst Leipziger Zusatz?
147a 4. Advent	20. 12. 1716	1 Tr
Bei den Weimarer Kantaten BWV 162 und 185 wurde die Trompetenstimme erst anlässlich der Wiederaufführung in Leipzig hinzugefügt.		
	Köthen	
(66a) „Serenata“	10. 12. 1718	1 Tr (?)
(Anh. 5) Gottesdienst	10. 12. 1718	Tr (?)
(Anh. 6) Hoffest	1. 1. 1720	Tr (?)
(Anh. 7) Hoffest	10. 12. 1720 (?)	Tr (?)
– Geburtstag Johann Augusts von Anhalt- Zerbst	Juli/August 1722	Tr (?)

* Hier und folgend bedeutet Cr = Corno, Tr = Tromba (Plural Trombe), Ti = Timpani.

(Anh. 8)	Hoffest	1. 1. 1723	Tr (?)
1047	?	Partiturreinschrift datiert	1 Tr
		24. 3. 1721, Komposition vermutlich früher, für Weimar oder Weißenfels (?)	
(59 ²)	Pfingsten	28. 5. 1724 Leipzig, möglicherweise Köthener Urform	2 Tr, Ti

Die Geburtstagskantaten für Fürst Leopold enthielten vielleicht keine Trompetenstimmen, da BWV 173a nur 2 Querflöten, Fagott, Streicher und Basso continuo verlangt.

TAFEL III

Bachs Ratswahlkantaten mit nachweisbaren oder zu vermutenden Trompetenstimmen

	Mühlhausen (siehe Tafel II)		
BWV	Leipzig		
119	30. 8. 1723		4 Tr, Ti
137(?)	27. 8. 1725 (?)		3 Tr, Ti
193	26. 8. 1726	vielleicht	3 Tr, Ti
Anh. 4	25. 8. 1727, 28. 8. 1741	vielleicht	3 Tr, Ti
120	30. 8. 1728 oder 29. 8. 1729, nach 1740		3 Tr, Ti
Anh. 3	28. 8. 1730 (nicht: 25. 8. 1730)	vielleicht	3 Tr, Ti
29	27. 8. 1731, 31. 8. 1739, 25. 8. 1749		3 Tr, Ti
69	Ende August, zwischen 1743 und 1750		3 Tr, Ti
-	29. 8. 1740 (siehe Tafel V, Schluß)	vielleicht	3 Tr, Ti

Die Feier anlässlich der Einsetzung des neuen Rates fand stets am Montag nach Bartholomäi (24. 8.) statt, die Kantatenaufführung erfolgte in der Nikolaikirche. Leipziger Ratsakten (vgl. Dok II, Nr. 264) belegen, daß die Kantate üblicherweise etwa eine Woche vorher beim Thomaskantor bestellt wurde; einschlägige Aufzeichnungen sind aus den Jahren 1729 bis 1743 sowie ab 1745 erhalten. Die Musik „bey den bevorstehenden Raths Wechsel“ am 31. 8. 1750 wurde bei „des verstorbenen Cantoris Herrn Bachs Witbe“ bestellt; bei der Bestellung im August 1752 wurde Bachs Name versehentlich nochmals genannt (gemeint war hier zweifellos Gottlob Harrer).

TAFEL IV

Vor dem 6. Oktober 1734 in Leipzig erst- oder wiederaufgeführte Kompositionen Bachs mit Trompeten- oder Hornstimmen

BWV			
1	Palmarum/Mariä Verkündigung	25. 3. 1725	Cr 1, 2
3	2. nach Epiphania	14. 1. 1725	Trombona, Cr
5	19. nach Trinitatis	15. 10. 1724, 1732/1735	Tromba [da tirarsi]
8	16. nach Trinitatis	24. 9. 1724, 1735/1750	Cr col soprano
10	4. nach Trinitatis, Mariä Heimsuchung	2. 7. 1724, 1735/1750	Tr

12	Jubilate	30. 4. 1724	Tr (Leipziger Zusatz?)
16	Neujahr	1. 1. 1726, 1728/1731, 1735/1750	Cr [da caccia]
19	Michaelis	29. 9. 1726	Tr 1, 2, 3, Ti
20	1. nach Trinitatis	11. 6. 1724	Tr [da tirarsi]
21	3. nach Trinitatis	13. 6. 1723	Tr 1, 2, 3, Ti (ver- loren), Trombona 1-4
24	4. nach Trinitatis	20. 6. 1723	Clarino
26	24. nach Trinitatis	19. 11. 1724	Cr
27	16. nach Trinitatis	6. 10. 1726, 1735/1750	Cr
29	Ratswahl	siehe Tafel III	Clarino 1, 2, 3/Tr, Ti
31	1. Ostertag	9. 4. 1724, 25. 3. 1731	Tr 1, 2, 3, Ti
34a	Trauung	27. 11. 1725 oder 6. 3. 1726	Tr 1, 2, 3, Ti
40	2. Weihnachtstag	26. 12. 1723	Cr 1, 2
41	Neujahr	1. 1. 1725, 1735/1750	Tr 1, 2, 3, Ti
43	Himmelfahrt	30. 5. 1726, nach 1734?	Tr 1, 2, 3, Ti

NB: Die Eintragung der obligaten Trompetenstimme zu Satz 7 (BaBarie) auch in die Stimme Violino 1 dürfte zu einer Wiederaufführung nach Reiches Tod gehören. Es ist unwahrscheinlich, daß dieses „ossia“ auf eine Verdoppelung von Tr 1 durch Violino 1 zielt.

46	10. nach Trinitatis	1. 8. 1723	Tr/Tr ó Cr [da Tirarsi]
48	19. nach Trinitatis	3. 10. 1723	Clarino/Cr
50	Michaelis (?)	unbekannt	3 Tr, Ti
51	15. nach Trinitatis „et in ogni Tempo“	17. 9. 1730	Tr (späterer Zusatz Wilhelm Friedemann Bachs: Tr 2, Ti)
52	23. nach Trinitatis	24. 11. 1726	Corne 1, 2/2 Cr
59	1. Pfingsttag	28. 5. 1724 oder 16. 5. 1723	Tr 1, 2, Ti
60	24. nach Trinitatis	7. 11. 1723	Cr
62	1. Advent	3. 12. 1724, 1732/1735	Cr
63	1. Weihnachtstag	25. 12. 1723, 1729 (?)	Clarino 1, Clarino 2, Tromba 3, Tromba 4, Ti „à 2 Core du Chasse“
65	1. nach Epiphaniis	6. 1. 1724	NB: Die Frage nach der Oktavlage der Hörner läßt sich aufgrund der Stimmführung, Harmonik und Satztechnik sowie im Blick auf den Text dahingehend beantworten, daß die notierte Höhe gemeint ist (nicht die in neuerer Zeit vielfach zur Erleichterung gewählte tiefere Oktave). Vielleicht meinte Bach „trombe da caccia“.
66	2. Ostertag	10. 4. 1724, 26. 3. 1731, 11. 4. 1735 (?)	„una Tromba se piace“

NB: Der Kopftitel der Partitur nennt „1 Tromba“. Der Zusatz „se piace“ wurde vielleicht nach Reiches Tod angebracht.

67	Quasimodogeniti	16. 4. 1724	Cr /Cr [da tirarsi]
68	2. Pfingsttag	21. 5. 1725	Corne/Cornetto
69a	12. nach Trinitatis	15. 8. 1723, 31. 8. 1727 (?)	3 Clarini, Tr 1, 2, 3, Ti
70	26. nach Trinitatis	21. 11. 1723, 18. 11. 1731	Tr (Leipziger Zusatz?)

73	3. nach Epiphania	23. 1. 1724, 1732/1735	Cr
	NB: Cr-Stimme ist kein „ossia“ für „Organo obligato“.		
74	1. Pfingsttag	20. 5. 1725	Tr 1, 2, 3, Ti
75	1. nach Trinitatis	30. 5. 1723	Tr
76	2. nach Trinitatis, Reformationsfest	6. 6. 1723, 10. 6. 1725 (?), „1 Tromba“ auch 31. 10. 1724 (?)	
77	13. nach Trinitatis	22. 8. 1723	Tr da tirarsi/Tr
78	14. nach Trinitatis	10. 9. 1724	Cr
79	Reformationsfest	31. 10. 1725, 1728/1731	Cr 1, 2, Ti
83	Mariä Reinigung	2. 2. 1724, auch 1727(?)	Cr 1, 2
88	5. nach Trinitatis	21. 7. 1726	Cr 1, 2
89	22. nach Trinitatis	24. 10. 1723	Corne du Chasse
90	25. nach Trinitatis	14. 11. 1723	

NB: Keine originalen Besetzungsangaben, jedoch ist die nach C transponierte Stimme in dem B-Dur-Satz (Nr. 3) möglicherweise für eine „tromba da caccia“ bestimmt.

91	1. Weihnachtstag	25. 12. 1724, 1732/1735 („wohl vor 1734“, Dürr Chr 2, S. 112)	Cr 1, 2, Ti
95	16. nach Trinitatis	12. 9. 1723	Cr
96	18. nach Trinitatis	8. 10. 1724, 24. 10. 1734 (und später?)	„Corno e Trombona“
99	15. nach Trinitatis	17. 9. 1724	Cr
100	ohne Bestimmung	1732/1735, 1735/1750	Cr 1, 2/Corni da Caccia, Ti
103	Jubilate	22. 4. 1725, 15. 4. 1731	Tr

NB: Im Blick auf eine Anzahl ungewöhnlicher Töne außerhalb der Naturtonreihe wird zuweilen angenommen, die Obligatstimme der Tenorarie (Nr. 5) sei für eine Zugtrompete gedacht. In Wirklichkeit hat Bach hier mit feiner Ironie eine Verbindung zwischen dem Arientext und den der Naturtrompete gesetzten Grenzen hergestellt.

105	9. nach Trinitatis	25. 7. 1723	Cr
107	7. nach Trinitatis	23. 7. 1724	Corne da Caccia
109	21. nach Trinitatis	17. 10. 1723	Corne de Chasse
110	1. Weihnachtstag	25. 12. 1725, 1728/1731	„3 Trombe“/Tr 1, 2, 3, Ti
112	Misericordias Domini	8. 4. 1731	„2 Corni“/Cornu 1, 2
114	17. nach Trinitatis	1. 10. 1724	Cr
115	22. nach Trinitatis	5. 11. 1724	Cr
116	25. nach Trinitatis	26. 11. 1724	Cr
119	Ratswahl	Siehe Tafel III	„3 Trombe“/4 Tr, Ti
120	Ratswahl	Siehe Tafel III	Tr 1, 2, 3, Ti
120a	Trauung	1729(?)	(3 Tr, Ti)
120b	Jubelfest	26. 6. 1730	Tr(?), Ti(?)
124	1. nach Epiphania	7. 1. 1725	„Corno“ [„Tromba da tirarsi“]
125	Mariä Reinigung	2. 2. 1725	Cr
126	Sexagesimä	4. 2. 1725	Tr
127	Estomihi	11. 2. 1725	Tr
128	Himmelfahrt	10. 5. 1725	Cr 1, 2, Tr

129	Trinitatis	16. 6. 1726 oder 8. 6. 1727, auch 1732/1735 und 1735/1750	Tr 1, 2, 3, Ti
130	Michaelis	29. 9. 1724, nach 1734?	Tr 1, 2, 3, Ti
NB: Die anspruchsvolle Arie (Nr. 3) für Baß, 3 Trompeten, Pauken und Basso continuo wurde anlässlich einer Wiederaufführung für Streicher (ohne Trompeten) umgearbeitet. Wie bei BWV 43, 66 und anderen Werken, bei denen der Trompetenpart erleichtert oder weggelassen wurde, könnte dies eine Folge von Reiches Tod sein.			
136	8. nach Trinitatis	18. 7. 1723	Cr
137	12. nach Trinitatis	19. 8. 1725, 1744/1750	Tr 1, 2, 3, Ti
140	27. nach Trinitatis	25. 11. 1731, (25. 11. 1742?)	Cr
(143)	Neujahr		
NB: Vgl. Mf 30, 1977, S. 299–304 (A. Dürr).			
145	3. Ostertag	1729?	Tr
NB: Tr nur in dem von Telemann stammenden Chorsatz (Zusatz nach 1750).			
147	Mariä Heimsuchung	2. 7. 1723, 1728/1731	Tr
148	17. nach Trinitatis	19. 9. 1723(?)	Clarino (Altnickol)
149	Michaelis	29. 9. 1728 oder 1729	Tr 1, 2, 3, Ti
162	20. nach Trinitatis	10. 10. 1723	Corno da Tirarsi (Leipziger Zusatz)
167	Johannis	24. 6. 1723	Clarino
171	Neujahr	1. 1. 1729(?)	Tr 1, 2, 3, Ti
172	1. Pfingsttag	28. 5. 1724, 13. 5. 1731	Tr 1, 2, 3, Ti
174	2. Pfingsttag	6. 6. 1729	2 Corni da Caccia
175	3. Pfingsttag	22. 5. 1725, 1735/1750	2 Trombe
178	8. nach Trinitatis	30. 7. 1724, 1740/1750	Cr
181	Sexagesimä	13. 2. 1724, 1735/1750	Tr
185	4. nach Trinitatis	20. 6. 1723	Clarino [Tromba]
190	Neujahr	1. 1. 1724, 1735/1750	3 Clarini, Ti
190a	Jubelfest	25. 6. 1730	(3 Tr?, Ti?)
193	Ratswahl	Siehe Tafel III	(3 Tr?, Ti?)
193a	Namenstag Augusts II.	3. 8. 1727	(3 Tr?, Ti?)
195	Trauung	1728/1731, um 1747/ 1748, nach 1747/1748	3 Tr, Ti, 2 Cr
197a	1. Weihnachtstag	um 1728	(3 Tr?, Ti?)
201	Dramma per Musica	um 1729	3 Tr, Ti
205	Universitätsfest	3. 8. 1725	3 Tr, Ti, 2 Cr da Caccia
205a	Krönungsfest Augusts III.	19. 2. 1734	
NB: „unter Trompeten und Pauken Schall“ (Dok II, Nr. 345–348).			
207	Universitätsfest	11. 12. 1726	3 Tr, Ti
207a	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1735(?)	3 Tr, Ti
213	Geburtstag Friedrich Christians	5. 9. 1733	2 Corni da Caccia
214	Geburtstag Maria Josephas	8. 12. 1733	3 Tr, Ti
215	Jahrestag der Königswahl Augusts III.	5. 10. 1734	Tr 1, 2, 3, Ti
NB: Nach Riemer (Dok II, Nr. 352) verursachte diese Aufführung Reiches Tod am folgenden Tage.			

232 ^I	Erbhuldigungs-Gottesdienst(?)	21. 4. 1733(?)	Clarino 1, 2, Principale, Tympana, Corne da caccia
	NB: Vgl. Dok I, Nr. 27; Dürr Chr 2, S. 107.		
232 ^{III}		Weihnachten 1724, Weihnachten/Ostern 1726/1727(?), (1749/1750)	Tr 1, 2, 3, Ti
237		vor 2. 7. 1723	3 Tr, Ti
243a	1. Weihnachtstag	25. 12. 1723	3 Tr, Ti
243	Marienfest (?)	1732/1735	3 Tr, Ti
249	1. Ostertag	1. 4. 1725, 1732/1735(?) 1735/1750	3 Tr, Ti
249a	Geburtstag Christians von Sachsen-Weißenfels	23. 2. 1725(?),	(3 Tr, Ti)
	NB: Vgl. Mf 30, 1977, S. 309-328 (D. Gojowy).		
249b	Dramma per Musica	25. 8. 1726	(3 Tr?, Ti?)
250-252	Trauung	um 1729	Cr 1, 2
(Anh. 3)	Ratswahl	Siehe Tafel III	(3 Tr?, Ti?)
(Anh. 4)	Ratswahl	Siehe Tafel III	(3 Tr?, Ti?)
(Anh. 4a)	Jubelfest	27. 6. 1730	(3 Tr?, Ti)
Anh. 9	Geburtstag Augusts II.	12. 5. 1727	
	NB: „Der Chorus Musicus, so sich nebst andern Instrumenten auch währenden Marches, mit Trompeten und Paucken hören ließ“ (Dok II, Nr. 220).		
(Anh. 10)	Geburtstag Graf Flemmings	25. 8. 1731	(Tr?, Ti?)
(Anh. 11)	Namenstag Augusts II.	3. 8. 1732	(Tr?, Ti?)
(Anh. 12)	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1733	(Tr?, Ti?)
Anh. 15	Promotion(?)	27. 4. 1724(?)	„a 3 Tromb, Tymp., ...“
	NB: Besetzungsangaben nach Breitkopfs Verzeichnis von 1761; Bestimmung und Datierung nach Schering (BJ 1938, S. 83f.).		
(Anh. 18)	Einweihung der umgebauten Thomasschule	5. 6. 1732	(Tr?, Ti?)
(Anh. 20)	Universitätsfest	9. 8. 1723	(Tr?, Ti?)
15	1. Ostertag	21. 4. 1726	Clarino 1, 2, Principale, Ti
	NB: Komposition von Johann Ludwig Bach (1677-1731).		
JLB 7	6. nach Trinitatis	28. 7. 1726	„2 Clarini piccoli ò Corni di Silva“
1068	Collegium musicum	um 1730	Tr 1, 2, 3, Ti
1069	Collegium musicum	(vor 1725), vor 1734(?)	Tr 1, 2, 3, Ti
1046	Collegium musicum	vor 1734(?)	2 Cr da Caccia
1047	Collegium musicum	vor 1734(?)	1 Tr

TAFEL V

Nach dem 6. Oktober 1734 entstandene Leipziger Kompositionen Bachs mit Trompeten- oder Hornstimmen

BWV			
11	Himmelfahrt	19. 5. 1735	3 Tr, Ti
14	4. nach Epiphantias	30. 1. 1735	1 Cr da Caccia/ „Corne par force“
(30a)	Huldigung Hennieke	28. 9. 1737	3 Tr, Ti

NB: Der Trompetensatz dieser auf Schloß Wiederau bei Pegau aufgeführten Huldigungsmusik wurde bemerkenswerterweise nicht mit in die wohl 1738 entstandene Johannis-Kantate BWV 30 übernommen; vgl. BJ 1972, S. 78 (W. Neumann). Die Trompeter für die Wiederau-Aufführung kamen vielleicht aus den nahegelegenen Städten Zeitz oder Weißenfels (kaum aber aus Leipzig).

34	1. Pfingstag	1735/1750 (nach 1742?)	3 Tr, Ti
118	Beerdigung/Trauerfeier	1735/1750	„due Litui“ (trombe da caccia?)
[a]/[b]			
191	1. Weihnachtstag	um 1740	3 Tr, Ti

NB: Die Vereinfachung der Trompetenstimmen gegenüber der Vorlage (Gloria, BWV 232^I) zeigt die veränderte Situation nach dem Tode Reiches.

197	Trauung	vor 1742 (Dürr Chr 2)	3 Tr, Ti
206	Geburtstag Augusts III.	7. 10. 1736, 3. 8. 1740 oder 1742	3 Tr, Ti
207a	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1735	3 Tr, Ti
208a	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1740 oder 1742	2 Cr da Caccia
248 ^{I, III,}	1., 3. Weihnachtstag, Neujahr,	25. 12. 1734 bis	3 Tr, Ti/2 Cr da
IV, VI	Epiphantias	6. 1. 1735	Caccia

NB: Die Stimme für Trompete 1 in Kantate VI ist überschrieben „Trombe. 1.“

Anh. 13	Huldigung für August III. u. a.	28. 4. 1738 (Dok II, Nr. 424ff.)	3(?) Tr, Ti
---------	------------------------------------	-------------------------------------	-------------

NB: Aufführung „unter Trompeten und Paucken Schall“.

Anh. 19	Begrüßung für Rektor Ernesti	21. 11. 1734	(Tr?, Ti?)
1045	Kantatensinfonia (Fragment)	um 1744	3 Tr, Ti
-	Ratswahl „Herrscher des Himmels, König der Ehren“	29. 8. 1740 (vgl. Tafel III)	(Tr?, Ti?)

TAFEL Va

Nachweisbare oder zu vermutende Wiederaufführungen von Kompositionen mit Trompeten- oder Hornstimmen aus der Zeit vor dem 6. Oktober 1734

BWV 5, 8, 10, 16, 27, 29, [43], [66], 96, 100, 126, 129, [130], 137, 175, 178, 181, 190, 193, 201, 232^{III}, 249, (Anh. 4), (1047), (1068), (1069).



1. Walzenkrug aus Meißner Porzellan
Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg



2. Detail – Porträt Gottfried Reiche nach dem Stich von J. F. Rosbach (1727)



3. Detail des Dekors

Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs

Von Alfred Dürr (Bovenden)

Die aufs Ganze gesehen recht dürftige Quellenüberlieferung zu den frühen Kantaten Bachs bringt es mit sich, daß mancherlei Fragen zu seinen Werken der Weimarer Zeit entweder gar nicht oder nur mit vagen Hypothesen beantwortet werden können, sofern nicht der oft beschworene, sich aber nur selten einstellende glückliche Fund eines Tages Klarheit schafft.

Gewiß hat die gründliche Sichtung der Quellen im Rahmen der Arbeiten an der NBA zur Klärung vieler Detailfragen beigetragen; andererseits gilt es aber auch, über die Isolierung des einzelnen „Falles“ hinweg Parallelen zu erkennen, die vielleicht hier oder dort neue Einsichten vermitteln. Einige Beispiele seien im folgenden erörtert.

I. Verlorene Oboen(?) - Stimmen

Es fällt auf, daß, soweit die Quellenlage ein Urteil zuläßt, die Überlieferung einiger Oboenpartien – oder, vorsichtiger ausgedrückt, einiger Partien, die bei Wiederaufführungen der Oboe zugewiesen wurden, auf Komplikationen stößt. Die Weimarer Stimmen dazu sind teils gänzlich verlorengegangen, teils sind in ihnen bestimmte Obligatpartien durch Tacetvermerke ausgespart, ohne daß eine Erklärung dafür gegeben werden kann. Im einzelnen:

Erschallet, ihr Lieder, BWV 172

Eine Weimarer Stimme für Oboe ist nicht erhalten. Für die Leipziger Wiederaufführungen der Jahre 1724 in D-Dur und 1731 in C-Dur wurde je eine Stimme neu angefertigt. Entweder war also die Weimarer Stimme schon 1724 aus nicht erkennbaren Gründen abhanden gekommen, oder sie war – vielleicht wegen der Stimmtonverhältnisse – in Leipzig nicht mehr verwendbar.

Satz 1, eine bloße Verdoppelung des Violino-I-Parts, ist in der Stimme von 1724 autograph und in derjenigen von 1731 überhaupt nicht eingetragen; wahrscheinlich fehlte er auch in der Weimarer Stimme. Dagegen sind die Sätze 5–6 in der Stimme von 1724 von Kopistenhand (Johann Andreas Kuhnau) geschrieben (in derjenigen von 1731 autograph). Wenn aber Bach 1724 die Eintragung des Satzes 1 selbst übernimmt, Satz 5–6 dagegen an einen Kopisten delegiert, so ist anzunehmen, daß er in den letztgenannten beiden Sätzen gegenüber der Weimarer Version keine einschneidenden Veränderungen anzubringen wünschte.

Die möglichen Erklärungen des Quellenbefundes (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/13 und bei Dürr St 2) lauten in Stichworten:

Dem fraglichen Instrument fällt nur in Satz 5 ein eigener Part zu. Bei der Aufführung 1714 kommen in Frage:

Oboe: Spiel in G-Dur wahrscheinlich, aber Verlust der Stimme nicht erklärbar; Spiel in As-Dur instrumententechnisch ungünstig, aber Verlust der Stimme erklärlich, da in Leipzig nicht verwendbar.

Tenoroboe: Spiel in beiden Tonarten möglich, aber verlangter Tonumfang untypisch.

Blockflöte: Spiel in beiden Tonarten möglich, aber Tonumfang setzt abweichende Weimarer Fassung voraus (siehe dazu oben).

Der Grund für den Verlust der Weimarer Stimme ist demnach nicht mit Sicherheit zu ermitteln.

Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21

Die Weimarer Oboenstimme in c-Moll, geschrieben von „Anonymus Weimar 2“ und ihrer Entstehungszeit nach nicht sicher datierbar, enthält für die Sätze 1 und 3 als ursprüngliche Eintragung einen Tacetvermerk, der noch in Weimar (vielleicht sofort) durch den Nachtrag beider Sätze auf einem Einlageblatt widerrufen wurde (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/16).

Da es sich bei den Sätzen 1 und 3 ausgerechnet um die beiden repräsentativen Obligatpartien für Oboe dieser Kantate handelt (im übrigen wirkt die Oboe nur in den Chorsätzen mit), bleiben alle Erklärungsversuche für das Auslassen beider Partien letztlich unbefriedigend.

Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert, BWV 31

Die Weimarer Stimme Oboe I enthält zu Satz 8 einen Tacetvermerk: Ähnlich der zuvor betrachteten Kantate fehlt ausgerechnet der einzige repräsentative Solopart, der in den Leipziger Wiederaufführungen seit 1724 der Oboe (d'amore) zugewiesen wird, in der erhaltenen Weimarer Stimme (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/9, auch im BJ 1985, S. 155–159).

Die Beobachtung, daß die Partien der erhaltenen Weimarer Holzbläserstimmen (Oboe I, II, III, Taille, Bassono) im Prinzip nur andere Instrumente oder Singstimmen verdoppeln, legt die Vermutung nahe, daß diese fünf Stimmen eine nachträgliche Hinzufügung – anlässlich einer Wiederaufführung oder infolge Umdisposition zur ersten Aufführung – darstellen (a. a. O.). Trifft dies zu, so hätte sich der Obligatpart zu Satz 8 bei deren Niederschrift schon auf einer bereits vorhandenen, aber heute verlorengegangenen Stimme befunden; er brauchte also nicht nochmals abgeschrieben zu werden. Unklar bleibt dessenungeachtet, warum die erhaltene Weimarer Stimme Oboe I keinerlei Verweisung auf diese Eintragung enthält.

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe, BWV 162

Zu Satz 3 ist offensichtlich ein Obligatpart verlorengegangen (siehe Dürr St 2, S. 34f.), möglicherweise für Oboe. Der Fall ist aber im Vergleich mit den drei zuvor geschilderten insofern untypisch, als auch die Leipziger Stimme verloren ist und mit ihr der Beleg, daß der Part, wenn nicht schon in Weimar, so doch spätestens in Leipzig der Oboe zugeordnet war. Trotzdem erscheint ein Hin-

weis auf diesen Verlust im Zusammenhang mit den zuvor geschilderten Beobachtungen angebracht.

Eine hinlänglich überzeugende Erklärung für die vier geschilderten Fälle hat sich vorläufig nicht finden lassen, und die Möglichkeit bleibt bestehen, daß es sich dabei um rein zufällige Parallelen handelt. Angedeutet werden sollte jedoch wenigstens die Frage, ob eventuell der Befund der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“, BWV 199 einen Hinweis geben könnte. Das Weimarer Aufführungsmaterial dieses Werkes enthält zwei Oboenstimmen, deren eine keine Besonderheiten aufweist, während die andere die Überschrift *Violoncello è Hautbois* trägt und dem Oboisten in allen Sätzen, in denen er nicht Oboe zu spielen hat, die Rolle des Violoncellisten zuweist – eine Rolle, die er so brillant beherrscht zu haben scheint, daß ihm Bach gleich noch den nicht ganz leichten, ursprünglich für Viola konzipierten Obligatpart zum Choralatz 6 übertrug (Einzelheiten im Krit. Bericht NBA I/20).

Unklar bleibt, ob wir mit dieser Stimme das Zeugnis einer weiteren Wiederaufführung der Kantate oder einer plötzlichen Umdisposition zum 12. August 1714 vor uns haben. Zu fragen wäre, ob Bach diese Stimme wirklich aus einer Notsituation heraus geschrieben hat oder vielleicht, weil er einem außergewöhnlich fähigen Musiker Gelegenheit zu reichlicher Betätigung geben wollte. Setzt man diesen zweiten Fall voraus, so ließen sich für einige unserer oben mitgeteilten Beobachtungen Erklärungen finden.

So muß zum Beispiel auffallen, daß es in allen vier geschilderten Fällen nur ganz wenige Sätze sind, die einen Oboenpart vermissen lassen: Der Spieler wäre also durchaus in der Lage, in allen übrigen Sätzen zum Violoncello zu greifen.¹ In den Kantaten mit umfangreicheren Oboenpartien – BWV 21 und 31 – wären dagegen die Aufgaben an zwei verschiedene Spieler delegiert worden, einen „Ripienoboisten“ für die Chöre (und die Sonata in BWV 31) sowie unseren „Solooboisten“ (und Violoncellisten) für die Obligatpartien (BWV 21/1 und 3 sowie 31/8).

Oder waren die fraglichen Partien etwa doch nicht für Oboe, sondern für ein anderes Instrument bestimmt? Aber für welches?

Beide Erklärungsversuche scheinen freilich sehr problematisch und nur durch die Tatsache gerechtfertigt, daß eine überzeugendere Erklärung bislang nicht gegeben werden konnte.

II. Umdisposition, Wiederaufführung oder Parallelaufführung?

Eine Anzahl von Weimarer Kantaten Bachs enthält in ihrem Stimmenmaterial Anzeichen, die darauf deuten, daß noch in Weimar selbst entweder eine Umdisposition oder eine wiederholte Aufführung stattgefunden hat. Im einzelnen:

¹ Kantate 31 erlaubt hierzu noch die zusätzliche Beobachtung, daß die erhaltene Weimarer Stimme *Violoncello* ausgesprochenen Ripienocharakter hat: Man vermißt daher eine weitere (Weimarer) Violoncellostimme mit dem Continuopart der Rezitative sowie dem durchgängigen Continuopart zu den Arien und Chören.

Himmelskönig, sei willkommen, BWV 182

Die Urfassung der Kantate sieht nur einen einzigen, zweifellos solistisch auszuführenden Violinpart vor. Zu unbekannter Zeit hat Bach dann noch eine Ripienstimme für Violine ausgeschrieben, die in Satz 1 einen neu komponierten Part erhalten hat, während sie in den Sätzen 2, 4, 7, 8 den bereits vorhandenen Violinpart verdoppelt. Das Weimarer Papier der Stimme läßt an eine Entstehung in Bachs Weimarer Zeit denken; doch könnte Bach auch später noch unbenutztes Papier im Konvolut vorgefunden und verwendet haben. Die Schriftformen unterscheiden sich ein wenig von denen der ursprünglichen, zum 25. März 1714 gefertigten Stimmen, so daß eher an eine spätere Wiederaufführung zu denken ist; doch scheint, den Gebrauch einer anderen Feder vorausgesetzt, eine gleichzeitige Entstehung nicht unbedingt auszuschließen zu sein.²

Demnach ist entweder mit einer Umdisposition zu Palmarum 1714 oder aber mit einer Wiederaufführung der Kantate (in Bachs Weimarer Zeit?) zu rechnen.

Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21

Die Entstehungsgeschichte der Kantate ist in mancher Hinsicht ungeklärt, und die im Krit. Bericht NBA I/16 unterbreiteten Hypothesen brauchen hier nicht im einzelnen wiederholt zu werden. Festzuhalten ist jedoch, daß nach unserer bisherigen Erkenntnis um 1713/1714 sowohl eine Aufführung in c-Moll-Kammerton mit einer Oboenstimme in c-Moll stattgefunden hat als auch eine weitere in c-Moll-Chorton mit einem Oboenpart in d-Moll-Kammerton, ohne daß wir sicher wissen, ob die erhaltene Oboenstimme in d-Moll (NBA: Quelle A 28) die ursprüngliche Stimme darstellt oder zu einer späteren Wiederholung angefertigt worden ist.

Für die (mutmaßliche) Duplizität der Aufführungen bietet sich zwar Chrysanders Vermutung (mehr ist es nicht!) von einer Aufführung der Kantate anlässlich der Bewerbung Bachs Ende 1713 in Halle als willkommene Erklärungsmöglichkeit an; doch sind die Zusammenhänge in Wahrheit so undurchsichtig, daß sie einer Fülle anderslautender Auslegungen keine erheblichen Hindernisse in den Weg legen. Wir enthalten uns daher an dieser Stelle weiterer Spekulationen.

Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199

Die bereits oben erwähnte Existenz zweier Weimarer Oboenstimmen – *Oboe* und *Violoncello è Hautbois* – zwingt zu der Folgerung, daß auch diese Kantate entweder eine kurzfristige Umdisposition oder eine Wiederaufführung während Bachs Weimarer Zeit erfahren hat.

² Möglicherweise sind Neuerkenntnisse im Rahmen der Neuausgabe in NBA I/8 zu erwarten.

Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret, BWV 31

Wie schon oben angedeutet wurde, gehörten die fünf Weimarer Holzbläserstimmen offenbar nicht zum ersten Entwurf der Kantate, sondern sind das Ergebnis einer nachträglichen, wenn auch vielleicht schon zur ersten Aufführung vorgenommenen Umdisposition. Bekräftigt wird diese Vermutung einerseits durch die Feststellung, daß Satz 8 in der erhaltenen Weimarer Stimme Oboe I mit einem Tacervermerk versehen ist (siehe oben; der Obligatpart des Satzes war also vielleicht bereits ausgeschrieben), und andererseits durch Bachs Verzicht auf die kompakte Holzbläsermitwirkung in den Leipziger Wiederaufführungen (Einzelheiten a. a. O.).

Trifft diese Vermutung zu, so stellt sich auch hier wiederum die Frage, ob eine plötzliche Umdisposition oder eine Wiederaufführung (mit verstärkter Besetzung) in Bachs Weimarer Zeit anzunehmen ist.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe, BWV 185

Wie bei Dürr St 2 (S. 32f.) ausgeführt wurde, hat Bach zu dieser in fis-Moll (Chorton) = a-Moll (Kammerton) entworfenen Kantate (so die Partitur P 59) schon in Weimar auch zwei Stimmen (*Violoncello* und *Violine*) in g-Moll (Chorton) anfertigen lassen. Wiederum läßt der Befund die Erklärungen „plötzliche Umdisposition“ (Oboe in gewöhnlichem statt tiefem Kammerton, Umstimmen der übrigen Streicher) oder „wiederholte Aufführung“ zu.

*

Obwohl über Bachs Arbeitsbedingungen bei seinen Weimarer Kantatenaufführungen kaum etwas bekannt ist, muß es doch ein wenig mißtrauisch stimmen, wollte man ernstlich annehmen, Bach habe innerhalb von zwei Jahren mindestens fünfmal plötzlich umdisponiert, wobei diejenigen Kantaten, zu denen die Überlieferung der Weimarer Stimmen uns im Stich läßt (BWV 12, 172, 61, 152, 80a, 165 usw.), noch nicht einmal berücksichtigt sind.

Aber auch die Annahme einer späteren Wiederaufführung will nicht so recht einleuchten, liegen doch für die Jahre 1715, 1716, 1717 jeweils Kantatendichtungen Salomon Francks vor, die eigentlich zu vertonen gewesen wären (siehe dazu unten). Auch sollte Bach ja nach der Ernennung zum Konzertmeister „Monatlich neue Stücke ufführen“ (Dok II, Nr. 66, S. 53), also nicht alte wiederholen.

Wir sollten daher – vielleicht nicht unbedingt mit Vorrang, aber wenigstens auch – die Möglichkeit, daß Bachs Weimarer Kantaten andernorts Parallelaufführungen erlebten, in Erwägung ziehen. Solche Lieferungen von Kantaten nach auswärts waren damals keine Seltenheit, wie wir zum Beispiel aus Telemanns Biographie wissen. Auch könnten vielleicht noch weitere Eigenheiten einiger Bach-Kantaten dieser Zeit wie Aufführungen in Kammertonstimmung – BWV 21 (siehe oben), 163 (siehe Dürr St 2, S. 35f.), 63 – hierdurch ihre Erklärung finden (siehe auch unten zu BWV 161, 162).

Trotzdem sind schwerwiegende Bedenken gegen diese Hypothese kaum auszu-

räumen. Sofern eine solche Parallelaufführung nicht in unmittelbarer Nähe, etwa in der Weimarer Stadtkirche³, stattfand, wäre eine Aufführung am selben Tag nicht ohne die Anfertigung eines vollständigen neuen Stimmensatzes möglich gewesen. Hierfür fehlen jedoch Belege. Oder fanden die Aufführungen jeweils in einem der folgenden Jahre – bis 1717 – statt? Vielleicht gelingt es eines Tages, weitere Hinweise zu entdecken.

III. Zu Bachs Weimarer Kantatenkalender

Andreas Glöckners Entdeckung „Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs“ im BJ 1985 (S. 159–164) zieht, so erfreulich sie ist, weitere Fragen nach sich, insbesondere zu Komposition und Aufführung der von Salomon Franck gedichteten Textjahrgänge 1715, *Evangelisches Andachts-Opffer*, und 1716, *Evangelische Seelen-Lust*: Wenn Bach, wie Glöckner wahrscheinlich macht, seine Kantaten BWV 161 und 162 erst zum 27. September beziehungsweise 25. Oktober 1716 komponiert und aufgeführt hat, wenn also Franck-Kantaten des Jahrgangs 1715 noch bis kurz vor Beginn des Jahrgangs 1717 in der Weimarer Schloßkirche erklingen, dann hat es den Anschein, als habe Franck seinen Jahrgang 1716 ziemlich vergeblich zum Druck befördert. Bach selbst scheint jedenfalls, soweit der erhaltene Werkbestand erkennen läßt, keine Kantaten daraus komponiert zu haben; und ob es die beiden Dreestaten, bleibt ungeklärt. – Andererseits muß Franck, als er den Jahrgang drucken ließ, noch an solche Aufführungen geglaubt haben, wie der Titel . . . *In einem Von der Fürstl. Weimarischen Hof-Capelle musicirten Jahr-Gange . . .* beweist und wie der Druck eines neuen Jahrgangs für 1717, *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten* zu bestätigen scheint: An ein „Nachholen“ des Jahrgangs 1716 im folgenden Jahre war offensichtlich nicht gedacht.

Es braucht nicht auf Zufall zu beruhen, daß Franck zu dem auf Bachs Ernennung zum Konzertmeister folgenden Kirchenjahr wieder mit regelmäßigen Kantatendichtungen aufwartet, erstmals sogar mit Texten des Neumeister-Typus, und daß er Ende 1716, als Bach sich offenbar Hoffnungen auf die Kapellmeisterstelle macht, gleich einen neuen Jahrgang zur Hand hat: Bach könnte sich mit Franck abgesprochen und auch eine entsprechende *Christ-Fürstl. Anordnung* (so im Titel 1715) erwirkt haben. Aber im einzelnen scheinen doch Schwierigkeiten aufgetreten zu sein, deren Ursache nicht ganz überschaubar ist:

- 15. Juli bis 2. Dezember 1714: Nach einer anfänglichen Vertonung von vier Franck-Texten durch Bach (BWV 182, 12, 172, 21) scheint Franck, vielleicht krankheitshalber, als Textdichter ausgefallen zu sein und auch den neuen Jahrgang für 1715 nicht fristgerecht geliefert zu haben (vgl. BWV 199, 61).
- 27. Januar und 24. Februar 1715: Anscheinend keine Franck-Kantaten Bachs: Fällt Franck neuerlich aus?
- 22. Dezember 1715 und 19. Januar 1716: Immer noch Franck-Kantaten des

³ Darauf könnte eventuell Johann Gottfried Walthers Abschrift der Kantate 54 (siehe NBA I/18 Krit. Bericht) deuten.

Jahrgangs 1715 (BWV 132, 155), obwohl inzwischen Vertonungen des Jahrgangs 1716 fällig gewesen wären.

Bis 20. September 1716: Keine Erkenntnisse.

27. September und 25. Oktober 1716: Offenbar immer noch Franck-Kantaten des Jahrgangs 1715 (BWV 161, 162).

6., 13. und 20. Dezember 1716: Kantaten des Jahrgangs 1717 (BWV 70a, 186a, 147a).

Falls die Datierung der beiden Kantaten 161, 162 in das Jahr 1716 zutrifft, fällt freilich der beachtliche Unterschied zu den kurz darauf folgenden Adventskantaten 70a, 186a, 147a auf, den man bisher als das Ergebnis eines allmählichen künstlerischen Reifungsprozesses interpretieren konnte, der sich aber, nachdem die Kantaten einander zeitlich so nahe gerückt sind, höchstens aus dem Wunsch Bachs erklären läßt, seine Eignung zum Kapellmeister durch besonders großartige Ausführung der Adventskantaten zu beweisen.

Sollten allerdings unsere oben zu II. aufgestellten Überlegungen allen Bedenken zum Trotz zutreffen, so könnte das durchaus bedeuten, daß die Kantaten 161 und 162 vielleicht doch schon 1715 komponiert wurden; ja nicht einmal das Weiterlaufen des Franck-Jahrgangs bis in den Januar 1716 hinein müßte mit Notwendigkeit die Aufführungen in der Weimarer Schloßkirche betreffen.

Aber derartige Erwägungen bleiben äußerst hypothetisch und beweisen im Grunde nur, wie wenig uns über Bachs Kantatenaufführungen der Weimarer Zeit wirklich bekannt ist.

Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach

Von Konrad Küster (Tübingen)

4

1977 konnte Walter Blankenburg nachweisen, daß die achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs, die in Leipziger Quellen aus dem Jahr 1726 überliefert sind, auf die gleiche Textquelle zurückgehen wie sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs, die 1726 als Neukompositionen entstanden. Blankenburg beschrieb hierzu einen Jahrgang Kantatentexte, der ebenfalls 1726 in Rudolstadt nachgedruckt worden war; in ihm finden sich auch die Texte der erwähnten 25 Kantaten Johann Ludwig und Johann Sebastian Bachs.¹ Durch die Entdeckung von fünf Kantatenfragmenten Johann Ludwig Bachs im Frankfurter Stadtarchiv, deren Texte ebenfalls mit dem Rudolstädter Textdruck von 1726 in Verbindung gebracht werden konnten, sind nun noch zwei weitere Kompositionen Johann Ludwig Bachs nachgewiesen, die als Schwesterwerke seiner bisher bekannten achtzehn Kantaten jenes Jahrgangs anzusehen sind.² Nicht in dem Rudolstädter Druck finden sich die Texte zu zwei weiteren geistlichen Kantaten Johann Ludwig Bachs, nämlich zu „Du sollt lieben Gott, deinen Herrn“ (13./18. nach Trinitatis)³ und „Es wird des Herren Tag kommen“ (25. nach Trinitatis).⁴

Blankenburg schlug vor, den Pastor Christoph Helm als den Verfasser der Texte anzunehmen; theologische und sprachliche Gesichtspunkte führte er zur Unterstützung seiner These an. Allerdings gibt es einige Argumente, die deutlich in andere Richtung weisen, so daß man an Blankenburgs Identifizierung erhebliche Zweifel haben muß. Im Vordergrund steht dabei das Umfeld, in dem die Kantaten Johann Ludwig Bachs entstanden.

Johann Ludwig Bach war 1711 zum Kapellmeister am Meininger Hof befördert worden, wo er schon seit 1699 beschäftigt gewesen war. An musikalischen Aufführungen der Kompositionen, die sein Vorgänger als Hofkapellmeister, Georg Caspar Schürmann, geschrieben hatte, wirkte er als „Capell-Verwandter“ mit.⁵ Schürmann (1672/1673–1751) war 1703 im Anschluß an eine Italienreise nach Meiningen gekommen und blieb dort bis 1707.⁶ Es ist unbedingt anzunehmen, daß Johann Ludwig Bach mit den Kompositionen, die Schürmann in Meiningen schrieb, intensiv und auf breiter Basis vertraut war.

¹ BJ 1977, S. 7–25.

² BJ 1984, S. 117–129. Die übrigen drei Kantaten, die sich in Frankfurt fragmentarisch erhalten haben, liegen auch in Leipziger Quellen vor.

³ AfMw 25, 1968, S. 308–316 (A. Dürr), hier besonders S. 310. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, *Cod. ms. 8° Philos. 84^o*.

⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, PCons. ms. 10. Eine Beschreibung in E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler . . .*, Bd. 1, Leipzig 1812, Sp. 212.

⁵ G. F. Schmidt, *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, Bd. 1/2, Regensburg 1933/1934. Hier Bd. 1, S. 187.

⁶ MGG 12, Sp. 195–201 (G. Croll), hier besonders Sp. 196. Vgl. auch: H. Müller, *Wodurch der Meininger Johann Ludwig Bach seine Unsterblichkeit erlangte – Ein Beitrag zum Bach-Jahr 1985*, in: Almanach für Kunst und Kultur im Bezirk Suhl 5, S. 49–53, hier S. 50.

So werden ihm auch die Texte, die er in seinen zwanzig aus Leipzig und Frankfurt überlieferten Kantaten vertonte, bereits einige Jahre lang bekannt gewesen sein, als er selbst sie in Musik setzte; denn bereits Schürmann hatte Kantaten auf jene Texte komponiert, die sich uns in dem Rudolstädter Druck erhalten haben. Es handelt sich hierbei um folgende Werke⁷:

1. „Pflüget ein Neues und säet nicht“ (Neujahr)⁸
2. „Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen“ (Epiphantias)
3. „Aber über das Haus David“ (1. Pfingsttag)
4. „Gnädig und barmherzig ist der Herr“ (2. Pfingsttag)
5. „Siehe, ich will mich meiner Herde“ (3. Pfingsttag)
6. „Gott ist unsre Zuversicht und Stärke“ (Reformationsfest)⁹

Nur die Quellen zu den drei Pfingstkantaten können als autograph gelten; auf den Schlußseiten sind sie datiert: „Meiningen d. 27. [beziehungsweise 29./30.] Mai Anno 1705“. Die Daten stehen offenbar jeweils für den Tag der Fertigstellung der Partitur; Pfingsten wurde 1705 am 31. Mai, 1. und 2. Juni gefeiert. Festzuhalten bleibt also, daß die Kantatentexte des Rudolstädter Textdrucks von 1726 bereits zum Kirchenjahr 1704/05 in Meiningen existierten.

Durch die Entdeckung der Frankfurter Kantatenfragmente ließ sich ausschließen, daß sich Johann Ludwig und Johann Sebastian Bach die Arbeit an der Vertonung des Kantatenjahrgangs geteilt hätten: In der Vertonung von „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ liegt eine erste Kantate des Textjahrgangs in Kompositionen beider vor. Da nun zu „Gott ist unsre Zuversicht und Stärke“ unterschiedliche Kompositionen Schürmanns und Johann Ludwig Bachs vorliegen, läßt sich auch für diese beiden Meininger Kapellmeister eine Arbeitsteilung ausschließen. Offen bleibt allerdings dabei, ob Schürmann und Johann Ludwig Bach jeweils einen kompletten Jahrgang auf jene Texte komponierten; da jedoch Schürmanns Kompositionen in die Zeit von Neujahr bis zum Reformationsfest, Johann Ludwig Bachs Kompositionen in die Zeit zwischen 2. Weihnachtstag und 13. Sonntag nach Trinitatis fallen, beide „Zyklen“ also einen relativ großen Teil des Kirchenjahres einschließen, ist es wohl naheliegend, jeweils die Komposition eines kompletten Jahrgangs anzunehmen.

In der Argumentation, daß Christoph Helm der Textdichter des Jahrgangs von 1726 gewesen sein könnte, hatte Blankenburg diese Texte mit Rudolstädter Kantatendichtungen von 1707 verglichen, als deren Verfasser Christoph Helm

⁷ DSB, in *Mus. ms.* 30 272; unsere Anordnung folgt der Stellung im Kirchenjahr.

⁸ Gedruckt in: Monatshefte für Musikgeschichte 17, 1885, S. 89–147 (hrsg. R. Eitner).

⁹ Johann Ludwig Bachs Kantate gleichen Texts ist für den 4. Sonntag nach Epiphantias geschrieben. Vermutlich wurde die Bestimmung dieses Texts also erst später vom Reformationsfest in jenen Sonntag abgeändert.

¹⁰ H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.), besonders S. 66, 129, 294.

bereits nachgewiesen worden war.¹¹ Blankenburg berichtet jedoch über diesen Jahrgang von 1707: „Ein Einfluß Neumeisters ist hier noch nicht spürbar.“¹² Diese Einflüsse sind nun gerade bei den von Schürmann vertonten Texten nicht zu leugnen; sie enthalten Rezitative und Arien (in einem Fall ist eine Arie in Da-capo-Form komponiert).¹³ Es muß also erstaunen, daß Helm sich 1704 für Kantatentexte die Reformen Neumeisters zunutze gemacht und 1707 von ihnen wieder völlig Abstand genommen haben sollte.¹⁴ Somit ist nicht wahrscheinlich, daß Helm die von Schürmann, Johann Ludwig und Johann Sebastian Bach vertonten Texte gedichtet hat; der Dichter wird – wegen der neuen Datierung der Texte und deren Vertonung durch Schürmann – eher in Meiningen zu suchen sein.

Ludwig Bechstein berichtete 1856 in seinen *Mittheilungen aus dem Leben der Herzoge zu Sachsen Meiningen und deren Beziehung zu Männern der Wissenschaft*:

„Im Jahre 1713 erschien eine Passionsgeschichte, in Form eines großen Oratoriums – ‘In der Hoch Fürstl. Sachsen-Coburg-Meiningischen Hof-Capelle abgesungen’ – und es ist nicht unmöglich, daß Text und Musik von dem Herzoge selbst herrührten, ebenso die Recitative, welche als ‚Sonntags- und Fest-Andachten über die ordentlichen Evangelien etc.‘ in derselben Hofkapelle abgesungen wurden, und 1719 bereits in dritter Auflage im Druck erschienen.“¹⁵

Abgesehen davon, daß Bechstein hier nur etwas zur Datierung der „Passionsgeschichte“, nicht aber zu der der „Recitative“ sagt,¹⁶ hat man wohl kaum daran zu zweifeln, daß Bechstein eine frühere Meiningener Ausgabe des Rudolstädter Textbuches von 1726 („Sonn- und Fest-Tags-Andachten über die ordentlichen Evangelia . . .“) vorlag. Die Divergenzen zwischen dem Rudolstädter Titel und Bechsteins Mitteilung sind unerheblich: Bei Bechstein ist der Begriff „-tags-“ nach vorn an eine ungewöhnliche Stelle vorgezogen,¹⁷ und der Plural von „Evangelium“ ist eingedeutscht. Da Bechstein den Titel nicht ausführlicher zitiert, dieser in der wiedergegebenen Form jedoch mit dem des erhaltenen Rudolstädter Drucks weitgehend übereinstimmt, ist festzustellen:

1. Die Texte existierten bereits zum Kirchenjahr 1704/05; vielleicht waren sie damals in Meiningen erstmals gedruckt worden.

¹¹ A. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 23–25, sowie B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Pbilipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft, Halle 1963, S. 105–134, hier S. 112.

¹² A. a. O., (vgl. Fußnote 1), S. 24.

¹³ Die Arie Nr. 3 in „Gnädig und barmherzig ist der Herr“ (2. Pfingsttag).

¹⁴ Aus Baselts und Blankenburgs Ausführungen (vgl. Fußnoten 1 und 11) ist nicht ersichtlich, wie Helms Verhältnis zu Neumeisters Reformen in späterer Zeit war.

¹⁵ Halle 1856, S. 39.

¹⁶ W. H. Scheide (BJ 1961, S. 7) parallelisierte die „Passionsgeschichte“ und die „Recitative“ hinsichtlich ihrer Datierung.

¹⁷ Die Begriffsbildung „Sonn- und Festtags-“ findet man beispielsweise auf den Titelseiten anderer Rudolstädter Textdrucke der Zeit (vgl. W. Blankenburg, *Neu aufgetauchte Textbücher von Rudolstädter Kantaten-Jahrgängen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972, Bd. 1, Kopenhagen 1974, S. 271–277, hier S. 273f.) oder in der Urkunde zur Bestallung Johann Sebastian Bachs zum Organisten an der Liebfrauenkirche in Halle vom 14. 12. 1713 (Dok II, Nr. 63); Nachweise für „Sonntags- und Fest-“ liegen dagegen nicht vor.

2. 1719 erschien in Meiningen eine dritte Auflage des Texte-Jahrgangs.
3. 1726 wurden die Texte in Rudolstadt nachgedruckt; ob sie bereits zuvor dort einmal gedruckt, vertont und aufgeführt worden waren, soll hier nicht diskutiert werden.

Beststein konnte die Frage nach dem Textdichter „seines“ Jahrgangs nicht sicher beantworten; er spricht nur die Vermutung aus, daß Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen der Verfasser der Texte (und der Musik?) gewesen sein könne. Blankenburg jedoch wendet sich gegen die Annahme, der Herzog habe die Dichtungen verfaßt:

„Vor allem aber hat es den Anschein, daß die Dichtungen das Werk eines Theologen oder wenigstens eines Autors mit einer gediegenen theologischen Bildung sind; ist er doch in dieser Hinsicht viel zu eigengeprägt, als daß man diesen im Meininger Herzog Ernst Ludwig vermuten könnte.“¹⁸

Doch gerade das Ausmaß und die Form der theologischen Bildung des Herzogs sollte man nicht zu gering einschätzen. Man liest hierzu am Ende des Artikels *Ernestus Ludovicus* in Zedlers Universallexikon:

„Aus Liebe zu göttlicher Weißheit, darinnen er ein grosses Maas der Erkänntnis erlanget, wolte er schon in der zartesten Jugend immer selbst predigen, that es auch auf Verlangen und zur Freude seines gottseligen Vaters zum öfftern *privatim*. Auch siehet man von seiner Hand in der Fürstl. *Bibliothec* viele starcke Bände von nachgeschriebenen Predigten, ferner ein *MS.* unter dem Titel: teutsche und lateinische auch Frantzösische Gedancken, doch alle in Christlichen Dingen, ingleichen die Leichen-Predigt, die er sich in der Jugend selbst verfertigt nebst dem Lied übern Leichen-Text ausm 116 Ps. und 2 völlige Jahr-Gänge Kirchen-Music, welche auch in der Schloß-Kirche zu Meiningen ist *musicirt* worden. Sächsische Merckwürdigkeiten.“¹⁹

Man sollte demnach Ernst Ludwig nicht mit einem auf seine theologische Bildung bezogenen Argument aus dem Kreis derer ausschließen, die als Verfasser der Texte des Jahrgangs in Frage kommen. Im übrigen ist zu beachten, daß hier nicht nur von einem Kantatenjahrgang des Herzogs die Rede ist, sondern von zwei.

Neuerkenntnisse könnte also der Text zum Mittelteil von Ernst Ludwigs Trauermusik (komponiert von Johann Ludwig Bach, 1724) geben;²⁰ als hinderlich bei einem Vergleich erweist sich dabei jedoch die strenge Form dieses Textes (den sich der Herzog nach Zedlers Lexikon ja bereits „in der Jugend“ gedichtet hatte): Es handelt sich um ein siebenstrophiges, sechszeilig in Barform und vierhebigen Jamben angelegtes Gedicht. Die Textform ist wohl nicht gerade als ausgefallen zu bezeichnen; dennoch sei darauf hingewiesen, daß die in Göttingen aufbewahrte Kantate „Du sollt lieben Gott, deinen Herrn“ in ihren freien Texten ebenfalls diesem Schema folgt. Ihr wie auch der in Paris befindlichen Kantate „Es wird des Herren Tag kommen“ liegt ein vierstrophiges Gedicht zugrunde, dem ein Zitat aus dem Neuen Testament vorangestellt und in das nach der zweiten Strophe ein weiteres

¹⁸ A. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 23.

¹⁹ (J. H. Zedler), *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 8, Halle und Leipzig 1734, Sp. 1734f.

²⁰ P. 39

neutestamentliches Bibelwort eingeschoben ist. Einzelne sprachliche Charakteristika, die Harald Streck und Ferdinand Zander für die Texte des jeweils betrachteten Ausschnitts aus Johann Ludwig Bachs Kantatenwerk herausgearbeitet haben (zum Beispiel Anhängen der Endsilbe „-lich“ an Adverbien, Anhäufungen von Substantiven),²¹ finden sich auch hier („seeliglich“ im zweiten Teil der Trauermusik; „gänzlich“ sowie „Seele, Kräfte und Gemüthe“ in der Kantate „Du sollt lieben Gott, deinen Herrn“). Allein schon auf diese wenigen Andeutungen hin sollte man sich in der Identifizierung des Dichters zumindest Bechsteins Formulierung anschließen, daß es also nicht unmöglich ist, die Texte, die uns in dem Druck von 1726 aus Rudolstadt vorliegen, könnten von Herzog Ernst Ludwig selbst herrühren. Dabei müßte man jedoch auch berücksichtigen, daß dann die Kantaten „Du sollt lieben Gott, deinen Herrn“ und „Es wird des Herren Tag kommen“ als Vertonungen aus dem anderen Kantatentextjahrgang, den Ernst Ludwig nach den Mitteilungen des Zedlerschen Lexikons gedichtet haben soll, stammen. Ob sich aus deren Textgestalt, die nun tatsächlich die Neumeisterschen Reformen noch nicht in sich aufgenommen hat, ein Rückschluß auf die Datierung im Gesamtwerk Johann Ludwig Bachs zu ergeben hat, sei dahingestellt.

Wann aber sind die übrigen zwanzig geistlichen Kantaten Johann Ludwig Bachs entstanden? Als *Terminus post quem* hat das Kirchenjahr 1704/05 zu gelten, in dem Schürmanns Vertonungen entstanden; *Terminus ante quem* wäre 1719, das Erscheinungsjahr der dritten Auflage. Zu klären wären folgende Fragen: Erschien die erste Auflage des Textdrucks tatsächlich zum Kirchenjahr 1704/05? Erschien die zweite Auflage zu einer Wiederaufführung der Kantaten Schürmanns oder zur Erstaufführung der Kantaten Johann Ludwig Bachs? Ohne hier eine sichere Antwort geben zu können, sei folgendes ausgeführt: Wenn die Frankfurter Quellen auf Telemanns Reise nach Gotha und Eisenach hin 1717 entstanden sind,²² verschiebt sich dadurch der *Terminus ante quem* nach vorn. Wenn Johann Ludwig Bach der Komponist der Werke war, zu deren Aufführung die Kantatentexte in Meiningen zum zweiten Male gedruckt wurden, kommen dafür vermutlich erst die Jahre nach 1711 in Frage, in dem Johann Ludwig Bach zum Kapellmeister befördert wurde.²³ Das einzige Jahr, das unter diesen beiden Voraussetzungen für die Entstehung der zwanzig Kantaten Johann Ludwig Bachs in Frage kommt – unter diesen Werken befindet sich eine Kantate auf den 5. Sonntag nach Epiphania –, ist demnach das Kirchenjahr 1714/15.

Erstaunlich bleibt jedoch, daß die Texte zu den insgesamt 33 Kantaten Schür-

²¹ Zitiert nach Blankenburg, BJ 1977, S. 19f.

²² A. a. O. (vgl. Fußnote 2), hier S. 124.

²³ Vielleicht gingen auch erst in diesem Zusammenhang Schürmanns Beziehungen an den Meininger Hof ein wenig zurück, wie aus den herzoglich-meiningischen Patenschaften für die Kinder Schürmanns abgelesen werden könnte: Nur bei den Taufen am 28. 2. 1710 und 20. 4. 1711 standen Mitglieder der Herzogsfamilie Pate, jedoch bei keiner der späteren. Allerdings muß man bedenken, daß Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen mit einer Schwester von Schürmanns Frau verheiratet war; vgl. Schmidt (Fußnote 5), Bd. 1, S. 30–32 und 83–85.

manns, Johann Ludwig und Johann Sebastian Bachs bereits 1704 gedichtet worden sind: Sie enthalten Rezitative, Arien, Bibelworte und Choräle, leisten also dasjenige, was in neuerer Zeit zuweilen als „Neumeistersche Kantatenreform“ angesehen und mit dem dritten Textjahrgang von 1711 in Verbindung gebracht wurde.²⁴ Ob man die Erfindung jener Kantatenform in Meiningen anzusiedeln hat, muß hier offenbleiben. Möglicherweise wird hier eine Tendenz greifbar, in der die Ideen Neumeisters im Sinne einer gemäßigten Reform mit konventionellen Strukturen verschmolzen wurden; Neumeister hätte sich dieser Tendenz also erst später gebeugt.²⁵

²⁴ MGG 9, Art. Neumeister (L. F. Tagliavini), Sp. 1404; der Auffassung, daß die gemischte Textform als Ertrag einer Reform anzusehen sei, ist schon Hans-Joachim Schulze entgegengetreten, vgl. dessen *Bemerkungen zur Leipziger Literaturszene – Bach und seine Stellung zur schönen Literatur*, in: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, Leipzig 1982 (Bach-Studien. 7.), S. 156–169, hier S. 166.

²⁵ Für Rat und Anregungen möchte ich an erster Stelle meinen Lehrern Professor Dr. Ulrich Siegele und Professor Dr. Georg von Dadelsen (beide Tübingen), herzlich danken, daneben aber auch D. Dr. Walter Blankenburg (Schlüchtern), Dr. Conrad Bund (Frankfurt am Main), Dr. Klaus Hofmann (Göttingen), Herta Müller-Österheld (Meiningen), Dr. Joachim Schlichte (Kassel) und Dr. Hans-Joachim Schulze (Leipzig) sowie den genannten Bibliotheken, die mir Quellen zur Verfügung stellten.

Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660) – eine Komposition mit Viola da gamba?

Von jeher hat die klangliche Verwirklichung dieses Trios den Organisten Kopfzerbrechen bereitet. Bereits Rust¹ nimmt an, daß ein verlorengegangener Kantatensatz die ursprüngliche Fassung dargestellt habe, und vermutet im Original eine obligate Violoncellostimme. Schweitzer spricht von einem „fremdartigen Eindruck“, den dieses Trio mache, und meint, „daß es wie eine Transkription eines Stückes aus einer Kantate anmutet“.² Das Werk existiert in drei verschiedenen Fassungen: BWV 660, 660a und 660b.³ Die Fassung BWV 660 (mit der Bezeichnung „a due bassi“) ist eine Leipziger Bearbeitung der Weimarer Fassung BWV 660a, welche die Bezeichnung „à 2 claviers et pédale“ trägt. Sie steht in den sogenannten „Siebzehn Leipziger Chorälen“. Eine dritte Fassung, BWV 660b, stammt vermutlich nicht von Bach.⁴ In unserem Zusammenhang ist die ältere (Weimarer) Fassung BWV 660a von besonderem Interesse. Sie weicht in folgenden Punkten von der endgültigen Fassung BWV 660 ab:

1. Die Kolorierung des Cantus firmus wirkt kantabler, da auf größere Sprünge weitgehend verzichtet wird.
2. Die beiden Akkorde in der Partie der linken Hand (T. 15 und 42) sind in BWV 660a mit Arpeggio-Zeichen versehen.
3. Der Schlußakkord in BWV 660a ist ein G-Dur-Akkord im Gegensatz zum g-Moll-Akkord in BWV 660.

Das Stück stellt im Schaffen Bachs einen Sonderfall in der Behandlung der Stimmen dar: zwei bewegte, einander imitierende und sich häufig kreuzende Baßstimmen begleiten einen kolorierten Sopran-Cantus-firmus in Vorimitation. Die beiden Baßstimmen sind der linken Hand und dem Pedal zugeordnet. Die beiden vierstimmigen Akkorde in der oberen Baßstimme wirken auf der Orgel durch die unvorbereitete Zunahme der Klangfülle leicht plump. Es gibt im Bachschen Orgelschaffen wohl kein Parallelbeispiel dafür, daß in einem streng dreistimmigen kontrapunktischen Satz in einer Stimme unvermittelt Akkorde auftreten. In der Gamberliteratur jedoch ist dies nicht ungewöhnlich. Durch ihre Terz-Quart-Stimmung ist die Gambe viel eher zum Ausführen von Akkorden geeignet als die Instrumente der Violinfamilie. Wenn man schon diese Choralbearbeitung als Orgeladaption eines Kantatensatzes ansehen will,

¹ BG 25/2, Vorwort (zitiert nach H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 188).

² A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 269.

³ J. S. Bach, *Compositionen für die Orgel, hrsg. von F. C. Griepenkerl und F. A. Roitzsch*, Leipzig 1846ff., Bd. VII, Nr. 46 bzw. Anh., S. 93 und 94; NBA IV/2, S. 59ff. und 160ff. (BWV 660b nicht in NBA veröffentlicht). Zur ziemlich komplizierten Quellenlage vgl. NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 58ff. (H. Klotz).

⁴ NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 76f.

dann kommt für die Ausführung der Mittelstimme am ehesten die Viola da gamba in Frage. Auf dem Violoncello sind die beiden Akkorde wegen ihrer engen Lage unausführbar. Auf der Gambe hingegen liegen beide Akkorde der Fassung BWV 660a sehr günstig. Man könnte allerdings einwenden, daß Bach ja keineswegs den gesamten Notentext bei der Übertragung für Orgel – gemäß dem Verfahren in den „Schübler-Chorälen“ – unverändert übernommen haben muß. Es ist also nicht ganz auszuschließen, daß die ursprüngliche Mittelstimme etwas anders beschaffen war und Akkorde in weiter Lage enthalten hat, die auf dem Violoncello spielbar sind. Andererseits erweisen sich die in der Orgelfassung stehenden Akkorde als besonders gambengemäß (vor allem der D-Dur-Akkord).

Es fällt auf, daß der Schlußakkord von BWV 660a ein G-Dur-Akkord ist. Wenn auch Bachsche Moll-Sätze häufig von einem Dur-Akkord abgeschlossen werden, so wirkt doch in diesem Stück der Dur-Akkord etwas unvermittelt. Dies dürfte auch Bach empfunden haben, sonst hätte er wohl nicht in der endgültigen Fassung BWV 660 den Dur-Akkord durch einen Moll-Akkord ersetzt. Der Moll-Akkord wäre aber auf der Gambe nur mit großer Mühe ausführbar. (Im ersten Satz der Gambensonate g-Moll BWV 1029 läßt Bach die Terz des Schlußakkords in der Gambenstimme aus.)

Auffällig ist weiterhin der Unterschied im Umfang der beiden Baßstimmen. Die obere Baßstimme entspricht mit D–g' genau dem Umfang der ersten Lage der Tenor-Baß-Gambe, während die untere Stimme (C–d') ausnahmslos in der ersten Lage auf dem Violoncello ausführbar ist.

Bei der Ausführung der oberen Baßstimme auf der Gambe ist die Wirkung der beiden vierstimmigen Akkorde sehr viel überzeugender als auf der Orgel. Wenn auch die Akkorde auf der Gambe arpeggiert gespielt werden, so klingen doch die angestrichenen Saiten relativ lange nach, da der Bund (im Gegensatz zum Finger auf dem Violoncellogriffbrett) eine nur geringe Dämpfung der Saiten bewirkt. Der dabei entstehende Klang wirkt längst nicht so massiv wie der geschlossen klingende Akkord auf der Orgel.

Nicht zu übersehen ist, daß die Unterstimme durchaus pedalgemäß erfunden wurde, also in den Sechzehntelpassagen die Ausführung mit abwechselnden Fußspitzen erlaubt. Es wäre einerseits denkbar, daß Bach an dem möglichen Urbild kleine Retuschen vorgenommen hat, andererseits könnte eben jenes Urbild unter Umständen auch zufällig durchweg der Pedalapplikatur entsprochen haben. Solche Figurationen sind in Bachs Kompositionen keine Seltenheit.

Die vokale Ausführung eines kolorierten Cantus firmus kommt bei Bach zwar nicht häufig vor, es gibt aber immerhin einige Beispiele hierfür.⁵ Die gesangstechnischen Schwierigkeiten der Sopranstimme von BWV 660a übersteigen keineswegs das bei Bach Übliche, während die vokale Ausführung des Cantus firmus in BWV 660 wesentlich schwieriger wäre. Nicht völlig auszuschließen ist, daß diese Choralbearbeitung rein instrumental (etwa mit Oboe als C.-f.-Instrument) ausgeführt wurde (vielleicht als Vorspiel zu einer Kantate), wenn

⁵ Beispiele finden sich etwa in den Kantaten 137 (Satz 2), 140 (Satz 4), 180 (Satz 3) sowie 80 (Satz 2).

es hierfür auch kein Parallelbeispiel gibt. In der einzigen rein instrumentalen Choralbearbeitung in Bachs Kantaten, Satz 8 der Kantate 75, ist die Begleitung ein vierstimmiger Orchestersatz, und der Cantus firmus wird von einer Trompete gespielt. Die Geringstimmigkeit in BWV 660a weist eher auf Kammerbesetzung mit Gesang hin.

Die bis jetzt vorgetragenen Argumente könnten dafür sprechen, daß es sich bei diesem Stück ursprünglich um eine verlorengegangene Choralbearbeitung für Solosopran, obligate Viola da gamba und Basso continuo gehandelt hat.

Wählt man als Continuoinstrument ein Violoncello, so hebt sich die erste Baßstimme durch die deutlich hellere Klangfarbe der Gambe klar von der Continuo Stimme ab. Die Gambe bildet sozusagen eine klangliche Brücke zwischen dem Violoncello und der Sopranstimme. Die Ausführung der Mittelstimme auf einem zweiten Violoncello würde die klangliche Ausgewogenheit empfindlich stören. (In der Arie „Laß mein Herz die Münze sein“ aus Kantate 163, der einzigen Arie Bachs mit zwei obligaten Violoncelli, ist das Verhältnis der Stimmen zueinander wesentlich anders: die solistische Stimme in Baßlage wird von zwei Violoncelli und einer selbständigen Continuo Stimme begleitet; es handelt sich um vier obligate Baßstimmen.) Das Generalbaßinstrument (Orgel) dürfte der Violoncellostimme gefolgt sein, auch wenn diese über der Gamenstimme liegt. In diesem Falle dürfte die vielleicht vorhandene gewesene Bachsche Bezifferung keinen Aufschluß über die tatsächlich vorliegende Umkehrung gegeben haben. Die Bezifferung müßte sich also ohne Rücksicht auf die Lage der Gamenstimme auf den jeweiligen Ton der Violoncellostimme bezogen haben. Daß Töne, die unter der Violoncellostimme liegen, in die Bezifferung mit einbezogen waren, erscheint zweifelhaft. Es gibt wohl in Bachs kompositorischem Schaffen kein Beispiel dafür, daß der Generalbaßspieler zwischen zwei Baßstimmen öfter gewechselt hätte und jeweils der tiefsten gefolgt wäre. Eine Oktavierung der zweiten Baßstimme durch den Kontrabaß würde das ausgewogene Gleichgewicht der beiden Baßstimmen sehr stören, da die zweite Baßstimme der ersten gleichwertig ist und keinerlei Continuocharakter aufweist. Ein weiteres Argument gegen die Verwendung des Kontrabasses liefern zwei Stellen des Notentextes: T. 13, 4. und 5. Achtel, und T. 22, 1. Achtel. Hier würde auch bei Oktavierung in 16-Fuß-Lage die Gamenstimme noch eine Quinte beziehungsweise Terz unter der Kontrabaßstimme liegen. Das klangliche Ergebnis wäre sehr unbefriedigend.

Zu welcher Textstrophe die Choralbearbeitung ursprünglich gehört hat, ist heute nicht mehr feststellbar. Es liegt deshalb nahe, ihr für den praktischen Gebrauch den ersten Vers zu unterlegen. Eine Generalbaßaussetzung wäre zu rekonstruieren.

Die von Hans Klotz⁶ geäußerten Zweifel an der Authentizität der Fassung BWV 660b werden durch die sehr überzeugende Gesamtwirkung der Fassung 660a in der Ausführung mit Sopran, Viola da gamba und Continuo nur noch bestätigt. Wieso Rust⁷ ausgerechnet für die Fassung BWV 660b ein Vorbild mit Solo-Violoncello vermutet, erscheint rätselhaft.

⁶ Vgl. Fußnote 4.

⁷ Vgl. Fußnote 1.

Folgende Konsequenzen könnten sich für den Organisten aus den gewonnenen Erkenntnissen ergeben:

1. Beide Baßstimmen sind achtfüßig zu registrieren.
2. Die erste Baßstimme muß obertonreicher registriert werden als die zweite. Für beide Baßstimmen empfehlen sich dezente Klangfarben, die einen deutlichen Kontrast bilden, unter Verzicht auf hochliegende Aliquote.
3. Die beiden vierstimmigen Akkorde klingen unter Umständen, zumindest in einem halligen Raum, arpeggiert besser als geschlossen.

Abschließend sei festgestellt, daß es sich bei der Orgelfassung BWV 660 keineswegs um eine „kompositorische Verbesserung“ der Fassung BWV 660a handelt,⁸ sondern lediglich um eine Umgestaltung des Cantus firmus entsprechend den technischen Möglichkeiten der Orgel im Gegensatz zur begrenzten Beweglichkeit der Singstimme.

Bedenkt man, daß die solistischen Gambensätze Bachs nicht eben sehr zahlreich sind, so könnte sich hiermit immerhin noch eine nicht unwesentliche Bereicherung der originalen Bachschen Gambenliteratur ergeben.

Roswitha Bruggaier (Frankfurt a. M.)

⁸ Keller, a. a. O., S. 188.

4

Neues über die Weißenfelser Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs

Wie aus den Briefentwürfen von Johann Elias Bach, dem 1737 bis 1742 im Hause Johann Sebastian Bachs lebenden Schweinfurter Vetter, hervorgeht, weilte eine bisher nicht näher zu identifizierende Martha Elisabeth Hesemann im Herbst 1742 für längere Zeit als Gast der Familie Bach in Leipzig. In einem Schreiben vom 6. Oktober 1742 an eine Frau von Spielhausen bat sie, einen offenbar jährlich zur Zeit der Michaelis-Messe zu zahlenden Zinsbetrag ausnahmsweise nach Leipzig zu senden, da sie sich „noch einige Tage in des S. T. Herrn Capellmeister Bachens Behausung dahier aufhalten“¹ werde. Vorerst war nur zu vermuten, daß es sich um eine Verwandte des aus dem Nachlaßverzeichnis² Johann Sebastian Bachs und dem überlieferten Erbvergleich³ bekannten Namensträgers Hesemann handeln könnte. Gemeint ist Gottlob Sigismund Hesemann, der im Herbst 1750 bei der Verteilung der Hinterlassenschaft „dem Blöden Herrn Gottfried Heinrich Bachen zum Curatore gerichtlich bestätigt worden“⁴ ist. Daß uns in Martha Elisabeth und Gottlob Sigismund Hesemann Glieder der Weißenfelser Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs, einer geborenen Wilcke, begegnen, war Christoph Schubart⁵ und Adolf Schmiedecke⁶ ehemals entgangen. Im Traubuch der Weißenfelser Schloßkirche können wir aber folgende Eintragung lesen: „Den 25. Nov. 1721. wurde copul. H. Friedrich Ernst Hesemann, Fürstl. S. FußTrabanten Fourier, ein Wittber: und Jfr. Martha Elisabeth Wilcken.“⁷

Martha Elisabeth Wilcke hatte am 21. Mai 1688 in Schwerstedt an der Unstrut als Tochter des Musicus Stephan Wilcke, des späteren Großvaters von Anna Magdalena, und seiner zweiten Gemahlin Katharina geb. Angstein zugleich mit ihrer Zwillingschwester Martha Katharina⁸ die Taufe empfangen. Sie war die jüngere Halbschwester von Johann Caspar Wilcke, dem Schwiegervater Johann Sebastian Bachs, der um 1660/1665 als Sohn erster Ehe Stephan Wilckes geboren worden war; Johann Caspar hatte seine Mutter Maria⁹ im August 1676 verloren.

Wann Martha Elisabeth nach Weißenfels kam, wissen wir nicht. Möglicherweise hat sie als ledige „Jungfer Tochter“ ihre seit 1712 verwitwete Mutter im elterlichen Hause betreut bis diese im Februar 1720 in Schwerstedt starb. Mit ihrer Heirat am 25. November 1721 hatte sich die inzwischen 33jährige Schwerstedterin einem ebenfalls nicht mehr ganz jungen Lebensgefährten anvertraut. Friedrich Ernst Hesemann war offenbar bereits zum dritten Male

¹ Dok II, Nr. 509.
² Dok II, Nr. 627.
³ Dok II, Nr. 628.
⁴ Dok II, Nr. 628.

⁵ C. Schubart, *Anna Magdalena Bach, Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren*, BJ 1953, S. 29ff.
⁶ A. Schmiedecke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14, 1961, S. 195ff.
⁷ Traubuch der Schloßkirche Weißenfels [1680–1723].
⁸ Martha Katharina wurde bereits am 6. März 1689 begraben.
⁹ Der Geburtsname ist nicht bekannt.

in den Ehestand getreten. Das genannte Traubuch gibt Auskunft über eine eheliche Verbindung vom 20. Februar 1716, die Hesemann als Witwer mit Anna Regina geb. Hesemann¹⁰ eingegangen war. Wahrscheinlich blieb diese Ehe kinderlos. Aus der vermutlich ersten Ehe stammte ein Kind, das am 13. November 1701 in Weißenfels begraben¹¹ worden war; als Vater ist hierbei der „Fürstlich Sächsische Fußtrabant“ Friedrich Ernst Hesemann genannt. Weiter zurückliegende Ereignisse dieser Familie waren aus Weißenfeler Kirchenbüchern nicht zu ermitteln.

Friedrich Ernst Hesemann muß um 1700 seinen höfischen Dienst in Weißenfels angetreten haben. Seine Herkunft und das Geburtsjahr sind unbekannt, denn über die Jahre vor 1701 schweigen die Akten. Hesemanns Tod erfolgte am 3. März 1727 in Weißenfels, hier wurde er drei Tage später auch beigelegt.¹²

Martha Elisabeth war jene Gemahlin, welche den mehrfachen Witwer endlich überlebte. Sie konnte während ihrer kurzen Ehe, die keine sechs Jahre währte, immerhin vier Kindern das Leben schenken. Die Brüder Johann Friedrich, Christian Ernst, Gottlob Siegmund und Christoph Heinrich sind am 31. August 1722, am 16. November 1723, am 30. März 1725 und am 24. Dezember 1726 jeweils in der Schloßkirche getauft worden.¹³

Mit dem Tod des Familienvaters, wenige Wochen nach der Geburt des jüngsten Sohnes, wurde die Familie von einem harten Schicksalsschlag betroffen. Von nun an hatte die Mutter allein für sich und ihre kleinen Kinder zu sorgen. Sie mag dabei von seiten der in Weißenfels ansässigen Verwandten aus den Familien Wilcke, Krebs, Nicolai und Meißner manche Unterstützung erfahren haben, verknüpften sich doch mit den bei ihren Kindern übernommenen Patenämtern für die wirtschaftlich nicht schlecht gestellten Angehörigen gewisse Verpflichtungen. Zur Geburt des ersten Sohnes Johann Friedrich, der allerdings bereits als Wochenkind am 13. September 1722 begraben wurde,¹⁴ hatten sich ihr Halbbruder, der Hochfürstlich Sächsische Musikalische Hof- und Feldtrompeter Johann Caspar Wilcke, sowie dessen Tochter – Anna Magdalenas ältere Schwester – Anna Catharina, verheiratet mit dem Weißenfeler Hoftrompeter und Reisefourier Georg Christian Meißner, und Johann Andreas Krebs, der mit Johanna Christina, einer jüngeren Schwester Anna Catharinas, verheiratet war und ebenfalls als Musikalischer Hof- und Feldtrompeter in fürstlichen Diensten stand, als Paten ins Taufbuch eintragen lassen. Neben dem Musikalischen Hof- und Feldtrompeter Christian August Meißner, einem weiteren Schwiegersohn Johann Caspar Wilckes und Gemahl der zweitjüngsten Tochter Erdmuthe Dorothea, traten bei der Taufe von Christoph Heinrich Hesemann die Mutter der Wilcke-Schwestern, Frau

¹⁰ Beim Geburtsnamen der Braut ist dem Kirchenbuchführer möglicherweise ein Fehler unterlaufen.

¹¹ Sterbebuch Weißenfels [1680–1717].

¹² Sterbebuch Weißenfels [1718–1756].

¹³ Taufbücher der Schloßkirche Weißenfels [1710–1723; 1724–1738].

¹⁴ Sterbebuch Weißenfels [1718–1756].

Margaretha Elisabeth, und der bereits genannte Schwiegersohn Georg Christian Meißner als Paten in Erscheinung.

Angesichts der zahlreichen familiären Bindungen brauchte Martha Elisabeth Hesemann wohl nach dem Tode ihres Mannes Ernst Friedrich die Stadt nicht so bald zu verlassen. Noch im Jahre 1727, am 24. Oktober, starb ein zweites ihrer Kinder¹⁵ (Christian Ernst oder Christoph Heinrich?).

Über Martha Elisabeth selbst können wir leider aus späteren Jahren keine Anhaltspunkte für ihren Aufenthalt in Weißenfels gewinnen, da sie selbst hier niemals eine Patenschaft übernommen zu haben scheint – ein Verzicht, der vielleicht in ihrer sozialen Lage begründet ist. Auch eine Sterbe- oder Begräbniseintragung für Martha Elisabeth Hesemann war bisher nicht zu ermitteln. Ein letztes Zeugnis ihrer Existenz gibt jedenfalls der Besuch bei der Leipziger Nichte Anna Magdalena Bach im Jahre 1742.

Wenden wir uns noch einmal dem zweitjüngsten Sohn der Familie Hesemann zu. Während wir vom Schicksal seines einzig überlebenden Bruders keine weitere Kunde haben, taucht Gottlob Siegmund Hesemann am 14. Mai 1745 in der Matrikel der Universität Leipzig¹⁶ auf. Sein mehrjähriger Studienaufenthalt in Leipzig ist gewiß einem verbindlichen Kontakt zum Hause Bachs als wichtiger Voraussetzung für die spätere Übertragung einer Vormundschaft förderlich gewesen. Noch zu jenem Zeitpunkt, im Herbst 1750, hatte er sein Universitätsstudium nicht abgeschlossen, wie sich aus der Bezeichnung „L. L. Studios.“ im Erbvergleich entnehmen läßt. Die weitere Laufbahn des jungen Akademikers liegt im dunkeln.

Mit dem dargelegten Personenkreis scheint die Weißenfelser Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs im wesentlichen umrissen. Der am 28. März 1712 bei der Beerdigung seines Kindes genannte „Fürstliche Rottmeister“ Johann Hesemann¹⁷ könnte allenfalls ein Sohn Ernst Friedrich Hesemanns aus früherer Ehe gewesen sein, wenn er nicht einem anderen Familienzweig angehört hatte.

Unklarheit herrscht noch über die Authentizität einer Kirchenbucheintragung, der zufolge am 19. September 1719 „Jungfer Magdalena Wilhelmina, Herrn Johann Caspar Wilckens des fürstl. S. Hoff- und FeldTrompeters Jungfer Tochter alhier“ bei der Taufe von Johanna Friederica Müller, der Tochter von Meister Christoph Müller, einem Tischler, zusammen mit der Gastwirtsfrau Dorothea Schultze und dem Kunstmaler Johann Gottfried Kirchner Pate gestanden hat.¹⁸ Sollte hier eine Namensverwechslung vorliegen, oder ist die Entdeckung einer bisher unbekanntenen Schwester Anna Magdalena Bachs gelungen? Den endgültigen Beweis für die Korrektheit der Eintragung müßte ein entsprechendes Gegenstück erbringen.

Eva-Maria Ranft (Leipzig)

¹⁵ Sterbebuch Weißenfels [1718–1756].

¹⁶ Dok II, Personenverzeichnis.

¹⁷ Sterbebuch Weißenfels [1680–1717].

¹⁸ Taufbuch der Marienkirche Weißenfels [1710–1719].

4

Zur Frage des Doppelaccompaniments (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit

Kaum einer musikwissenschaftlichen Leistung ist ein so nachhaltiger Erfolg beschieden gewesen wie Arnold Scherings vor einem halben Jahrhundert unternommenem Versuch,¹ durch ein wortgewaltiges Plädoyer das – nach seiner Ansicht – irrtümlich in die Aufführungspraxis Bachscher Kirchenmusik geratene Cembalo, „aus ihr wieder hinauszuerwerfen“. Die Wirkung von Scherings Argumenten, die als wahre Kaskaden jeden Einwand hinwegschwemmen und jeden Quellenbefund mittels einer hintergründigen Rabulistik in sein Gegenteil zu verkehren vermochten, zeigt sich bis in die Gegenwart.² Eine ausführliche, auf die Untersuchung aller erreichbaren Quellen und Dokumente gestützte Gegendarstellung hat Laurence D. Dreyfus in seiner Dissertation *Basso Continuo Practice in the Vocal Works of J. S. Bach: A Study of the Original Performance Parts* (New York, Columbia University 1980) gegeben und auf dem Marburger Symposium anlässlich des 53. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft einen Teil seiner Ergebnisse vorgestellt.³ Am Ende dieses seines Berichtes sind die „praktischen Gründe“ beschrieben, die für die Doppelbegleitung sprechen: Präzision des Anschlags bei dem Cembalo, das zwar nicht unbedingt den Kirchenraum zu füllen vermochte, aber den Mitwirkenden Zusammenhalt und rhythmische Sicherheit geben konnte, sowie Blickkontakt zwischen Cembalospieler und übrigen Mitwirkenden, „während der Organist in der Kirche unbequemerweise das Orchester im Rücken hatte“.

Von Rechts wegen sollten solche Überlegungen nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch dem Praktiker zu denken geben. Doch muß unter allen Umständen der Eindruck vermieden werden, als handele es sich lediglich darum, Scherings Hypothesengebäude von 1936 auf den Kopf zu stellen. Darum sei nachstehend auf ein Dokument hingewiesen, das einen bislang schmerzlich vermißten Beleg für entsprechende Ansichten zur Zeit Johann Sebastian Bachs präsentiert. Es entstammt einem Aktenstück des Stadtarchivs Weißenfels und betrifft gewisse Umstände bei der Neubesetzung des Stadtkantorats im Jahre 1724.⁴

Einer aus der Schar der erfolglosen Mitbewerber, ein gewisser Gottlob Christian Springsfeldt, Kantorsubstitut im nahegelegenen Mücheln, erhob am 3. Oktober 1724 Einspruch gegen das Wahlverfahren, aus dem Georg Lencke als Sieger hervorgegangen war, und führte zur Entschuldigung seines ungenügenden Abschneidens mit einem „Specimen musices in öffentlicher Kirche in einem musicalischen vorgelegten Stücke und einem Choral“ an, „daß

¹ Johann Sebastian Bachs *Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, 2. Aufl. 1954, passim.

² Vgl. beispielsweise K. Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1983, S. 13–16.

³ L. Dreyfus, *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 178–184. (Vgl. hierzu A. Dürr, BJ 1982, S. 160f.)

⁴ Stadtarchiv Weißenfels, A I 1974, *Acta Den verledigten Cantorat Dienst Betr: alhier in Weißenfels 1724.*, Bl. 21–22.

dasjenige musicalische Stück, so mir zu singen vorgeleget worden, viel höher, als eine gehörige Tenor Stimme assequiren kann, gesetzt“ gewesen sei; überdies wäre die Probe besser verlaufen, wäre nicht „auch das accompagnirende Fundamental Instrument, so sonst außer der Orgel, weil daher der Tact nicht kan gesehen und observiret werden, denen Sängern oder musicirenden beygestellt wird, nicht von mir weg, und auff die Orgel gestellet worden“.

Dem ist wenig hinzuzufügen; mit dem „accompagnirenden Fundamental Instrument“ kann bis auf weiteres nur ein Cembalo gemeint sein, das „außer der Orgel“ mitzuspielen war. Das Doppelaccompaniment ist demnach weder ein Mißverständnis der älteren noch auch ein Wunschbild der neueren Musikwissenschaft, sondern es war eine Praxis des 18. Jahrhunderts. Über deren Bedeutung für das Vokalwerk Bachs unterrichtet die – in absehbarer Zeit im Druck vorliegende – eingangs genannte Dissertation von Laurence Dreyfus.⁵ Hinsichtlich ihrer sonstigen Verbreitung – vorwiegend wohl in Städten – wären weitergehende Untersuchungen anzustellen. Dabei wird es ohne eine nachdenkliche Lektüre von Arnold Scherings „Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik“ nicht abgehen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

⁵ *Bach's Basso Continuo Group: Studies in the Performance of his Vocal Works*, Cambridge/MA 1987.

Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil des „Odenwälder Mozart“

Dem in Dok III veröffentlichten Material können einige Belege aus einer anonym erschienenen Streitschrift des Sturm-und-Drang-Komponisten Joseph Martin Kraus (geb. 20. Juni 1756 in Miltenberg/Odenwald, gest. 15. Dezember 1792 in Stockholm) hinzugefügt werden. Textgestalt und Kommentierung schließen sich weitgehend dem Editionsverfahren von Dok II und III an.

836a

Kraus: Berühmtheit Johann Sebastian Bachs
in den kontrapunktischen und harmonischen Künsten
Frankfurt am Main, 1778

„Der Kanon ist der Probirstein der harmonischen Geschicklichkeit.“ (Zwar gab es viele, die so unverschämt waren, es zu läugnen.) „Er wird es aber so lange bleiben, als die schönen harmonischen Wettstreite über leere melodische Zusammenfügungen den Preiß behaupten werden. Wer nennt nicht mit Ehrfurcht die Namen eines Pränestini, Freskobaldi und Frobergers? wie die Nachwelt die Namen eines Bachs, Kirnbergers, Grauns, Telemanns, und meiner Wenigkeit mit Respekt nennen wird.“ [S. 17]

„Eine kleine Frage Musje! – In wiefern hat sich denn seine Wenigkeit unter die Bache, Kirnberger, Telemanne u.s.w. zu setzen? – In wiefern das Recht, bey der Nachwelt mit diesen grossen Männern zu glänzen?“ [S. 20]

I. Dr.: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777 Frankfurt am Mayn bey den Eichenbergischen Erben 1778, S. 17, 20.

Faks.-Nachdruck mit Kommentar von F. W. Riedel, München/Salzburg 1977.

II. Aus einer kredoartig anmutenden Huldigung an die Fuge als „Diamant des harmonischen Verstandes“ (S. 18), in deren „Heiligthum einzudringen . . . Nur grossen auserwählten Köpfen“ (S. 19) vorbehalten ist. In diesem Zusammenhang stellt Kraus die Frage nach der Berechtigung, sich selbst in die Reihe großer Fugenkomponisten stellen zu dürfen. Bei den oben wiedergegebenen Texten handelt es sich um zum Teil wenig veränderte Zitate aus „Friedrich Wilhelm Marpurgs Abhandlung von der Fuge zweyter Theil . . . Berlin, . . . 1754“ (vgl. Dok III, Nr. 655); s. dort, S. 51. Vgl. Dok 836b.

Lit.: ZfMw 9, 1926/27, S. 468ff. (K. Meyer); K. F. Schreiber, *Biographie über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus*, Buchen 1928, S. 23ff., 133; R. Engländer, *Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper*, Uppsala und Leipzig 1943, S. 87ff.; I. Leux-Henschen, *Joseph Martin Kraus in seinen Briefen*, Stockholm 1978, S. 24ff., 52ff.; V. Bunhardt, *Josef Martin Kraus (1756–1792). Ein Meister des klassischen Klavierliedes*, Köln 1973, S. 15ff.

836b

Kraus: Vorgebliche Replik Carl Philipp Emanuel Bachs
Frankfurt am Main, 1778

„Undankbare, die ihr alle Barbaren wart, wie mein Vater und nach ihm ich aufstand, und mir die Mühe nahm, euch eure Ohren auszumisten! Wo hattet ihr Gesang? Wo hattet ihr gesunde Harmonie? – Und das ist der Dank, daß die unbärtige Nachkommen guter Deutschen, die mein Verdienst mit Dankbarkeit ehrten, nun meines Alters spotten?“

I. Dr.: Etwas von und über Musik . . . (vgl. Dok. 836a), S. 111.

Faks.: Vgl. Dok. 836a.

II. Aus dem letzten Abschnitt der Streitschrift, der Lieder und Oden behandelt. Hier legt Kraus C. P. E. Bach den Gegenpart einer fingierten Rede in den Mund, nachdem er ihm vor-
geworfen hat, er habe sich „durch unerlaubte Hülfsmittel den Namen eines Originalgenie
erlaubt“ (S. 110). Anderwärts moniert Kraus C. P. E. Bachs mangelnde Fähigkeit, in seinen
„praktischen Arbeiten Leidenschaften auszudrücken“ (S. 112), ist doch „Poesie und Musik,
. . . so eine eigentliche Sache fürs Herz, ganz fürs Innerste“ (S. 6f.). Kraus' Anklage gegen
den Bach-Sohn gipfelt in den Worten: „Also ergeht hiemit von Rechts wegen, daß dieser
grosse Mann, der seit mehr denn zwanzig Jahren her uns für Narren gehalten und unsre
Thorheit sich zu Nutzen gemacht, dergestalten, daß er uns Hülsen für Frucht, Geleier für
Musik, Bierfiedlerszeug statt ausgedrückter Empfindungen gegeben, ohne alle Gnade und
Barmherzigkeit tapfer gebürstet, geblendet und ausgewiesen werden solle“ (S. 117). Vgl.
zusammenhängend den vollständigen Disput S. 108–117. Ähnlich heißt es in Georg Joseph
Voglers „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Dritten Jahrganges zweite und dritte
Lieferung . . . 1780.“, S. 153: „Meister, Ihr Geschmack ist unrichtig: Sie lieben Künsteleien,
Sie wollen gelehrt sein, und vergessen das einfache“; oder in „CHRIST. FRIED. DAN.
SCHUBART'S IDEEN ZU EINER ÄSTHETIK DER TONKUNST“ (gedruckt 1806,
entstanden 1784/1785, vgl. Dok. 903 und 903a): „Was man an seinen Stücken tadelt, ist
eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinniger Notensatz, . . .
und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack.“ (Ausgabe 1806, S. 179). Demgegenüber
hob Johann Friedrich Reichardt das „Originale“ in Bachs Werk hervor: „Wir haben nur
einen Bach, dessen Manier ganz original, und ihm allein eigen ist.“ („Joh. Friedrich Reichardt
über die Deutsche comische Oper . . . Hamburg . . . 1774.“, S. 15; vgl. auch S. 19), oder
etwa Charles Burney, der in Bachs Arbeiten „great genius and originality“ zu entdecken
glaubte („THE PRESENT STATE OF MUSIC IN GERMANY, . . . THE SECOND
EDITION, CORRECTED. LONDON, . . . 1775.“ S. 255; vgl. Dok. 776).

Lit.: B. Engelke, *Gerstenberg und die Musik seiner Zeit*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für
Schleswig-Holsteinische Geschichte 56, 1927, S. 417ff.; H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in
Hamburg*, Leipzig 1929, S. 29; G. Busch, *C. P. E. Bach und seine Lieder*, Regensburg 1957,
S. 133f. Vgl. außerdem Dok. 836a.

Rainer Kaiser (Freiburg i. Br.)

BESPRECHUNGEN

Elke Axmacher: „*Aus Liebe will mein Heyland sterben*“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*. Neuhausen-Stuttgart, Hänssler 1984. 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung. 2.)

Nach wie vor besteht eine merkwürdige Kluft zwischen dem musikalischen Werk Bachs einerseits und seiner theologischen Bibliothek andererseits. Alle Versuche, entweder textliche Abhängigkeiten oder konkrete theologische Bezüge namhaft und dingfest zu machen, sind bisher teils sehr spärlich ausgefallen, teils ganz ausgeblieben. Die Liste der zu nennenden, aber doch gelegentlich problematisch bleibenden Bezugnahmen beginnt mit der Calov-Bibel und endet mit dem letzten Titel, dem Wagnerschen Gesangbuch. So interpretationswürdig und exklusiv die Calov-Eintragungen Bachs auch sind – nach der Arbeit von Ulrich Meyer (*Musik und Kirche* 47, 1977, S. 112–118) ist jetzt eine Monographie von Robin A. Leaver zu erwarten –, geben sie doch keinen direkten und philologisch nachweisbaren Hinweis zu einem seiner Werke ab. Wir wissen nicht einmal Genaueres über den Entstehungsanlaß dieser Notizen. Das Wagnersche Gesangbuch steht bisher als Textquelle nur eines Bachschen Werkes zur Diskussion, der Motette BWV 229 „Komm, Jesu, komm“. Man möchte meinen, daß diese achtbändige Sammlung für Bach einen weitergehenden Zweck erfüllt hat; doch ist dieser bisher nicht zu sehen. Zu allen andern theologischen Titeln läßt sich sicher diese oder jene Marginalie anbringen, doch sind diese bisher nicht in der Lage, an einer Stelle wenigstens die oben erwähnte Kluft zu überbrücken.

Elke Axmachers Buch nun vermag diesen Schritt zu leisten und damit zusammenhängende Überlegungen anzustellen. Die Grundlage zu diesem Schritt bildet jene Entdeckung von Texten, die als Vorlage für das Libretto der Matthäus-Passion anzunehmen sind. Sie stammen aus Passionspredigten Heinrich Müllers (1631–1675), deren Druckausgabe Bach in seiner Bibliothek stehen hatte. Damit wird an einer Stelle konkret die oben benannte Kluft zwischen Werk und Bibliothek Bachs geschlossen. Der Fund E. Axmachers stellt eine wesentliche Säule für das ganze Buch dar (vgl. E. Axmacher, Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion, BJ 1978, S. 181–191). Der Eindruck der Andersartigkeit von Müllers Texten gegenüber denen Picanders konstituiert auch die grundlegende These des Buches, daß das frühe 18. Jahrhundert einen Wandel im Passionsverständnis gebracht habe. Freilich geschieht der Schluß nicht so unmittelbar, wie es jetzt unsere Darstellung nahelegt. Vielmehr wird ein in sich stimmiger methodischer und sachlicher Apparat entwickelt, der als Grundlage und Vergleichsmoment von „Luthers Passionspredigt“ (11–27) ausgeht. Dies ist zugleich Kapitel 1, dem als Kapitel 2 „Heinrich Müllers Predigten ‚Vom Leyden Christi‘“ (28–52) sowie Kapitel 3 „Allgemeine Charakteristik der Passionspredigt des 17. Jahrhunderts“ (53–98) folgen. Dieser Teil I ist insgesamt überschrieben „Die Passionspredigt“; er bil-

det vor allem die theologische Basis für die folgenden Überlegungen. Da die Arbeit insgesamt im Dienst der Bach-Forschung steht, könnte von seiten des an Bach interessierten Lesers die Gefahr aufkommen, sich sofort Teil II „Passionslibretti“ zuzuwenden. Davor sei ausdrücklich gewarnt, führte doch derartige Kurzschlüssigkeit, nur den unmittelbaren Zeitkontext Bachs zu befragen beziehungsweise gelten zu lassen, bereits zu mancher Verirrung. Die Verfasserin unterstellt mit Recht, daß in der Herausbildung der entscheidenden Aussagen Luthers zur Passion Christi das Basismaterial für (zumindest) das 16. und 17. Jahrhundert formuliert und enthalten ist. Besonders vermerkt werden muß, daß den Predigten der Hauspostille Luthers 1544/1545, die Bach in zwei Ausgaben besaß, ein vergleichsweise breiter Raum zukommt, ohne daß das – soweit zu sehen ist – von der Verfasserin bewußt angestrebt worden wäre. Wesentliche theologische Momente rühren aus der Auseinandersetzung Luthers mit dem römisch-katholischen Passionsverständnis her: Christi Leiden ist einerseits kein fremdes Leiden, sondern das Leiden, das den Menschen zukommt (Vertiefung des *compassio*-Verständnisses, 13–15); andererseits ist menschliches Leiden mit Christi Leiden nicht zu vergleichen, da nur Christi Leiden Sündenvergebung bewirkt (Exklusivität des Sühneleidens Christi, 15–18). Die Hauptgedanken der Passionspredigt Luthers sieht Axmacher im dreifachen Nutzen der Passion ausgedrückt: Sündenerkenntnis, Tröstung der Gewissen, exemplarische Bedeutung (18–27).

Aus Kapitel 2 heben wir jetzt nur folgende Aspekte hervor: Als Textgrundlage diente Müller Bugenhagens Passionsharmonie (33f.); die *explicatio* trägt applikative Züge, das heißt aber auch, daß in zum Teil biblischen Wendungen dogmatische Lehre ausgesprochen wird (40). Hilfreich – besonders für die am Schluß erfolgende theologie- und frömmigkeitsgeschichtliche Einordnung des Wandels des Passionsverständnisses (vgl. 201–216) – erscheint die Herausarbeitung der dogmatischen Verknüpfung trotz applikativer Redeweise bei Müller. Gleichwertig zu dieser dogmatischen Verknüpfung beeindruckt den Leser die paränetische Grundtendenz der Predigten Müllers, zusammenfaßbar in drei Motivkomplexen: Nachfolge im Leiden, im Handeln, im Glauben (47–52). Insgesamt zieht die Verfasserin zum Vergleich verschiedene theologische Schriftsteller heran, wie Johann Gerhard, August Pfeiffer und Anselm von Canterbury; doch verweist dieses Verfahren bereits auf Kapitel 3, wo die Passionspredigt des 17. Jahrhunderts charakterisiert wird und dazu Werke von Valerius Herberger, Johann Gerhard, Johann Arndt, Johann Heermann, Johann Michael Dilherr, Martin Moller und Johann Jacob Rambach befragt werden. Die altkirchliche Gliederung der Passionsgeschichte nach den *Actus* „Hortus, Pontifices, Pilatus cruxque, sepulchrum“ setzt sich dabei ebenso durch wie die Methode, in jedem Einzelzug die Bedeutsamkeit der Passion überhaupt aufzuzeigen (55). „Die bedeutendste Leistung dieser Passionspredigt . . . besteht in der festen Verklammerung von Versöhnung, Erlösung und Heiligung (Nachfolge) untereinander und mit der Christologie, von ‚objektiver‘ Voraussetzung des in der Passion gewährten Heils und ‚subjektiver‘ Antwort darauf“ (61). Anschaulich und ausführlich werden sodann die gedankliche und sprachliche Gestaltung der Passionspredigten vorgeführt. Hier kommt es sowohl zu allgemeinen Beobachtungen zur alttestamentlichen Typo-

logie (64f.) und zur „Konkordanzmethode“ der zeitgenössischen Theologie (75ff.) als auch zur Erörterung subtiler Differenzen zwischen den einzelnen Passionsauslegungen hinsichtlich ihrer „inneren Anverwandlung der vorreformatorischen Passionstradition“ (81). Schließlich resümiert Axmacher das Verhältnis der Passionspredigt des 17. Jahrhunderts zu derjenigen Luthers: Übereinstimmung besteht in den grundlegenden dogmatischen Auffassungen der Zwei-Naturen-Lehre und der Versöhnungslehre (85). Durch den Wegfall der Polemik gegen ein synergistisches imitatio-Verständnis wird aus der exklusiven Geltung der Stellvertretung Christi bei Luther eine umfassende im 17. Jahrhundert; und der Kampf gegen die römische Kirche und den Papst verschwindet aus den Passionspredigten dieser Zeit völlig. Insgesamt vermerkt die Verfasserin bereits hier, daß „eine gewisse Tendenz zur Moralisierung der Passionspredigt“ (88) unverkennbar sei.

Nach einem Exkurs „Die Passion des Carolus Stuardus“ (89–98) werden unter Teil II „Passionslibretti“ theologisch analysiert, zunächst aber in Kapitel 4 „Poetologische Aspekte des Librettos als geistliche Dichtung“ geklärt. Es spricht für die Umsicht und Gründlichkeit der Autorin, wenn sie zunächst wieder methodische Überlegungen mit inhaltlichen Festlegungen (wie oben in Kapitel 1) verknüpft: „Es wäre ja möglich, daß angeblich theologische Differenzen zwischen den Passionsauffassungen der Libretti und der Predigten in Wirklichkeit durch den Unterschied der Gattungen und deren Eigengesetzlichkeit, durch den der jeweiligen Intention und der ‚Adressaten‘ bedingt sind“ (99). Unter Hinweis auf die Bedeutung des sogenannten niederen Stils in der geistlichen Dichtung (Bindung an Vorlagen) und die Entwicklung zum Passionsoratorium (Dramatisierung des Stoffes als Hauptmerkmal) wird für die oratorischen Passionen (Grundelement: Evangelistenbericht, Bindung an Bibeltext und Auslegungstradition) die eben zitierte Unterstellung verneint und die Vergleichbarkeit mit der Tradition der protestantischen Passionspredigt als wesentliches methodisches Mittel erwiesen (vgl. 114f.).

Kapitel 5 erörtert das Verhältnis zwischen der Passionsdichtung „Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus“ von B. H. Brockes und der protestantischen Passionstradition. Die Verfasserin formuliert dazu folgende These: Die Brockes-Passion ist eine oratorische Passion, die formal und inhaltlich von der protestantischen Passionsdarstellung und -auslegung des 17. Jahrhunderts ausgeht, sich aber durch Akzentverschiebungen ebenfalls formaler und inhaltlicher Art dem Passionsoratorium annähert (121). Wenn auch diese These zunächst sehr formal anmutet, so geht es der Verfasserin mit Recht darum, den Übergang von der oratorischen Passion zum Passionsoratorium, der sich in der Brockes-Passion vollzieht, als Konsequenz der passionstheologischen Entwicklung im frühen 18. Jahrhundert zu verstehen, ihn also nicht als Zeichen mangelnder „Ehrerbietung vor der lapidaren Einfachheit und Größe des Bibeltextes“ zu verurteilen (Friedrich Zarncke) oder als „Sieg des freigestaltenden Dichterworts über das Bibelwort“ zu feiern (Eberhard Haufe) (121). Die Konsequenz passionstheologischer Entwicklung wird detailliert und zutreffend mit Texten belegt. Dabei findet der an dem Libretto der Bachschen Johannes-Passion interessierte Leser bereits hier reiches Material zu deren Brockes-Stücken. Interessante biblische Bezugnahmen werden ebenfalls

nachgewiesen (vgl. etwa 135 zum „Tränenbach“: Klagelieder Jeremiae 2,18). Die Verfasserin erkennt, daß Brockes die Frage zurückdrängt, wozu die Passion den Menschen verpflichtet; ebenso geht er mit der anderen um, warum Jesus leiden und sterben mußte (143f.). „In der Brockes-Passion geschieht Erlösung ohne Versöhnung“ (145), d. h., Brockes löst die Verbindung zwischen Jesus und Gott zugunsten einer einseitigen Beziehung zwischen Jesus und dem Menschen: theologisch gehaltene Christologie wird zur anthropologisch subjektiv beanspruchten Erlösungslehre.

Kapitel 6 „Der Text der Johannes-Passion von J. S. Bach“ bringt nun den ausgeführten Vergleich zur Brockes-Passion. Während jene „an der Grenze zum Passionsoratorium steht und diese nicht selten überschreitet, weist die Johannes-Passion mit ihrer starken Betonung des choralischen Elements noch eine enge Beziehung zur frühesten Form der oratorischen Passion auf, die nur Choraleinlagen kannte“ (151). Die Eindringlichkeit des johanneischen Passionsberichts verstärkt diesen Eindruck, ebenso jene liturgische Tendenz, für Karfreitag die Johannes-Passion mit deutlich passionsharmonischen Details zu wählen (das richtet sich zum Teil kritisch gegen die Ausführungen 150f., trotz der Tatsache, daß Kuhnau 1721 eine Markus-Passion aufgeführt hatte!).

Die Johannes-Passion verzichtet grundsätzlich auf dramatische Vergegenwärtigung (152). Doch: Der „Zusammenhang von Zeit, Wort und Geist ist einer der Gründe dafür, daß die Johannes-Passion einen wesentlich kirchlicheren Charakter trägt als die Brockes-Passion. Das Fehlen jeglicher Dramatik ist nur sein äußeres Signum“ (155). Damit berührt die Verfasserin Fragen, die offensichtlich zu jeder Zeit die Ausleger biblischer Texte bewegt haben, nämlich die Vergegenwärtigung und Aneignung des berichteten Geschehens. – Die Johannes-Passion verfolgt eine andere Intention als die Brockes-Passion, und sie setzt damit einen anderen Hörer voraus (ebd.). Denn die ethische Thematik wird bewußt einbezogen, nicht – wie bei Brockes – als Erleben des durch die Passion erzeugten intensiven Erlösungsgefühls, sondern als Erfahrung des Unvollendetseins der Erlösung hier: Bachs vertonte Texte ermutigen und ermahnen den Hörer zur Nachfolge und entlassen ihn damit; Brockes' Texte machen sich als Vermittler des Erlösungserlebnisses unentbehrlich (160). Die Verfasserin meint freilich, daß sich „eine gemäßigte, gemilderte Orthodoxie“ (161) im Libretto der Johannes-Passion ausspricht, weil kein ausgeglichenes Verhältnis zwischen satisfaktorischen und meritorischen Aspekten zu beobachten sei.

Nach einem Exkurs zum Eingangschor der Johannes-Passion, der in seiner Schlüsselstellung vor allem theologisch befragt wird, folgt schließlich Kapitel 7 „Der Text der Matthäus-Passion von J. S. Bach“. Dreizehn Texte aus Picanders Libretto können als Nachdichtung von Passagen aus Heinrich Müllers Passionspredigten gelten: das betrifft die Sätze 19, 22, 23, 34, 42, 48, 49, 56, 57, 60, 64, 65 und 67 (Zählung nach NBA). Die wesentlichen analytischen Erkenntnisse und theologischen Konsequenzen sind von der Verfasserin bereits in ihrem Artikel im BJ 1978 veröffentlicht worden, worauf jetzt verwiesen werden kann. Betont seien nur folgende Gedanken, die in der Fassung des Kapitels 7 zu Recht herausgearbeitet werden: „Die Konzentration auf

Jesus als dem in seinem Leiden gewissermaßen selbständig Handelnden ist die Grundtendenz des gesamten Textes der Matthäus-Passion“ (172). Daraus leitet die Verfasserin die Auflösung der altkirchlichen Christologie, das heißt der Wesenseinheit Jesu mit Gott ab. Außerdem findet sie weitere Vorlagen für madrigalische Texte: besonders Valerius Herbergers „Horoscopia passionis Domini“ für die Sätze 8, 51 und 52; die dichte Motivfolge in den Sätzen 1, 30 hat in weiteren Predigten Müllers ihre Parallele. Schließlich faßt die Verfasserin die Sätze 27 und 51, aber auch 19 und 42 hinsichtlich ihres Schlusses, unter der Charakterisierung „Oratorienhafte Texte“ (195) zusammen. Mit einer Betrachtung zu den Chorälen schließt das 7. Kapitel.

In einem letzten, nicht eigens gezählten Teil, „Schluß: Der Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert“ folgt eine Zusammenfassung, die zunächst „Grundzüge und Motive des Wandels“ benennt. Aus theologischer Perspektive akzentuiert Axmacher „die allmähliche Auflösung der (vom Protestantismus modifiziert übernommenen) anselmischen Veröhnungslehre“ als theologisch entscheidenden Vorgang, zu dem sich alle übrigen Änderungen in Beziehung setzen lassen (204). Für die Verfasserin ist es „die Scheu vor der harten Paradoxie, daß Gott den Unschuldigen nicht nur leiden läßt, sondern straft, um die Schuldigen zu erlösen“ (205). Die „Passion ist nicht Strafe“, sondern „reines Leiden“, womit „die Gottbezogenheit dieses Leidens schlechthin geleugnet“ wird (ebd.). Daraus folgen Reduktionen und Verlagerungen: Passion als Handeln Christi für die Menschen; einseitig intensivierte Darstellung des Leidens Christi und des menschlichen Sündenbewußtseins; Verlagerung der Erschließung der Passion nur auf die Liebe, die erfahrbar ist; Betonung der Einfühlung in das Leiden Christi. Die Konsequenz liegt in der Tatsache der stärker werdenden Distanzierung zu Jesu Leiden, eben jene Gefahr, die Luther in dem römischen compassio-Verständnis bekämpft hatte. An zweiter Stelle faßt Axmacher die „Theologiegeschichtliche Einordnung des Wandels“ zusammen: Das sich entwickelnde neue Passionsverständnis sei das der Aufklärung (210), deren Vermittlung zum vorangegangenen der Pietismus leiste (211). Schließlich werden an dritter Stelle „Folgerungen für die theologische Bachforschung“ gezogen: Neben Bachs Musik hat die Textinterpretation eindeutig Vorrang für die Darstellung von Bachs Passionsverständnis; in der Theologie von Müllers Passionspredigten darf am ehesten Bachs eigene Passionsauffassung gesehen werden; die Ergebnisse der vergleichenden Analyse der Bachschen Passionen mit den genannten Texten müsse die Erwägung zulassen, „daß Bach der Passionsauffassung eines Brockes oder Picander doch näher gestanden hat“ (217); schließlich plädiert die Verfasserin für die breite Anlage einer theologischen Bach-Forschung, um besonders der Musikwissenschaft intensive Vorarbeit zu leisten: darin kann ihr nur uneingeschränkt zugestimmt werden. – In vier Anhängen werden Reprints von Textauszügen aus Werken Mollers, Herbergers, Gerhards, Arndts, Dilherrs, Rambachs, Brockes', Müllers und Salomon Francks wiedergegeben. Das Literaturverzeichnis beschließt den Band.

Eine Rezension erweckt gelegentlich den Eindruck, daß ein durchaus positiv zu beurteilendes Werk zum Anlaß genommen wird, unwesentliche Details zur Hauptsache zu machen. Elke Axmacher hat eine hervorragende Arbeit

vorgelegt, die sich durch eine gute methodische Organisation, durch eine inhaltlich pointiert gearbeitete Darstellung und durch einen klar erkennbaren Willen zu systematisch-theologischen und theologiegeschichtlichen Konsequenzen auszeichnet. Das vor allem sollte das breit angelegte Referat des Inhaltes in dieser Rezension zeigen. Wenn das nicht gelungen erscheint, ist es jedenfalls nicht das Unvermögen der Verfasserin. Die genannten Vorzüge fordern jedoch geradezu zum sachlichen Gespräch heraus, und nur auf dem Hintergrund der gegebenen Beurteilung können sich anschließende Fragen und Probleme verstehen. Das grundsätzliche Problem scheint mir das Verhältnis der Passionslibretti zur Predigttradition zu betreffen. Prinzipiell kann man natürlich beide miteinander vergleichen, nur wird man anerkennen müssen, daß offensichtlich geistliche Poesie von Anfang an kein konstantes Verhältnis zur Predigttradition hat. Das aber ist meines Erachtens vorausgesetzt, wenn von Luther bis Heinrich Müller eine gewisse Konstanz dogmatischer Topoi in den Passionspredigten wahrzunehmen ist, während die geistliche Dichtung immer mehr dogmatisch reduziert erscheint. Formal ist das bereits zu sehen: Noch zur Zeit Bachs kann man gewisse Elemente der Predigt in den Kantatentexten und den Passionslibretti feststellen, jedoch eben nicht alle. Die Tatsache, daß immer mehr solche Elemente in geistlicher Dichtung entfallen, die in den Predigten dogmatischer Methodik und intellektueller Entfaltung dienen (*propositio*, *partitiones*, *quaestiones* und *responsiones*, *tractationes*, *deductiones*), dagegen aber applikative und anwendende Elemente hervortreten (*applicatio*, eventuell *elenchus*, *consolatio*, *epilogus*), macht deutlich, daß beispielsweise die von der Verfasserin erkannte allmähliche Auflösung der anselmischen Versöhnungslehre (204) ein dogmatisches Urteil ist, das unter den gegebenen Voraussetzungen Passionslibretti und Kantatentexte nicht in dem Maße trifft, wie es für die Verfasserin der Fall zu sein scheint. Davon hängen nun aber eine Reihe weiterer Fragen und Probleme ab: So ist meines Wissens eine vergleichbare Entwicklung in der Dogmatik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebensowenig nachzuweisen wie in der Predigt. Das aber müßte – ein gewisser Zeitverzug eingerechnet – erkennbar sein. Im Gegenteil: Gerade Leipziger Theologie vermag mit Hilfe einer gewissen antiwolfischen Philosophie altprotestantische Dogmatik bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu halten und zu aktualisieren. Wohl mag es so sein, daß die eigenen Gesetzen folgende geistliche Dichtung immer weniger und nur ausschnittsweise dogmatische Details beansprucht; doch wäre mir unter diesen Umständen die Kennzeichnung des Übergangs zum aufklärerischen Passionsverständnis unter Vermittlung des Pietismus (112, 117, 210f., dagegen 132) zu schroff. Reinhard Kirste hat meines Erachtens zu Recht auf die Differenzierung der frömmigkeitlichen Entwicklung im 17. Jahrhundert hingewiesen, die einerseits – verallgemeinert – zu verschiedenen Formen des Pietismus, andererseits zu einer nichtpietistischen Spiritualität der späten altprotestantischen Orthodoxie führt. In diesem Zusammenhang bewegen mich noch folgende Dinge: Der Text der Markus-Passion Bachs wäre neben Picanders „Erbaulichen Gedanken“ von 1725 ein interessanter Vergleichstext gewesen, den Bach akzeptiert hat; auch müßte man wohl die zeitliche Distanz zwischen den befragten Theologen des 17. Jahrhunderts und Johann

Jacob Rambach verringern. Damit will ich schließen, doch nicht, ohne den ausdrücklichen Respekt vor dieser Arbeit betont zu haben.

Martin Petzoldt (Leipzig)

Johann Sebastian Bach, Clavier-Übung Teil I-IV. Faksimile-Ausgabe nach Exemplaren der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Christoph Wolff, Leipzig/Dresden, Peters 1984 (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters)

Erst 1973 erschien mit den „Kanonischen Veränderungen über ‚Vom Himmel hoch‘“ die erste vollständige und qualitativ akzeptable Faksimileausgabe eines wichtigeren Bach-Originaldruckes.¹ Allein schon darin zeigt sich, in welchem Maße von seiten der Bach-Forschung die autographen Handschriften gegenüber den Originaldrucken bevorzugt worden sind. Während des letzten Jahrzehnts wurde dieses Ungleichgewicht jedoch beseitigt. In demselben Maße, in dem die Originaldrucke das Interesse der Bach-Forschung fanden und mit der gleichen Genauigkeit untersucht wurden wie bisher nur handschriftliche Quellen, wuchs auch die Zahl der Faksimileausgaben. 1977 und 1979 erschienen die beiden großen Spätwerke, das „Musikalische Opfer“² und die „Kunst der Fuge“³. Trotz dieses eindrucksvollen Zuwachses blieben immer noch fünf der acht größeren Drucksammlungen zu faksimilieren.

Im Gedenkjahr 1985 (einer wahren Goldgrube für Bach-Forscher) kamen nun auf einen Schlag vier jener fünf Desiderata heraus: die vier Teile der Clavier-Übung (im folgenden zitiert ClÜ), herausgegeben und mit kritischem Kommentar von Christoph Wolff. Die vier Faksimiledrucke nebst Kommentarheft befinden sich in einer ansehnlichen festen Schatulle mit Leinenüberzug, deren Titelprägung sich als Nachbildung des Titels von ClÜ I erweist. Für die Unterbringung der Drucke, von denen zwei dem Original entsprechend Querformat aufweisen (ClÜ I und III), die beiden anderen Hochformat, wurde eine geschickte Lösung gefunden. Der ausgezeichneten Fototechnik des Herstellers H. F. Jütte in Leipzig ist die derzeit getreueste Wiedergabe von Bach-Originaldrucken zu verdanken. Wer Gelegenheit hatte, zahlreiche Exemplare von allen Originaldrucken Bachscher Werke zu untersuchen, wird feststellen, daß die Klarheit der Reproduktion derjenigen der Originale in nichts nachsteht. Zum Druck wurde Papier von hoher Qualität verwendet, um dem Aussehen des originalen Druckpapiers möglichst nahe zu kommen, und auch das erhöht die

¹ J. S. Bach, *Kanonische Veränderungen über ‚Vom Himmel hoch‘*, BWV 769; Faksimile in: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973.

² J. S. Bach, *Musikalisches Opfer BWV 1079*. Faksimileausgabe, hrsg. und mit einem Kommentar von C. Wolff, Leipzig 1977.

³ J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge*. Faksimile des Autographs und des Originaldruckes, hrsg. und mit einem Kommentar von H. G. Hoke, Leipzig 1979.

Brillanz der Faksimilewiedergabe. In manchen Exemplaren weist das Papier allerdings Falten auf, die durch ein zu rasches Einbinden verursacht sein mögen, doch handelt es sich hier um keine ernste Beeinträchtigung.

In Hinsicht auf Unterschiede in Papierformat, Plattenmaßen und Anordnung in den Originalen bewirkt das für die Faksimileausgabe gewählte Format in einigen Fällen (CIÜ II), daß entweder nicht die gesamte Originalseite auf die betreffende Faksimileseite paßt oder daß farblich abweichende Ränder bleiben (CIÜ III und IV). Das letztere bedeutet nur eine Äußerlichkeit, aber im ersten Fall liegt doch ein ernsteres Problem vor, da so keine vollständige Wiedergabe der Originalseite erfolgt und auch die Plattenmaße verunklärt werden. In manchen Fällen (CIÜ II, S. 26) ist sogar die Seitenzahl weggeschnitten, und einige Seiten hätten besser auf Mitte gebracht werden können. Im ganzen gesehen sind dies jedoch nur kleinere Mängel, die sich teilweise bei einer Neuausgabe beseitigen ließen.

Die glückliche Wahl einer ausgezeichneten Leipziger reprographischen Anstalt trifft sich gut mit der bequemen Erreichbarkeit von Exemplaren aller vier Originaldrucke in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Nur noch eine einzige andere Bibliothek, die British Library in London, kann sich rühmen, je zwei Exemplare dieser vier Drucke zu besitzen. Nach eigener Prüfung der acht Exemplare in der Musikbibliothek Leipzig – je eine Folge aus der Sammlung Becker und aus der früheren Musikbibliothek Peters – würde ich nur in einem Falle eine andere Wahl treffen und für CIÜ III das Exemplar Becker III. 6.15 anstelle von PM 1403 heranziehen. Obwohl ich das besondere Interesse des Herausgebers für Bachs eigene Exemplare kenne – und PM 1403 ist ein solches Handexemplar –, läßt sich auch gut für Becker III.6.15 plädieren. Dieses Exemplar ist vollständig durchkorrigiert (Korrekturschicht I),⁴ während PM 1403 nur von S. 1 bis 17 Verbesserungen enthält (Korrekturschicht II) und so eine weniger zuverlässige Textversion repräsentiert.

Der beigegebene Kommentar beschäftigt sich zuerst mit Einzelheiten von Konzeption und Planung, soweit sie die Folge als Ganzes betreffen, skizziert anschließend die verschiedenen Stich- und Druckverfahren und geht dann auf die vier Veröffentlichungen im einzelnen ein. Eine umfassende Bibliographie ist als Anhang beigelegt. Deutschen Text und englische Übersetzung nebeneinanderzustellen erweist sich als glücklicher Gedanke, der den Kommentar einer breiteren Leserschaft zugänglich macht. Die englische Übersetzung von David M. Kilroy ist recht gut, enthält gelegentlich jedoch grammatikalische und orthographische Fehler und auch Druckfehler, als wäre zu oberflächlich Korrektur gelesen worden. Dies alles sollte in einer Neuauflage in Ordnung gebracht werden.

Innerhalb des etwas begrenzten Raumes, der für den Kommentar zur Verfügung stand (abgesehen von der Bibliographie lediglich zwölf Seiten), ist es Wolff mit seinem scharfen Einblick in Bachs Denkprozeß und Kompositionsverfahren in eindrucksvoller Weise gelungen, nicht nur den Hintergrund für die Serie als Ganzes abzustecken, sondern auch auf Schritt und Tritt zum Weiterdenken anregende Schlußfolgerungen, scharfsinnige Beobachtungen

⁴ Vgl. NBA IV/4 Krit. Bericht (M. Tessmer), S. 14–16, 17.

und zwingende Hypothesen einzubringen. Hier, wo es besonders not tut, zeigt er seine Fähigkeit, mit wenigen Worten viel zu sagen.

Im ersten Abschnitt „Zur Gesamtanlage der Klavierübung“ gibt Wolff einen historischen Überblick über Sammelwerke mit entsprechenden Namen sowie über den speziell für Bach gültigen Ansatz und erläutert Bachs Planungsverfahren. Die – wie üblich – überaus plausible Deutung von Bachs Überlegungen und Absichten erweist sich als ebenso erfrischend wie überzeugend. Einleuchtend erscheint auch die Erklärung für die Publikation der sechs Partiten als Einzelausgaben in den Jahren 1726 bis 1730, ehe dann 1731 die vollständige Ausgabe vorgelegt wird. Logisch und überzeugend ist Wolffs Verfahren, für gewisse Entscheidungen Bachs – beispielsweise hinsichtlich der Einbeziehung der kürzeren Manualiter-Sätze in CIÜ III – ökonomische Gründe, praktische Erfordernisse sowie Verkaufsrücksichten anzuführen. Damit werden gleichzeitig die üblichen Mißverständnisse ausgeräumt, beispielsweise hinsichtlich der angeblichen Beziehungen zwischen „kleinen“ und „großen“ Choralbearbeitungen in CIÜ III sowie Luthers Kleinem und Großem Katechismus oder zwischen den Vier Duetten und den Vier Elementen.

Den folgenden Abschnitt „Zur Drucktechnik“ finde ich etwas knapp und cursorisch – vielleicht weil ich selbst in dieses Forschungsgebiet viel Kraft investiert habe. Wolff behandelt in manchen Einzelheiten die Technik des Reproduktionstiches, die zugegebenermaßen ein wichtiges Verfahren des Notenstichs darstellt. Jedoch wird diese Technik nur in einem der vier Drucke angewandt (CIÜ III), und auch hier nur bei etwa drei Fünftel der Stichplatten. Alle sonstigen Stcharbeiten bei den vier Drucken sind freihändig ausgeführt worden, spiegeln also nicht – wie das Reproduktionsverfahren – Bachs Schriftzüge in einer autographen Vorlage, sondern eher diejenigen des Stechers,⁵ der eine von ihm selbst vorbereitete Stichvorlage auf die Platte überträgt. Diesen Unterschied verwischt Wolff etwas, wenn er schreibt: „Nicht alle Notenradierer legten Wert auf Faksimiles der Stichvorlage. Häufig entwickelten sie Manieren, die zu einem einheitlichen und stilisierten Notenbild führten . . .“⁶ Wenigstens kurz zu erwähnen gewesen wäre ein drittes Verfahren, die etwas kompliziertere Wiedergabe einer „Abklatschvorlage“, wie sie die drei in Bachs letzten Lebensjahren von den Brüdern Schübler in Zella hergestellten Drucke aufweisen, und zwar einfach, um den Notenstich der Bach-Zeit auch noch aus dieser Perspektive zu zeigen. Andererseits stehen Wolffs Bemerkungen über das Druckverfahren und Bachs Anteil daran sowie insbesondere die Zurückweisung der Annahme, Bach selbst habe Teile der CIÜ III oder anderer Drucke gestochen, im Einklang mit neuesten Erkenntnissen.

⁵ Wolffs Unterscheidung zwischen den Techniken Kupferstich und Radierung ist durchaus berechtigt. Ich benutze die Begriffe „Stecher“ und „Stechen“ in einem allgemeineren, mehr auf das Berufsbild zielenden Sinne.

⁶ Später erfolgt eine Präzisierung mittels der Feststellung, „daß Schmid auch nach einer autographen Stichvorlage arbeitete, doch hatte er als ein auf Notenstich spezialisierter Künstler seinen eigenen notentypographischen Stil entwickelt, wie er sich auch in seinen sonstigen Ausgaben zeigt“ (a. a. O., S. 16).

Sehr gelungen sind die folgenden Kommentare zu den vier Teilen der CIÜ. Auf engstem Raume präsentiert Wolff hier die derzeit gedrängteste Zusammenfassung über die Vorgeschichte der verschiedenen Sammlungen sowie Dokumentarbelege zu Stich, Druck, Herausgabe, Korrektur, Nachauflage sowie Wiederveröffentlichung der Drucke. Einbezogen sind neueste Erkenntnisse über die beteiligten Stecher, über Druckverfahren, Papierformat, Einband, Veröffentlichungsgeschichte, Verkauf und Kommissionsgeschäft – insgesamt ein wirklich umfassender Überblick. Einige Einzelheiten möchte ich hier ergänzen, insbesondere Untersuchungsergebnisse, die Wolff bei der Vorbereitung seines Kommentars noch nicht zur Verfügung standen.

Wolff selbst hatte als erster vermutet, daß der Leipziger Stecher Johann Gottfried Krügener mindestens am Stich der CIÜ I beteiligt gewesen sein könnte. Dies konnte ich weiter erhellen und insbesondere zeigen, daß Krügener die Einzeltitel der Partiten gestochen hat sowie die Seitenzahlen und die Titelseite der Ausgabe von 1731, deren Vorbereitung ihm offensichtlich oblag. Krügener ist auch verantwortlich für Satzbezeichnungen und Seitenzahlen in den beiden letzten Partiten (nicht den letzten drei, wie Wolff meint). Obwohl Krügners Rolle keineswegs unterschätzt werden sollte, scheint seine Mitarbeit nicht die gesamte Zeit, in der die sechs Partiten erschienen, umfaßt, sondern sich auf die Jahre 1730/1731 beschränkt zu haben. Nach neuesten Erkenntnissen⁷ hätten sich Bachs Geschäftsbeziehungen mit Krügener dadurch ergeben, daß Stecher II von CIÜ I (der Stecher der Partiten III bis VI) während dieser beiden Jahre bei Krügener in die Lehre ging. Vorher, nämlich 1727 bis 1728, wurde dieser Stecher von einem anderen Leipziger Notenstecher unterrichtet, Johann Benjamin Brühl, dem seinerseits die Satzbezeichnungen sowie einige Seitenzahlen in den Partiten III und IV zuzuweisen sind. Dies deutet darauf hin, daß Stecher II Bachs ehemaliger Weimarer Schüler Johann Gotthilf Ziegler war, für den eine Beschäftigung mit Notenstich im Sommer 1730 belegt ist. Bedeutungsvoll ist auch, daß Ziegler als Organist im nahe Halle Bachs Kommissionär beim Vertrieb der Partiten II und III war. Darüber hinaus verdichten sich die Anzeichen dafür, daß Stecher I (Stecher der Partiten I und II) der junge Balthasar Schmid war.⁸ Ein „Balthasar Schmidt“ aus Nürnberg wurde nachweislich an der Universität Leipzig immatrikuliert,⁹ und zwar im März 1726, zu einem Zeitpunkt, der mit dem anzunehmenden Terminplan für Stich und Druck von Partita I bestens zusammenstimmt. Sicherlich gehören diese Stucharbeiten zu den frühesten Versuchen Balthasar Schmidts. Damit bietet sich ein eindrucksvolles Bild von Bachs frühesten Veröffentlichungen von Werken für Tasteninstrumente als einer bescheidenen, billigen Eigenproduktion in Bachs engstem Umkreis und unter seiner direkten Aufsicht. Leipziger Berufstechern wurden nur die nicht zum Notentext gehörigen Anteile überlassen.

⁷ Iv meinem Aufsatz *Johann Gottbilf Ziegler: Der Notenstecher von J. S. Bachs Partiten III bis VI?* (im Druck).

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen*, BJ 1967, S. 91.

Des weiteren wurden für den Druck der Partiten zwei verschiedene Papiersorten¹⁰ verwendet, die eine für die Partiten I¹¹ und II sowie für die dritte Auflage von CIÜ I, eine zweite für die Partiten III bis VI sowie die beiden ersten Auflagen von CIÜ I, so daß ein Wechsel des Druckers für 1727 anzunehmen ist. Den ersten Drucker konnte Bach offenbar wegen des zu schwach ausfallenden Druckes nicht akzeptieren, denn vieles mußte von Hand mit Tinte nachgezogen werden (vgl. beispielsweise Wolffs Abbildung 1).

In die Besprechung von CIÜ II bezieht Wolff Erkenntnisse ein wie die fast umgehend erfolgte Neuauflage des Werkes (neuere Papieruntersuchungen bestärken diese Annahme),¹¹ die auf dessen Popularität deutet. Hinsichtlich des Stiches verweist er auf ersichtliche Verbindungen zwischen Leipzig und Nürnberg, wo das Werk gedruckt wurde und auch erschien. Hier stellt er Fragen und bringt eine Reihe interessanter Vermutungen über den Charakter dieser Verbindungen. Um auf die Ausgabe ein gewisses Licht zu werfen, sei bemerkt, daß Stecher III von CIÜ II (S. 17 und 20) auch als Stecher der Notenbeigaben von Johann Gottfrieds Walthers *Musicalischem Lexicon* (1732) erscheint. Bekanntlich wurden diese Tabellen in Nürnberg gestochen,¹² das Buch erschien jedoch bei Wolfgang Deer in Leipzig. 1728 hatte Bach als Kommissionär für den Vorabdruck der ersten Lieferung dieses Lexikons fungiert,¹³ und es wäre denkbar, daß er an diesem Vorhaben weiter interessiert war und vielleicht als Vermittler zwischen Walther und seinem Leipziger Verleger auftrat. So könnte Bach mit Deers Nürnberger Stechern bekannt geworden sein. Demnach ist es höchst unwahrscheinlich, daß einer der Stecher von CIÜ II in Krügners Leipziger Werkstatt arbeitete, wie ich anderwärts vermutet hatte,¹⁴ doch steht fest, daß es eine enge Verbindung mit Leipzig gegeben haben muß, eine Verbindung, die bis zum Stich von Sperontes' „Singer Muse an der Pleiße“ reichte – einem Werk, das nunmehr als Gemeinschaftsarbeit von Leipziger und Nürnberger Notenstechern zu gelten hat.

Überaus erhellend sind Wolffs Bemerkungen über die Vorgeschichte der in CIÜ II vereinigten beiden Werke, insbesondere über das Italienische Konzert, zu dem es keinerlei autographe Quellen gibt. Es liegt nahe anzunehmen, daß das Konzert eine ältere Komposition darstellt, die in die Zeit vor 1727 zurückreicht.

Die ziemlich verwickelte Geschichte der Sticharbeiten für CIÜ III skizziert Wolff zu Beginn seines nächsten Kommentarabschnitts. Seine Feststellung, daß der Leipziger Anteil an den Sticharbeiten der Werkstatt Krügners zufiel, kann jetzt noch etwas präzisiert werden. Die drei Reproduktionsstecher, die in diesem Stadium des Vorhabens vorkommen, sind dieselben, die fast die gesamten Sticharbeiten für das Schemelli-Gesangbuch von 1736 durchgeführt

¹⁰ Vgl. NBA V/1 Krit. Bericht (R. D. Jones), S. 9–18.

¹¹ Übliche Papiere kommen in beiden Ausgaben vor.

¹² Für den Hinweis auf das einschlägige Zitat im Briefwechsel J. G. Walther – H. Bokemeyer danke ich H.-J. Schulze, Leipzig.

¹³ Dok II, S. 260.

¹⁴ G. G. Butler, *Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken*, BJ 1980, S. 13.

haben.¹⁵ Sie lassen sich identifizieren als Christian Friedrich Boëtius und zwei seiner Helfer. Boëtius, Krügners Stiefsohn, erhielt seine erste Ausbildung als Stecher in der Werkstatt seines Stiefvaters. Es ist anzunehmen, daß er diesen bei Stcharbeiten unterstützte, als er während seiner Gesellenzeit in Leipzig weilte, und auch noch, als er seine eigene Stecherwerkstatt errichtet hatte.

Als Bach 1736 mit diesem Leipziger Reproduktionsstecher während seiner Beschäftigung mit dem Schemelli-Vorhaben in Verbindung trat, deutete sich in dem Umstand, daß Boëtius über zwei Mitarbeiter verfügte, bereits an, daß dieser – wengleich unverkennbar dem Vorbild Krügners folgend – sein Geschäft weiter vergrößern und aus dem Einflußbereich Krügners ausbrechen würde (die Leipziger Adreßbücher von 1735 bis 1739 nennen ihn als selbständigen Stecher). Um 1738, also in der Zeit, in der Boëtius und seine Mitarbeiter mit dem Stich der CIÜ III beschäftigt sind, gibt es keinerlei Anzeichen einer Verbindung zu Krügnern mehr. Eine lockere Assoziation zwischen beiden Geschäften ist – schon im Blick auf die familiären Bande – jedoch keinesfalls auszuschließen.

Sehr überzeugend erscheint Wolfs Darlegung des Ablaufs der Stcharbeiten an CIÜ III nebst den daraus gezogenen Schlüssen. Diese sind, wie er bemerkt, von großer Bedeutung für unsere Kenntnis der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung. Entsprechend meinen jüngsten Untersuchungen an dieser Druckausgabe¹⁶ möchte ich zur Bestätigung nur hinzufügen, daß einige Einzelheiten des Stchs auf einen Anlaß zum weiteren Hinausschieben der Veröffentlichung deuten, und zwar auf einen Anlaß, der die Entwicklung des Werkes selbst enthüllt. Dieser Beleg deutet die Reihenfolge an, in der der Leipziger Anteil gestochen wurde, und gibt Grund zu der Annahme, daß eine endgültige Reihenfolge für CIÜ III noch festzulegen blieb, als der Stich, wahrscheinlich im Sommer oder Herbst 1738, begann. Ursprünglich scheint die Sammlung nur die Missa und die größeren Pedaliter-Katechismuschoräle enthalten zu haben. In einer späteren Schicht wurden die freien Kompositionen hinzugefügt (noch rechtzeitig, um bei den Stcharbeiten mit dem eröffnenden Präludium BWV 552/1 beginnen zu können). Eine dritte Schicht, wohl ungefähr zur selben Zeit anzusetzen wie der Entschluß, die freien Kompositionen hinzuzufügen, betrifft den Plan, mittels Zusammendrängung beziehungsweise Einschub (da der Stich bereits seinen Fortgang nahm) die Sammlung um die kürzeren Manualiter-Katechismuschoräle zu erweitern.¹⁷

Am Schluß dieses Abschnitts bringt Wolff das vielleicht beste Beispiel jenes

¹⁵ Ders., *J. S. Bach and the Schemelli Gesangbuch Revisited*, in: *Studi Musicali* 13/2, 1984, S.242, Anm. 9.

¹⁶ *J. S. Bach's Klavierübung III: The Making of a Print* (im Druck).

¹⁷ Diese Annahme äußerte ich zuerst in einem Vortrag, *New Research on Bach's Klavierübung III* (Minneapolis 1978). Ich glaube nicht, daß es sich um „Lückenbüßer“ handelt, wie Wolff annimmt; außerdem gibt es auch hierfür Vorläufer, beispielsweise in CIÜ I, Partita I, Menuet 2. Richtig ist, daß am Ende der größeren Katechismuschoräle leere Systeme vorkamen. Die drei kürzeren Pedaliter-Bearbeitungen jedoch, um die es hier geht, nehmen den größeren Teil einer Seite ein, und der Stich läßt erkennen, daß eine frühere autographe Stichvorlage in gedrängter Form nochmals abgeschrieben wurde, um in diesen drei Fällen für die hinzugekommenen Pedaliter-Sätze Platz zu schaffen.

vorwärtsweisenden Umgangs mit zwingenden und überzeugenden Hypothesen, der unsere Vorstellungen über wichtige Aspekte von Bachs Biographie in so vielfältiger Weise verändert und vorangebracht hat. Hier verlegt er die erste kompositorische Arbeit an der Sammlung in die Zeit unmittelbar nach der Veröffentlichung der CIÜ II zurück, also gegen Ende 1735, eine Annahme, die mit anderen Belegen bestens übereinstimmt.¹⁸ Damit verwirft er die übliche Ansicht, daß alle in CIÜ III enthaltenen Werke erst kurz vor der Drucklegung komponiert worden seien. Abschließend gibt er einen interessanten Einblick in die Beweggründe, die hinter Bachs Planung stehen, und zeigt, in welcher Weise abstrakte und pragmatische Überlegungen in der endgültigen Disposition zur Übereinstimmung gebracht sind.

Zu Beginn seines Kommentars über CIÜ IV skizziert Wolff Fragen der Datierung des Druckes. Die auf neueren Erkenntnissen beruhende¹⁹ Verlegung auf die Zeit der Michaelismesse 1741 halte ich für sehr überzeugend und wüßte gern, warum er eine drucktechnisch bedingte Verzögerung bis Ostern 1742 ins Auge faßt.

Hinsichtlich der Lagenordnung des Druckes berichtet Wolff nur über ein einziges Schema, während es in Wirklichkeit deren zwei gibt. Die erste Ordnungsart ist die von ihm beschriebene, bei der neun Bogen ein Faszikel bilden (so in Musikbibliothek Leipzig, Becker III.6.16). Im zweiten Fall sind 18 Einzelblätter so gefaltet und zusammengeklebt worden, daß je zwei Blätter gleichsam einen Bogen bilden; danach wurden sie zu Lagen (meist zwei) vereinigt (Musikbibliothek Leipzig, PM 1400). Da es sich bei den Einzelblättern meist um unterschiedliche Papiersorten handelt, können sie nicht auf nachträglich zerschnittene oder in Einzelblätter zerfallene Bogen zurückgeführt werden. Im ersten Fall ist das Papier für die den Notentext enthaltenden acht Bogen einheitlich, während für das Titelblatt meist anderes Papier verwendet worden ist. Im zweiten Fall erscheinen diese beiden Papiersorten auch, jetzt aber in Verbindung mit mindestens noch zwei anderen Papiersorten. Der auf Bogen gedruckte Auflagenteil ist offensichtlich zuerst abgezogen worden, wobei auf einer einzigen Druckpresse ein bestimmtes Wendeverfahren gebraucht wurde.²⁰ Für die späteren Abzüge auf Einzelblättern wurde diese Methode aufgegeben, vielleicht weil der ursprüngliche Papiervorrat erschöpft war und durch Einzelblätter ergänzt werden mußte. Wolff betont, daß von CIÜ IV mehr Exemplare (18) erhalten sind als von CIÜ II (13), obwohl dieses Werk eine zweite Auflage erlebt hat. Obgleich ich vor der unbedingten Annahme zurückschrecken würde, auch CIÜ IV wäre ein zweites Mal aufgelegt worden, scheint es doch kaum bezweifelbar einen ähnlich unterbrochenen Druckverlauf wie bei der ersten und zweiten Auflage von CIÜ I gegeben zu haben. Vielleicht wurde wegen des hohen Bedarfs eine zweite Auflage hergestellt, noch ehe Bach die Korrekturen seines Handexemplars (ein Exemplar des ersten Abzugs und zwar

¹⁸ Vgl. meinen Aufsatz *Borrowings in J. S. Bach's Klavierübung III*, in: Canadian University Music Review 4, 1983, S. 204–217, im Blick auf Übernahmen aus gedruckten Quellen, die Bach zwischen Mitte 1734 und Ende 1735 besessen haben muß.

¹⁹ Vgl. W. Emery, in: *The Musical Times* 105, 1964, S. 350.

²⁰ Hinweise auf dieses Druckverfahren verdanke ich Prof. Donald Krummel, University of Illinois.

in Bogen) auf die Platten übertragen lassen konnte. In seinem bekannten Aufsatz über Bachs Handexemplar der Clü IV nimmt Wolff an, daß Bach eine Neuauflage geplant habe. Daß diese tatsächlich auch hergestellt worden ist, kann man, wie ich glaube, nicht völlig ausschließen.

Mit einiger Ausführlichkeit wird die Vorgeschichte der Sammlung behandelt, insbesondere die Datierung und Echtheit der Aria. Aus den erreichbaren Indizien schließt Wolff überzeugend auf ein Kompositionsdatum unmittelbar nach der Veröffentlichung der Clü III, also 1740. Wie überall, nutzt er auch hier seine umfassende Kenntnis der Zeit, um seine Argumente mit überzeugenden Schilderungen von Präzedenzfällen zu stützen. Am Schluß werden ernste Zweifel an Forkels bekanntem Bericht angemeldet, die Variationen seien im Blick auf den damals dreizehnjährigen Johann Gottlieb Goldberg komponiert worden. Eine kurze Bibliographie aller maßgeblichen Literatur vervollständigt den Kommentar.

Bach-Forscher wie Musikwissenschaftler im allgemeinen schulden Christoph Wolff Dank für die gehaltvolle, stattliche Publikation und für die aufschlußreiche Kommentierung. Die wachsende Reihe von Faksimileausgaben nach Bachschen Originaldrucken hat einen höchst willkommenen Zuwachs erhalten und ein passendes „Musikalisches Opfer“ für die Zentnarfeiern. Angesichts dieser und früherer Beiträge zu Faksimileausgaben können wir nur hoffen und wünschen, daß die letzte größere Lücke, die „Sechs Choräle von verschiedener Art“ durch eine von Wolff besorgte Ausgabe geschlossen werden möge.²¹

Gregory G. Butler (Vancouver, B. C.)

Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden, Peters 1984, 250 S. (darunter 24 S. Abbildungen)

Die von Werner Neumann initiierte Quellenarbeit des Leipziger Bach-Archivs trägt weiter ihre Früchte. Nach den mustergültig kommentierten Bänden der „Bach-Dokumente“, die inzwischen zum unentbehrlichen Arbeitszeug eines jeden Bach-Forschers gehören, wartete man geradezu auf eine Fortsetzung, die sich hauptsächlich der Überlieferungsgeschichte der musikalischen Werke widmen sollte. Wer die reiche Publikationstätigkeit der nun unter dem Dach der „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten“ vereinigten Leipziger Bach-Forscher in den letzten Jahren verfolgt hat, ahnte, daß so etwas vorbereitet wurde, sofern er nicht durch Hans-Joachim Schulzes Studie „Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch“ (BzMW 17, 1975, S. 45–59) bereits vor zehn Jahren darauf hingewiesen worden war. Nun hat Schulze dieses Buch selbst geschrieben und rechtzeitig vor Beginn des Bach-Jahrs 1985

²¹ Hingewiesen sei hier auf die von Hans Schmidt-Mannheim besorgte Faksimile-Ausgabe der „Sechs Choräle“ nach dem Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Innsbruck: Helbling 1985). Vorbesitzer des Exemplars waren: Johann Christoph Oley – Franz Hauser – BB (1904) – Anthony van Hoboken. – Anm. der Schriftleitung.

vorgelegt. Es ist die „überarbeitete und stark erweiterte Neufassung“ seiner Rostocker Dissertation vom Jahre 1977. In minutiöser Detailforschung spürt der Verfasser den verschlungenen Wegen nach, auf denen Bachs Werke über die Zeit der „Bach-Vergessenheit“ hinweg auf das 19. Jahrhundert und damit dann schließlich auf uns gekommen sind. Dabei entdeckt er viele neue Spuren und Zusammenhänge. Daß Bachs Musik in Sachsen und Thüringen und auch in Berlin mindestens bei den Organisten und Klavierspielern nicht vergessen war, wußte man seit langem. Aber nun werden die Zentren dieser Bach-Pflege deutlich, die Persönlichkeiten werden namhaft gemacht, ihr Anteil näher bestimmt, die für die Überlieferung so wichtigen Verbindungen untereinander ermittelt. Dem Verfasser kommen die umfassenden Kenntnisse der Personen und Lokalitäten sowie der gegenseitigen Beziehungen, die er sich bei seiner Arbeit an der Edition der „Bach-Dokumente“ erworben hatte, dabei ebenso zugute wie sein geradezu kriminalistischer Spürsinn.

Aber es geht dem Verfasser um mehr als um einen bloßen – wenn auch sehr umfassenden – Beitrag zur Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte: Es geht ihm darum, Bausteine für eine „innere Biographie“ Bachs zu gewinnen, tragende Steine, die einmal an Stelle der „Versatzstücke“ treten können, mit denen wir die lückenhafte Biographie und Werküberlieferung aufzufüllen pflegen. Wie notwendig solche auf den „ganzen Bach“ gerichtete innere Biographie ist, hat sich gerade jüngst wieder an den Schwierigkeiten gezeigt, die in der Yale University neu aufgefundenen Choralbearbeitungen richtig zu beurteilen, aber ebenso an der sich nun schon über zweieinhalb Jahrzehnte hinziehenden Kontroverse über die Zahl der Bachschen Kantaten-Jahrgänge. Quellenarbeit ist mühselig und entsagungsvoll; und sie sieht sich zudem noch oft genug dem Vorwurf ausgesetzt, bloßem papiernem Philologismus zu huldigen. Aber trotzdem (S. 11): „Auf einem Spezialgebiet, das sich mit Kunstleistungen allerhöchsten Ranges beschäftigt und sich zugleich mit einer überaus problematischen Überlieferung konfrontiert sieht, können Quellen, die etwas Relevantes hergeben, nicht unausgeschöpft bleiben.“ In der Einleitung gibt der Verfasser nicht nur solche willkommenen Rechtfertigungen, sondern er macht auch methodische Vorschläge von grundsätzlicher Bedeutung. So etwa mit der Forderung, bei der Quellenbewertung die Überlieferungsgeschichte stärker zu beachten (S. 9): Nicht nur das Stemma habe über den Rang der Quelle zu entscheiden, sondern auch die Frage „wer und für wen . . . und bei welchem Informationsstatus des Schreibers und des Empfängers diese oder jene Quelle“ geschrieben hat. Das wäre sicher ein wichtiger und hilfreicher editorischer Grundsatz etwa bei der Beurteilung überreicher Auszierungen in einer stemmatisch hochrangigen Quelle – sofern man eben nur wüßte, von wem und für wen zu welchem Zweck sie geschrieben wurde.

Im I. Kapitel werden die Aufgaben, die Methoden und die Ziele der Arbeit näher umrissen. Wie durch ein Panorama wird der Blick dabei über die verschiedensten und oft sehr zufälligen, ja bisweilen kuriosen Überlieferungsformen gelenkt: von der Verbreitung der Werke innerhalb der Familie und des Schülerkreises zu Bachs Lebzeiten über die postume und auswärtige, auch die periphere Überlieferung bis in die Zeit um und nach 1800. Immer wieder werden dabei Rückschlüsse auf Zahl und Art der verlorenen Kompositionen

gezogen. Die Tatsache, daß uns vom Bachschen Werk nur ein Teil (wohl kaum mehr als zwei Drittel des ursprünglichen Werkbestandes und sicher sehr viel weniger als die Hälfte des einstigen originalen Handschriftenfundus) erhalten geblieben ist, wurde, soweit ich sehe, noch nie so deutlich gemacht wie hier. In drei Hauptkapiteln werden nun einzelne Überlieferungswege, nach Landschaften und Städten geordnet, näher untersucht: Überlieferung in Thüringen, in Leipzig und in Berlin. Bei der Thüringer Überlieferung geht es neben der Identifizierung des Eisenacher Johann Bernhard Bach und des Weimarer Johann Caspar Vogler als Schreiber wichtiger Bach-Handschriften um die Sammlung Mempel/Preller (Apolda und Jena) und um die „Möllersche Handschrift“ und das „Andreas-Bach-Buch“. Daß sie beide von Bachs ältestem Bruder, dem Ohrdruffer Organisten Johann Christoph Bach angelegt worden sind, ist wohl der wichtigste Nachweis, der dem Verfasser hier gelungen ist. Man braucht nur an die vielen vergeblichen Versuche zu erinnern, die Herkunft und den Hauptschreiber dieser beiden wichtigsten Quellen für Bachs Klavier- und Orgel-Werke der Vor-Weimarer Zeit zu ermitteln, um die überzeugende Beweisführung Schulzes recht zu würdigen.

Im Kapitel über die Leipziger Überlieferung geht es zunächst um die Rolle der Thomasschule und der dort wirkenden Präfekten und Kopisten nach Bachs Tod, wobei die Rolle Christian Friedrich Penzels präzisiert wird. Daß Anna Magdalena Bachs Kopie der 6 Violinsoli und der Violoncellosuiten eigens für den Braunschweiger Kammermusiker Georg Heinrich Ludwig Schwanberg hergestellt wurde, der 1727 in Leipzig bei Bach Unterricht genommen hatte, ist ein unvermutetes Nebenergebnis der Forschungen im Leipziger Bereich, das Rückschlüsse auf weitere Kopistentätigkeit für auswärtige Interessenten zuläßt. Bei solchen Kopien schrieb Anna Magdalena oft nur die Noten, Johann Sebastian jedoch die Satzüberschriften und andere Worttexte. Ob man das wirklich als vorsorgliche Geste des Mannes angesichts der etwas sorglosen Orthographie seiner Ehefrau deuten kann, sei dahingestellt.

Besonders aufschlußreich für die Entstehungs- und die weitere Werkgeschichte wichtiger opera ist die Identifizierung weiterer Schüler und Kopisten, die Bach bei der Herstellung seiner Aufführungsmaterialien geholfen haben. Der Hauptschreiber der Cembalostimme der Sonaten für Cembalo certato und Violine BWV 1014–1019 war Bachs Ohrdruffer Neffe Johann Heinrich Bach, der die Thomasschule von 1724 bis 1728 besuchte. Er ist der bisher unbekannte „Hauptkopist C“, der 1725 die Rolle Johann Andreas Kuhnaus übernommen hatte und sich in zahlreichen Kantatenmaterialien bis 1727 nachweisen läßt. Mit Samuel Gottlieb Heder (Hauptkopist D), Johann Ludwig Dietel (F) und Rudolph Straube (G) konnten weitere Helfer Bachs während der ausgehenden 1720er und der 1730er Jahre ermittelt werden. Die Zusammenarbeit mit dem Leipziger Bach-Forscher Andreas Glöckner hat sich bei diesen Schreiberuntersuchungen außerordentlich bewährt: Eine Reihe der Zuweisungen geht auf den Vergleich eigenhändiger Matrikeleintragungen mit späteren Textzeugnissen der betreffenden Schreiber zurück. Daß es bei solchen Rückschlüssen aufgrund einer äußerst beschränkten Materialbasis der gegenseitigen Kontrolle der Experten bedarf, weiß jeder, der solche Methoden angewandt hat. In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal auf die Ähnlichkeit der

Schriftproben des Hauptkopisten D (Heder) mit dem Hauptschreiber der Stimmen zur Matthäus-Passion hinweisen. – Wie sehr im übrigen solche Schriftforschungen bisher schwer erklärbare Quellenstreuung aufhellen, aber auch zur Klärung von Echtheitsfragen beitragen können, zeigen die Erkenntnisse über die Tätigkeit Carl Gotthelf Gerlachs (S. 121ff.) und Carl August Thiemes (S. 125ff.). Daß Thieme, der in Bachs letzten Lebensjahren die Thomasschule besuchte, als Schreiber der Titelseite von der in Brüssel verwahrten „Generalbaßlehre Bachs“ ermittelt wurde, erhöht die Glaubwürdigkeit dieser bisher umstrittenen Quelle ganz erheblich.

Die Untersuchungen zum Berliner Kreis (Kapitel IV) gelten hauptsächlich der Person Christoph Nichelmanns. Er nämlich ist der bisher unbekannte „Anonymus 400“, von dem eine ganze Reihe wichtiger Bach-Handschriften mit zum Teil schwer erklärbaren Sonderfassungen stammen. Die Ergebnisse sollten zu weiteren Untersuchungen über die Berliner Schreiber anregen, etwa zur Rolle des für die Überlieferung der Konzerte so wichtigen S. Hering (oder gibt es deren zwei?).

Die beiden letzten Kapitel sind Exkurse über einzelne Werkgruppen. Im V., einer Neufassung der 1978 im 18. Jahrgang des „Deutschen Jahrbuchs für Musikwissenschaft“ erschienenen Studie, geht es um „Entstehung und Überlieferung der Konzerttranskriptionen für Orgel und Cembalo“. Daß es sich hierbei nicht um Lehrstücke handelt, mit denen sich Bach sozusagen im Selbstunterricht in die italienische Konzertform einarbeiten wollte, sondern um Auftragswerke, ist eine wichtige und sehr ernst zu nehmende These mit weitreichenden Konsequenzen. Bachs Auseinandersetzung mit der Konzertform Vivaldis erscheint in einem neuen Licht. Sind Bachs Solokonzerte, die sich dieser Form bedienen, etwa sehr viel später entstanden, als man bisher annahm? Das VI. Kapitel geht der umstrittenen Aufführungspraxis der Motetten nach, sowohl was die Beteiligung von Instrumenten wie die Besetzungstärke betrifft. Mit den Zeugnissen für verschiedene Besetzungsmöglichkeiten aus der Zeit Bachs selbst könnte es dazu beitragen, den immer wieder anhebenden Streit über die wahre und alleinseligmachende Aufführungsweise der Bachschen Motetten zu entschärfen. – Gut ausgesuchte Faksimilia als Belege für die Schreiberuntersuchungen und verschiedene Register beschließen das Buch.

Der Verfasser hat viele dringende Fragen beantwortet, andere neu gestellt. Die Bach-Forschung erhält eine Fülle von Anregungen, und der flüssige, wissenschaftlichen Jargon glücklich vermeidende Stil sorgt dafür, daß auch der weniger spezialisierte Leser nicht zu kurz kommt. Auch archivalische und biographische Nebenfragen werden so dargeboten, daß sie das Bild vom Zeitgeschehen verlebendigen. Fast bedauert man, daß am Verfasser ein Kriminalautor verlorengegangen ist: Auch bei den trockensten Schriftuntersuchungen beherrscht er die Gabe, die Entlarvung des Täters (sprich Schreibers) durch Ablenkung auf falsche Spuren (sprich bisherige Forschung) so lange wie irgend möglich hinauszuzögern, um die Lösung dann um so effektvoller zu präsentieren. So ist es ein Buch sowohl für Spezialisten wie für Bach-Freunde geworden, ein ebenso grundsätzliches wie anregendes Buch. Man kann dem Verfasser dazu nur gratulieren.

Georg von Dadelsen (Tübingen)

ANHANG

Englische Resümees

Günther Wagner: Instrumental – Vocal as a Problem in 18th-century Assessments of Bach.

Johann Adolph Scheibe's oft-quoted criticism of Bach, dating from 1737, is directed at Bach's vocal music, even though Scheibe does not state so explicitly. Bach's complex manner of composing did not satisfy the demands posed by the aesthetic of his era for vocal music that was simple, sensitive, or sublime. Bach's vocal works, at any rate, were not capable of fulfilling these requirements to the same extent as were the works of Händel, Hasse, or Graun.

Wolf Hobohm: A Hitherto Unknown Opinion by Mattheson Regarding Johann Sebastian Bach: Observations on a Literary Dispute From Around 1730.

In 1730, Gottfried Benjamin Hancke cited as a prime example of poetic exaggeration a poem published in 1727 extolling Mattheson as a musical scholar, composer, and keyboard performer. In so doing, Hancke mentioned Bach's superiority as a performer at the keyboard. Mattheson, in his reply, published in early 1731, called Bach's compositions "artful", but "unmelodic". Mattheson would later soften somewhat this pointed opinion, presenting it in a milder form in his "Grosse Generalbass-Schule" of 1731.

Wolfgang Wiemer: A Double Bach Discovery: A Lost Copy Made by Gerber (BWV 914 and 996) and an Unknown Chorale Collection Assembled by Christian Friedrich Penzel.

The author of this essay came into the possession of two Bach sources in 1984. The first is a copy, in the hand of Bach's pupil Heinrich Nicolaus Gerber, of the Toccata BWV 914 and the Suite BWV 996; this source was previously believed to have been lost for several decades. The second manuscript is a collection, assembled in 1780, of more than 100 four-part chorales. The majority of these are by Johann Sebastian Bach; 32 hitherto unknown settings – in spite of certain compositional errors – are possibly also attributable to Bach.

H. Peter Ernst: Johann Sebastian Bach's Duties at the Former Augustinian Monastery at Mühlhausen and the Fate of its Wender Organ.

Like his predecessors and successors as organist at the Blasius-Kirche in Mühlhausen, Bach also had subsidiary responsibilities for playing the organ at various smaller churches within the city. One such church was the Maria-Magdalena-Kirche, which was torn down in 1884. Of its organ, built by Johann Friedrich Wender, only the case-work, the windchest, the manual keyboard, and a few other parts have survived. All of these parts were transferred to the church in Dörna, near Mühlhausen, in 1985; a restoration of the instrument is planned.

Ulrich Drüner: Violoncello piccolo and Viola pomposa in the Music of Johann Sebastian Bach: Remarks on Some Questions Concerning the Identity of these Instruments and Techniques of Performing on Them.

Surviving documents from the 18th century leave unanswered many questions concerning the construction of the Violoncello piccolo and the Viola pomposa and the techniques used in performing on these instruments. A careful examination of all relevant available instruments, music, and references from literary sources reveals that it is necessary to distinguish not between two different types of instruments, as has hitherto been the practice, but three. What now might be termed the "Bach Violoncello piccolo" – an instrument of relatively small dimensions, to be held on the arm while being played – is worthy of special attention.

Don L. Smithers: Gottfried Reiche's Reputation and His Influence on the Music of Johann Sebastian Bach.

The great demands that Bach's works from his first decade in Leipzig place upon the brass instruments, particularly the first trumpet, can be explained by the fact that Gottfried Reiche stood at the head of the Leipzig Town Musicians until 1734. Reiche must have commanded extraordinary technical skills, not only in his mastery of the high clarino range, but also in his ability to play notes lying outside the natural scale.

Alfred Dürr: Peculiarities in the Sources of Bach's Weimar Cantatas.

The sources that transmit Bach's Weimar cantatas exhibit a number of peculiarities that are difficult if not impossible to explain. This applies to the apparent loss of oboe parts for the Cantatas BWV 172, 21, 31, and 162, as well as to the possibility of later performances – or alterations to the instrumentation before the first performance – of the Cantatas BWV 182, 21, 199, 31, and 185. Similarly, questions remain to be answered concerning the chronology of Bach's Weimar cantatas and the librettists he chose for these works.

Konrad Küster: Meiningen Cantata Texts in the Circle of Johann Ludwig Bach.

The cycle of sacred cantata texts preserved in a reprint from 1726 and described by Walter Blankenburg in 1977 did not originate – contrary to previous belief – in the years after 1710. Instead, these texts must have already been in existence at an earlier date: Georg Caspar Schürmann, the Meiningen Hofkapellmeister, is known to have set multiple cantatas to texts from this collection in May of 1705. The texts of this cycle mix original verse (recitatives, arias) with biblical texts and chorale strophes; it has hitherto been assumed that the earliest known texts of this kind were from 1711, by Erdmann Neumeister.

Französische Resümees

Günther Wagner: Instrumental-vocal comme problème dans les évaluations de Bach au dix-huitième siècle.

La célèbre critique de Bach faite par Johann Adolph Scheibe en 1737 s'adresse à la musique vocale de Bach, quoique Scheibe ne l'affirme pas de façon expli-

cite. La manière complexe dont composait Bach ne satisfaisait pas aux exigences de l'esthétique contemporaine, qui prônait une musique vocale de qualité simple, sensible, ou sublime. Les œuvres vocales du maître ne furent pas capables, en tout cas, de répondre aussi bien que celles de Händel, de Hasse, ou de Graun à ces demandes.

Wolf Hohobhm: Une opinion de Mattheson jusqu'ici inconnue concernant Johann Sebastian Bach: Quelques observations sur une dispute littéraire d'environ 1730.

En 1730, Gottfried Benjamin Hancke a cité comme exemple modèle d'exagération poétique un poème, publié en 1727, qui louait Mattheson en tant que savant musical, compositeur, et interprète au clavier. Dans sa réponse, publiée tôt en 1731, Mattheson a caractérisé les compositions de Bach comme «pleines d'art» mais «non-mélodiques». Par la suite, Mattheson adoucira cette position aiguë, pour la présenter sous une forme moins extrême dans sa «Große General-*baß-Schule*» de 1731.

Wolfgang Wiemer: Une double découverte bachienne: Une copie perdue faite par Gerber et une collection de chorales rassemblée par Christian Friedrich Penzel.

L'auteur de cette contribution est entré en possession, en 1984, de deux sources de la musique de Bach. La première est une copie, de la main de Heinrich Nicolaus Gerber – élève de Bach – de la Toccate BWV 914 et de la Suite BWV 996; c'est un manuscrit que l'on croyait perdu depuis plusieurs dizaines d'années. La seconde source représente une collection de plus de cent chorales à quatre parties, rassemblée en 1780. La plupart de celles-ci sont de Johann Sebastian Bach; trente-deux réalisations jusqu'ici inconnues sont, en dépit de quelques erreurs d'écriture, également susceptibles d'être attribuées à Bach.

H. Peter Ernst: Les responsabilités de Johann Sebastian Bach à l'ancien monastère augustinien de Mühlhausen, et le sort de l'orgue Wender de cette église.

Comme ses devanciers et comme ses successeurs au poste d'organiste à la Blasius-Kirche de Mühlhausen, Bach tenait aussi la responsabilité subsidiaire de jouer dans de diverses églises plus modestes dans la ville, parmi lesquelles la Maria-Magdalena-Kirche. Cette dernière fut démolie en 1884; de son orgue, construite par Johann Friedrich Wender, seuls le buffet, le sommier, le clavier manuel, et quelques autres éléments ont survécu. On a transporté tous ces éléments dans l'église de Dörna, près de Mühlhausen, en 1985; une restauration de l'instrument es projetée.

Ulrich Drüner: Violoncello piccolo et viola pomposa dans la musique de Johann Sebastian Bach: Remarques sur quelques questions concernant l'identité de ces instruments et sur les techniques de leur jeu.

Les documents existants du dix-huitième siècle laissant ouvertes de maintes questions autour de la construction du violoncello piccolo et de la viola pomposa, et des techniques utilisées dans le jeu de ces instruments. L'examen soigné de tous instruments accessibles, de la musique et des références littéraires pertinentes montre la nécessité d'une distinction entre non pas deux – comme il a été l'habitude de faire – mais trois types d'instruments. Ce que

l'on pourrait désormais appeler le «violoncello piccolo de Bach» – un instrument d'assez petites dimensions, tenu sur le bras pendant le jeu – mérite une attention particulière.

Don L. Smithers: La réputation de Gottfried Reiche, et son influence sur la musique de Johann Sebastian Bach.

Les difficultés extraordinaires des parties pour cuivres – et particulièrement de la première partie – dans les cantates écrites par Bach pendant sa première décennie à Leipzig, s'expliquent par la présence de Gottfried Reiche à la tête des musiciens municipaux de Leipzig jusqu'en 1734. Ce musicien a dû posséder une technique remarquable, non seulement dans sa maîtrise du registre haut-clarino, mais aussi dans sa capacité de jouer en dehors de l'échelle naturelle.

Alfred Dürr: Anomalies dans les sources des cantates de Weimar.

Les sources comportant les cantates écrites par Bach à Weimar contiennent aussi certaines anomalies, difficiles sinon impossibles à expliquer. Celles-ci comprennent la perte apparente des parties hautbois dans les cantates BWV 172, 21, 31, et 162, aussi bien que la possibilité d'exécutions postérieures – sinon d'altérations dans l'instrumentation avant la création – dans les cantates BWV 182, 21, 199, 31, et 185. De façon analogue, il rest des imprécisions quant à la chronologie des cantates de la période Weimar de Bach, et aux librettistes qu'il a choisis pour ces œuvres.

Konrad Küster: Textes de cantate à Meiningen, dans le cercle de Johann Ludwig Bach.

Un cycle de textes de cantates sacrées, préservé dans une republication de 1726, fut décrit par Walter Blankenburg en 1977. Contrairement à l'opinion reçue, ce cycle ne prend pas son origine dans les années après 1710, mais sans doute dans une époque antérieure: Georg Caspar Schürmann, maître de chapelle de Meiningen, a écrit des cantates multiples sur certains textes de cette collection en mai 1705. Les textes du cycle mélangent des vers originaux (récitatifs, airs) avec textes bibliques et strophes de chorales; jusqu'ici, l'on avait pensé Erdmann Neumeister comme le premier d'utiliser, en 1711, des textes de ce genre.

Russische Resümees

Günther Wagner: Инструментальное-вокальное как проблема оценки Баха в 18 веке.

Многokратно цитированная критика Баха Адольфом Шайбе (1737) направлена, хотя об этом и не сказано прямо, на вокальные сочинения. Бах, с его композиторским универсализмом, не отвечал эстетическим требованиям своего времени в отношении «простой, чувствительной или возвышенной» вокальной музыки. Во всяком случае, в той мере, в какой это удавалось Генделю, Хассе или Грауну.

Wolf Hohohm: Неизвестное мнение Иоганна Маттезона о И. С. Бахе. Замечания к одному литературному спору 1730 года.

Опубликованное в 1727 году хвалебное стихотворение в честь Маттезона-музыкального учёного, композитора и исполнителя на клавишных инструментах – в 1730 году охарактеризовано Готтфридом Вениамином Ханке, как образцовый пример поэтического преувеличения. Попутно Ханке напомнил о превосходстве Баха в игре на клавишных инструментах. В ответной реплике, опубликованной в начале 1731 года, Маттезон назвал баховские композиции «искусными», но «амелодическими». Впоследствии он смягчил столь резкое суждение и уже в этой смягчённой форме поместил в своей «Большой школе генералбаса» от 1731 года.

Wolfgang Wiemer: Одна баховская «двойная» находка: исчезающая копия Гербера (BWV 914 и 996) и неизвестное хоральное собрание Христиана Фридриха Пенцеля.

В 1984 году автор статьи смог приобрести два баховских источника. Первый – он написан учеником Баха Хайнрихом Николаусом Гербером и содержит Токкату BWV 914, а также Сюиту BWV 996 – десятки лет считался утерянным. Ко второму приложено собрание из 100 четырёхголосных хоралов, большинство из которых принадлежит Баху; 32 до сих пор неизвестных Хорала – невзирая на многочисленные грамматические ошибки – вероятно также приписать Баху.

H. Peter Ernst: Деятельность Баха в бавшем Мюльгаузенском монастыре Блаженного Августина и судьба монастырского Вендер-органа.

Подобно своим предшественникам и преемникам по органной службе в церкви св. Бласия в Мюльгаузене, Бах должен был играть также в различных маленьких церквях города. В том числе и церкви Марии-Магдалиены, разрушенной в 1884 году. От органа, построенного Иоганном Фридрихом Вендером, остались корпус, виנדлада, мануальная клавиатура и некоторые другие части. Они перенесены в церковь в Дорне близ Мюльгаузена. Планируется восстановление инструмента.

Ulrich Drüner: Виолончель пикколо и виола помпоза у И. С. Баха.

К вопросу об идентичности и манере игры на этих инструментах.

Относительно устройства и манеры игры на виолончели пикколо и виолончели помпоза дошедшие до нас документы 18 века многие вопросы оставляют открытыми. Проверка всех сохранившихся на сегодняшний день инструментов, нотных текстов и литературных свидетельств показывают, что вопреки бытующему до сих пор представлению речь должна идти не о 2, но о 3 типах инструментов. Наибольшего внимания заслуживает так называемая «Баховская виолончель-пикколо» – миниатюрный инструмент, на котором играли, держа его в руках.

Don L. Smithers: Готфрид Райхе и его влияние на музыку И. С. Баха.

Высокие требования, которые предъявляют к исполнителям на медных духовых и, особенно к первой трубе, баховские композиции первого лейпцигского десятилетия, объясняется тем, что до 1734 года во главе городской музыки Лейпцига стоял Готфрид Райхе. Райхе, должно быть, не только блестяще владел верхним кларинным регистром, но и свободно выходил за пределы натуральной шкалы.

Alfred Dürr: Некоторые особенности источников к веймарским кантатам Баха.

Традиционные источники веймарских кантат Баха обнаруживают ряд несуразностей, с трудом или совсем не поддающихся объяснению. Это касается очевидной потери гобойных голосов в кантатах BWV 172, 21, 31 и 162, а также возможного повторного исполнения или изменений состава перед первым исполнением в кантатах BWV 182, 21, 199, 31 и 185. Равным образом остаются открытыми вопросы, касающиеся хронологии веймарских кантат, а также привлекаемых Бахом либреттистов.

Konrad Küster: Майнингенские кантатные тексты из круга Иоганна Людвига Баха.

Опубликованный в 1977 году в Вальтером Бланке нбургом годовой цикл кантатных текстов - копия издания 1726 года - вразрезустоявшемуся мнению, более раннюю датировку. По достоверным источникам, в мае 1705 года Майнингенский придворный капеллмейстер Георг Каспар Шюрманн беспорочно написал многие кантаты, воспользовавшись текстами из упомянутого собрания. Характерное для них смешение свободной поэзии (речитативы, арии) с библейскими цитатами и хоральными строфами до сих пор считалось нововведением Эрдмана Ноймайстера (1711).

Tschechische Resümee

Günther Wagner: Instrumentální – vokální jako problém hodnocení Bacha v 18. století

Mnohokráté citovaná kritika Bacha z pera Johanna Adolpha Scheibeho z roku 1737 se týká – aniž by ji expressis verbis jmenovala – Bachovy vokální hudby. Bachův komplexní způsob kompozice nesplňoval požadavky tehdejší estetiky pokud jde o jednoduchost, citovost („Empfindsamkeit“) nebo vznesenost vokální hudby, rozhodně ne v té míře, jak jim odpovídala hudba Händlova, Hasseho nebo Grauna.

Wolf Hohohm: Neznámý výrok Johanna Matthesona o Joh. Seb. Bachovi. Poznámky k literárnímu sporu kolem roku 1730

Báseň oslavující Matthesona jako hudebního učence, skladatele a hráče na klávesové nástroje publikovanou 1727, označil roku 1730 Gottfried Benjamin Hancke za vzorový příklad poetického přehánění. Zároveň se Hancke zmiňuje o Bachově převaze ve hře na klávesové nástroje. Ve své replice, otištěné začátkem roku 1731, označuje Mattheson Bachovy skladby za „umělé“ (künstlich), ale „nemelodické“. Mattheson tento příkrý názor později o něco zmírnil a v této zeslabené podobě jej převzal do své „Große Generalbaß-Schule“ z roku 1731.

Wolfgang Wiemer: Dvojitý bachovský nález: neznámý Gerberův opis (BWV 914 a 996) a neznámá sbírka chorálů Christiana Friedricha Penzela

V roce 1984 získal autor článku dva bachovské prameny. První z nich, psaný Bachovým žákem Heinrichem Nicolausem Gerberem a obsahující Toccatu BWV 914 a Suitu BWV 996, byl po celá desetiletí považován za neznámý. U druhého rukopisu se jedná o svazek, který byl pořízen roku 1780 a obsahuje 100 čtyřhlasých chorálových vět. Většina z nich pochází od Johanna Sebastiana

Bacha; 32 dosud neidentifikovaných chorálů lze – bez ohledu na některé chyby v sazbě – připsat pravděpodobně také Bachovi.

H. Peter Ernst: Působení Joh. Seb. Bacha v někdejšíh klášteře augustiniánek v Mühlhausenu a osud tamějších Wenderových varhan

Stejně jako jeho předchůdci a následovníci na místě varhaníka v kostele sv. Blasia v Mühlhausenu, také Bach hrál mimo svůj úvazek v různých menších kostelech města na varhany. To platí i o kostele sv. Maří Magdaleny. Tento kostel byl zbourán roku 1884; z varhan, které postavil Johann Friedrich Wender, se dochovala skříň, vzdušnice, klaviatura manuálu a některé další části. Roku 1985 byly přeneseny do kostela v Dörna u Mühlhausenu; je plánována rekonstrukce tohoto nástroje.

Ulrich Drüner: Violoncello piccolo a viola pomposa u Johanna Sebastiana Bacha. K otázkám identity a způsobu hry na tyto nástroje

Pokud se týká stavby a způsobu hry na violoncello piccolo a viola pomposu ponechávají dochované dokumenty z 18. století mnoho otázek otevřených. Průzkum všech ještě dosažitelných nástrojů, notových textů a literárních svědectví ukazuje, že na rozdíl od dosavadního pojetí je nutno hovořit ne o dvou ale o třech typech nástrojů. Největší pozornost zaslouží nástroj, který by měl být pojmenován „bachovské violoncello piccolo“. Jedná se o nástroj malého formátu, který se při hře držel na paži.

Don L. Smithers: Proslulost Gottfrieda Reicheho a jeho vliv na hudbu Johanna Sebastiana Bacha

Vysoké požadavky, jež kladou Bachovy skladby z prvního tvůrčího desetiletí v Lipsku na žesťové nástroje a zvláště na prvního trumpetistu, se dají vysvětlit tím, že až do roku 1734 stál v čele lípských městských hudebníků Gottfried Reiche. Reiche musel být hráčem mimořádných schopností nejen pokud jde o ovládnání vysoké clarinové polohy, ale i o hru jiných než přirozených tónů.

Alfred Dürr: Pozoruhodnosti v pramenech Bachových výmarských kantát.

Dochované prameny Bachových výmarských kantát vakazují řadu nesrovnalostí, které se nedají vysvětlit nebo jen velmi obtížně. To se týká zjevné ztráty hobojevých partů pro kantáty BWV 172, 21, 31 a 162, ale také možnosti dalších provedení nebo změn obsazení před prvním provedením u kantát BWV 182, 21, 199, 31 a 185. Otevřeny zůstávají rovněž otázky chronologie Bachových výmarských kantát i otázky jeho libretistů.

Konrad Küster: Meiningenské texty kantát kolem Johanna Ludwiga Bacha

Ročník textů duchovních kantát, který popsal roku 1977 Walter Blankenburg a který je dochován v novo tisku z roku 1726, nepochází – jak se dosud předpokládalo – z doby po 1710, ale musel existovat již dříve: v květnu 1705 zkomponoval meiningenský dvorní kapelník Georg Caspar Schürmann prokazatelně více kantát na texty z této sbírky. Texty tohoto ročníku tvoří volné básně (recitativy, árie) biblické texty a chorálové strofy; podle dosavadních znalostí byly doloženy poprvé až 1711 u Erdmanna Neumeistera.

Nachtrag zu Jahrgang 72 (1986):

Tschechische Resümees

Helmut K. Krausse: Erdmann Neumeister a texty kantát Johanna Sebastianiana Bacha

Srovnání kantátových textů Neumeisterových s texty jiných autorů ukazuje, jak silně Neumeister ovlivnil duchovní básnictví své doby. V mnoha textech ke kantátám J. S. Bacha lze najít charakteristické obraty, které jsou zjevnou nápodobou Neumeisterových formulací.

Ulrich Siegele: Bachovo postavení v lipské kulturní politice jeho doby (Závěr)

Třetí díl této studie zkoumá, jak dalece určily celkové kulturně politické podmínky v Lipsku, zejména systém správy a struktura (organizace) duchovní hudby dobu, kdy Bach zastával svůj úřad. Ze zkoumání vyplynulo, že ty konflikty, jež Bacha v Lipsku postihly a které stojí za zmínku, byly způsobeny strukturálními předpoklady. Souhlas i odmítání, jež Bach v Lipsku zažil, byly takřka předem, naprogramovány.

Christian Ahrens: Joh. Seb. Bach a „nový vkus“ („neuer Gusto“) v hudbě kolem roku 1740

Nabídky hudebnin v oznámeních časopisů z let kolem roku 1740 osvětlují vývoj vkusu publika. Na tomto pozadí je známá časopisecká zpráva o Bachově improvizaci fug v Postupimi v květnu 1747 zvláště pozoruhodná. Lze předpokládat, že tuto zprávu, v níž je jednostranně vyzdvihováno Bachovo kontrapunktické umění, prosadili do novin hudebníci, zainteresovaní na nových směrech; také Bachův syn Carl Philipp Emanuel mohl na tom mít svůj podíl.

Hans Wolfgang Theobald: K historii varhan Johanna Scheibeho v Zschortau u Lipska, které Bach kolaudoval roku 1746

Na podkladě svazku akt, které byly nalezeny v archívu kostela v Zschortau, je možno detailně nastínit stavební historii varhan, které postavil Johann Scheibe. Materiál poskytuje rovněž nová hlediska týkající se oprav provedených v 19. století i ostatních změn.

Walter Salmen: Úvahy o vlivu Bacha na výtvarné umění 20. století.

Na rozdíl od literatury měl Bach významný vliv na výtvarné umění 20. století. Zvláště Paul Klee, George Braque, August Macke a Oskar Kokoschka se ve svých obrazech typu „hommage“, v obrazech inspirovaných fugou i ve svých abstraktních kompozicích odvolávala expressis verbis na Bacha.

MZ 80/10

