

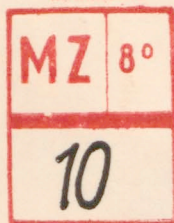
Dr. L., Dr. R., R.

Bach-Jahrbuch

1993

79.
1993

Sächsische



Landesbibl.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON
HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

79. Jahrgang 1993

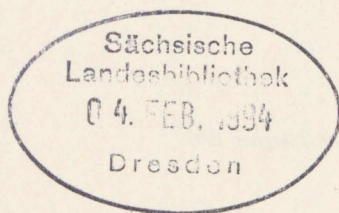


EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1993



9

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Leipzig – Kulturamt.

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle: 04007 Leipzig, Postfach 727

—
Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig,

Postfachadresse: 04023 Leipzig, PF 1349

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge/MA 02138

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

—
ISBN 3-374-01516-6

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 1993

Printed in Germany. H 6450

Gesamtherstellung: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender	9
<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig), „Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst=Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21	31
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge/MA), Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach.	47
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Bach-Überlieferung in Hamburg: Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822)	69
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund), Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier	81
<i>Kirsten Beißwenger</i> und <i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24	91
<i>Jörg-Andreas Bötticher</i> (Basel), Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge. Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen	103
<i>Ulrich Leisinger</i> und <i>Peter Wollny</i> (Cambridge/MA), „Altes Zeug von mir“. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740	127

Kleine Beiträge

<i>Gottfried Simpfendörfer</i> (Bad Mergentheim), Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen?	205
<i>Daniel R. Melamed</i> (New Haven/CT), Mehr zur Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten	213
<i>Joachim Kremer</i> (Kiel), Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg: eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach?	217
<i>Uwe Czubatynski</i> (Perleberg/Berlin), Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs	223
<i>Rainer Kaiser</i> (Basel), Palschaut Bach-Spiel in London. Zur Bach-Pflege in England um 1750	225
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), „...ein Großes Orgelkonzert von dem alten Sebastian Bach“. Zu einem Konzertprogramm Johann Wilhelm Häblers	231
Nachbemerkung von <i>Christoph Wolff</i>	236

Besprechungen

<i>Kirsten Beißwenger</i> , Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel etc.: Bärenreiter 1992 (<i>Karen Lehmann</i> , Leipzig)	239
<i>Lucia Haselböck</i> , Du hast mir mein Herz genommen. Sinnbilder und Mystik im Vokalschaffen von Johann Sebastian Bach. Wien: Herder & Co. 1989 (<i>Marion Söhnle</i> , Leipzig)	243
<i>Robert von Zahn</i> , Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes, Hamburg 1991 (<i>Ulrich Leisinger</i> , Cambridge/MA)	245

Die Beiträge von
Martin Petzoldt · Christoph Wolff · Hans-Joachim Schulze
sind Helmuth Rilling zum 60. Geburtstag gewidmet.

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 Bach-Konferenz
 Leipzig 1985 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 28.–31. März 1985*, Leipzig 1987
- BB = Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin.
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986 ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- 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
 (auch BWV¹)
- BWV² = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe*, Wiesbaden 1990
- BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982 ff.
- 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 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976

- (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, 26.)
- Dürr KT = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. Erläutert von Alfred Dürr*, Kassel, München 1985
- Dürr St 1 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951 (Bach-Studien. 3.)
- 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
- f. = folio
- Fk = Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, 2. Aufl. 1919, Reprint Lindau/B. 1956
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Teil 1–2*, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil 1–4*, Leipzig 1812–1814
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Kat. Breitkopf = *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook*, New York 1966
- Kat. Prieger = *Musiksammlung aus dem Nachlasse Dr. Erich Prieger – Bonn, III. Teil. Versteigerung durch M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat Köln, 15. Juli 1924*, Katalog (bearb. von Georg Kinsky)
- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch 1988*, S. 7–72
- 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.
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editor: Stanley Sadie*, London 1980
- r. = recto
- RGG = *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- RV = Peter Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*, Leipzig 1974; 2., verbesserte und erweiterte Ausgabe 1979

- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – (zu älteren Namensformen vgl. BB) Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (ohne Bezeichnung = SBB, Haus I; Mbg bzw. Tb = SBB, Haus II; Verbleib unbekannt = Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- SWV = *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960
- T. = Takt(e)
- TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg.
Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- v. = verso
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Mit seiner Ernennung zum Hofkonzertmeister am 2. März 1714 übernahm Bach die Verpflichtung, in der Weimarer Schloßkirche „Monatlich neue Stücke“ aufzuführen¹. Das Arrangement, mit dem der Hof offenbar auf Bachs erfolgreiche Bewerbung nach Halle reagierte, folgte dem Muster einer 1695 mit dem damaligen Vizekapellmeister Georg Christoph Strattner getroffenen Vereinbarung, wonach dieser

„alle Zeit den vierten Sonntag in der fürstlichen Schloßkirche ein Stück von seiner eignen Composition unter seiner Direction aufführen“

sollte;² und wie 1695 war es ein Provisorium auf unbestimmte Zeit, begründet darin, daß der seit langem von allerhand „Leibesbeschwerung“ geplagte Hofkapellmeister Johann Samuel Drese offenbar solcher Unterstützung bedurfte. Das Provisorium endete mit dem Tod des Hofkapellmeisters am 1. Dezember 1716, verlängert vermutlich um eine kurze Zeitspanne der Ungewißheit über die künftige Verteilung der Kompetenzen, bis – wohl noch Ende Dezember 1716 – klar war, daß der neue Hofkapellmeister nicht Johann Sebastian Bach heißen würde³.

Vierunddreißig Monate hatte das Provisorium gedauert; gut 20 Kirchenkantaten Bachs lassen sich mit dieser Zeit in Verbindung bringen. Die Einzelheiten, insbesondere Fragen der Chronologie, sind seit der großen Bach-Monographie Philipp Spittas eine Herausforderung an die Forschung⁴. Der Versuch einer umfassenden Lösung wurde erstmals 1951 in Alfred Dürrs „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“ unternommen⁵. Dürrs Arbeit, die bis heute unser Bild vom Kantatenschaffen des Weimarer Bach bestimmt⁶, erschien 1977 in verbesserter und erweiterter Fassung; für die Neuausgabe wurde auch der

* Zur Diskussion über die Chronologie der Weimarer Kantaten Bachs vgl. auch die Beiträge von Martin Petzoldt und Daniel R. Melamed im vorliegenden Jahrgang (Anm. der Redaktion).

¹ Dok II, Nr. 66.

² Spitta I, S. 391.

³ Zu den Umständen dieser Entwicklung siehe A. Glöckner, *Gründe für Johann Sebastian Bachs Weggang von Weimar*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 137–143.

⁴ Spitta I, S. 520 ff. und 803 ff.

⁵ Leipzig 1951 (im folgenden zitiert als: Dürr St 1).

⁶ Ergänzend hierzu: A. Dürr, *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik am Weimarer Hof zur Zeit J. S. Bachs*, Mf 3, 1950, S. 18–26; Wiederabdruck in: A. Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel 1988, S. 15–21; R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar. Neue Forschungsergebnisse aus Weimarer Quellen*, in: Johann

„Kalender der Weimarer Kantaten Bachs“ in einigen Einzelheiten dem veränderten Kenntnisstand entsprechend revidiert⁷.

Inzwischen sind weitere Erkenntnisse hinzugekommen. Ich selbst habe im Bach-Jahrbuch 1982 dargelegt, daß am 7. Sonntag nach Trinitatis 1714 eine heute verschollene Vertonung des für dieses liturgische Datum bestimmten Kantatentextes „Liebster Gott, vergißt du mich“ aus Georg Christian Lehms' Jahrgangsdichtung *Gottgefälliges Kirchenopfer* (Darmstadt 1711), und nicht die in demselben Jahrgang dem Sonntag Oculi zugeordnete Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ BWV 54 aufgeführt worden sein dürfte⁸. Yoshitake Kobayashi datiert neuerdings aufgrund diplomatischer Befunde die Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 auf 1713 und betrachtet die Aufführung von 1714 als Wiederholung; für die Weihnachtskantate „Christen, ätzt diesen Tag“ BWV 63, die Dürr nicht sicher einordnen konnte, weist er eine Aufführung – außerhalb des Turnus – am 25. Dezember 1714 nach⁹.

Zweifellos die gewichtigsten Neuerkenntnisse zu unserem Thema bietet Andreas Glöckners Aufsatz „Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs“ im Bach-Jahrbuch 1985¹⁰. Auf der Grundlage neuer Dokumente behandelt Glöckner ein einschneidendes Ereignis im damaligen Leben des

Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950, S. 49–105; L. Hoffmann-Erbrecht, *Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck*, ebd., S. 120–134.

⁷ Dürr St 2. Siehe bes. das Kapitel „Zur Chronologie der Kantaten“, S. 59ff.; darin der „Kalender der Weimarer Kantaten Bachs“ als Tafel I auf S. 64–65.

⁸ K. Hofmann, *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt*, BJ 1982, S. 51–80; zu der Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich“ S. 62–65.

⁹ Y. Kobayashi, *Diplomatische Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke*, Referat beim Wissenschaftlichen Kolloquium „Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs“ der Universität Rostock, 1990; Abdruck im Konferenzbericht in Vorbereitung. – Kobayashis These zu BWV 199 bedarf weiterer Diskussion: Es bleibt schwer vorstellbar, daß Bach die nach Kobayashi bereits 1713 für die erste Aufführung entstandene weiterentwickelte Version des Obligatparts zu Satz 6 in der Kombinationsstimme „Violoncello. è Hautbois“ bei der Vorbereitung der Aufführung des Jahres 1714 ignoriert und auf die schlichtere Originalversion der Partitur zurückgegriffen habe; dabei wäre gerade diese Kombinationsstimme als einzige dem Verlust der für die Erstaufführung 1713 aus geschriebenen Originalstimmen entgangen, den Kobayashi unterstellt, um die Anfertigung eines vollständigen Stimmensatzes für die Aufführung von 1714 zu erklären. Ein bemerkenswerter Zufall wäre zudem, daß die Kantate von 1713 in Bachs Aufführungsturnus von 1714 paßte. – Für BWV 63 wird der 25. 12. 1714 als ein mögliches Aufführungsdatum bereits von Dürr erwogen (Dürr St 2, S. 176). Spezieller Anlaß der Aufführung war vermutlich der Geburtstag des Prinzen Johann Ernst (* 25. 12. 1696). Daß der Geburtstag festlich begangen wurde und daran auch die Hofkapelle beteiligt war, belegt für das Vorjahr Bachs Brief nach Halle vom 14. 1. 1714; vgl. Dok I, Nr. 2 (Zeile 19ff.). – Nur am Rande erwähnt sei, daß Kobayashi für die Jagdkantate BWV 208 eine Vordatierung auf 1712 zur Diskussion stellt. – Für die Überlassung einer Kopie seines Referatsmanuskripts sei Yoshitake Kobayashi freundlich gedankt.

¹⁰ S. 159–164.

Weimarer Hofes, das, obwohl als Tatsache in Umrissen bekannt, in seiner Bedeutung für Bachs Kantatenschaffen bislang nicht recht faßbar gewesen war: Am 1. August 1715 war Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar in Frankfurt am Main gestorben. Am 4. August wurde die Todesnachricht in Weimar bekannt, und am 11. August wurde für das Weimarische Herzogtum die Landestrauer verkündet. In ihrer strikten Form dauerte sie bis zum 9. November; bis dahin hatte die Kirchenmusik zu schweigen.¹¹ Vollständig aufgehoben wurde die Landestrauer erst am 2. Februar 1716. Zwei Monate später, am 2. April des Jahres, wurde ein Gedächtnisgottesdienst für den Prinzen gehalten. Dabei wurde eine große zweiteilige Kantate „Was ist, das wir Leben nennen“ aufgeführt, für die Glöckner mit guten Gründen Bach als Komponisten in Betracht zieht. Die eigentlich bedeutsame Erkenntnis freilich besteht in der Tatsache, daß Bachs kirchenmusikalische Aktivitäten während der Landestrauer ein Vierteljahr lang geruht haben müssen und demnach die von Dürr in diese Zeit gesetzten Kantaten zum 16. und 20. Sonntag nach Trinitatis, „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161 und „Ach, ich sehe“ BWV 162, auf 1716 umzudatieren sind.¹²

¹¹ Unter Hinweis auf das Fehlen von Kantaten Bachs zum 8. und 12. Sonntag nach Trinitatis 1715 machte R. Jauernig (a. a. O., S. 97) 1950 auf die Weimarer Landestrauer aufmerksam, anscheinend aber ohne deren Dauer zu kennen.

¹² Glöckner, BJ 1985, S. 161, Anm. 6, und S. 164. – Für BWV 162 wird das Datum 1716 neuerdings von Kobayashi (s. Fußnote 9) mit diplomatischen Argumenten bekräftigt. – Dürr hat in einem Beitrag zum BJ 1987 (*Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs*, S. 151–157) zu Glöckners Folgerungen Stellung genommen (S. 156f.) und gegen die Umdatierung von BWV 161 und 162 vor allem stilistische Bedenken angemeldet. Seine Hinweise auf den „beachtlichen Unterschied“ zwischen BWV 161 und 162 auf der einen, BWV 70a, 186a und 147a auf der anderen Seite und auf die „besonders großartige Ausführung der Adventskantaten“ (S. 157) sind offenbar in erster Linie auf die hervortretende Rolle des Chores in den drei Adventskantaten und deren von ihm überzeugend beschriebenen Entwicklungsstand der Form- und Satztechnik (Dürr St 2, S. 173) zu beziehen. Hält man aber zum Beispiel die beiden Chöre BWV 161/5 „Wenn es meines Gottes Wille“ und BWV 70/1 „Wachet, betet, seid bereit“ nebeneinander, so will deren Entstehung in zeitlicher Nachbarschaft von zwölf Wochen durchaus möglich scheinen: Nicht nur haben die beiden Sätze mit 113 Dreiachtel- und 80 Vierteltakten ein vergleichbares Format, auch die Ritornelle ähneln sich in Umfang (je 17 Takte) und Anlage (Varianten des Konzertsatz-Modells Vordersatz-Fortspinnung-Epilog). Überdies weist der erste Choreinsatz eine verblüffende strukturelle Analogie auf (Imitation in Stimmpaaren). Auch zeigt sich die von Dürr als Neuerung der Kantaten vom Dezember 1716 herausgestellte „Technik des Choreinbaues“ (Dürr St 2, S. 173) in BWV 161/5 bereits sehr weit vorbereitet, nur beschränkt sie sich hier auf Ritornell-Fortspinnung und -Epilog (vgl. T. 5–8 und 12–16 mit T. 25–30 und 50–58). – Ausgehend von seinen stilistischen Bedenken stellt Dürr zur Diskussion, ob die Kantaten BWV 161 und 162, wenn schon nicht 1715 in Weimar aufgeführt, so doch in diesem Jahr komponiert sein könnten (S. 157). Allerdings bezieht er sich dabei auf eine von ihm selbst als zweifelhaft charakterisierte eigene Spekulation, wonach Bach seine Weimarer Kantaten gleichzeitig für andernorts veranstaltete Aufführungen komponiert haben könnte (S. 155); es gibt darauf jedoch keinerlei Hinweise. – Man vergegenwärtige sich die Situation Bachs: Als am 4. August 1715 die Todesnachricht in

Es ist allerdings, wie es scheint, bisher nicht bemerkt worden, daß damit ein neues Problem entsteht: Die Umdatierung der beiden Kantaten steht in Widerspruch zu dem von Dürr vorgelegten Aufführungskalender, der 16. und der 20. Sonntag nach Trinitatis gehören nicht dem für 1716 angenommenen Turnus an. Es ist zu fragen, wo der Fehler liegt. Wir sind der Ansicht, daß der Turnus revidiert werden muß, und möchten dazu zwei Thesen vorlegen, eine zu Bachs Terminplan im Kirchenjahr 1716, eine zu der Frage, welche Kantaten 1716 musiziert wurden.

II

Das Problem der Weimarer Kantatenchronologie läßt sich theoretisch beschreiben als das der Verteilung von rund 20 Kantaten bekannter liturgischer Bestimmung auf Sonntage im Abstand von jeweils vier Wochen¹³ in der Zeit von März 1714 bis Dezember 1716 unter Ausschluß der Trauerzeit vom 11. August bis zum 9. November 1715. Den Schlüssel zur Lösung bieten vier Kantatenhandschriften, die außer dem liturgischen Datum eine Jahreszahl tragen. Drei der damit gegebenen „Fixpunkte“, der 3. Sonntag nach Trinitatis 1714 (BWV 21), der 1. Advent 1714 (BWV 61) und der 4. Sonntag nach Trinitatis 1715 (BWV 185), stehen zueinander im Verhältnis eines mehrfachen Vierwochenabstandes; der Bachsche Terminplan bis zum Sommer 1715 läßt sich damit zweifelsfrei bestimmen und zu einem guten Teil auch mit überlieferten Kantaten belegen – wie bei Dürr geschehen.

Eine Komplikation allerdings ergibt sich beim vierten „Fixpunkt“: Der 4. Advent 1715, der Aufführungstag der Kantate „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ BWV 132, paßt nicht in den Vierwochenturnus. Um eine Ausnahmekomposition kann es sich nicht gehandelt haben; denn dem Werk geht genau im Vierwochenabstand am 23. Sonntag nach Trinitatis die Kantate „Nur jedem das Seine“ BWV 163 voraus (die nicht früher entstanden sein kann, da ihr Text der Weimarer Jahrgangsdichtung für 1715, Salomon Francks *Evangelischem Andachtsopfer*, entstammt), und ebenso folgt mit vier Wochen Abstand am 2. Sonntag nach Epiphania 1716 die Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange“ BWV 155 (die ein Jahr zuvor nicht Bachs Turnus angehört hätte). Diese drei Kantaten stehen also zueinander im normalen Turnusverhältnis. Es fällt auf, daß diese dreigliedrige „Sequenz“ unmittelbar nach der Landestrauer einsetzt. Rechnet man, ungeachtet der vorübergehenden Einstellung der Hofkirchenmusik, den bis zu dem „Fixpunkt“ 4. Sonntag nach Trinitatis 1715 gesicherten Turnus in die Trauerzeit hinein fort, so ergibt sich als letzter – freilich nur noch

Weimar eintraf, wird er vermutlich die Kantate für den folgenden Sonntag, den 11. August, fertig oder fast fertig gehabt haben; ja vielleicht hatte er sich auch schon Gedanken über die nächstfolgende Kantate gemacht, wohl gar einzelne musikalische Einfälle notiert. Aber anzunehmen, daß Bach im Aufführungsturnus acht oder gar zwölf Wochen voraus war und mit BWV 161 und 162 schon die Kantaten zum dritt- und viertnächsten Termin ausgearbeitet gehabt hätte, wäre gewiß unrealistisch.

¹³ In der Bach-Forschung besteht Einmütigkeit darüber, daß das Wort „monatlich“ wie bei der 1695 mit Strattner getroffenen Regelung einen Turnus von vier Wochen bezeichnen soll; vgl. bes. Jauernig, a. a. O., S. 96.

fiktiver – Aufführungstermin der 20. Sonntag nach Trinitatis. Zwischen diesem Sonntag aber und dem ersten Termin der „Sequenz“ beträgt der Abstand nur drei statt vier Wochen: Offensichtlich ist der Turnus nach der Trauerzeit neu begründet worden.

Es bliebe zu fragen, warum. Wir kommen darauf zurück. Vorläufig mag es genügen festzustellen, daß zwischen der Turnusverschiebung und der Landestrauer ein enger zeitlicher und offenbar auch sachlicher Zusammenhang besteht.

Wir kennen die ersten drei Termine des neuen Turnus. Die entscheidende Frage lautet: Wie wurde er fortgesetzt? Unserer Ansicht nach – und das ist unsere erste These – völlig regelmäßig, also in Vierwochenintervallen vom 2. Sonntag nach Epiphantias 1716 (BWV 155) weiter über Sexagesimae, Oculi, Ostern, Cantate, Trinitatis und die im Vierwochenabstand folgenden Sonntage bis zum 24. nach Trinitatis.

Wir setzen uns damit in Widerspruch zu dem von Dürr für 1716 entworfenen Aufführungskalender¹⁴. Dürrs Entwurf beruht jedoch auf Prämissen, die aus heutiger Sicht nicht mehr aufrechtzuerhalten sind:

1. Grundlage des Terminplans ist Dürrs Interpretation der Turnusverschiebung im November 1715. Die Landestrauer bleibt dabei als mögliche Ursache außer Betracht¹⁵. Statt dessen gibt Dürr eine hypothetische Erklärung: Die Verschiebung sei von Bach herbeigeführt worden, um einer Doppelung der liturgischen Termine auszuweichen; denn bei strikter Einhaltung des Turnus hätte Bach 1715 wie schon im Jahr zuvor eine Kantate zum 1. Advent schreiben müssen, dann wie ebenfalls im Vorjahr eine solche auf den Sonntag nach Weihnachten und schließlich wiederum vier Wochen später wie schon Anfang 1715 ein Stück zum 3. Sonntag nach Epiphantias. Bachs Ziel sei es jedoch gewesen, „innerhalb von vier Jahren einen vollständigen Kantatenjahrgang eigener Komposition zu besitzen“¹⁶.

¹⁴ Die Terminreihe für 1716 lautet nach Dürr: 2. Sonntag nach Epiphantias, Estomihi, Laetare, Quasimodogeniti, Rogate, 1., 5., 9., 13., 17., 21. Sonntag nach Trinitatis, 2. bis 4. Advent.

¹⁵ Die Dauer der Einstellung der Kirchenmusik war bis zu Glöckners Dokumentenfund unbekannt. Wohl in Anlehnung an Jauernig (s. Fußnote 11) rechnet Dürr nur mit dem Ausfall der Kantaten zum 8. und 12. Sonntag nach Trinitatis 1715; vgl. Dürr St 1, S. 56, und St 2, S. 67f.

¹⁶ Dürr St 1, S. 56; St 2, S. 68. – Abgesehen von der oben vorgebrachten Kritik stimmt bedenklich, daß Bach vom 1. Advent ausgerechnet auf den 23. Sonntag nach Trinitatis ausgewichen sein soll, der doch ebenso wie der 1. Advent im Vorjahr seinem Turnus angehört hatte. Dürr behilft sich mit der Annahme, daß Bach zum 23. Sonntag nach Trinitatis 1714 keine Kantate komponiert habe (Dürr St 2, S. 68), unterläßt es aber zu fragen, wieso dann im Spätjahr 1714 der Vierwochenturnus aufrechterhalten geblieben ist. Unter den von Dürr angenommenen Voraussetzungen wäre dies nur möglich gewesen, wenn Bach an dem fraglichen Sonntag 1714 ein fremdes Werk aufgeführt hätte. Wohl zu Recht freilich wird im allgemeinen davon ausgegangen, daß der Hof von seinem Konzertmeister Kantaten „von seiner eignen Composition“ (wie es 1695 bei der Regelung mit Strattner ausdrücklich heißt) erwartete; nichts anderes bedeutet wohl auch der Ausdruck „neue Stücke“: jeweils neu, ad hoc für den Weimarer Hofgottesdienst komponiert – gemeint sind Perikopenkantaten, nach Möglichkeit auf eigens

Unter Berufung auf diese Theorie¹⁷ unterstellt Dürr für 1716 weitere Terminverschiebungen. Da der neue Turnus bei regelmäßiger Weiterführung mit der zweiten Kantate des Jahres 1716 in die Sonntagsreihe des Jahres 1715 einmünden würde, schiebt Dürr eine Woche ein, verlegt also den Termin von Sexagesimae auf Estomihi und verschiebt damit den gesamten Zyklus bis zum Ende des Kirchenjahrs um einen Sonntag; zu Beginn des neuen Kirchenjahrs interpoliert er dann nochmals eine Woche und übergeht den 1. Advent 1716 mit Rücksicht auf die Kantate zum 1. Advent 1714, BWV 61.

Diese Maßnahmen sind jedoch nicht durch Quellenbelege gedeckt. Es gibt keine konkreten Hinweise darauf, daß Bach angestrebt hätte, die Doppelung liturgischer Termine zu vermeiden; und immerhin sind uns in zwei Fällen für ein und denselben Sonntag zwei Weimarer Kantaten überliefert: für den 4. Advent BWV 132 und 147a und für Oculi BWV 54 und 80a¹⁸. Es bliebe auch kritisch zu bedenken, daß es schwerlich in Bachs Macht gestanden hat, den Aufführungsturnus nach Bedarf zu verändern; denn mit seinem Terminplan änderte sich ja zugleich der des Hofkapellmeisters, der – mutmaßlich unterstützt von seinem Sohn, dem Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese – jeweils die übrigen drei Sonntage und die zusätzlichen Feiertage mit Musik zu versorgen hatte¹⁹. Bach stand im Dienstrang an dritter Stelle nach dem Hofkapell- und dem Vizekapellmeister; nichts wird sich im Aufführungskalender der Weimarer Hofkirchenmusik bewegt haben ohne die Zustimmung seiner beiden Dienstvorgesetzten. Zumal eine Spreizung des Aufführungsintervalls von vier auf fünf Wochen, wie sie Dürres Entwurf für 1716 an zwei Stellen vorsieht, dürfte, da sie zu Lasten des Hofkapellmeisters ging, nicht leicht dessen Zustimmung gefunden haben.

dafür vom Hofpoeten geschaffene Texte. Für die Aufführung fremder Werke hätte es der Ernennung Bachs zum Konzertmeister und seiner dienstlichen Beförderung gewiß nicht bedurft; und vermutlich hätte Bach diese Aufgabe auch neidlos dem Vizekapellmeister überlassen. – Die rege und ernsthafte Anteilnahme des Herzogs Wilhelm Ernst an der Gestaltung des Hofgottesdienstes spiegelt sich indirekt auch in Francks umfanglichem Kantatenschaffen und direkt in der Drucklegung des Textjahrgangs 1715 auf Kosten des Hofes (vgl. Jauernig, a. a. O., S. 94f.). Vor diesem Hintergrund ist schwer vorstellbar, daß Bach, wie Glöckner für möglich hält, sich seiner Aufgaben 1716 zum Teil mit fremden Kompositionen – darunter solchen anderer Gattung (Markus-Passion von Reinhard Keiser, Solomotette „Languet anima mea“ von Francesco Conti) – entledigt haben könnte (Glöckner, Gründe für J. S. Bachs Weggang ..., S. 140).

¹⁷ Dürr St 2, S. 68.

¹⁸ Die liturgische Bestimmung der Kantate BWV 54 war allerdings bei Abfassung der Arbeit Dürres noch unbekannt; siehe unten, Fußnote 31.

¹⁹ Nach Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon*, Leipzig 1732, hat Johann Samuel Drese „viele Kirchen-Stücke ... verfertigt“; leider hat sich nichts davon erhalten. Inwieweit der Sohn Johann Wilhelm Drese an der Komposition und Aufführung von Kirchenkantaten beteiligt war, ist unklar. Spitta vermutet, daß J. W. Drese als Vizekapellmeister seinen Vater in ähnlicher Weise zu entlasten hatte wie einst Strattner, bezweifelt aber zugleich seine kompositorischen Fähigkeiten, da er von Walther nicht erwähnt wird (Spitta I, S. 391). – Da uns genauere Nachrichten fehlen, übergehen wir J. W. Drese in den folgenden Erörterungen, wohl wissend, daß er bei den behandelten Vorgängen eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben dürfte.

2. Unabhängig von diesen grundsätzlichen Vorbehalten ergeben sich Bedenken speziell gegen die erste der beiden von Dürr für 1716 postulierten Terminkorrekturen daraus, daß der solchermaßen verschobene Turnus den 9. und den 13. Sonntag nach Trinitatis einschließt. Die Kantatendichtungen zu diesen beiden Sonntagen aus Francks Textjahrgang für 1715, „Tue Rechnung, Donnerwort“ und „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“, liegen als Kompositionen Bachs vor (BWV 168, 164). Bei der Abfassung der Arbeit Dürres war noch unklar, wann diese Kantaten komponiert worden sind²⁰; doch inzwischen wissen wir, daß es sich um Werke der Leipziger Zeit handelt. Wenn aber Bach diese Texte in Leipzig in Musik setzt, wird er sie schwerlich in Weimar schon einmal vertont haben²¹; woraus zu folgern ist, daß der 9. und der 13. Sonntag nach Trinitatis dem Turnus des Jahres 1716 gerade nicht angehört haben dürften.

Unsere Gegenthese bedarf keiner ausführlichen Begründung. Für sie spricht die Schlichtheit des Postulats: die völlige Regelmäßigkeit des Turnusverlaufs. Aus Gründen, die auf der Hand liegen, mußte dem Hof und seinen Musikern daran gelegen sein, die Verteilung der Aufgaben in der Hofkirchenmusik nicht individuellen Absprachen zu überlassen, sondern nach einem festen kalendari-schen Schema zu regeln; und so war es ja offenbar schon zu Zeiten Strattners und vom Beginn der Mitarbeit Bachs an bis zum Sommer 1715 gehalten worden. Für unsere These spricht aber vor allem, daß ihr „schlichter“ Terminplan mit dem 16. und 20. Sonntag nach Trinitatis 1716 gerade jene beiden Sonntage einschließt, an denen die Kantaten BWV 161 und 162 nach den Erkenntnissen Glöckners nur in diesem Jahr aufgeführt worden sein können²².

III

Unsere Kritik des Aufführungskalenders für 1716 zieht inhaltliche Fragen nach sich: Welche Kantatentexte wurden 1716 musiziert? Eine Antwort ist erst zu geben nach einem Blick auf das Ganze seit 1714. Umrißhaft sind hier drei Phasen zu erkennen: Etwa ein Jahr lang scheint Bach in der Textwahl mehr oder weniger auf sich selbst gestellt gewesen zu sein; neben Texten des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck (vermutlich BWV 182, 12, 172, 21; sicher BWV 152) begegnen solche von Georg Christian Lehms („Liebster Gott, vergißt du mich“; BWV 199, 54) und Erdmann Neumeister (BWV 61, 18). Anschließend rückt Francks Textjahrgang für 1715, *Evangelisches Andachtsopfer*, in den Mittelpunkt, verspätet zwar, dann aber für ungewöhnlich lange Zeit. Erst für die

²⁰ Vgl. Dürr St 1, S. 39f.

²¹ Zur Datierung vgl. Dürr St 2, S. 21. Dürr zieht allerdings keine Konsequenzen für den Aufführungskalender; die darauf bezügliche Argumentation (S. 68) ist nicht schlüssig.

²² Eine Entstehung erst im folgenden Jahr kommt nicht in Betracht. Für das Kirchenjahr 1717 lag ein neuer Textjahrgang vor, Salomon Francks *Evangelische Sonn- und Festtagesandachten*. Daß dieser Jahrgang tatsächlich verwendet wurde, belegen – jedenfalls für den Beginn des Kirchenjahrs – die drei Adventskantaten Bachs vom Dezember 1716 (BWV 70a, 186a, 147a). Ob Bach darüber hinaus 1717 seinen Kompositionsverpflichtungen noch nachgekommen ist, gilt als fraglich. – Die auffällige Häufung von Kantaten Bachs im Dezember 1716 hängt offensichtlich mit dem Tod Johann Samuel Dreses zusammen (vgl. Dürr St 2, S. 68).

Kantaten vom Dezember 1716 läßt sich eine neue Textquelle namhaft machen, Francks *Evangelische Sonn- und Festtagesandachten* auf das Kirchenjahr 1717.

Unsere Antwort – und zweite These – ist: daß Francks „Evangelisches Andachtsoffer“ nicht nur für eines, sondern für zwei Jahre dienen mußte und die Weimarer Kantatenaufführungen des Kirchenjahres 1716 ganz oder doch zum allergrößten Teil aus diesem Textjahrgang bestritten wurden²³. Ihre Berechtigung bezieht diese These aus der älteren Erkenntnis, daß zwei Kantaten dieses Jahrgangs (BWV 132, 155) erst am Anfang des Kirchenjahrs 1716, und aus der jüngeren, daß zwei weitere (BWV 161, 162) erst an dessen Ende aufgeführt worden sind.

Offenbar gab es 1716 allerhand im Vorjahr Ausgefallenes nachzuholen. Seit langem weiß man, daß Francks „Evangelisches Andachtsoffer“ mit erheblicher Verspätung fertig wurde²⁴. Die Widmung der Druckausgabe an Herzog Wilhelm Ernst datiert vom 4. Juni 1715. Zwar hat wohl ein Teil der Texte schon vorher zur Verfügung gestanden, so der zum Sonntag nach Weihnachten (BWV 152)²⁵, aber

²³ Diese These im Ansatz schon bei Spitta I, S. 804. – In seinem Beitrag zum BJ 1987 gibt Dürr gegen die von Glöckner vertretene Umdatierung der Kantaten BWV 161 und 162 auf 1716 zu bedenken: Wenn Kantaten des Textjahrgangs 1715 noch 1716 aufgeführt worden seien, habe es doch „den Anschein, als habe Franck seinen Jahrgang 1716 ziemlich vergeblich zum Druck befördert“ (S. 156). Dieser Jahrgang erschien 1716 in Jena. Der Titel lautet: *Salomon Franckens | Fürstl. Sachsen-Weimarschen Gesanten | Ober-Consistorial-Secretarii | Evangelische | Seelen-Lust | In einem | Von der Fürstl. Weimarschen | Hof-Capelle | musicirten Jahr-Gange | über die | Sonn- und Fest-Evangelia | vorgestellt*; aber anders als bei den Jahrgängen 1715 und 1717 wird nicht auf irgendeine „Fürstl. Anordnung“ (1715) oder „Hochfürstl. Gnädigste Verordnung“ (1717) Bezug genommen. Der Druck war also eine Privatunternehmung des Autors. Bemerkenswert ist das Partizip Perfekt „musicirten“ (im Titel des Jahrgangs 1715 heißt es dagegen: „zu musiciren“); möglicherweise handelte es sich um lange zuvor „musicirte“ Texte. Auch Dürr spricht vermutungsweise von einem „nachträglich gedruckten Jahrgang älteren Datums“ (Dürr St 2, S. 60, Anm. 5). Ein Franckscher Jahrgang mit dem Titel *Evangelische Seelenlust*, der nach Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 130f., in einer Handschrift aus dem Jahre 1694 überliefert ist und 1711 gedruckt wurde, stimmt allerdings nach Dürr mit dem 1716 gedruckten nicht überein. – Gegen eine ausdrückliche Bestimmung der „Evangelischen Seelenlust“ für das Jahr 1716 spricht, daß darin der 5. Sonntag nach Epiphania berücksichtigt ist, obwohl er 1716 nicht vorkam, und die Trinitatiszeit mit Texten bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis bedacht ist, obwohl das Kirchenjahr 1716 nur deren 24 umfaßte. – Bei Francks ebenfalls in der fraglichen Zeit veröffentlichter Detempore-Dichtung *Singende evangelische Schwanen* im 2. Teil der *Geist- und weltlichen Poesien*, Jena 1716, handelt es sich um Strophendichtungen älteren Zuschnitts, die schwerlich 1716 als Kantaten in den Hauptgottesdiensten des Weimarer Hofes musiziert worden sein dürften; vgl. Hoffmann-Erbrecht, a. a. O., S. 127, und Dürr, „Über Kantatenformen ...“, Mf 3, 1950, S. 22 (bzw. im Mittelpunkt Bach, S. 17).

²⁴ Hierzu: Spitta I, S. 803; R. Wustmann, *Joh. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, Einleitung, S. XXII f.; Jauernig, a. a. O., bes. S. 95, Anm. 21.

²⁵ Die Kantate BWV 152 gehört als einzige aus dieser frühen Zeit dem Textjahrgang 1715 an; die Dichtung scheint also ausnahmsweise rechtzeitig vorgelegen zu haben. Der Text

zu einer regelmäßigen Verwendung scheint es erst im Laufe des Frühjahrs 1715 gekommen zu sein. Spitta lagen noch Einzeltextdrucke zum Mitlesen im Gottesdienst für die Zeit von Cantate bis Mariae Heimsuchung (2. Juli) 1715 vor,²⁶ die – da er nichts anderes vermerkt – offenbar die Franckschen Dichtungen für 1715 enthielten.²⁷ Allerdings glaubte Spitta, daß die regelmäßige Darbietung von Kantaten dieses Jahrgangs schon am Osterfest 1715 eingesetzt habe²⁸. Auf einen noch etwas früheren Beginn, nämlich mit dem Sonntag Laetare, deutet ein von Reinhold Jauernig beigebrachter Ausgabenbeleg der Weimarer Hofkammer über Druckkosten für Einzeltextdrucke der „Kirchen-Cantaten von Laetare bis auf 5. Sonntag nach Trinitatis 1715“²⁹.

Ein strikter Beweis läßt sich damit nicht führen; doch gibt es Anzeichen dafür, daß Bach seine Aufführungsverpflichtungen in den ersten drei Montaten des Jahres 1715 tatsächlich mit Kantaten bestritten hat, deren Texte nicht aus Francks „Evangelischem Andachtsopfer“ stammten:

1. Francks Dichtung zum 3. Sonntag nach Epiphania, „Alles nur nach Gottes Willen“, ist von Bach erst 1726 in Leipzig komponiert worden (BWV 72); wie schon oben zu den Parallelfällen BWV 168 und 164 ausgeführt, kann dies schlechterdings nur bedeuten, daß er denselben Text nicht schon einmal in Weimar vertont hat³⁰. Offenbar lag Francks Dichtung damals noch nicht vor, und Bach mußte zu einem anderen Text greifen.

2. Für die beiden 1715 im Turnus unmittelbar folgenden Sonntage, Sexagesimae und Oculi, bietet es sich an, zwei Kantaten anzunehmen, die sonst in Bachs Weimarer Aufführungskalender nicht leicht einen Platz finden, nämlich für Sexagesimae (übereinstimmend mit Dürr) BWV 18 und für Oculi (abweichend von Dürr) BWV 54³¹. Der Text zu BWV 18 stammt von Neumeister, der zu

muß als einer der ersten des Jahrgangs entstanden sein. Er schließt ohne Choral, ein Merkmal, das sich in dem ganzen Jahreszyklus nur noch ein einziges Mal wiederfindet (bei der Kantate zum 14. Sonntag nach Trinitatis) und vielleicht den ursprünglich von Franck vorgesehenen Kantatentyp kennzeichnet.

²⁶ Spitta I, S. 803.

²⁷ Diese Folgerung bereits bei Dürr St 1, S. 56, Anm. 114, ebenso St 2, S. 67, Anm. 14.

²⁸ Spitta I, S. 804.

²⁹ Jauernig, a. a. O., S. 94, Beleg vom 15. 7. 1715. Ein weiterer Ausgabenbeleg, S. 95 oben (12. 9. 1715), für Falzen und Beschneiden, bezieht sich offenbar ebenfalls auf die Einzeltextdrucke. Er gibt zwar mit „Palmarum bis Dom. IV. Trinitatis 1715“ den Zeitraum etwas abweichend an; doch beruht dies wohl nur auf Flüchtigkeit: Bei dem kleinen Format und geringen Umfang der Einzeldrucke (Spitta I, S. 803: „zwei schmale Octavblättchen“) muß jeder Druckbogen mehrere Titelseiten enthalten haben, so daß sich der Buchbinder beim Ausstellen der Rechnung leicht irren konnte.

³⁰ Zu BWV 72 siehe Dürr St 1, S. 34f., und St 2, S. 21.

³¹ Die Kantate BWV 54 ist ohne Sonntagsangabe überliefert. Die liturgische Bestimmung des Textes wurde erst 1970 nach Auffindung des Darmstädter Originaldruckes von 1711 bekannt; zu den Einzelheiten und der bis dahin geführten Diskussion um die Bestimmung der Kantate siehe E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18, bes. S. 14f., zur Bestimmung und Datierung ferner Dürr St 2, S. 66, sowie meinen oben in Fußnote 8 genannten Aufsatz, BJ 1982, S. 65, bes. Fußnote 46. – Eine Aufführung außerhalb des Turnus am 4. März 1714

BWV 54 von Lehms. Die beiden Werke reihen sich also plausibel am Schluß der Phase ein, in der Bach Textdichtungen unterschiedlicher Autoren verwendet. Als Grund für die Wahl anderer als Franckscher Texte für Kantaten des Kirchenjahrs 1715 kommt wohl nur Säumigkeit des Hofpoeten in Betracht.

Die Verspätung, mit der die regelmäßigen Aufführungen nach Francks „Evangelischem Andachtsopfer“ eingesetzt haben, war auf jeden Fall beträchtlich. Folgt man den Hinweisen auf den Stichtag Laetare, so waren es rund vier Monate. Unerwartet sollte dann noch die Landestruer die Kirchenmusik für ein Vierteljahr verstummen lassen. Mehr als die Hälfte der von Franck für das Jahr 1715 geschaffenen Kantatentexte blieb demnach zunächst unvertont und unaufgeführt. Möglicherweise war es sogar noch schlimmer und hatte die „Leibesbeschwerung“ des Hofkapellmeisters weitere Ausfälle verursacht. Wenn man die Umstände bedenkt, müßte für den Hof die pragmatische Entscheidung nahegelegen haben, im Kirchenjahr 1716 den Franckschen Jahrgang erneut zugrunde zulegen, um so all das 1715 Versäumte nachzuholen.

An Versäumtem nachzuholen waren unter diesen Voraussetzungen für Bach, wenn wir recht sehen, zu Beginn des Kirchenjahrs vier Kantaten: zum 1. Advent 1715 BWV 132, zum 2. Sonntag nach Epiphania 1716 BWV 155; an Sexagesimae 1716 dürfte aus dem gleichen Jahrgang eine heute verschollene Komposition des Franck-Textes „Mein Jesu, laß mein Herze sein“ erklingen sein und an Oculi die von Franck für diesen Sonntag vorgesehene Kantate BWV 80a. Nachzuholen waren außerdem, einige Monate später, die in der Trauerzeit 1715 ausgefallenen Kantaten zum 8. Sonntag nach Trinitatis „Laß, Seele, dich Irrlichter nicht verführen“, zum 12. Sonntag nach Trinitatis „Ach, die Not ist übergroß“, sowie zum 16. und zum 20. Sonntag nach Trinitatis die Kantaten BWV 161 und 162.

Was aber geschah in den übrigen Zeitabschnitten, also von Laetare 1716 bis zum 7. Sonntag nach Trinitatis 1716 und in den letzten vier Wochen des Kirchenjahrs nach dem 20. Sonntag nach Trinitatis? In dem zuletzt genannten Zeitraum dürfte Bach zum 24. Sonntag nach Trinitatis 1716 den in Francks „Evangelischem Andachtsopfer“ vorgesehenen Text „Süßes Sterben, sanftes Schlafen“ in Musik gesetzt haben. Für diesen Text hatte es im Vorjahr keine Verwendung gegeben, denn das Kirchenjahr 1715 hatte nur 23 Sonntage nach Trinitatis umfaßt³².

anzunehmen, wie von Dürr a. a. O., – freilich eher abweisend – diskutiert, besteht unseres Erachtens keine Veranlassung.

³² Francks „Evangelisches Andachtsopfer“ reicht bis zum kalendarisch letztmöglichen 27. Sonntag nach Trinitatis. Auch liegen für den Sonntag nach Neujahr und Epiphania, die 1715 zusammenfielen, gesonderte Dichtungen vor. Es handelt sich also um einen Jahrgang „für alle Zeit“. Daß der Textzyklus Dichtungen enthält, die 1715 gar nicht gebraucht wurden, ist um so bemerkenswerter, als Franck ja anscheinend Mühe hatte, den Jahrgang rechtzeitig fertigzustellen. Sollte er sich zur Ausweitung auf einen Jahrgang für alle Zeit erst entschlossen haben, als klar war, daß der Textzyklus ohnehin über das Kirchenjahr 1715 hinaus in Gebrauch sein würde? Oder war von vornherein längerfristig an die Bildung eines Detempore-Repertoires für die Weimarer Hofmusik gedacht? – Ein anderes Bild ergibt sich bei Francks „Evangelischen Sonn- und

Für jenen einzigen längeren Abschnitt aber, der, soweit erkennbar, 1715 weder von der Säumigkeit des Textdichters noch von der Landestrauer betroffen war, die Zeit also von (mutmaßlich) Laetare bis zum 7. Sonntag nach Trinitatis, besteht Anlaß zu vermuten, daß man sich hier 1716 ebenfalls an den Textjahrgang 1715 gehalten, sich mithin ganz oder doch weitgehend auf die Wiederholung von Kantaten des Vorjahrs beschränkt hat.

Für diese Vermutung nimmt besonders ein, daß sie geeignet ist, einen bislang rätselhaften Sachverhalt zu erhellen: In den Originalquellen der Kantaten zum 1. Ostertag und zum 4. Sonntag nach Trinitatis, „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ BWV 31 und „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ BWV 185, finden sich Anzeichen einer Weimarer Wiederaufführung unter veränderten Aufführungsgegebenheiten, bei BWV 31 wurde die Holzbläserbesetzung nachträglich erweitert, bei BWV 185 bezeugen zwei Continuostimmen eine nachträgliche Transposition³³. Unter den von uns angenommenen Voraussetzungen lassen sich diese Maßnahmen zwanglos mit Wiederholungen im Jahre 1716 erklären³⁴.

Bei näherer Betrachtung der Umstände ergeben sich weitere Beweisgründe: So unzweifelhaft die Unterbrechung der Aufführungen im Herbst 1715 in der Landestrauer begründet ist, so offensichtlich beruht die Neufestsetzung des Bachschen Turnus nicht auf Zufall, sondern auf einer Übereinkunft der betroffenen Musiker. Sie spiegelt deren sehr spezielle Interessen in einer Situation, in der feststand, daß der Jahrgang 1715 im Jahre 1716 wiederholt werden würde.

Unter normalen Umständen, also mit der Aussicht auf einen neuen Kantatenjahrgang für das Kirchenjahr 1716, wäre es das Nächstliegende gewesen, den alten Turnus nach der Landestrauer schematisch weiterlaufen zu lassen. Bach hätte gewiß nichts dagegen gehabt: Er hätte mit einer Kantate zum 1. Advent das neue Kirchenjahr eröffnet und in dessen weiterem Verlauf noch 12 Aufführungen zu bestreiten gehabt; das Pensum Dreses bis zum Ende des Kirchenjahrs 1716 umfaßte 42 Sonntagstermine. Aus einer Wiedereinsetzung des Turnus zum 21., 22. oder 23. Sonntag nach Trinitatis errechneten sich für

Festtagesandachten“ für das Kirchenjahr 1717: Die Dichtungen für die Epiphaniasszeit reichen bis zum 3. Sonntag nach Epiphania, die für die Trinitatiszeit bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis, beides in genauer Entsprechung zum liturgischen Kalender des Bestimmungsjahrs.

³³ Vgl. A. Dürr, BJ 1987, bes. S. 152 und 155f.; zu BWV 31 ferner: ders., NBA I/9 Krit. Bericht, bes. S. 52ff., sowie *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 155–159; zu BWV 185: Dürr St 2, S. 32f., sowie NBA I/17.1 Krit. Bericht (Y. Kobayashi), S. 17ff., 36f.

³⁴ Man wird den Begriff „neue Stücke“ nicht buchstäblich zu nehmen haben; ihn dahin auszulegen, daß Bach nur „Uraufführungen“ hätte bieten dürfen, hieße wohl auch die Interessen des Hofes verkennen. Gleich die vierte Kantatenaufführung des neuernannten Konzertmeisters mit BWV 21 am 3. Sonntag nach Trinitatis 1714 war offenbar eine Wiederholung; vgl. hierzu NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 134ff. Vgl. ferner zu BWV 199 die oben referierte These Kobayashis (dazu Fußnote 9) und zu BWV 182 (sowie allgemein zum Problem der Wiederholung von Weimarer Kantaten) BJ 1987, S. 153ff. (A. Dürr).

Bach zwar je 14 statt 13 Aufführungstermine und für Drese dementsprechend nur 41 statt 42; die Differenz dürfte aber weder für Bach noch für Drese von Belang gewesen sein.

Völlig veränderte Perspektiven freilich ergaben sich für die beiden Hofmusiker unter den von uns vermuteten Voraussetzungen. Für die Wiederholung des Jahrgangs 1715 konnte es nur einen idealen Turnus geben: den einer möglichst weitgehenden Doppelung der liturgischen Termine. Mehr als Bach mußte Drese daran gelegen sein, möglichst viele der von ihm 1715 geschaffenen Kantaten 1716 wiederholen zu können und möglichst wenige neu komponieren zu müssen. Zugleich galt es, unliebsame Überschneidungen zu vermeiden: etwa daß der Hofkapellmeister Texte, die der Hofkonzertmeister bereits im Vorjahr in eigener Vertonung dargeboten, nun in dessen oder auch in eigener Komposition zu präsentieren hatte; und umgekehrt, daß der Hofkonzertmeister eine Kantate seines Vorgesetzten aus dem Vorjahr dirigierte oder deren Text in eigener Neukomposition vorstellte. Es ging um Arbeitsökonomie, aber es ging wohl auch darum, Peinlichkeiten und eine Zuspitzung der natürlichen Konkurrenzsituation zu vermeiden. Vielleicht haben sich Drese und Bach darüber sogar augenzwinkernd und in gegenseitigem Respekt verständigt. Sicher aber werden sie unter solchen Gesichtspunkten anhand des Kalenders die verschiedenen Möglichkeiten durchgespielt haben.

Rechnerisch blieben sich dabei die Wiederaufnahme des alten Bachschen Turnus am 1. Advent und ein Neubeginn mit dem 21. oder 22. Sonntag nach Trinitatis praktisch gleich: Stets hätte Bach – die von uns für das Kirchenjahr 1715 angenommenen Ausfälle vorausgesetzt – sechs Kantaten des Vorjahrs in der Komposition Dreses oder aber in eigener Neuvertonung aufzuführen und außerdem sechs bis acht bislang unkomponiert gebliebene Texte in Musik zu setzen gehabt; und umgekehrt hätte Drese jeweils sechs seiner Kantaten nicht wieder aufführen können und etwa ebensoviele im Vorjahr bereits von Bach vertonte Texte entweder in dessen Komposition darbieten oder aber neu in Musik setzen müssen, ganz zu schweigen von der Vielzahl der Stücke aus den beiden mehrmonatigen Ausfallzeiten, die noch nachzukomponieren waren³⁵ – kurzum: eine für beide Seiten wenig verlockende Aussicht.

Eine überaus glückliche Lösung dagegen zeichnete sich ab für den Fall einer Neufestsetzung des Bachschen Turnus auf den 23. Sonntag nach Trinitatis. Damit wiederholte sich der Terminkalender von 1715 für beide Komponisten, für Drese von Septuagesimae, für Bach von Sexagesimae 1716 an fast bis zum Ende des Kirchenjahrs, ermöglichte also beiden über einen längeren Zeitraum die Wiederaufführung ihrer Kompositionen vom Vorjahr; eine Überschneidung in der Darbietung einer Kantate auf denselben Franckschen Text ergab sich für Hofkapell- und Hofkonzertmeister nur einmal, am 23. Sonntag nach Trinitatis: Im November 1715 hatte Bach den Text musikalisch vorzustellen, ein Jahr später Drese: (Ob es dazu allerdings so kurz vor dem Tod Dreses noch

³⁵ Dies dürften etwa 20 Sonntags- und bis zu acht Festtagskantaten (1.–3. Weihnachtstag, Neujahr, Epiphany, Mariae Reinigung, Mariae Verkündigung, Michaelis) gewesen sein. Hinzuzurechnen wären die bis zum Ende des Kirchenjahrs 1715 noch fälligen Kantaten zum 21.–23. Sonntag nach Trinitatis.

gekommen ist, wissen wir nicht.) Von Vorteil aus der Sicht von Herbst 1715 war im übrigen für beide Komponisten, daß sie das, was sie bei der überraschend verkündeten Landestrauer Anfang August des Jahres schon für die folgenden Sonntage vorbereitet hatten, im nächsten Jahr weiterverwenden konnten: im Falle Bachs, wie schon erwähnt, wohl eine fertige oder fast fertige Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis („Laß, Seele, dich Irrlichter nicht verführen“), im Falle Dreses wohl eine fertige Kantate zum 9. und eine begonnene Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis.

IV

Wir haben den Impuls, den Andreas Glöckner mit der Publikation seines Dokumentenfundes im Bach-Jahrbuch 1985 gegeben hat, aufgenommen und die davon betroffenen Chronologieprobleme neu durchdacht: Der Bruch im Aufführungsturnus im Herbst 1715 geht nicht auf eine Intervention Bachs, sondern auf ein äußeres Ereignis – die Landestrauer über den Tod des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar – zurück. Nach der Landestrauer wurde der Turnus nicht mit den ursprünglich festgelegten Daten aufgenommen, sondern neu begründet, dann aber wieder regelmäßig in Vierwochenintervallen bis zum Ende des Kirchenjahrs 1716 fortgeführt. Mit der Neuterminierung wurde für 1716 eine möglichst weitgehende Wiederholung des Dienstplans von 1715 angestrebt; Ziel der Maßnahme war offenbar die Wiederholung des Franckschen Textjahrgangs für 1715, von dem in seinem Bestimmungsjahr, teils weil der Dichter in Verzug geraten, teils weil die Kirchenmusik während der Landestrauer ruhte, mehr als die Hälfte unkomponiert und unaufgeführt geblieben war.

Der Ertrag unserer Überlegungen betrifft bestimmte Werke: Wir haben der Kantate BWV 54 einen festen Platz im Aufführungskalender des Jahres 1715 angewiesen und dabei BWV 80a von 1715 (Dürr) auf 1716 umdatiert, und wir haben für das Jahr 1716 einen Terminplan entworfen, der neben BWV 80a auf plausible Weise BWV 161 und 162 einschließt und zugleich eine Antwort gibt auf die Frage der Weimarer Wiederaufführungen von BWV 31 und 185. Mit ziemlicher Sicherheit können wir außerdem vier als verschollen anzusehende Kantaten auf Dichtungen aus Francks Textjahrgang 1715 benennen, die Bach 1716 in eigener Vertonung aufgeführt haben dürfte³⁶: (1) „Mein Jesu, laß mein Herze sein“ (Sexagesimae 1716); (2) „Laß, Seele, dich Irrlichter nicht verführen“ (8. Sonntag nach Trinitatis, komponiert 1715, aufgeführt 1716); (3) „Ach, die Not ist übergroß“ (12. Sonntag nach Trinitatis 1716); (4) „Süßes Sterben, sanftes Schlafen“ (24. Sonntag nach Trinitatis 1716).

Unsere Überlegungen berühren darüber hinaus einen grundsätzlichen Aspekt. Unser Bild von der Künstlerpersönlichkeit Bachs ist zu einem guten Teil von Hypothesen geprägt; und von einer dieser Hypothesen heißt es Abschied nehmen: Nichts spricht dafür, daß Bach sein Weimarer Kantatenschaffen

³⁶ Hinzu kommt, wie schon von Dürr angenommen, eine verschollene Kantate auf Francks Text „Leb ich oder leb ich nicht“ zum Sonntag Cantate 1715 (Dürr St 2, S. 67, Textabdruck S. 244f.).

zielstrebig auf die Bildung eines vollständigen Jahrgangs eigener Komposition hin angelegt habe. Wie vollkommen auch immer in unseren Augen ein solcher Plan zu Bachs Mühlhäuser Entlassungsgesuch von 1708³⁷ und dem dort formulierten „Endzweck“ einer „regulirten“, „wohlzufaßenden kirchenmusic“ passen mag – der Historiker muß es sich gefallen lassen, daß wohlverdachte und langvertraute Hypothesen eingeholt werden von der Trivialität des Faktischen.

Wir fassen unsere Ergebnisse in dem folgenden Aufführungskalender zusammen. Als Anhang geben wir im Faksimile aus Francks „Evangelischem Andachtsopfer“ von 1715 die Texte wieder, die Bach nach unseren Neuerkenntnissen mit größter Wahrscheinlichkeit komponiert hat³⁸.

ANHANG:

Die von Bach mutmaßlich vertonten Texte zum Sonntag Sexagesimae und zum 8., 12. und 24. Sonntag nach Trinitatis aus Salomon Francks *Evangelischem Andachtsopfer*, Weimar 1715 (Faksimiles)

- (1) Sexagesimae: „Mein Jesu, laß mein Herze sein“
- (2) 8. Sonntag nach Trinitatis: „Laß, Seele, dich Irrlichter nicht verführen“
- (3) 12. Sonntag nach Trinitatis: „Ach, die Not ist übergroß“
- (4) 24. Sonntag nach Trinitatis: „Süßes Sterben, sanftes Schlafen“

³⁷ Dok I, Nr. 1.

³⁸ Erst nach Abschluß dieses Aufsatzes wurde mir folgende Arbeit bekannt: William Warren Cowdery, *The Early Vocal Works of Johann Sebastian Bach. Studies in Style, Scoring, and Chronology*, Dissertation, Cornell University, Ithaca, N. Y. (USA) 1989. Cowdery hält – vor allem mit stilistischen Erwägungen – gegen Glöckner an Dürrs Datierung der Kantaten BWV 161 und 162 auf 1715 fest und unterstellt, daß bei der schrittweisen Aufhebung der Landestrauer die Aufführung von Kirchenkantaten am Hofe selbst entsprechend früher wieder eingesetzt habe (S. 86). Dürrs Aufführungskalender für 1716 wird unter Hinweis auf die mangelnde Schlüssigkeit der Argumentation mit BWV 168 und 164 verworfen (S. 101 f.); statt dessen postuliert Cowdery – ohne triftige Begründung – eine nicht fünf, sondern drei Wochen nach dem durch BWV 155 fixierten Datum 2. Sonntag nach Epiphania 1716 anschließende Terminreihe, die in Vierwochenintervallen über Septuagesimae und Reminiscere mit Palmarum in Bachs Dienstplan von 1714 einmündet. Cowderys These ist, daß Bach vom Frühjahr 1716 an sich im wesentlichen auf die Wiederholung von Kantaten des Jahres 1714 beschränkt habe (S. 102). Doch bleibt dies, wie so vieles in seiner Arbeit, pure Spekulation.

Dich mit Ake und Rosen zu!
Seele! lege nach ermüden
Gang in Frieden
Dich in Christi Schooß zur
Ruh.

Choral.

HERR wie du wilt/ so Schicks mit mir
Im Leben und im Sterben zc. zc.

**Auff den Sonntag Sera-
gesime.**

ARIA.

MEIN Jesu/ laß mein Herze seyn
Ein außergehrtes Land/
Und streue deinen Saamen ein
Mit deiner Liebes-Hand!
Gib mir / was dein Verlangen
sucht /
Dein Geiß sey Thau und Wind;
So trag ich hundertfache Frucht/
Als dein geliebtes Kind.

Re-

Recitat.

Ah Gott! wie kömmt es doch?
Viel Christen werden noch
Ach Elend! ewiglich verlohren!
Sind sie nicht durch dein Wort,
Den Lebens-Saamen, dessen Kraft
Stets wurdet, treibt, und schafft,
Zum Leben neu geboren
Aus lauter Gnad' und übergroßer Huld?
Ja wohl! es ist der Menschen Schuld
Daß sie, O weh! verlohren werden!
Du streust fort und fort
Den Saamen aus, dein theures Lebens-
Wort;
Lebdoch es findet auff der Welt
D O D E E! ein ganz ungleiches Herzens-
Feld!
Hier nimmt ein Feß und Stein
Den edlen Saamen ein!
Der sängt zwar an zu treiben;
Doch wenn die Hiße stricht, muß alles stecken
bleiben.
Dort ist das Land von Dornen rauh und
Wild
Wenn unser Herz trägt Satans Ebenbild.

ARIA.

Höchster Gott! dein Wort sey kräft-
tig/
Und

1 a

Und lebendig/ und geschäftig!
Laß uns dem Gehöre geben/
Und darnach recht gläubig leben!
Dämpffe/ was in uns verborgen/
Wollust/ Reichtum/ eitle Sorgen!
Die den Saamen unterdrücken/
Und die edle Frucht ersticken.

Recit.

So gib mein Gott, daß ich mich stets ergehe
An deines Wortes Schatz,
Der über alle Schätze!
Sucht Geiz und böse Lust in meinem Herzen
Plaz;

Es hilf, daß ich bedenke
Wie dieses mich in das Verderben sencke!
Wenn Französis-Hiße stricht,
So hilf, daß diese nicht
Dem Wort' die Kraft benehme,
Oh, daß ich mich zum Leiden gern bequeme!
Laß mich dein Wort
Stets hören und bewahren;
So werd ich selzig zu dir fahren
In Sarons Feld, zu grünen fort und fort.

ARIA.

Die Gottes-Wort ins Herze schlief-
sen /

Die

Die werden dort in jener Welt
Steh'n als ein Frucht-befruchtetes
Feld/
Darauf die Lebens- Ströyme fließ-
sen!
Mein Herz/ treib/ was nur te-
disch/ fort/
Und leb' und stirb' in Gottes-
Wort.

Choral.

Ich bitt D HERRN aus Herzensgrund/
Du wollest nicht von mir nehmen
Dein heiliges Wort aus meinem Mund zc.

**Auf den Sonntag Quin-
quagesime.**

ARIA.

W EISE Thränen/ bitter Schmer-
zen /
Gibt mit Jesu in den Todt!
Weinet Blut ihr Felsen-Herzen
Über die so große Noth!
Selbst

1 b

Die stärkt dich fort und fort.
Dem Heyland wird den Leib auch wohl ver-
sorgen,

Der alles weiß, dem ist auch unverborgen,
Was dir gebricht!
Der, der vier tauſend Mann
Mit sieben Brodren speisen kan,
Lebt noch, und hat auch dir und jeden
Die Nothdurfft längst beschieden.

ARIA.

Ich bin aller Sorgen loß/
Wenn ich nur auff Jesu Schooß
Und auff seine Gnaden Hände
Meine Glaubens-Augen wende/
Ist der Mangel noch so groß;
Hat doch Jesus reiche Fülle!
Drum geschehe nur sein Wille!
Ich bin aller Sorgen loß.

Choral.

Er kennt die rechten Freuden-Stunden &c.

~~~~~

**Auf den achten Sonntag**  
nach Trinitatis.

Aria.

## ARIA.

**Muß** Seele dich Irlicher nicht  
verführen  
Weil Holz und Wurm auch Glanz  
und Schimmer zieren!  
Laß Christi Wort allein  
Ein Licht auff deiner Bahn / der  
Füsse Leuchte seyn.

## Recitat.

Wie können sich  
Die Wolfe doch in Schaafs-Gestalt verklei-  
den?

Muß gleich die Herde Christi leyden!  
Sie sehen äußerlich  
Den Engeln gleich,  
Und sind doch Satans Bild, und mehren Sa-  
tans Reich!

Ihr Seelen huter euch  
Und lernet sie nach Christi Worten richten!  
Man kennt den Baum an seinen Früchten!  
Zeigt auch  
Ein rauher Dornenstrauch  
Die süße Frucht der Leben!  
Kan auch die Distel Feigen geben?  
Drum prüfet jeden Geist.

Es ist nicht alles Gold, was schön von aussen  
gleist.

R 3

Aria.

2a

## ARIA.

Laß dich den Heuchelschein  
Der Lehrer nicht betöckeln/  
Die beste Lehrer seyn/  
Die mit dem Leben lehren!  
Sie folgen Christo nach  
Im Glauben/ Leben/ Leyden/  
Sie tragen Christi Schmach/  
Gelassen und mit Freuden.

## Recit.

Doch wenn du glaubig bist;  
So muß dein gangtes Leben  
Auch Glaubens-Früchte von sich geben!  
Du bist ein Baum gepflanzt am Wasser-Be-  
den,

Dem Jesus sucht  
Von dir des Heistes Frucht  
Hier abzubrechen!  
Hat nicht das Lamm  
Dich von Natur verdorrten Stamm  
Mit seines Blutes Schweiß benetzt?  
Der Lebens-Baum hat dich in sich verſeßt,  
Du wildest Reis,  
Du seyn ein Baum zu Gottes Ruhm und  
Preis!

Aria.

## ARIA.

Sey im Garten dieser Welt  
Seele/ gleich den guten Bäumen/  
Bringe Frucht/ die Gott gefällt/  
Sonst muß du die Städte räumen!  
Laß die Glaubens Früchte schauen/  
Weil die Art schon angelegt/  
Auszuretten/weg zu bauen/  
Was verdorret und nichts trägt

## Choral.

Ich ruff zu dir HERR Jesu Christi/  
Ich bit' erhör mein Klagen/ &c.

~~~~~

Auf den neunnden Sonntag
nach Trinitatis.

ARIA.

Hue Rechnung! Donner Wort/
Das die Felsen selbst zerſpaltet/
Wort/ wovon mein Blut erkaltet!
I hue Rechnung! Seele fort!
Ach! du muß Gott wieder geben

R 4

Seine

2b

150

AS (O) SE

.. ..

Auf den zwölften Sonntag nach Trinitatis.

ARIA.

Woh die Noth ist übergroß!
Ach! wer hilft mir daß ich höre?
 Ach! wer macht die Bunde loß?
 Daß mein Mund den Höchsten ehre?
 Du/ mein Heyland/ mußt allein
 Helfer/ Rath/ Erlöser seyn.

Recitat.

Ich gleiche von Natur
 Den Stimmen und den Tauben!
 Ich höre nicht,
 Was Gott durchs Wort in Herz und Ohren
 spricht!
 Ach! Satan stopffet mir die Ohren,
 Ich bin der Ditter gleich, die man beschwohret!
 Ach! Mund und Lippen seyn
 Versteert, wie Felsen-Stein!
 Wer hilft in diesem Jammerstande?
 Ach JESU komm! löß auff die Zungen-
 Bände!
 Sprich noch dem Hephata.

20

AS (O) SE

151

So ist mein Bitten ja,
 So red' ich, wie ich soll,
 So wird mein Mund von deinem Ruhme voll.

ARIA.

Dein Hephata öffne Herz/ Lippen/
 und Ohren/
 Dein, Hephata mache zum Him-
 mel mir Bahn!
 Nimm meiner/ O JESU/ mit
 Gnade dich an/
 Und mache vollkommen/ was sünd-
 lich geböhren!
 Dein Hephata öffne Herz/ Lippen
 und Ohren.

Recit.

Du machest alles wohl,
 Was Satan und die Sünde
 Verderbet an deinem armen Kinde,
 Das machst du durch dein Blut,
 Mein Heyland, alles wieder gut!
 Ach mache für und für
 Auch alles wohl mit mir!
 Mach' alles wohl, mein GOTT, in meinem
 Glauben.
 Laß keinen Feind mir meine Krebsae raufen!
 Mach alles wohl in meiner Lebens Zeit.

21

3a

152

AS (O) SE

Mach alles wohl bey Kreuz und Hergelend,
 Mach alles wohl in Zeit und Ewigkeit.

ARIA.

Mein GOTT macht alles wohl!
 Er kan mir nichts verderben.
 Mein GOTT macht alles wohl!
 Drum ist mein Herz vergndigt!
 Mein GOTT macht alles wohl!
 Drum wird mein Kreuz beslegt.
 Mein GOTT macht alles wohl!
 Drum kan ich selig sterben.

Choral.

Was Gott that, das ist wohl gethan/
 Daben will ich verbleiben ic.

|||

Auf den dreyzehenden Sonnt- tag nach Trinitatis.

ARIA.

Her/ die ihr euch von Christo
 nennet/
 Wo bleibet die Barmherzigkeit/
 Dar

AS (O) SE

153

Daran man Ehren-Glück der teimet?
 Sie ist von euch ach! allzu weit!
 Die Herzen solten liebreich seyn;
 So sind sie härter als ein Stein.

Recit.

Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht:
 Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier
 umfassen,
 Die sollen vor Gericht
 Barmherzigkeit erlangen!
 Jedoch wir achten solches nicht!
 Wir hören noch des Nächsten Gemüth an!
 Er kloppet an unser Herz; doch wird's nicht
 auffgerbau!
 Wir sehen zwar sein Hände ringen,
 Sein Auge, das von Thränen fließt;
 Doch läßt das Herz sich nicht zur Liebe zwün-
 gen!
 Der Priester und Lebirt,
 Der hier zur Seite tritt,
 Sind ja ein Bild lieb-loser Christen,
 Sie thun, als wenn sie nichts von fremdden
 Giebt wüßten.
 Sie gießen weder Oehl noch Wein
 Ins Nächsten Wunden ein!

ARIA.

Nur durch Lieb' und durch erbar-
 men/
 2

21

3b

184

AS (O) SE

So mache doch mein Herz mit deiner Gnade
voll,
Leer es gang aus von Welt und allen Lüsteu,
Und mache mich zu einem rechten Christen.

ARIA.

Nimm mich mir/
Und gib mich dir/
Nimm mich mir und meinem Willen/
Deinen Willen zu erfüllen!
Gib dich mir mit deiner Güte/
Daß mein Herz und mein Gemüthe
In dir bleibe für und für/
Nimm mich mit/
Und gib mich dir.

Choral.

Führe auch mein Herz und Sinn
Durch deinen Geist dahin ꝛc.

~~~~~

**Auf den vier und zwanzigsten  
Sonntag nach Trinitatis.**

ARIA.

**Süßes sterben! sanftes schlaffen/  
Schlüf,**

AS (O) SE

185

Schlesse mir die Augen zu!  
Ach! wer doch ein weiches Bette  
Heute noch im Grabe hätte/  
Unter Rosen/ süßer Ruh!  
Süßes sterben sanftes schlaffen/  
Schlesse mir die Augen zu!

Recitat.

Entsetz euch ihr Kinder dieser Welt,  
Die Lust und Eitelkeit verblendet und bethört,  
Wenn ihr von sterben höret!  
Es sey der Todt ein Donner euren Ohren,  
Den Augen als ein scharffer Wetter-Strahl,  
Den Herzen, als ein Peil und Stahl!  
Ein Christe, der aus GOrt gebohren,  
Sicht mit erleuchten Augen an  
Die sanfte Todes-Bahn!  
Er weiß, daß ihm der Todt die Pforte sey zum  
Leben,  
Ein Engel, der den Weg auß Sodom weist,  
Und wollen Fleisch und Blut  
Im Sterben wiederstehen;  
So kan ein Christ, durch Christi Krafft und  
Geist  
Doch selzig überwinden,  
Und in dem Tode Leben finden.

N 2

Aria.

4a

186

AS (O) SE

Lag dir vor sterben grauen/  
O Mensch/ im Fall du nicht  
Verlangest anzuschauen  
Des Höchsten Angesicht!  
Entsetz dich darüber/  
Daß du zum Grabe must!  
Wenn Welt und Fleisch dir lieber/  
Als GOrt und Himmels-Lust!

Recitat.

So bleibt ein seel'ger Tod  
Der wahren Christen Wunsch und sehn!  
Des Creuzes Ziel, das Ende vieler Noth!  
Nach überstandnen Kampff  
Will GOrt sie ewig kröhnen!  
Mit ihrem letzten Odems-Dampff  
Verrauchet alles Leben!  
Muß gleich der Augen-Licht verdunkeln und  
vergehen;  
Sieht doch der Glaubens-Blick den Himmel  
offen stehen,  
So kan sie nichts von Jesu scheiden!

ARIA.

Wird mein Leib gleich Staub und  
Erde  
In des Grabes Finsterniß;  
Weis und bin ich doch gewis/  
Daß er aufferstehen werde!

Die

AS (O) SE

187

Dieses soll mein Trost verbleiben/  
Wenn die Liebes Hüfte bricht!  
Ich will in mein Herze schreiben:  
Mein Erd'ich stirbet nicht!

Choral.

Ich bin ein Glied an deinem Leib'  
Des tröst' ich mich von Herzen ꝛc.

~~~~~

**Auf den fünff und zwanzigsten
Sonntag nach Trinitatis.**

ARIA.

Wie gräulich sind die letzten Zei-
ten/
Ein Christen-Herz erschrickt da-
für!
Wie! zeigen uns nicht alle Stände
Verwüstungs-Gräuel dort und
hier,
Wenn nahet sich! D GOrt/ das En-
de?
Wenn wird der letzte Schall der Welt
zu Grabe läuten?

N 3

Recit.

4b

1714

- 2. 3. Ernennung zum Konzertmeister
- 4. 3. Oculi:
- 11. 3. Laetare
- 18. 3. Judica
- 25. 3. Palmarum:
- 1. 4. Ostern
- 8. 4. Quasimod.
- 15. 4. Mis. Dom.
- 22. 4. Jubilate:
- 29. 4. Cantate
- 6. 5. Rogate
- 13. 5. Exaudi
- 20. 5. Pfingsten:
- 27. 5. Trinitatis
- 3. 6. 1. p. Trin.
- 10. 6. 2. p. Trin.
- 17. 6. 3. p. Trin.: *
- 24. 6. 4. p. Trin.
- 1. 7. 5. p. Trin.
- 8. 7. 6. p. Trin.
- 15. 7. 7. p. Trin.:
- 22. 7. 8. p. Trin.
- 29. 7. 9. p. Trin.
- 5. 8. 10. p. Trin.
- 12. 8. 11. p. Trin.:
- 19. 8. 12. p. Trin.
- 26. 8. 13. p. Trin.
- 2. 9. 14. p. Trin.
- 9. 9. 15. p. Trin.:
- 16. 9. 16. p. Trin.

BWV 182 (SF?)

BWV 12 (SF?)

BWV 172 (SF?)

BWV 21 (SF?) WA²

Liebster Gott... (GCL 1711)³

BWV 199 (GCL 1711) WA⁴

- 23. 9. 17. p. Trin.
- 30. 9. 18. p. Trin.
- 7. 10. 19. p. Trin.:
- 14. 10. 20. p. Trin.
- 21. 10. 21. p. Trin.
- 28. 10. 22. p. Trin.
- 4. 11. 23. p. Trin.:
- 11. 11. 24. p. Trin.
- 18. 11. 25. p. Trin.
- 25. 11. 26. p. Trin.
- 2. 12. 1. Advent: *
- 9. 12. 2. Advent
- 16. 12. 3. Advent
- 23. 12. 4. Advent
- 30. 12. So n. Weihn.:

BWV 61 (EN 1714)

BWV 152 (SF 1715)

1715

- 6. 1. Epiphantias
- 13. 1. 1. p. Ep.
- 20. 1. 2. p. Ep.
- 27. 1. 3. p. Ep.:
- 3. 2. 4. p. Ep.
- 10. 2. 5. p. Ep.
- 17. 2. Septuages.
- 24. 2. Sexages.:
- 3. 3. Estomihi
- 10. 3. Invocavit
- 17. 3. Reminisc.
- 24. 3. Oculi:
- 31. 3. Laetare
- 7. 4. Judica

BWV 18 (EN 1711)

BWV 54 (GCL 1711)

Fortsetzung

- 14. 4. Palmarum
- 21. 4. Ostern:
- 28. 4. Quasimod.
- 5. 5. Mis. Dom.
- 12. 5. Jubilate
- 19. 5. Cantate:
- 26. 5. Rogate
- 2. 6. Exaudi
- 9. 6. Pfingsten
- 16. 6. Trinitatis:
- 23. 6. 1. p. Trin.
- 30. 6. 2. p. Trin.
- 7. 7. 3. p. Trin.
- 14. 7. 4. p. Trin.: *
- 21. 7. 5. p. Trin.
- 28. 7. 6. p. Trin.
- 4. 8. 7. p. Trin.

BWV 31 (SF 1715)

Leb ich ... (SF 1715)

BWV 165 (SF 1715)

BWV 185 (SF 1715)

11. 8. 8. p. Trin.
18. 8. 9. p. Trin.
25. 8. 10. p. Trin.
1. 9. 11. p. Trin.
8. 9. 12. p. Trin.
15. 9. 13. p. Trin.
22. 9. 14. p. Trin.
29. 9. 15. p. Trin.
6. 10. 16. p. Trin.
13. 10. 17. p. Trin.
20. 10. 18. p. Trin.
27. 10. 19. p. Trin.
3. 11. 20. p. Trin.
10. 11. 21. p. Trin.
17. 11. 22. p. Trin.

- 24. 11. 23. p. Trin.:
- 1. 12. 1. Advent
- 8. 12. 2. Advent
- 15. 12. 3. Advent
- 22. 12. 4. Advent: *
- 29. 12. So. n. Weihn.

1716

- 5. 1. So. n. Neuj.
- 12. 1. 1. p. Ep.
- 19. 1. 2. p. Ep.:
- 26. 1. 3. p. Ep.
- 2. 2. 4. p. Ep.
- 9. 2. Septuages.
- 16. 2. Sexages.:
- 23. 2. Estomihi
- 1. 3. Invocavit
- 8. 3. Reminisc.
- 15. 3. Oculi:
- 22. 3. Laetare
- 29. 3. Judica
- 5. 4. Palmarum
- 12. 4. Ostern:
- 19. 4. Quasimod.
- 26. 4. Mis. Dom.
- 3. 5. Jubilate
- 10. 5. Cantate:
- 17. 5. Rogate
- 24. 5. Exaudi
- 31. 5. Pfingsten
- 7. 6. Trinitatis:

BWV 163 (SF 1715)

BWV 132 (SF 1715)

BWV 155 (SF 1715)

Mein Jesu... (SF 1715)

BWV 80a (SF 1715)

WA BWV 31 (SF 1715)

WA Leb ich... (SF 1715)

WA BWV 165 (SF 1715)

Landesträger

Fortsetzung

- 14. 6. 1. p. Trin.
- 21. 6. 2. p. Trin.
- 28. 6. 3. p. Trin.
- 5. 7. 4. p. Trin.:
- 12. 7. 5. p. Trin.
- 19. 7. 6. p. Trin.
- 26. 7. 7. p. Trin.
- 2. 8. 8. p. Trin.:
- 9. 8. 9. p. Trin.
- 16. 8. 10. p. Trin.
- 23. 8. 11. p. Trin.
- 30. 8. 12. p. Trin.:
- 6. 9. 13. p. Trin.
- 13. 9. 14. p. Trin.
- 20. 9. 15. p. Trin.

WA BWV 185 (SF 1715)

Laß, Seele... (SF 1715)

Ach, die Not... (SF 1715)

- 27. 9. 16. p. Trin.:
- 4. 10. 17. p. Trin.
- 11. 10. 18. p. Trin.
- 18. 10. 19. p. Trin.
- 25. 10. 20. p. Trin.:
- 1. 11. 21. p. Trin.
- 8. 11. 22. p. Trin.
- 15. 11. 23. p. Trin.
- 22. 11. 24. p. Trin.:
- 29. 11. 1. Advent
- 6. 12. 2. Advent:
- 13. 12. 3. Advent:
- 20. 12. 4. Advent:
- 27. 12. So. n. Weihn.

BWV 161 (SF 1715)⁵

BWV 162 (SF 1715)⁵

Süßes Sterben... (SF 1715)

BWV 70a (SF 1717)
 BWV 186a (SF 1717)
 BWV 147a (SF 1717)

¹ In der Anlage des Kalenders folgen wir weitgehend Dürr St 2, S. 64–65. – Abkürzungen und Symbole:

EN 1711 = Erdmann Neumeister, Geistliches Singen und Spielen, Gotha 1711

EN 1714 = Erdmann Neumeister, Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen, Frankfurt am Main 1714

GCL 1711 = Georg Christian Lehms, Gottgefälliges Kirchenopfer, Darmstadt 1711

SF = Salomon Franck

SF 1715 = Salomon Franck, Evangelisches Andachtsopfer, Weimar 1715

SF 1717 = Salomon Franck, Evangelische Sonn- und Festtagesandachten, Weimar und Jena 1717

WA = Wiederaufführung

 = Termin im Aufführungsturnus

* = Mit autographen Jahreszahl überliefert

² Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 134ff.

³ Vgl. BJ 1982 (K. Hofmann), S. 62–65.

⁴ Wiederaufführung nach Y. Kobayashi (s. o., Fußnote 9).

⁵ Vgl. BJ 1985 (A. Glöckner), S. 159ff., bes. S. 164.

„Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst=Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21

Von Martin Petzoldt (Leipzig)

1. Konsequenzen aus bisherigen Erkenntnissen zu BWV 21

1.1. Die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) beschäftigt die Mitwelt seit Bachs Zeiten. Mit ihr muß Bach bereits für die Ohren seiner Zeitgenossen ein Werk gelungen sein, das in sehr verschiedener Weise zur Bewunderung, aber auch zur Kritik herausforderte. Kenner wissen von jener Bemerkung Johann Matthesons (1681–1764), die in dessen „Critica Musica“ 1725 innerhalb der Auseinandersetzung mit Gedanken des Wolfenbütteler Kantors Heinrich Bokemeyer (1679–1751) zu Fragen der Textrepetition Stellung nimmt und die eine Kenntnis des Werkes exakt voraussetzt¹. Dabei wird nicht nur die Textverteilung der Sätze 2, 3 und 8 korrekt wiedergegeben; Matthesons Kenntnis der Kantate erlaubt sogar eine zeitliche Eingrenzung insofern, als es sich dabei – wie sich an den von ihm zitierten Texten unschwer erkennen läßt – um deren heute bekannte endgültige Gestalt handelt.

Mattheson kommt im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit Bokemeyers Regeln der Textrepetition auf Bachs Kantate zu sprechen. Es genügt für unseren Zweck, Bokemeyers Meinung zur Textrepetition eines Relativsatzes, einer „propositio relativa“ (wie Bokemeyer formuliert) zur Kenntnis zu nehmen, um dann Matthesons Kritik dazu zu hören, innerhalb deren sich der Bezug auf BWV 21 befindet. Bokemeyers Regel lautet:

Keine *propositio relativa* muß, ohne die vorhergehende *proposition*, auf deren Theil sie ihre Absicht hat, repetirt werden ... Am allerärgsten wird sie (die *repetitio*) wenn noch dazu Pausen zwischen eingeflicket werden.

Als Beispiel dazu erläutert Bokemeyer an gleicher Stelle kritisch die Textrepetition eines Kantatensatzes² des Hallenser Marienorganisten Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712):

Der sonst berühmte Zachau repetirt also: ›Das das das ist das ewige Leben, |: daß sie dich :| daß du allein wahrer GOtt bist‹ (drey Tact Pausen) *iam sequitur fuga* [sofort folgt eine Fuge]: ›Und den du gesandt hast, JESum CHristum erkennen.‹ (Auf das ›erkennen‹ eine Passagie.)³

Mattheson seinerseits nimmt darauf in kommentierenden „Anmerkungen“ Bezug, indem er zum gleichen Gegenstand ein Beispiel seiner unmittelbaren Gegen-

¹ Dok II, Nr. 200; hier wird allerdings der Text Matthesons leider nur in der BWV 21 unmittelbar betreffenden Passage wiedergegeben einschließlich einiger Aussagen aus Bokemeyers Text im Kommentar. Da der Zusammenhang unverzichtbar erscheint, sei im folgenden der Versuch der Darstellung und Deutung des Zusammenhangs unternommen.

² Zachows Kantatensatz findet sich in DDT 21/22, S. 3–11.

³ *Criticae Musicae Tomus Secundus, d. i. Zweyter Band der Grund-richtigen Untersuchung und Beurtheilung vieler, theils guten, theils bösen, Meynungen, Argumenten, und*

wart beisteuert, den Komponisten aber mit der Bezeichnung eines „braven Practicus hodiernus“ (heutigen Praktikers [der Musik]) ohne Namen läßt:

Damit der ehrliche Zachau (Händels Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein da stehe, soll ihm ein sonst braver *Practicus hodiernus* zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: ›Ich ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: etc.‹ Hernachmahl so: ›Seufzer, Thränen, Kummer, Noth‹ (Pause) ›Seufzer, Thränen, ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod‹ (Pause) ›nagen mein beklemmtes Hertz etc.‹ it[em]. ›Kom, mein JESu, und erquicke‹ (Pause) ›und erfreu mit deinem Blicke‹ (Pause) ›komm, mein JESu,‹ (Pause) ›komm, mein JESu, und erquicke, und erfreu ... mit deinem Blicke diese Seele etc.‹⁴

„Der repetirt nicht für die lange Weile also“, kann wohl kaum eine Kritik Matthesons an Bach sein, sondern meint lediglich die Wiederholung der unerschwelligen Kritik Matthesons an Bokemeyer. Dieser hatte als allgemeine Regel folgende Überzeugung formuliert:

›Nichts muß repetirt werden, als was entweder einen vollen *sensum* [Sinn] ›hat, oder worin eine besondere *emphasis* [Betonung] ›liegt, oder was einen Affect anzeigt.‹⁵

Im Blick auf diese aus der Rhetorik gewonnene Regel macht Mattheson geltend, daß ein Unterschied zwischen gesprochenem und gesungenem Wort bestehe:

Dem Gesange, als Gesange, muß ein Vorrecht, und, so zu sagen, eine sonderbare Immunität, zugestanden werden, damit man ihn, und seine Umstände, nicht allenthalben nach der Schärffe, wie eine gemeine Rede beurtheile. Es ist der Gesang einem Pair gleich, der feine Mit-Brüder, und keine Bauern, zu Richtern haben will.⁶

Schließlich faßt Mattheson seine Kritik an Bokemeyer in folgenden zwei Sätzen zusammen:

Daher wäre besagte Regel, in diesem Umstande, unmaßgeblich etwa so zu ändern: ›Es kan alles mit guter Manier wiederholet werden, wenns auch gleich keinen vollen *sensum rhetoricum* [rednerischen Sinn] ›hat: dafern man diesen nur, vor und nach der Wiederholung, deutlich vernimmt.‹⁷ ... Und also siehet man, daß in diesem Stück ganz andre Regeln gemacht werden müssen, die ihren Ursprung nicht allemal aus gemeiner Rede; sondern am meisten aus des Gesanges Natur, und aus der Vernunft, zu holen haben.⁸

Einwürffe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten Musicalischen Schrifften befindlich ... von Mattheson. Dreyzehntes Stück. Hamburg | gedruckt und zu bekommen bey seel. Thomas von Wierings Erben | bey der Börse im güldenen A, B, C. 1725. Pars VIII. Des Melodischen Vorhofes Dritter Eingang, S. 366.

In eckiger Klammer sind Erläuterungen und Übersetzungen hinzugefügt. Spitze Klammern bezeichnen hier und folgend Fettdruck im Original.

⁴ J. Mattheson (vgl. Fußnote 3) a. a. O., S. 368; es handelt sich dabei exakt um die in Dok II, 200 abgedruckte Stelle.

⁵ Bokemeyer bei Mattheson, a. a. O., S. 346.

⁶ Mattheson, a. a. O., S. 347.

⁷ Mattheson, a. a. O., S. 348.

⁸ Mattheson, a. a. O., S. 349.

Die Textbehandlung Bachs erlaubt aber noch einen Schritt über das Urteil Matthesons hinaus. Vordergründig geurteilt könnte es eine geistvolle „Spielerei“ mit dem Text und seinen Teilen genannt werden, was bei Bach zu finden ist. Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen erschließt das Werk Bachs insgesamt jedoch eine Textbehandlung, die mehr ist als musikalisches Affektieren, in jedem Fall aber mehr als die strikte Beachtung rhetorischer Regeln. Die Tatsache der prinzipiellen Kritik Matthesons an Bokemeyers unflexibler Anwendung rhetorischer Regeln auf die musikalische Art der Textbehandlung erlaubt im Blick auf die Textbehandlung durch Bach eine Interpretation von Matthesons „Regeln ... aus des Gesanges Natur, und aus der Vernunft“ im Sinne der innerbiblischen Vernunft, oder – wie wir gern sagen würden – im Sinne des konkordanten Bibelverständnisses: Die Textbehandlung durch Bach ist einem bestimmten texttheologischen Erkenntnisstand verpflichtet, der auch nachvollziehbar ist. Das erhellt bereits Bachs Umgang mit dem Text des Eingangschores von BWV 21, den Mattheson im übrigen in der Gliederung der Takte 1 bis 37 des Sopranes⁹ exakt wiedergibt. Sowohl für frühere als auch für spätere Werke Bachs kann unmißverständlich deutlich gemacht werden, daß Wiederholungen des Textes bei Bach in der Regel eindeutig einem klaren texttheologischen Willen entspringen. Unbezweifelbar läßt sich der Nachweis dazu zumindest an solchen Sätzen Bachs führen, bei denen zwei verschiedene Texte in Korrespondenz bzw. im Dialog zueinander geführt werden¹⁰, wie beispielsweise in unserer Kantate Satz 9 „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele“ mit zwei Strophen eines Kirchenliedes von Georg Neumark (1621–1681) „Was helfen uns die schweren Sorgen“ und „Denk nicht in deiner Drangsalhitze“. Womöglich ist es unter anderem gerade diese vielfache – textliche, musikalische und im allgemeinen Sinn meditative – Erzeugung von Korrespondenzen, die dem Werk Bachs heute soviel Aufmerksamkeit beschert und sichert.

1.2. Jedoch gehört nicht nur ihre Erwähnung durch Mattheson zu den sicheren Bestandteilen unseres Wissens um die Kantate BWV 21, die Konsequenzen erbringt. Auch die Erkenntnisse an den vorhandenen Quellen, die im „Bach Compendium“¹¹ in wünschenswerter Klarheit dargestellt sind und hier nur in einer bestimmten Auswahl kurz referiert werden, erbringen Konsequenzen. Das vorhandene Stimmenmaterial sei in vier Gruppen einzuteilen, von denen jetzt Hinweise nur zur ersten aufgegriffen werden müssen:

⁹ Das abschließende Zeichen im Original für „etc.“ muß auf die letzte Textpassage „Ich hatte viel Bekümmerniß“: | in meinem Herten: | :“ bezogen gedacht werden und meint deren Wiederholung.

¹⁰ So etwa schon in Arien der Weimarer Zeit Bachs, in denen eine Liedmelodie instrumental geführt und dabei die aktive Identifizierungsarbeit des Hörers vorausgesetzt wird: BWV 12/6; 31/8; 172/5; 185/1; 80 a/1. Im Weihnachtsoratorium BWV 248 lassen sich beispielgebend die Sätze 38 und 40 nennen, vgl. dazu meine Arbeit „*Texte Zur Leipziger Kirchen-Music*“, Wiesbaden 1993.

¹¹ BCI. I, S. 405f. BWV 21 wird unter den Nummern A 99a (Weimarer Fassung, c-Moll), A 99b (Köthener Fassung, d-Moll) und A 99c (Leipziger Fassung, c-Moll) dargeboten.

Dieser ersten Gruppe gehören ausschließlich Materialien an, die auf Weimarer Papier (Wasserzeichen „P in gabelüberhöhtem Schild“) geschrieben sind. Als Schreiber kommen Bach selbst, drei Anonymi, von denen heute der Tenorist und Hofkantor Johann Andreas Döbernitz (begraben 1735) und der Hof-trompeter Conrad Landgraf (1. Hälfte 18. Jahrhundert) identifiziert werden können, sowie zwei weitere ungewisse Schreiber in Frage. Ein weiteres wichtiges Merkmal dieser Stimmen liegt in ihrer Tonartnotierung in c-Moll vor. Zu Döbernitz' Mitarbeit muß allerdings gesagt werden, daß seine Kopistentätigkeit nach bisherigen Erkenntnissen auf die Zeit zwischen dem 20. Mai 1714 und dem 16. Juni 1715 eingegrenzt erscheint¹². Freilich befand er sich schon zu früherer Zeit in seiner Weimarer Anstellung als Tenorist und Hofkantor¹³. Merkmale der Bläserstimmen hinsichtlich ihres Umfangs und ihrer Funktion legen nahe, daß zumindest Satz 11 einem anderen Werk angehört haben muß und die „zu vermutende Urfassung ... aus textlichen Gründen ... nur die Sätze 2–6 und 9“ enthalten habe. So folgt der Schluß, daß „der ältesten überlieferten Fassung (A 99 a) ... wahrscheinlich eine oder mehrere Versionen voraus[gegangen]“ sind¹⁴. Damit scheint jedoch zweierlei festzustehen, einmal, daß die quellenmäßig älteste erreichbare Gestalt der Kantate aus dem Jahr 1714 stammt, zum anderen aber, daß eine Bestimmung der Kantate mit Sicherheit erst seit dieser Gestalt von 1714 auf den 3. Sonntag nach Trinitatis anzugeben ist. Die vorausgehenden Versionen bzw. der ursprüngliche Entstehungsanlaß der Kantate kann mit diesem Termin aber nicht zwangsläufig beziehungsweise nur sehr vage verbunden werden¹⁵.

Nun trägt der autographe Umschlag zu den Originalstimmen den Bestimmungshinweis „Per ogni Tempo“; dieser erhält insofern sofort eine Konkretion, als auf dem genannten Umschlag rechts unten mit der ebenfalls autographen Aufschrift „den 3ten post Trinit: 1714. musiciret worden“ eine Art Vollzugsmeldung vorliegt und auch später in Leipzig die Wiederaufführung zu diesem Sonntag verbürgt ist¹⁶. Doch ist damit eben nicht mehr als die Anwendungsfähigkeit der Kantate zu diesem Termin festgehalten, nicht aber ihre Bestimmung.

Die Feststellung der Bestimmung einer Kantate Bachs läßt nun sofort nach der Gemäßheit ihres Textes für den genannten oder vermuteten Anlaß fragen, in Datierungsfragen ein nicht unwichtiges Argument, was bisher keine angemessene Würdigung erfahren hat. Als wesentliches Regulativ für Bachs Kirchenkantatenschaffen gilt bisher mit Recht seine prinzipielle Ent-

¹² Schulze Bach-Überlieferung, S. 166.

¹³ Vgl. nur Dok II, Nr. 60, vom 6. 11. 1713.

¹⁴ BC I, S. 405.

¹⁵ Womit ich die vermutungsweise geäußerte Bemerkung im Abschnitt „Werkgeschichte“ des BC, S. 405, anfragen möchte.

¹⁶ Unberührt bleiben muß jetzt die Hypothese von Reinhold Jauernig, *Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21)*, BJ 1954, S. 46–50, wonach die Kantate in Verbindung gebracht wird mit der Abreise des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar im Sommer des Jahres 1714.

scheidung der Vertonung von Kantaten, die auf das jeweilige Sonn- oder Festtagevangelium bezogen sind. Es bleibt deshalb festzuhalten, daß die Zuweisung von BWV 21 zum 3. Sonntag nach Trinitatis nur unter dem für Bachs Kirchenkantatenschaffen äußerst seltenen Fall der Beziehung zur Sonntagsepistel (1. Petrus 5, 6-11) und eben nicht zum Sonntagsevangelium (Lukas 15, 1-10) erfolgen kann. Müßte man mit dieser Einschränkung eine Bestimmung von BWV 21 für Weimar und Leipzig aus den oben dargestellten quellenkritischen Gründen gelten lassen, so erhebt sich sowohl prinzipiell als auch vom Text her darüber hinaus die Frage nach dem ursprünglichen Anlaß aus zwei Gründen:

a. Die an den Quellen gewonnene Erkenntnis von „einer oder mehreren [vorausgehenden] Versionen“ läßt alsbald den Verdacht aufkommen, daß hier – ähnlich wie Bach es später in Leipzig unter der anfänglichen Arbeitslast tut – eine vorhandene Kantate, deren Ursprung in einer anderen De-tempore-Bestimmung oder überhaupt in einer anderen als einer De-tempore-Aufgabe lag, für die Verwendung zu einem veränderten Termin des Kirchenjahres bearbeitet wurde. Solche Bearbeitungen betreffen bekanntlich nicht nur die musikalische Gestaltung, sondern eben vor allem auch den Text¹⁷. Diese Erkenntnis fordert dazu auf, den Anteil des Textbestandes von BWV 21 zu umgrenzen, der einer möglicherweise vorhandenen Bestimmung gerecht wird. Daß im übrigen aufgrund einer nicht mehr kontrollierbaren Tradition¹⁸ vermutet worden ist, eine der Vorformen von BWV 21 sei anlässlich Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche in Halle im Advent 1713 aufgeführt worden, erscheint aus De-tempore-Gründen völlig unmöglich; der Text gehört theologisch überhaupt nicht zur Adventszeit im allgemeinen oder zum 2. oder 3. Advent im besonderen¹⁹.

b. Die vorhandene Textgestalt entspricht nicht den üblichen theologischen Abhängigkeiten von einem bestimmten Sonntagsevangelium, sondern regt dazu an, entweder die Kantate einem Proprium zuzuordnen, das weitgehend zu der Kantate paßt – hier wäre eventuell auch an das Proprium des Sonntages Jubilate zu denken (Evangelium Joh 16, 16-23), oder für die vorausgehende(n) Version(en) Textgestalt(en) anzunehmen, die nur einen Teil des Textes der heute

¹⁷ Vgl. dazu meine in Fußnote 10 genannte Arbeit, wo das u. a. am Beispiel der Bestimmung von BWV 70a für den 2. Advent in Weimar und deren Leipziger Bestimmung für den 26. Sonntag nach Trinitatis theologisch verglichen worden ist.

¹⁸ So zuletzt mitgeteilt in Dürr KT, S. 459.

¹⁹ Nach Bachs Brief vom 1. 3. 1714, Dok I, Nr. 4, standen zwei Termine in Halle zur Verfügung: die Präsentation (a. a. O., Zeilen 8–9), woraufhin dann die Wahl am 13. 12. 1713 erfolgte, vgl. Dok II, Nr. 62, und „das bewusste Stücke“, was Bach durch den Oberpfarrer Johann Michael Heineccius (1674–1722) „zu componiren u. aufzuführen“ „genöthiget“ worden sei (a. a. O., Zeilen 10–11). Die Präsentation, wenn sie in einer Probemusik bzw. einem Probegottesdienst erfolgt ist, müßte am 2. Advent, dem 10. 12. 1713, stattgefunden haben; die Aufführung des „bewuste[n] Stücke[s]“ dann wohl am 3. Advent. Doch dafür kann aus De-tempore-Gründen weder BWV 21 noch BWV 63, wohl auch nicht in je früherer Gestalt, in Anspruch genommen werden.

vorliegenden Kantate kannte(n). Eine wesentliche Hilfe dabei kann eine Entdeckung aus dem Jahr 1965 sein.

1.3. Schon 1965 hat Helene Werthemann die mögliche Abhängigkeit des Kantatentextes BWV 21 von zwei Kirchenliedern zur Debatte gestellt: einmal von Johann Rists *Herzliches Klag- und Trost-Lied einer angefochtenen, hochbetrübten Seelen, so mit Angst und Verzweiflung ringet* aus dessen *Himmlichen Liedern, das dritte Zehn*, Lüneburg 1642, mit dem Textanfang *Jammer hat mich gantz umgeben*²⁰, und zum andern Paul Gerhardts 16. Strophe *Dasebst wirst du in ewger Lust aufs süßte mit mir handeln* seines Liedes *Ach treuer Gott, barmherziges Herz* von 1653²¹. Werthemann hat eindrucklich deutlich machen können, daß es überraschende wörtliche Übereinstimmungen zwischen Rists Lied und dem Kantatentext gibt, daß inhaltliche Konnotationen vorliegen, daß die beiden wichtigen Bibelstellen Ps 42,12 (BWV 21, Satz 6) und Ps 116,7 (BWV 21, Satz 9) in den drei Strophen 15 bis 17 Rists ausführlich zu Wort kommen, und schließlich, daß die Verwendung des charakteristischen „antithetischen Wortspieles ‚Weinen-Wein, Ächzen-Jauchen“ (zu BWV 21, 10) bei P. Gerhardt so vorgeprägt und von dort übernommen zu sein scheint²². Aber womöglich kann auch von zeitgenössischen Überschriften der Lieder Rists (siehe oben) und Gerhardts (*Beystand und Gedult im*

²⁰ Das Lied von J. Rist wird von den in Bachs Umgebung genutzten Gesangbüchern lediglich im Dresdner Gb. 1725 im De-tempore-Register für den 1. Sonntag nach Epiphania empfohlen (Epistel Rm 12, 1–6; Evangelium vom zwölfjährigen Jesus im Tempel Lk 2, 41–52).

²¹ H. Werthemann, *Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“*, BJ 1965, S. 135–143. Das Lied Paul Gerhardts ist bei Fischer-Tümpel III, 448 zu finden; der neuere Abdruck des gesamten Liedes (in: E. von Cranach-Sichart [Hrsg.], *Wach auf mein Herz. Die Lieder des Paul Gerhardt. Vollständige Ausgabe*, München 1949, S. 139–141), erbringt noch den weiteren interessanten Hinweis, dem in Fußnote 22 nur in einer kurzen Skizze nachgegangen werden kann, daß dieses Lied von P. Gerhardt „nach Johann Arnds ‚Paradiesgärtlein‘ III, 23“ gedichtet sei.

²² Paul Gerhardt dichtete den bei J. Arnd, *Paradiesgärtlein*, 5. Auflage, Frankfurt/M. 1874, S. 111, bereits angedeuteten eschatologischen Topos der Verwandlung von Schmach in Herrlichkeit um in die beiden Gestalten der *visio beata* und des *gaudium aeternum*:

Da wird mein Weinen lauter Wein,
Mein Ächzen lauter Jauchzen sein.

Das wird von Satz 10 der Kantate Bachs wörtlich unter betonter Aufnahme des Gedankens der Verwandlung, der bei Arnd deutlich, bei Gerhardt aber nur in abgeschwächter Form vorkommt (siehe den Textvergleich unten), wiedergegeben:

Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,
Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein.

Vgl. H. Werthemann (Fußnote 21), S. 141.

Stellt man die entsprechende Passage von J. Arnds „Gebet um Gedult in großem Creutz“ aus seinem „Paradiesgärtlein“ III, 23 (a. a. O., S. 110–111) der 16. Strophe P. Gerhardts gegenüber, zeigt sich deutlich die Abhängigkeit, aber auch die Eigenständigkeit Gerhardts:

Creutz)²³ sowie der Bestimmung des Gebetes von Johann Arnd (*Gebet um Gedult in großen Creutz*) ein Hinweis darauf abgeleitet werden, zu welcher Gelegenheit die dort und weithin im Kantatentext nachweisbaren biblischen, wörtlichen und inhaltlichen Zusammenhänge üblicherweise zur Anwendung kamen. Freilich dürfte das Bekanntwerden solcher Gelegenheit weitgehend zufällig sein.

Zu diesen beiden Gründen für die Rückfrage nach dem Anlaß kommt noch die Erinnerung an die Tatsache, daß Bach erst seit dem 2. März 1714 damit beauftragt wurde, „Monatlich neue Stücke ufführen“²⁴ zu sollen, die Durchsicht seiner vor diesem Termin in Weimar entstandenen und erhaltenen Kantaten aber den Schluß nicht erlaubt, er habe (anders offenbar als in Mühlhausen, wo die Formulierung von dem von ihm erstrebten „Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren“²⁵ aufführen zu können, jedenfalls sein vitales Interesse an regelmäßigen Kantatenaufführungen dokumentiert) in Weimar bereits zu einem früheren Zeitpunkt mit der regelmäßigen Erstellung und Aufführung von Gottesdienstmusiken begonnen²⁶.

Arnd
 Du bist der Geist
 der Herrlichkeit,
 welcher über allen Verfolgten
 und Verschmäheten ruht;
 du wirst mein Leid in Freude
 mein Kreuz
 \ in Ehre,
 meine
 \ / verwandeln;
 [Schmach in Herrlichkeit
 [Schmach in Herrlichkeit]
 das glaube ich,
 dazu hilf mir ewiglich.
 Amen.

Gerhardt
 Dasebst wirst
 \ du
 \ in ewger Lust
 Aufs süß'ste mit mir handeln:
 das dir und mir bewußt,
 / in Freud
 Mein Kreuz, // \ und Ehre
 ----- / \ wandeln;
 Da wird mein Weinen lauter Wein,
 Mein Ächzen lauter Jauchzen sein!
 Das glaub ich.
 \ Hilf mir!
 \ Amen.

²³ So die Überschrift im Dresdner Gesangbuch 1725/1736, das ja erstaunlich früh einen umfangreichen Liedbestand von Paul Gerhardt aufnahm. Die De-tempore-Bestimmung des Gerhardtschen Liedes lautet in diesem Gesangbuch auf Jubilate, 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis. Letztere Empfehlung wird auch vom Leipziger Gesangbuch 1738 übernommen.

²⁴ Dok II, Nr. 66.

²⁵ Dok I, Nr. 1, Zeilen 8–9. Dazu habe ich einen Argumentationsgang zu liefern versucht in: *Bachstätten aufsuchen*. (Mitgliedsgabe der Neuen Bachgesellschaft e. V. 1993), Leipzig 1993, S. 131 f., 135–137.

²⁶ Womöglich darf das in Fußnote 24 zitierte Dokument – der regierende Herzog Wilhelm Ernst habe „dem bisherigen Hof-Organisten Bachen, uf sein unterth[änig]stes Ansuchen, das *praedicat* eines *Concert*-Meisters“ erteilt – aufgrund eines Gewohnheitsrechtes seit der Zeit des ehemaligen Vizekapellmeisters Georg Christoph Strattner († 1704) (Anordnung aus dem Jahr 1695, vgl. Kommentar zu Dok II, Nr. 66) so verstanden werden, daß Bach um den Titel deshalb nachsuchte, um das Recht regelmäßiger Kompositionen und Aufführung von Kantaten im Hofgottesdienst ausüben zu können.

1.4. Damit stellt sich die Frage nach einer oder mehreren vorausgehenden Versionen der Fassung der Kantate vom 3. Sonntag nach Trinitatis 1714. Die Anhaltspunkte, die sich von den autographen Quellen her ergeben, sind zu einem Teil schon genannt worden. Eine originale Partitur existiert nicht. Die im „Bach Compendium“ als Gruppen 2, 3 und 4 verzeichneten vorhandenen Stimmen vermögen immerhin anzuzeigen, daß in den in Rede stehenden früheren Fassungen mit Bläsern aufgrund ihres erkennbaren Umfangs und ihrer Funktion nicht zu rechnen ist. Die Verfasser des Compendiums schlußfolgern daraus: „Die zu vermutende Urfassung ... enthielt nur die Sätze 2–6 und 9; Satz 11 muß einem anderen Werk angehört haben“²⁷.

Der Textbestand erweist sich, von der inhaltlichen Beurteilung her gesehen, als ausgesprochen heterogen. Sichtbar heraus fallen, schon aus formalen Gründen, die dialogisch angelegten Sätze 7 und 8. Vom Text her in deutlichem Zusammenhang zu Satz 8,

Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze!

Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze!

steht Satz 10, wenn dort in Wiederaufnahme von Satz 8 formuliert wird:

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,

Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!

Deshalb ist festzuhalten: die bisher nur formale Durchsicht des Textbestandes scheint die Erkenntnisse an den Quellen zu bestätigen.

Die oben referierten Entdeckungen von Helene Werthemann geben aber den Anlaß zum Nachdenken über einen weiteren Sachverhalt. Wenn die dort gemachten Beobachtungen zutreffen – und es gibt meines Erachtens keinen Grund zum Zweifel daran –, dann dienten die Lieder von Johann Rist und von Paul Gerhardt dem unbekanntem Textdichter der erweiterten Fassung offenbar sowohl als Ideenstütze als auch als theologische Legitimation für den Textentwurf der gesamten geplanten Kantate. Er sah sich angeregt durch die von ihm vorgefundene Textzusammenstellung der vermuteten Kurzfassung, die wohl in den Sätzen 2–6 und 9 bestand, und fand sachliche Hilfe zur Erweiterung vor allem bei Rist. Schon Frau Werthemann meinte, es dränge sich „die Frage auf, ob der Text der Kantate 21 ursprünglich einmal nur die vom Ristschen Lied abhängigen Nummern umfaßt haben könnte“; das leitet sie jedoch von einer geglätteten Fassung des als ursprünglich angenommenen Textes von BWV 21 ab, in der das bereits von Philipp Spitta beanstandete „Hin und Her zwischen Trauer und Freude“ getilgt sei²⁸.

In stilistischer wie auch in textlicher Hinsicht stehen dann Sätze mit Bibelwort und Kirchenliedstrophen einerseits (Sätze 2, 6 und 9) neben Sätzen freier madrigalischer Dichtung andererseits (Sätze 3, 4 und 5). Letztere fallen aber um so mehr auf, als sie an einer einzigen Stelle eigentümlich eingepaßt erscheinen nach einem Bibelwortchor und vor zwei weiteren Bibelwortchören. Womöglich ist auch das für eine ursprüngliche Fassung schwerer denkbar. Das scheint fast dazu zu raten, den Umfang einer Urfassung mit den heutigen Sätzen 2 (Chor:

²⁷ BC I, S. 405.

²⁸ H. Werthemann, a. a. O., (vgl. Fußnote 21), S. 142.

Ich hatte viel Bekümmernis), 6 (Chor: Was betrübst du dich, meine Seele) und 9 (Chor mit Kirchenlied: Sei nun wieder zufrieden, meine Seele) umgrenzt zu sehen. Doch bewegen wir uns damit so gut wie ausschließlich auf dem Boden der Spekulation. Dennoch muß diese Möglichkeit aus hypothetischen Gründen zunächst festgehalten werden.

2. Möglicherweise Neues zu BWV 21

Dem aufmerksamen Leser dürfte längst bewußt sein, daß die bisherigen Ausführungen durch einen Impuls veranlaßt sind, der außerhalb der soeben referierten Kenntnisse zu BWV 21 liegt. Dabei handelt es sich um eine Leichenpredigt des Weimarer Generalsuperintendenten Johann Georg Lairitz für Aemilia Maria Harreß, die Witwe des Commissions-Rates Johann Harreß und Tochter des einst in Mitteldeutschland bekannten und in Politik und Frömmigkeit außerordentlich einflußreichen Schwarzburgischen Kanzlers Ahasverus Fritsch. Der Titel der Publikation im Folioformat lautet:

Die kräftige Erquickung unter der schweren
Angst=Last/
Bey gehaltener Gedächtniß=Predigt/
(TIT.)
FRAUEN
Aemilien Marien Harreßin/
Des
(TIT.)
HERRN
Johann Harressen/Vornehmen J.U.D.
Hoch=Fürstl. Sächs. hochbestallt=gewesenen Commissions-Raths/
auch Amtmanns zu Capellen= und Heußdorff/und der Pflege Magdala/
Hinterbliebenen Frau Witwe/
In hiesiger Stadt=Kirche zu St. Petri und Pauli/
Am 8. Oct. 1713.
aus dem XCIV. Psalm Davids / und dessen 19. Versicul,
vorgezeiget / und auf freundliches Verlangen der hinterbliebenen
Hochbetrübten
zum Trost überlassen
von
Johann Georg Lairitzen/
Fürstl. Sächs. Weimarischen gesamtten Ober=Hof=Prediger/Beicht=
Vater/Kirchen= und Ober=Consistorial-Rath/General-Superintenden-
ten/auch des Fürstl. Gymnasii Wilhelmo-Ernestini Inspectore.
Weimar/gedruckt bey Joh. Leonhard Mumbachen/F. S. Hof=Buchdr.²⁹

²⁹ Dem zitierten Titelblatt schließen sich auf Vorsatzblättern die Widmung an die Hinterbliebenen und ein Widmungsgedicht des Autors an, dann folgen die Leichenpredigt (S. 1–23), ein *CURRICULUM VITAE* (S. 24–30), sowie der Text der Abdankung eines M. Hebenstreit, *Wenige Worte Der Weiland Hoch=Edlen / Hoch=Ehr= und Tugend=begabten Frauen | FRAUEN Aemilien Marien Harreßin / geböhrener Fritschin | zu Ehren | bey ihrem Grabe am 27. Septembr. 1713. Abends um 8. Uhr geredet* (S. 31–39).

Die biblische Grundlage der Predigt ist Psalm 94,19, jener Text also, den Bach in seiner Kantate als ersten Chorsatz vertont hat (BWV 21, Satz 2). An exponierter Stelle der Predigt kommt es dann auch zur Zitation der Texte der beiden anderen großen Bibelwortschöpfung von BWV 21. Bevor wir uns wieder Bachs Kantate zuwenden, muß zunächst einiges mitgeteilt werden zu biographischen Einzelheiten, um die Persönlichkeit der Verstorbenen und ihre Familie würdigen zu können. In einem zweiten Schritt muß dann die Predigt von Johann Georg Lairitz zumindest in den Passagen vorgestellt werden, die für BWV 21 wichtig sein könnten. Abschließend wird die in Abschnitt 1.4. aufgestellte Hypothese erneut aufzunehmen und einer Beurteilung zu unterziehen sein.

2.1. Aemilia Maria Harreß wurde als Tochter des Rudolstädtschen Kanzlers und Konsistorialpräsidenten Ahasverus Fritsch (1629–1701) und seiner Ehefrau, Dorothea Maria geborene von Henning, am 2. Oktober 1665 geboren. Namengebende Taufpatin war die Reichsgräfin Aemilia Antonia von Schwarzburg, geborene Gräfin zu Oldenburg und Delmenhorst, die Mutter der Kirchenlieddichterin Ludaemilia Elisabeth von Schwarzburg-Rudolstadt und Schwiegermutter der ebenfalls bekannten Dichterin Aemilia Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt³⁰. Als Erzieher und Ratgeber der gräflichen Familie fungierte seit langem Ahasverus Fritsch, eine weit über seinen engeren Wirkungsbereich hinaus bekannte Persönlichkeit des damaligen öffentlichen, politischen und kirchlichen Lebens³¹. Lairitz lobt seine

„grosse *Meriten* und sonderbahre Geschicklichkeit nebst vielen gelehrten / nützlichen auch besonders geistlichen Schrifften“;³²

Philipp Jacob Spener (1635–1705) spricht von ihm sogar als von einem „Christlichen *Politico*“.³³

Er starb hochverehrt am 24. August 1701, worüber auch die ihm gehaltene Leichenpredigt von Johann Michael Andreae³⁴ und die dieser anliegenden

³⁰ Im Curriculum vitae der Aemilia Maria Harreß der oben nachgewiesenen Leichenpredigt von J. G. Lairitz, *Die kräftige Erquickung* Weimar 1713, S. 25–26, wird die Taufpatin nur als Aemilia verwitwete Gräfin zu Schwarzburg und Hohnstein, geb. Gräfin zu Oldenburg und Delmenhorst, angegeben. Ich gehe davon aus, daß diese die andernorts als Aemilia Antonia von Delmenhorst genannte Person ist, vgl. W. Lucken, *Lebensbilder der Liederdichter und Melodisten, Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, hrsg. von C. Mahrenholz und O. Söhngen, Bd. II, Erster Teil, Berlin 1957, S. 207.

³¹ Fritsch bekämpfte z. B. scharf den auf Kosten des Gemeinwohls gehenden zünftlerischen Egoismus, die eigensüchtige Erschleichung öffentlicher Ämter, erklärte es für Sünde gegen Gott und den Staat, wenn der Landesherr mehr seinen eigenen Vorteil suche, und trug nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges zur Entstehung des Beamtenethos bei, vgl. W. Elert, *Morphologie des Luthertums, Zweiter Band, Soziallehren und Sozialwirkungen des Luthertums*, München 1958, S. 70, 419, 423.

³² Curriculum vitae, S. 24f.

³³ D. Ahasveri Fritschi *Hohe Jesus-Schule | Oder Zweyhundert und sieben Erbauliche Meditationes und Betrachtungen ... Nebst einer Vorrede des vortreflichen Theologi, Herrn Philipp. Jacob. Speners*, Nürnberg 1687, pag. B IIII verso. – Leider gibt es keine neuere Arbeit über Ahasverus Fritsch, was als dringendes Desiderat vermerkt werden muß.

³⁴ *Praesentissimum mortis antidotum, Das ist | Der kräftigst= und bewährteste Wieder=*

Epicedien Auskunft geben. Dort finden sich auch je ein Epicedium von Johann Harreß und seiner Frau Aemilia Maria Harreß³⁵, die – auch wenn man die zeitübliche Überschwenglichkeit der Formulierungen zu reduzieren vermag – genug von der Verehrung dieses Vaters mitteilt, wie sie im engsten Familienkreise offenbar lange weiterlebte. Sie wuchs in einem größeren Geschwisterkreis auf und erhielt, durch die Fürsorge der Eltern ermöglicht, auf privater Basis eine gute Bildung vermittelt, was wohl mit der Bemerkung Lairitz' gemeint sein mag, es sei „ihre Auferziehung unter sorgfältiger Aufsicht ihrer hertzliebsten Eltern in der seeligmachenden Erkenntniß der Liebe GOTTES mit gutem Wachstum erfolgt“³⁶. Mit 23 Jahren, am 11. Oktober 1686, heiratete sie in ihrer Heimatstadt den damaligen Rudolstädtschen *Jure Consultus* D. Johann Harreß, der später, um 1704/05 im Weimarer Fürstentum „Commissions-Rath“ und Amtmann von Capellendorf, Heußdorf und der Pflege Magdala wurde. Vier Söhne und fünf Töchter brachte sie zur Welt, wovon sie nur ein Sohn und zwei Töchter überlebten. Ein reichliches Jahr vor ihr, am 13. September 1712 starb ihr Mann. Sie hielt sich offenbar zu der Gottesdienstgemeinde der „Fürstlichen Hof-Kirchen“ in Weimar³⁷, denn dort sei sie am Sonntag, dem 10. September 1713,

„unverhofft mit einem Schauer überfallen worden / worauf die Kopff=Schmerzen nebst etwas Husten / welche sie schon bey acht Tagen und länger an sich vermercket / viel hefftiger worden / welchem sogleich eine *Anorexia* gefolget. Dahero sie des Abends / von ihrem Herrn Bruder / Herrn *Doctor* Johann Christian Fritschen Hoch=Fürstlichen Sächsischen hochberühmten Hof=*Medico* alhier / etwas wenigens von der *Essentia alexipharmaca* holen lassen. Des Montags hierauf hat sich keine Beßerung gefunden / sondern die Kopff=Schmerzen und Husten fanden sich viel hefftiger / und weil sie eine grosse *Prostrationem virium* bey sich vermerckte / erwogte sie wohl / daß doch einmahl aus der Welt ausgegangen werden müste“³⁸.

Sie habe dann am 15. September von ihrem Beichtvater, dem Generalsuperintendenten Lairitz, die Absolution und das heilige Abendmahl empfangen. Lairitz besuchte sie erneut am Sonntagmorgen des 24. September, bevor er zum Gottesdienst gegangen sei, um die Predigt zu halten, doch habe man währenddessen den herannahenden Tod gespürt und deshalb den Herrn Diaconus Wilhelm von der Lage rufen lassen. Später sei Lairitz gerade noch rechtzeitig nach dem Ende des Gottesdienstes, nach 10 Uhr vormittags, noch einmal zu ihr gekommen und habe sie eingesegnet. Dann ist sie gestorben; drei Tage später sei sie „abends beygesetzt“ worden.³⁹ Der Totenbucheintrag verweist außerdem

Tod Oder der stärckste Gegen=Gifft wider den starcken Todes=Gifft, Als der ... Herr AHASVERUS FRITSCHIUS ... Am 24. August ..., Anno 1701. Dieses Zeitliche gegen das Ewige Seelige verwechselt ... In gegenwärtiger Gedächtniß=Predigt Vorstellig gemacht von Johann Michael Andrae, JENA|gedruckt bey Johann Adolph Müllern.

³⁵ A. a. O. (Fußnote 34), S. 45–47.

³⁶ Curriculum vitae, a. a. O. (Fußnote 29), S. 26.

³⁷ Ebd., S. 28.

³⁸ Curriculum vitae, ebd. *Anorexia* – Herabsetzung des Triebes zur Nahrungsaufnahme bei Infektionen des Mundes, Magens und Darms; *prostratio virium* – höchste Erschöpfung der Kräfte.

³⁹ Weimar, Totenbuch der Stadtkirche 1635–1713, fol. 669, Eintrag unter dem 26.

noch darauf, daß „d. 18. Oct. darauf in der Stadtkirche eine Gedächtnüß Pred. gehalten worden“⁴⁰ sei, was zu der Angabe auf dem Titelblatt des Druckes der Leichenpredigt differiert, wo vom 8. Oktober zu lesen ist. Da solche Gedächtnispredigten jedoch sonntags anstelle der Vesperpredigt üblich waren, wird man dem Titelblatt folgen; der 8. Oktober 1713 war der 17. Sonntag nach Trinitatis. Verschiedentlich wird mitleidig vermerkt, daß die „gottselige Hannen“⁴¹ die hochbetagte Mutter der Verstorbenen, Frau Dorothea Maria Fritsch, Witwe des Kanzlers Ahasverus Fritsch, den Tod ihrer Tochter erleben muß.

2.2. Die Leichenpredigt von Johann Georg Lairitz für Frau Harreß ist mit den üblichen Merkmalen einer gedruckten, also nachträglich für den Druck aufbereiteten Predigt ausgestattet. Das Layout der Seiten zeigt den Textblock in Frakturtype, unterbrochen durch lateinische Buchstaben für Fremdworte und Bibelstellenangaben sowie griechische und hebräische Wortbeigaben für bestimmte auslegungsspezifische Detailerörterungen. Jede Seite trägt als lebende Kolumne eine Überschrift, die immer gleichbleibend den Titel der Predigt enthält: auf der linken Seite ist zu lesen „Die kräftige Erquickung“, auf der rechten Seite „unter der schweren Angst=Last“. Auf dem äußeren Seitenrand sind jeweils in reichem Maße, jedoch nicht durchgehend, Bibelstellen und Nachweise antiker Autoren angegeben. Die Gliederung der Predigt selbst folgt dem damals klassischen Aufbau in Praeloquium (S. 1–5), Predigttext (S. 5), einem Exordium mit Propositio (S. 5–7), die Partitio in zwei Teilen (S. 8–21), die intern nach den beiden Aussagerichtungen des Predigttextes unterschieden sind (Bekümmernis, Tröstungen), sowie einem Epilogus, der zugleich die Applicatio darstellt (S. 21–23), mit den typischen Kennzeichen eines neuen Textbezuges (Hld 2, 13–14) und mit indirekten und direkten Zitationen von Gesangbuchliedern⁴².

September 1713. Die Abdankung, die der Leichenpredigt beigegeben ist, nennt allerdings den „27. September 1713. Abends 8. Uhr“, a. a. O. (Fußnote 29), S. 31.

⁴⁰ Totenbuch ebd. (vgl. Fußnote 39). Frau Roswitha Otto vom Stadtkirchneramt in Weimar danke ich herzlich für die Übermittlung der Angaben.

⁴¹ Leichenpredigt (Fußnote 29), S. 5; sonst wird dieser Umstand benannt S. 4, 22, 25, 29.

⁴² Nachgewiesen nach Evangelisches Kirchengesangbuch: Indirekt zitiert 318,3 und 247,3, direkt zitiert 316,3, sowie zwei Zweizeiler:

Den Jammer / Trübsal und Elend /
Der ist nun kommen zum seeligen End.

Hier bist du in Angst gewesen /
Nun aber solst du genesen.

Und eine Strophe, die dem Sinne nach verschiedentlich vorkommt:

Nun woll euch GOtt gesegnen /
Ihr allerliebsten mein /
Trauret nicht allzusehre
Über den Abschied mein /
Beständig bleibt im Glauben /
Wir werden in kurtzer Zeit
Ein ander wieder schauen
Dort in der Ewigkeit.

Das Praeloquium zählt nahezu vollständig alle jene Textstellen des Alten Testaments auf, die die Aufforderung, auf Gott zu harren, enthalten. Lairitz erklärt dazu, er bediene sich

voritzo dieser Wort in Erwegung der Nahmens=Ehnlichkeit.⁴³

Schon hier wird Ps 42, 12 zitiert (34–37,⁴⁴ der spätere Satz 6), aber auch ohne direkte Angabe Hiob 30, 21 (18–19).⁴⁵ Am Ende des Praeloquium kommt Lairitz auf die Hinterbliebenen, den Sohn, die beiden Töchter, den Schwieger-sohn und auch die Mutter der Verstorbenen zu sprechen. Von ihr sagt er:

„Am allerschmerzlichen aber fällt dieser Abschied der gottseeligen Hannen / der hochbetagten Frauen Cantzlar Fritschin / als welche in ihrer vornehmen Familie bißhero viele Zeit nacheinander mehr Leid = als Freuden = Tage erlebet / und die durch überhäuffte Todes = Fälle immer in neues Trauern versetzt worden. Allein auch Sie wird in Christlicher wolerlerneten Gedult noch ferner des HErren harren / getrost und unverzagt seyn / und des HERRN harren / und ob sie wol seuffzen muß: Es zu plagt mich eines über das andere; und beraubet mich GOTT fast aller meiner Kinder und lieben Angehörigen / es gehet alles über mich; so wird sie doch auch versichert seyn können / Gott werde sie nicht verlassen in ihrem Alter / sondern ferner ihr Stecken und Stab seyn / und sie zu rechter und bestimmter Zeit auch zu den lieben Ihrigen widerbringen / da sie sich mit ihnen in Ewigkeit wird ergetzen“.⁴⁶

Dann verliert Lairitz den von der Verstorbenen ausgewählten „Leichen = Text“ aus Psalm 94, 19,⁴⁷ den Text, den Bach als ersten Chorsatz vertont (3–4). Woher Bach die Textform „deine Tröstungen *erquick*en meine Seele“ hat, ist nicht zu erschließen. Die zeitgenössischen Bibeln folgen – wie auch Lairitz – der unrevidierten Luther-Übersetzung mit dem Wort „ergötzten“. Doch – wie schon in seinem Predigtitel – spricht er dann von „Erquickung“ und „erquicken“. Im weiteren Verlauf der Predigt folgen wörtliche Zitate von Bibelstellen, natürlich mehrfach des Predigttextes⁴⁸, sowie anderer Stellen, die in den madrigalischen Teilen ebenso vorkommen wie als unveränderte Bibeltexte: Ps 49, 15 (8)⁴⁹; 1 Chronik 29, 20 (13); Ps 139, 1 und 139, 2 (15)⁵⁰; Ps 116, 7 (39–40. 47–48). Selbst das Widmungsgedicht, das Lairitz auf dem zweiten Vorsatzblatt der Predigt vorausschickt, nimmt den Sinn des Predigttextes auf, indem es auf die Bekümmernisse Bezug nimmt, die durch

⁴³ Leichenpredigt (Fußnote 29), S. 2.

⁴⁴ Ebd., S. 2. Unbezeichnete arabische Ziffern in runden Klammern verweisen auf die Zeilenzählung des als Anlage beigegebenen Textes einer vermuteten frühen Version von BWV 21.

⁴⁵ Ebd., S. 3.

⁴⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁷ Ebd., S. 5 (im Druck irrtümlich Ps 94, 10 statt 94, 19).

⁴⁸ Ebd., S. 8, 9, 11, 12, 13, 14, 21.

⁴⁹ Hier handelt es sich um die unrevidierte Fassung der Bibelübersetzung Luthers; Lairitz spricht davon, daß „die Verdammten in der Hölle liegen / wie Schafe / und der Tod sie naget.“

⁵⁰ Diese Stellen mit ihrem Hinweis auf das Erfahren, Erkennen und Erforschen des menschlichen Herzens durch Gott werden von Lairitz sehr nahe an seinen Predigttext Ps 94, 19 herangerückt, S. 8.

die zwei Todesfälle des Ehepaares Harreß innerhalb der Frist nur eines Jahres erzeugt wurden:

ZWo Wunden / gar zu bald geschlagen /
 Verdoppeln ihre Schmerzen /
 Und ängstigen die Herzen;
 Doch stillen sie das Zagen!
 GOtt / der bekümmert hat / der woll sie auch erquicken /
 Und nach der Traurigkeit beständ'ge Freude schicken!

Auffällig ist sodann noch die Erwähnung zweier bereits in der Predigt genannter Bibelstellen im Rahmen der Abdankung des M. Hebenstreit. Ziemlich am Schluß zitiert er indirekt Hiob 30, 21 (18–19), wenn er betont, die Verstorbene „harrete auf GOtt / der ihr wohl dann und wann auch in einen grausamen sich verstellte“.⁵¹ In Aufnahme eines Berichtes von dem böhmischen König Wenceslaus, der nach einer verlorenen Schlacht gefragt worden sei „Quo animo esset, Wie ihm zu mute wäre?“ , darauf geantwortet habe „Nunquam meliori, niemahls besser“, berichtet Hebenstreit von der Verstorbenen und wendet Ps 42, 6.12 (34–37) unmittelbar auf sie an:

„Wurde unsere im letzten Kampff vom leiblichen Tode nunmehr bald zu überwindende muthige Streiterin nochmahls zu guter letzt gefragt: Quo animo esset, wie Ihr zu Muthe? so gab sie die mehr als Heldenmüthige Antwort: Nunquam meliori, Nie / ach niemahls besser. Denn jetzt empfunde sie erst recht die seelig und muthig sterbenden absonderlich wiederfahrende freudige Lebens=Krafft: Jetzt konte sie erst recht ihre bald Abschiednehmende Seele aus Psalm XLII, 6. 12. nochmahls anreden: Was betrübest du dich doch / meine Seele / und bist so unruhig in mir? Harre auf GOtt / denn ich / ja du wirst ihn nun dancken / daß er uns hilft mit seinem Angesicht“.⁵²

2.3. Was bleibt festzuhalten? Das biblische Textreservoir, das zwischen Leichenpredigt, Abdankung und dem Text der vermuteten Urfassung der Kantate BWV 21 identisch ist, bezieht sich auf die Sätze 2, 3, 4, 6 und 9. Die formale Nähe der Herkunft von Gedanken des Satzes 5 (Tenorarie) zu dem Text des Satzes 6 (Psalm 42) läßt auch diese Arie mit zu dem angenommenen ursprünglichen Textbestand rechnen, auch wenn ihre Bildwelt der Leichenpredigt nicht annäherungsfähig ist. Das wird beispielsweise darin deutlich, daß Lairitz die Wasser-Metaphorik fast durchweg positiv einsetzt („stärckenden Balsam und Wassern“, „Trost=Bronnen“, „kräftiges Heil=Wasser“⁵³), während sie in der Tenorarie negativ benutzt (gesalzne Zähren, Fluten, Sturm und Wellen, trübsalsvolles Meer) ist. Lediglich die Tränen und ihre Tilgung durch Gott kommen auch bei Lairitz des öfteren vor.

Die Wahrscheinlichkeit scheint ziemlich groß zu sein, daß sich mit der Gedächtnispredigt des Weimarer Generalsuperintendenten Johann Georg Lairitz für Aemilia Maria Harreß, der Tochter des ehemaligen Kanzlers von Schwarzburg-Rudolstadt, Ahasverus Fritsch, am 8. Oktober 1713 eine außergewöhnlich repräsentative und zugleich verpflichtende Gelegenheit bot, zu der der damalige

⁵¹ Leichenpredigt (Fußnote 29), S. 37.

⁵² Ebd., S. 38.

⁵³ Ebd., S. 7, 14, 20 und 22.

vgl. Mt 14, 24 Mt 14, 30 Jes 5, 14	Mast und Anker wollen brechen Hier versink ich in den Grund, Dort seh in der Höllen Schlund.	30
	6. Chor	
Ps 42, 12	Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm noch danken, daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist.	35
	7. Chor SAB., Choral T., ATB., Choral S.	
Ps 116, 7a	Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, sei nun wieder zufrieden, meine Seele	40
Sir 11, 24; 1 Petr 5,7 Ez 2, 10 Mt 6, 34 Ps 73, 14 Sir 38, 17 Sir 38, 19 Ps 116, 7a Ps 116, 7b 1 Petr 4, 12 Ps 22, 2 Ps 73, 12	›Was helfen uns die schweren Sorgen, Was hilft uns unser Weh und Ach? Was hilft es, daß wir alle Morgen Beseufzen unser Ungemach? Wir machen unser Kreuz und Leid Nur größer durch die Traurigkeit.‹ Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der Herr tut dir Guts. ›Denk nicht in deiner Drangsalshitze, Daß du von Gott verlassen seist, Und daß Gott der im Schoße sitze, Der sich mit stetem Glücke speist. Die folgend Zeit verändert viel Und setzt jeglichem sein Ziel.‹	45 50
Pred 9, 11 Hi 14, 5		

Das Trio A-Dur BWV 1025:
Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss
bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach

Von Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Bachs Kammermusik im allgemeinen und die Sonaten für zwei bis drei Instrumente im besonderen gelten seit jeher als Stiefkind der Bach-Forschung. Die Diskrepanz, wie sie etwa im Vergleich mit der wissenschaftlichen Diskussion des Vokalschaffens oder der Clavier- und Orgelwerke Bachs zutage tritt, läßt sich schlechterdings nicht übersehen. Gewiß hängt dies zum Teil damit zusammen, daß es sich – gemessen am überlieferten Gesamtœuvre Bachs – bei dem betreffenden Repertoire um relativ bescheidene Quantitäten handelt. Ebenso aber spielt eine Rolle, daß von seiten der Praxis wie der Wissenschaft diejenige Kammermusik auf bevorzugtes Interesse stößt, in der sich Bachs Stärke manifestiert, indem sich seine Beiträge der zeitgenössischen Produktion gegenüber besonders auszeichnen oder gar ohne Beispiel sind. Hierzu zählen die Solowerke für Violine und Violoncello „senza Basso accompagnato“ sowie die Werke für obligates Cembalo mit Flöte, Violine oder Viola da gamba. Demgegenüber stehen nicht nur die wenigen überlieferten Sonaten mit Continuo-Begleitung deutlich im Hintergrund, sondern vor allem auch diejenigen Werke, denen seit langem das Stigma des Zweifelhaften oder gar Unechten anhaftet, obgleich sie großenteils seinerzeit in die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG) aufgenommen worden waren. Die in den 1950er Jahren ins Leben gerufene Neue Bach-Ausgabe (NBA) hat sich dem Trend der weitgehend ungeprüften Ausgliederung sogenannter Incerta nicht widersetzt und dementsprechend nahezu alle Werke, die im 1950 erschienenen Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) Wolfgang Schmieders mit dem Vermerk „Echtheit angezweifelt“ versehen worden waren, ausgeklammert oder für das Supplement vorgesehen. Nur so erklärt sich, warum gerade eine Reihe von ausschließlich unter Johann Sebastian Bachs Namen überlieferten Kammermusikwerken nicht in die entsprechenden NBA-Bände aufgenommen wurden. Auch unterblieb bedauerlicherweise eine wissenschaftliche Diskussion der als unecht oder zweifelhaft geltenden Kompositionen in den einschlägigen Kritischen Berichten der NBA.

Gegenwärtig sieht sich die in ihre Endphase eintretende NBA mit dem Problem der inhaltlichen Definition der Supplementbände konfrontiert. Dabei hat sich das Incerta-Problem auf die ohne eindeutige Autorenzuschreibung überlieferten Kompositionen konzentriert¹, ohne die Frage der unter Bachs Namen überlieferten, in ihrer Authentizität jedoch angezweifelten Werke systematisch aufzurollen. Bemerkenswerterweise hat sich die Echtheitsdiskussion bis in die jüngste

¹ Vgl. K. Hofmann, *Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem. Mit einem Beitrag von Yoshitake Kobayashi über „Diplomatische Mittel der Echtheitskritik“*, in: *Opera Incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben*. Kolloquium Mainz 1988, hrsg. von H. Bennwitz u. a., Stuttgart 1991, S. 9–48.

Zeit vorzugsweise auf musikalisch-stilistische Argumente gestützt und die Quellenüberlieferung unterbewertet, weitgehend gar unerwähnt gelassen². Nur ausnahmsweise trifft man auf ein ausgewogenes Verhältnis musikalischer und quellenmäßiger Kriterien. Zumal im Bereich der Kammermusik fehlt es weitgehend an detaillierten Vorarbeiten, insbesondere im Blick auf drei vordringliche, nachfolgend kurz skizzierte Fragenkreise:

1. Überlieferungsgeschichtliche Situation des Bach zugeschriebenen Repertoires. Im Unterschied zu den Vokal- oder Tastenwerken ist der ursprüngliche Umfang von Bachs kammermusikalischem Schaffen kaum abzuschätzen. So vage die betreffenden Angaben des ältesten summarischen Werkverzeichnisses im Nekrolog von 1750/54 auch sind³, gibt der Hinweis auf „fünf Jahrgänge von Kirchenstücken“ immerhin einen groben quantitativen Anhaltspunkt. Hingegen findet sich bei der Kammermusik neben der Erwähnung von je sechs Soli für Violine und Violoncello sowie den Konzerten für ein bis vier Cembali nur ein Pauschalvermerk: „Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente“ – ohne eine nähere Quantifizierung, geschweige denn jegliche Art von Identifizierung zu ermöglichen. Die Verlustquote zumal im meistgefragten Bereich der Kammermusik, nämlich Stücken für zwei bis vier Instrumente, dürfte wohl kaum hoch genug angesetzt werden. Eine Einschätzung wird weiterhin erschwert durch die geringe Anzahl der erhaltenen autographen Quellen. So ist keines der Trios für Cembalo und Violine, keine der Triosonaten mit Generalbaß autograph überliefert. Sekundäre Abschriften (meist aus der Zeit nach 1750) herrschen vor. Angesichts dieser Quellensituation und mangels „kritischer Masse“ ergeben sich denn auch gravierende Probleme bei der stilistischen Bewertung im allgemeinen und der Echtheitsdiskussion im besonderen.

2. Chronologische Einordnung. Neben der hohen Verlustquote erschwert das weitgehende Fehlen datierbarer Originalquellen eine kompositionsgeschichtliche Eingliederung der Kammermusik in Bachs Gesamtschaffen. Die vorherrschende und weitgehend schematisch konzipierte Anschauung, daß der weitaus überwiegende Teil von Bachs Kammermusik in die Köthener Kapellmeisterzeit gehört, läßt sich nicht aufrechterhalten. Im Gegenteil, der überlieferte Bestand scheint zum geringeren Teil (darunter vornehmlich die Brandenburgischen Konzerte und die Violin-Soli) in Köthen entstanden zu sein. Darüber hinaus müssen die Weimarer Jahre mit einbezogen werden⁴, vor allem jedoch die Leipziger Zeit. Jüngere Forschungen haben teilweise

² Zur Diskussion der Echtheitsargumente in den einflußreichen Arbeiten von Johannes Schreyer (vor allem: *Beiträge zur Bachkritik I*, Dresden 1910; *II*, Leipzig 1913) und Werner Danckert (*Beiträge zur Bachkritik*, Kassel 1934) vgl. R. Hill, *Echtheit angezweifelt: Style and authenticity in two suites attributed to Bach*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 248 ff., sowie C. Wolff, *Chronology and Style in the Early Works: A Background for the Orgel-Büchlein*, in: C. Wolff, *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge 1991, S. 297–304.

³ Dok III, S. 86.

⁴ Neben der auf um 1712 anzusetzenden Violin-Fuge BWV 1026 lassen sich – abgesehen von Kantaten-Sinfonien – freilich keine weiteren Werke quellenmäßig für Weimar

erwiesen, teilweise glaubhaft gemacht, daß die Mehrzahl der erhaltenen kammermusikalischen Werke Bachs tatsächlich in Leipzig entstanden ist⁵, wobei die 1730er Jahre, also die Zeit von Bachs Engagement mit dem Collegium Musicum, offenbar einen gewissen Schwerpunkt bilden. Doch sind sowohl die 1720er Jahre (etwa mit den um 1726 fertiggestellten Cembalo/Violin-Sonaten BWV 1014–1019) wie auch die 1740er Jahre (mindestens bis zum 1747 datierten Musikalischen Opfer) mit einzubeziehen.

3. Vergleichende gattungs- und stilgeschichtliche Analysen. Da Bachs Kammermusik weder „en bloc“ nach Köthen noch in eine andere zeitlich enger einzubeziehende Periode gehört, muß die stilistische Einordnung sehr viel differenzierter gesehen werden. Bachs Kammermusik kennt keinen größeren, zusammengehörigen und einigermaßen homogenen Werkkomplex, der eine deutlich zu umreißende stilistische Einheit bildete und in dieser Beziehung etwa den Leipziger Kantaten der Jahre nach 1723 oder den Klavierwerken vom Wohltemperierten Clavier I bis zur Clavier-Übung I vergleichbar wäre. In Anbetracht eines über gut vierzig Jahre verstreuten, noch dazu umfangsmäßig schmalen Kammermusik-Repertoires lassen sich darum keine verlässlichen Kriterien für einen Weimarer, Köthener oder frühen Leipziger Stil gewinnen. Selbst die relativ größere Dichte der Überlieferung in den 1730er Jahren erlaubt keine schlüssige Klassifizierung. Doch zeichnen sich gegenüber der ehemals pauschalen Köthener Einordnung des Gesamtrepertoires deutliche Unterschiede ab, wenn man etwa das 5. Brandenburgische Konzert mit der Orchestersuite h-Moll vergleicht. Abgesehen von den gattungsbedingten Unterschieden zeigt sich hier eine höchst unterschiedliche Behandlung der Traversflöte, des Orchestersatzes, der Stimmführung, Melodik und Periodenbildung, oder der harmonischen und rhythmischen Konzeption.

Die h-Moll-Suite gibt sich als ein spätes Werk zu erkennen; um 1739/40 entstanden, muß es als das späteste erhaltene Orchesterwerk Bachs gelten. Dennoch läßt sich ein später Kammermusikstil Bachs keineswegs als geschlossene Einheit fassen. Die einzubeziehenden Werke bieten ein schillerndes Bild, müssen zudem in Beziehung gesetzt werden zum Schaffen eines Komponisten, der auf jahrzehntelange eigenständige Erfahrungen zurückgreifen kann, sich aber zugleich dem zeitgenössischen Kontext einfügt. Denn wie Bach in der Zeit nach 1712 auf das moderne italienische Konzert Vivaldis, Marcellos und Albinonis reagierte, so rückten in den Jahren nach 1730 neben Telemanns Tafelmusik und Pariser Quartetten oder dem Schaffen der Dresdner Altersgenossen vor allem die kompositorischen Aktivitäten der jüngeren Generation ins Bild, darunter seine eigenen Schüler und insbesondere die beiden ältesten Söhne. Dem Weimarer stilistischen Kontext gegenüber erscheint der späte Leipziger erheblich breiter, differenzierter und komplizierter. Die Situation wird denn auch reflektiert in einer heterogenen

belegen. Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: Bach. Essays (vgl. Fußnote 2), S. 223–238.

⁵ Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, a. a. O.

Gruppe von Werken, der neben der h-Moll-Suite und der Triosonate des Musikalischen Opfers einige der Flöten- und Gambensonaten sowie verschiedene Lautenwerke zugehören⁶. Insgesamt bietet sich eine ungewöhnlich vielschichtige Palette dar, deren Einzelobjekte schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind und damit die Schwierigkeiten einer stilistischen Klassifizierung, vor allem aber das Risiko jeglicher Echtheitsbestimmung aufgrund vermeintlich typischer stilistischer Merkmale erkennen lassen.

Das Trio A-Dur für obligates Cembalo und Violine (BWV 1025) zählt seit langem weniger unter die zweifelhaften als unter die unechten Werke. Freilich findet sich das Trio in zwei handschriftlichen Quellen – einer Abschrift Carl Philipp Emanuel Bachs und einer weiteren Abschrift unter Beteiligung Johann Sebastian Bachs – unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert (Quellendiskussion siehe unten), wurde darum auch ohne Bedenken in BG IX (1860)⁷ aufgenommen, aus der NBA jedoch ausgeklammert⁸. BWV¹ (1950) gibt als Entstehungszeit von BWV 1025 noch „Köthen etwa 1720“ an⁹, freilich mit dem Zusatzvermerk „Echtheit angezweifelt“. BWV² (1990) verzichtet dann auf jeglichen chronologischen Hinweis und stellt fest: „J. S. Bachs Autorschaft wird bezweifelt, von A. Dürr sogar ausgeschlossen, obwohl an einer erhaltenen Hs. J. S. Bach selbst beteiligt ist.“ Dürrs Verdikt¹⁰ beruht allerdings ausschließlich auf nicht näher begründeten stilistischen Bedenken. Bereits 1957 hatte Ulrich Siegele¹¹ ebenfalls ohne eingehendere Prüfung des Sachverhaltes lapidar festgestellt: „Das Werk kann kaum von J. S. Bach stammen.“ Weder Dürr noch Siegele setzten sich mit quellenkritischen Argumenten auseinander, warfen im Zusammenhang mit dem stilkritischen Urteil auch keine chronologischen oder kompositionstechnischen Fragen auf.

Es mag überraschen, wie leicht, wirksam und nachhaltig das Trio BWV 1025 ohne eigentliche wissenschaftliche Prüfung des Sachverhaltes aus dem Kanon der Bachschen Werke praktisch ausgeschieden werden konnte. Ich selbst habe dies vor rund zehn Jahren im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer

⁶ Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs*, BJ 1988, S. 7–72.

⁷ Hrsg. von Wilhelm Rust, S. 43 ff.; Revisionsbericht, S. XIX f. BG IX liegt die Quelle *St 462* (siehe unten, Quelle B) zugrunde, auf der auch die später erschienene Peters-Ausgabe (1866–67) basiert.

⁸ In NBA VI/1 Krit. Bericht (1958) unter Hinweis auf „berechtigte Echtheitszweifel“ nur am Rande erwähnt (S. 124).

⁹ Die Angabe der Entstehungszeit entspringt der herkömmlichen schematischen Zuweisung der Kammermusik Bachs an die Köthener Zeit. Entsprechend findet sich denn auch der gesamte Werkkomplex BWV 1001–1039 chronologisch auf „etwa 1720“ fixiert.

¹⁰ Im Vorwort der Edition von BWV 1033, 1031 und 1020 in der Serie Flötenmusik, Kassel 1975.

¹¹ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen–Stuttgart 1975, S. 89. Vgl. auch G. Rose, *Father and Son: Some attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach*, in: *Studies in 18th-century music* [Festschrift Karl Geiringer], London 1970, S. 364 ff.

Schallplatteneinspielung der Bachschen Kammermusik¹² als echtes Problem empfunden und darum seinerzeit dafür plädiert, unter den zweifelhaften Werken wenigstens die von der Quellenlage her plausibelsten Stücke bei der Einspielung zu berücksichtigen. Denn schließlich machen diese „uns bewußt, daß unsere Kenntnis des Bachschen Kammermusikschaffens und damit seines Kammermusikstils so lückenhaft ist, daß wir zu vorsichtig abwägendem Urteil gezwungen sind. Zum Abwägen jedoch gehört es, das Ungesicherte und vermeintlich Unehnte nicht aus dem Repertoire zu verbannen, in das es Bach und sein Kreis aufgenommen haben.“¹³ Auch wenn diese Position damals zur ersten und einzigen Einspielung des A-Dur-Trios führte, konnte auch ich stilistische Zweifel nicht verhehlen. So hielt ich – da eine teilautographe Quelle aus dem Nachlaß Johann Christoph Friedrich Bachs stammte – zumindest als Hilfskonstruktion für „denkbar, daß wir hier ein überaus ambitiöses Werk des heranwachsenden zweitjüngsten Bachsohnes vor uns haben. Die korrigierend eingreifende Handschrift des Vaters mag Emanuel dazu veranlaßt haben, die Sonate Johann Sebastian zuzuschreiben.“¹⁴

Das Hauptproblem der stilistischen Einschätzung des Trios BWV 1025 bestand und besteht letztlich darin, daß es unter den übrigen kammermusikalischen Werken Bachs keinerlei Parallele kennt – eine Tatsache, die bei Bach allerdings keineswegs singulär erscheint¹⁵. Sie konnte daher Philipp Spitta kaum irritieren, veranlaßte ihn vielmehr zu der vorsichtigen und vernünftigen Überlegung, daß hier wohl ein Ausnahmefall vorliegen müsse. So beschreibt er denn auch das Trio als ein Werk, das „weder Sonaten- noch Concertform zeigt, sondern sich frei an die Suite anlehnt. Eine wirkliche Suite in der strengsten Bedeutung des Kunstausdrucks ist diese in A dur stehende Composition für Violine und Clavier nicht, und ist auch nur unter dem Titel ‚Trio‘ überliefert. Denn sie wahrte freilich die Einheit der Tonart und besteht überwiegend aus Tänzen, aber Zahl und Anordnung ist abnorm ... Die Composition steht unter Bachs Werken ganz allein, eine Ausnahmbildung, wie sie der mit allen Formen frei schaltende Meister sich gestatten durfte ...“¹⁶

Worauf kann sich eine glaubwürdige Echtheitskritik stützen? Auf der einen Seite überliefern die beiden maßgeblichen, noch dazu dem engsten Bach-Kreis entstammenden Quellen eindeutig den Autorennamen Johann Sebastian Bachs. Andererseits weicht BWV 1025 in Form und musikalischer Faktur ganz erheblich von allen anderen Bachschen Trios mit obligatem Cembalo ab. Angesichts des spärlich erhaltenen Repertoires an Bachscher Kammermusik und den dadurch reduzierten Vergleichsmöglichkeiten sind die stilkritischen Ansatzpunkte jedoch so sehr begrenzt, daß sie – für sich genommen – die im

¹² Musica Antiqua Köln, Leitung Reinhard Goebel (Deutsche Grammophon-Gesellschaft Archiv-Produktion 2742007), 1982–83.

¹³ Ebd., Begleitheft.

¹⁴ Ebd.; vgl. auch die Bemerkungen über „das Problem der Zuweisung vielleicht absichtlich anonym gehaltener Werke durch den alternden C. Ph. E. Bach (BWV 1025)“ in Schulze Bach-Überlieferung, S. 27.

¹⁵ Zum Beispiel die Toccata d-Moll BWV 565.

¹⁶ Spitta I, S. 731 f.

Quellen- und Stilbefund sich manifestierende Diskrepanz keineswegs auflösen können.

Den alleinigen Schlüssel zur Lösung des Problems bietet die Beobachtung, daß es sich bei BWV 1025 (mit Ausnahme des ersten Satzes) um die Bearbeitung einer fremden Komposition handelt. Wie der finnische, in Basel lebende Lautenist Eero Palviainen entdeckte¹⁷, entstammt der Cembalopart der Sätze 2–6 des Trios BWV 1025 der Lautensuite A-Dur von Silvius Leopold Weiss. Diese Suite¹⁸ zählt unter die relativ späten Werke des Dresdner Hoflautenisten, entstand jedenfalls deutlich nach 1725¹⁹. Die Querverbindung von Bach zu Weiss bringt völlig neue Perspektiven ins Spiel, und dies nicht nur für die Interpretation von Quellen, Stil, Authentizität und Chronologie, sondern insgesamt für das Verständnis von BWV 1025 im Rahmen des Bachschen Kammermusik-Repertoires und eines nunmehr konkreten historischen und musikalischen Kontexts.

Nachfolgend soll in einer auf die wesentlichen Punkte konzentrierten Fallstudie dargestellt werden, was es mit Johann Sebastian Bachs Trio A-Dur auf sich hat. Um das Ergebnis knapp zusammenfassend vorwegzunehmen: BWV 1025 stellt eine aus der Zeit um 1740 stammende Bachsche Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiss dar. Für den Cembalopart der Sätze 2–6 hat Bach den Lautensatz von Weiss im wesentlichen unverändert übernommen, den Violinpart jedoch als eine kontrapunktisch selbständige Stimme hinzugefügt und damit die Komposition einschneidend erweitert und umgeprägt. Satz 1 muß als eine der Bearbeitung vorangestellte Neukomposition Bachs gelten.

1. Zur Überlieferungssituation

Das Trio BWV 1025 ist als Werk Johann Sebastians Bachs in fünf Handschriften überliefert, die sich auf zwei voneinander unabhängige Hauptquellen zurückführen lassen: das Partiturkonvolut SBB, *P 226*, S. 33–40 (= Quelle A) sowie den Stimmensatz SBB, *St 462* (= Quelle B)²⁰.

Quelle A enthält nur die Cembalostimme (Abb. 1); die zugehörige Violinstimme ist verschollen. Die Überschrift „Cembalo“ und das erste System

¹⁷ Die Mitteilung von der Entdeckung erhielt ich dankenswerterweise im Sommer 1991 über den Harvard-Alumnen und Lehrer Palviainens, Hopkinson Smith (Schola Cantorum Basiliensis und Mitarbeiter der Akademie Weiss). Der vorliegende Aufsatz geht auf ein Referat zurück, das ich im September 1992 auf Einladung der Akademie Weiss (Schoppenwahr/Elsaß) anlässlich des Kongresses „Silvius Leopold Weiss und die europäische Lautenkunst seiner Zeit“ in Freiburg i. Br. hielt.

¹⁸ Nr. 47 der in Vorbereitung befindlichen Gesamtausgabe der Lautensonaten von Weiss. Herrn Timothy Crawford, London (Mitarbeiter der Akademie Weiss), dem Betreuer des betreffenden Bandes der Gesamtausgabe, verdanke ich die Überlassung einer Transkription des Stückes.

¹⁹ Freundliche Mitteilung von Douglas A. Smith, München (Mitarbeiter der Akademie Weiss).

²⁰ Die Abschriften SBB, *St 442*, *St 443* und *St 444* sind sämtlich von Quelle B abhängig.

stammen von der Hand Johann Sebastian Bachs, der übrige Teil wurde von einem unbekanntem Kopisten geschrieben. Aufgrund der autographen Eintragung Bachs läßt sich die Quelle in die Zeit 1738/39 beziehungsweise um 1740 datieren²¹. Die seit 1841 in der BB befindliche Handschrift trägt den von Georg Poelchau stammenden Provenienzvermerk „Dieses Sebastian Bachsche Trio habe ich in dem Nachlaß des Capellmeister [JohannChristoph Friedrich] Bach in Bückeburg gefunden, aber ohne die dazu gehörige Violinstimme.“ Die Stimme selbst unterscheidet sich in zwei wesentlichen Punkten von Quelle B, indem erstens die Cembaloobersstimme durchweg die Violinstimme des Trios bietet, zweitens der Anfangssatz eine verkürzte Variante darstellt²².

Quelle B besteht aus Cembalo- und Violinstimme, beide von Carl Philipp Emanuel Bach wohl Anfang der 1740er Jahre geschrieben (Abb. 2)²³. Der Titel „A dur | Trio fürs obligate Clavier und eine Violine | Von J. S. Bach“ zeigt Merkmale der Altersschrift C. P. E. Bachs und wurde wohl sehr viel später nachgetragen (Abb. 3).

Die Bearbeitungsvorlage für das Trio BWV 1025 bildet die Lautensuite A-Dur von Silvius Leopold Weiss. Die einzige bekannte Quelle für dieses Werk ist die Lautentabulatur *Mus. 2841-V-1* der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die auf S. 181–188 das Werk als „*Suonata del Sigre. S. L. Weiß*“ verzeichnet (Abb. 4).²⁴ Der Kopist dieser relativ späten, wahrscheinlich aus der Zeit nach 1725 stammenden Sonate ist unbekannt²⁵.

Die nachfolgende Übersicht läßt die zwischen den Fassungen von Weiss und Bach, also zwischen Original und Bearbeitung bestehenden Unterschiede im Umfang und in der Satzfolge erkennen. Bei BWV 1025 stimmen die Quellen A und B – abgesehen von den Abweichungen im 1. Satz – inhaltlich prinzipiell überein. Bach nimmt jedoch Weiss gegenüber eine Umstellung der Sätze Courante und Entree vor. Diese ist offensichtlich dadurch bedingt, daß die in BWV 1025 vorangestellte Fantasia die Eröffnungsfunktion des Entree erfüllt, so daß eine unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden Sätze musikalisch sinnlos wäre. Im übrigen wurde die Lautensuite in BWV 1025 vollständig und im wesentlichen unverändert übernommen. Die Taktendifferenz im Menuet erklärt sich daraus, daß die Textqualität von Bachs Vorlage der Dresdner Tabulatur offensichtlich überlegen war²⁶.

²¹ Kobayashi, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 24, deutet auf die Nähe zur autographen Continuo-Stimme der h-Moll-Suite BWV 1067 und modifiziert damit von Dadelens Datierung auf 1744–49 (TBSt 4/5).

²² Die Charakterisierung dieser Stimme als „unvollständige Cembalostimme mit gelegentlicher Einbeziehung der Violinstimme“ (BWV², S. 745) ist unzutreffend.

²³ Quelle B liegt der Peters-Ausgabe (1866–67) und BG IX (1860) zugrunde.

²⁴ *Silvius Leopold Weiss, 34 Suiten für Laute solo. Faksimiledruck nach der handschriftlichen Tabulatur Mus. 2841-V-1 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit quellenkundlichen Bemerkungen von W. Reich*, Leipzig 1977. Siehe auch oben, Fußnote 18.

²⁵ Freundliche Mitteilung von Douglas A. Smith (siehe auch ders., *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss*, Dissertation, Stanford University 1977).

²⁶ Im Menuet der Dresdner Tabulatur fehlt Takt 65.

Weiss: Sonata [47] in A		Bach: Trio in A [BWV 1025]	
1. Entree	♩: 49 T.	1. Fantasia	C: 48 [39]* T.
2. Courante	3/4: 159 T.	2. Courante	3: 159 T.
3. Rondeau	3: 101 T.	3. Entree	C: 49 T.
4. Sarabande	3: 55 T.	4. Rondeau	3/4: 101 T.
5. Menuet	3: 98 T.**	5. Sarabande	3/4: 55 T.
6. Allegro	♩: 73 T.	6. Menuet	3/4: 99 T.
		7. Allegro	C: 73 T.

* Abweichende Fassung in Quelle A

** Ein fehlender Takt

Die Lautensuiten von Weiss tragen in den handschriftlichen Quellen keine einheitlichen Werktitel. Die italienischen Bezeichnungen „Partita“ und „Sonata“ beziehungsweise „Suonata“ herrschen vor (der Begriff Sonata subsumiert im italienischen wie deutschen Sprachgebrauch des 17. und 18. Jahrhunderts die Gattung der Suite). Die Quellen A und B von BWV 1025 überliefern keinen älteren Titel; die Bezeichnung „Trio“ erscheint lediglich als Nachtrag Carl Philipp Emanuel Bachs in Quelle B. Auch wenn deren Ursprung unklar ist, trifft diese gattungsneutrale Bezeichnung den kompositorischen Sachverhalt insofern genau, als hier eine Sonata aus einer Solo- in eine Triofassung gebracht wurde.

2. Zum satztechnischen Befund

Die Suitensätze BWV 1025/2–6

Die Cembalostimme der Sätze 2–6 stellt eine im großen und ganzen notengetreue Transkription des Lautensolos dar. Wegen des veränderten Klangmediums wurden vom Bearbeiter – ohne Eingriff in die musikalische Substanz des Originals – lediglich zwei Modifikationen vorgenommen: (a) eine Konkretisierung der in einer Lautentabulatur üblicherweise „verschwommenen“ Stimmführung durch Präzisierung der rhythmischen Werte sowie durch systematische Trennung von Baß- und Diskantstimmen; (b) die Entfernung der gemischt ein- oder mehrstimmigen Diskantpartie (= Cembalopart, rechte Hand) von der konsequent continuo-gemäß einstimmig geführten Baßlinie (= Cembalopart, linke Hand) durch Versetzung des Diskants um eine Oktave nach oben:

BEISPIEL 1 a/b: Entree, T. 1–4, 12f.

1a. Weiss

b. BWV 1025

Dieser Eingriff schuf die entscheidende Voraussetzung für die Umwandlung eines Solos in ein Trio. Die aus der Trennung von Baß- und Diskant entstandene klangliche Lücke im Mittelstimmensbereich bot denn auch den wichtigsten Ansatzpunkt für den bearbeitenden Eingriff: die Auffüllung des leeren Klangraumes zwischen Cembaloober- und -unterstimme durch einen neu hinzugesetzten Violinpart. Neben dieser vertikalen Ergänzung des Klangbildes wurde aber auch infolge der Aufspaltung des homogenen und dichten Lautensatzes ein gleichsam horizontaler Ausgleich notwendig, den die hinzugesetzte Violinstimme ebenfalls zu erfüllen hatte:

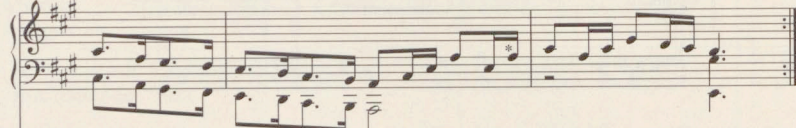
BEISPIEL 2: Entree, T. 1 ff.

Da das Weißsche Lautenstück in außerordentlich differenzierter, frei-polyphoner Manier gearbeitet ist, erforderte der kompositorische Eingriff ein hohes Maß an satztechnischem Geschick. Die hinzugesetzte Violinstimme zeigt denn auch ein frappierendes Raffinement an kontrapunktischer Kunstfertigkeit, die


willkürliche Zusätze vermeidet und darauf abzielt, mit der Vorlage eng zu korrespondieren und deren Substanz weiter auszuloten. So erfährt etwa eine schlichte Unisono-Passage des Lautensatzes im Trio eine kanonische Umdeutung:

BEISPIEL 3: Entree, T. 17 ff.

3a. Weiss



3b. BWV 1025



Die Anfänge der traditionellen Tanzsätze zeigen in ihrer bearbeiteten Fassung oftmals eine unmittelbare kontrapunktisch-imitative Zuspitzung als Voraussetzung für die triomäßige Polyphonisierung, die jeweils den gesamten Satz durchdringt:

BEISPIELE 4-5: Courante, Sarabande

4.




5.

Bei den Galanteriesätzen der Suite trägt die hinzugefügte Violinstimme von Anbeginn vor allem zum harmonisch-melodischen Profil des Satzes und damit zu dessen Affektausdruck und Charakter bei:

BEISPIELE 6–8: Rondeau, Menuet, Allegro

6.

7.

8.

Darüber hinaus dient die hinzugefügte Violine auch der gezielten Auffüllung des Satzes im Blick auf vertikale wie horizontale Strukturen. Die entsprechend flexible Ergänzung dient einerseits der rhythmischen Differenzierung (Beispiel 9: Halte-ton, Synkopen und Sechzehntelnoten im Lautensatz nicht vorhanden), andererseits der harmonischen Auffüllung (Beispiele 10 und 11: Doppelgriffe der Violine oder Cembalo-Akkorde als Generalbaß-Aussetzung):

BEISPIEL 9: Courante, T. 32 ff.

9.

BEISPIEL 10: Courante, T. 6 ff.

10.

BEISPIEL 11: Entree, T. 29 ff.

11.

Insgesamt zeigt der Trio- gegenüber dem Lautensatz eine erhebliche satztechnische Verdichtung, die dem Cembalo und der Violine eine musikalisch gleichgewichtige Rolle einräumt. Die Integration einer neu hinzukomponierten kontrapunktischen Stimme in einen bestehenden Satz resultiert in der erstaunlichen Umstrukturierung eines genuinen Lautensolos zu einem instrumentalen Ensemble-Triosatz, dessen flexible Idiomatik auf Tasteninstrument und Violine gleichermaßen zugeschnitten ist.

Die Fantasia BWV 1025/1 und die beiden Fassungen des Trios

Die einleitende Fantasia wurde ohne die Benutzung einer Vorlage geschaffen. Daß ihr eher rudimentäre und improvisatorische Elemente zugrunde liegen als eine musikalische Substanz, die sich zu thematischer Entfaltung eignet, ent-

spricht nicht nur dem Typus der „Suite avec Prélude“, in der der freie Einleitungssatz die der Suite zugrunde liegende Tonart fixiert. Die Fantasia paßt sich zudem auch in ihrem Satzcharakter dem musikalischen Kontext des Lautenwerkes an. Der Bezug der einleitenden Takte auf die vorherrschenden Dreiklangstrukturen, Skalenpassagen und Orgelpunkte, die bei Weiss vor allem in den Rahmensätzen Entree und Allegro vorherrschen (vgl. Beispiele 1–3 und 8), tritt offen zutage.

Die Fantasia als neue Einleitung wirkt darum im Blick auf die Folgesätze keineswegs als Fremdkörper. Auch basiert sie auf dem gleichen Prinzip der engen musikalischen Korrespondenz zwischen Cembalo und Violine durch die feste, im wesentlichen kontrapunktische Einbindung der Violinstimme in den freien Cembalosatz. Die Fantasia entspricht damit in ihrer technischen Faktur den Folgesätzen und nimmt inhaltlich Bezug auf diese. Sie definiert und akzentuiert zugleich das Verhältnis von Cembalo und Violine im Sinne obligater Partien, die im Blick auf kontrapunktische, harmonische, melodische und rhythmische Funktionen triomäßig integriert sind. Das Entree, der ursprüngliche Eingangssatz der Lautensuite, zeitigt auch in seiner bearbeiteten Fassung nicht annähernd den gleichen Effekt. Die Erstellung eines neuen und adäquaten Eingangssatzes erscheint damit als musikalische Notwendigkeit, deren Plausibilität bereits die ersten Takte darin enthüllen, wie sie die Tonart A-Dur vorstellen:

BEISPIEL 12: Fantasia, T. 1 ff.

12.

Das Cembalo bringt neben dem Anfangsakkord in T. 1 einen aufsteigenden Dreiklang im Baß sowie in T. 1–2 alternierende absteigende Skalen. Die Violine fügt sich mit ihrem tiefsten a als Halteton ein, vervollständigt „ihren“ A-Dur-Dreiklang in T. 3 als quasi-solistische Geste und eröffnet damit das dynamische Zusammenwirken der obligaten Stimmen. Der Diskant erscheint somit von Anfang an gespalten, indem Violine und Cembalooberrstimme sich die tiefe und hohe Lage teilen. Diese Art eines neuartigen triomäßig gestalteten freien Satzes war Johann Sebastian Bachs ureigene Kreation und findet sich gleichsam programmatisch gleich zu Anfang des ersten Satzes der h-Moll-Sonate BWV 1014, also zu Beginn jenes seinerzeit modernen Zyklus von „6 Clavirtrio“, die Carl Philipp Emanuel Bach 1774 unter die „besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters“ zählte. „Sie klingen noch jetzt sehr gut, ... ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind.“²⁷

²⁷ Dok III, Nr. 795.

Die Quellen A und B bieten zwei verschiedene Fassungen der Fantasia, wobei sich aufgrund der zahlreichen (in T. 1–39 befindlichen) Textvarianten Fassung B als die deutlich weiterentwickelte erweist:

BEISPIEL 13: Fantasia

Fassung A, die sich nur als Cembalostimme (= Quelle A) und damit unvollständig erhalten hat, stellt jedoch nicht nur eine um neun Takte kürzere und ältere Fassung der Fantasia dar. Fassung A bietet nämlich in T. 30–35 den Text der Violinstimme im Diskantsystem der Cembalostimme. Der an dieser Stelle der Fantasia erfolgte Austausch der beiden Diskantstimmen weist auf die prinzipielle kontrapunktische Gleichwertigkeit der Stimmen. Quelle A unterstreicht dieses Phänomen insofern, als sie in den Sätzen 2–6 ebenfalls konsequent die Violinstimme im Cembalo-Diskantsystem bringt, so daß Quellen A und B zwei verschiedene Diskant-Kombinationen widerspiegeln:

Satz 2–6	Quelle A	Quelle B
Diskant II	Cembalo, r. H.	Violine
Diskant I	[Violine]*	Cembalo, r. H.
Baß	Cembalo, l. H.	Cembalo, l. H.

* Nicht erhalten

Da Quelle A unvollständig erhalten ist, lassen sich aus dem Befund kaum definitive Rückschlüsse ziehen. Es hat jedoch den Anschein, als ob die prinzipielle Austauschbarkeit der Diskantstimmen kompositionstechnisch begründet ist. Diskant I ist ein Derivat, nämlich der ursprüngliche Diskant der Lautensuite, Diskant II hingegen neu komponiert. Die prinzipielle Austauschbarkeit der neukomponierten und der derivierten Stimme erweist nun die Eigenständigkeit des neuen Diskants. Offenbar diente der Aufzeichnungsmodus der Quelle A vornehmlich der Prüfung und dem praktischen Beweis dieses satztechnischen Befundes²⁸.

Es hat nicht den Anschein, als ob die Fassungen A und B als gleichberechtigte Aufführungs-Alternativen nebeneinander bestanden haben oder bestehen bleiben sollten. Quelle B überliefert jedenfalls eine revidierte Fassung der Bearbeitung der Sätze 2–6 (= Fassung B), wobei der Lautensatz vollständig in den Cembalosatz und das neukomponierte Material konsequent in den Violinpart eingegangen sind.

²⁸ Vergleichbar sind die Bearbeitungen der Sonate BWV 1021 in den Versionen BWV 1022 und BWV 1038 (Austauschen der Oberstimme bei unverändertem Baß). Das hier angewandte Bearbeitungsverfahren wird von J. P. Kirnberger beschrieben (*Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783).

3. Zur Frage der Autorschaft und der kompositorischen Qualität

Der einzige in den Quellen des A-Dur-Trios BWV 1025 genannte Autor ist Johann Sebastian Bach. Die Zweifel an dessen Autorschaft gründen sich darauf, daß die Komposition deutlich aus dem Rahmen von Bachs kammermusikalischem Œuvre herausfällt und keinerlei Gegen- oder Parallelstück bekannt ist. Jedwede stilkritische Behandlung, die aus naheliegenden Gründen sich auf das Repertoire der Bachschen Violin-, Flöten- und Gembastücke mit obligatem Cembalo als Vergleichsmaterial beschränkt, führt darum bei BWV 1025 zwangsläufig zu einem Negativkatalog von Merkmalen, die sich in den übrigen entsprechenden Werken Bachs nicht finden. Der entscheidende, wengleich in der einschlägigen Literatur nie direkt artikuliert Punkt besteht darin, daß die den Sätzen des A-Dur-Trios zugrunde liegende Thematik, Motivik, ja musikalische Substanz schlechthin keine Spuren Bachscher Invention zeigen.

Die Erkenntnis jedoch, daß die Grundsubstanz des Trios nicht Bachscher Provenienz, sondern eine Lautenkomposition von Silvius Leopold Weiss ist, entzieht der auf unzureichendem Vergleichsmaterial basierenden Kritik ihre Grundlage. Die Autorenfrage zielt nunmehr auf den Urheber der Trio-Bearbeitung eines Lautensolos, nicht auf den Erfinder der musikalischen Grundsubstanz des Werkes. Und hier erweist selbst eine oberflächliche Analyse der kompositionstechnischen Anlage der Bearbeitung ein ungewöhnlich hohes Maß an erfinderischem Geschick und kontrapunktischem Können. Jedenfalls gibt die satztechnische Bewältigung der Trio-Bearbeitung (einschließlich der neukomponierten Fantasia) keinerlei Veranlassung, BWV 1025 aus Gründen der Kompositionstechnik sowie der kompositorischen Qualität des hinzuerfundenen und -gefügt Materials Bach abzusprechen.

Die Autorenfrage erfordert auch eine Klärung der Verbindung zwischen dem Komponisten des Lautenwerkes und dem Komponisten der Bearbeitung. Daß Weiß und Bach sich persönlich gekannt und geschätzt haben, steht außer Zweifel und ist bestens dokumentiert. Eine besondere Rolle spielt in dieser Beziehung, daß der Neffe und Privatsekretär des Thomaskantors, Johann Elias Bach, am 1. August 1739 davon berichtet, daß in den vergangenen Wochen

„etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dreßden [Wilhelm Friedemann Bach], der über 4 Wochen hier zugegen gewesen, nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen u. Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören laßen“.²⁹

Da Quelle A aus Gründen des Schriftbefundes in die Zeit um 1739 gehört, liegt der Zusammenhang von Bachs Bearbeitung einer Lautenkomposition von Weiss mit dessen Leipziger Besuch auf der Hand³⁰.

Es läßt sich vorstellen, daß die Trio-Bearbeitung des Lautensolos ihren Ursprung in einer Art Gesellschaftsspiel unter Berufsmusikern hatte. Dabei war

²⁹ Dok II, Nr. 448.

³⁰ Der in BWV 1025 (Fantasia, T. 44) verlangte Tastenumfang bis e''' erscheint bei Bach sonst nur noch in der „Fuga a 2 Clav.“ (um 1742/46) aus der Kunst der Fuge.

es offenbar gewöhnlich Bachs Beitrag, Kompositionen anderer um zusätzliche Stimmen zu erweitern. Aufschlußreich erscheint hier die Mitteilung Carl Philipp Emanuel Bachs über seinen Vater³¹:

„Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl Trios accompagnirt, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereiff u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte.“

Auch wenn die erhaltenen musikalischen Quellen für den erwähnten Fall der improvisierten Quartettbearbeitung eines Trios keine konkreten Belege erbringen, gibt es für die kontrapunktische Erweiterung fremder Kompositionen gerade aus der Spätzeit Bachs repräsentative Beispiele. So wäre die Erweiterung eines vierstimmigen Magnificat-Satzes von Antonio Caldara (BWV 1082) um zwei zusätzliche Kontrapunktstimmen zu erwähnen³². Aber auch mit eigenen Kompositionen konnte Bach entsprechend umgehen. Man denke nur an die Umarbeitung des Eingangssatzes der E-Dur-Partita für Solovioline (BWV 1006/1) zu einer Sinfonia mit obligater Orgel und Orchester (BWV 29/1). Weder im einen noch im andern Fall zeigt das Ergebnis der Bearbeitungen Züge von Verfremdung. Im Gegenteil – wie nunmehr auch die Weiss-Bearbeitung BWV 1025 erweist, geht es Bach im Bearbeitungsvorgang nicht um Ablehnung oder Zurückweisung der Identität seiner musikalischen Vorlage, sondern vielmehr um weitere Ausschöpfung der immanenten musikalischen Potenz. So entwickelt er die Substanz der Vorlage und vermeidet, unvereinbare stilistische Ausdrucksweisen miteinander zu vermengen.

Bachs Bearbeitungsdrang – wenn man von einem solchen sprechen kann – oder allgemein sein Interesse, einen musikalischen Satz durch klangliche Erweiterung weiterzuentwickeln, scheint einem fundamentalen musikalischen Bedürfnis zu entsprechen, dem beständigen Mühen um Aufdecken der immanenten Vollstimmigkeit des musikalischen Satzes gleich welcher Provenienz. Carl Philipp Emanuel Bach hat dieses Phänomen im Nekrolog von 1750/54 denn auch treffend beschrieben³³:

„Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer größten Stärke gezeiget; so war es gewiß unser seeliger Bach ... Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehöret haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben.“

Abbildungen auf den folgenden Seiten:

- | | |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------|
| Abb. 1 | Trio BWV 1025 Quelle <i>P 226</i> , z. T. Hs. J. S. Bachs |
| Abb. 2a/b | Trio BWV 1025 Quelle <i>St 462</i> , Hs. C. P. E. Bachs, nach 1740 |
| Abb. 3 | Trio BWV 1025, Quelle <i>St 462</i> , Titelseite, Spätschrift C. P. E. Bachs |
| Abb. 4 | S. L. Weiss, Sonate A-Dur, Quelle <i>Mus. 2841-V-1</i> |

³¹ Dok III, Nr. 801.

³² C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, S. 21 ff.

³³ Dok III, S. 87.

Fantasia *Cembalo* *Trio für Clavier
mit Begl. einer Violine* 33

Cembalo.

Fantasia.

Furcia.

Violino.

A page of handwritten musical notation for a violin part, titled "Furcia." and "Violino." The score is written on 18 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in a cursive style, characteristic of 18th-century manuscripts. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

St. 462

196

103

112^D

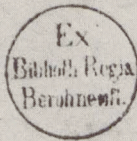
ist das

Teils Lieb obligate Clarin & ein Violin

Von J. S. Bach.

5

Pet. III 7, 1.



24

Canone *Quonata Del Signor S. L. Weiss*

This is a handwritten musical score for a canon. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a common time signature. The notation is dense, featuring many accidentals and slurs. The word 'Canone' is written vertically on the left side of the first staff. The title 'Quonata Del Signor S. L. Weiss' is written across the top of the first two staves. The music is written in a cursive, historical style.

Bach-Überlieferung in Hamburg: Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822)

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Der Name von Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Amtsnachfolger ist mit der Überlieferung hochkarätiger Quellen zu Kompositionen Johann Sebastian Bachs eng verbunden¹. In Schwenckes Sammlung befand sich das unschätzbare Partiturautograph der Matthäus-Passion, das später von Georg Poelchau erworben wurde und mit dessen Handschriftenbesitz 1841 in die BB gelangte. Desgleichen besaß Schwencke das Autograph der Zweistimmigen Inventionen und Dreistimmigen Sinfonien. Dieses hinterließ er seinem Sohne Johann Friedrich Schwencke, der es an Louis Spohr weitergab. Aus dessen Besitz gelangte es über den Sammler Friedrich August Grasnick gleichfalls in die BB. Darüber hinaus trat Schwencke 1805 beim Verkauf des Nachlasses von C. P. E. Bachs Tochter Anna Carolina Philippina Bach als Vermittler in Erscheinung, indem er die Erwerbung des Partiturautographs der h-Moll-Messe durch den Schweizer Verleger Hans Georg Nägeli arrangierte. Auch diese Quelle gelangte Jahrzehnte später auf Umwegen in die Berliner Sammlung.

Die drei – der Sache nach längst bekannten – Beispiele werden hier aufgeführt, um die Unterschiedlichkeit der Verfahrensweise zu charakterisieren und auf Fragestellungen hinzuweisen, die sich mit der Sammlung Schwencke wie mit jeder vergleichbaren Kollektion verbinden: Was befand sich zu welchem Zeitpunkt darin, wann und von wem wurde es für die Sammlung erworben, wann gelangte es aus dieser in wessen Hände; und vor allem – ist die Gesamtheit des einstmals Vorhandenen heute noch nachweisbar?

Eine zentrale Rolle spielt bei allen einschlägigen Untersuchungen der gedruckte Auktionskatalog aus dem Jahre 1824:

„Verzeichniss | der | von dem verstorbenen Herrn | Musikdirektor C. F. G. Schwencke | hinterlassenen | Sammlung von Musikalien | aus allen Fächern der Tonkunst, | ... | welche | am 30sten August und folgende Tage | im | Kramer-Amthause, | ... | öffentlich verkauft werden soll. | Hamburg 1824, | gedruckt von den Hermann'schen Erben.“²

Auf diesen Auktionskatalog wird noch zurückzukommen sein. Neuere Forschungen³ haben ergeben, daß Schwencke dem Leipziger Verlag Hoffmeister

¹ Vgl. R. von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991, bes. S. 187 ff.; ders. *Randfigur in einem großen Spiel. Chr. Fr. Gottlieb Schwencke und die Bach-Überlieferung*, in: *Concerto*, Jg. 7, 1990, Nr. 54, Juni 1990, S. 11–14; ders., *Autographe Johann Sebastian Bachs im Besitz von C. F. G. Schwencke (1767–1822)*, in: *Musik und Kirche* 61, 1991, S. 332–338. Hier auch Hinweise auf die ältere einschlägige Literatur.

² Handexemplar Georg Poelchau in SBB, $\frac{Ds\ 580}{I}$.

³ R. von Zahn, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), Beitrag von 1990.

& Kühnel auf dessen Bitten bereits am 6. Juni 1801 ein Verzeichnis seiner Bach-Handschriften zugehen ließ. Obwohl dieses dem zugehörigen Briefwechsel nicht mehr beiliegt, trifft die Annahme nicht zu, daß dieser ältere Schwencke-Katalog verschollen sei. Vielmehr findet er sich als versprengtes Einzelblatt in einem handschriftlichen Katalog des Bach-Sammlers Franz Hauser⁴. Hauser dürfte das Blatt zusammen mit anderen älteren Materialien im Jahre 1836 von dem Verlag C. F. Peters (Nachfolger von Hoffmeister & Kühnel) erhalten haben⁵. Von Schwenckes Verzeichnis ist in der Literatur gelegentlich Notiz genommen worden⁶; eine systematische Auswertung ist bislang jedoch nicht erfolgt.

Um einen Eindruck von Anlage und Inhalt des Verzeichnisses zu vermitteln, wird es nachstehend als Abbildung sowie als Textübertragung vorgelegt.

⁴ SBB, *Mus. ms. theor. K. 420*; Kobayashi (vgl. Fußnote 5), S. 218 (das Einzelblatt hier nicht erwähnt). Nur wenige Wochen trennen Schwenckes Bach-Verzeichnis von dem Katalog über die Bach-Sammlung Penzel/Nacke, den Johann Gottlob Schuster am 29. 6. 1801 dem Hause Hoffmeister & Kühnel zugehen ließ; vgl. BzBf 6, Leipzig 1988, S. 68 (K. Lehmann).

⁵ Vgl. Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 140f.

⁶ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 40; NBA IV/8 *Krit. Bericht*, S. 63, 80; NBA VII/5 *Krit. Bericht*, S. 16.

Thematisches Verzeichniß J. S. Bachischer Werke.

Concerto a 2 Cembali Copie nach dem Originale. [BWV 1060]		Sonata per il Clavicembalo e Viola da Gamba Handschrift von C. P. E. Bach. [BWV 1028]
Concerto a 7 Stromenti Cembalo Concertato. Schöne und leserliche Copie [BWV 1050]		Toccata ex Fis moll. Correkte Copie. [BWV 910]
Zweiter Theil der Clavier Übung etc. etc. in Verlegung Christoph Weigel Junioris. Gestochen. [BWV 971, 831]		Präludium und Fuge für die Orgel in C#. Sehr schöne Berliner Copie [BWV 545]
desgleichen in Cb. [BWV 546]	desgleichen in C# [BWV 547]	desgl. in Eb [BWV 548]
desgl. in Ab. [BWV 543]	6stimmige Fuge in Cb. Correkte Copie. [BWV 1079/5]	nebst 10 dazu gehörigen Canons etc. etc. [aus BWV 1079]
Symbolum Nicenum: Credo in unum Deum etc. etc. Sehr schöne Copie nach dem Original. [BWV 232 II]	PfingstCantate: Erschallet ihr Lieder etc. etc. desgleichen nach dem Original [BWV 172]	Oratorium Tempore Nativitatis Christi: Jauchzet, frohlocket etc. etc. desgleichen nach dem Originale. [BWV 248]
		Chor: Herr deine Augen sehen nach dem Glauben etc. etc. Correkte Copie. [BWV 102/1]
Chor: es erhob sich ein Streit etc. etc. Correkte Copie. [BWV 19/1]		15 Inventionen und 15 Symphonien. Correkte Copie. [BWV 772–801]
		6 Suiten in D \flat , C \flat , H \flat , Es \sharp , G \sharp und E \sharp . Sehr korrekte Copie. [BWV 812–817]
Praeludium und Gavotte in Es \sharp . Correkte Copie. [BWV 815 a]	Praeludium und Fuge in Eb. Copie. [BWV 900]	Concerto a 2 Clavier con Pedale. Copie [BWV 592]

Canonische Veränderungen
über das Lied: vom Himmel
hoch da kom ich her etc.
etc.

Nürnberg etc. No XXVIII.
[BWV 769]

Fantasia
Chromatica e

Fuga.
Copie.
[BWV 903]

Toccatà
in D# .
Copie
[BWV 912]

Präludium
für die Orgel
in A \flat .
desgl.
[BWV 551]

Trio für 2 Clavier
und Pedal in D \flat .
Original Mspt:
[BWV 527]

Präludium und Fuge
in C# , für die Orgel.
Correkte Copie.
[BWV 566/1–2]

Magnificat. im Original Manuskript.
[BWV 243 a]

Clavier Übung, B# . C \flat . Eb .
bestehend in Präludien,
Allemanden etc.
etc.

Copie.
[BWV 825, 826, 830]

Präludium und Fuge
für die Orgel.

C. P. E. Bachische
Copie.
[BWV 541]

Toccatà
in G# .
desgl.
[BWV 916]

Toccatà
in Eb .
desgl.
[BWV 914]

Präludium und
Fuge für die Orgel,
in H \flat .
Original Mspt.
[BWV 544]

desgl. in C \flat .
Original Mnspt.
NB. Unvollendet
[BWV 585]

desgleichen
[BWV 566/3–4]

Einige variierte Choräle und ein
Gloria sämtlich in Original
Mspt.
[BWV 243 a/A–D]

Außerdem besitze ich noch eine Menge eigenhändig abgeschriebener Fugen und Orgelstücke, unter andern auch eine sehr brillante Fantasia in C moll und die berühmte Ariette aus G dur mit 30 Variationen die ich aber gegenwärtig ausgeliehen habe.
[BWV 906/1, 988]

Des wohltemperirten Claviers sowohl ersten als zweiten Theil habe ich gleichfalls selbst sehr korrekt und zwar den 2ten nach dem Original abgeschrieben.
[BWV 846–869, 870–893]

Ein Vergleich mit Schwenckes Briefen aus dem Jahre 1801⁷ zeigt, daß der Katalog von Schwencke selbst geschrieben worden ist. Von fremder Hand dürften die bei einigen Incipits angebrachten Merkzeichen stammen, desgleichen die hin und wieder anzutreffenden Vermerke „bestellt“. Eindeutig dem Leipziger Organisten und Verleger Ambrosius Kühnel zuzuweisen sind der

⁷ Verkleinertes Faksimile bei von Zahn, a. a. O. (vgl. Fußnote 1; Beitrag von 1990).

Namenszug „Schwenke“ sowie die Eintragungen „Org. Mö.“ beziehungsweise „O. Mö.“ bei den Incipits zu BWV 546, 547 und 541. Die letztgenannten Vermerke zielen auf den zu jener Zeit als Universitätsorganist in Leipzig tätigen Johann Gottfried Möller (1774–1833) – den Besitzer der nachmals so genannten „Möllerschen Handschrift“ –, wobei unentschieden bleiben muß, ob mit Kühnells Annotationen Möllers Quellenbesitz oder aber dessen Desiderata gemeint sein sollen. Ob die mit „bestell“ gekennzeichneten Werke abschriftlich nach Leipzig geliefert worden sind, läßt sich gleichfalls nicht sagen. Unklar bleibt überhaupt, ob Schwenckes Besitz für die 1801 von Hoffmeister & Kühnel begonnene Bach-Edition⁸ von Belang gewesen ist.

Bei einem so besessenen Notenkopisten wie Schwencke es gewesen sein muß⁹, nimmt die Vielfalt der Epitheta nicht wunder: „Copie“, „Correkte Copie“, „schöne und leserliche Copie“, „Sehr schöne Copie nach dem Original“, „Sehr schöne Berliner Copie“, „C. P. E. Bachische Copie“. Noch mehr Aufmerksamkeit erwecken begreiflicherweise die mit „Handschrift von C. P. E. Bach“ (BWV 1028) und vor allem mit „Original Mspt.“ (BWV 544, 527, 585, 243 a) bezeichneten Quellen.

Die letztgenannte Handschrift, der zwei getrennte Eintragungen zuzuordnen sein dürften, stammt eindeutig aus dem Nachlaß von C. P. E. Bach und muß zwischen 1790 und 1801 durch dessen Witwe oder Tochter an Schwencke abgegeben worden sein (was für diese angesichts der Existenz der D-Dur-Fassung BWV 243 keinen eigentlichen Verlust bedeutete)¹⁰. Jedoch ist hieraus nicht zu schließen, daß noch andere Quellen oder sogar der gesamte Bestand auf die Sammlung des Bach-Sohnes in ihrem Zustand von 1790 zurückzuführen sein könnten. Ein Vergleich führt eher zu einem gegenteiligen Befund: für annähernd zwei Drittel der 1801 dokumentierten Bach-Sammlung Schwenckes enthält das Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs überhaupt keine Konkordanzen, für das restliche Drittel sind Konkordanzen zwar feststellbar, doch handelt es sich entweder um die Vorlagen (Originale) für bei Schwencke abschriftlich vorhandene Kompositionen (BWV 19, 102, 172, 232, 248) oder um Werke, die

⁸ Vgl. G. B. Stauffer (ed.), *The Forkel – Hoffmeister & Kühnel Correspondence. A Document of the Early 19th-Century Bach Revival*, New York 1990, passim; K. Lehmann, „...von allem unnützen Ueberfluß befreyt ...“. *Bachs Wohltemperiertes Klavier und die sogenannten Forkelschen Kurzfassungen*, BzBf 9/10, Leipzig 1991, S. 157 ff.

⁹ R. von Zahn, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), Beitrag von 1991, S. 162 f.

¹⁰ Vgl. den Brief Johann Caspar Horners aus Hamburg (7. Juli 1802): „... weil, wie natürlich, diese Leute ihre Sachen nicht in anderer Leute Hände geben wollen, sondern sie selbst kopieren laßen“ (BJ 1970, S. 72); M. H. Schmid, „*Das Geschäft mit dem Nachlaß von C. Ph. E. Bach*“, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts, hrsg. von H. J. Marx, Göttingen 1990, S. 473 ff.; Dok III, Nr. 957. Das Verzeichnis von 1801 belegt überdies, daß Schwencke nicht nur hinter der von Simrock (Bonn) besorgten Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers I/II (1801) stand, sondern auch die bei demselben Verleger erschienenen Erstausgabe des Es-Dur-Magnificats BWV 243 a (1811) auf Schwenckes Quellenbesitz fußte.

hinsichtlich ihrer Überlieferung im 18. Jahrhundert nicht eben als singular zu gelten haben (BWV 903, 1050, Wohltemperiertes Klavier).

Mehr für sich hat die Annahme, daß die 1801 belegte Bach-Sammlung Schwenckes teilweise aus Quellen besteht, die sich zwar zeitweilig im Besitz C. P. E. Bachs befanden, von diesem aber noch zu Lebzeiten verkauft oder verschenkt wurden und entweder direkt oder über Zwischenbesitzer an Schwencke gelangt sind. Aufschlußreich in dieser Hinsicht könnte das Autograph von Präludium und Fuge in h-Moll (BWV 544) sein, für das der Schwencke-Katalog den bis jetzt frühesten Besitznachweis liefert. Die Handschrift enthält eine offenkundig auf die Erbteilung von 1750 zu beziehende Namenseintragung („Christel“), die auf Johann Christian Bach weist und die Möglichkeit einschließt, daß dessen Quellenbesitz vor der Abreise nach Italien (1755) bei C. P. E. Bach in Berlin verblieben ist und später nach Hamburg gelangte¹¹.

Im Unterschied zu dieser Handschrift sind die in ihrer Nähe verzeichneten Originalmanuskripte des Orgeltrios BWV 527 (oder nur BWV 527/1?) und der Fasch-Transkription BWV 585 verschollen. Im Falle des Trios BWV 585 belegt eine Abschrift von der Hand des Schwencke-Schülers Johann Christian Westphal, daß das (unvollständige) Autograph um 1800 in Hamburg tatsächlich greifbar war.

Bei einigen Werken Johann Sebastian Bachs ist durch die Untersuchung der abschriftlichen Tradition die einstige Existenz bestimmter Quellen ermittelt worden; hierzu gehört BWV 541 in einer Abschrift von der Hand oder aus dem unmittelbaren Umkreis C. P. E. Bachs. Der Schwencke-Katalog von 1801 bestätigt diese Erkenntnis mit seinem Hinweis auf eine „C. P. E. Bachische Copie“, wenngleich er das spätere Verschwinden der Quelle nicht ungeschehen machen kann. In anderen Fällen sind die im Schwencke-Katalog verzeichneten Quellen bisher nicht einmal vermißt worden; dies gilt etwa für die D-Dur-Sonate BWV 1028.

Die „sehr schönen Berliner Copien“ der Orgelwerke BWV 545, 546, 547, 548 und 543 lassen sich mit dem Autograph von BWV 544 zu einem Repertoire von sechs Präludien und Fugen vereinigen, das in dieser Zusammenstellung auch in veritablen Berliner Sammelhandschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorkommt. Ähnliches gilt für die Partiten in B, c und e BWV 825, 826 und 830; hier existiert zumindest eine Abschrift¹², die exakt diese Auswahl präsentiert.

Es liegt nicht in der Absicht des vorliegenden Beitrags, allen Querverbindungen nachzugehen und alle Möglichkeiten zu erörtern, die sich aus dem Katalog von 1801 und aus der mit ihm neu zu bewertenden Quellensituation ableiten lassen.

Vielmehr soll in einem zweiten Schritt versucht werden, die Sammlung Schwencke in ihrer Entwicklung nach dem Jahre 1801 zu verfolgen. Dies kann

¹¹ NBA, IV/5–6 Krit. Bericht, S. 35f. und 222–224. Im Folgenden werden weitere Erkenntnisse der Krit. Berichte der NBA stillschweigend berücksichtigt, Ergänzungen und Berichtigungen nur in Ausnahmefällen kenntlich gemacht.

¹² Dresden, Sächsische Landesbibliothek, *Mus. 2405-T-506* (aus dem Besitz der „Binderslebener Bache“).

- 229 -- der Streit zwischen Phöbus u.
Pan. P. u. St. [BWV 201; 1790; 1805; Poelchau;
P 175, St 33a]
- 230 -- Hochzeits-Kantate. St.
[BWV 210; 1790; 1805; Singakademie
Berlin; *St 76*]
- 231 -- 2 Chörige Passions-Kantate. P.
[BWV 244; 1790; 1805; Poelchau; *P 25*]
- [S. 15]
- 232 Bach, J. S., Kirchenstück: Mein Herz
schwimmt etc. St.
[BWV 199; 1790; 1805; –; *St 459*]
- 233 -- die Kunst der Fuge. P.
[BWV 1080; 1790; 1805; Poelchau; *P 200*]
- 234 -- Komische Kantate. P.
[BWV 212; 1790; 1805; Poelchau; *P 167*]
- 235 -- Sonata per il Cembalo e Viola
da Gamba St. [BWV 1029?; Voß – Ingenheim?]¹⁶
- 236 -- Orgel-Büchlein.[BWV 599–644; 1790; 1805; Poelchau;
P 283]
- 237 -- Canonische Veränderungen.
[BWV 769; 1801?]¹⁷
- 238 -- Magnificat. Esdur. P.
[BWV 243a; 1790; 1801; Poelchau; *P 38*]
- 239 -- Magnificat. Ddur. P.
[BWV 243; 1790; 1805; Poelchau; *P 39*]
- [S. 16]
- 260 [Bach, J. S.] Credo [3. Partituren, Stimmen u. Auszüge]
in unum Deum. P. u. St. (geschr.)
[BWV 232^{II}; Michel u. a.; (1801);
Poelchau; *P 22, bei St 118*]
- 263 -- Pfingst-Kantate. P. (geschr.)
[BWV 172; Michel; 1801; Poelchau;
P 76]
- 265 -- Johannis-Kantate. P. (geschr.)
[BWV 167; Meißner; –; Poelchau; *P 46*]
- 267 -- Gloria, und Messe von Mozart.
St. (geschr.)

¹⁶ Zuweisung hypothetisch. Die Titelformulierung „per il“ Cembalo findet sich in keiner nachweisbaren Quelle, lediglich im Schwencke-Katalog 1801 bei der C. P. E. Bach-Hs. zu BWV 1028. Zur Person der Gräfin Ingenheim (1808–1881) vgl. B. Haase-Faulenorth, in: *Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete* 6, 1929, S. 418–421, zur Sammlung Ingenheim allgemein B. Faulstich, *Über Handschriften aus dem Besitz der Familie von Ingenheim*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 51–59.

¹⁷ Der Katalog von 1801 erwähnt kein Original-Manuskript; die Titelformulierung läßt offen, ob es sich etwa um eine Vorlage für den Nürnberger Druck handelt oder aber um eine Abschrift nach diesem. Das hier unter Nr. 237 verzeichnete Exemplar kann aus inhaltlichen Gründen nicht identisch sein mit der Quelle *P 271*.

- 268 -- Kirchenstück: In allen meinen Thaten. St. (geschr.)
[BWV 97; Orig.; 1790; Poelchau; *St 64*]
- 269 -- Weihnachts-Kantate. P. (geschr.)
[Wq 249]
- 270 -- Concerto per il Cembalo. P. (geschr.) (hs. Zusatz: D # con Fl. et Viol.)
[BWV 1050; 1790?; 1801]

[S. 17]

- 271 Bach, J. S., Conc. a due Cembali. P. (geschr.) (hs. Zusatz: C ♭)
[BWV 1060; Michel; 1801; Poelchau; *P 241*]

- 272 -- Fuge für 5 Stimmen. P. (geschr.)

[S. 54] [Verschiedene neuere und ältere gedruckte Kompositionen.]

- 1008 [Bach, J. S.] Klavier-Uebung. 2ter Theil.
[BWV 971, 831; 1801]

[S. 55]

- 1011 -- Präludien u. Fugen für die Orgel. (geschr.)

- 1014 -- Suite in Fismoll. (geschr.)
[BWV 910?; 1801]

- 1013 -- Anleitung zum Klavierspielen. 15 Inventiones, [recte 1015] 15 Simph, u. 6 Suites. (geschr.)

[BWV 772–801, 812–817; 1801]

Ein summarischer Vergleich der beiden Schwencke-Kataloge von 1801 und 1824 führt zu folgendem Ergebnis.

1. Schwencke besaß weit mehr Werke Johann Sebastian Bachs im Original beziehungsweise in wichtigen Abschriften, als bisher angenommen.
2. Die bei der Auktion von 1824 angebotenen Quellen zu Vokalwerken sind weitgehend erhalten geblieben, diejenigen zu Instrumentalwerken überwiegend verschollen beziehungsweise nicht sicher zu identifizieren.
3. Von den 1801 verzeichneten Quellen zu Instrumentalwerken sind nur wenige erhalten geblieben (Beispiele: *P 203* und *204* mit Schwenckes Abschriften des Wohltemperierten Klaviers I und II). Möglicherweise befanden die vermißten Handschriften sich auch nach 1824 in Familienbesitz und sind beim Hamburger Brand von 1842 vernichtet worden.
4. Beide Kataloge zusammengekommen verzeichnen nicht den gesamten Quellenbesitz Schwenckes; so wird das nachweislich ihm gehörende und offenbar schon 1801 für ihn in Reichweite befindliche Autograph der Inventionen und Sinfonien BWV 772–801 weder 1801 noch 1824 erwähnt.
5. Der Katalog von 1801 enthält keine unbekanntenen Werke, läßt aber auf bisher unterschätzte bedeutende Quellenverluste schließen.

Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier

Von Hans Eppstein (Stocksund)

Daß Bach dem Hammerklavier nicht völlig fremd gegenüberstand, ist seit langem wohlbekannt. Die Berichte über seinen Besuch von 1747 am Potsdamer Hof, bei dem er auf dem „sogenannten Forte und Piano“ spielte, in den Berlinischen Nachrichten beziehungsweise im Nekrolog¹ sind ja oft zitiert oder nachgeschrieben worden. Wir haben auch Johann Friedrich Agricolas Erzählung von Bachs Kritik an Gottfried Silbermanns frühen Hammerklavieren und seiner Anerkennung der verbesserten späteren Instrumente², nur fehlen hier leider alle Zeitangaben. Wann hat Bach das neue Instrument erstmals kennengelernt? Hierüber liegen keinerlei Dokumente vor. Auch Eva Badura-Skoda, die sich in verschiedenen Arbeiten³ mit der Frühgeschichte des Hammerklaviers befaßt (und damit die vorliegende Studie angeregt hat, was dankbar vermerkt sei), kann dies nicht sagen. Wohl aber kann sie auf Grund von terminologischen Überlegungen glaubhaft machen, daß die Bezeichnung „Cembalo“ im 18. Jahrhundert weithin unterschiedslos für sowohl Kiel- als auch Hammerflügel verwendet wurde und daß das Nichtvorkommen von Ausdrücken wie „Pianoforte“ und ähnlichen in gegebenen Zusammenhängen keineswegs die Möglichkeit ausschließt, daß ein Hammerklavier gemeint ist; der neue Instrumenttypus mag also schon in früheren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bedeutend verbreiteter gewesen sein als man bisher angenommen hat. Der „neue Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden“, der in der Ankündigung eines Konzerts von Bachs Leipziger Collegium musicum im Juni 1733 genannt wird⁴, könnte so, gemäß Badura-Skoda, trotz seiner Benennung durchaus ein Hammerflügel gewesen sein, was ja auch die Art seiner Introdution vermuten läßt. Erwägt man, daß Hammerklaviere 1725 in Wien anscheinend als etwas allgemein Bekanntes zum Verkauf angeboten wurden⁵, daß Christoph Gottlieb Schröter schon 1717 oder einige Jahre später am Dresdner Hof eigene Hammerklaviermechaniken vorführte und daß man „heute nicht mehr kritiklos die alte Auffassung gelten lassen sollte, daß die Versuche Silbermanns, Hammerflügel zu bauen, erst in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gefallen sein müssen“⁶, so ist es keineswegs undenkbar, daß Bach mit seinem lebhaften Interesse für Musikinstrumente als solche und für

¹ Dok II, Nr. 554 sowie Dok III, Nr. 666.

² Dok III, Nr. 743.

³ Beispielsweise in *Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers*, in: Florilegium musicologicum. Festschrift H. Federhofer..., Tutzing 1988, S. 37–44; *Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?*, BJ 1991, S. 159–171; *Bachs Instrumentarium* (= P. Badura-Skoda, Bach-Interpretation, Laaber 1990, Kap. VI, Teil 1).

⁴ Dok II, Nr. 331.

⁵ E. Badura-Skoda, *Zur Frühgeschichte ...*, S. 41; dies., *Komponierte Bach...*, S. 168.

⁶ *Komponierte Bach...*, S. 168.

Instrumentenbau sich schon frühzeitig mit diesen Konstruktionsideen und ihren Verwirklichungsversuchen vertraut gemacht hat.

Bestimmtes läßt sich in Ermangelung von direkten Zeugnissen hierüber nicht sagen. Aber könnte nicht Bachs Musik selbst hier Anhaltspunkte vermitteln? Angaben über den von ihm jeweils gewünschten Klaviertypus finden sich zwar nur ganz ausnahmsweise, nämlich wenn ein Werk ein zweimanualiges Cembalo erfordert (Clavier-Übung II, Goldberg-Variationen), und es ist zweifelhaft, ob er diesem Punkt überhaupt ein tieferes Interesse gewidmet hat; es sei hier nur an seine zahlreichen aus instrumentidiomatischem Gesichtswinkel ganz unbedürftlichen Transkriptionen erinnert oder etwa daran, daß er bei Niederschrift der Englischen Suiten, die ja – besonders im Hinblick auf die konzertanten Einleitungssätze in Nr. 2 bis 6 – gemeinhin als typische Cembalomusik gelten, offensichtlich bewußt den Umfang des Clavichords berücksichtigt hat⁷. Die vor allem um die Mitte unseres Jahrhunderts intensiv geführte Debatte über den beziehungsweise die historisch „richtigen“ Instrumenttypen für Bachs Klaviermusik ist darum angesichts der Eigenart seiner Musik nur von relativer Bedeutung. Dies schließt jedoch nicht aus, daß er andererseits in gewissem Ausmaß von Wunsch- oder Idealvorstellungen hinsichtlich des instrumentalen Mediums und dessen Ausdrucksvermögens geleitet worden ist. Bei der Universalität von Bachs musikalischem Denken muß man sich hier vor jeder einseitigen Festlegung hüten. Gewiß wurde, wie die erwähnten Transkriptionen dartun, dieses Denken weitgehend durch klanglich neutrale polyphone Gestaltungsideen geleitet, aber es gibt auch, besonders im Kantatenwerk, zahllose Fälle, bei denen die Wahl des Klangmediums und der Tonsatz durch spezielle instrumentale Charaktere bestimmt sind. Auch in der Klaviermusik kann dieses Moment gelegentlich Bedeutung gehabt haben. Es ist immer wieder hervorgehoben worden, daß Werke von konzertantem Gepräge wie etwa die Chromatische Fantasie in erster Linie dem Cembalo, solche von intemem Charakter wie die Französischen Suiten dem Clavichord zugeordnet sein dürften (was wir übrigens für die letzteren kaum mit Bestimmtheit wissen). Wie aber, wenn Kompositionen von hochgespannter Expressivität und starker innerer Dramatik weder dem starren Klang des Cembalos noch auch der Intimität des Clavichords angemessen waren? Bachs musikalisches Denken hielt sich nur sehr teilweise in den Grenzen des real Gegebenen. Die Werke für Solostreicher sprengen spieltechnisch, ausdrucksmäßig und oft auch in ihren äußeren Dimensionen jegliche Normalität, die Kantaten enthalten zahllose Arien, die noch heute routinierten Spezialisten große Schwierigkeiten bereiten und von jungen Thomanern sicher nur ganz unvollkommen bewältigt werden konnten, die unvollendete Quadrupelfuge am Ende der Kunst der Fuge übersteigt sowohl im Konstruktiven wie in ihren Dimensionen alles Normalmaß – all dies sind Werke eines Visionärs, nicht eines braven Kunsthandwerkers und Auftragsmusikers, als welchen man sich „den“ Komponisten der Barockzeit gemeinhin vorzustellen pflegt. Ist da der Gedanke völlig abwegig, daß Bach bei

⁷ Vgl. H. Eppstein, *Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument*, BJ 1976, besonders S. 48.

der Komposition von Klavierstücken von untraditioneller Art und hochgesteigerter Expressivität an ein Instrument mit beweglicher Dynamik und (relativ) großem Klang gedacht hat, das es zu seinen Lebzeiten erst in Ansätzen gab, von dessen beginnender Entwicklung er aber vielleicht wußte und auf die er hoffte?

Man kann dergleichen Vorstellungen als „romantisch“ und wirklichkeitsfremd (was sie in gewissem Sinne ja auch sind) abweisen, so wie dies etwa Werner Neumann in folgenden Sätzen tut:

„Im Meinungsstreit um das richtige Klavierinstrument ist von 1900 bis zur Gegenwart von den Klavierverfechtern eine gegen das Cembalo gerichtete Theorie in immer neuen Varianten vorgebracht worden, die etwa in der Formulierung Peter Raabes (Steinfestschrift 1939) wie folgt lautet: ‚Hätte Bach den modernen Flügel gekannt, so würde er nicht darauf bestanden haben, daß seine Werke durchaus auf den unvollkommenen Instrumenten gespielt wurden, die der Konstruktion dieses Flügels vorausgegangen sind.‘ Diese von vornherein unhaltbare Ansicht vom unvollkommenen Vorläuferinstrument wird häufig durch eine andere, ebenso fragwürdige These zu stützen versucht, nämlich, daß gewisse zukunftsweisende Werke Bachs über die Ausdrucksmöglichkeiten der verfügbaren Klangmittel hinausgehen und offensichtlich für ein ideales Zukunftsinstrument geschrieben seien: eine These, die eher dem romantischen als dem barocken Musikempfinden gemäß scheint“⁸.

Die Frage, ob Ansichten wie die zitierte Peter Raabes als „von vornherein unhaltbar“ gelten müssen, geht ins Geschichtsphilosophische. Hegt man die Überzeugung, daß jede Zeit sich in ihren eigenen Ausdrucksmitteln erfüllt (so daß etwa „Bach sich überaus wohl fühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden... Stilmitteln“, wie dies Paul Hindemith, von Neumann kurz darauf zitiert, formuliert), so wird man Neumann natürlich beistimmen. Aber warum hätten Instrumentenbauer – gleich anderen Technikern – an Verbesserungen existierender Konstruktionen arbeiten sollen, wie sie dies ja zu allen Zeiten getan haben, wenn sie diese *nicht* als unvollkommen und ihrer Zeit ungemäß empfunden hätten? Die These von der Erfüllung jeder Epoche in den vorhandenen Ausdrucksmitteln ist ein einseitiges Dogma, und die Wahrheit liegt irgendwo im Feld zwischen den beiden Polen, dem der Erfüllung in der eigenen Zeit und dem der als notwendig empfundenen Weiterentwicklung, dem „Fortschritt“ zugewandten. Es besteht also kein Grund zu überlegenem Lächeln, wenn etwa Spitta vor mehr als hundert Jahren folgendes formulierte:

„Das Idealinstrument, das Bach für seine Inventionen und Sinfonien, Suiten und Clavierfugen vorschwebte, war nicht ganz das Clavichord: zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreiches herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Baue desselben. Aber die Orgel war es auch nicht [...]. Das Cembalo konnte die Ausgleichung nicht herstellen; erst ein Instrument, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Clavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war im Stande, dem Erscheinnung zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Clavier componirte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht ein jeder. Nichts kann verkehrter sein, als zur Ausführung Bachscher Clavierstücke sich das Clavichord

⁸ W. Neumann, *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*, BJ 1967, S. 100–120, hier S. 107.

zurückzuwünschen, oder gar das Cembalo, das für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt hat; dies mag für Kuhnau, für Couperin und Marchand passen, Bachs Gestalten verlangen ein wallendes Tongewand, seelenvollen Blick und sprechende Mienen⁹.

Es gibt auch zu denken, wenn ein unserer Zeit bedeutend näherstehender Forscher, Heinrich Bessler, um 1950 ähnliche Ideen ausspricht:

„Die Präludien in es-Moll und b-Moll gehören zu den inhaltschwersten des Wohltemperierten Klaviers [I]. Daß in ihnen als eindringliche Schlußsteigerung ein Crescendo solcher Art [wie weiter oben in Besslers Text beschrieben] gewagt wird, ist wohl nur aus dem Überschwang einer Fantasie zu erklären, die über das Vorhandene kühn hinausgreift. Hier sind wir Zeugen, wie etwas Neues, bisher Unerhörtes, in die Wirklichkeit eintritt, ohne auf deren Mittel Rücksicht zu nehmen [...].

Trotz dieser Neuerungen hielt Bach am starren Cembaloklang fest [...]. Man kann aus den beiderseits festgestellten, einander widersprechenden Tatsachen wohl nur den Schluß ziehen, daß Bachs Klaviermusik reicher ist als ihr Notenbild [...]. Erst bei genauer Prüfung entdeckt man, daß die Köthener Klaviermusik unter der Oberfläche des Cembaloklanges bereits jenes Dynamische enthält, das im 18. Jahrhundert zur Herrschaft gelangen sollte.

Hier liegt wohl die Erklärung dafür, daß Bachs Klavierschaffen in so erstaunlichem Maße für das moderne Instrument geeignet ist [...]. Bei stilvollem Vortrag klingen gewisse Werke, etwa die feierlichen Klavierstücke, auf dem dynamischen Instrument der Neuzeit nicht nur wirksamer, sondern oft musikalisch richtiger¹⁰.

Was Bessler zu solchen Vorstellungen drängte, waren vor allem gewisse langsame Sätze im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, für die er den eben zitierten Terminus „feierliches Klavierstück“ prägte¹¹. Angesichts solcher Kompositionen scheint es angezeigt, eventuelle Einwände hinsichtlich „unhistorischen“ Denkens oder mangelnder Quellendokumentation beiseite zu legen und vorbehaltlos die Frage zu prüfen, ob sich in Bachs Klavierwerk Tendenzen zeigen, die zu der Annahme zwingen, daß er sich zu dem im Werden begriffenen Hammerklavier ebenso bekannt hat wie etwa zu der Idee der Musik mit vierundzwanzig Tonarten, wenn auch nicht in verbalen Formulierungen.

Bessler fühlt sich den historischen und stilistischen Gegebenheiten gegenüber offensichtlich unsicher. Er betont, daß Bach „trotz dieser Neuerungen“ (der „Expressivpolyphonie“, der inneren Dynamisierung der Musik) „am starren Cembaloklang“ festhielt, und diese Widersprüche lassen sich nur durch die

⁹ Spitta I, S. 655.

¹⁰ H. Bessler, *Bach als Wegbereiter*, AfMw 12, 1955, S. 1–39; hier nach *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 170.), S. 228 und 230 f.

¹¹ Sie stehen übrigens, was er übersah, nicht völlig isoliert, sondern haben Entsprechungen in langsamen Sätzen der Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014–1019, die von nicht weniger bestürzender Neuartigkeit und von nicht geringerer persönlicher Ausdruckskraft als jene Solostücke sind und die vermutlich zur gleichen Zeit, nämlich in den ungemein produktiven und an Novitäten überreichen Köthener Jahren entstanden sind. Ausführlicher hierzu in meinen *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, 2. Aufl. 1983, besonders S. 37–44.

Konstatierung auflösen, „daß Bachs Klaviermusik reicher ist als ihr Notenbild“. Aber obwohl Bessler den modernen Flügel, also das – gegenüber seiner ursprünglichen Gestalt allerdings stark veränderte – Hammerklavier als das für das „feierliche Klavierstück“ angemessene Instrument betrachtet, stößt er nicht zu der Frage vor, ob dieses Hammerklavier nicht – als Idee oder als Wirklichkeit, vielleicht auch auf der Grenze zwischen beidem – für Bach schon existiert und sein Schaffen beeinflußt hat. Diese Frage, die auch außerhalb von Spittas Denken gelegen hat, muß aber gestellt und mit Hilfe von Bachs Musik auf ihre Relevanz geprüft werden.

Das Untersuchungsfeld scheint enorm, jedoch sind hier gewisse Abgrenzungen sowohl möglich als auch notwendig. Was uns im besonderen interessiert, sind ja die Momente gesteigerten und persönlich gefärbten Ausdrucks, die über die traditionellen Klavierinstrumente der Bachzeit hinausweisen. Man erwartet sie naturgemäß vor allem in solchen Werken beziehungsweise Werksammlungen, die nicht oder jedenfalls nicht allzu stark an hergebrachte Charaktertypen gebunden und mehr oder minder experimenteller Art sind. Hier scheiden zunächst die Suiten weitgehend aus, wenn auch bei diesen eine von Werkreihe zu Werkreihe (mit den Englischen Suiten als Ausgangspunkt) zunehmende Individualisierung zu beobachten ist. Aber auch die im engeren Sinne konzertanten Werke können beiseite bleiben, zumal sie größtenteils als Transkriptionen entstanden sind, und ebenso die Inventionen und Sinfonien als Kompositionen mit betont pädagogischen Intentionen. Das zentrale Interesse kommt – wie schon für Bessler – dem Wohltemperierten Klavier I zu, das zwar ebenfalls bestimmten Kompositionskategorien angehört, dessen Bezeichnungen „Präludium“ und „Fuge“ jedoch lediglich als äußerliche Etiketten für Stücke von extrem verschiedenartigem und oft sehr persönlichem Charakter anzusehen sind.

Über die Absichten, die Bach bei der Schaffung dieser beiden Werkreihen geleitet haben, sind wir nur mangelhaft unterrichtet, und die Titelformulierung des ersten Teils gibt hier nur schwache Andeutungen. Auch die Entstehungsgeschichte liegt weitgehend im dunkeln¹², jedoch ist anzunehmen, daß Teil I in vergleichsweise kurzer Zeit entstanden ist (die anekdotische Mitteilung in Gerbers „altem“ Tonkünstlerlexikon, wonach Bach das Werk „an einem Orte geschrieben [hätte], wo ihm Unmuth, lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte“¹³, deutet bei aller Unbestimmtheit in die gleiche Richtung), während bei Teil II wenigstens einige Sätze anscheinend frühen Datums sind, ein größeres Corpus aber wohl erst um 1740 entstanden ist. Es ist zwar möglich, daß Teil I nicht sofort als die uns bekannte Ganzheit geplant gewesen ist und daß die Idee des tonartzyklischen Gesamtwerks sich erst allmählich in Bachs Denken herausgebildet hat, aber schon der Titel weist ja auf ihre Existenz hin, und es ist darüber hinaus denkbar,

¹² Vgl. A. Dürr, *Zur Frühgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I von Johann Sebastian Bach*, Göttingen 1984 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen...); W. Breckoff, *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Tübingen 1965.

¹³ Dok III, Nr. 948.

daß Bach hier bedeutend mehr an (vielleicht nicht immer voll bewußten) gedanklichen Vorstellungen eingearbeitet als eben nur ein totales Tonartensystem in Musik gesetzt hat. Wie weit Teil II, dessen Titel verlorengegangen ist, mehr sein soll als eine Zusammenfassung von Einzelwerken, die Bach aus irgendwelchen Gründen in ein komplettes Tonartensystem zwang – bekanntlich haben gewisse Sätze ursprünglich in anderen Tonarten als denen der Endfassung gestanden – ist unbekannt¹⁴. Manches spricht dafür, daß der erste Teil mehr an geplanter Systematik als der spätere enthält, und er soll also nicht nur der zeitlichen Priorität wegen den eigentlichen Gegenstand unserer Überlegungen bilden.

Was diese Systematik betrifft, so tritt zunächst deutlich hervor, daß Bach – nicht ausnahmslos, aber doch ganz eindeutig – die beiden Tongeschlechter wesentlich verschiedene Charaktere repräsentieren läßt. „Gelehrte“ Fugen stehen so gut wie ausnahmslos in Moll (mit denen in cis, dis¹⁵ und b als den markantesten), ebenso solche mit besonders ausdrucks geladenen Themen (f, fis, h), während andererseits betont musikalische, kontrapunktisch unkomplizierte Fugen überwiegend in Dur stehen. Für die Präludien gilt entsprechend, daß feierliche, hochexpressive Sätze in freier Mehrstimmigkeit immer in Moll stehen (cis, es, f, b – kaum zufällig in denselben Tonarten wie die angeführten Fugen).

Konstatieren wir dann, daß Präludien motorischer oder/und etüdenmäßiger Art zumeist in „einfachen“ Tonarten stehen (C, c, D, d, e [ältere Fassung], F, G, a, also nicht nur die wohl primär als elementares Studienmaterial gedachten Präludien in Friedemanns Clavierbüchlein), so berühren wir damit die Frage der Tonartensymbolik und -ästhetik. Hierbei kann außer acht bleiben, ob Bach mit gleich- oder ungleichschwebender Temperatur gerechnet hat und ebenso, inwieweit sich die für ihn geltende Normaltonhöhe von der heutigen unterscheidet, da diese Momente keineswegs ausschließlich oder überhaupt wesentlich akustischer Natur sind. Bedeutsam ist, daß Tonarten mit vielen Vorzeichen für Bach als neuartig, avanciert und „interessant“ gelten

¹⁴ Der Vorstellung, daß das WK II vor allem als Sammelbecken für bereits vorhandene Einzelkompositionen zu gelten habe, widerspricht jedoch der Umstand, daß nur so verschwindend wenige „übriggebliebene“ Einzelkompositionen erhalten sind, was wohl kaum der Fall wäre, wenn Bach nicht solche Werkpaare im allgemeinen von vornherein für die Aufnahme in das WK II geplant hätte.

¹⁵ Es ist mehrfach – so von Alfred Dürr in der in Fußnote 12 genannten Arbeit – angenommen worden, daß die dis-Moll-Fuge ursprünglich in d-Moll gestanden habe und daß der Melodieumbruch in der Oberstimme von Takt 16 erst durch die Höhertransposition notwendig geworden sei; jedoch ist dies unsicher. Durch die Begrenzung der Klaviatur bedingte Umbrüche im Verlauf eines Satzes kommen auch ohne Transposition vor – siehe beispielsweise im Präludium Fis-Dur das „eigentlich“ notwendige cis^{'''} im zweitletzten Takt in Analogie zu Takt 5, 14 und 17, in der Fuge A-Dur in Takt 30/31 die Umlegung zur Vermeidung von cis^{'''} und d^{'''} oder (dies jedoch etwas unsicher) im Präludium h-Moll das in Takt 38 vermiedene cis^{'''}. Es läßt sich auch denken, daß Bach die Fuge der Einfachheit halber zunächst in d-Moll niedergeschrieben und dabei übersehen hatte, daß er hierbei den Ton c^{'''} vermeiden mußte. Vor allem aber spricht das weiter unten im Haupttext Gesagte dagegen, daß Bach diese überaus kunstreiche Fuge in einer „einfachen“ Tonart geplant hatte.

konnten und entsprechend verwandt wurden. Natürlich kannte Bach das System des Quintenzirkels (sonst hätte er kaum ein Präludium in es mit einer Fuge in dis verbunden), aber es ist ungewiß, ob er dieses System, bei dem alle Dur- beziehungsweise alle Molltonarten im Prinzip gleichartig sind, als musikalisch wesentlich betrachtet hat. Manches spricht dafür, daß sein Denken mehr durch die Vorstellung einer von Tonarten mit vielen *b*-Vorzeichen zu solchen mit vielen *#*-Zeichen aufsteigenden *Quintendreihe* bestimmt war, wobei die dunkle Tiefe vor allem durch Moll, die lichte Höhe vor allem durch Dur ausgeprägt wurde; ein Vergleich der Stücke in es, *b* und *f* mit denen in *H*, *Fis* und *Cis* macht dies handgreiflich deutlich. Diese Vorstellungen handhabt Bach vielleicht ganz unbewußt und jedenfalls ohne sich zu wirklicher Konsequenz verpflichtet zu fühlen. Natürlich dürften neben der Symbolik des Tief-Hoch noch andere symbolische Vorstellungen in ihm wirksam gewesen sein, jedoch kennen wir diese nur ausnahmsweise, wie etwa die Tradition von *D-Dur* als glanzvoller Festtonart (*Fuge D*) oder die von „einfachen“ Durtonarten wie *F-Dur* und *G-Dur* als Vertretern des unbeschwert Idyllischen und Pastoralen. Bessler hat in dem angeführten Aufsatz, von wenigen Konkretisierungen abgesehen, nicht im einzelnen ausgeführt, welche Momente in den „feierlichen Klavierstücken“ eine Wiedergabe auf dem (modernen) Hammerklavier „musikalisch richtiger“ machen. Betrachtet man hierauf etwa das Präludium in es – wohl das kühnste und zukunftssträchtigste des ganzen Werkes – näher, so macht schon die Grundstruktur des Satzes mit zwei melodietragenden Außenstimmen über beziehungsweise unter begleitenden Akkorden eine dynamische Differenzierung wünschenswert. Vor allem aber ist die rhapsodisch-expressive, quasi improvisierte Melodik mit ihren dramatischen Steigerungen und Ausbrüchen ohne eine klangliche Realisierung ihrer gewaltigen inneren Crescendi und Diminuendi kaum denkbar; es sei hier nur an die Höhepunktentwicklung in Takt 25–28, das lange Zurücksinken der Takte 29–35, den erneuten Ausbruch Takt 35–36 und das Verebben in den folgenden Abschlußtakt erinnert. In dem äußerlich gesehen weit weniger gewaltsamen, durchweg kantablen Präludium in *cis* schaffen die weitausschwingenden, durch ständige Verzahnung noch stärker intensivierte Melodiebögen mit ihren mächtig ausholenden Höhepunktentwicklungen ein grandioses, von Takt 14 bis zum Ende des Satzes in Takt 39 nicht abbrechendes Wellenspiel, dessen *Auf* und *Ab* eine dynamische Nachzeichnung als wesensgemäß erscheinen läßt. Ähnliche Forderungen an den Interpreten scheint auch das dritte dieser „feierlichen Klavierstücke“, das Präludium in *b* zu erheben, wenn auch Bach hier durch wechselnde Ballung der Akkordik (von Zweimal-Zweistimmigkeit in Takt 13–15 bis zu Neuntönigkeit auf dem absoluten Höhepunkt im drittletzten Takt) und dadurch bewirkte Schärfung der für diesen Satz konstitutiven Schmerzakkente das dynamische Moment schon durch die Satztechnik wirksam macht.

Sind nun die besprochenen Stücke als isolierte Erscheinungen, als vereinzelte Vorstöße Bachs ins Neuland persönlicher Ausdruckhaftigkeit zu sehen oder stellen sie nur Kulminationspunkte einer sich breiter auswirkenden Gestaltungstendenz dar? Gibt es andere Sätze, in denen sich die Expressivität stärker als die Motorik auswirkt und eine kraftvolle innere Dynamik zu äußerer Verwirklichung drängt? Obwohl Bach keineswegs immer Sätze von gleichartiger

Bedeutsamkeit miteinander paart, liegt es nahe, hier den Blick zunächst auf die diesen drei Präludien zugeordneten Fugen zu richten. Die Fuge in es beziehungsweise dis ist bekanntlich ein Musterstück kontrapunktischer Komplikationskünste wie kaum ein zweites im gesamten Wohltemperierten Klavier I. Aber kaum weniger bemerkenswert ist, daß alle diese Kunstfertigkeit in eine gleichmäßig und ruhevoll fließende Kantabilität eingeordnet ist, wie sie schon das ebenmäßig geformte Thema ausprägt. Ohne ein gewisses dynamisches Auf und Ab kann dieser Satz trotz aller Ausdruckhaftigkeit etwas monoton wirken, und es ist auch nicht undenkbar, daß Bach im Schlußteil für die sukzessiv in allen Stimmen auftretende Augmentation des Themas eine dynamische Hervorhebung wünscht, was alles im Verein mit dem weitgedehnten Linienspiel einer Ausführung auf dem Hammerklavier entgegenkommt.

Die Fuge in cis wird schon durch den verminderten Quartsprung innerhalb ihres lapidar kurzen, schwerflüssig schreitenden Themas als tragisches Charakterstück geprägt. Das Thema eignet sich (außer zu Engführungen) nur wenig zu kontrapunktischen Künsten, aber Bach macht den Satz durch sukzessive Einführung von zwei Gegenthemen zeitweise zur Tripelfuge, wobei er aber nachdrücklich von jeglicher „Regularität“ abweicht. Erst nach einem einleitenden Abschnitt in langsamem Verlaufsrythmus mit einem frei gehandhabten Skalenmotiv als Kontrapunkt und teilweise realer Fünfstimmigkeit tritt das erste dieser Kontrasubjekte ein, ein ornamental wirkendes ruhiges Wellenmotiv in gleichmäßig fließenden Achteln. Zu diesem ersten, relativ unauffälligen Gegenthema tritt bald das scharf geprägte zweite, das aber gegen Ende des Satzes das erste völlig verdrängt, so daß der Schlußteil sich rhythmisch wieder dem schwer dahinfließenden einleitenden nähert, zugleich aber durch Engführungen sowohl des Hauptthemas als auch des hämmernden zweiten Gegenthemas, mit Chromatik und Schmerzdissonanzen bei durchgeführter Fünfstimmigkeit eine grandiose Kulmination des ganzen, 115 Takte langen Satzes darstellt. So ist diese Fuge strukturell und formal ein in höchstem Grade individuelles Gebilde, dessen wechselvolle und spannungserfüllte Expressivität wiederum ein Instrument mit großem und in weitem Rahmen modulationsfähigem Klang vorauszusetzen scheint.

Entsprechend ihrem relativ kurzen Präludium ist auch die Fuge in b verhältnismäßig kurz und in ihrem ruhigen Gleichlauf dem Anfangsteil der in cis verwandt, während ihr Thema mit dem Vordersatz derer in dis beinahe identisch ist. Durch den Nonensprung erhält es aber eine starke innere Spannung, und die ständig in die Tiefe strebende Einsatzfolge unterstreicht seinen beherrschten Ernst. Der Verlauf, der durch kein profiliertes Kontrasubjekt bereichert oder aufgehellt wird, ist von einer gewissen Schmucklosigkeit, und die Engführungen des Themas – dreifach in Takt 50 ff., fünffach zu Beginn der Coda Takt 67 ff. – treten durch die Verhakung der Einsätze strukturell nur wenig in Erscheinung; sie scheinen – besonders die zweite – vor allem der klanglichen Steigerung zu dienen. Als Ganzes fordert diese Fuge mehr durch ihre betonte Gravität (die nur in der Mitte durch lebhaftere Bewegung und vorübergehende Duraufhellung gemildert erscheint) und machtvollen, bis zur Fünfstimmigkeit gesteigerten Klang ein „großes“ Instrument, dessen Notwendigkeit jedoch nicht so unbedingt in Erscheinung tritt wie in den Fugen in cis und dis.

Diese drei Fugen sind hinsichtlich Originalität der Formung, starker innerer Dynamik und Bedeutungsschwere gleichartige und gleichgewichtige Partner ihrer Präludien und in ihrer Art ebenfalls zukunftsweisende „feierliche Klavierstücke“ mit entsprechenden Anforderungen an das instrumentale Medium. Die drei Satzpaare – ausgewogene Zweiheiten und nicht, wie in vielen anderen Fällen, Fugen mit „Einleitungen“ – bedeuten nicht nur einen künstlerischen Höhepunkt, sondern auch ein Maximum an „Modernität“ innerhalb des gesamten Wohltemperierten Klaviers I. Es gibt in ihrem Umkreis nur eine kleinere Anzahl von Sätzen ähnlichen Gepräges. Bei den Präludien ist hier etwa an das meditative Stück in f zu denken, das auf einem dynamisch beweglichen Instrument besonders gut zur Geltung kommt; es ist freistimmig wie die drei oben genannten und durch weichen Vollklang und ausdrucksvoll auf- und ableitende Melodik gekennzeichnet. Unter den Fugen stehen die beiden sehr bedeutenden in fis und h eindeutig auf der „neuen“ Seite. Beide haben besonders ausdruckschwere und tonalitätsbreite Themen, die sowohl die Sub- wie die Oberdominanttonart einbeziehen. Dasjenige in fis ist durch ein dreifaches mühsames Ansteigen in accelerierenden Rhythmen (alles jedoch im Rahmen einer Quint!) und anschließend ein weiches Zurücksinken bei völliger Unterordnung des Motorischen unter das Emotionale gekennzeichnet; zu ihm treten ein kaum minder ausdrucksgeladenes, mit seiner im wesentlichen sinkenden, gleichmäßig gleitenden Achtmelodik aber stark kontrastierendes Kontrastsubjekt und ein aus dem dritten Anstieg des Themas gebildetes Zwischenspielmotiv, das sich in zweistimmigen Imitationen aufwärts arbeitet. Zusammen ergeben diese Elemente einen Satz von schwerem Ernst und hoher Aussagedichte, der aufs feinste artikuliert und klangdifferenziert werden muß, wenn seine in einen relativ kurzen Verlauf zusammengedrängte Großartigkeit zu ihrem Recht kommen soll. Die weitgedehnte (Bach schreibt hier ausnahmsweise das Tempo vor, nämlich Largo) Fuge in h, deren ebenso „mühsames“, hauptsächlich aus sinkenden Seufzermotiven aufgebautes Thema bekanntlich sämtliche zwölf Töne des Systems umfaßt, was eine bewußte Manifestation für das Schlußstück des Gesamtwerkes zu sein scheint (Bach bereitet diese Besonderheit schon in den völlig unerwartet chromatischen und ebenfalls zwölftönigen Takten 43–45 am Ende des Präludiums vor, und er führt hier in den Oberstimmen auch schon die sinkende Sekundmelodik ein – ein höchst ungewöhnlicher Fall der kompositorischen Zusammenbindung von Präludium und Fuge), lichtet zwar ihren tragischen Ernst in den Zwischenspielen etwas auf; jedoch ist der überwiegende Eindruck der des Leidens – Spitta spricht von einer „Dornenkrone“! –, und auch hier steht man einem so dichten Geschehen gegenüber, daß nur ein reich nuanciertes Spiel auf einem klanglich flexiblen Instrument Bachs grandioser Konzeption gerecht wird¹⁶.

Einen Übergang zu Sätzen mit motorischer Grundbewegung (die in den „feierlichen Klavierstücken“ gänzlich fehlt oder nur eine sekundäre Rolle

¹⁶ Die hier beschriebenen Sätze sind weitgehend mit denen identisch, die Bessler, a. a. O., S. 230, in einem Tableau über „feierliche Klavierstücke“ zusammenstellt, doch ist ihre Auswahl unabhängig von Bessler erfolgt; in dieser Ähnlichkeit liegt somit eine Bestätigung ihrer hier wie dort konstatierten Besonderheit.

spielt) stellen Stücke in gemäßigter Gangart und mit weicher Melodik dar, für deren ruhiges Auf und Ab eine Ausführung auf dem Hammerklavier als natürlich, aber kaum als direkt notwendig erscheint. Hierher sind etwa die Präludien in E, Fis und gis oder auch Präludium und Fuge in H zu zählen (diese weiche Melodik ist für Bach anscheinend stark an Kreuztonarten, besonders in Dur, gebunden). Jenseits dieses Bereiches ist eine Inspiration durch das Hammerklavier nirgendwo erkennbar.

Die hier angeführten Beispiele stellen natürlich keine objektiven Beweise für Beziehungen Bachs zu dem im Werden befindlichen Hammerklavier dar. Sie können indessen als Belege für die Möglichkeit solcher Beziehungen dienen, und es ist zu hoffen, daß neue Forschungsergebnisse diese Annahmen in kommender Zeit auf einen stabileren Grund stellen werden.

Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24

Von Kirsten Beißwenger und Uwe Wolf (Göttingen)

Die Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ (BWV 24)¹ entstand zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1723, dem 20. Juni², und zählt damit zu Bachs ersten für die Leipziger Amtsverpflichtungen komponierten Werken. Die Aufführungsmaterialien sind mit der autographen Kompositionspartitur (*P 44, adnex 3*) und dem originalen Stimmensatz (*St 19*) vollständig erhalten. Hauptschreiber der Quellen ist Johann Andreas Kuhnau, der das Titelblatt und einen kompletten Stimmensatz ausgeschrieben hat³.

Über die gesamte Besetzung gibt die autographe Partitur keine Auskunft. Ein Titelblatt ist nicht vorhanden; der Kopftitel weist nur auf die Sonntagszugehörigkeit (*JJ. Do[mi]nica 4 post Trinitatis*) hin. Ersichtlich wird das Gesamtinstrumentarium, bestehend aus Clarino, Oboe I und II, Violine I und II, Viola und Continuo, nur aus dem Stimmensatz. Das von Kuhnau mit *Clarino* bezeichnete Blechblasinstrument wird im 3. und 6. Satz verwendet. Die Stimme wirft folgende Probleme auf:

1. Mit Clarino ist im allgemeinen eine (hohe) Naturtrompete gemeint. Dieses Instrument verlangt – mit Ausnahme der Tromba in C – transponierte Notation. Beide Sätze sind aber in BWV 24 klingend notiert und stehen in F-Dur, einer für die C-Trompete untypischen Tonart⁴.
2. In beiden Sätzen ist eine beachtliche Anzahl an Tönen zu spielen, die außerhalb der Naturtonskala in C liegen. Das macht eine Bestimmung des Parts für eine Naturtrompete unwahrscheinlich.
3. Der Part verlangt im Schlußchoral sehr häufig die Töne a und f. Diese Lage bildet jedoch ein Problem für alle Trompetenarten.

Die Widersprüche, die sich aus der Bezeichnung Clarino und der Notierung der Stimme ergeben, sind bis heute in der Literatur noch nicht geklärt. Im Vordergrund der Diskussion stehen die Zugtrompete und die Naturtrompete. Um Ordnung in die verwirrende Forschungslage zu bekommen, seien die verschiedenen Forschungspositionen noch einmal dargestellt und kritisch kommentiert.

¹ Die Editionsarbeiten der Kantate für die NBA (I/17.1, K. Beißwenger) bildeten den Anlaß für die ausführliche Untersuchung der Einzelstimme.

² Dürr Chr 2, S. 58.

³ Nur die Violindoubletten und zwei der insgesamt drei Continuoimmen wurden von anderen Schreibern angefertigt.

⁴ In der Zeit vor Bach finden sich allerdings einige Ausnahmen, z. B. bei Heinrich Schütz (etwa SWV 275 und 435).

1. Zugtrompete

Charles Sanford Terry weist den Clarinopart der Kantate 24 – wie auch zahlreiche andere Blechbläserstimmen Bachs – aufgrund der genannten Probleme der Zugtrompete zu, da auf diesem Instrument der geforderte Tonvorrat vorhanden ist⁵. Den jeweils vorgeschriebenen Instrumentenbezeichnungen mißt Terry keine allzugroße Bedeutung bei – selbst in mit *Corno* bezeichneten Stimmen glaubt er Zugtrompetenstimmen zu erkennen.

Das Instrument Zugtrompete sowie sein Einsatz für Choralstimmen ist hinreichend belegt⁶. Nichts spricht gegen Terrys These, die zahlreichen zumeist klingend notierten Trompetenstimmen zu Schlußchorälen in Bachs Kantaten sowie andere Cantus-firmus-Partien in Trompetenstimmen diesem Instrument zuzuweisen, auch wenn dies nicht ausdrücklich durch einen *da tirarsi*-Vermerk vorgeschrieben ist. Die Notwendigkeit des Zuges brauchte nicht angegeben zu werden; die Spieler waren mit dieser Praktik vertraut und an den Stimmen läßt sich darüber hinaus leicht erkennen, daß die Zugvorrichtung eingesetzt werden muß.

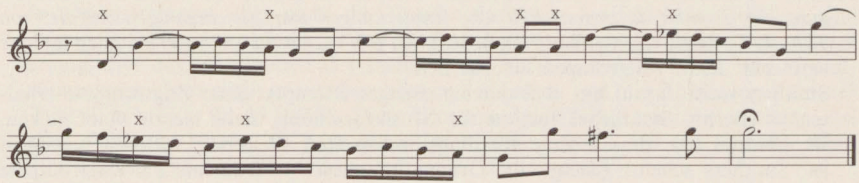
Die Clarino-Stimme zu BWV 24 läßt sich jedoch mit der Zugtrompete kaum ausführen. Das Instrument ist unhandlich und schwerfällig zu betätigen. Im Gegensatz zu der noch immer verbreiteten Meinung, es handele sich um eine Art Diskantposaune, ist die Zugtrompete eine ganz gewöhnliche Naturtrompete mit einem ausziehbaren Mundrohr. Um diesen Zug zu bedienen, muß der Bläser mit einer Hand das ganze Instrument bewegen, während er mit der anderen Hand das Mundstück an den Lippen fixiert. Ist der Zug ganz hineingeschoben, läßt sich das Instrument wieder wie eine normale Naturtrompete blasen. Aufgrund dieser instrumentenbaulichen Beschaffenheit ist die Zugtrompete mit spieltechnischen Einschränkungen behaftet, die Bach sehr wohl gekannt hat. Dies ist an einigen der wenigen mit *da tirarsi* bezeichneten Stimmen, die neben bloßer Cantus-firmus-Verstärkung auch obligate, vom Cantus firmus unabhängige

⁵ *Bach's Orchestra*, London 1932 (Reprint 1958), S. 191, Tabelle II. Die Meinung, daß der Clarinopart für eine Tromba *da tirarsi* bestimmt sei, wird auch von Ulrich Prinz, *Das Instrumentarium in den Werken Johann Sebastian Bachs* (Manuskript) und Thomas G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 73 (nur auf den dritten Satz bezogen) vertreten.

⁶ Belege in Inventaren, Nachlaßverzeichnissen und Kirchenrechnungen bei H. O. Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Heidelberg 1980, S. 211 ff., und H. Heyde, *Instrumentenkundliches über Horn und Trompete bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Studien* 10, Wiesbaden und Leipzig 1991, S. 251 f. und 261. Der Einsatz des Instrumentes für Choralstimmen ist belegt in dem Bericht von einer Stadtpfeiferprobe unter J. F. Doles (Terry, a. a. O., S. 36) und durch einen Hinweis in J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795 (Reprint Leipzig 1972), S. 12. Leider hat sich nur eine Zugtrompete (und auch diese nicht in allen Teilen) bis heute erhalten (siehe unten, Fußnote 12). Über das Aussehen dieses Instruments sind wir jedoch auch aus Abbildungen informiert (vgl. zu den ikonographischen Zeugnissen D. E. Urban, *Stromenti da Tirarsi in the Cantatas of J. S. Bach*, Dissertation [masch.-schr.], Washington 1977, Vol. I, S. 23 ff.).

Partien enthalten, zu erkennen⁷. Bach geht dabei – wie im übrigen auch sein Amtsvorgänger Kuhnau⁸ – sehr differenziert mit den „beiden Naturen“ des Instrumentes um: in schnelleren Passagen wird allein auf den Naturtonvorrat zurückgegriffen und nur an langsameren Stellen kommt der Zug zum Einsatz⁹. Eine da tirarsi-Vorschrift ist bei diesen Stimmen erforderlich, da die Notwendigkeit des Zuges nicht ohne weiteres sofort zu erkennen ist. Die gelegentlich anzutreffende transponierte Notierung ist für ein Zuginstrument ungewöhnlich, war aber für den Bläser hilfreich, denn sie bot ihm in den rascheren, sich auf den Naturtonvorrat beschränkenden Teilen das gewohnte Notenbild.

In BWV 24 wird die Naturtonreihe jedoch nicht nur in einigen langsamen Passagen verlassen, sondern ein großer Teil der vorgeschriebenen Töne – im sechsten Satz sogar die Mehrzahl der Töne – gehört nicht zur Naturtonreihe. Auch werden diese Töne ohne Einschränkungen benutzt, also auch in Läufen.



Notenspiel 1 a: BWV 24/3, T. 94 bis Schluß der Clarinostimme (x = kein Naturton)



Notenspiel 1 b: BWV 24/6, T. 23 bis Schluß der Clarinostimme (x = kein Naturton)

Dies setzt ein wesentlich beweglicheres Instrument voraus als die Zugtrompete. Die teilweise tiefe Lage und große Zahl der verschiedenen naturtonreihenfremden Töne¹⁰ ermöglicht es zudem nicht, durch die Wahl einer anderen Trompetengrundstimmung den Anteil der Naturtöne zu erhöhen. Die Zugtrompete scheidet als praktikable Lösung hier also aus.

⁷ Vgl. vor allem die da tirarsi-Partie zu BWV 46/3 (NBA I/19 [Robert L. Marshall]. Marshall schreibt bei diesem Satz auf Grund der transponierten Notation nur *Tromba* vor).

⁸ Koch, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 215.

⁹ Dies wurde auch von W. Wenke beobachtet (*Die Holz- und Metallblasinstrumente der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 4/1, Blankenburg/H. 1976, S. 19).

¹⁰ Es werden – bezogen auf die C-Trompete – die naturtonreihenfremden Töne f a f' a' h' cis'' und es'' gefordert.

II. Naturtrompete

Gegen die Verwendung der Zugtrompete in BWV 24 (wie bei den meisten anderen von Terry diesem Instrument zugeschriebenen Stimmen) wendet sich Don L. Smithers¹¹. Smithers vertritt die Ansicht, daß ein exzellenter Trompeter wie Gottfried Reiche in der Lage gewesen sei, die naturtonreihenfremden Töne ohne jedes Hilfsmittel, allein mit einer besonderen Blastechnik auf der Naturtrompete hervorzubringen¹².

Als Belege führt er einige Zitate an, die jedoch teilweise sinnenstellend verkürzt sind und – liest man den Text vollständig – nur belegen, daß das Erzeugen von Tönen außerhalb der Naturtonreihe auf der Naturtrompete zwar in begrenztem Umfang möglich ist, insgesamt aber große Schwierigkeiten bereitet und klanglich unbefriedigend bleibt¹³. Die verbleibenden Zitate beziehen sich mit

¹¹ *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken*, BJ 1990, S. 37 ff. Zu BWV 24 wird auf S. 50 lediglich lapidar vermerkt „keine Zugtrompete erforderlich.“

¹² Smithers weist darauf hin, daß nur ein einziges Exemplar einer Zugtrompete erhalten ist (Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, siehe hierzu MacCracken, BJ 1984, S. 61), dessen Zug allerdings im zweiten Weltkrieg verloren gegangen ist. Smithers scheint geneigt, die Originalität dieses Instruments als Zugtrompete insgesamt in Frage zu stellen, da „das Instrument in jeder Hinsicht eine normale Barocktrompete darstellt und sich die primäre Bestimmung als Zugtrompete nicht nachweisen läßt“ (BJ 1990, S. 38). Diese Feststellung – sie kann nur bestätigt werden – legt auch den Umkehrschluß nahe: Die Zugtrompete ist kein besonderes Instrument, sondern eine gewöhnliche Naturtrompete mit dem „Sonderzuehör“ Zug. Dieser Zug war vielleicht für zahlreiche Trompeten vorhanden, ist jedoch als wahrscheinlich getrennt aufbewahrtes Einzelteil bei vielen erhaltenen Trompeten nicht mit überliefert worden.

¹³ Smithers erwähnt an erster Stelle einen Bericht M. Mersennes über das Trompetenspiel des Italieners G. Fantini (*Instrumentorum libri II* [erschienen zusammen mit *Harmonicorum libri XII*] (1648), lib. II, propros. 18–20, S. 109). Daraus geht hervor, daß Fantini fähig gewesen sei, alle Töne auf einer Naturtrompete zu blasen. Smithers zitiert diese Aussage zur Stützung seiner These. Unerwähnt bleibt jedoch bei ihm, daß einige französische Trompeter, die ein Konzert Fantinis gehört haben, von dem Ergebnis nicht überzeugt waren. Sie beschreiben die Töne Fantinis als „spuriuos, confusos, & penitus inordinatus“; vgl. den vollständigen Text bei D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1973 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.), Bd. 1, S. 317 f.

Da von Fantini auch Musik erhalten ist (vgl. die Faksimileausgaben von Fantinis *Modo per imparare a sonare di Tromba* [1638], Mailand 1938 bzw. Nashville 1972 und 1978), kann man sich zudem ein Bild über dessen Verwendung naturtonreihenfremder Töne machen: Es lassen sich fast nur kurze Durchgangs- und Wechselnoten finden.

Ganz ähnlich wie bei Mersenne klingt das Fazit der von Smithers (vollständig) zitierten Stelle aus J. P. Eisels *Musicus autodidactos*, Erfurt 1738, S. 91. Eisel erklärt, daß Halbtöne sich mit „größter Mühe“ hervorbringen lassen und diese „rechte Künstler“ erforderten. Dennoch empfiehlt er den Komponisten, sich der „Semitonien zu enthalten“, damit die Zuhörer „von solchen heraus gemarterten Semitonien den Ohren-Zwang nicht bekommen mögen“.

einiger Sicherheit gar nicht auf eine besondere Blastechnik, sondern auf technische Veränderungen am Instrument selbst¹⁴.

Zieht man schließlich Trompetenstimmen anderer Komponisten heran, so zeigt sich, daß in der Tat eine ganze Reihe naturtonreihenfremder Töne trotz der ihnen eigenen Unvollkommenheit in Trompetenstimmen verlangt werden. Dabei handelt es sich aber fast ausschließlich um Durchgangs- oder Wechselnoten¹⁵. Freilich verlangen auch solche Durchgangs- und Wechselnoten nach einem „rechten Künstler“¹⁶, als der sicher auch Reiche anzusehen ist¹⁷. Auch

¹⁴ Im ersten dieser Zitate (nach Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 642 f., zitiert bei Smithers auf S. 43) heißt es von dem Trompeter J. H. Cario, er könne „vermittels seiner Inventionstromepte, aus allen Tönen blasen, was ihm als Thürmer zum Abblasen der Choräle um so nothwendiger ist“. Weiter wird ein von ihm geblasenes „Praeludium aus Es moll“ erwähnt. Die besondere Art der Trompete (Inventionstromepte) wird hier offensichtlich als wesentliches Hilfsmittel betrachtet. Im allgemeinen versteht man unter der Inventionstromepte aber nicht die Tromba da caccia (so Smithers), sondern eine Trompete, deren besonderer Vorteil in einem auswechselbaren Bogen lag. Dieser ermöglichte das Einstimmen des Instrumentes auf eine größere Zahl von Grundstimmungen als es allein mit Aufsteckbögen der Fall ist (vgl. die Abbildung 3 auf der Tafel 40 in MGG, Bd. 13 [1966]). Diese Umstimmöglichkeiten erlaubten es eben, „aus allen Tönen zu blasen“ (d. h. in allen Grundstimmungen – vgl. die latinisierenden Stimmungsangaben im 18. Jahrhundert, z. B. „Corno ex F“).

Die Terminologie war im 18. Jahrhundert jedoch keineswegs einheitlich. Von „Invention“ spricht auch J. Kuhnau im *Musikalischen Quacksalber* (1700). Dort wird eine „nach letziger Invention“ eingerichtete Trompete beschrieben, welche sich „nach der Art der Trombonen“ ziehen läßt (Smithers, BJ 1990, S. 38 f.). Da Gerbers Bericht über J. H. Cario ausdrücklich auf dessen Aufgaben als Thürmer und besonders das Choralblasen Bezug nimmt, scheint es als zweite Möglichkeit auch in diesem Falle denkbar, daß die Zugtrompete, „welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Abblasen geistlicher Lieder brauchen“ (J. E. Altenburg, a. a. O., S. 12), gemeint ist. Von einer besonderen Blastechnik jedenfalls ist nicht die Rede.

Noch deutlicher wird in dem letzten der Belege Smithers' auf eine Besonderheit des Instrumentes und nicht der Blastechnik Bezug genommen. Gerber berichtet von einem Trompeter namens Meyer (Gerber ATL, Bd. 1, S. 936 f., zitiert bei Smithers auf S. 44), der sich zum Hervorbringen der Halbtöne eines besonderen, neuartigen Mundstückes bediene. Es ist nicht klar, was damit gemeint ist, eine besondere Blastechnik aber wohl kaum. Man ist sofort geneigt auch hier an die Zugtrompete zu denken, da bei diesem Instrument in der Tat die Besonderheit im „Mundstück“ (= Mundrohr?) liegt; die Zugtrompete war allerdings 1768 keine Neuheit mehr. Vielleicht ist bei Gerber eine verbesserte Variante gemeint. Zu den beiden Gerber-Zitaten vgl. auch T. G. MacCracken, *Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach. Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“*, BJ 1992, S. 123 ff., hier S. 129.

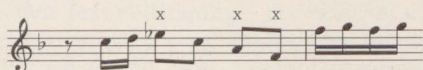
¹⁵ Vgl. die (freilich unvollständige) Zusammenstellung von Musik anderer Komponisten (außer Bach) mit naturtonreihenfremden Tönen in Stimmen für Naturtrompeten von Horace Monroe Lewis (*Extra-Harmonic Trumpet Tones in the Baroque Era – Natural Trumpet vs. Tromba da Tirarsi*, ITG [International Trumpet Guild] Journal 5, Oktober 1980, S. 39).

¹⁶ Eisel, a. a. O. (vgl. Fußnote 13), S. 92: „Denn es lassen sich ja wohl selbe [Semitonien] zwingen, aber mit größter Mühe, und das gehöret vor rechte Künstler.“

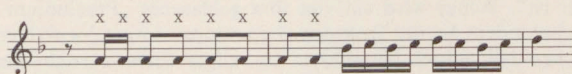
¹⁷ Auch der in Fußnote 13 erwähnte Girolamo Fantini wird als solcher bezeichnet; F. Bardi,

Bach hält sich in der überwiegenden Mehrheit der Trompeten- und Hornstimmen strikt an diese Einschränkung.

Für die Ausführung einer Partie nach Art der Clarinostimme von BWV 24 auf einer einfachen Naturtrompete läßt sich weder eine Parallele¹⁸ noch ein theoretischer Beleg finden. Hier sind in Satz 3 nur gut die Hälfte und in Satz 6 nicht einmal die Hälfte der verlangten Töne auf einer Naturtrompete ohne weiteres spielbar. Die naturtonreihenfremden Töne sind darüber hinaus den anderen vollkommen gleichgestellt, werden oftmals angesprungen oder repetiert und erscheinen auch als Einsatznoten.



Notensbeispiel 2a: BWV 24/3, T. 6–7 aus der Clarinostimme (x = kein Naturton)



Notensbeispiel 2b: BWV 24/3, T. 35–37 aus der Clarinostimme (x = kein Naturton)

Solche Schwierigkeiten sind mit einer ausgefeilten Blastechnik allein nicht mit zufriedenstellender Sicherheit und Klangqualität zu bewerkstelligen. Nichts anderes sagen auch die Zeugnisse aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Der Clarinopart von BWV 24 dürfte demnach nicht für eine Naturtrompete konzipiert worden sein.

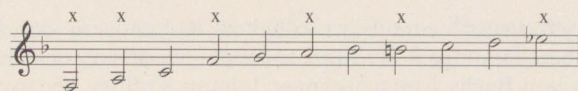
III. Horn

Im Schlußchoral der Kantate BWV 24 sind häufig die Töne f und a vertreten. Sie liegen auf der C-Trompete nicht nur außerhalb der Naturtonreihe, sondern sind auch ungewöhnlich tief. Allerdings finden sich die für ein Naturtoninstrument typischen Akkordbrechungen (besonders am Schluß des Satzes) und eine größere Anzahl tiefer Tonrepetitionen ebenfalls verbreitet in Blechbläser-, und zwar vor allem in Hornstimmen¹⁹. Diese Merkmale haben Thomas G. MacCracken zu einem in der Tat bestechenden Lösungsvorschlag angeregt: Der Choralpart könnte für ein F-Horn gedacht sein. Transponiert man den Tonvorrat dieses Satzes um eine Quinte nach oben, so erhält man eine Naturtonreihe vom 4. bis zum 14. Naturton.

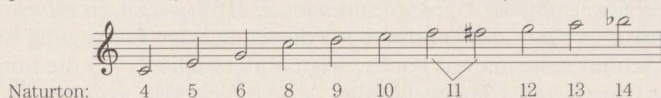
Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze di serenissimi sposi Ferdinando II. Gran Duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino, Florenz 1637, S. 49, spricht von der „singolar maestria dalla tromba di Girolamo famoso trombetta di S. A.“

¹⁸ Auch für die von Smithers zu Recht als die am meisten problematischen Partien bezeichneten Stimmen in BWV 105 und 109 wird man praktikable Lösungen finden können; dies kann jedoch hier nicht geleistet werden. Von derjenigen in BWV 24 unterscheiden sich diese Partien schon dadurch, daß es sich dort nicht um selbständig geführte Stimmen handelt.

¹⁹ Ähnliches ist in fast allen zweifellos für Horn bestimmten Partien Bachs zu finden. In weit geringerer Häufigkeit treten ähnliche Tonrepetitionen auch in Trompetenstimmen auf.



Notensbeispiel 3 a: BWV 24/6 Tonvorrat der Clarinostimme (x = in C kein Naturton)



Notensbeispiel 3 b: wie Beispiel 3 a, aber als transponierte F-Stimme

MacCrackens Hornthese läßt sich anhand des Tonvorrats, des Tonumfangs und der Melodieführung begründen. Sowohl die Instrumentenbezeichnung *Clarino* als auch die klingende Notation sprechen aber zunächst dagegen.

Was die klingende Notation betrifft, so ist bereits verschiedentlich in der Bach-Forschung darauf hingewiesen worden, daß bei Bach auch nicht alle eindeutig mit Corno bezeichneten Stimmen transponiert notiert sind²⁰. Will man zumindest einen Teil jener klingend notierten Cantus-firmus-Corno-Stimmen, die Terry der Zugtrompete zuwies, dem Horn belassen, so müssen sie – trotz klingender Notation – auf Hörnern recht unterschiedlicher Stimmung ausgeführt worden sein²¹. Die Vermutung, daß Hornisten tatsächlich in der Lage waren, auch aus klingender Notation zumindest einen Choral zu blasen, wird durch einige Hornstimmen bestärkt, in denen obligate Partien transponiert, Choralverstärkungen aber klingend notiert sind²².

Es finden sich im Kantatenwerk Bachs jedoch auch zwei Corno-Stimmen in klingender Notation (also „in C“), die anderes als die Verstärkung einer Chormelodie fordern und die auf dem C-Horn nicht ausführbar sind. Es sind dies die Stimmen in den ersten Sätzen der Kantaten BWV 73 und BWV 89. Beide Sätze stehen in g-Moll und setzen ein F-Horn voraus²³.

Eine mit *Clarino* bezeichnete Stimme ist außer in BWV 24 auch in den Stimmensätzen der Kantaten 48, 167 und 185 enthalten, obwohl es sich auch hier jeweils nicht um Clarinstimmen (im Sinn von „hoher Trompetenstimme“) handelt. Alle stammen aus Bachs ersten Leipziger Monaten²⁴ und alle wurden von seinem damaligen Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau geschrieben. Da diese Bezeichnung in der Kantate 48 „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ im Widerspruch zur autographen Partitur steht – über dem entsprechenden System ist in der autographen Partitur *Tromba* notiert, die Besetzungsliste des autographen Titelblatts erwähnt ein *Corno*²⁵ –

²⁰ Vgl. jüngst H. Heyde, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 253: „Bachs Partien für das Waldhorn (Corno da caccia, Corno, Corno par force) sind teils in Oberton-, teils in Klangnotation geschrieben...“.

²¹ Vgl. Smithers, S. 48.

²² BWV 40, 83 und 136.

²³ Ein transponiert notiertes F-Horn verwendet Bach im g-Moll-Einleitungssatz von BWV 14.

²⁴ BWV 185 wurde zusammen mit BWV 24 am 20. 6. 1723 aufgeführt (s. u.), BWV 167 am 24. 6. 1723 und BWV 48 am 3. 10. 1723.

²⁵ *St* 53 und *P* 109. – Entgegen NBA I/24 ist das bei *P* 109 befindliche Titelblatt von Christian Gottlob Meißner geschrieben; vgl. BC A 144 (Anm. der Redaktion).

vermutet Ulrich Prinz²⁶ eine Eigenwilligkeit Kuhnaus in der Vergabe der Instrumentenbezeichnungen. Sie rühre möglicherweise von den Bezeichnungsgewohnheiten von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau her, wobei sich mit der Angabe Clarino die Person des ersten Trompeters verbinde²⁷.

Die Doppelzuweisung der Clarino-Stimme von BWV 48 an *Tromba* und *Corno* in der Partitur (wobei *Corno* mutmaßlich die letztgültige Eintragung ist²⁸) legen auch den Schluß nahe, daß in Bachs Originalmaterialien 1723 die Stimmenbezeichnung *Corno* und *Clarino* parallel, womöglich also synonym verwendet wird²⁹. Noch deutlicher ist die Doppelzuweisung im Schlußchoral der Kantate 167 „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“. Von dieser Kantate blieb zwar keine Originalpartitur erhalten, in einer vermutlich nach der verschollenen Originalpartitur angefertigten Abschrift von Christian Gottlob Meißner³⁰ ist die entsprechende Stimme mit *Corno* bezeichnet, während Kuhnau im Stimmensatz *Clarino* angegeben hat. Sowohl in BWV 48 als auch in BWV 167 sind die Stimmen klingend notiert und – bei entsprechender Grundstimmung – auf dem Naturhorn ausführbar³¹. Vielleicht war es das Zusammentreffen eines damals noch vergleichsweise seltenen Instrumentes mit der offenbar auch für Kuhnau ungewöhnlichen klingenden Notation, die Kuhnau zu dieser eher indifferenten Instrumentenbezeichnung veranlaßte.

Sicher sind dies nur Hypothesen. Sie sind jedoch durchaus geeignet, das zeitlich begrenzte Auftreten dieser Verwendung des Begriffes Clarino in den Bachschen Aufführungsmaterialien zu erklären.

Die Widersprüche zwischen der Stimmenbezeichnung, der Notation und der von MacCracken vorgeschlagenen Besetzung der Stimme mit einem F-Horn lassen sich durch diese Beispiele nicht aufheben. Dennoch kann die These MacCrackens, den Schlußchoral von BWV 24 einem F-Horn zuzuweisen, als sehr wahrscheinlich zutreffend bezeichnet werden.

*

Welche Möglichkeiten ergeben sich nun für den dritten Satz? MacCracken läßt hier Terrys These – Zuweisung an die Zugtrompete – unangetastet. Da ein Wechsel des Blechblasinstrumentes nur selten (in Bachs Werk nur in BWV 128) zu belegen ist, bleibt es zu prüfen, ob auch der dritte Satz auf einem F-Horn ausführbar ist. Dies ist grundsätzlich zu bejahen. Die Stimme hält sich an die in

²⁶ Wie Fußnote 5.

²⁷ Von Bachs ersten beiden Leipziger Kantaten mit Blechbläsern (BWV 75 und 76) haben sich die entsprechenden Stimmen nicht erhalten.

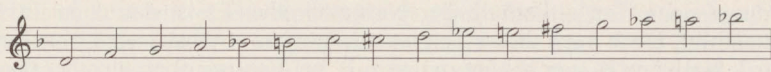
²⁸ Sicher kann man davon ausgehen, daß das Titelblatt erst nach Vollendung der Komposition geschrieben wurde, die Akkoladenbezeichnungen hingegen eher vorher.

²⁹ Daß es dem Begriff Clarino an Eindeutigkeit gefehlt hat, beweist dessen Übersetzung in *Kurzgefaßtes Musikalisches Lexicon*, Chemnitz 1749 (Reprint: Leipzig 1975), S. 90: „Clarino, ist so viel als eine Trombone, oder Posaune“ – eine Definition, die kaum mit einer erhaltenen Clarino-Stimme, gleich welches Komponisten, in Deckung zu bringen ist!

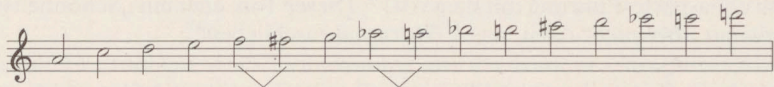
³⁰ *P 46 adnex 1*; zur Abhängigkeit siehe NBA I/29 Krit. Bericht (F. Remp).

³¹ BWV 48 auf dem F-Horn, BWV 167 auf einem D-Horn (Basso).

der F-Naturtonreihe vorhandenen Töne (unter Einbeziehung beider Interpretationen des 11. und 13. Naturtones sowie des zu tiefen 7. Naturtones – vgl. dazu unten).



Notensbeispiel 4a: BWV 24/3, Tonvorrat der Clarinostimme



Naturton: (7) 8 9 10 11 12 13 14 15 17 18 19 20 21/22

Notensbeispiel 4b: wie Beispiel 4a, aber als transponierte F-Stimme

Ein Problem bereitet hier allerdings die Höhe. Es werden der 7. bis 21. beziehungsweise 22. Naturton³² verlangt, Bachs Horn- und Trompetenstimmen gehen in aller Regel nicht über den 16. oder 18. Naturton hinaus³³. In der Dresdner Hofkapelle allerdings wurde diese Grenze nicht selten überschritten. Hier finden sich nicht nur Beispiele für den 21./22. Naturton, sondern auch für den 24., ja sogar den 26. Naturton, und zwar in einem Konzert von Antonio Vivaldi für zwei F-Hörner (RV 538). Dort sind die Hornstimmen ebenfalls klingend notiert³⁴.

Es ist ohne Frage sehr schwer und anstrengend, in dieser Höhe zu blasen. Andererseits ist auch nicht abzustreiten, daß es durchaus eine ganze Reihe von Bläsern gab, die dazu in der Lage waren³⁵. Auch die zeitgenössische

³² Das notierte f''' (= klingend b'') liegt theoretisch zwischen dem 21. und 22. Naturton, wird aber eher als 21. Naturton geblasen.

³³ Lediglich in der 1. Trompetenstimme in BWV 31 wird der 20. Naturton erreicht. Zieht man jedoch die nicht transponierten Hornstimmen in Schlußchorälen heran, so wird auch der 24. Naturton verlangt (z. B. BWV 14).

³⁴ Vgl. hierzu P. Damm, *300 Jahre Waldhorn*, Teil 2, in: *Brass Bulletin* 32, 1980, S. 21 ff., ders., *Zur Ausführung des „Corne da Caccia“ im Quoniam der Missa in h-Moll von J. S. Bach*, BJ 1984, S. 100 ff., und L. Güttler, *Das Corno da caccia bei Johann Sebastian Bach, unter besonderer Berücksichtigung seines Einsatzes in der „Quoniam“-Arie der h-Moll-Messe*, in: *Bach-Studien* 10, Wiesbaden, Leipzig 1991, S. 225 ff. Das Konzert Vivaldis erwähnt nur Güttler. Die Bestimmung dieses Konzertes für Dresden ist nicht gesichert, darf aber vermutet werden, vgl. M. Stegemann, *Vivaldi und das Horn. Mutmassungen, über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539*, in: *Informazioni e studi Vivaldiani* 7, 1986, S. 62 ff. Die These Stegemanns, nach der ausgerechnet die beiden Konzerte RV 538 und RV 539 aufgrund ihrer hohen spieltechnischen Anforderungen aus der für Dresden bestimmten Gruppe herauszunehmen seien, vermag nicht zu überzeugen. Eine große Anzahl von extrem hohen Hornstimmen führt R. Dahlqvist, *Corno and Corno da caccia: Horn Terminology, Horn Pitches, and high Horn Parts*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 15, 1991, S. 35–80, an.

³⁵ Auch in einer Anzahl von Trompetenkonzerten werden extrem hohe Töne verlangt, so von J. M. Haydn, G. v. Reutter, F. X. Richter, J. Riepel u. a. (D. Altenburg, a. a. O., vgl. Fußnote 13, S. 330 f.).

Musikliteratur berichtet von der Möglichkeit, in extrem hoher Lage zu blasen³⁶.

Bei der Ausführung des 3. Satzes von BWV 24 mit einem F-Horn gibt es allerdings einen Ton außerhalb der Naturtonreihe. Es ist das d' in Takt 98 (Achtelnote). Doch auch dieser Ton ist spielbar (zu „treiben“ vom ohnehin zu tiefen 7. Naturton es'); er gehört zu den z. B. bei Fantini, aber auch bei Bach³⁷, als Wechsel- oder Durchgangsnoten³⁸ verwendeten Tönen. An dieser Stelle ist dieses d' jedoch ein Einsatzton (allerdings auf gänzlich unbetontem Taktteil und in colla-parte-Führung mit dem Alt)³⁹. Dieser Ton, eher ein „Schönheitsfehler“, zwingt aber nicht dazu, das F-Horn auszuschließen⁴⁰.

*

Am 4. Sonntag nach Trinitatis 1723 wurde außer der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ auch die Kantate „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ (BWV 185) aufgeführt. Es handelt sich dabei um die dritte nachweisbare Aufführung der in Weimar wohl 1715 entstandenen Komposition⁴¹. Für die Leipziger Aufführung wurden neu ausgeschriebene Instrumentalstimmen unter Hinzuziehung einiger Weimarer Stimmen verwendet. Schreiber ist – abgesehen von Violindubletten – wie bei BWV 24 Johann Andreas Kuhnau. Die Melodie des Schlußchorals wird im ersten Satz, in dem sie in Zeilenzwischenspielen erklingt, anders als in den beiden Weimarer Aufführungen (dort Oboe), einem Blechblasinstrument zugewiesen. Wie in BWV 24 schreibt Kuhnau über die Bläserstimme als Besetzungsangabe *Clarino*.

Diese Besetzungsangabe läßt in BWV 185 mehrere Deutungen zu. Tonumfang⁴², Tonvorrat⁴³ und vor allem die Tatsache, daß die Clarinostimme hier nur auf die Chormelodie bezogen ist, sprechen für eine Zugtrompete. Zu überlegen bleibt

³⁶ Die Musiktheorie beschreibt die Möglichkeit, in dieser Lage zu spielen, in bezug auf die Trompete. Als Spitzentöne werden f''' (Praetorius 1619, Speer 1687, Mattheson 1713), g''' (Albrechtsberger 1790 und Altenburg 1795) und je einmal sogar c'''' (Eisel 1738) und g'''' (Adlung 1758) genannt (vgl. hierzu D. Altenburg, a. a. O., S. 319 ff., besonders die Tabelle auf S. 320. Bei Adlung gibt Altenburg den Spitzenton um eine Oktave zu tief an). In den Abschnitten über die zu jener Zeit erst richtig in Mode kommenden Hörner finden sich leider zumeist keine Angaben zum Tonumfang. Bei Adlung heißt es jedoch „Was ich zuvor von der Trompete gesagt, daß man jetzt mehr als sonst dadurch vorstellen könne, gilt auch vom Waldhorne“ (S. 599, Fußnote e).

³⁷ BWV 126/1, T. 21 (notiert: a').

³⁸ In BWV 126/1 auch einmal als kurze Phrasenschlußnote (Achtel).

³⁹ Vielleicht vertraute Bach darauf, daß sein Spieler diesen mit dem Alt gemeinsamen Einsatz irgendwie „hinbiegt“ – die Treffsicherheit war an dieser tiefliegenden, also nicht sehr auffälligen Stelle nicht so wichtig. Nicht auszuschließen ist es jedoch auch, daß Bach selbst bei der klingenden Notation den Überblick verlor und diese Note dem Hornisten versehentlich zumutete.

⁴⁰ Theoretisch böte ein Horn in G eine Alternative. Ein G-Horn für einen F-Dur-Satz ist jedoch unseres Wissens nirgends belegt.

⁴¹ NBA I/17.1 (Y. Kobayashi).

⁴² e' – fis''.

⁴³ e' fis' gis' a' h' cis'' d'' e'' und fis''.

aber, ob nicht der Umstand, daß – wenn wir recht sehen – in BWV 24 ein Horn besetzt war, Bach dazu bewegt haben könnte, dieses Instrument auch in der zweiten Kantate des Sonntags einzusetzen. Der Hornist hätte hierfür lediglich sein Instrument mit einem Aufsteckbogen um einen halben Ton erniedrigen müssen. Auf dem nach E umgestimmten Horn wäre auch diese Stimme ohne weiteres zu blasen gewesen. Der Tonvorrat umfaßt eine Naturtonskala in E zwischen dem 8. und 18. Naturton⁴⁴. Auch die letzte von Kuhnaus Clarinostimmen des Jahres 1723 wäre damit dem Horn zugewiesen.

*

Bisher sind die Probleme der Clarinostimme aus der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ nicht gelöst worden. Dieser Beitrag sollte dazu dienen, in einigen Punkten Klarheit in die verworrene Diskussion über Bachs Blechbläserstimmen zu bringen. Ob dies vom aufführungspraktischen Aspekt überhaupt noch notwendig war, bleibe dahingestellt. In einer einschlägigen Schallplattenaufnahme der Kantate 24 von 1973 bediente sich das Ensembles *Concentus musicus* Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt bereits eines Hornes. Zu fragen bleibt, welche Gründe die Interpreten dazu veranlaßt haben mögen. Sicher waren es doch wohl die spieltechnischen.

⁴⁴ Diese Hornstimme ist insbesondere im Schlußchoral recht anstrengend, aber darin keineswegs singulär innerhalb des Bachschen Werkes.

Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge

Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen

Von Jörg-Andreas Bötticher (Basel)

In der Staatsbibliothek zu Berlin verbirgt sich hinter einem Manuskript mit dem eher harmlos anmutenden Titel „*Regeln des Generalbaßes von dem Herrn Musico Heering*“¹ eine bis jetzt kaum beachtete Sammlung von Generalbaßregeln, nämlich ausgesetzten Kadenzen in einer didaktischen Ordnung sowie 400 Seiten ausgesetzten Generalbässen. Durchforscht man die Sekundärliteratur, so findet man diese Quelle nur bei Peter Williams erwähnt. Er bewertet den Inhalt als „... Important 4-part realizations of Corelli's Op. I trio sonatas“². Allein diese Angabe könnte schon genügen, das Interesse zu wecken, sind doch die erhaltenen Aussetzungen zu Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht gerade häufig. Doch scheint bis heute niemand diese Quelle hinsichtlich der Generalbaßpraxis wirklich durchgearbeitet zu haben³. Das ist um so erstaunlicher, wenn man sich deren Inhalt vor Augen führt: Triosonaten von Johann Gottlieb Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, von Arcangelo Corelli op. I bis IV; Ouvertüren von Händel und anderen; an Werken von Johann Sebastian Bach die Johannes-Passion, die h-Moll-Ouvertüre sowie Triosonate und Kanon aus dem Musikalischen Opfer; das Stabat Mater von Pergolesi und einige kleinere Werke. Fast alle diese Stücke sind – zum Teil in mehreren Fassungen – durchgehend vierstimmig ausgesetzt und nahezu vollständig erhalten. Ziel dieses Aufsatzes ist neben einer kurzen Darstellung der Quelle hauptsächlich die Analyse und kritische Würdigung der Aussetzungen zu Werken Johann Sebastian Bachs⁴. Darüber hinaus soll die Stellung dieser Berliner Sammlung im Kontext anderer Quellen zur deutschen Generalbaßpraxis im 18. Jahrhundert skizziert werden.

1. Beschreibung der Quelle

Es handelt sich um einen braungesprenkelten Folioband (kartoniert) im Format fol. 4° (34,5 × 20,5 cm). Auf der Innenseite des Deckels befindet sich ein quadratisches Etikett mit dem Aufdruck:

„Bibliotheca Regia Berolinensis | Auspiciis | Friedrich Wilhelmi IV | Regis Augustissimi |
Dono Viri Excellentissimi | C. O. F. Comitibus de Voss Buch | 11. 6. 1851.“

¹ SBB, *Mus. ms. theor.* 348.

² *Figured Bass Accompaniment*, Edinburgh 1970, Vol. I, S. 110, sowie *Basso Continuo on the Organ*, in: *Music & Letters* 50, 1969, S. 241.

³ Das schließe ich aus eigenen Nachforschungen und einer freundlichen Mitteilung der SBB. Auch Williams scheint die Hs. zumindest nicht ganz eingesehen zu haben, sonst hätte er sicher mehr darüber veröffentlicht. Die Existenz der Quelle erwähnte Werner Neumann 1959 in einer Fußnote (NBA I/21 Krit. Bericht, S. 56).

⁴ Eine umfassendere Untersuchung habe ich anlässlich eines Vortrages für das Generalbaß-Symposium der Schola Cantorum Basiliensis (März 1993) vorgenommen (Veröffentlichung vorgesehen für *Basler Jahrbuch zur historischen Musikpraxis* 18, 1994).

Daraus geht hervor, daß das Manuskript in dieser gebundenen Form 1851 in den Besitz der damaligen königlichen Bibliothek zu Berlin kam.

Die Titelseite lautet: „*Regeln des General- | Basses von dem Herrn Musico | Heering.*“ Darunter findet sich der rote Besitzstempel „Ex Biblioth. Regiae Berolinensi“. Unten rechts steht der Possessoren-Vermerk in der gleichen Schrift wie der Titel: „*Otto von Voß. | 1771.*“

Es folgen 214 Blätter mit unterschiedlicher Paginierung beziehungsweise Folierung, welche in verschiedenen Lagen und eventuell zu verschiedenen Zeiten zusammengebunden wurden. Das Papier ist relativ hell mit einzelnen Stockflecken. Nur die Titelseite, wie auch die ersten Seiten der einzelnen Papierlagen sind etwas stärker gebräunt. Wahrscheinlich lagen sie vor dem Einbinden einige Zeit als die jeweils obersten Seiten offen und sind deshalb schneller nachgedunkelt. Die einzelnen Papierlagen sind nicht gleich groß, aber vom selben Material⁵. Die Ränder sind leicht ausgefranst beziehungsweise ganz wenig umgeknickt. Alle Seiten sind mit 12 bis 16 Systemen durchgehend rastriert, die Ränder mit senkrechten Bleistiftstrichen bestimmt (mit Ausnahme von zwei nicht rastrierten Leerblättern). Anhand der unterschiedlichen Papierlagen, der teilweise originalen Paginierung (1–59, im jetzigen Zustand auseinandergenommen), wie auch an der manchmal falschen Satzreihenfolge kann man erkennen, daß die einzelnen Stücke erst nachträglich zusammengebunden worden sind und in diesem gebundenen Zustand vielleicht nicht oder kaum mehr in der Praxis gebraucht wurden. Gelegentlich ist – wegen der Bindung – der Notentext im Falz kaum mehr lesbar.

Das Schriftbild ist in der ganzen Quelle ziemlich einheitlich. Wenn auch teilweise unterschiedliche Federdicken verwendet oder Schlüssel in anderen Formen gesetzt wurden, so ist auf Grund der Akkolade, der Noten- und Pausenform und vor allem auf Grund der zahlreich erhaltenen Textbeischriften (im gleichen Schriftzug) ein Hauptschreiber (A) zu vermuten. Der Notentext enthält viele Korrekturen. Ob diese von anderer Hand stammen, läßt sich nicht eindeutig ausmachen. Hypothetisch setze ich dafür einen Schreiber B. Gegen Ende der Quelle wird die Notenschrift sehr flüchtig und dünn. Daß sich dabei auch der Stil der Aussetzungen ändert, könnte ein Indiz für einen weiteren Schreiber (C) sein⁶.

Ein Vergleich zeigt, daß der Schreiber der Titelseite und der Schreiber A identisch sein müssen. Der autographe Possessorenvermerk auf der Titelseite gibt uns damit auch den Schlüssel zur Identifizierung des Hauptschreibers der Quelle *Mus. ms. theor 348*: Es ist dies Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823) und nicht Heering⁷. Mit dem Vermerk auf dem Titelblatt

⁵ Hauptwasserzeichen Buchstaben FR (Friedericus Rex) sowie Gekreuzte Schwerter (freundliche Mitteilung von Matthias Wendt, Düsseldorf).

⁶ Die Akkordlage ist gegen Ende der Quelle höher als am Anfang. Es werden viele weite Lagen verwendet, die oft nur mit beiden Händen realisiert werden können. Die Tenorstimme wird zuweilen sogar direkt in das Baßsystem geschrieben und deutet damit auf ein „geteiltes Akkompagnement“ (vgl. Fußnote 38).

⁷ Das schließe ich aus dem Vergleich mit gesicherten Proben der Hs. von S. Hering wie SBB *St 2* und *St 80* sowie *6 an P 291*. Für viele Hinweise zur Schreiberidentifizierung danke ich Herrn Yoshitake Kobayashi.

(„1771“) liegt auch ein erster Anhaltspunkt zur Datierung vor. Es ist sehr wahrscheinlich, daß damit der Anfangszeitpunkt der Entstehung des Manuskripts bestimmt ist. Eine weitere grobe Eingrenzung der frühesten Abfassungszeit kann auf Grund der in der Quelle enthaltenen Kompositionen vorgenommen werden: wir finden Werke aus dem Zeitraum 1681 (Corelli, op. I) bis um 1760 (Johann Gottlieb Graun⁸, Carl Philipp Emanuel Bach, Triosonaten, Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer, gedruckt 1747).

Der Schreiber Otto Carl Friedrich von Voß ist in der Bach-Forschung kein Unbekannter, legte er doch – wohlgerne als nichtprofessioneller Musiker – eine umfangreiche und bedeutende Musikaliensammlung an, die neben vielen anderen Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts vor allem auch Abschriften von mehreren Kirchenwerken Johann Sebastian Bachs umfaßte⁹. Die „Regeln des Generalbasses“, die er im Alter von 16 Jahren begann, sind das erste Dokument dieser Kollektion. Sie wurde 1851 der Königlichen Bibliothek zu Berlin als Schenkung überlassen. Im Katalog der Schenkung¹⁰ ist unsere Quelle auf S. 149 unter „Miscellanea“ verzeichnet:

„1. Ein Convoluth, enthaltend Regeln des Generalbasses vom Herrn Musico Häring“ (wohl ursprünglich „Hering“, verbessert zu „Häring“).

1901 schreibt Robert Eitner im fünften Band seines Quellenlexikons unter „Heering, Musicus“:

„Regeln des Generalbasses von dem Herrn Musico Heering (Otto von Voss 1771, der einstige Besitzer des Ms., jetzt in B. B. Ms theor. fol. 26). Enthält allerhand Tonsätze von Bach, Graun und Ungenannten. Letztere sind wohl von dem Herrn Heering.“¹¹

Die bei der Umwandlung der Königlichen Bibliothek zur Preußischen Staatsbibliothek (1918) angelegte Karteikarte verzeichnet die Quelle unter einer neuen Signatur¹² mit der Anmerkung:

„Darin u. a. ausgesetzte Generalbässe zu Trios von Jo. Gottl. Graun, C. Ph. E. Bach und zu den Sonate a 3 op. 1, 2, 4, 3 von Arcangelo Corelli. Ms: Otto v. Voss 1771. Hs.: a. d. 2. Hälfte des 18. Jh. 214 Bl. 4 (34,5 × 20,5 cm).“

Es ist erstaunlich, daß offensichtlich bis dahin noch niemand die übrigen Kompositionsvorlagen zu den ausgesetzten Generalbässen bemerkt beziehungsweise erkannt hatte.

⁸ Zur Datierung der Triosonaten Grauns siehe M. Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Dissertation, Bonn 1983, S. 131 ff.

⁹ Über *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß* bereitet Bettina Faulstich (Göttingen) eine Dissertation vor. Ich verdanke der Verfasserin einige mündliche Hinweise zum Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes (im folgenden zitiert als Diss. Faulstich).

¹⁰ SBB, *Mus. ms. theor.* K 21.

¹¹ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 5, Leipzig 1901, S. 83.

¹² *Mus. ms. theor.* 348.

2. Biographisches

Um Zweck und Wert der Quelle näher einschätzen zu können, bedarf es einiger biographischer Untersuchungen zu Heering und Voß.

Der Name Heering (oder Hering, Häring) taucht im Berliner Musikleben des 18. Jahrhunderts mehrfach auf. Im Umfeld C. P. E. Bachs wird, allerdings ohne Nennung des Vornamens, häufig von einem „Musicus Hering“ oder „Herrn Musikus Hering, dem ältern in Berlin“ gesprochen¹³. Er war offensichtlich Musiker und Musikalienhändler und vertrieb C. P. E. Bachs Werke nach dessen Weggang nach Hamburg (1768)¹⁴. Das dafür in Frage kommende Glied der Familie Hering ist Johann Friedrich Hering. So findet sich in der Ankündigung des Nachlaßverzeichnisses von C. P. E. Bach (Hamburg 1790) die Nachricht „In Berlin nimmt der Musikus, Johann Friedrich Hering, ... Pränumeration an.“¹⁵ In der Bach-Forschung spricht man andererseits seit den 1950er Jahren von einem Kopisten „Hering 1748“¹⁶, einem teilweise (fälschlich) als „Präfekt Philipp Emanuels“ bezeichneten „Hering“ (1760)¹⁷ und auch von einem „S. Hering.“¹⁸. Dieser S. Hering ist als Schreiber von mehreren Stimmen und Partituren von Werken Johann Sebastian Bachs, von zwei Konzerten C. P. E. Bachs (Wq 34 und 35) sowie als Possessor bekannt¹⁹. Leider steht uns im Fall Hering nur wenig biographisches Material zur Verfügung; neuere Untersuchungen ergeben jedoch, daß die Person S. Hering („S.“ vielleicht als Senior zu deuten) und Johann Friedrich Hering („der ältere“) identisch sind²⁰. So ziehen sich um die Person Heering (ich behalte im folgenden diese Schreibweise bei) – durch die Schreibertätigkeit, den Vertrieb, das Tradieren und nicht zuletzt auch die Benutzung von Musikalien – mehrere Überlieferungskreise. Durch den Kontakt zu C. P. E. Bach und seinem Umfeld hatte Heering unter anderem Zugang zu Werken Johann Sebastian Bachs, die Carl Philipp Emanuel von seinem Vater geerbt oder in Abschriften mitgebracht hatte²¹. Auch der Kontakt zu anderen Musikern ist nachweisbar.

¹³ Vgl. E. Suchalla, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing 1985, S. 305, 542 u. ö.; H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, 2. Aufl., Leipzig 1987, S. 154, 195; R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of C. P. E. Bach*, Ann Arbor (Mich.) 1981, S. 20, 40, 319, 326.

¹⁴ Vgl. dazu eine Notiz in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung*. *Acht und Vierzigstes Stück. Den 14ten Dezember 1793*, S. 189f., von „... Hrn. Hering dem ältern, einem musikal. Veteranen Berlins und gar sorgsamem, eifrigen Sammler und ausschließlichen Verehrer Bachischer Produkte“ (Dok III, S. 531). Als Organist bezeichnet wird Hering in *Mus. ms. theor. K. 21* (vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 37). Vgl. außerdem BJ 1992, S. 135 (H.-J. Schulze).

¹⁵ Dok III, Nr. 946.

¹⁶ Identifiziert durch Unterschrift mit Datum in der Hs. SBB *Mus. ms. 30 240*.

¹⁷ Faksimile seiner Hs. in NBA VII/3, S. VIII.

¹⁸ Faksimile seiner Hs. in NBA I/11.2, S. XI.

¹⁹ TBSt 1, S. 22; TBSt 2/3, S. 135, 144; R. W. Wade, a. a. O. (vgl. Fußnote 13), S. 319.

²⁰ Siehe Diss. Faulstich, wo näher auf die Biographie Heerings eingegangen wird.

²¹ Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 128 ff. (Überlieferung in Berlin). Heering wird hier allerdings nicht erwähnt.

Freundschaftliche Beziehungen bestanden aber auch zu Adelsfamilien wie der Familie von Voß, welche später viele Musikalien aus dem Heering'schen Nachlaß erwarb²².

Die ganze Anlage der Quelle *Mus. ms. theor.* 348, der pädagogische Aufbau der ersten 28 Seiten mit Übungen, die erhaltenen Aussetzungen, sowie die vielen Korrekturen deuten darauf hin, daß der Grundstock dieses Manuskripts im Rahmen des Unterrichts beziehungsweise als Hausaufgabe entstanden sein könnte. Eine nähere Schriftbeobachtung zeigt, daß zumindest auf einigen Seiten der Generalbaßregeln (S. 1–28 in der Originalpaginierung) zunächst der Baß vorgeschrieben und danach entsprechend ausgesetzt wurde. Deutlich sichtbar ist dies auf S. 2 (fol. 2r); in den letzten zwei Zeilen ist nur der Baß notiert, die Aussetzung fehlt²³. Zusammen mit Yoshitake Kobayashi vorgenommene Schriftuntersuchungen zeigen hauptsächlich auf den ersten Seiten des Manuskripts einige Passagen in der Hand S. Herings. Im weiteren verliert sich das Heringtypische; der Hauptschreiber imitiert jedoch deutlich die Schrift seines Lehrers.

Wer selbst Generalbaßunterricht oder Harmonielehre erteilt, kann sich einen solchen Arbeitsprozeß leicht vorstellen: der Lehrer schreibt einige Beispiele vor und läßt den Schüler die restlichen Bässe selbst aussetzen. Vielleicht hilft er an einigen Stellen nach, setzt in einer komplizierteren Tonart wieder ein paar Kadenz vollstän dig aus; im übrigen läßt er den Schüler spielen beziehungsweise schreiben und greift, wenn nötig, unterstützend oder korrigierend ein.

Obwohl mir bis jetzt keine anderen Dokumente zur Bestätigung vorliegen, halte ich es für sehr wahrscheinlich, daß Otto von Voß bei dem Musicus (Johann Friedrich) Heering Generalbaßunterricht genommen hatte und in dieser Situation ein Großteil des Manuskripts entstanden ist²⁴.

Otto Carl (Karl) Friedrich von Voß wurde am 8. Juni 1755 als Sohn des Friedrich Christoph Hieronymus von Voß in Berlin geboren. Er verbrachte seine Jugendzeit in Berlin und studierte ab 1773 in Frankfurt (Oder) und später in Göttingen Jura.

„Der Sohn ... spielte im preußischen Staatsdienst lange Jahre eine führende Rolle, u. a. als Oberpräsident und Staatsminister, der mit seinen sozialen Reformen dem Freiherrn vom Stein vorarbeitete, schließlich aber abgedrängt wurde und fortan zurückgezogen auf seinen Gütern seinen Neigungen lebte, unter denen die Musik einen hervorragenden Platz einnahm.“²⁵

²² Vgl. eine entsprechende Notiz im Katalog der Sammlung Voß-Buch (SBB *Mus. ms. theor.* K. 21, nach Nr. 510 der Partituren); einige Erläuterungen hierzu in NBA I/21 Krit. Bericht, S. 54–59 (W. Neumann, 1959).

²³ So auch auf S. 25 (fol. 13v), erste Zeile; die Baßlinie gehört nicht in die auf der vorhergehenden Seite angefangene Bezifferungskategorie (Non-Quart-Vorhalt anstatt Non-Sext), wurde deshalb vielleicht auch nicht ausgesetzt und durchgestrichen.

²⁴ Einen weiteren Hinweis dazu liefert auch eine hs. Eintragung auf S. 10 der Generalbaßregeln. Zwischen der ersten und zweiten Zeile steht von anderer Hand und sehr dünn und ungenau geschrieben: *Musicus Heering*.

²⁵ NBA I/21 Krit. Bericht, S. 54f.

Ihm stand neben der umfangreichen Musiksammlung auch ein „reichhaltiges Instrumentarium“ zur Verfügung, welches, wie Werner Neumann schreibt, wahrscheinlich auf eine reiche Musikpflege mit eigener Hauskapelle hindeutet²⁶. Die Musikaliensammlung wurde nach seinem Tod am 30. Januar 1823 von seinen Söhnen weiterbetreut und kam 1851 in den Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin²⁷. Daß Otto Carl Friedrich von Voß selbst musikalisch tätig war, kann durch zwei Zitate belegt werden. Zum einen lesen wir in der „Gedächtnispredigt“ von 1823:

„Der Minister spielte sehr fertig das Klavier, kunstgerecht die Orgel, größtentheils schwere Bachsche Sachen, und hatte Kenntniss vom Generalbaß.“²⁸

Zum anderen heißt es im Neuen Nekrolog der Deutschen (1824):

„Seine einzige Erholung von den Geschäften des Tages suchte und fand er in abendlichen Stunden, in dem Genuß der Musik, die er sehr schätzte, und selbst, mit nicht geringer Fertigkeit, übte.“²⁹

Es existieren in der Staatsbibliothek zu Berlin mehrere Kataloge seiner Musikalien-Sammlung, wovon hier nur die Signaturen genannt werden sollen: *Mus. ms. theor. Kat. 21, Kat. 26, Kat. 120, Kat. 120/1*³⁰.

3. Die Generalbaßregeln (fol. 1–15)

Die Quelle umfaßt 214 Blatt, also 428 Seiten, davon nehmen die Generalbaßregeln nur gerade 28 Seiten ein³¹. Sie bilden jedoch die Basis für die folgenden knapp 400 Seiten Aussetzungen. Deshalb seien die wichtigsten Merkmale der Regeln hier kurz beschrieben.

- Die Beispiele sind progressiv geordnet: von einer leichten I-V-I-Kadenz in C-Dur bis zu erweiterten Kadenzbässen, Oktavharmonisierungen und Sequenzen mit Dissonanzhäufung.
- Vor jeder Beispielgruppe (Klasse) ist die zu übende Bezifferungsart notiert:

1. Nichts (Grundakkorde)

2. $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$	5. $\frac{4}{8}$	8. $\frac{9}{5}$
8 3 3 3	5	3
3. $\frac{6}{4}$	6. $\frac{4}{2}$	9. $\frac{9}{4}$
8	6	5
4. $\frac{6}{5}$	7. $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{7}{3}$	11. $\frac{9}{7}$
3	3 8 3	3

²⁶ Ebd., S. 55; vgl. das Instrumentenverzeichnis in *Mus. ms. theor. Kat. 21*, S. 3f.

²⁷ Vgl. auch ADB 40, S. 352ff.

²⁸ Zitiert nach U. Czubatynski, *Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823)*, BJ 1992, S. 119.

²⁹ *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jahrgang 1 (1823), Ilmenau 1824, S. 87.

³⁰ Siehe Diss. Faulstich.

³¹ Die originale Paginierung läuft von 1 bis 59. Wir folgen jedoch der nachträglichen Bleistiftfoliierung, welche rechts bzw. links oben alle 5 Seiten angebracht ist.

- Fast alle Beispiele erscheinen in verschiedenen Lagen und (anfänglich) durch alle Tonarten.
- Die Aussetzung verläuft streng vierstimmig (oberes System für die rechte Hand dreistimmig, unteres System Baß).
- Die harmonische Bewegung verläuft meist in Vierteln, entsprechend sind die Aussetzungen rhythmisiert. Nur auf den letzten drei Seiten (26–28) ist eine Achtelbewegung in V-I-Kadenzen beziffert und ausgeschrieben.
- Die oberste Stimme (der Sopran) der Aussetzungen erstreckt sich von f^1 (einmal auch c^1) bis a^2 . Das Mittel liegt um c^2 .
- Die allgemeinen Stimmführungsregeln wie Gegenbewegung, Quint- und Oktavparallelen-Verbot, keine unnötigen Sprünge, eine schöne Oberstimmführung etc. können bei (fast) allen Beispielen beobachtet werden.
- Dissonanzen werden übergebunden.
- Es gibt keine Verzierungen, Baß-Oktav-Verdopplungen, Brechungen oder ähnliches.

Zur Veranschaulichung seien hier zwei Beispiele wiedergegeben, das erste aus der Beispielklasse 1, das zweite aus der Klasse 11:

Notenbeispiel 1: Heering fol. 1^v

Notenbeispiel 2: Heering fol. 14^v

Generalbaßbeispiele dieser einfachen Art, welche die Grundstufe repräsentieren, sind im deutschen Raum im 18. Jahrhundert keine Ausnahme. Die Lehrbücher, angefangen bei Niedt, über Heinichen, Mattheson und andere zeugen von dieser Praxis³². Gleichzeitig erinnert man sich auch an die Aussage C. P. E. Bachs über den Kompositionsunterricht seines Vaters (in einem Brief an

³² Eine gute Übersicht zu den Quellen des Generalbaßspiels in Deutschland gibt E. Ulrich, *Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Kassel 1932. Als wichtigste Traktate aus dem Berliner Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind zu nennen: F. W. Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1761; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1762; F. W. Marpurg, *Handbuch bei dem Generalbaß und der Composition*, 2. Aufl. Berlin 1762; J. P. Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781.

Johann Nikolaus Forkel): „Den Anfang mussten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen“³³.

Auch wenn C. P. E. Bach lehrt, „das Accompagnement kann ein- zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn“³⁴ und diese Aussage den Beginn einer neuen, besser gesagt der letzten Continuoepoche markiert, so bildet der vierstimmige Satz doch noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – und in den Harmonieübungen bis heute – die Basis zur Erlernung eines soliden Generalbaßspiels. Interessanter wird es gleichermaßen für Theorie und Praxis dort, wo diese „Regeln“ auf die Generalbässe von erhaltenen Kompositionen angewendet werden (fol. 16^v bis 214^v). Allein schon in bezug auf die Quantität dieser Aussetzungen kann die vorliegende Handschrift Einzigartigkeit beanspruchen, da bis jetzt – außer Antonio Tonellis Aussetzungen zu Corellis op. V und einigen kleineren Werken keine vergleichbaren Sammlungen von Continuo-Aussetzungen bekannt sind³⁵.

4. Beobachtungen zum Stil der ausgesetzten Stücke

Fast alle ausgesetzten Stücke tragen eine Überschrift, die sie als originales Stimmenmaterial zu erkennen gibt: „Trio No...“, „Basso“ oder „Cembalo“ sind die vorkommenden Bezeichnungen. Auf den ersten Blick erscheint es seltsam, eine so umfangreiche Sammlung von ausgeschriebenen Aussetzungen als Stimmenmaterial vorliegen zu haben. Vergewärtigen wir uns aber die relativ späte Abfassungszeit (nach 1771), den Autor (ein fähiger Dilettant) und den Stilwandel in der Musik (weg vom Generalbaß, hin zum ausgeschriebenen Klavierakkompagnement), so haben wir hier ein wertvolles Dokument dieser bis jetzt schwer faßbaren „Übergangszeit“³⁶. Um so mehr stellt sich die Frage nach dem Stil der Aussetzungen.

Entsprechend den „Regeln“ verlaufen auch die Aussetzungen im allgemeinen als vierstimmiger Satz. Teilweise gibt es in der rechten Hand einige vierstimmige Akkorde, jedoch meist aus harmonischen Gründen (mehrere Dissonanzen übereinander) oder wegen Stimmführungsregeln; sicher nicht aus Gründen der

³³ Dok III, Nr. 803.

³⁴ Versuch ... (vgl. Fußnote 32), Teil II, S. 5.

³⁵ A. Tonelli, *Realizzazione del Basso Continuo dell' opera Quinta di A. Corelli*, Modena, Biblioteca Estense, *Mus. F. 1174*; H. N. Gerbers Aussetzung der Sonata VI a-Moll von Albinoni mit Korrekturen J. S. Bachs, *SBB Mus. ms. 455*, wiedergegeben in Spitta I, Beilage 1; G. P. Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733/34; verschiedene Aussetzungen aus dem Kirnberger-Kreis zu Bachs Triosonate aus dem Musikalischen Opfer; Aussetzungen zur e-Moll-Sonate BWV 1034, geschrieben von Carl Otto Friedrich von Voß, *SBB P 619*; Aussetzung derselben Sonate, *SBB St 432*; Fragmentarische Aussetzung zur E-Dur-Sonate BWV 1035, *SBB P 621*; Fragment einer Aussetzung zu BWV 3 Satz 3, Faksimile im Versteigerungskatalog 60 von L. Liepmannsohn, Berlin, 1930, wiedergegeben in moderner Übertragung in *MGG 4*, Sp. 1727, sowie bei F. Oberdörfler, *Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarocks*, Mf 10, 1957, S. 61; diskutiert auch bei P. Williams, *Basso Continuo ...*, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), S. 242f.

³⁶ Vgl. dazu F. Oberdörfler, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939.

Dynamik. Manche sind allerdings in dreistimmige korrigiert, zum Teil mit der Beischrift „dreystimmig“. Es treten auch *tasto-solo-* und *unisono-*Vermerke auf, entsprechend ist die Aussetzung weggelassen oder verläuft in Oktaven³⁷. Im allgemeinen werden die Akkorde nur im oberen System notiert und entsprechend mit der rechten Hand gespielt, das Akkompagnement ist also nicht geteilt. Das entspricht den Anweisungen in den Generalbaßtraktaten, etwa bei Daniel Speer, der schon 1687 die neue von der alten Manier dahingehend unterscheidet, daß

„mit der linken Hand bloß nur die befindliche Not im Bass gegriffen [wird] / und mit der rechten Hand bloß die darüber stehenden Ziffern tractiret“ werden³⁸.

Die Akkordlage wird zumeist nicht nach der Position der Melodiestimme, sondern hauptsächlich nach dem bezifferten Baß und einer beabsichtigten schönen Stimmführung gewählt. Hohe und auch weite Lagen werden nicht gescheut. Der Akkordrhythmus folgt im wesentlichen dem Baß, unter Verwendung von Komplementärrhythmen und regelmäßigen Repetitionen bei langsamen Sätzen beziehungsweise bei langen Baßnoten. Dieses Wiederholen basiert in der Regel auf dem Zählwert des Taktes (beispielsweise Achtel in einem mit C bezeichneten Adagio) und wird durch die Aussagen mehrerer Theoretiker, allen voran Johann David Heinichen, bestens bestätigt.

Dazu ein Beispiel aus dem Anfang einer Triosonate in F-Dur von Johann Gottlieb Graun („*Trio: No: 12. di Sign. Graun*“)³⁹.

Notenbeispiel 3: Heering fol. 24'

Damit sind wir bei der Frage angelangt, für welches Instrument diese Sammlung von Aussetzungen gedacht ist, ob für Orgel, Cembalo, Clavichord oder Fortepiano. Auf der Orgel hätte man die konsonanten Akkordtöne liegengelassen oder allerhöchstens jedes Viertel neu angeschlagen.

„Auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederholen pfliget“.

³⁷ Einige Beispiele dazu a) „dreystimmig“: fol. 16^v, b) „tasto solo“: fol. 48^f, 49^f, 59^v, 62^v, 63^v; c) „unisono“: fol. 50^f, 51^f.

³⁸ D. Speer, *Grund-richtiger Unterricht ...*, Ulm 1687, S. 55; vgl. auch J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, S. 130 f.; auch H. C. Koch (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802) spricht noch vom „getheilten Akkompagnement“, was „ausgebildete Generalbaßspieler bey verschiedenen Sätzen“ anwenden (Artikel *Generalbaß*, S. 655).

³⁹ Vgl. M. Wendt, a. a. O. (Fußnote 8), S. 313, Nr. 112.

wie Heinichen empfiehlt⁴⁰. Von dieser instrumentenspezifischen Continuo-Praxis zeugen auch Aussagen wie Nietds Bitte an die Organisten, daß,

„wenn geschwänzte Noten stehen/ ... sie nicht zu jeder Note mit der rechten Hand in dem sogenannten Discante mit darzuhacken und dreschen wollen.“⁴¹

So erscheint denn in der Quelle auch mehrmals die Überschrift „Cembalo“ im Titel eines Stückes, jedoch nie Orgel oder etwas anderes⁴². Allerdings sind die Sonate da chiesa à tre von Corelli (op. I und III) ursprünglich sicher eher für Orgel bestimmt gewesen⁴³, während die Sonate da camera (op. II und IV) im Titel Cembalo angeben.

Da die Aussetzungen nach und nach entstanden sind, und der Inhalt nicht chronologisch geordnet ist, ist es auch sehr gut denkbar, daß Voß oder Heering für verschiedene Stücke unterschiedliche Continuo-Instrumente verwendet haben⁴⁴. Vortragszeichnungen wie Verzierungen, Artikulationszeichen oder dynamische Angaben gibt es sehr wenige.

Zu fragen ist, ob diese Sammlung überhaupt für die Praxis im Sinn von privaten oder (halb-)öffentlichen Aufführungen bestimmt war oder reinen Übungszwecken diene. Neben den oben erwähnten Stimmenbezeichnungen eröffnen zwei handschriftliche Eintragungen (Otto von Voß) einen interessanten Einblick in die damalige Situation: Über der ersten Zeile der betreffenden Stücke („Trio No. 13.: dell Sign: Graun“ und „Trio No: 18.“) steht: „So wie es muß accompagnirt werden und ich es habe spielen müssen“ (fol. 32^v) und „So wie ich es habe spielen müssen“ (fol. 68^r). Dieses „ich“ (Otto von Voß) ordnet sich einer Autorität (etwa: einem Lehrer, Heering, einem Kapellmeister) unter und drückt damit aus: diese Niederschrift sei die wahre Art zu akkompagnieren, und er habe diese Stücke nicht nur so schreiben, sondern in der Praxis auch so spielen müssen. Die beiden Stücke tragen auffallend wenig Korrekturen, sie könnten als Reinschrift betrachtet werden⁴⁵.

Von da aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Annahme, daß die betreffenden Triosonaten auch wirklich mit dieser Begleitung erklingen sind. Offen bleibt die Frage, warum manche anderen Stücke mittendrin plötzlich abbrechen und Fragmente bleiben. In einigen Fällen sind die Blätter einfach falsch zusammengebunden (so teilweise in Corellis op. I–IV und in Bachs h-Moll-Ouvertüre); in anderen fehlen vielleicht Einlageblätter (so zur Johannes-Passion); einige weitere Stellen wurden nicht zu Ende geschrieben und waren

⁴⁰ J. D. Heinichen, a. a. O. (Fußnote 38), S. 264f.

⁴¹ So beispielsweise F. E. Nietd, *Musicalische Handleitung*, Teil III, Hamburg 1717, S. 41; J. Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, Hamburg 1731, S. 237, 423.

⁴² Heering, fol. 64^r, 68^r, 84^r, 89^r, 107^r.

⁴³ Der Originaltitel lautet *Sonate a trè, due Violini, e Violone, ò Tiorba, col Basso per l'Organo*.

⁴⁴ Auch Clavichord oder Fortepiano können nicht ausgeschlossen werden, vgl. C. P. E. Bach (Fußnote 32), a. a. O., Einleitung, § 1: „Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement.“

⁴⁵ Das Trio auf fol. 68 (Nr. 18) liegt sogar in drei Fassungen vor, wovon diese die Endfassung sein könnte.

folglich auch in einer Aufführung gar nicht spielbar. Allerdings spricht die in der Quelle durchgehende Numerierung der Triosonaten und Ouvertüren für eine Verwendung in der Praxis, wie im Repertoire einer häuslichen Musikkapelle; dabei zeigen die Abbrüche und Fragmente den schriftlichen Arbeitsprozeß; die Entstehung der Aussetzung kann bis zu einem gewissen Punkt von uns nachvollzogen werden.

Hinsichtlich der praktischen Benutzung der Handschrift sollte man die Möglichkeit des „manierlichen Generalbaßspiels“, wie Heinichen es nennt, nicht außer acht lassen, das heißt: eine solche vierstimmige Aussetzung bietet in der Interpretation die Basis für die Anwendung von Manieren, wie Verzierungen, freien und rhythmisierten Arpeggi und ähnlichem⁴⁶. Es war meist eine Ausnahme, wenn diese Manieren – wie auch die Verzierungen und Artikulationszeichen in den Melodiestimmen – ausgeschrieben wurden; wir haben aber genügend Anhaltspunkte dafür, daß sie in der Praxis doch häufig eingesetzt wurden⁴⁷.

5. Die Aussetzungen zu Werken Johann Sebastian Bachs

In der Quelle *Mus. ms. theor.* 348 finden sich Aussetzungen zu folgenden Werken Johann Sebastian Bachs:

- a) Johannes-Passion BWV 245 Nr. 1–25 b, ohne Nr. 19 (fol. 177^r–190^r)
- b) h-Moll-Ouvertüre BWV 1067 (fol. 191^v–205^r)
- c) Triosonate aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (fol. 205^v–210^v)
- d) Canon Perpetuus Nr. 8 aus BWV 1079 (fol. 210^v–211^r)

Welche (Baß-)Stimmen dem Schreiber der Aussetzungen als Vorlage gedient haben und wie diese Stimmen in den Besitz von Heering oder Voß gekommen sind, soll – mit Ausnahme der Johannes-Passion – an dieser Stelle nicht näher untersucht werden⁴⁸.

Zu a. Die Johannes-Passion beginnt unvermittelt auf fol. 177^r auf einer neuen Papierlage mit etwas hellerer Rastrierung. Einzig die Überschrift „Choro“ hebt diese Aussetzung von den vorhergehenden Aussetzungen reiner Instrumentalmusik ab. Daneben steht schwach mit Bleistift notiert: „Bach Joh“ (= Schreiber der Bleistiftpaginierung?). Wer hätte dieses Werk in einer solchen Übungsammlung von Generalbaßregeln und Aussetzungen vermutet? Die Passion ist

⁴⁶ Siehe dazu das VI. Kapitel bei Heinichen 1728 (Fußnote 38), S. 521 ff. und die Anweisungen bei Mattheson, a. a. O. (Fußnote 41); nicht zu vergessen ist, daß Voß kein Berufsmusiker, sondern hauptsächlich Politiker war, vgl. Fußnote 28. Die Aussetzungen in der Hs., besonders die schnellen Sätze, verlangen auch in dieser Fassung ohne Manieren dem Spieler einiges ab.

⁴⁷ Vgl. den „Aussetzungs-Stil“ in den Sonaten für eine Melodiestimme und obligates Cembalo von J. S. Bach; dazu den Aufsatz von J. B. Christensen, *Zur Generalbaßpraxis bei Händel und Bach*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 9, 1985, S. 39–88; Heinichen (Fußnote 38), a. a. O., S. 521 ff.

⁴⁸ Vgl. dazu die Quellennachweise (Voß-Buch-Sammlung) in NBA II/4, VII/1 und VIII/1 (jeweils Krit. Bericht). Im oben erwähnten Katalog der Sammlung (*Mus. ms. theor. Kat. 21*) ist die Johannes-Passion unter den Partituren als Nr. 517 verzeichnet. Siehe auch Diss. Faulstich.

durchlaufend notiert, mit Textbeischriften wie *Choro – Recit. – Tutti – Choral*, aber ohne Rezitativ- oder Choraltext. Der Beginn des zweiten Teiles ist nicht als solcher erkennbar. Nach dem Rezitativ Nr. 18 (Numerierung nach NBA) geht es – nur mit Doppelstrich und ohne Tacet-Vermerk für Nr. 19 – direkt weiter mit Nr. 20. Nach fol. 188^v ist ein Blatt (Fragment?) mit nicht zur Johannes-Passion gehörigen Aussetzungen eingeschoben: die „Eilt“-Arie (Nr. 24) wird auf fol. 190^r fortgesetzt. Die Aussetzung bricht dann unten auf fol. 190^r ab mit dem Chor „Schreibe nicht“ (Nr. 25 b).

Auch hier drängt sich wieder die Frage auf, für welches Instrument diese Aussetzung gedacht war. Ein Kriterium ist die Tonhöhe: Wäre diese Fassung transponiert geschrieben, könnte man mit größerer Wahrscheinlichkeit die Orgel als bevorzugtes Instrument annehmen, als in diesem Fall, wo alles in Originaltonhöhe (g-Moll) geschrieben ist. Ein anderes Kriterium ist die Baßstimme: In der unvollendeten Revision (BC: D 2e) teilt Bach im Eingangschor die Continuostimme: Organo e Violone spielen am Anfang Viertelnoten und Pausen, die übrigen Continuoinstrumente (Violoncelli e Bassoni) haben durchgehende Achtelnoten⁴⁹. Auch in unserer Quelle hat der Baß vom Beginn an eine Achtelbewegung.



Notenbeispiel 4: Heering fol. 177^r

Die Achtelbewegung im Baß sowie die Wiederholung der gleichbleibenden Akkorde in der rechten Hand spiegelt trotz der später auftretenden Überbindungen von Dissonanzen eher den Stil einer Cembaloaussetzung. Eine genaue Analyse der gesamten zur Johannes-Passion gehörigen Aussetzung würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Deswegen folgen an dieser Stelle nur ein paar allgemeine Bemerkungen:

- Die Aussetzung verläuft vier- bis fünfstimmig.
- Die Art der Aussetzung ist nicht von der Textur (Besetzung) abhängig. Man kann die gleichen Beobachtungen an einem Tutti-Satz (Choro) wie an einer Arie machen (beispielsweise Nr. 9).
- Es sind keine dynamischen Angaben (außer: Tutti) verzeichnet.
- Die Choräle sind nur nach der Bezifferung des Basses ausgesetzt und richten sich mit der Lage oder Melodieführung der Oberstimmen nicht nach der Chormelodie. Die Mittelstimmen folgen nicht dem vierstimmigen Satz Bachs.
- Die Rezitative sind in vollen Notenwerten ausgeschrieben. Nahezu jede Bezifferung (Durchgänge, Harmoniewechsel auf Orgelpunkten und ähn-

⁴⁹ Siehe BC I.3, S. 993 ff. (D 2e); so auch in *P 29* und *St III* (Stimme B 23); vgl. NBA II/4 Krit. Bericht.

liches) ist in der Aussetzung realisiert. Damit ist jedoch die kurze Spielweise der Akkorde nicht zwangsläufig ausgeschlossen⁵⁰.

- Die Aussetzung ist schlicht, ohne Manieren wie Verzierungen, Imitationen und ähnliches.

Die Faksimile-Beigaben 1 und 2 (fol. 181^v–182^r) zeigen Aussetzungsbeispiele zu allen in der Johannes-Passion auftretenden Gattungen: Choral (Nr. 11: „Wer hat dich so geschlagen“), Rezitativ (Nr. 12a: „Und Hannas...“), Chorus (Nr. 12b: „Bist du nicht“) und Aria (Nr. 13: „Ach, mein Sinn“).

Im Vergleich mit der Partiturnachdruck *P 29* (in NBA II/4: Quelle C⁵¹) aus der Voß-Buch-Sammlung (*Mus. ms. theor. Kat. 21*: „Partituren“, Nr. 517) machen wir folgende Haupt-Beobachtung: Die Bezifferung unterscheidet sich in mehreren Fällen von dieser Fassung, so daß es nicht sehr wahrscheinlich ist, daß die Quelle C als Vorlage für die Continuo-Abschrift beziehungsweise die Aussetzung gedient hat. Die Unterschiede in der Bezifferung sind zu groß, als daß sie mit unterschiedlichen Schreibergewohnheiten erklärt werden könnten (wie zum Beispiel die vereinfachte Akkordschreibweise 4 statt $\frac{4}{2}$). Bereits in T. 4 des Eingangschors haben wir in der Quelle Heering den Akkord $\frac{4}{2}b$, während in der Quelle C der volle Akkord mit $9b/8/6/4$ beziffert ist. Im Choral Nr. 3 („O große Lieb“) folgt der bezifferte Baß in unserem Manuskript in T. 8–9 gar dem Chorbaß und springt nicht in die tiefe Oktave. Besonders augenfällig sind die Unterschiede in der Arie Nr. 7. Alle diese Beobachtungen lassen sich dahingehend deuten, daß vermutlich eine (heute verschollene?) weitere Quelle als Vorlage für die Fassung der Johannes-Passion in *Mus. ms. theor. 348* gedient hat. Dieser Frage müßte in einer Einzeluntersuchung nachgegangen werden.

Ebenfalls interessant sind die Bezifferungsunterschiede im Vergleich zu der in der NBA mitgeteilten Lesart, auch wenn es sich in der NBA um ein Konglomerat von verschiedenen Fassungen handelt.

Nr. 11 (Choral): alle Achteldurchgänge fehlen. In T. 4 wurde die Bezifferung auf das 2. Viertel nicht als Querstrich wiedergegeben, sondern noch einmal ausgeschrieben (allerdings ohne *his* im Baß).

Nr. 12a: T. 1–2 Dreimaliges Wiederholen des Sextakkordes über der Baßnote *eis*, keine Akkordänderung (gemäß der Singstimme) in 5 und $\frac{7}{5}$.

Nr. 12c: ab T. 33 ist die Bezifferung viel genauer als die in der NBA mitgeteilte; sie folgt der Stimmführung des Evangelisten.

Nr. 13: T. 11 Bezifferung 9–8 (statt 7), entspricht dem *a* in Violino II. Wie die vielen Korrekturen zeigen, hatte der Schreiber mit dieser Arie seine liebe Mühe. Bemerkenswert ist, daß in der rechten Hand die Dreistimmigkeit konsequent beibehalten wird. Dabei leistet der Terz-Quart-Sext-Akkord in bestimmten Baßschritten, auch wenn er nur als Sextakkord beziffert ist, seine guten Dienste: so in T. 13 auf das vierte Achtel; T. 14 auf das sechste Achtel⁵².

⁵⁰ Vgl. die Quellenzusammenstellung zum Rezitativspiel von G. Darmstadt, *Kurz oder lang?*, in: *Musik und Kirche* 50, 1980, S. 130–134; F. Neumann, *Die Theorie des Rezitativs*, Dissertation, Göttingen 1955, S. 333 ff.

⁵¹ NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974), S. 61.

⁵² Vgl. dazu die Bemerkungen Telemanns in den *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, 1733/34, zu No. 1, 2, 6.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and voice. The page is filled with musical staves and includes several sections:

- Top Section:** Features a piano introduction with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a double bar line and a repeat sign.
- Choral Section:** Labeled "Choral" in the left margin, this section consists of a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature remains one sharp.
- Recitativo Section:** Labeled "Recit." in the left margin, this section features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#).
- Final Section:** Another section labeled "Recit." in the left margin, continuing the vocal and piano parts in the two-sharp key signature.

The handwriting is in dark ink on aged paper. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and bar lines. The overall layout is organized into systems, with the vocal line and piano accompaniment clearly distinguished.

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as page 117 from a work titled "Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge". The score is arranged in ten horizontal staves. The first two staves begin with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line, indicating a two-part setting. The key signature consists of one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The third staff is explicitly labeled "Aria" and continues with the same clefs and key signature. The subsequent staves show a progression of musical ideas, including complex rhythmic patterns and dense chordal textures. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

Alle Auftaktfiguren werden ausharmonisiert und neu angeschlagen. Sogar wenn nur eine dissonante Stimme sich auflöst (wie in T. 12 Zählzeit 1), wird der ganze Akkord wiederholt.

Man vergleiche dazu das Aussetzungsfragment zu BWV 3⁵³: Die Aussetzung ist ebenfalls rein akkordisch, ohne Figurationen. Die Harmoniewechsel verlaufen in Vierteln; dem entspricht die Aussetzung auf Viertel-Basis. Die Baßmelodie macht große Sprünge („Höllenangst“): Terzen im Akkord werden deshalb ab und an ausgewechselt. Die Akkordlage ist – entsprechend der Lage des Sängers (Baß) – allgemein tiefer.

Zu b. Die h-Moll-Suite BWV 1067 folgt auf fol. 191^v unmittelbar nach einer Fuge von Wilhelm Friedemann Bach⁵⁴. Sie ist bezeichnet mit „Ouverture“. Der erste Satz trägt mehr Vortragsbezeichnungen als die anderen:

- Dynamische Angaben: T. 78 „*for*“ (wie auch in NBA)
- Verzierungen: T. 2, 4, 6, 8, 20, 209 „*tr*“ über dem 2. Baßviertel
- Andere Angaben: T. 140, 198 „*t. s.*“

Dies könnte ein weiteres Indiz dafür sein, daß diese Aussetzung für die Praxis gedacht war und auch wirklich im Umkreis von Voß erklingen ist. Warum sollten Forte-Angaben und Triller notiert werden, wenn es sich nur um harmonische Übungsbeispiele handelt?⁵⁵ Vortragsbezeichnungen in den anderen Sätzen sind:

- Rondeau: T. 44 „Da Capo“
- Sarabande: keine kleinen Vorhaltsnoten im Thema
- Polonaise: keine Staccato-Punkte
- Menuett: Bogen über den ersten drei Achteln in T. 2, 16 (dort auch über den letzten drei Achteln) und 18; eine kleine Vorhaltsnote in T. 3 vor der ersten Halben.

Merkwürdig ist, daß das Menuett hier in einer Kurzform überliefert ist: T. 6 springt direkt zu T. 15, die Takte 7–14 und damit auch der formbestimmende Halbschluß des ersten Teils auf Fis-Dur fehlen. Das dürfte ein Versehen des Schreibers sein. Das Menuett bricht in der Quelle unvermutet ab (fol. 194^v) und wird erst auf fol. 205^r fortgesetzt. Dafür findet man jedoch leicht in der (falschen) späteren Bindung eine Erklärung.

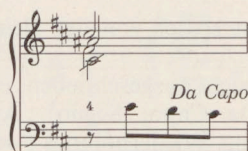
Einzelbeobachtungen zum Continuo:

- Vorschlag der rechten Hand auf Pausen im Baß. Zwei schöne Beispiele dafür finden sich
- a) im Rondeau T. 44 beim Wiedereintritt des Basses. Die Ziffern stehen über der Pause:

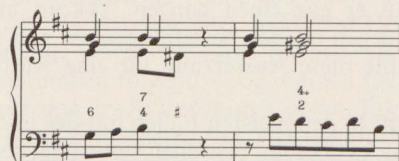
⁵³ Siehe Fußnote 35.

⁵⁴ Aus: Sinfonie in d-Moll für Streichquartett, 2 Flöten und Basso continuo; vgl. M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach*, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 123 und Anhang 15.

⁵⁵ Man könnte allerdings argumentieren, daß der Baß und die Vortragsbezeichnungen einfach ohne viel Überlegung von der entsprechenden Vorlage kopiert worden sind.

Notensbeispiel 5: Heering fol. 193^v

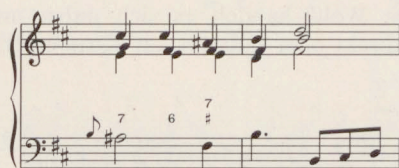
b) in der Sarabande T. 8. Hier steht keine Ziffer über der Pause, da der Grundakkord gemeint ist. Durch das Vorschlagen wird der Takt erhalten und der folgende Sekundakkord besser vorbereitet.

Notensbeispiel 6: Heering fol. 194^r

Darüber schreibt Telemann in den „Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen“, diese Art sei „bey zärtlichen ausdrückungen und zu unterhaltung des tactes die beste.“⁵⁶

Der Moll-Schluß des ersten Teils des Sarabande folgt getreu der (auch in der NBA) fehlenden Bezifferung. Ob der Spieler im Moment ergänzt und korrigiert hat?

– Trotz des fehlerhaften Zeilensprungs gibt es im Menuett auch eine rhythmische Schönheit in der Aussetzung: in T. 4 wird auf den zweiten Schlag die Lage gewechselt und damit gleichzeitig die Leere in der Baß-Punktierung überbrückt.

Notensbeispiel 7: Heering fol. 194^r

Diese Praxis kennen wir schon aus den ersten Generalbaßquellen des 17. Jahrhunderts⁵⁷.

Zu c. Die Triosonate mit Canon aus dem Musikalischen Opfer beginnt unmittelbar im Anschluß an die „Battinerie“ der h-Moll-Ouvertüre auf fol. 205^v.

⁵⁶ Telemann (Fußnote 52), a. a. O., zu No 21; vgl. auch D. Kellner, *Treulichler Unterricht im General-Baß*, Hamburg 1732, S. 11; J. Mattheson, *Kleine Generalbaß-Schule*, Hamburg 1735, S. 237.

⁵⁷ A. Agazzari, *Del Sonare sopra 'l Basso*, Siena 1607, Beispiel 7; M. Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 144; vgl. auch einen ähnlichen Lagenwechsel im Allegro des folgenden Trios, T. 63 (fol. 209^v).

Links oben auf der Seite ist später von der gleichen Hand „Trio“ ergänzt worden.

Das Da Capo des Largo ist nicht ausgeschrieben; es findet sich aber auch kein entsprechendes Zeichen (Da Capo, Segno). Auch der folgende Canon (BWV 1079^{III}, 8) bricht ohne Wiederholungs- oder Da-Capo-Zeichen einfach ab (wie im Originaldruck). Im zweiten, dritten und vierten Satz des Trios sind vereinzelt Artikulationsbögen im Baß vorhanden. Verzierungen sind nur selten eingezeichnet. Der Aussetzung des Canons scheint der Verfasser nicht mehr so viel Aufmerksamkeit geschenkt zu haben: die Notenschrift wird vor allem auf fol. 211^r kleiner und flüchtiger. In der 5. Zeile, T. 2 (NBA: T. 26) vergaß er gar einen ganzen Akkord auszuschreiben (einen Sextakkord, welcher liegen bleiben beziehungsweise neu angeschlagen werden kann). Vielleicht mußte diese Aussetzung für eine Aufführung noch schnell fertig werden⁵⁸.

Die Bezifferung stimmt in den meisten Fällen mit der in der NBA mitgeteilten Lesart des Originaldrucks überein. Bisweilen verwendet der Schreiber in unserer Quelle synonyme Zeichen (etwa 6 statt 6#).

An der Aussetzung lassen sich, obwohl nur eine Trio-Besetzung, die gleichen Prinzipien wie für die Johannes-Passion oder die h-Moll-Ouvertüre beobachten.

Es liegt nahe, diese Quelle mit den im Umfeld Johann Philipp Kirnbergers entstandenen Aussetzungen des gleichen Stücks zu vergleichen.⁵⁹ Heering und Kirnberger gehen für die rechte Hand von einer dreistimmigen Basis aus, welche sie gelegentlich zur Vierstimmigkeit erweitern. Es scheint mir am sinnvollsten, die Vergleiche anhand des Andante-Satzes vorzunehmen, da dieser in Kirnbergers „Grundsätzen“ 1781 eindeutig als von Kirnberger stammend nachgewiesen ist. Die anderen Fassungen, vor allem die in BG 31/2 mitgeteilte, sind jedoch nicht weniger interessant; nach Christoph Wolff handelt es sich dabei um eine geschlossene Quellengruppe, die „direkt oder indirekt auf Kirnbergers Unterrichtspraxis“ zurückgeht⁶⁰.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of three measures. The first two measures are in the treble clef, and the third measure is in the bass clef. Below the bass staff, there is figured bass notation: 3 4, 7 4 2, 9 8 3, 7 4 2, 4 2, 6 5.

Notenbeispiel 8 a: Heering, fol. 208^r: Andante T. 1–3

⁵⁸ Vgl. auch andere Schreiberversehen; im Allegro fehlt T. 16 und im Andante T. 8.

⁵⁹ Kirnbergers Aussetzung des Andante, in: *Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781, Figur LI (S. 14f.); die Aussetzung der ganzen Sonate in BG 31/2, S. 52–58; dazu C. Wolff in NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 79 ff. (Quellen C 18, 26–28, 42, 50, D 3).

⁶⁰ C. Wolff, a. a. O., S. 18 ff.

Notenbeispiel 8 b: Kirnberger 1781, S. 14: Andante T. 1–3

Die für den Kirnberger-Kreis⁶¹ charakteristische Vorwegnahme, das Vorschlagen der Dissonanz fehlt bei Heering völlig, das heißt, die Dissonanz im ersten Takt auf Zählzeit 3 wird nicht vorbereitet. Während Heering schulmäßig und ordentlich in der anfangs gewählten Lage bleibt⁶², wagt Kirnberger – dem Ambitus der Melodiestimmen folgend – sogar einen Oktavsprung im zweiten Takt. Durch die Verkürzung des Akkords im 3. und 4. Takt auf ein Achtel macht Kirnberger den Weg für das Baßthema frei. Der Hauptschreiber unserer Quelle könnte ursprünglich auch eine solche Idee gehabt haben; er verlängert aber in der Korrektur den ersten Viertel-Akkord des 3. Taktes in eine Halbe. Obwohl schon in den ersten drei Takten bei Kirnberger eine größere Raffinesse gegenüber der Aussetzung von Heering sichtbar wird, gibt es doch verblüffende Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen.

Notenbeispiel 9 a: Heering, fol. 208^v⁶³

Notenbeispiel 9 b: Kirnberger 1781, T. 16 (mit Auftakt) bis 18

⁶¹ Hier nur betreffend der verschiedenen Aussetzungen so genannt; vgl. die anderen bei C. Wolff mitgeteilten Aussetzungen, a. a. O., S. 81.

⁶² Vgl. Telemann (Fußnote 52), a. a. O., zu No 1: „Um gemächlich zu spielen, ist die rechte Hand, so viel es seyn kann, in der gleich anfangs genommenen accordlage zu erhalten...“.

⁶³ Zur Taktzählung: in Heering fehlt T. 8. Das spricht nicht gerade für eine Aufführung aus diesem Material.

Beide haben die gleiche Lage gewählt und setzen die Baßlinie bis zur Kadenz nach Es-Dur fast identisch aus. Auch ein paar Takte später (T. 24) finden wir in beiden Quellen die gleiche Lage und Aussetzung. Nehmen wir die übrigen Sätze des Trios zu unserem Vergleich hinzu, so bekräftigt sich die Hypothese, daß diese Aussetzungen im weiteren Sinne aus einer gleichen Schule stammen müssen. Die – wiewohl erkennbaren – Unterschiede sind zu klein, als daß man ihnen zwei völlig verschiedene Prinzipien der Generalbaßtheorie zugrunde legen könnte. Sicher ist Kirnbergers Aussetzung, seiner Profession und dem Zweck seiner Publikation entsprechend, kunstvoller, raffinierter; sie ist jedoch nicht grundverschieden. Man kann argumentieren, daß es in Generalbaß-Aussetzungen aus ungefähr der gleichen Zeit und dem gleichen Umfeld (Berlin 1770 bis 1790) immer wieder Übereinstimmungen dieser Art geben wird. Damit würde aber gerade die These bestätigt, daß auch noch zwanzig Jahre nach dem in C. P. E. Bachs Versuch beschriebenen neuen, variablen, an Größe, Besetzung, Dynamik und Instrument angepaßten Continuostil in gewissen Kreisen das vierstimmige Generalbaßspiel dieser Art praktiziert wurde. So schreibt Kirnberger im Kommentar zu Bachs Andante-Beispiel:

„Um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniß der verschiedenen Bezifferungen zu haben, habe ich Fig. LI. ein Exempel von Johann Sebastian Bach aus einem Trio beigefüget, welches, ohngeachtet es nur ein Trio ist, dennoch vierstimmig accompagnirt werden muß, und kann dieses zur Widerlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine concertirende Stimme und dem Baß; imgleichen Cantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig accompagniret werden.“⁶⁴

Kirnberger hätte dieses Exempel allerdings nicht beizufügen brauchen, wenn das vierstimmige Spiel zu der Zeit noch allgemein üblich war. Er will ja die „gemeine Meinung“ widerlegen, und bleibt dabei im Stil der älteren (Generalbaß-)Schulen.

Als Vertreter des neuen Continuostils (nach 1750) darf natürlich Johann Joachim Quantz nicht unerwähnt bleiben⁶⁵. Auch er geht von der Vierstimmigkeit als „allgemeiner Regel“ aus.

„Wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet.“⁶⁶

Im weiteren Verlauf beschreibt er – allerdings ohne Musikbeispiele – den von ihm geforderten Continuostil sehr detailliert. Auf Tafel XXIV fügt er ein „Affettuoso di molto“ als Exempel des dynamischen Continuos bei (Baß und Oberstimme); dieses ist von einem jüngeren Zeitgenossen, Johann Caspar Heck, ausgesetzt und etwa 1767 als Anhang zu einer Generalbaßschule veröffentlicht

⁶⁴ Kirnberger (vgl. Fußnote 59), a. a. O., S. 87; so auch D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, 2. Aufl., Halle und Leipzig 1800, S. 108 f.: „Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung“; dazu auch F. Oberdörffer (Fußnote 36), a. a. O., S. 106 ff.

⁶⁵ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, 3. Aufl. Breslau 1789, XVII. Hauptstück, VI. Abschnitt, „Von dem Clavieristen insbesondere“.

⁶⁶ Ebd., S. 223.

worden; die Aussetzung verläuft nach Prinzipien, die den von Quantz beschriebenen sehr ähnlich sind⁶⁷.

Um die Bedeutung dieser Aussetzungen Bachscher Werke über den Heering/Voß-Kreis hinaus abschätzen zu können, seien hier die wichtigsten Stilelemente noch einmal kurz zusammengefaßt.

- Die Aussetzungen tragen keine Autorenvermerke.
- Sie folgen nicht dem Verlauf der Melodiestimmen, sondern allein dem Baß und seiner Bezifferung.
- Es gibt keine zusätzlichen Dissonanzen oder nicht bezifferte Durchgangsnoten.
- Jede Bezifferung findet ihren Niederschlag in der Aussetzung.
- Die Akkordlage ist selten tief; die durchschnittliche Position der Oberstimme liegt um d''(+/- 2 Ganztöne).
- Der anfangs gewählte Akkordrhythmus wird meist beibehalten.
- Das Vorschlagen eines Akkordes auf eine Pause des Basses kommt nicht selten vor.
- Häufige Repetition des ganzen Akkordes bei gleichbleibenden Harmonien wie auch bei Dissonanzauflösungen in nur einer Stimme.
- Auch wenn nur 6 beziffert ist, wird bei entsprechenden Baßverbindungen der Terz-Quart-Sext-Akkord standardmäßig verwendet.
- Fast alle Sätze tragen Korrekturen.

Daß diese Art der Generalbaß-Aussetzungen nicht nur didaktische Hintergründe hat und als bloße Harmonieübung abgetan werden kann, sondern auch für die Praxis Bedeutung hat, zeigt sich an den Aussagen eines wichtigen deutschen Theoretikers des 18. Jahrhunderts, Johann Friedrich Daube. In seinem Traktat „General-Baß in drey Akkorden“, Leipzig 1756, bezeichnet er diesen Stil als die „simple oder gemeine Art.“ Dabei unterscheidet er dreierlei Arten „der vollkommenen praktischen Ausübung des Generalbasses“:

„1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte. Die erste von diesen dreyen ist die leichteste. Sie wird bey Solo, Trio, Concerto, Arien etc. gebraucht ... Die simple oder gemeine Bespielung des General-Basses wird erlangt: wenn man sich bemühet, den musikalischen Dreyklang jederzeit hören zu lassen; sehr wenige Fälle sind hier ausgenommen. ... Es ist eine besondere Schönheit des Accompagnirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zierrathen oder Brechung derselben hören läßt: es sey denn, daß eine kurze Pause erfolgte, unter deren Zeitraum, die rechte Hand die Harmonie des darauf kommenden Basses anschläget. ... Die zweyte Art des Accompagnirens besteht darinn: daß man nach der Eigenschaft des Stücks accompagnire. Hier ist zu erinnern, daß diese, und die

⁶⁷ J. C. Heck, *The Art of Playing Thorough Bass*, London ca. 1767; wiedergegeben in einem Aufsatz von E. R. Reilly, *A Realization by J. C. Heck*, in: *Notation and Editions. A Book in Honour of Louise Cuyler*. Ed. by Edith Borroff, Dubuque (Iowa) 1974, S. 154–162; zum späten Generalbaß-Stil vgl. Oberdörffer (Fußnote 36), a. a. O., S. 99 ff.

letzte Art, aus den vorhergehenden entspringen, und nur wegen einiger Verschiedenheit abgesondert ist.“⁶⁸

Leider bringt Daube keine Notenbeispiele als Illustration zu den verschiedenen Arten des Continuo-Spiels. Seine Worte beschreiben aber genauestens diesen Stil, den wir in der vorliegenden Quelle beobachtet haben. Georg Simon Löhlein übernimmt die Einteilung in die verschiedenen Generalbaß-Spielarten und bestätigt gewissermaßen den unfigurierten, simplen Aussetzungsstil in unserer Quelle, wenn er in der 4. Auflage zu seiner Clavierschule 1785 schreibt:

„Das künstliche oder geschmückte Accompagnement, da nämlich die rechte Hand einigermaßen eine Melodie führet und Manieren, auch Nachahmungen anbringt, ist für diejenigen, die dem simplen schon gewachsen sind, und erfordert große Behutsamkeit und Einsicht in die Composition. Herr Mattheson in seiner Organistenprobe hat viele Beispiele davon gegeben. Da aber dergleichen schöne Zierrathen mehr verderben als gut machen, so sind sie mit Recht nicht mehr in Mode.“⁶⁹

Es gibt dazu – abgesehen von den Beispielen in anderen Lehrbüchern (beispielsweise Heinichen 1728 und Mattheson 1731) – mehrere Beispiele aus dem Umkreis Johann Sebastian Bachs, welche ebenfalls diese erste Art des rein akkordischen Spiels repräsentieren:

- a) Georg Philipp Telemanns „Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen“ 1733/34
- b) Einige Passagen in Johann Sebastian Bachs Sonaten für Violine beziehungsweise Flöte und obligates Cembalo⁷⁰.

Diese Aussetzungen sind zwar nur für eine Stimme/Instrument und (obligaten) Continuo, aber gemäß den Aussagen Daubes wird diese Art „bey Solo, Trio, Concerto, Arien etc. gebraucht.“⁶⁸ Deswegen muß es uns nicht verwundern, wenn sich der Aussetzungsstil auch in der vorliegenden Quelle nicht oder kaum ändert, sei es nun ein Coro-Satz, eine Soloarie oder eine Triosonate.

Was den Continuo-Stil Johann Sebastian Bachs anbelangt, von dem Daube sagt, „der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grad“, so verweise ich auf die momentan beste Beschreibung dieses Stils in einem Aufsatz von Jesper Boje Christensen.⁷¹ Er analysiert auch die Gerbersche Aussetzung einer Violinsonate von Albinoni (mit Korrekturen von Johann Sebastian Bach), welche meines Erachtens die vielleicht schönste Ausformung der „natürlichen“ (zweiten) Continuo-Spielart repräsentiert⁷².

⁶⁸ J. F. Daube, *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756, S. 195 ff.

⁶⁹ G. S. Löhlein, *Clavier-Schule*, Leipzig 1765; hier zit. nach der 4. Aufl., Leipzig 1785, S. 76.

⁷⁰ Besonders deutlich im Presto der Sonata BWV 1030, T. 84–87, und im Adagio ma non tanto der Sonata BWV 1016, T. 1–12.

⁷¹ Siehe Fußnote 47; dazu auch M. Schneider, *Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 21/22, 1914/15, S. 27–42.

⁷² SBB, *Mus. ms. 455*; siehe Fußnote 35; dazu J. B. Christensen (Fußnote 47), a. a. O., S. 73 ff. Aufgrund ihrer Schönheit und Komplexität könnte diese Aussetzung „a quattro“ allerdings auch schon zu der dritten, der „künstlichen oder zusammengesetzten“ Art gezählt werden. Doch ist hier nicht das Einordnen wichtig, sondern das Erkennen des Schönen.

*

Die Quelle *Mus. ms. theor.* 348 ist auf Grund der gemachten Beobachtungen eine für uns Heutige nicht hoch genug einzuschätzende Niederschrift einer aus dem Unterricht entstandenen Generalbaßpraxis. Sie scheint bis jetzt die größte Sammlung ausgeschriebener Generalbässe in Deutschland zu sein. Dabei handelt es sich jedoch nicht um bloße Generalbaß-Übungen eines musikliebenden Grafen, sondern um originales Stimmenmaterial einer häuslichen Musikkapelle. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Stücke von Otto von Voß oder anderen wirklich in privaten beziehungsweise halböffentlichen Aufführungen gespielt wurden. Die Aussetzungen reflektieren jedenfalls einen Stil, welcher in Deutschland das ganze 18. Jahrhundert hindurch als Basis-Continuostil in den Traktaten gelehrt und von einigen wichtigen erhaltenen Musikbeispielen bestätigt wird. Im Bewußtsein der Tatsache, daß qualifizierte Aussetzungen der nach Daube „künstlichen oder zusammengesetzten“ dritten Art der Generalbaß-Ausübung äußerst selten wirklich notiert, sondern viel eher den „Practicis“ überlassen wurden, erhält zweifellos eine solche Sammlung von Basis-Aussetzungen eine außerordentliche Wichtigkeit. Die Direktheit der Überlieferungslinien Voß – Heering – C. P. E. Bach – Johann Sebastian Bach rückt die in diesem Aufsatz besprochenen Aussetzungen Bachscher Werke von der Anonymität eines Unterrichtswerkes beziehungsweise einer häuslichen Musizierpraxis in das Umfeld der Generalbaßpraxis bei Johann Sebastian Bach. Obwohl erst gegen Ende des „Generalbaß-Zeitalters“ entstanden, kann uns die Quelle durchaus einen Einblick in das geben, was – auch im Umkreis Johann Sebastian Bachs – ein „Durchschnittskantor“, wenn es ihn denn je gegeben hat, oder ein „Clavier“ spielender „Liebhaber“ im Generalbaß normalerweise realisierte. Die häufig vorkommenden Korrekturen lassen den Lern- und Schreibprozeß einer Aussetzung besser nachvollziehen und bieten Anhaltspunkte für viele weitere Einzelanalysen. Der vermeintliche „Heering“ entpuppt sich also mitsamt der „Regeln“ als eine wahre Fundgrube, nicht zuletzt auch für die heutige Generalbaßpraxis.

Anm. der Redaktion: Aus technischen Gründen konnten in den Notenbeispielen des vorliegenden Beitrags einige Korrekturen nicht mehr ausgeführt werden.

- Nb. 2 (S. 109) T. 1 ergänze Bogen von a'' nach a''
 Nb. 4 (S. 114) T. 2 ergänze durchstrichene 7 zur 2. Zifferngruppe
 Nb. 8a (S. 120) T. 3 punktierte Viertelnote e' durchstrichen
 Nb. 9a (S. 121) Auftakt Bezifferung zur 1. Note
 T. 1 Baß 1.–2. Note ohne Bogen
 T. 1/2 ergänze Bogen von as' nach as'
 Nb. 9b (S. 121) T. 1 Bezifferung 6 5 statt 5 6

„Altes Zeug von mir“. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740

Von Ulrich Leisinger und Peter Wollny (Cambridge/MA)

Übersicht

1. Einleitung
2. Vokalmusik
3. Orgelwerke
4. Klaviermusik
5. Kammermusik
6. Andere WerkGattungen
7. Schlußfolgerungen

1. Einleitung

Die ersten Ansätze eines jungen Komponisten zu eigenständigen Werken gehören zu den interessantesten Aspekten seines Werdegangs und sind für das Verständnis seines historischen Umfeldes und seiner stilistischen Entwicklung von grundlegender Bedeutung. Eine Untersuchung der Faktoren, die zur Bildung eines Personalstils führen, ist wichtig für eine Epoche, die Musik vor allem nach ihrem Grad an Originalität beurteilt hat. Die Söhne Johann Sebastian Bachs, besonders die beiden ältesten aus erster Ehe, sind von jeher als Originalgenies angesehen worden, da ihre Kompositionen keine erkennbaren Vorbilder haben. Schon die frühesten ihrer Werke zeigen individuelle Züge, die nur schwer mit zeittypischen Form- und Gattungsmodellen in Einklang zu bringen sind.

Eine Bestimmung von Echtheit und Chronologie der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, die Vorbedingung für die historische Einordnung seiner Jugendwerke ist, scheint auf den ersten Blick unproblematisch zu sein. Drei gedruckte Verzeichnisse¹ dokumentieren den Werkbestand, der nach Bachs Tod an seine Erben übergang. Hierunter kommt dem NV (1790) besondere Bedeutung zu. Incipits oder Verweise auf Originaldrucke erleichtern die Identifizierung

¹ BA (1789) = *Verzeichniß auserlesener ... Bücher ..., welche am 11 August und folgende Tage ... auf dem Einbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg 1789. Faksimile und Kommentar BJ 1991, S. 97–126 (U. Leisinger).

NV (1790) = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ...*, Hamburg 1790. Wiederabdruck: BJ 1938, S. 106–136, BJ 1939, S. 81–112, und BJ 1940/48, S. 161–181 (H. Miesner); Faksimileausgaben: 1. *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York und London 1981 (hrsg. von R. W. Wade), 2. *C. P. E. Bach. Autobiography. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses*, Buren 1991 (Facsimiles of Early Biographies. 4.).

AK (1805) = *Verzeichniß von auserlesenen ... Büchern ..., welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach ... Montags, den 4ten März 1805 in Hamburg im Einbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg [1805]. Exemplar: SBB, Db 313.

der Kompositionen. Nahezu immer werden Besetzung, Ort und Zeit der Entstehung genau vermerkt. In vielen Fällen finden sich ergänzende Hinweise auf Einrichtungen für andere Instrumente und auf spätere Überarbeitungen. Das NV geht dabei offenbar auf heute verschollene Aufzeichnungen des Komponisten zurück. Neben der Präzision bestechen die genannten Kataloge durch Vollständigkeit: Sieht man einmal von bloßen Besetzungsvarianten ab, so sind bislang kaum Werke bekannt, die unzweifelhaft von C. P. E. Bach stammen und nicht in irgendeiner Form im NV oder den ergänzenden Auktionskatalogen von 1789 und 1805 verzeichnet sind².

Einige Beobachtungen am Quellenmaterial mahnen jedoch zu einem vorsichtigen und kritischen Umgang mit den im NV gegebenen Daten:

– Im Falle von Besetzungsvarianten geht die Chronologie der verschiedenen Versionen aus dem NV nicht hervor. Dies gilt etwa für das Verhältnis der Einrichtungen von Trios für zwei Melodieinstrumente und Baß beziehungsweise für obligates Cembalo und ein Melodieinstrument. Zwei Versionen können zu höchst unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden sein. So ist die Authentizität der Einrichtung der Triosonate Wq 151 für Flöte und Cembalo (Wq 83) durch den autographen Titel der einzigen erhaltenen Abschrift (Brüssel CRM, 6354 MSM) gesichert, obwohl ein diesbezüglicher Hinweis im NV fehlt. Die Triosonate ist im Autograph überliefert (SBB, im Konvolut P 357) und dem NV zufolge 1747 entstanden, womit der Schriftbefund in Einklang steht. Die autographe Partitur enthält aber trotz des Werktitels *Sonata a 1 Fl. Trav. 1 Violino e Basso* auch die Version für Flöte und Cembalo. Bach hat nämlich den Baß nachträglich beziffert, aber nur dort, wo die Violinstimme, die von der Oberstimme des Klaviers gespielt werden soll, für mehrere Takte pausiert. Die Bezifferung ist in Bachs charakteristischer Spätschrift eingetragen³. Zwischen der Komposition des Trios und seiner Einrichtung für Flöte und Cembalo lagen in diesem Fall offensichtlich fast vierzig Jahre.

– In den 1750er Jahren hat Bach für einzelne Sätze aus Kammermusikwerken auf Charakterstücke für Klavier zurückgegriffen. Das NV gibt beispielsweise für die Sonatina Wq 100 das Entstehungsjahr 1763 an, der erste Satz lag aber derselben Quelle zufolge schon 1757 als Klavierstück mit dem Titel „La Xenophon“ vor⁴.

– Einige Werke sind erheblich bearbeitet worden, ohne daß das NV einen entsprechenden Vermerk enthielte. Darrell Berg⁵ macht insbesondere auf die Klaviersonaten Wq 65.11, 65.12, 65.44, 65.45 und 65.46 aufmerksam. Die

² Unter den im NV nicht verzeichneten Klavierwerken ist beispielsweise nur die autograph überlieferte Klavierfantasie Es-Dur (H 348) als authentisch anzusehen. Zur Überlieferung dieses Werkes siehe BJ 1972, S. 109 (H.-J. Schulze), und BJ 1990, S. 98 (H. G. Ottenberg).

³ C. P. E. Bach *Studies*. Edited by Stephen L. Clark, Oxford 1988, S. 88 (M. Fillion).

⁴ C. P. E. Bach *Studies*, S. 2, Anm. 2 (D. Berg). Der dort mitgeteilten Liste mit Bearbeitungen von Charakterstücken können noch Wq 159^{III} bzw. Wq 163^{III} (als Bearbeitung von Wq 117.40) und Wq 156^{III} (als Bearbeitung von Wq 65.3^{III}) hinzugefügt werden.

⁵ D. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Clavier-sonaten*, BJ 1988, S. 123–161.

Umarbeitungen reichen hier von Auszierungen über den Einschub einzelner Takte und die Ersetzung von Taktgruppen bis hin zum Austausch ganzer Sätze. Bach hat offenbar mehrere ältere Werke vor einer Drucklegung revidiert. Hierzu gehören die Sonaten Wq 62.2, 62.3, 62.6 und 62.14, von denen Abschriften bekannt sind, die von den Originaldrucken erheblich abweichen⁶.

– Weiterhin bestehen Diskrepanzen zwischen dem NV und anderen Zeugnissen des Komponisten. In seiner Autobiographie⁷ berichtet Bach, er habe während seiner Studienzeit in Frankfurt/Oder „alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt.“ Außer den „Drey Tenor-Arien, in jungen Jahren verfertigt“ (NV 1790, S. 64 [4], Wq 211) läßt sich kein Eintrag im NV hiermit sinnvoll in Beziehung setzen.

– Wenigstens zwei Werke (Wq 65.7 und Wq 145/BWV 1036) liegen in so grundlegend verschiedenen Fassungen vor, daß sich die Frage nach dem Ausmaß der Revisionstätigkeit aufdrängt.

Neuere Untersuchungen, vor allem die Arbeiten von Wolfgang Horn⁸ und Darrell Berg⁹, machen deutlich, daß das Problem der Überarbeitungen außerordentlich komplex ist, da sich oft mehr als zwei Textformen unterscheiden lassen. Es versteht sich von selbst, daß die tiefgreifende Bearbeitungstätigkeit die Bestimmung der historischen Position C. P. E. Bachs erheblich erschwert. Eine Beschreibung der stilistischen Entwicklung setzt eine Chronologie der Werkfassungen voraus. Diese kann ihrerseits nur durch eine Trennung der Bearbeitungsschichten gewonnen werden. Die folgenden Ausführungen bleiben auf die bis etwa 1740 entstandenen Werke beschränkt.

Unter Fassungen verstehen wir dabei unterschiedliche Textformen eines Werkes. Eine neue Fassung entsteht durch substantielle Eingriffe in den Notentext durch den Komponisten selbst. Fassungen repräsentieren damit unterschiedliche chronologische Stufen eines Werkes. Frühfassungen sind alle auf C. P. E. Bach zurückgehenden Werkfassungen, die von der Fassung letzter Hand abweichen. Fassung letzter Hand ist die späteste von C. P. E. Bach autorisierte Textform¹⁰.

⁶ Wq 62.2: US-NH, *LM 5007b*; Wq 62.3: s. BJ 1988, S. 135 (Berg); Wq 62.6: Parallelabdruck in *C. Ph. E. Bach Klaviersonaten. Auswahl*, Bd. 1, München 1986, S. 40–49 (D. Berg); 62.14: Frühfassung auch in Bonn, Beethovenarchiv, Sammlung H. Grundmann.

⁷ Siehe *Carl Burney's ... Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, S. 198–209, hier S. 199.

⁸ W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988.

⁹ Siehe Fußnote 5.

¹⁰ Die Fassung letzter Hand ist im allgemeinen durch diejenigen Quellen repräsentiert, die sich bei Bachs Tode in seinem Besitz befanden. Manuskripte aus Bachs Nachlaß sind durch eine charakteristische (Doppel-)Numerierung meist leicht kenntlich. Auch Verkaufskopien von Bachs Hamburger Schreibern Michel und Anonymus 305 geben nach derzeitigem Wissensstand die Fassung letzter Hand wieder, soweit sie direkt von Bach oder seinen Nachkommen bezogen wurden. Zur Wichtigkeit einer Unterscheidung von „relativer“ und „absoluter“ Chronologie und zum Begriff „Textform“ siehe Horn, a. a. O., (Fußnote 8), S. 122.

Fassungen sind zu unterscheiden von Besetzungsvarianten (oder Versionen). Während eine neue Fassung Eingriffe durch den Komponisten voraussetzt, sind Besetzungsvarianten Einrichtungen eines Werkes für andere Instrumente. Über die Autorisierung ist damit nichts ausgesagt¹¹.

Die zeitliche Grenze 1740 ist durch innere wie äußere Gründe bestimmt. Der Eintritt in die Kapelle Friedrichs II. bedeutet eine entscheidende Zäsur in Bachs Leben. Er grenzt die Tätigkeit als hauptamtlicher Musiker von den Ausbildungs- und Studienjahren ab. Dem Nachlaßverzeichnis kann entnommen werden, daß Bach damals schon mehr als ein Dutzend zyklischer Klavierwerke, sieben Trios, einige Konzerte und eine Reihe von Klavierstücken geschrieben hatte. Aus dem NV geht ferner hervor, daß Bach seine bis dahin entstandenen Werke nahezu ausnahmslos in den 1740er Jahren „erneuert“ hat. Wolfgang Horn¹² hält fest, daß

„dieser Erneuerungsvermerk ... anscheinend nicht wahllos vergeben [wird]: von wenigen Ausnahmen abgesehen, findet er sich nur bei Bachs frühesten Kompositionen, die noch in Leipzig oder Frankfurt an der Oder, also gleichsam vor Bachs ‚offiziellem‘ Karrierebeginn als Musiker und Komponist entstanden sind. Es ist demnach möglich, daß diese Werke in einer besonderen Weise verändert worden sind, die den Rahmen der üblichen, auf Schritt und Tritt begegnenden Revisionen sprengt.“

In der Literatur ist das weite Feld der Überarbeitungen erst in jüngerer Zeit ins Blickfeld getreten, obwohl schon das NV für viele Kompositionen auf die Existenz mehrerer Werkfassungen hinweist. Carl Hermann Bitter war sich bei seiner Bach-Biographie des Problems der Revisionen zwar bewußt, sah aber die Frühfassungen als nahezu durchgängig verloren an und widmete den Jugendwerken daher keine Aufmerksamkeit¹³. Die Abschriften Emanuel Bachscher Klavierwerke aus der Sammlung Erich Prieger überliefern zum Teil ältere Werkfassungen und wurden bereits vor der Erwerbung durch Prieger von ihrem Vorbesitzer Ludwig Scheibler gewissenhaft nach den Berliner Autographen „korrigiert“¹⁴. Edward Buhle¹⁵ wies im Vorwort zur Neuausgabe von Sperontes'

¹¹ Das Trio Wq 149/Wq 73 liegt in Versionen für Flöte, Violine und Baß, für Cembalo und Violine sowie für Flöte und Cembalo vor. Im NV sind nur die beiden erstgenannten Besetzungen angeführt, während die Version für Flöte und Cembalo nur aus Manuskripten bekannt ist, über deren Verhältnis zum Komponisten nichts Näheres auszumachen ist.

¹² A. a. O. (Fußnote 8), S. 121.

¹³ C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 17.

¹⁴ Vgl. Kat. Prieger 1924, S. 21 (Bemerkung zu Nr. 203). Viele dieser Kopien befinden sich heute in Washington LC und in der LB Kiel. Zur Person des Kunsthistorikers und Schubert-Forschers Ludwig Scheibler (1848–1921) vgl. außer den spärlichen Mitteilungen im Prieger-Katalog (S. 38) bes. ZfMw 4, 1921, S. 63f. sowie *Rheinische Musiker*, 1. Folge, Köln 1960 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, H. 43), S. 228–232. Die im Prieger-Katalog unter der Losnummer 203 zusammengefaßten Quellen sind identisch mit den bei Horn, S. 151, diskutierten. Scheiblers Namenszug wird bei Horn irrtümlicherweise als der des Musiktheoretikers Heinrich Schenker gedeutet.

¹⁵ DDT 35/36, Einleitung, S. XIX.

Singender Muse an der Pleiße auf den Zusammenhang zwischen dem Es-Dur-Solo aus dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (BWV Anh. 129) und der Sonate Wq 65.7 hin, irrte allerdings in der Zuschreibung von BWV Anh. 129 an Johann Sebastian Bach.

Ernst Fritz Schmid untersuchte in seiner Dissertation erstmals systematisch einen größeren Ausschnitt aus Bachs Œuvre und kam für die Kammermusik zu Schlußfolgerungen, die das Bild von C. P. E. Bachs stilistischer Entwicklung nachhaltig geprägt haben:

„Soviel bei der Durchsicht bemerkt werden konnte, kann sich [die] Erneuerung nur auf Kleinigkeiten, Eintragung einzelner Verzierungen, Ausbesserung der Bezifferung usw. bezogen haben; wir dürfen somit diese Werke im wesentlichen durchaus als Werke der Leipziger bzw. Frankfurter Zeit ansehen, worin uns auch ein Vergleich ihrer Faktur mit derjenigen der nicht erneuerten Soli jener Zeit bestärkt, die ganz übereinstimmend erscheint“.¹⁶

Erich Beurmann gelangte 1952 für die Klaviermusik zu einem ganz entsprechenden Resultat:

„Die spätere Überarbeitung aller dieser [erneuerten] Sonaten beschränkte sich auf figurative Änderungen; Form und Struktur blieben unverändert.“¹⁷

Unbegreiflich bleibt allerdings Beurmanns Feststellung,

„die handschriftlichen Kopien weichen kaum oder nur in unwesentlichen Punkten (Artikulation, Phrasierung, Dynamik) voneinander ab“¹⁸

angesichts des Abdrucks voneinander abweichender Incipits im beigegeführten thematischen Werkkatalog.

Noch Hans-Günter Ottenberg skizzierte C. P. E. Bachs Entwicklung bis zur Berliner Zeit, ohne zu diskutieren, inwieweit die erhaltenen Quellen überhaupt noch die frühen Fassungen widerspiegeln¹⁹. Als ein Resultat dieser ungeprüften Annahme, derzufolge die Kompositionen der vor-Berliner Zeit im wesentlichen unverändert erhalten sind, präsentiert sich Carl Philipp Emanuel Bach als ein von Anfang an mit außergewöhnlichem Stil- und Formgefühl begabter Komponist. Die Agerundetheit und Schlüssigkeit der „frühen“ Leipziger Sonaten und Trios steht aber in merkwürdigem Kontrast zu den zwar originellen, aber doch unbeholfenen Versuchen, die Bach um 1732 in das Klavierbüchlein seiner Stiefmutter Anna Magdalena Bach eingetragen hat (BWV 122–125)²⁰.

Ulrich Siegele erkannte an einem Einzelfall, daß Bachs Bearbeitungstätigkeit gravierender gewesen sein muß, als bis dahin angenommen werden konnte. In einer knappen Analyse wies er nach, daß Wq 145 von dem *Trio ex D.b. / à /*

¹⁶ E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, hier S. 121 f.

¹⁷ E. Beurmann, *Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs*, Dissertation (masch.-schr.), Göttingen 1952, S. 45.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, hier Kap. I.

²⁰ BJ 1981, S. 46 und 53 (A. Glöckner).

Violino. / et. / Clavecin obligat. / Mons. Bach (BWV 1036) abhängig ist, und vermutete,

„das Trio Wq 145 sei das Ergebnis der Erneuerung einer im Trio BWV 1036 vorliegenden, wohl aus der Leipziger Zeit stammenden Frühfassung“.²¹

Nahezu gleichzeitig ergaben Georg von Dadelsens Vorarbeiten zur Neuausgabe der beiden Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach im Rahmen der NBA, daß eine der von Philipp Emanuel eingetragenen Polonaisen auch als Bestandteil einer C. P. E. Bach zugeschriebenen G-Dur-Suite vorlag. Zwar wurde die Suite im Anhang zu NBA V/4 nach einer Abschrift abgedruckt, die Rudolf Steglich vor 1943 nach einer Handschrift der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg angefertigt hatte. Sie fand allerdings wenig Beachtung, zumal die Vorlage nach kriegsbedingter Verlagerung zur Überprüfung nicht mehr zur Verfügung stand.

Darrell Berg²² versuchte am Beispiel der Klaviersonaten, zwischen den verschiedenen Arten und Ausprägungen der Umarbeitung zu differenzieren. Berg unterschied in Anlehnung an das NV zwischen Erneuerung und Auszierung bzw. Veränderung:

„Ein wichtiger Unterschied zwischen Bachs ‚Erneuerungen‘ und den übrigen Umarbeitungen besteht anscheinend darin, daß die erneuerten Fassungen die früheren ersetzen sollten“.²³

Berg konnte zeigen, daß sich spätere Fassungen von den früheren mit Mitteln der Stilkritik abgrenzen lassen:

„Stilistisch deuten die reichhaltig ausgearbeiteten Melodien und die subtil ausgefeilte Satzanlage auf die Endfassung“.²⁴

Als vorherrschende Form der Überarbeitung bestimmte sie die Auszierung,

„eine Technik, die zu den Grundlagen von Bachs Kompositionsweise gehört und deren Entwicklung zu seinen bedeutendsten Errungenschaften zählt“.²⁵

Dabei bleibe im allgemeinen die harmonische Struktur und der Periodenbau der jeweils früheren Fassungen erhalten. Berg nannte weiter das schon von Beurmann²⁶ beschriebene Phänomen des Austausches ganzer Sätze und die Möglichkeit mehrerer Bearbeitungsschritte.

„Merkwürdig bleibt, daß im Nachlaß-Verzeichnis ... penibel auf die Umarbeitungen der zwischen 1731 und 1738 entstandenen Sonaten hingewiesen wird, daß dort jedoch eine Reihe weiterer tiefgreifender Umarbeitungen verschwiegen wird.“²⁷

²¹ U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Dissertation, masch.-schr., Tübingen 1957), (Druck) Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 44.

²² A. a. O. (Fußnote 5).

²³ BJ 1988, S. 124.

²⁴ BJ 1988, S. 128.

²⁵ Ebd.

²⁶ A. a. O. (Fußnote 17), S. 20, 45 und im thematischen Katalog S. 118ff.

²⁷ BJ 1988, S. 150.

Horn zog die logische Konsequenz aus dieser Schlußbemerkung:

„Die ... ‚üblichen Revisionen‘ machen die Datierung von unterschiedlichen Textformen eines Werkes zu einem komplizierten und riskanten Unternehmen. Denn ‚übliche Revisionen‘ werden im Nachlaß-Verzeichnis meist verschwiegen, wengleich sie einen ansehnlichen Grad von Veränderung mit sich bringen können. ... Weist das Nachlaßverzeichnis mittels des Erneuerungsvermerks zwei verschiedene Fassungen eines Stücks aus, so bedeutet dies nicht, daß diese die einzigen sein müssen, die von dem betreffenden Stück je existiert haben.“²⁸

Durch eine minutiöse Kollationierung der Quellen konnte Horn zeigen, daß sich bei den frühen Sonaten bis zu fünf (mitunter nur geringfügig) voneinander abweichende Textformen feststellen lassen. Die relative Chronologie, die meist schon durch Stilvergleich problemlos zu bestimmen ist, kann nur durch Quellenkritik zu einer absoluten Chronologie präzisiert werden. Gestützt auf den Quellenvergleich konnte Horn die These vertreten,

„daß die im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen ursprünglichen Fassungen in den meisten Fällen verloren sind“.²⁹

Dies hat erhebliche Konsequenzen für die Beurteilung der Jugendwerke, da Horns Untersuchungen zufolge nur im Falle der Sonate Wq 65.7 nachweislich eine Fassung erhalten ist, die vor die Erneuerungen der Berliner Zeit zurückreicht. Die autographe Überlieferung läßt sich für alle „erneuerten“ Werke nicht weiter als bis um 1740 zurückverfolgen, obwohl die älteren Quellen für die Erneuerung in Berlin noch als Vorlagen gedient haben. Horn hat dies überzeugend mit einer bekannten Textstelle aus einem Brief Bachs vom 21. Januar 1786 in Verbindung gebracht, in dem er Johann Joachim Eschenburg mitteilt, er habe vor kurzem eine große Menge „alter Arbeiten“ verbrannt³⁰. Die Annahme, daß sich unter den vernichteten Kompositionen Jugendwerke und Frühfassungen befunden haben, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man den bei Horn nur verkürzt wiedergegebenen Briefausschnitt im Kontext betrachtet:

„Das Poßirlichste von allen ist die gnädige Vorsicht des Königes, wo durch Händels Jugendarbeiten bis aufs äußerste verwahrt werden. Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln, doch habe ich vor Kurzem ein Ries u. mehr alte Arbeiten von mir verbrannt u. freue mich, daß sie nicht mehr sind.“³¹

Carl Philipp Emanuel Bach amüsierte sich nicht nur über die „gnädige Vorsicht des Königs“, sondern zog wohl trotz seiner Beteuerung „Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln ...“ für seine Person Konsequenzen. Der Aufräumaktion scheinen fast alle Quellen der Leipziger und Frankfurter Zeit zum Opfer gefallen

²⁸ A. a. O. (Fußnote 8), S. 121.

²⁹ Ebd., S. 122.

³⁰ Horn (a. a. O., s. Anm. 8, S. 274) zitiert E. F. Schmid (a. a. O., s. Fußnote 16, S. 77). Die Textstelle wird ähnlich schon von D. Berg (BJ 1988, S. 125) zur Erklärung des Verlustes der Originalquellen gedeutet.

³¹ C. P. E. Bach an J. J. Eschenburg, 21. Jan. 1786; Dok III, Nr. 908; Angermüller Br (vgl. Fußnote 51), Nr. 99.

zu sein. Ausnahmen bilden die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach³² sowie ein Trio „mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“³³, das er wohl aus Pietät aufbewahrte³⁴.

Die Arbeiten von Darrell Berg und Wolfgang Horn erlauben wegen der Eingrenzung des berücksichtigten Materials noch keinen umfassenden Einblick in Bachs kompositorische Entwicklung. Darrell Berg untersucht nur die Klaviersonaten, läßt aber die frühen Klaviersuiten Wq 62.12 und 65.4 unbeachtet. Horn beschränkt sich auf die im NV als erneuert bezeichneten Kompositionen, verzichtet aber darauf, die übrigen Werke auf Bearbeitungsspuren zu überprüfen. Beide Arbeiten lassen die Klavierstücke sowie das Gebiet der Kammermusik weitgehend außer acht. Dabei stehen den Klaviersonaten aus der Zeit bis 1740 etwa gleich viele Solo- und Triosonaten gegenüber. Bach zugeschriebene Werke, deren Echtheit nicht gesichert ist, werden kaum diskutiert. Wie die Beispiele der Sonate BWV 1036, die nur aufgrund eines zeitbedingten Mißverständnisses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter die Werke Johann Sebastian Bachs eingereiht wurde, und der in NBA V/4 mitgeteilten G-Dur-Suite zeigen, sind gerade hier unter günstigen Umständen neue Aufschlüsse möglich. Immerhin konnte es, wie Darrell Berg bemerkt, bei der Vernichtung älterer Quellen um die Jahreswende 1785/86

„nicht mehr im Bereich von Bachs Möglichkeit [liegen], die Quellen der Frühfassungen aller dieser Werke zu unterdrücken.“³⁵

Eine kritische Sichtung scheinbar obskurer Quellen wird um so wichtiger angesichts des Ausfalls der zentralen, also der auf C. P. E. Bach und den engsten Kreis seiner Familie zurückgehenden Überlieferung.

Von den bei Helm als möglicherweise echt beziehungsweise als zweifelhaft verzeichneten Werken scheiden die im Anhang angeführten Kompositionen allerdings von vornherein aus. Ein Teil von ihnen ist in Konkordanzquellen anderen Autoren zugewiesen. Andere sind in mehreren nicht unmittelbar voneinander abhängigen Quellen überliefert, erscheinen aber in allen bekannten Abschriften ursprünglich ohne Autorenangabe. Die Autorschaft Carl Philipp Emanuel Bachs ist daher schon aus quellenkritischen Gründen höchst unwahrscheinlich.

³² Denkbar ist auch, daß die Klavierbüchlein ursprünglich ohnehin nicht zu Carl Philipp Emanuel Bachs Erbteil gehörten, sondern in den Besitz Johann Christian Bachs gelangt waren, der sie als letztes Familienmitglied noch nach 1745 für eigene Kompositionsversuche benutzt hat (BWV Anh. 131; s. BzMw 17, 1975, S. 48 [H.-J. Schulze]). Sie könnten dann – wie viele eigene Werke Johann Christian Bachs – bei dessen Abreise nach Italien in Berlin verblieben sein (s. NV 1790, S. 83.).

³³ NV 1790, S. 65 [1].

³⁴ Zu erwägen ist, ob Entsprechendes nicht auch für Bachs Kompositionsskizzen gilt, die einstmals zahlreich vorhanden gewesen sein müssen. Von diesen haben sich nur einzelne erhalten, meist auf freien Seiten bereits beschriebener Notenblätter, wo sie ohne Textverlust an den das Hauptkorpus bildenden Werken nicht entfernt werden konnten.

³⁵ BJ 1988, S. 125. Horn schränkt dies dahingehend ein, daß die frühen Werke wohl insgesamt nur in wenigen Kopien verbreitet waren (a. a. O., s. Fußnote 8, S. 273).

2. Vokalmusik

Eine Diskussion von C. P. E. Bachs Schaffen bis 1740 darf die wenigen erhaltenen Hinweise auf seine Produktivität im Bereich der Vokalmusik nicht unbeachtet lassen. Zwar stimmen die noch greifbaren Reste nicht eben zuversichtlich, doch gewinnen wir zumindest Einblick in Bachs Selbstverständnis als Komponist, wenn er noch 1773 in seiner Autobiographie³⁶ auf die in Frankfurt komponierten Vokalwerke hinweist. Der alphabetische Katalog des Stadtarchivs Frankfurt/Oder bewahrt Eintragungen von zwei Textdrucken³⁷, die bis 1945 im Bestand des Archivs der Marienkirche vorhanden waren und Bachs Namen als Komponisten explizit nennen:

Cantata, welche bey dem [Johann Samuel] Ungnad- [Anna Elisabeth] Thielischen Hochzeit-Fest ... aufgeführt wurde von Carl Philipp Emanuel Bach [Hochzeitskantate zum 18. Januar 1736]. Frankfurt a. d. Oder [1736]: Alex, 2 Bl. 4° (2°). – Signatur: Theol. 2°, 110/96

Cantata, welche bey dem hohen Geburths-Feste ... des Cron-Printzens [Friedrich] von Preussen ... aufgeführt worden von C. Ph. E. Bach, den 24. Januar 1737. [Frankfurt a. d. Oder] 1737: [Schwartz], 2 Bl. 4° (2°). – Signatur: Prof. 2° 99/25

Darüber hinaus teilte C. H. Bitter 1868 ohne Angabe von Fundorten die vollständigen Texte von drei weiteren Gelegenheitswerken mit³⁸, die unter der Voraussetzung, daß die diesbezüglichen Angaben in Bachs Autobiographie wörtlich zu nehmen sind, auch von ihm komponiert sein müßten:

Oratorium, | Welches | Am Sontage des ersten Advents 1736. | Bey der | Solennen | Einweyhung | Der Frankfurthischen | Unter-Kirche, | Abgesungen wurde. | Frankfurth an der Oder, | Gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.

Da | Ihre Königl. Hoheit | der | Durchlauchtigste Fürst und Herr | Herr | Friedrich Wilhelm, | Prinz in Preussen und Markgraf in Brandenburg | und | Dero | Frau Gemahlin | Königl. Hoheit | die | Durchlauchtigste Fürstin und Frau, | Frau | Sophia Dorothea Maria | gebohrne Königl. Prinzessin von Preussen | Die Stadt Frankfurt | Mit | Dero hohen Gegenwart | beehrten | legten in nachstehender | Cantate | ihre unterthänigste Freude an den Tag | Die auf der dasigen Universität studirende. | Den 18. Martij 1737. | Gedruckt bey Philipp Schwarzen, Königl. Preuss. Univ. Buchdr.

Als | Der Allerdurchlauchtigste und Grossmächtigste | Fürst und Herr | Herr | Friedrich Wilhelm | König in Preussen | [...] | Die Stadt Frankfurt an der Oder | in der Martins Messe 1737 | Mit Dero allerhöchster Gegenwart | beehrten | Wollten ihre allerunterthänigste Ehrfurcht und Freude | bezeugen | Die auf der dasigen Universität Studirende. | Frankfurt an der Oder, gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.

³⁶ A. a. O. (Fußnote 7), S. 199.

³⁷ Auf die Textdrucke wies erstmals H. G. Ottenberg in seiner Biographie (a. a. O., s. Fußnote 19, S. 301) hin. Mißverständlich ist Ottenbergs Angabe, „das handschriftliche Material“ sei Kriegsverlust. Aus den Katalogeinträgen geht zweifelsfrei hervor, daß lediglich Textdrucke vorhanden waren. – Das zweite Stück könnte erklären, wie Friedrich der Große auf Bach aufmerksam wurde.

³⁸ Bitter I (Fußnote 13), S. 325–333. Im Stadtarchiv Frankfurt/Oder findet sich keine Spur dieser Textdrucke; Nachforschungen im Bestand des ehemaligen Universitätsarchivs – heute in Verwahrung des Hauptstaatsarchivs Potsdam – stehen noch aus.

Leider hat sich von den angeführten Werken nichts erhalten. Der einzige Hinweis des NV auf Vokalwerke der vor-Berliner Zeit könnte in den erwähnten drei Tenorarien Wq 211 liegen, die die allerdings wenig konkrete Angabe „in jungen Jahren verfertigt“ tragen.³⁹ Die kurzen, kleinbesetzten und anspruchslosen Werke selbst geben kaum Hinweise auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung, außer daß der Eintritt der Singstimme in der dritten Arie ein wenig an den Beginn der frühen Klaviersonate Wq 65.7 und damit auch an den Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Murky „Ihr Schönen höret an“ (BWV Anh. 40/BC H3) aus Sperontes' „Singender Muse an der Pleiße“ anklingt.

Da die einzige bekannte Quelle für diese drei Stücke, eine Abschrift von der Hand Michels in der Sammlung Westphal (Brüssel CRM, 719k), nicht vor 1786 entstanden ist, müssen die Werke nicht unbedingt in ihrer ursprünglichen Form erhalten sein. Für diese Annahme spricht auch, daß Bach die drei Arien noch in seiner Hamburger Zeit mehrfach bei sogenannten Redeübungen im Johanneum zur Aufführung gebracht hat. Eine Serie von Aufführungen am 12., 13., 14. und 15. März 1776 ist durch ein von Bitter⁴⁰ mitgeteiltes Textbuch bezeugt; eine zweite wird für 1778 erwähnt⁴¹. Darüberhinaus beweist ein im Stadtarchiv Braunschweig ermittelter Textdruck⁴², daß Bach im Jahre 1781 die drei Arien mit leicht parodierten Texten anlässlich einer Redeübung zum Gedenken an Kaiserin Maria Theresia verwendet hat. Das Textbuch trägt den Titel

Arien / von / dem Herrn Musik-Director Bach / in Musik gesetzt / und bey / der den 13. 14. 15. und 16 Februar 1781 / im Johanneo / zu haltenden Redeübung / abgesungen. / Hamburg, / gedruckt von J. C. Piscator, E. Hochedden und Hochweisen Rathes, / wie auch des Gymnasii und Johannei Buchdrucker.

und enthält die drei Arien in der Reihenfolge 2, 1, 3. Eine Gegenüberstellung von Originaltext und Parodie von Wq 211.2 mag an dieser Stelle genügen^{42a}.

³⁹ Der bei Bitter II (Anm. 13), S. 309–311 mitgeteilte Brief Johanna Maria Bachs an Sara Levy vom 5. Sept. 1789 schließt eventuell hier die italienische Ariette „D' Amor per te languisco“ (Wq 213/H 767) mit ein. Die nach Helm einzige erhaltene Quelle (Paris BN, *Mus. ms. 1570*) ist eine Kopie Michels und gibt insofern keine Auskunft über die Datierung des Werkes. Der stilistische Befund weist allerdings eher auf die Berliner Zeit. Leipziger Ursprungs könnte – wegen der Textwahl – die 1741 gedruckte Vertonung des Schäferlieds Mariane von Zieglers (Wq 199.2) sein; wie bei Wq 213 kommt aber aus stilistischen Gründen auch hier lediglich die Berliner Zeit in Frage.

⁴⁰ Bitter I (Fußnote 13), S. 192.

⁴¹ Ebd., S. 193.

⁴² Signatur: *H VIII A, Nr. 124*.

^{42a} Der *Hamburgische Unpartheyische Correspondent* (1781, Nr. 29) bringt eine Besprechung der Redeübung und teilt den Parodietext zu Wq 211.1 mit. Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla*, Hildesheim 1993, S. 62, Fußnote 38.

Wq 211.1:

Himmelstochter, Ruh der Seelen,
 Ewig wirst du Fürsten fehlen,
 Denn dich schreckt des Purpurs Glanz.
 Ungewinkt, mit leisem Schritte,
 Eilst du zu des Schäfers Hütte,
 Windest mit an seinem Veilchenkranz.

Seine Tage fließen heiter
 Wie ein Frühlingsbach dahin.
 Stille Tugend, sein Begleiter,
 Läßt auf seinem Pfade Rosen blühen.

*Erste Arie | nach den Lobreden | auf | Ihre Majestät | die
 Höchstselige und Große Kayserinn-Königinn | Maria Theresia.*

Edle Thaten, fern vom Schimmer,
 Blühen ewig, welken nimmer,
 Graben tief ins Herz sich ein.
 So wird auch Theresens Name
 Immer ein geweihter Name
 Welt und Nachwelt unvergeßlich seyn.

Ihre Tage, o wie heiter
 Flossen sie im Wohlthun hin!
 Reine Tugend, Ihr Begleiter,
 Ließ auf Ihrem Pfade Rosen blühen.

*

Der so gewonnene Eindruck einer recht umfangreichen kompositorischen Tätigkeit Carl Philipp Emanuel Bachs auf dem Gebiet der Vokalmusik gibt Anlaß, die Autorschaftsfrage des von seiner Hand geschriebenen Arien-Fragments BWV 224 neu zu überdenken⁴³. Das von Andreas Glöckner⁴⁴ eingehend beschriebene Fragment – erhalten sind lediglich 71 Takte der Sopran-Stimme – ist auf einem Einzelblatt (*P 491*) zusammen mit dem

⁴³ Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internat. Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990 (im folgenden: KB Hamburg 1988), S. 112 (A. Glöckner). Den Vermutungen A. Glöckners über C. P. E. Bachs kompositorische Beteiligung an der Lukas-Passion (BWV 246) schließen wir uns allerdings nicht an. Unvollständige Besetzungsangaben wie im Kopftitel zu *P 1017* – Glöckners Hauptargument – finden sich recht häufig auch in J. S. Bachschen Originalpartituren (so etwa in der Johannes-Passion und der h-Moll-Messe), ohne daß hieraus entsprechende Schlußfolgerungen gezogen werden könnten. Weiter ist es unwahrscheinlich, daß der sechzehnjährige C. P. E. Bach in der von Glöckner registrierten großen Eile beim Kopieren noch Zeit für kompositorische Eingriffe gehabt hätte. Der stilistische Kontrast zwischen den Arien und den übrigen Sätzen der Lukas-Passion scheint uns eher durch unterschiedliche Gattungstraditionen als durch eine zeitliche Differenz ihrer Entstehung bedingt zu sein.

⁴⁴ BJ 1981, S. 51–53.

sogenannten Pedal-Exercitium BWV 598, dieses ebenfalls von C. P. E. Bachs Hand, überliefert. Es verdient festgehalten zu werden, daß beide Einträge ursprünglich anonym waren und daß lediglich BWV 598 nachträglich durch den Thomasalumnus Carl August Thieme mit dem mehrdeutigen Kopftitel *Pedal Exercitium Bach* versehen wurde⁴⁵.

Der Quellenbefund bietet also zunächst keine zwingenden Gründe, eines oder gar beide Stücke Johann Sebastian Bach zuzuschreiben. Zwar deuten die Schriftformen⁴⁶ C. P. E. Bachs, der Kopftitel von der Hand Thiemes und die mutmaßliche Provenienz⁴⁷ des Einzelblattes auf eine Entstehung noch vor C. P. E. Bachs Weggang aus Leipzig (Spätsommer 1734), doch wäre auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier Reste eigener Kompositionen des zweitältesten Bach-Sohnes vorliegen.

Glöckner vermutet in dem Arienfragment den Überrest einer Johann Sebastian Bachschen Kantate auf den Sonntag Jubilate, da er im Text Anspielungen auf das Evangelium dieses Sonntags zu erkennen glaubt. Diese Annahme hat Konsequenzen für die Datierung, da die Jahre 1731 und 1733 aufgrund äußerer Umstände für die Aufführung der hypothetischen Jubilate-Kantate nicht in Frage kommen (1731 nachgewiesene Aufführung von BWV 103, 1733 keine Figuralmusik wegen Landestruer) und die Zeit vor 1731 und nach 1733 sich mit dem Schriftbefund nicht vereinbaren läßt. So ergibt sich scheinbar zwingend eine Datierung auf Anfang Mai 1732.

Der Text des Arienfragments bietet freilich nur wenige Anhaltspunkte für eine genauere Zuordnung:

Reißt euch los, bekränkte Sinnen.
 Laßt den sonst gewohnten Schmerz
 Heute keinen Platz gewinnen.
 Reiß dich los, bekränktes Herz.

Den erhaltenen vier Zeilen, die wahrscheinlich dem A-Teil einer Da capo Arie entsprechen, läßt sich nicht einmal eindeutig entnehmen, ob das Werk geistlicher oder weltlicher Bestimmung war. Die einleitende Zeile könnte ebenso gut als Bestandteil eines allegorischen Dialogs innerhalb einer weltlichen Kantate verstanden werden⁴⁸. Doch ist auch eine geistliche Bestimmung nicht gänzlich auszuschließen.

Stilistisch sprechen mehr Anzeichen für Carl Philipp Emanuel als für Johann Sebastian Bach. Die 71 Takte der Sopranstimme lassen das Streben nach einer großräumigen Anlage und gleichzeitig gewisse Schwächen in der melodischen Erfindung erkennen⁴⁹. Melodische Wendungen wie in T. 24 und 41 sind auch für Carl Philipp Emanuel Bachs frühe Sonaten charakteristisch⁵⁰. Des weiteren beobachtet man einen für Johann Sebastian Bach untypischen wenig planvollen

⁴⁵ BJ 1978, S. 39–41 (H.-J. Schulze).

⁴⁶ BJ 1981, S. 56 (A. Glöckner).

⁴⁷ BJ 1981, S. 127 (H.-J. Schulze).

⁴⁸ Vgl. etwa BWV 210 a/3 „Ihr Sorgen flieht“ oder BWV 249 a/2 „Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen“.

⁴⁹ Vgl. den vollständigen Abdruck des Fragments in BJ 1981, S. 51.

⁵⁰ Vgl. etwa Wq 64.6/1, T. 91; Wq 64.6/3, T. 11; Wq 65.5/1, T. 1–2.

Einsatz der musikalischen Ressourcen, wenn etwa der zur Verfügung stehende Ambitus des Soprans (d'–a'') bereits in den ersten beiden Takten ausgeschöpft wird.

3. Orgelwerke

An Werken für Orgel nennt das NV neben den beiden Konzerten Wq 34 und 35 nur die zwischen 1755 und 1758 entstandenen Sonaten Wq 70.1–6, zu denen sich als einzige Komposition mit Pedal Wq 70.7 gesellt. Eine Orgelkomposition ist aber trotz der Aufschrift „per il Cembalo“ anscheinend auch die auf 1749 datierte fünfsätzigte Sonate Wq 65.24 (H 60 und H 371.5). Für die Orgel sprechen die vielstimmigen Griffe und die Führung des Basses in Oktaven. Typische Orgelfaktur weist auch das abschließende Allabreve auf.

Die Bewerbung um den vakanten Organistenposten an St. Wenzel in Naumburg im Jahre 1733 läßt vermuten, daß sich schon der Neunzehnjährige mit der Orgelkomposition vertraut gemacht hat⁵¹. Eigene Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch, seien es Improvisationen oder niedergeschriebene Kompositionen, konnte die Kirchenbehörde bei allen Amtsbewerbern voraussetzen. Das oben angesprochene Pedal-Exercitium belegt – unabhängig von der Frage der Autorschaft – daß C. P. E. Bach einer obligaten Pedalbehandlung einige Aufmerksamkeit gewidmet hat⁵². Allerdings lassen sich offenbar keine weiteren freien Orgelwerke nachweisen, für die der junge Carl Philipp Emanuel als Autor in Frage kommt.

Einem Hinweis von Henry Schädlich folgend hat Hans-Günter Ottenberg die Richtigkeit der Zuweisung des Choralvorspiels BWV 745 „Aus der Tiefen rufe ich“ an Johann Sebastian Bach angezweifelt⁵³. Ottenberg konnte zeigen, daß die an den Cantus firmus gebundenen Partien des Vorspiels in Phrasen aus der Allemande der Suite Wq 62.12 eingebettet sind. Ottenberg hielt fest, daß die Takte 9–16 der Choralbearbeitung den T. 1–8 der Allemande mit geringfügigen Abweichungen entsprechen und daß auch die Schlußakte beider Werke identisch sind. Da die Authentizität der e-Moll-Suite über jeden Verdacht erhaben ist, stellt sich die Frage nach dem Autor der Choralbearbeitung. Ottenberg schloß C. P. E. Bach als Komponisten aus, da „die Gattung der Choralbearbeitung aus funktionalen Gründen in seinem Schaffen keine Rolle

⁵¹ Carl Philipp Emanuel Bachiana. Briefe, die bei Ernst Suchalla nicht veröffentlicht wurden, hrsg. und kommentiert von Rudolph Angermüller, in: Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1985/86, S. 9–168 (im folgenden: Angermüller Br), Nr. 1.

⁵² Bei dem erst nachträglich so benannten *Pedal-Exercitium* könnte es sich in der Tat um ein neues Übungsstück handeln. Hierfür sprächen insbesondere die Wiederholungen von Einzeltakten und Taktgruppen. Möglich ist aber auch, daß sich Carl Philipp Emanuel Bach Notizen für den Beginn einer Orgel improvisation gemacht hat. Hierauf deutet vor allem die Akkordfolge, die Bach auf den Systemen 9 und 10 niedergeschrieben hat. Da am Ende von System 8 kein Taktstrich steht, kann es sich allerdings auch um zwei voneinander weitgehend unabhängige Aufzeichnungen handeln.

⁵³ H. G. Ottenberg, *Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung „Aus der Tiefe rufe ich“ (BWV 745)*, BJ 1986, S. 127–130.

spielt“⁵⁴, und suggerierte, daß es sich um eine nach 1750 vorgenommene Kompilation aus einer schon vorliegenden Harmonisierung des Chorals und Bachs Allemande handle. Die von Ottenberg vorgebrachten Argumente sind jedoch nicht stichhaltig. Die Behauptung, C. P. E. Bach habe keine Choralsätze für Tasteninstrumente geschrieben, wird widerlegt durch den Eintrag „Choräle ... beym Clavier zu spielen“ im NV⁵⁵ und eine offenbar damit korrespondierende Michel-Kopie von „5 Chorälen mit ausgesetzten Mittelstimmen“ (Brüssel CRM, 16083)⁵⁶. Unklar bleibt auch die Motivation für einen derartigen Bearbeitungsvorgang.

Eine genaue Prüfung zeigt, daß im Choralvorspiel weiteres Material der Allemande nachgewiesen werden kann. Die Schlußwendung des ersten Teils ist eine getreue Transposition des Satzendes nach G-Dur. Vom ganzen ersten Teil der Allemande kommen also nur die zweite Hälfte von T. 8 und die erste von T. 9 nicht auch im Choralvorspiel vor. Die beiden ersten Takte des zweiten Teils sind als Zwischenspiel vor die letzte Choralzeile geschaltet. Unter die letzte Choralzeile ist sogar die Anfangswendung der Allemande gesetzt. Bis auf einen einzigen Takt im ersten Teil und eine Zwischenpartie im zweiten Teil ist also die Gesamtsubstanz der Allemande auch in der Choralbearbeitung anzutreffen. Die Anpassung eines Chorals an einen Suitensatz ohne Stilbruch könnte als kompositorische Leistung nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hierzu hätte der Bearbeiter nicht nur eine Reihe von Zwischenspielen im „vorgegebenen“ Allemandenstil hinzukomponieren müssen, auch die Choralzeilen wären in diesem Stil durchzuführen. Wesentlich näher liegt es, eine Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses anzunehmen. Die Allemande könnte aus der Choralbearbeitung durch Auslassung der Cantus-firmus-gebundenen Partien entstanden sein, kurze Einschaltungen könnten Bruchstellen kitten, der harmonische Verlauf wäre an die Gepflogenheiten im Suitensatz anzupassen. Daß dies die tatsächliche Kompositionsrichtung gewesen sein dürfte, geht aus dem stilistischen Befund der Allemande hervor. Während alle dem Choralvorspiel entnommenen Partien dreistimmig sind, sind alle verbindenden Partien nur zweistimmig gesetzt. Die genannten Takte erweisen sich damit als späterer Einschub. Da C. P. E. Bach die e-Moll-Suite im Druck herausgegeben und damit den Augen der Öffentlichkeit ausgesetzt hat, ist nicht anzunehmen, daß er ein fremdes Werk plagiiert hat. BWV 745 ist somit mit einiger Sicherheit als ein Cantus-firmus-gebundenes Orgelwerk C. P. E. Bachs anzusehen, das vor dem Entstehungs- beziehungsweise Überarbeitungsdatum der Suite, das im NV mit 1751 angegeben ist, bereits vorgelegen haben muß⁵⁷.

⁵⁴ BJ 1986, S. 129.

⁵⁵ NV, S. 64 [7].

⁵⁶ Auf die Satztechnik und die Datierung der Choralsätze wird unten einzugehen sein.

⁵⁷ In der Bearbeitungstechnik kommt das Vorspiel „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (BWV Anh. 73, nach BWV 639) nahe an BWV 745 heran. In einer Kopie des Anonymus 303 (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. R 25) ist es explizit C. P. E. Bach zugeschrieben. Siehe das Faksimile in NBA IV/1, Kritischer Bericht, S. 122–124 (H.-H. Löhlein). Die Zuweisung kann auf stilkritischem Weg nicht überprüft werden, da es sich allem Anschein nach um die Bearbeitung eines Johann Sebastian Bachschen Werkes

Für die fünf Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen fehlt jeder Hinweis auf die Entstehungszeit. Sieht man von dem hinsichtlich Besetzung und Autorschaft problematischen vierstimmigen Choralatz „Jesus, meine Zuversicht“ ab⁵⁸, so handelt es sich auch hier um Choralbearbeitungen für Orgel, die an Satztechnik und Stil Johann Sebastian Bachs denken lassen. Leider gibt es unter den übrigen Werken Carl Philipp Emanuels kein datiertes Vergleichsmaterial; das Korpus ist auch zu klein und zu uneinheitlich, als daß sich eine stilistische Entwicklung nachweisen ließe. Für eine frühe Datierung der Werke sprechen aber vielleicht die folgenden Beobachtungen: Alle Choräle verwenden Melodievarianten, die auch Johann Sebastian Bach um oder vor 1735 bearbeitet hat. Das Choralvorspiel über „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist in Tonart, Harmonik und Faktur deutlich an BWV 690 angelehnt, nur wird der gebräuchlichere 4/4-Takt gebraucht. Alle Choräle verwenden die für die Bach-Schule typische Notierung mit Viertelnoten als Grundeinheit⁵⁹. Eine als Alternative („Zur Veränderung“) vorgeschlagene Choralzeile in der Bearbeitung „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ deutet auf eine Überarbeitung einer frühen Komposition. Nicht zuletzt läßt der sicherlich authentische Titel „Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen“ an die von Carl Philipp Emanuel Bach beschriebene Unterrichtspraxis seines Vaters denken:

„Hernach gieng er mit [seinen Schülern] an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt und Tenor musten sie selbst dazu erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bässe machen.“⁶⁰

Zumindest einige der Stücke könnten also auf den Unterricht Johann Sebastian Bachs zurückgehen. Weiterreichende Schlußfolgerungen verbieten sich jedoch angesichts der fehlenden Originalquellen.

handelt und da der Gattungsstil gegenüber dem Personalstil bei weitem überwiegt. Ähnliches gilt für das gleichfalls von Anonymus 303 als Werk C. P. E. Bachs bezeichnete Adagio für 2 Manuale und Pedal Wq n. v. 66 (SBB, P 1151). Eine von demselben Kopisten geschriebene Vergleichsquelle (SBB, Am. B. 505) bezeichnet den Autor lediglich als „da Bach“. C. P. E. Bachs Autorschaft ist bei BWV Anh. 73 und Wq n. v. 66 durchaus denkbar.

⁵⁸ Der Choralatz „Jesus, meine Zuversicht“ (H 336.3) erscheint als Nr. 337 in der von C. P. E. Bach herausgegebenen Sammlung *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge* (4. Theil, Leipzig 1787). Der Satz wurde mit dem Text „Auf, mein Herz“ auch als Eingangschoral in dem nicht von Johann Sebastian Bach autorisierten Pasticcio „So du mit deinem Munde bekennest Jesum“ (BWV 145) verwendet. Aus der Doppelzuweisung dieses Satzes an Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach stellt sich die Frage nach dem Kompilator dieses Pasticcios neu, zumal auch die älteste nachweisbare (1776), leider aber verschollene Quellenschicht für diese Werkfassung mit Hamburg in Verbindung steht. Siehe hierzu NBA I/10 Krit. Bericht, S. 142 und 148f. (A. Dürr) und BC A 60.

⁵⁹ Für Kantionalsätze bevorzugt C. P. E. Bach in der Hamburger Zeit deutlich die Notierung in halben Noten.

⁶⁰ Dok III, Nr. 803. Vgl. auch die im NV, S. 88 [13] erwähnten, leider aber verschollenen „Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach gefertigt.“

4. Klaviermusik

Durch die im Sommer 1991 erfolgte Rückkehr eines bislang verloren geglaubten Sammelbandes aus kriegsbedingter Verlagerung hat sich die Quellenlage für C. P. E. Bachs frühe Klaviermusik entscheidend verbessert. Es handelt sich hierbei um das nach der Systematik des alten Bandkatalogs unter der Signatur *ND VI 3191* erfaßte Konvolut der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg⁶¹. Der Band wurde nach Ausweis der Benutzerliste in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts mehrfach zu wissenschaftlichen Zwecken eingesehen, jedoch sind weder eine genauere Beschreibung seines Inhalts noch irgendwelche Forschungsergebnisse veröffentlicht worden. Den einzigen Anhaltspunkt für das dort vertretene Repertoire liefert Eitners Quellenlexikon (Bd. 1, S. 285 a) – allerdings, wie sich heute feststellen läßt, mit zum Teil ungenauen Angaben.

Seit der Edition der Notenbücher Anna Magdalena Bachs durch Georg von Dadelsen im Rahmen der NBA ist bekannt, daß sich aus dem Hamburger Band drei Sätze (*Allemande – Polonaise I – Menuet*) einer *Sonata per il Cembalo solo di Sig^{re} C. P. E. Bach* in einer Kopie Rudolf Steglichs erhalten haben. Die kleine „Sensation“ dieser Sonate bestand darin, daß deren zweiter Satz nahezu identisch ist mit der Polonaise BWV Anh. 125, die C. P. E. Bach um 1732 selbst in das zweite Notenbüchlein seiner Stiefmutter eintrug, ohne jedoch ihren Autor zu nennen. Zudem hat der dritte Satz in Steglichs Kopie starke Ähnlichkeit mit dem Menuet Wq 111 von 1731, so daß die Zuschreibung an C. P. E. Bach als doppelt abgesichert gelten kann. Umgekehrt spricht nichts dagegen, die anderen drei von C. P. E. Bach offenbar in einem Zug mit BWV Anh. 125 niedergeschriebenen Sätze BWV Anh. 122–124 ebenfalls ihm zuzuschreiben.

Da die wichtige Hamburger Quelle nun erstmals seit fast 50 Jahren der Forschung wieder zugänglich ist, soll an dieser Stelle ein vollständiges Inventar folgen. Die zwölf handschriftlichen Faszikel wurden bereits im 18. Jahrhundert mit einem Exemplar der Amsterdamer Originalausgabe der Damensonaten (Wq 54) zusammengebunden. Eine auf den äußeren Einbanddeckel aufgeklebte Vignette trägt folgenden Titel:

Six | Sonates pour le Clavecin | à l'usage des Dames | par Mr. Ch. Ph. E. Bach | Œuvre première | idem | Diverses Sonates écrites et com- | posées par le même Auteur.

Eine Bleistiftnotiz im Innendeckel nennt das Jahr 1876 als Zeitpunkt des Erwerbs durch die SUB (Akzessions-Nr. 2644). Leider läßt sich der Provenienz-

⁶¹ Abgesehen von dem hier besprochenen Band sind weitere für die C. P. E. Bach-Forschung überaus wichtige Quellen wieder zugänglich geworden. Hierzu zählen die ehemals zur Sammlung Wagener gehörigen und 1917/18 über das Antiquariat Liepmannsohn erworbenen Partituren Berliner Provenienz der zwei Sinfonien Wq 175 und 176 (*ND VI 3710^{m-n}*) sowie die teilautographen Stimmensätze der zwölf Sonatinen Wq 96–105, 109 und 110 (*ND VI 3472^o*). Die Provenienzkette der letztgenannten Quelle läßt sich nunmehr fast lückenlos rekonstruieren: AK 1805 – Kat. Gähler 1826 – ... – A. v. Dommer – G. R. Wagener – A. Wotquenne (1904) – C. G. Börner (1914) – Liepmannsohn (vor 1918) – SUB Hamburg (1918). Ferner kehrte eine durch Wasser schwer beschädigte alte Abschrift des Sanctus Wq 219 (*ND VI 700*) nach Hamburg zurück.

gang der Quelle nicht weiter zurückverfolgen, da jegliche Besitzervermerke fehlen und die Akzessionsjournale der SUB, die weiterführende Angaben enthalten haben mögen, Kriegsverlust sind.

Inventar⁶²: Hamburg SUB, ND VI 3191

1. *Six Sonates pour le Clavecin à l'usage des Dames*
(Amsterdam 1770) Wq 54; RISM A/I/1: B 83
2. a) Sonate G-Dur
b) Wq 65.22; H 56 (1748)
c) ?
d) binio
e) –
3. a) Sonate B-Dur
b) Wq 65.34; H 152 (1760)
c) Anonymus 301
d) binio
e) gekröntes FR-Monogramm in Bl. a und b
4. a) Sonate a-Moll
b) Wq 65.33; H 143 (1759)
c) Anonymus 303
d) binio
e) Adler mit Herzschild; ICM doppelstrichig
5. a) Sonate g-Moll
b) Wq 70.6; H 87 (1755)
c) Anonymus 303
d) binio
e) unklar
6. a) *Romance. / 12 Variations par C. P. E. Bach.*
b) Wq 118.6; H 226 (1766)
c) Anonymus 301
d) binio
e) gekröntes FR-Monogramm
7. a) *Suite. / pour le Clavecin / par / Ms: C: P: E: Bach.*
b) Suite Es-Dur: Allegro – Marche [BWV Anh. 127] – Men[uet] [Wq 116, 1; H 171]
c) Schreiber der Neustimmen in *St 148*
d) binio
e) Stilisierter Tannenbaum mit Zierwurzel in Blatt a
8. a) *March. F# und Murqui A# pour l'Amour*
c) unbekannter Schreiber 1
d) zwei Einzelblätter; urspr. 1 Bogen?
e) unklar

⁶² Im folgenden bedeuten a) Titel, b) Werk/Entstehungsjahr, c) Schreiber, d) Umfang, e) Wasserzeichen.

9. a) *Sonata / â / Cembalo Solo. / di Signr: C: P: E: Bach.*
 b) Wq 65.10; H 19 (1738)
 c) wie 7
 d) binio
 e) Wappen mit Hahn in Blatt a
10. a) *SONATA / per il Cembalo Solo. / di Sigl C. P. E Bach:*
 b) Suite G-Dur: Allemande – Polonoise 1. [BWV Anh. 125]
 – [Polonoise 2.] – 3/4 – Men[uet] und
 Sonata e-Moll: Allegro [Wq 65.5^I] – Andante [Wq
 64.4^{III}] – Vivace [vgl. Wq 64.4^{III}]
 c) wie 7; vgl. das Faksimile auf S. 145
 d) binio + unio
 e) wie 9
11. a) *Cembalo/Allemande*
 b) Allemande As-Dur
 c) wie 7
 d) unio
 e) wie 9
12. a) Sonate F-Dur
 b) Wq 65.21; H 52 (1747)
 c) unbekannter Schreiber 2
 d) quaternio
 e) ein Bl. gekr. Lilienwappen darunter C & I HONIG, GR gekrönt; sonst
 Holländischer Freiheitslöwe auf Sockel mit Aufschrift FRYHEYT in Rundschild
 umrandet mit Spruchband: PRO PATRIA EIUSQUE LIBERTATE
13. a) Sonate d-Moll
 b) Wq 69; H 53 (1747)
 c) wie 12
 d) quaternio?
 e) wie 12?

Neben erstrangigen Abschriften von teils recht schlecht überlieferten Klaviersonaten der Berliner Zeit beanspruchen die Faszikel 7, 9 und 10 besondere Aufmerksamkeit, da sie bislang unbekannte Textformen von offenbar frühen Kompositionen C. P. E. Bachs enthalten. Der Schreiber dieser drei Faszikel (sowie auch von Faszikel 12) ist der Bach-Forschung bereits als Kopist C. P. E. Bachs bekannt⁶³. Ungeachtet seiner relativ variablen Notenschrift ist er stets an seinen klobigen und leicht manirierten Satzüberschriften und Taktvorzeichnungen zu erkennen. Die Abschriften in *ND VI 3191* scheinen das bisher früheste dokumentierte Schriftstadium dieses Schreibers darzustellen.

Im folgenden sollen die in den Faszikeln 7, 9 und 10 vertretenen Werke vorgestellt und auf ihre Abweichungen von den bereits bekannten Fassungen

⁶³ Für die Identifizierung danken wir H.-J. Schulze; der namentlich noch unbekannte Berliner Schreiber ist bisher nachgewiesen in *St 81, St 131, St 148* (Neustimmen), *St 153, St 155* und *Mus. ms. 38 269*. Vgl. die Schriftprobe in *NBA VII/3* und die im zugehörigen Krit. Bericht S. 32 gegebenen Hinweise. Eine Chronologie der Schriftformen dieses Kopisten ist gegenwärtig noch nicht möglich.

Andante

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Andante" is written in a large, decorative cursive script. The music is arranged in two systems, each containing five staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "f" and "p". The second system continues the piece, ending with a double bar line. The handwriting is clear and professional, characteristic of the 18th-century manuscript tradition.

hin untersucht werden. Die Suite in Es-Dur im siebenten Faszikel besteht aus drei Sätzen (Allegro – Marche – Menuet), von denen die beiden letzten bereits bekannt sind. Der Marsch findet sich ohne Autorenangabe von der Hand Anna Magdalena Bachs in ihr zweites Notenbüchlein⁶⁴ eingetragen und erscheint außerdem als *March di Sig^r. Bach* in dem apokryphen Notenbüchlein Wolfgang Amadeus Mozarts⁶⁵. Eine genauere Untersuchung lehrt, daß die drei Quellen ebensoviele Fassungen des kleinen Stücks überliefern, die nicht unwesentlich voneinander abweichen.

Notenbeispiel 1: Marsch BWV Anh. 127 (siehe S. 147 ff.)

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (7) B: Ausgabe H. Abert C: SBB, P 225

Die offenbar älteste Schicht liegt in der Hamburger Quelle vor, während der erste Überarbeitungsgang sich im „Mozart-Klavierbüchlein“ findet. Die beiden Fassungen stimmen in ihrer Länge (8 + 8 Takte) noch überein; die Revisionen beschränken sich auf melodische Details sowie geringfügige harmonische Bereicherungen. So wird in T. 3 die Melodielinie individueller gestaltet und gleichzeitig die Baßführung durch die Einschaltung einer Quintfallsequenz verbessert. Am Ende des ersten Teils findet sich in der späteren Fassung durch die Einführung von Triolen ein neues, zugleich moderner wirkendes rhythmisches Element, das die Überraschungslosigkeit der ersten Fassung angenehm unterbricht. Gleichzeitig ist auch die Baßführung stringenter geworden. Im zweiten Teil sind die beiden Viertakter schlüssiger miteinander verbunden; auch hier finden sich gegen Ende wieder die Triolen. Die revidierte Baßführung bereitet überdies die Schlußkadenz zwingender vor. Insgesamt wird jedoch nicht in den Harmonieverlauf des Satzes eingegriffen.

Die Fassung im Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach stellt demgegenüber eine tiefgreifende Umarbeitung des Marsches dar. Sein Umfang wird von 16 auf 28 (10 + 18) Takte erweitert und gewinnt durch die Einfügung einer dritten Kadenz (T. 17/18) an Gewicht. Die unisono-Fanfaren am Anfang der beiden Teile werden durch einen zweistimmigen Satz abgelöst. Triolen tauchen jetzt nicht erst gegen Ende der beiden Teile auf, sondern bilden – vor allem im Wechsel mit normaler Achtelbewegung (T. 5–8 und 23–26) – ein charakteristisches Element des Stückes. An drei Stellen werden zur Steigerung der Spannung vor Kadenzen Dominant-Orgelpunkte (T. 5–8, 14–16, 24–26) eingebaut. Gegen Ende der beiden Teile wird zudem kurzfristig die Stimmenzahl von zwei auf vier erweitert. Zusammenfassend kann man festhalten, daß die dritte Fassung auf

⁶⁴ Vgl. BWV Anh. 127; nach Untersuchungen G. von Dadelsens dürfte A. M. Bach den Satz um 1733/34 in ihr Notenbüchlein eingetragen haben.

⁶⁵ Die Quelle selbst ist gegenwärtig nicht mehr greifbar, ihr Inhalt ist aber durch die Edition Hermann Aberts bekannt (*Leopold Mozarts Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen siebenten Namenstag (1762) geschenkt*, Leipzig, Kistner & Siegel, o. J.). Entgegen der offensichtlich gefälschten Titelaufschrift erlaubt das dort versammelte Repertoire (Gräfe, Telemann, Kirchner, Hasse) den Schluß, daß das Büchlein mitteldeutschen Ursprungs gewesen und bereits in den 1740er Jahren entstanden sein dürfte. Vgl. Neue Mozart-Ausgabe IX/27/1, S. IX (W. Plath) sowie vom selben Autor *Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?*, in: Mozart-Jahrbuch 1971/72, S. 337–341.

A Marche:
(par Ms. C. P. E. Bach)

Musical notation for section A, Marche. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes G3, F3, E3, and D3.

B March di Sigr Bach

Musical notation for section B, March di Sigr Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes G3, F3, E3, and D3.

C March

Musical notation for section C, March. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter notes G3, F3, E3, and D3.

Musical notation for section C, March, first system continuation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff features a five-finger fingering (5) over a chord of G4-B4-D5. The bass staff continues with quarter notes G3, F3, E3, and D3.

Musical notation for section C, March, second system continuation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff features a five-finger fingering (5) over a chord of G4-B4-D5. The bass staff continues with quarter notes G3, F3, E3, and D3.

Musical notation for section C, March, third system continuation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff features a five-finger fingering (5) and a triplet of eighth notes (3) in the melody. The bass staff continues with quarter notes G3, F3, E3, and D3.

First system of musical notation, measures 7-10. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music is written for piano in a grand staff. Measure 7: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note C5. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 8: Treble clef has a dotted half note G4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 9: Treble clef has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 10: Treble clef has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Trills (tr) are indicated above the final notes of measures 8, 9, and 10.

Second system of musical notation, measures 9-10. The key signature is two flats. The music is written for piano in a grand staff. Measure 9: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 10: Treble clef has a half note G4, half note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3.

Third system of musical notation, measures 9-10. The key signature is two flats. The music is written for piano in a grand staff. Measure 9: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 10: Treble clef has a half note G4, half note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3.

Fourth system of musical notation, measures 11-14. The key signature is two flats. The music is written for piano in a grand staff. Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 12: Treble clef has a half note G4, half note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 13: Treble clef has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 14: Treble clef has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Trills (tr) are indicated above the final notes of measures 11, 12, and 14.

First system of musical notation, consisting of two grand staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the right hand with a trill (tr) and a triplet (3) in the final measure, and a steady accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation, starting at measure 11. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, and the left hand has a simple accompaniment.

Third system of musical notation, also starting at measure 11. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, and the left hand has a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation, starting at measure 20. The right hand has a melodic line with a triplet (3) and a fermata over the final measure, and the left hand has a simple accompaniment.

The musical score is arranged in six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments:

- System 1:** Treble staff has a continuous eighth-note melody. Bass staff has a simple eighth-note accompaniment.
- System 2:** Treble staff features a triplet eighth-note pattern. Bass staff continues with eighth notes.
- System 3:** Treble staff has a triplet eighth-note pattern with a trill (tr) on the final note. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.
- System 4:** Treble staff has a triplet eighth-note pattern. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment.
- System 5:** Treble staff has a triplet eighth-note pattern. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.
- System 6:** Treble staff has a triplet eighth-note pattern with a trill (tr) on the final note. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.

Measure numbers 16, 25, and 28 are indicated at the beginning of the fourth, fifth, and sixth systems, respectively.

eine Optimierung der musikalischen Vielfältigkeit bei gleichzeitiger Bewahrung von Logik und Einheit zielt.

Interessanter noch als der Bearbeitungsprozeß als solcher ist die Tatsache, daß der Es-Dur-Marsch bereits zwei tiefgreifende Umarbeitungen hinter sich hatte, bevor er um 1733/34 seine endgültige Gestalt erhielt. Strukturelle Eingriffe, wie sie in der dritten Fassung zutage treten, hätte man C. P. E. Bach bisher wohl erst in den 1740er Jahren zugetraut. Der hier dargestellte Fall läßt nun das Revisionsprinzip als eine wichtige Konstante in Bachs kreativem Prozeß schon seit den Anfängen seiner kompositorischen Karriere hervortreten.

Für den dritten Satz der Es-Dur-Suite, das Menuett, gelten ähnliche Verhältnisse wie für den Marsch, wenngleich in bescheidenerem Ausmaß. Das Stück findet sich mit nur geringfügigen Abweichungen ebenfalls im apokryphen Mozart-Klavierbüchlein. Hier wie auch in der Hamburger Quelle ist die Abfolge Marsch – Menuett beibehalten, was als ein Zeichen ihrer zyklischen Zusammengehörigkeit gewertet werden könnte⁶⁶.

Eine Fassung mit belebterem Baßführung findet sich in *P 672*, einer aus C. P. E. Bachs Besitz stammenden und von seinem Hamburger Kopisten Michel geschriebenen Quelle⁶⁷. *P 672* stellt vermutlich die getreue Kopie einer wesentlich älteren Handschrift dar, deren Entstehung aufgrund des dort vertretenen Repertoires⁶⁸ auf die zweite Hälfte der 1740er Jahre angesetzt werden dürfte. Vielleicht handelte es sich bei dieser Quelle um ein Klavierbüchlein für die beiden jüngsten Bach-Söhne, das neben ihren eigenen frühen Kompositionsversuchen auch leichte Stücke aus dem Familienkreis mit aufnahm⁶⁹. Die Überarbeitung beinhaltet hier keine Änderungen des harmonischen Ablaufs, auch bleibt die Oberstimme unangetastet. Lediglich der Baß wird durch Umspielung in durchgehende Achtel aufgelöst.

Die späteste Fassung des Es-Dur-Menuetts steht im 45. Stück der Berliner Anthologie *Musikalisches Mancherley* (1763). Der in Achtelbewegung aufgelöste Baß findet sich hier nicht; die Fassung im *Mancherley* scheint vielmehr direkt auf das frühere Stadium zurückzugreifen. Zwar ließ das im Menuett weitgehend festgelegte Periodenschema auch hier keine strukturellen Änderungen zu, doch hat Bach diesmal die Oberstimme verziert und durch das Nebeneinander von Achteln, Achteltriolen und Sechzehnteln belebt sowie die Führung der Baßstimme geglättet. Mit relativ sparsamen Eingriffen (Vorschläge in T. 8, 13 und 15, Melodieführung in T. 1 und 7) vermochte er zudem das

⁶⁶ Dem Satzpaar geht hier ein weiteres *Menuet di Sigr. Bach.* in Es-Dur voran, das bisher unbeachtet blieb. Stilistische Bedenken gegen eine Zuschreibung an C. P. E. Bach bestehen nicht, doch läßt sich die Echtheit bislang nicht durch Konkordanzen absichern.

⁶⁷ *P 672* ist vermutlich identisch mit dem im NV, S. 66 [2] verzeichneten „kleine[n] Büchlein, worinn ausser von C. P. E. auch von Johann Sebastian und Johann Christian (dem Londner) Bach verschiedene Sing- und Clavier-Compositionen eingeschrieben sind“, oder aber es ist eine Kopie desselben.

⁶⁸ Zum Inhalt von *P 672* vgl. TBSt 2/3. Zur Datierung des Repertoires sind Altnicks Aufenthalt in Leipzig (1744–48) sowie die Geburtsdaten der beiden jüngsten Bach-Söhne Johann Christoph Friedrich (1732) und Johann Christian (1735) zu berücksichtigen.

⁶⁹ Vgl. hierzu auch die von H.-J. Schulze angestellten Überlegungen; BJ 1964, S: 65 f.

Stückchen geschickt dem Berliner Modegeschmack anzugleichen und wußte so mit wenigen kosmetischen Retuschen die Spuren von dessen wahren Alter zu überdecken.

Notenbeispiel 2: Menuett Wq 116.1

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (7) B: SBB, P 672 C: *Musikalisches Mancherley*

A

B

C

5

8

5

8

5

8

2

Über das 24-taktige Allegro, das in der Hamburger Quelle am Beginn der Suite steht, ist nicht viel zu sagen. Es ist leicht zu sehen, warum dieses Stück bereits um 1733/34 so obsolet wirkte, daß ihm der Eingang ins Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs verwehrt wurde. Seine melodische Erfindung und Ausarbeitung sind zu dürftig, als daß hier noch etwas zu retten gewesen wäre. Immerhin aber ist die Struktur des Sonatensatzes bereits in nuce vorhanden, doch es wird zugleich auch deutlich, welch weiter Weg noch bis zu den ersten bleibenden Resultaten zurückzulegen war.

Notenbeispiel 3: Allegro
Hamburg SUB, ND VI 3191 (7)

Doch ist der Satz nicht ganz verloren gegangen: Die Erzielung der Dreiteiligkeit durch Einschalten einer Binnenkadenz auf c-Moll im zweiten Teil, der Dominant-Orgelpunkt vor diesem Ereignis sowie die harmonische Stauung zu Beginn der dritten Periode durch Verwendung des harmoniefremden Tones des – all dies sind Elemente, die in der dritten Fassung des Marsches wieder auftauchen. Bach hat somit aus zwei etwas mageren Sätzchen ein substantielles Stück geschaffen.

Die G-Dur-Suite in Faszikel 10 der Hamburger Quelle ND VI 3191 bildet das Gegenstück zu der soeben besprochenen Es-Dur-Suite. Leider ist das Werk nicht vollständig überliefert. Die ersten beiden Sätze nehmen die recto- beziehungsweise verso-Seite von f. 44 ein. Auf f. 45^r stehen die letzten 15 Takte eines vermutlich zweiteiligen Satzes (G-Dur, 3/4-Takt) von anscheinend schnellem Tempo, der möglicherweise als Courante anzusehen ist. Zwischen f. 44 und 45 muß also schon frühzeitig mindestens ein Einzelblatt oder – wahrscheinlicher – ein ganzer Bogen verlorengegangen sein. Wieviele Sätze als verloren betrachtet werden müssen, hängt davon ab, wie hoch man die Zahl der verlorenen Blätter schätzt. Da der zweite Satz ausdrücklich als „Polonoise 1.“ bezeichnet ist, dürfte eine „Polonoise 2.“ gefolgt sein, die wahrscheinlich ebenfalls etwa eine Seite einnahm. Möglicher-

weise folgte hierauf schon der fragmentarische Satz, dessen erhaltener Rest auf eine relativ großräumige Anlage schließen läßt.

Insgesamt wirken die Sätze etwas reifer und weisen individuellere Züge auf als die der Es-Dur-Suite, was auf eine etwas spätere Entstehungszeit deutet. Hinweise auf eine absolute Chronologie ergeben sich durch die enge Verwandtschaft des Menuetts mit dem *MENNET pour le Clavessin par C. P. E. B.* (Wq 111) von 1731 und dem auf 1732 anzusetzenden Eintrag einer leicht revidierten Fassung der g-Moll-Polonaise in das Notenbüchlein der Stiefmutter. Dies würde für eine Datierung um 1731 sprechen. Die Es-Dur-Suite dürfte entsprechend früher komponiert worden sein. Und da der Marsch BWV Anh. 127, der um 1733/34 ins Notenbüchlein eingetragen wurde, bereits die zweite Überarbeitung des entsprechenden Satzes der Es-Dur-Suite repräsentiert, könnte die Entstehung des Werks vielleicht sogar vor 1730 angesetzt werden.

Ein charakteristischer Zug dieser frühen Suitenkompositionen besteht in der relativ lockeren zyklischen Bindung und freien Kombinierbarkeit der Einzelsätze. Die g-Moll-Polonaise BWV Anh. 125 kann daher ebenso das Schlußstück einer Serie von drei oder vier zusammenhängenden Sätzen im Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs bilden wie den zweiten Satz der G-Dur-Suite im Hamburger Band. Andererseits können Marsch und Menuett der Es-Dur-Suite auch für sich allein stehen. Diese Tendenz zu freier Kombinierbarkeit bei gleichzeitiger Wahrung des tonartengleichen Zyklus als einziger Bedingung spielt – wie Wolfgang Horn gezeigt hat – auch in den frühen Klaviersonaten eine wichtige Rolle. Hierin liegt ein fundamentaler Unterschied zu C. P. E. Bachs Solo- und Triosonaten, die offenbar einer ganz anderen Gattungstradition angehören.

Faszikel 9 des Hamburger Bandes enthält die 1738 in Frankfurt/Oder entstandene Sonate Wq 65.10. Ein Vergleich mit den bei Horn⁷⁰ genannten und diskutierten Quellen ergibt, daß hier eine noch frühere, bislang unbekannte Textform vorliegt. Die Änderungen in der bei Horn als Textform 2 bezeichneten Fassung gegenüber unserer Quelle betreffen hauptsächlich den langsamen Satz, während die Ecksätze nur ganz leichte Abweichungen aufweisen. In der Hamburger Fassung ist der Satz bis auf die letzten beiden Takte zweistimmig, außerdem ist die Oberstimme weniger stark verzerrt. Der Huberti-Druck von 1761⁷¹ enthält übrigens keine dieser einfacheren Lesarten mehr. Durch die Hamburger Quelle wird die schon bei Horn⁷² ausgesprochene Vermutung, daß Hubertis Vorlage ein Abkömmling von Textform 2 sei, bestätigt. Die Hamburger Quelle dürfte die ursprüngliche Fassung von Wq 65.10 repräsentieren.

⁷⁰ Horn, (Fußnote 8), S. 256–265. In Horns Quellenliste ist ferner eine Kopie von Textform 2 in D-GOI, *Mus. 21 a/3(10)*, zu ergänzen.

⁷¹ *SIX SONATES POUR LE CLAVECIN COMPOSEES PAR M. C. P. E. BACH* (RISM A/I/11: B 95). Das bei Horn (S. 246f.) lediglich erschlossene Erscheinungsjahr 1761 kann durch eine Anzeige vom 9. November 1761 belegt werden. Vgl. den entsprechenden Hinweis im *Catalogue de la Musique Imprimée avant 1800 conservée dans les Bibliothèques publiques de Paris*, Paris 1981.

⁷² A. a. O. (Anm. 8), S. 258.

Notenbeispiel 4: Wq 65.10^{II}

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (9) B: SBB, P 368

A Andante

B Andante

10 tr

10 tr

Trotz der geschilderten Unterschiede bewahrt Horns Textform 2 (vertreten sowohl in einer Kopie von der Hand Müthels in *P* 367 als auch in einer Abschrift von Homilius in *P* 368) noch weitgehend die ursprüngliche Fassung von Wq 65.10. Das gleiche wäre, mutatis mutandis, auch für die Sonate Wq 65.9 anzunehmen, die ebenfalls in Kopien der beiden Bach-Schüler vorliegt. Sollte dies zutreffen, so wäre der anderweitig nicht nachweisbare Mittelsatz von Wq 65.9 im Huberti-Druck nicht authentisch. Den bereits bei Horn⁷³ geäußerten Echtheitszweifeln aufgrund des stilistischen Befundes wäre noch hinzuzufügen, daß der Satz auch in seinen für einen langsamen Satz ungewöhnlich großzügigen Proportionen für C. P. E. Bachs frühe Klaviermusik völlig untypisch ist^{73a}.

⁷³ Ebd., S. 249 f.

^{73a} Überdies läßt er sich als Mittelsatz einer dem Dresdner Hoforganisten Christlieb Sigmund Binder (1723–1789) zugeschriebenen Klaviersonate in g-Moll nachweisen.

Das weitaus interessanteste Stück des Hamburger Bandes ist die e-Moll-Sonate, das zweite Stück in Faszikel 10. Zwar sind alle drei Sätze dieses Werkes bereits bekannt, doch nur in stark überarbeiteter Form und nicht innerhalb einer einzigen Komposition; der erste Satz entspricht Wq 65.5¹, die anderen beiden Wq 64.4^{II/III}.

Wir beginnen unsere Diskussion mit einem Blick auf Wq 65.5. Horn kann trotz der schlechten Quellenlage wahrscheinlich machen, daß der zweite und dritte Satz dieser Sonate von Bach zu einem späteren Zeitpunkt (um 1743?) aus anderen Werken übernommen und nach e-Moll transponiert wurden. Der zweite Satz, das Siciliano, bildete ursprünglich in d-Moll stehend den Mittelsatz der Sonate Wq 62.3 (1740), während der Schlußsatz vormals in g-Moll an gleicher Stelle in Wq 65.11 (1739) stand. Horns abschließendes Resümee zur Bewertung von Wq 65.5 lautet:

„Die einzige überlieferte Form der Sonate Wq 65.5; H 13 könnte also ein Konglomerat darstellen, das als Mittel- und Schlußsatz Stücke aufnahm, die ihrerseits an ihren ursprünglichen Orten, den Sonaten Wq 62,3 und 65,11, obsolet geworden waren. Vom ursprünglichen Mittel- und Schlußsatz der Sonate Wq 65,5 würde demnach jede Spur fehlen. Wurden sie in andere Sonaten übernommen oder vernichtet?“⁷⁴

Die Hamburger Quelle gibt die Antwort: Der ursprüngliche Mittel- und Schlußsatz haben sich in der e-Moll-Sonatine Wq 64.4 erhalten.

Der erste Satz von Wq 65.5 weist im Vergleich zwischen der erneuerten und der nunmehr zugänglichen ursprünglichen Fassung Eingriffe auf, die ungefähr das gleiche Ausmaß haben wie die Veränderungen zwischen Textform 1 und 2 in Wq 65.7⁷⁵. Die Takte 1 bis 55 – dies entspricht den ersten beiden Hauptperioden oder ungefähr zwei Dritteln des ursprünglichen Satzes – sind abgesehen von den üblichen Verbesserungen in ihrer Substanz erhalten geblieben. Kleinere Retuschen umfassen das Glätten der Baßführung, eine farbigere Harmonisierung (T. 21 und 27) sowie das Ausfüllen der klanglich etwas dürftigen Takte 12–13.

Der Schluß des Satzes ab T. 56 wurde von Bach unter teilweiser Verwendung des vorgegebenen Materials neu komponiert. Der Zweck dieses Eingriffs lag, wie leicht zu erkennen ist, in dem Erzielen eines deutlichen Repriseneffekts. In seiner ursprünglichen Gestalt verzichtet der Satz völlig auf eine Wiederaufnahme des Anfangsgedankens, und auch aus tonaler Sicht ist die Reprisenwirkung nicht sonderlich ausgeprägt (T. 57). Statt dessen mündet der Satz in einen neuntaktigen Orgelpunkt auf der Dominante mit einer zweimal von h bis dis chromatisch absteigenden Linie in der Oberstimme (T. 58–66). Dieser

Diese Sonate ist die dritte einer Serie von *SEI / Sonate / per il / Clavicembalo / SOLO, / composite del / Sigl. Chr. Gott. Binder* (Houghton Library, Harvard University, Sign.: *fMS Mus 162*). Obwohl sich bislang keine Konkordanzen nachweisen lassen, erscheint die Zuweisung an Binder durchaus glaubwürdig. Vgl. B. Mahrenholz Wolff, *Music Manuscripts at Harvard. A Catalogue of Music Manuscripts from the 14th to the 20th Centuries in the Houghton Library and the Eda Kuhn Loeb Music Library*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 29.

⁷⁴ Ebd., S. 225.

⁷⁵ Ebd., S. 81 ff.

Abschnitt ist motivisch nicht auf die vorhergehenden Teile bezogen und wirkt unorganisch, zumal die Dominantspannung nicht durch ein entsprechendes Gegengewicht in der Tonika (wie etwa ein kraftvoller Repriseneintritt) aufgefangen wird.

Notenbeispiel 5: Wq 65.5¹

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (10) B: SBB, P 772

The image displays a musical score for Carl Philipp Emanuel Bach's Wq 65.5, measures 54 through 60. The score is presented in two systems, A and B, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 54 is marked with a '54' and a 'tr' (trill) above the first note in the treble clef. Measure 60 is marked with a '60' and a 'tr' above the first note in the treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trills. The score is printed on aged paper with some minor discoloration and a small mark in the upper right corner.

Musical score for piano, measures 65-78. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs).

Measure 65: Treble clef starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has a half rest followed by quarter notes G3, A3.

Measure 66: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 67: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 68: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 69: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 70: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 71: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 72: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 73: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 74: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 75: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 76: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 77: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measure 78: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Measures 69-70 and 74-75 contain trills (tr) and triplets (3). Measure 74 also contains a trill (tr).

Die Überarbeitung zeigt deutlich, daß nach 1740 Sonatensätze ohne angemessene Reprise für Bach nicht mehr denkbar sind. Er eliminiert daher die Takte 57–62 und nimmt das Anfangsthema in leicht variiertes Form wieder auf. Takt 56 wird zum Zwecke der Vorbereitung des Reprisenintritts entsprechend umgearbeitet: Die Oberstimme bricht auf dem zweiten Achtel abrupt ab und bildet so eine deutliche Zäsur, während der Baß durch stufenweise Abwärtsbewegung den Eintritt in die Tonika akzentuiert. Die Takte 62–66 der Vorlage werden um zwei Takte erweitert. Gleichzeitig wird die absteigende Linie in der Oberstimme um einen halben Takt verschoben und der Orgelpunkt im Baß eliminiert; an dessen Stelle tritt eine Imitation der Oberstimme. Der Abschnitt wird zur Sequenz, die überzeugend in die Kadenz in T. 69/70 mündet. Von hier ab bis einschließlich Takt 74 (T. 72 der Vorlage) stimmen die beiden Fassungen bis auf die tiefere Lage in der Überarbeitung wieder überein. Nach T. 74 schiebt Bach wiederum zwei Takte ein, bevor er zur Schlußkadenz gelangt. In der Neufassung erreicht Bach durch den Einschub von zweimal zwei Takten die gleiche Länge und Periodenstruktur (6, 8, 8) wie in der Exposition, während die ursprüngliche Fassung eine sehr unregelmäßige Periodenstruktur (ab T. 59: 4 + 4 + 2, 6) aufweist.

Der zweite Satz der ursprünglichen Fassung von Wq 65.5 wurde bei der Erneuerung aus dem Zusammenhang der Sonate herausgelöst und zunächst in die Sonatine Wq 64.4 verpflanzt; hierbei erfuhr er eine starke Überarbeitung. Vermutlich zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt⁷⁶ tauschte Bach die Mittelsätze der Sonatinen Wq 64.4 und Wq 64.2 aus, so daß unser Satz schließlich in Wq 64.2 endete, ohne jedoch noch ein weiteres Mal überarbeitet worden zu sein. Der Erneuerungsprozeß der originalen Fassung von Wq 65.5¹¹ (alias Wq 64.4¹¹) umfaßt das starke Verzieren der Oberstimme, das konsequente Einfügen einer Mittelstimme, das Einführen einer differenzierten Dynamik und Eliminieren von für die 1730er Jahre typischen melodischen Formeln (T. 11 und 25). An etlichen Stellen wird die Harmonisierung verfeinert, doch nur einmal erweitert Bach das vorhandene Material: nach T. 14 fügt er zwei Takte ein, um überzeugend nach a-Moll zu modulieren. Die Verzierungen bedingen eine Verlangsamung des Tempos von Andante auf Largo. Die neu hinzugekommenen Unisono-Einwürfe in Baß- und Mittelstimme (T. 12, 18, 20, 22) akzentuieren die Phrasenstruktur. All diese Veränderungen bezwecken eine Anpassung des Stücks an den Stil der 1740er Jahre, die insgesamt so überzeugend geraten ist, daß man ohne Kenntnis der Hamburger Fassung wohl kaum auf eine wesentlich frühere Vorlage schließen würde.⁷⁷

⁷⁶ Ebd., S. 191.

⁷⁷ Vgl. etwa Stellen wie T. 10–12. Der Satz nähert sich stilistisch dem Mittelsatz von Wq 65.13 (1743).

Notenbeispiel 6: Wq 64.4^{II}

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (10) B: SBB, P 371

A Andante

B Largo

4

4

7

7

The image displays two systems of musical notation for a piece in G major, 3/8 time. The first system, starting at measure 10, features a trill in the right hand and sixteenth-note patterns in both hands. The second system, starting at measure 13, includes dynamic markings *f* and *p* and a fermata in the right hand.

Ebenso wie der zweite wurde auch der dritte Satz der ursprünglichen Fassung von Wq 65.5 in die e-Moll-Sonatine Wq 64.2 übernommen. Die Veränderungen, die er hierbei erfuhr, kommen allerdings praktisch einer Neukomposition gleich, da sie keinen Takt unangetastet lassen. Daß Wq 65.5^{III} und Wq 64.2^{III} überhaupt etwas miteinander zu tun haben, wird zunächst nur durch das gleiche Metrum (3/8) und die gleiche Länge der beiden Hauptperioden (14 und 18 Takte) suggeriert. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, daß auch der Gang der Modulation an strukturell wichtigen Punkten übereinstimmt⁷⁸. Der Erneuerungsvorgang dürfte bei diesem Satz nach ähnlichen Prinzipien verlaufen sein wie bei der Umarbeitung des Menuetts der e-Moll-Flötensonate Wq 124^{III} (oder dessen Vorlage) zum Vivace der Oboensonate Wq 135^{III}.⁷⁹ Bach ersetzt bereits ab T. 2 die unregelmäßig gezackte Baßführung der Vorlage durch eine linear absteigende Skala, die in T. 6 mit der Note g ihren Abschluß findet. Daran schließt er eine sich wiederholende zweittaktige Pendelfigur an, die logisch in die Schlußkadenz des ersten Teils führt. Über dieser neuen Baßlinie wird die Oberstimme neu komponiert; lediglich der Themenkopf erinnert noch an die ursprüngliche Fassung. Der zweite Teil wird nach denselben Prinzipien verändert.

⁷⁸ Vgl. die Kadenz in T. 13/14 sowie – besonders aussagekräftig – das erste Erreichen des Tones dis (T. 24 im Baß) und die Etablierung der Tonika e-Moll im darauffolgenden Takt.

⁷⁹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Abschnitt 5.

Notenbeispiel 7: Wq 65.5^{III}/Wq 64.4^{III}

A: Hamburg SUB, ND VI 3191 (10) B: SBB, P 371

A Vivace

B Presto

5

5

10

10

Die Gründe für die tiefgreifende Überarbeitung von Wq 65.5^{III} (64.4^{III}) und die weniger starke Revision von Wq 65.5^{II} (64.4^{II}) erschließen sich bei einem Blick auf die Gesamtkonzeption dieser Sonate in ihrer Frühfassung. Soweit sich erkennen läßt, hat Bach in diesem Werk zum ersten Mal innerhalb seiner Klaviermusik die drei Sätze durch motivische Korrespondenzen miteinander verknüpft.⁸⁰ Bei der Übernahme der beiden letzten Sätze in die Sonatine Wq 64.4 mußten diese Elemente beseitigt werden, um ihre Herkunft aus Wq 65.5 unkenntlich zu machen und um sie ihrer neuen Umgebung anzupassen. Die Erneuerung betrifft in diesem – durch das Wiederauftauchen der Hamburger Quelle gut dokumentierten – Fall also einen Komplex von nicht weniger als vier Werken. Zählt man den späteren Satztausch zwischen Wq 64.4 und Wq 64.2 mit, sind es sogar fünf.

Zur Erklärung der komplizierten Entstehungsgeschichte von Wq 64.4 bieten sich nun zwei Möglichkeiten an: Entweder ersetzen die beiden aus Wq 65.5 stammenden Sätze zwei andere Sätze, über deren Verbleib wir nichts wissen, oder Wq 64.4 entstand aus übriggebliebenem (Satz 2–3) beziehungsweise neukomponiertem (Satz 1) Material als selbständiges Werk erst im Zuge der Erneuerungsphase von 1743/44. Folgt man der zweiten Hypothese, dann wäre allerdings das im NV für Wq 64.4 angegebene Datum „L[eipzig] 1734“ als konjunktural anzusehen⁸¹.

*

Die Vermutung, C. P. E. Bach habe im Zuge der Erneuerungsaktion der Jahre 1743/44 weit öfter als heute dokumentierbar Sätze zwischen verschiedenen Sonaten ausgetauscht, drängt sich nach dem soeben ausführlich geschilderten Fall auf. Entsprechende Hinweise finden sich etwa in Abschriften, bei denen ohne erkennbaren Grund ein Satz in einem anderen Schlüssel notiert ist.⁸² Ferner könnte man die Tatsache, daß im Autograph von Wq 65.13⁸³ der Schlußsatz von Kopistenhand geschrieben ist, dahingehend deuten, daß dieser Satz bereits geraume Zeit vor den übrigen beiden existierte – vielleicht sogar in einem anderen Kontext. Jedenfalls ist die Entstehungsgeschichte dieser Werke komplizierter als das NV suggeriert.

In einer bislang unbeachteten Quelle aus den Beständen des Brüsseler Konservatoriums finden sich Anzeichen für einen weiteren Fall, in dem ein Satz ausgetauscht wurde; hier läßt sich allerdings wenig mehr als der bloße Tatbestand erkennen. Die Quelle Brüssel CRM, 27911⁸⁴ enthält Wq 65.1 in der

⁸⁰ Vgl. die Anfänge von Satz 1 und 3; Satz 1, T. 45 ff., und Satz 3, T. 16 ff.; Satz 1, T. 56, und Satz 2, T. 24.

⁸¹ Beweisen läßt sich dies bisher nicht, doch ist zumindest fraglich, ob wirklich alle Leipziger Trios im Jahre 1731 und alle Sonatinen im Jahre 1734 entstanden sind.

⁸² Dies betrifft die Kopien von Wq 65.10 und Wq 65.21 in *P* 772; Vgl. Horn (Fußnote 8), S. 262.

⁸³ Im Konvolut *P* 359.

⁸⁴ Zum Provenienzzugang der Quelle sei nur bemerkt, daß sie einst Teil der Sammlung Georg Poelchau war, wie die von Poelchau auf der Titelseite angebrachte Notiz „Ex

bekanntem Fassung, doch ist der zweite Satz von C. P. E. Bach selbst eingetragen, während die Ecksätze von einem namentlich nicht bekannten Kopisten geschrieben wurden, der auch in Benda-Quellen der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin nachweisbar ist.⁸⁵ Dieser Befund läßt nur eine Deutung zu: Der unbekannte Schreiber kopierte im Auftrage Bachs die vermutlich revidierten Ecksätze, während Bach selbst einen in der Vorlage nicht vorhandenen Mittelsatz eintrug. Dieses Andante unterscheidet sich in seiner streng dreistimmigen polyphonen Faktur deutlich von dem zweistimmigen Diskantsolosatz der Ecksätze und man ist geneigt, seine Komposition eher mit dem im NV angegebenen Erneuerungsdatum (1744) in Verbindung zu bringen als mit dem Entstehungsjahr der ursprünglichen Fassung, 1731. Unbekannt bleibt, welcher Satz hier ursprünglich stand und was aus ihm wurde.

Eine unbeachtete Skizze von der Hand C. P. E. Bachs liefert Indizien für einen weiteren Erneuerungsprozeß. Die kleinformatige Handschrift *P 683*, die uns weiter unten noch einmal beschäftigen wird, enthält von der Hand des jungen C. P. E. Bach eine um 1734 anzusetzende Abschrift des Klavierstücks Fk 25.2 seines Bruders Wilhelm Friedemann in einer bislang kaum gewürdigten Frühfassung.⁸⁶ Auf den Seiten 4, 7 und 8 dieser Handschrift finden sich drei Skizzen, die offensichtlich später (frühe Berliner Zeit?) zu datieren sind. Die erste (S. 4) umfaßt 13 Takte (D-Dur, C) in Klaviernotation, während die zweite (S. 7) eine in vierstimmiger Partitur ausgeschriebene Sequenz enthält. Keine der beiden Skizzen läßt sich bis jetzt mit einer bekannten Komposition C. P. E. Bachs in Verbindung bringen. Die dritte Skizze (S. 7–8) steht wiederum in Klaviernotation und enthält von e-Moll nach H-Dur modulierende Arpeggiofiguren, die möglicherweise von der direkt vorangehenden Komposition W. F. Bachs angeregt wurden (s. Faksimile S. 165).

Die Identifizierung dieser letzten Skizze bereitet keine Mühe: sie findet sich wieder im Schlußsatz der dritten Württembergischen Sonate Wq 49.3^{III}. Wie eine Gegenüberstellung zeigt, hat Bach von dem Skizzenmaterial nur selektiv Gebrauch gemacht. In Wq 49.3^{III} plaziert er die Arpeggiofigur jeweils an das Ende der ersten und dritten Hauptperiode sowie inmitten der zweiten, wo sie die jeweilige Tonart bekräftigt. Der Quellenbefund erlaubt kaum eine andere Deutung, als daß Bach einen bereits existierenden Satz durch Einschub von neuem Material längen und zugleich abwechslungsreicher gestalten wollte.

collectione Autographorum / GP^a beweist. Später taucht sie im Besitz Wilhelm Rusts auf, der das Monogramm *GP* fälschlich als Kürzel des Namens Griepenkerl auflöste. Schließlich erwarb der Marburger Sammler Guido Richard Wagener die Handschrift, aus dessen Nachlaß sie 1904 der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums einverleibt wurde.

⁸⁵ Z. B. in *Mus. 1170*. Vgl. die Schriftprobe bei D. Lee, *Thematic Catalogue of the Works of Franz Benda*, New York, 1984, S. 160; der Schreiber wird hier als „Copyist No. 14“ geführt.

⁸⁶ Vgl. F. Morana, *The Presto in D minor, BWV 970: Its Authorship Reconsidered*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 21, 1990, Nr. 3, S. 9–29.

Handwritten musical score on a page numbered 7. The score consists of four systems of two staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft or a sketch. The first system shows a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The second system continues the melodic line with some complex rhythmic patterns. The third system features a series of repeated rhythmic figures in the lower staff. The fourth system concludes with a final cadence and some additional markings.

Handwritten musical score on a page numbered 8. The score consists of three systems of two staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft or a sketch. The first system shows a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The second system continues the melodic line with some complex rhythmic patterns. The third system features a series of repeated rhythmic figures in the lower staff.

Notenbeispiel 8: Skizze zu Wq 49.3^{III}

A: SBB, P 683 B: Originalausgabe

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and 'B', shows measures 1 through 26. System 'A' is a single melodic line in treble clef, starting with a first fingering '1'. System 'B' is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 26. The second system shows measures 5 and 30. Measure 5 is a continuation of the melodic line from system A. Measure 30 is the beginning of the piano accompaniment from system B. The music is in G major and 3/4 time, characterized by a rhythmic arpeggiated figure in the right hand.

Die Analyse bekräftigt diese Annahme. In der ersten und dritten Hauptperiode wird unmittelbar vor Beginn der Arpeggiofigur eine Vollkadenz in G-Dur (T. 26) bzw. e-Moll (T. 102) erreicht, und beide Abschnitte könnten ohne weiteres an diesem Punkt enden. Auf ähnliche Weise kann man die zweite Hauptperiode als spätere Interpolation erkennen, wenngleich hier auch die angrenzenden Teile Veränderungen erfahren haben dürften. Kürzt man den Satz um die Arpeggio-Abschnitte, so erhält man ein durchaus logisches und in sich abgeschlossenes Gebilde, das stilistisch etwa dem Schlußsatz der ersten Preußischen Sonate entspricht. Bach mag sich zu der Erweiterung entschlossen haben, um dem *Vivace* gegenüber dem monumentalen ersten und dem ausdrucksstarken zweiten Satz größeres Gewicht zu verleihen. Leider läßt sich nicht sagen, ob Wq 49.3^{III} innerhalb der gern als besonders homogen bezeichneten Württembergischen Sonaten einen Einzelfall darstellt oder ob Bach hier – wie später bei den sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ – auf umfangreiche Kollektaneen zurückgegriffen hat. Hinsichtlich des lapidaren Vermerks „Töplitz 1743“ als Entstehungszeitpunkt ist jedenfalls hier wie auch im Falle von Wq 65.13 Vorsicht gegenüber den Angaben des NV angebracht.

Einmal auf die entsprechende Fährte gesetzt, stößt man auch bei anderen Werken auf Ungereimtheiten: Wenn etwa in der g-Moll-Sonate Wq 62.18 aus

dem *Musikalischen Mancherley* der Eingangssatz dem Satztypus „Allemande“ mit durchgehenden Sechzehnteln nahesteht (vgl. 65.3^I), der Schlußsatz den Perpetuum-mobile-artigen 3/8-Takt-Sätzen einiger früher Sonaten entspricht (vgl. Wq 65.2^{III} und Wq 64.1^{III}) und nur durch ausgeschriebene Wiederholungen auf unverdächtige Länge gebracht wird, und wenn schließlich der langsame Mittelsatz sich als Klavierarrangement des zweiten Satzes der e-Moll-Sinfonie Wq 177 (1756) entpuppt, so stellt sich insgesamt die Frage nach der Stichhaltigkeit des im NV angegebenen Datums „B[erlin] 1757“.

Einen ebenfalls zwispältigen Eindruck macht der Schlußsatz der 1761 gedruckten Sonate Wq 52.1. Das Satzmodell ist hier wiederum ein 3/8-Presto mit durchlaufender Sechzehntelbewegung, wie es bereits um 1730 in der Courante aus Johann Sebastian Bachs G-Dur-Partita (BWV 829) auftritt. Zwar ist der Satz in seiner Ausdehnung (143 T.) zu lang, um vorbehaltlos als frühes Stück deklariert zu werden, doch wirken die langen Klammern vor den Wiederholungszeichen verdächtig. Vielleicht ging dem Satz, wie wir ihn heute kennen, eine kürzere und einfachere Fassung voran. Folgt man dieser Hypothese, so könnten die zweimalige Präsentation des Anfangsgedankens in unterschiedlicher Oktavlage zu Beginn des zweiten Teils, die zweimalige Kadenz in g-Moll (T. 75–77, 81/82) und die Coda als weitere Indizien für einen Überarbeitungsprozeß gewertet werden.

*

Wie wir gesehen haben, werfen die oben besprochenen Suiten in Es-Dur und G-Dur aus dem Hamburger Band wie auch das Konglomerat von Tanzsätzen im zweiten Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach neues Licht auf die Anfänge von C. P. E. Bachs Beschäftigung mit der zyklischen Klavierkomposition. Dieses frühe Stadium zeichnet sich aus durch relativ lose Satzverbände, die anscheinend problemlos neue Verbindungen eingehen können, sowie durch eine weitgehende Konzentration auf moderne Galanteriestücke bei auffälliger Vermeidung der traditionellen Stammsätze der Suite. Es scheint, als wären die meisten Sätze zunächst einzeln komponiert und erst in einem zweiten Schritt zu kleinen Zyklen zusammengestellt worden. Gleichzeitig muß für weitere Überlegungen die Tatsache im Auge behalten werden, daß gerade für die Gattungen Suite und Galanteriestück das NV über den einstigen Umfang des Repertoires am wenigsten zuverlässig Auskunft gibt. Von zwei Ausnahmen abgesehen, werden Suiten hier gar nicht mehr genannt, und von den einzelnen Tanzstücken bleibt lediglich das Menuet Wq 111 stehen – dies vermutlich nur, weil es als erste gedruckte Komposition Bachs einen gewissen Erinnerungswert gehabt haben dürfte, vielleicht aber auch, weil es dank einer Erwähnung Adlungs seit 1758 einschlägig bekannt war⁸⁷.

Das bisher greifbare Material war als Basis zu schmal, um verbindliche Aussagen über das früheste Stadium von Bachs kompositorischer Karriere zu machen.⁸⁸ Im folgenden soll eine Reihe von bisher unbeachteten Werken

⁸⁷ Vgl. J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 707.

⁸⁸ Horn (Fußnote 8), S. 275f.

daraufhin untersucht werden, ob sie zum Korpus dieser später unterdrückten Frühwerke Bachs gezählt werden können.

Der oben näher beschriebene Hamburger Band *ND VI 3191* enthält in Faszikel 11 von demselben Schreiber, der auch in den Faszikeln 7, 9 und 10 begegnet, eine anonyme Allemande in As-Dur. Ob das Werk einem größeren Zusammenhang entnommen wurde, läßt sich nicht feststellen. Innerhalb der vorliegenden Quelle ist das Stück jedenfalls vollständig, da die Kopie nur die ersten drei Seiten eines Bogens einnimmt, während die vierte Seite leer geblieben ist. Schreiber- und Überlieferungsbefund legen die Vermutung nahe, die Allemande sei ebenfalls als ein Frühwerk C. P. E. Bachs einzustufen. Auch aus stilkritischer Sicht spricht nichts gegen eine solche Zuschreibung, und tatsächlich wirkt das Stück wie ein Schwesterwerk zum Eingangssatz der G-Dur-Suite.

Vom Quellenbefund her problematischer sind die beiden ebenfalls anonym belassenen Sätze in Faszikel 8, da der Schreiber anderweitig bisher nicht nachweisbar ist und der Zusammenhang mit C. P. E. Bach quellenmäßig auf dem recht schwachen Argument des Kontextes gründet. Stilistisch fügen sich die beiden Stücke allerdings erstaunlich gut in ihre Umgebung. Der F-Dur-Marsch steht stilistisch auf derselben Stufe wie der Es-Dur-Marsch (BWV Anh. 127) im zweiten Notenbüchlein A. M. Bachs. Charakteristisch ist der Wechsel von Duolen und Triolen in der Melodiestimme, doch reichen die Übereinstimmungen der beiden Stücke bis in Details der tonalen Disposition⁸⁹. Das andere Stück, ein *Murqui pour l'Amour*, weist, bedingt durch die Beschränkungen der Gattung Murky, weniger personalspezifische Eigenheiten auf. Immerhin ist die Zahl der kompositorischen „Kühnheiten“ groß genug, daß man das Stück C. P. E. Bach zutrauen könnte⁹⁰. Auch gibt es für den instabilen Rhythmus in der Melodiestimme zu Beginn des Satzes Parallelen in den frühen Klavier-sonaten⁹¹.

Daß sich weitere Frühwerke bis zu seinem Tode im Besitz C. P. E. Bachs befunden haben müssen, die der Hauptteil des NV geflissentlich übergeht, wird nicht nur durch die im zweiten Notenbüchlein seiner Stiefmutter vertretenen Stücke deutlich, sondern auch durch das oben genannte „kleine Büchlein“, das sich in einer (Teil?-)Abschrift von der Hand Michels in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten hat (*P 672*). In dieser Quelle sind zwei Kompositionen C. P. E. Bach zugeschrieben, darunter die schon erwähnte Frühfassung des Menuetts Wq 116.1 sowie eine Polonaise in G-Dur (H 340; Wq n. v. 54). Da die Michelsche Abschrift unter Bachs Augen entstanden sein dürfte, kann auch die Zuschreibung der Polonaise als hinreichend gesichert angesehen werden.

Diese Polonaise ist nun, was bisher übersehen wurde, noch in einer anderen Abschrift greifbar, und zwar im Rahmen einer vierzehnsätzigen Suite (Kast Inc. 68) im Berliner Sammelband *P 368*. Der Kopist dieser anonymen Suite ist der Bach-Schüler Gottfried August Homilius, der hier noch weitere, meist frühe

⁸⁹ Vgl. etwa den Anfang des zweiten Teils in beiden Stücken sowie die Art der Rückführung in die Tonika.

⁹⁰ Eine Reihe von Ungereimtheiten dürften allerdings auf Kopierfehler zurückgehen.

⁹¹ Vgl. etwa Wq 64.2¹ und Wq 65.6¹.

Werke C. P. E. Bachs zum Teil in ersten Fassungen kopiert hat⁹². Die Suite macht nicht den Eindruck eines geschlossenen Zyklus. Vielmehr dürfte Homilius hier – wie an anderer Stelle des Bandes auch⁹³ – eine Kompilation aus verschiedenen Werken vorgenommen haben.

Bei genauerer Betrachtung lassen sich die vierzehn Sätze in mindestens drei Gruppen einteilen.

I	II	III
1. Praeludium		
2. Fantasia		
	3. Sarabande	
	4. Gavotte	
5. Tempo di Minuetto		6. Sarabande
	7. Paisane	
8. Menuet 1		
9. [Menuet 2]		
10. Polonoise 1		
11. Polonoise 2		
12. Air 1		
13. Air 2		
	14. Gigue	

Die Sätze der zweiten Gruppe sind untereinander durch ein gemeinsames Baßfundament verbunden, das den Fundamentalnoten der Goldberg-Variationen entspricht. Diese Gruppe macht am ehesten den Eindruck einer regulären Suite, und das Auftreten der beiden Stammsätze Sarabande und Gigue läßt vermuten, daß ursprünglich auch eine Allemande und Courante vorhanden waren, aus unbekannten Gründen hier jedoch nicht mitkopiert wurden. Zur dritten Gruppe zählt lediglich die Sarabande in g-Moll, die tonartlich aus dem G-Dur-Rahmen herausfällt. Für alle Sätze dieser beiden letzteren Gruppen läßt sich die Autorschaft C. P. E. Bachs gegenwärtig weder beweisen noch widerlegen. Immerhin jedoch lassen zumindest die beiden Sarabanden wie auch die Gigue genügend charakteristische Züge erkennen, um sie als Erzeugnisse der Schule Johann Sebastian Bachs auszuweisen. Stilistisches Vorbild für diese Sätze sind offenkundig die Partiten der Clavier-Übung I⁹⁴.

Unter den neun Sätzen der ersten Gruppe begegnet uns allerdings Bekanntes. Die Polonoise 1 ist – abgesehen von kleinen Abweichungen – identisch mit der erwähnten Polonoise aus *P 672*. Das Tempo di Minuetto gleicht in Notation und

⁹² Horn (Fußnote 8), S. 259–261.

⁹³ Die in TBS 2/3 als Inc. 67 und 72 geführten Stücke sind zyklischen Werken von Georg Christoph Wagenseil entnommen. Vgl. H. Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil*, Wien 1966, (Tabulae Musicae Austriacae III), Nr. 75 und 8.

⁹⁴ Eine ganze Reihe satztechnischer Ungeschicklichkeiten, die in der Mehrzahl der vierzehn Sätze auftauchen (z. B. Quint- und Oktavparallelen) könnten ähnlich wie im Falle des Huberti-Drucks auf ein unautorisiertes Ausfüllen eines genuin zweistimmigen Satzes hinweisen. Der Notentext ist überdies mit Kopierfehlern und verderbten Lesarten übersät.

Satztechnik so verblüffend dem „Menuett mit überschlagenden Händen“ von 1731 (Wq 111) und dem Menuett der im Hamburger Band überlieferten G-Dur-Suite, daß kaum ein anderer Autor als C. P. E. Bach in Erwägung kommt. Die übrigen Sätze dieser Gruppe sind untereinander sowie im Vergleich mit den Suiten in Es- und G-Dur stilistisch so einheitlich, daß einer Zuweisung an C. P. E. Bach nichts im Wege steht. Um nur einige Indizien zu nennen: Das Präludium ähnelt in Form, Themenbildung und Gehalt dem einleitenden Allegro der Es-Dur-Suite. Der recht unmotivierter Einsatz von Chromatik (T. 12, 21, 37, 45) stellt eine Verbindung zum A-Dur-Murky her. Die Fantasia weist eine Reihe von Parallelen zu dem fragmentarisch überlieferten vorletzten Satz der oben besprochenen G-Dur-Suite auf. Das Tempo di Minuetto erweitert die Zahl der Beispiele für die von C. P. E. Bach in jungen Jahren ausgiebig gepflegte Technik des Überschlagens der Hände, eine, wie er selbst bemerkt, „natürliche und damals sehr eingerissene Hexerey.“⁹⁵

Lediglich die Zahl der Sätze ist verglichen mit den Suiten im Hamburger Band sowie mit dem Konglomerat von Sätzen im Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs deutlich zu groß für den beim jungen C. P. E. Bach üblichen Zyklus. Unter Umständen wäre also mit der Möglichkeit zu rechnen, daß hier zwei Suiten vertreten sind. Der sich vom Quellenbefund her anbietenden Gruppierung 1, 2, 5 sowie 8–13 (wobei jeweils zwei gleichartige Sätze als eine Einheit aufzufassen wären) steht allerdings entgegen, daß sowohl das Präludium (Nr. 1) als auch die Fantasia (Nr. 2) den Charakter von Kopfsätzen haben.

Der thematische Breitkopf-Katalog von 1763 enthält einen weiteren interessanten Fall. Auf Seite 2 verzeichnet der Katalog das Incipit einer Klaviersonate in B-dur (H 370), die nicht im NV auftaucht⁹⁶. Bachs bekannte Kritik an Breitkopfs Angebot seiner Werke⁹⁷ ist jedenfalls alles andere als eindeutig und kann nicht als zwingendes Argument gegen seine Autorschaft für dieses Werk benutzt werden. Glücklicherweise hat sich eine Verkaufskopie des fraglichen Stückes in der Landesbibliothek Kiel erhalten⁹⁸, die allerdings einige entstehende Textverderbnisse enthält. Die Satzfolge dieses wohl eher als Suite zu bezeichnenden Werks (Fantasia – Sarabande – Tempo di Minuetto – Presto) paßt auffallend gut in den Kontext der eben diskutierten Werke.

Immerhin lassen sich eine Reihe stilistischer Argumente vorbringen, die für den jungen C. P. E. Bach als Komponisten sprechen könnten. Hierzu gehört eine gewisse Schroffheit der Tonsprache, die in erster Linie durch den abrupten Wechsel der Satz- und Rhythmusmodelle bedingt ist. Weiterhin finden sich die vertrauten metrischen Verschiebungen im 3/4-Takt (vgl. Fantasia, T. 5ff.,

⁹⁵ A. a. O. (Fußnote 7), S. 203.

⁹⁶ *Parte IVta*, 1763, S. 2, Racc. III, Nr. V; s. *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts And Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 1966.

⁹⁷ Vgl. *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, hrsg. von Ernst Suchalla, Tutzing 1985 (im folgenden: Suchalla Br), Nr. 188: An Forkel, 26. August 1774: „Die Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt u. falsch geschrieben.“

⁹⁸ *Mb 62:2*; vgl. K. Hortschansky, *Katalog der Kieler Musiksammlungen*, Kassel 1963, (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 14), S. 137, Nr. 814.

Menuett, T. 3) sowie plötzliche, unmotiviert wirkende harmonische Rückungen und Unisonogänge an Satz- und Abschnittsenden (Fantasia, Menuett). Allenthalben spürbar ist ein Mißverhältnis zwischen „inventio“ und „elaboratio“, beziehungsweise Form und Inhalt, das oftmals an BWV 1036 erinnert.⁹⁹ Charakteristisch ist ferner die mehrmalige Wiederholung krauser harmonischer oder melodischer Wendungen (etwa der Einsatz des Tones *ges* im Menuett und Presto). Während der zweite Satz des Werkes eng mit den beiden Sarabanden in *P* 368 verwandt ist, verraten Menuett und Presto die Vertrautheit mit Wilhelm Friedemann Bachs wohl frühem Menuett und Presto Fk 25.

Doch die stilistischen Kriterien reichen nicht aus, um eine Zuschreibung an C. P. E. Bach ausreichend abzusichern. Das Stück weist zuviele fremdartige Züge auf, um widerspruchlos in das Frühwerk eingegliedert zu werden. Auch wissen wir viel zu wenig darüber, wie lange Bachs Beschäftigung mit der Gattung Suite anhielt, ab wann er ausschließlich Sonaten schrieb, und vor allem wie sich die Wechselwirkung zwischen den beiden Gattungen gestaltete. Die Revisionstätigkeit der 1740er Jahre hat hier die entscheidenden Spuren verwischt.

Laut NV erkannte Bach in späteren Jahren lediglich zwei Suiten als sein geistiges Eigentum an, die 1733 in Leipzig entstandene und 1744 in Berlin erneuerte e-Moll-Suite Wq 65.4 sowie die in derselben Tonart stehende, angeblich erst 1751 komponierte und 1762 gedruckte Suite Wq 62.12. Im Falle des letzteren Werks ist die im NV angegebene Datierung insofern mit Vorsicht zu betrachten, als die musikalische Substanz der Allemande bereits in einer früheren Fassung (BWV 745) nachweisbar ist.¹⁰⁰ Inwieweit dies auch für weitere Sätze der Fall ist, läßt sich nur vermutungsweise bestimmen. Die auf weite Strecken kanonische Faktur der Sarabande könnte ein Indiz für eine frühere Entstehung sein, wengleich Stellen wie T. 11–12 und 27 auf einen späteren Überarbeitungsprozeß deuten. Ähnlich könnten die ersten beiden Menuette Überarbeitungen älterer Werke darstellen, während das dritte mit seinem gleichförmigen Periodenbau einen moderneren Eindruck macht. Die fugierte Gigue mit ihrer altertümlichen Thematikumkehrung zu Beginn des zweiten Teils möchte man ebenfalls wesentlich früher ansetzen, während für die Courante keine verbindlichen Aussagen zu machen sind.

Die andere Suite, Wq 65.4, ist nur in ihrer erneuerten Fassung überliefert.¹⁰¹ Aussagen über ihre ursprüngliche Gestalt müssen daher an den stilistischen Befund anknüpfen und notwendigerweise hypothetisch bleiben. Zunächst fällt auf, daß der dritte Satz mit der für eine Suite ungewöhnlichen Bezeichnung *Adagio non molto* stilistisch aus dem Rahmen der frühen 1730er Jahre fällt, sich allerdings problemlos in Bachs Klavierstil der mittleren 1740er Jahre einfügt. Einer Beobachtung Wolfgang Horns¹⁰² ist die Erkenntnis zu verdanken, daß im Autograph dieser Satz wahrscheinlich aus einer anderen, im C-Schlüssel notierten Quelle kopiert wurde. Berücksichtigt man die im

⁹⁹ Vgl. hierzu die Diskussion von BWV 1036 im Abschnitt Kammermusik.

¹⁰⁰ Vgl. die Ausführungen in Abschnitt 3.

¹⁰¹ Horn (Fußnote 8), S. 181–183.

¹⁰² Ebd., S. 182.

Zuge der Revisionstätigkeit vielfach geübte Praxis des Satztausches, so deutet einiges darauf hin, daß das Adagio non molto erst um 1744 seinen Platz in dieser Suite fand. Ob es hier einen oder mehrere Sätze zu ersetzen hatte, läßt sich nicht mehr feststellen.

Alter Suitentradition folgend basieren die beiden Stammsätze Allemande und Gigue auf derselben Grundsubstanz, während die übrigen Sätze weitgehend unabhängig komponiert sind. Falls Bach hier wirklich eine Variationssuite geplant hat, wäre denkbar, daß ursprünglich auch eine Courante und eine Sarabande zum Zyklus gehörten, die dann nach dem gleichen Prinzip komponiert gewesen sein müßten.

*

Ein besonders merkwürdiger Fall von Fehlzuschreibung soll an dieser Stelle kurz diskutiert werden¹⁰³. Es handelt sich um das Menuett in F-Dur mit Trio in f-Moll Wq 116.7. Hans-Joachim Schulze wies bereits 1982¹⁰⁴ auf die ambivalente Zuschreibung des kanonischen Menuetts II an C. P. E., Wilhelm Friedemann und Johann Sebastian Bach hin und erörterte verschiedene Lösungsmöglichkeiten, wobei sich Johann Sebastian Bachs Autorschaft, die nur in einem Hofmeister-Druck von 1822 belegt ist, als unwahrscheinlich erwies. Es stellt sich nun heraus, daß nicht nur das kanonische Menuett II, sondern auch der Rahmensatz von Wq 116.7 im Œuvre Wilhelm Friedemann Bachs mehrfach nachweisbar ist¹⁰⁵.

Da aus verschiedenen Gründen an Wilhelm Friedemanns Autorschaft nicht zu zweifeln ist, stellt sich die Frage nach dem Zustandekommen dieser von C. P. E. Bach gebilligten – wenn nicht gar verursachten – Fehluweisung sowie nach der Datierung der Werke. Schulze vermutet für den kanonischen Satz eine frühe Entstehung, und dies wird indirekt durch die Verwendung des kanonischen Modells im Anfangssatz von Wilhelm Friedemann Bachs Klavierkonzert Fk 45 (entstanden vor 1740) und im Mittelsatz von C. P. E. Bachs Klaviersonate Wq 65.12 (1740) gestützt¹⁰⁶.

Was die anscheinend auf C. P. E. Bach zurückgehende Fehlzuschreibung und nachfolgende Eingliederung der Komposition in sein Œuvre betrifft, bietet sich ein Vergleich mit dem sogenannten kleinen Presto Fk 25.2 in P 683 an. Dem Schriftbefund nach zu urteilen dürfte Bach das Werk seines älteren Bruders um 1734 für eigene Zwecke kopiert haben; diese Kopie blieb allerdings für geraume Zeit anonym, denn die Zuweisung „di W. F. Bach.“ im Kopftitel erweist sich als späterer Zusatz Emanuels und läßt sich am

¹⁰³ Eine ausführliche Behandlung der hier angedeuteten Zusammenhänge findet sich in P. Wollny, *Studies in the Music of W. F. Bach: Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/Mass. 1993, S. 139–141.

¹⁰⁴ BJ 1982, S. 143–150.

¹⁰⁵ Vgl. Fk 6A^{II} und Fk 67^{IV}. Da sich das im Hofmeister-Druck überlieferte Trio anderweitig nicht nachweisen läßt, wäre hier eventuell an die Möglichkeit einer späteren, nicht autorisierten Zutat zu denken.

¹⁰⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Menuette BWV Anh. 120 und 121 aus dem zweiten Notenbüchlein A. M. Bachs.

ehesten mit Schriftzeugnissen aus der zweiten Hälfte der 1740er Jahre in Verbindung bringen¹⁰⁷. Wenn sich aber Fk 25.2 mehr als zehn Jahre ohne Kennzeichnung seines Komponisten im Besitz C. P. E. Bachs befunden hat, dann könnte dies gleichermaßen für die beiden Menuette der Fall gewesen sein. Bei einer späteren Durchsicht seiner Notensammlung mag Bach das Stück dann versehentlich für ein eigenes frühes Werk gehalten und es schließlich nach einer Revision zum Druck gegeben haben.

Betrachtet man das kleine Autograph P 683 genauer, so stellt sich heraus, daß die vier Einzelblätter in kleinem Querformat anscheinend aus einem größeren Zusammenhang gelöst wurden. Die Vermutung drängt sich auf, daß diese vier Blätter den Rest eines Klavier- und Skizzenbüchleins bilden mögen, dessen Ursprünge mindestens bis in die Zeit um 1732–34 zurückreichen¹⁰⁸. Das Schicksal dieses Büchleins, das auch einen guten, im einzelnen aber nicht mehr näher bestimmbar Teil der frühen Kompositionsversuche C. P. E. Bachs enthalten haben könnte, dürfte spätestens mit dem Autodafé von 1785/86 besiegelt gewesen sein^{108a}. Von der Vernichtung verschont blieben – vielleicht zur Erinnerung – die Abschrift des kleinen Klavierstücks von Wilhelm Friedemann Bach sowie die Skizzen, die nicht ohne Beschädigung des vorgenannten Stücks entfernt werden konnten.

Die Annahme eines solchen „Clavierbüchleins vor C. P. E. Bach“ würde auch gleich die Fehlzurweisung von Wq 116.7 erklären. Gleichzeitig richtet sich im Kontext dieses Problemkreises der Blick aber auch noch auf einen anderen Zusammenhang: Das Menuett mit Trio Wq 116.7 wurde, leicht modernisiert, von Bach 1770 in der Anthologie *Musikalisches Vielerley* veröffentlicht; die Sammlung *Musikalisches Allerley* von 1761 bis 1763 nahm eine überarbeitete Fassung der Leipziger Sonate Wq 62.1 und die mutmaßlich ebenfalls auf frühes Material zurückgehende Suite Wq 62.12 auf, während das *Musikalische Mancherley* von 1762–63 das spätestens um 1730 entstandene Es-Dur-Menuett Wq 116.1 erhielt. Hieraus läßt sich nun nichts anderes folgern, als daß der damals fünfzigjährige Bach die Nachfrage nach populären, leicht verständlichen und spielbaren Stücken zum Teil mit geringfügig überarbeiteten Juvenilia befriedigte.

Ausgehend von dieser Beobachtung fällt der Blick bei einer kritischen Durchsicht des in den drei Sammlungen vertretenen Repertoires zunächst auf die im *Mancherley* direkt nach dem Es-Dur-Menuett Wq 116.1 stehende Polonaise Wq 116.2 in der gleichen Tonart. Besonderheiten in Melodieführung und

¹⁰⁷ Vgl. das Faksimile im Ausstellungskatalog „*Er ist Original!*“: Carl Philipp Emanuel Bach, *Katalog der Ausstellung zum 200. Todestag des Komponisten*, 14. Dezember 1988–11. Februar 1989, Wiesbaden 1988, S. 27; die dort im Text erfolgte Identifizierung der Autorenangabe als Zusatz W. F. Bachs ist unzutreffend.

¹⁰⁸ Als Wasserzeichen des ersten Blattes läßt sich „MA große Form“ erkennen, das nach Dürr Chr., S. 140, in J. S. Bachs Originalhandschriften zwischen Juli 1732 und Februar 1735 nachweisbar ist.

^{108a} Ein weiteres Bruchstück bewahrt vielleicht die von Michel kopierte Handschrift P 563.

Klaviersatz lassen auch hier an ein Frühwerk denken. Unter den Stücken im *Vielertley* wäre das kleine krebsgängige Menuett Wq 116.5¹ ein möglicher Kandidat. In bezug auf den Bestand des Bachschen Frühwerks sollte man jedenfalls die Akten nicht voreilig als geschlossen betrachten¹⁰⁹.

5. Kammermusik

Neben der Klaviermusik hat Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Jugendzeit auch die Komposition von Kammermusikwerken gepflegt. Mindestens eine dieser Arbeiten ist nachweislich unter der Aufsicht des Vaters entstanden. Johanna Maria Bach erwähnt in einem Brief an Sara Levy vom 5. Sept. 1789 im Rahmen einer Übersicht über die von ihrem Mann hinterlassenen Werke¹¹⁰ „1 Trio für 1 Violine, Bratsche und Bass, mit seinem Vater gemeinschaftlich componirt“, das dann im gedruckten NV (S. 65) die Abteilung „Einige vermischte Stücke“ eröffnet. Mit dem Eintrag „103[,] Trio mit 1 Violine, Bratsche und Baß ...“ im Katalog der Versteigerung des Nachlasses von Anna Carolina Philippina Bach¹¹¹ verlieren sich die Spuren dieses wichtigen Dokuments, das wohl gleichermaßen über die Unterrichtspraxis von Johann Sebastian Bach wie über das Talent des jungen Carl Philipp Emanuel hätte Aufschluß geben können.

Auch von den übrigen laut NV in Leipzig komponierten Trios¹¹² sind die Frühfassungen verschollen. Eine Ausnahme bildet nur das Trio BWV 1036, im Übereifer der Entdeckerfreude von Max Seiffert Johann Sebastian Bach zugeschrieben, das aber, wie Ulrich Siegele nachgewiesen hat,¹¹³ zweifelsfrei mit dem Trio Wq 145 verwandt ist. Die einzige erhaltene Quelle einer frühen Textform ist die Quelle *Ms. 9* der Sammlung Mempel-Preller in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig.¹¹⁴ Das Werk liegt hier in einer Version für Violine und Cembalo vor, während die spätere Textform eine Besetzung von Flöte, Violine und Cembalo aufweist, die durch den Eintrag im NV und ein Berliner Partiturautograph (in *P* 357) als authentisch belegt und in Abschriften weit verbreitet ist. Siegele konnte sich für seine Zwecke mit einer kurzen Beschreibung des Zusammenhangs zwischen BWV 1036 und Wq 145 begnügen. Der stilistische Befund und die offenkundigen Übereinstimmungen zwischen Wq 145^{I/II} und BWV 1036^{II/III} sowie die unbestimmte Autorenangabe „*Mons. Bach*“ genügen, um das Werk Johann Sebastian Bach abzusprechen. Siegeles eleganter Nachweis, daß BWV 1036 als Frühfassung von Wq 145 anzusehen ist, wurde von den meisten Johann Sebastian Bach-Forschern anerkannt, während die Carl Philipp Emanuel Bach-Forschung davon kaum Notiz genommen hat.

¹⁰⁹ So sind z. B. auch die anonymen Stücke im zweiten Klavierbüchlein A. M. Bachs im Auge zu behalten (vor allem BWV Anh. 117, 126 und 128).

¹¹⁰ Bitter, a. a. O. (Fußnote 13), Bd. 2, S. 307–311.

¹¹¹ A. a. O. (Fußnote 1).

¹¹² Wq 143, 144, 146, 147 und 148.

¹¹³ Siehe oben Fußnote 21.

¹¹⁴ Zur Sammlung Mempel-Preller s. Schulze Bach-Überlieferung, S. 69–88.

Dem Werk kommt insofern besondere Bedeutung zu, als sich Bachs Erneuerungstätigkeit sehr deutlich studieren läßt. Angesichts der Qualität der Kopien aus Mompells Besitz ist für *MP Ms. 9* mit einer willkürlichen Entstellung des Notentextes nicht zu rechnen.¹¹⁵ Man wird daher in BWV 1036 die im NV nachgewiesene Leipziger Fassung von 1731 oder eine damit nahe verwandte Textform vermuten dürfen.

BWV 1036 entspricht dem Typus der von Scheibe besprochenen viersätzigen Triosonate,¹¹⁶ Wq 145 folgt hingegen der moderneren, von den Berliner Komponisten deutlich bevorzugten dreisätzigen Form. Bei der Revision mußte einer der beiden langsamen Sätze entfallen. Bach entschied sich, das ursprünglich an dritter Stelle stehende Largo beizubehalten. Der Satz wurde von 43 auf 57 Takte erweitert, wobei die Substanz der Frühfassung nahezu vollständig und in der entsprechenden Reihenfolge übernommen wurde. Nur Takt 19 sowie die Takte 25–27 der älteren Fassung sind in Wq 145¹¹⁷ nicht mehr nachzuweisen. Die Takte 1–18 entsprechen sich in beiden Fassungen¹¹⁷. Änderungen betreffen Nebensächlichkeiten in der Melodie- und Baßführung. Danach wird eine siebentaktige Sequenz eingeschoben, die bereits den größten Teil zur Erweiterung des Satzumfanges beiträgt. Die Sequenz kann als Mittel angesehen werden, um stärker zwischen thematischen und überleitenden Partien zu differenzieren. Die Takte 20–24 der älteren Fassung werden ab T. 27 der Überarbeitung aufgenommen. Bach ersetzt die unruhige Sechzehntelbewegung der Oberstimmen durch Achtelnoten, so daß der melodische Zusammenhang mit dem Satzbeginn deutlicher hervortritt. Die ohnehin schon großzügig angelegte Kadenz wird durch den Einschub der Takte 29/30 harmonisch noch reicher gestaltet. Die Satzenden stimmen – ähnlich wie der Beginn – bis auf einige wohlüberlegte Korrekturen überein. Bemerkenswert sind die neueingebrachte Imitation in T. 42/43, wodurch beide Oberstimmen am Wiedereintritt des Hauptthemas beteiligt werden, und die Änderung der Baßführung in den Takten 47–49, die die Zieltöne des *u* und *c* nicht mehr durch Vorwegnahme vor dem Taktschwerpunkt entwertet. Die Takte 25–27 der älteren Fassung, die wenig überzeugend mit dem Satzganzen in Zusammenhang stehen, werden durch einen weiteren Themeneinsatz in *g*-Moll ersetzt. Die neue Tonart war durch die Erweiterung der Kadenz in T. 29/30 schon sorgfältig vorbereitet. Die Betonung des Subdominantbereichs erhöht zugleich die Reprisenwirkung bei der Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart *F*-Dur ab T. 42. Die Revision zielt also – neben der Glättung von Harmonieverlauf und Stimmführung, die wohl bei jeder Überarbeitung Bachs als Beweggrund angenommen werden darf – vor allem auf die Eliminierung unmotivierter und zielloser Versatzstücke (T. 25–27) und die Verdeutlichung der motivisch-thematischen Einheit des Satzes. Zugleich werden die Strukturen des Satzes stärker betont (Erhöhung der Schlußwirkung des ersten Teils, Vorbereitung der Wiederaufnahme des Hauptthemas). Unerheblich für die Bewertung ist es, ob die bloße Erweiterung des Satzumfanges ein

¹¹⁵ Die Frage der Besetzung wird allerdings noch zu diskutieren sein.

¹¹⁶ J. A. Scheibe, *Der kritische Musikus*, Leipzig 1745, S. 677.

¹¹⁷ Die Oberstimmen werden in Wq 145 gegenüber BWV 1036 streckenweise vertauscht.

primäres Arbeitsziel war oder nur ein – gewiß nicht unerwünschter – Nebeneffekt der aus Strukturgründen erfolgten Takteinschübe.

Auch zwischen BWV 1036^{II} und Wq 145^I besteht offenkundig ein Zusammenhang, der sich aber in der Formung des Themenkopfes fast schon erschöpft. Die ersten vier Takte beider Fassungen stimmen überein.¹¹⁸ Allerdings wird in der Neufassung schon nach zwei Takten eine Binnenzäsur erreicht, auch wird das Thema durch Fortspinnung auf acht Takte erweitert. Auf diese Weise werden zwanglos mehrere weitere Zäsuren (T. 6/7) und eine chromatische Baßlinie eingebracht. Ferner moduliert das Thema nun zur V. Stufe, wodurch der Eintritt der Flöte ein anderes Gewicht erhält. Die Eingriffe in die Formulierung des Hauptgedankens haben so weitreichende Folgen, daß der weitere Satzverlauf keinen Zusammenhang mit der ursprünglichen Fassung mehr erkennen läßt. Allenfalls könnte man die Kadenz T. 167–170 (wiederholt in T. 183–186) mit der Kadenz T. 82–85 der Frühfassung in Verbindung bringen, der eine vergleichbare Stellung im Satzablauf zukommt.

Zwischen den Schlußsätzen der beiden Fassungen bestehen hingegen keine Zusammenhänge. Das Rondeau-artige Vivace im 3/8-Takt wird durch ein Allegro im 2/4-Takt in Sonatenform ersetzt. Der neue Schlußsatz bezieht sich dennoch gleichfalls auf BWV 1036 zurück. Das Hauptthema von Wq 145^{III} ist nämlich unmittelbar aus dem zweiten Satz der Frühfassung hervorgegangen, wie die Gegenüberstellung der beiden Satzanfänge deutlich macht.

Notenbeispiel 9: BWV 1036^{II}/Wq 145^{III} (siehe S. 177).

A: BWV 1036^{II} B: Wq 145^{III}

Das Thema wird nun aber in Sonatenform entwickelt. Es ist interessant zu sehen, daß Bach erst in Wq 145^{III}, nicht aber schon in BWV 1036^{II} die immanenten Möglichkeiten des Materials ausschöpft (Imitation in Engführung, doppelter Kontrapunkt durch thematische Beteiligung des Basses). Höchst merkwürdig ist allerdings das Phänomen, daß sich BWV 1036^{II} sozusagen in zwei Sätze der späteren Fassung aufspaltet, was zur zyklischen Geschlossenheit der erneuerten Fassung natürlich erheblich beiträgt.

Eine Diskussion nur der Überarbeitungsvorgänge wird der Bedeutung von BWV 1036 nicht gerecht, handelt es sich doch um eines der frühesten mehrsätzigen Werke C. P. E. Bachs, das erhalten geblieben ist. Insbesondere bleibt zu prüfen, welche Faktoren des Werkes um 1745 so rückständig waren, daß in den Augen des Komponisten eine grundlegende Revision erforderlich war. In der Frühfassung beginnt die Sonate mit einem fantasieartigen Adagio. Violine und Cembalo werden innig miteinander verwoben. Der Satz gewinnt durch die Seufzermelodik, Echoeffekte, überraschende Fortschreitungen und die kühne Harmonik besondere Ausdruckskraft. Er stellt die Originalität und „das Genie“ des 17-jährigen Emanuel eindrucksvoll unter Beweis, Fähigkeiten, die Voraussetzung für einen geregelten Unterricht beim Vater waren¹¹⁹. Dem Satz fehlt es aber noch an Zielgerichtetheit: Immer wieder werden neue Satz-

¹¹⁸ Siehe vor allem die Baßlinie.

¹¹⁹ C. P. E. Bach an J. N. Forkel, 13. 1. 1775 (Dok III, Nr. 803).

A Allegro
Violine 1

B Allegro
Violine 2

5 8

6 9

tr

tr

Detailed description of the musical score: The page contains two systems of music, labeled A and B. System A (measures 1-4) features a Violin part (A) with a treble clef and a Cembalo part (B) with treble and bass staves. The Cembalo part has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a similar pattern. System B (measures 5-9) features a Violin part (B) with a treble clef and a Cembalo part (B) with treble and bass staves. The Cembalo part includes triplets (marked '3') and trills (marked 'tr'). Measure numbers 5, 6, 8, and 9 are indicated above the staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

und Rhythmusmodelle bemüht. Besonders deutlich wird dies in den Takten 13–25, die in kaum erkennbarer Relation zur „Inventio“ stehen, die den Takten 1–12 Profil verlieh. Der nachfolgende Allegrosatz weist überraschend starke Ansätze zur Zweithemigkeit des klassischen Sonatensatzes auf. Der im Charakter deutlich kontrastierende Nebengedanke (gleichwohl mit dem Hauptthema verwandt) kann allerdings nicht als ein gleichgewichtiger Seitensatz angesehen werden, sondern gibt nur einer Schlußgruppe stärkeres Gewicht. Der Mittelteil dieses Satzes berührt wie der erste Satz die entlegenen Tonarten f-Moll und b-Moll. Ähnliche Tonartenverhältnisse spielen auch für den dritten und vierten Satz eine große Rolle. Der Einfall, dieselben „fremden“ Tonarten in mehreren Sätzen eines Werkes aufzusuchen, unterstützt die zyklische Anlage. Der Wille, einen überzeugenden Abschluß des Allegro herbeizuführen, ist deutlich erkennbar. Ein Orgelpunkt auf der Dominante, über dem sich die Violine und die Cembaloobersstimme taktweise ablösen, ermöglicht einen wirkungsvollen Einsatz des Schlußgedankens. Durch ein zehntaktiges Unisono (das verdächtig an BWV 1052 an klingt) glaubt Carl Philipp Emanuel Bach die Wirkung des Satzendes noch zu erhöhen, doch ist das konzertmäßige Ritornell im Satzverlauf nicht vorbereitet. Die Konventionen der Triosonate, die auf einen Dialog zwischen den Oberstimmen abzielt¹²⁰, scheinen überschritten.

Ähnlich unausgewogen wie das Ende des Allegro ist der Mittelteil im Finalsatz. Auch hier ergibt sich ein störendes Übergewicht des Cembalos, maßgeblich bedingt durch das 19-taktige Solo (T. 30–48). Der 29-taktige Rahmenteil des Satzes bildet aber eine überzeugende Einheit. Durch die unregelmäßige Phrasenbildung und die zahlreichen Überbindungen gewinnt das Stück besonderen Reiz. Hiermit kann der Mittelteil nicht Schritt halten. Gänzlich unmotiviert wirkt die Rückleitung zum Hauptteil des Satzes. B-Dur ist als Abschluß des Mittelteils kaum geeignet, die Haupttonart d-Moll vorzubereiten. Die Passage ab T. 82 wirkt durch die Kombination von Triolen, Synkopen und Überbindungen affektiert und birgt – im vorgeschriebenen Tempo – kaum lösbare Schwierigkeiten für das Zusammenspiel.

Das frühe Werk zeichnet sich insgesamt durch die Kühnheit der Wendungen und den harmonischen Reichtum aus. Bemerkenswert ist der sichere Blick für strukturell wichtige Punkte eines Satzes. Die Mittel, die Bach zur Behebung struktureller Schwächen anzuwenden weiß, zeugen von einer guten Kenntnis der Werke seines Vaters. Sie führen aber oft zu einem fast gegenteiligen Effekt. Die Aufnahme des Ritornells im Unisono ist in einem Konzert sicherlich ein wirkungsvolles Schlußmittel, das die Einheit des Satzes unterstreicht. Schablonenhaft in die Sonate versetzt, kann es seinen Zweck nicht erfüllen. Über einer Wirkung für den Augenblick verliert der jugendliche Komponist hin und wieder das Satzganze und die Gattungsgrenzen aus den Augen.

Bei der Revision von 1747 konnte nur das Largo mit verhältnismäßig geringem Aufwand gerettet werden. Das einleitende Adagio war sicher unzeitgemäß und im dreisätzigen Zyklus ohnehin überflüssig. Die Entscheidung zwischen dem Largo und dem Adagio war daher für die Erfordernisse um 1745 nicht schwer zu

¹²⁰ J. A. Scheibe, a. a. O. (Fußnote 116), S. 676.

treffen. Der Schlußsatz konnte – zumindest im Mittelteil – kaum an den Berliner Modegeschmack angepaßt werden. Den Hauptgedanken des Allegro scheint Bach aber sehr hoch bewertet zu haben, so daß er ihn – bewußt oder unbewußt – beiden schnellen Sätzen der späteren Fassung zugrundelegte. Die achttaktige Formulierung, die er im Eingangssatz von Wq 145 verwendet, ist durch Sequenzbildung und Binnenzäsuren auf eine dialogische Verwendung hin angelegt¹²¹. Der kompositorische Fortschritt zeigt sich nicht nur an dem nun souveränen Umgang mit kontrapunktischen Techniken, sondern auch an den langen Melodiebögen, gestützt durch stufenweise fortschreitende Bässe. Bemerkenswert weiträumig sind beispielsweise die Baßzüge in Wq 145^I, T. 67–80, oder Wq 145^{III}, T. 28–36 und 63–84 (mit einem einzigen Sprung bei T. 70). Den Blick für eine derart großzügige Fortspinnung der Phrasen besaß der 17-jährige noch nicht.

Die radikalen Eingriffe, wie sie sich bei der Erneuerung der Triosonate in d-Moll beobachten lassen, machen wenig Hoffnung, daß sich für weitere Werke aus den Fassungen der Berliner Zeit sichere Rückschlüsse auf die heute verschollenen Urfassungen gewinnen lassen. Zwar sind die Autographen der erneuerten Fassungen wenigstens für die eigentlichen Triosonaten mit einer einzigen Ausnahme erhalten. Sie sind aber sehr arm an Korrekturen und lassen noch nicht einmal den Ort möglicher Veränderungen erkennen. Ein mit Wq 145 gut vergleichbarer Fall scheint beim a-Moll-Trio Wq 148 vorzuliegen. Die Rahmensätze sind großzügig und dialogisch über vorwiegend linear fallenden Bässen angelegt. Allein der Mittelsatz könnte nennenswerte Reste der ursprünglichen Fassung bewahren: Archaisch wirkt der erste Einsatz der Flöte in der Mitte eines Taktes. Relativ große Melodiesprünge weisen aber wohl auch hier auf eine Überarbeitung. Für 1735 undenkbar scheinen die Passagen von T. 10–13 und T. 16–20 zu sein. Ähnliches dürfte für die beiden Triosonaten in A-Dur (Wq 146) und C-Dur (Wq 147) zutreffen.

Etwas mehr von der ursprünglichen Fassung lassen vielleicht die beiden verbleibenden Trios, Wq 143 und 144, vermuten. Der erste Satz von Wq 143 dürfte (wie Wq 145^I) erheblich erweitert und kontrapunktisch bereichert sein. Das knappe Adagio und das Presto im Giguenerhythmus könnten aber die Frühfassungen noch durchscheinen lassen, obwohl auch beim Schlußsatz mit einer Erweiterung der Satzanlage zu rechnen ist. Der Schlußsatz des G-Dur-Trios dürfte gleichfalls altes Material verwenden. Die altertümlichen Überbindungen im schnellen 3/8-Takt erinnern an die Faktur von BWV 1036^{IV}. Der erste Satz des Trios klingt mit seinen Tonrepetitionen und der starken Chromatik sicherlich nicht grundlos an die Tonsprache Johann Sebastian Bachs an.¹²² Nur der Mittelsatz ist allem Anschein nach neu komponiert. Etwas sichereren Boden dürfte man bei den Violinsonaten Wq 71 und 72 gewinnen. Wq 71 weist noch die „verräterische“ Viersätzigkeit mit zwei langsamen Sätzen und einem Schlußsatz mit Tanzcharakter auf^{cf. 122a}. Recht modern mutet der erste

¹²¹ Vgl. aber H. G. Ottenberg, a. a. O. (Fußnote 19), S. 34f.

¹²² Vgl. z. B. BWV 228, T. 78 ff.

^{122a} Zu denken gibt, daß das Trio des Menuetts später noch zweimal verwendet wird (Wq 189.4^{II} = Wq.116.30^{II}).

Satz mit der umständlichen Satzbezeichnung „Adagio mà non troppo“ an. Er dürfte weitgehend eine Neukomposition der 1740er Jahre sein. Auch in Wq 72 hebt sich der erste Satz deutlich vom Rest des Werkes ab. Die beiden kurzen Allegrosätze könnten noch Ähnlichkeiten mit den frühen Fassungen aufweisen¹²³. Schwer verständlich ist allerdings die Satzfolge: Die verkappte Gigue hätte man eher am Werkende denn als Mittelsatz erwartet. Mehr als diese vorsichtigen Spekulationen über mögliche Anklänge an verlorene Fassungen lassen Quellenlage und Stand der Stilkritik gegenwärtig allerdings nicht zu.

Die Diskrepanz der Besetzung zwischen den beiden Fassungen der d-Moll-Sonate verdient allerdings einige Aufmerksamkeit. BWV 1036 ist einzig in einer Version für obligates Cembalo und Violine erhalten, während das Autograph der erneuerten Fassung (*P 357*) in Übereinstimmung mit dem NV Flöte, Violine und Baß verlangt. Zu prüfen ist, ob das Manuskript der Sammlung Mempell-Preller eine willkürliche Besetzungsvariante oder die eigentliche Urversion darstellt. Die Vermutung, BWV 1036 sei Klavierbearbeitung einer Triosonate für zwei Melodieinstrumente und Baß, ist schon früh angestellt worden. Hermann Keller hat das Trio bereits 1929 in einer Rekonstruktion für zwei Violinen und Basso continuo vorgelegt.¹²⁴ Da damals der Zusammenhang mit Wq 145 noch nicht bekannt war, stellt sich die Frage heute neu: Läßt sich aus BWV 1036 eine Version für Flöte, Violine und Baß gewinnen?

Die Durchsicht läßt rasch erkennen, daß keine der beiden Oberstimmen von BWV 1036 für eine Ausführung auf der Querflöte in Frage kommt. In jedem Satz wird in beiden Melodiestimmen der tiefste Ton der Flöte, d', mindestens einmal unterschritten. Dabei handelt es sich meist um lineare Zusammenhänge. In dieser Häufung können die Unterschreitungen kaum durch bloßes Übertragen einer Flötenstimme und gelegentliches Oktavieren zur Erzielung eines günstigeren Gesamtklanges entstanden sein. Ein direkter Vergleich ist leider nur in einem einzigen Falle möglich (BWV 1036^{III}, T. 35f. entspricht Wq 145^{II}, T. 49f.). Hier weist die spätere Fassung eindeutig eine schlechtere Lesart auf. Die Flöte ist eine Oktave höher gelegt als die in der ursprünglichen Lage verbleibende Violine, obwohl dadurch die ursprünglichen Zusammenklangsintervalle aufgegeben werden müssen (Sextenfolge statt Terzenfolge). Schwerer wiegt, daß der weite Anstieg der Oberstimme nicht mehr durchgeführt werden kann und daß der Zielton as'' durch ein kurzzeitig auftretendes c''' seiner Wirkung beraubt wird.

Der in Wq 145 gegenüber BWV 1036 erheblich eingeschränkte Gebrauch tiefer Lagen kommt dem Klangcharakter der Flöte ebenso entgegen wie der weitgehende Verzicht auf die in der Frühfassung häufig auftretenden Töne es, des und ges, die auf der Flöte erhebliche Intonationsprobleme mit sich brächten. Aus diesem Grund halten wir es für ausgeschlossen, daß BWV 1036 ursprünglich für Flöte gesetzt war. Die Ausgangsfrage ist also dahingehend umzukehren,

¹²³ Allerdings ist auch der Schlußsatz mit Floskeln aus den 1740er Jahren durchsetzt. Siehe z. B. die Takte 20–25.

¹²⁴ Nagels Musik-Archiv 49.

ob sich nachweisen läßt, daß die Version für Violine und Cembalo der Frühfassung authentisch ist.

Hinweise liefern Stil- und Quellenkritik. Auffällig ist zunächst das schon oben angesprochene unausgewogene Verhältnis der beiden Oberstimmen. Das „Ritornell“ am Ende des Allegrosatzes ist als „orchestraler Effekt“ auf dem Cembalo sinnvoll, kaum aber auf der Violine. Gleichfalls ausgesprochen cembalistisch wirken die Takte 42–45 dieses Satzes. Auch der konsequente Wechsel der Figuration bei der Ablösung der Oberstimmen ab T. 22 des Schlußsatzes könnte als Hinweis auf eine jeweils idiomatische Schreibart verstanden werden. Nicht zuletzt fällt auf, daß nur in der der Violine zugewiesenen Stimme langgehaltene Noten verwendet werden. Die ungleiche Behandlung der Ober- und Mittelstimme wäre in einer Komposition für zwei Melodieinstrumente gleicher Lage unangemessen. Ein sehr ähnliches Verhältnis der beiden Oberstimmen zueinander zeigen die beiden Violinsonaten Wq 71 und 72, zumal in den schnellen Sätzen.

Die Hypothese, daß das d-Moll-Trio ursprünglich gleichfalls für Violine und Cembalo geschrieben war, läßt sich durch einen autographen Befund erhärten, den Alfred Dürr im Vorwort zu seiner Edition von Wq 145 beiläufig erwähnt.¹²⁵ In Bachs Nachlaß befand sich nämlich reichhaltiges Material für die Berliner Fassung des Trios. Neben der autographen Partitur (*P* 357) und einem Stimmensatz von der Hand des Anon. 337 (Brüssel CRM, 27905) existierte noch eine gleichfalls autographe Teilabschrift, die Flöten- und Baßstimme in Klaviernotation zusammenfaßt (ebenfalls Brüssel CRM, 27905). Der Schriftbefund weist beide Autographe in die 1740er Jahre. Die Zusammengehörigkeit der drei Quellen ist gesichert durch die eigenhändigen Numerierungen und durch die autographe Aufschrift auf der Flöten/Basso-Stimme:

„Wenn die Violinstimme dieses Trios aus der Partitur oder von der ausgeschriebenen Violinstimme abgeschrieben wird: so sind drei Exemplare davon complet da.“

Daß es sich bei der letztgenannten Handschrift trotz der Überschrift „*Flauto Traverso e Basso*“ um eine Stimme für obligates Cembalo handelt, geht aus der autographen Bezifferung (die kein später Nachtrag ist) hervor. Generalbaßziffern sind nur dort eingetragen, wo die Oberstimme pausiert. Um so merkwürdiger ist es dann, daß diese – durch Bachs autographe Niederschrift – autorisierte Version überhaupt keine Verbreitung gefunden hat, während die Version als Triosonate für Flöte, Violine und Baß recht stark überliefert ist. Die Anfertigung einer „Sonderversion“, die dann offensichtlich nicht weiter verwendet wurde, wäre nur sinnvoll, wenn dies die ursprüngliche Version des erneuerten Trios nahegelegt hätte. Vieles deutet also darauf hin, daß das Trio in d-Moll ursprünglich eine Sonate für Violine und obligates Cembalo war, wie es ja auch das bloße Erscheinungsbild der einzig erhaltenen Quelle schon nahelegt.

Diese Feststellung gewinnt an Gewicht, da auch für die übrigen erneuerten Trios Entsprechendes zuzutreffen scheint. In Brüssel haben sich nämlich auch zu den Trios Wq 143 und 146 (Brüssel CRM, 27904 und 27906) auto-

¹²⁵ C. P. E. Bach, Triosonate d-Moll, Wq 145, Cello 1963 (Moecks Kammermusik. 74.).

graphie Cembalostimmen erhalten, die einstmals die autographen Partituren und den Originalstimmensatz ergänzten¹²⁶. Bemerkenswerterweise gibt es wenigstens von den Trios Wq 146–148 jeweils eine Quelle mit der von Bach autorisierten Version für Violine und Cembalo der späteren Fassung¹²⁷. Der Verdacht drängt sich auf, daß auch diese Trios als Violinsonaten anzusehen sind und erst für Aufführungen in Berlin ihre Gestalt als Triosonate erhielten.¹²⁸

*

Unter den frühen Werken C. P. E. Bachs nehmen die Soli für ein Melodieinstrument und Basso continuo eine Sonderstellung ein. Dem NV zufolge müßten sie zu den frühesten Werken gehören, die keiner Erneuerung unterzogen wurden. Nach einer Prüfung der Quellen möchten wir aber die These vorbringen, daß zumindest einzelne dieser Werke erst in mehreren Arbeitsschritten ihre endgültige Fassung erhalten haben.

Über die Entstehungshintergründe der Soli ist nichts Näheres bekannt. An eher versteckter Stelle findet sich aber ein Hinweis auf ihr kompositorisches Vorbild. 1735 schrieb Bach in Frankfurt Variationen über ein Menuett von Locatelli. Die einzige als authentisch anzusehende Kopie des Werkes (Brüssel CRM, 5899 *MSM*) hat eine ungewöhnliche Anlage. Zuerst kommt das Thema mit zwei¹²⁹ Variationen von Locatelli, erst danach schließen 21 Variationen Carl Philipp Emanuel Bachs an. Locatellis Menuett sowie die zugehörigen Variationen sind der Flötensonate op. 2.10 (Amsterdam, 1731) entnommen.¹³⁰ Daß Bach Thema und Variationen nach der Originalausgabe kopiert hat, wird aus der eigentümlichen Notationsweise deutlich: Der Ton fis erhält wie im Originaldruck stets ein #, obwohl eine Generalvorzeichnung vorhanden ist. Die 10. Sonate aus Locatellis op. 2 scheint Bach besonders beeindruckt zu haben. Er hat nämlich die Abfolge und den Charakter der Sätze seinen Solosonaten Wq 123, 124, 126, 128 und 135 zugrunde gelegt: Auf einen oberstimmenbetonten langsamen Satz folgen ein Allegro und ein Variationsatz über ein Thema mit Tanzcharakter. Auch für die meisten der übrigen Satztypen, die Bach in den frühen Solosonaten verwendet, finden sich Vorläufer in Locatellis op. 2. Besonders nahe schließt Bach außer an op. 2.10 an langsame Sätze wie op. 2.3¹, op. 2.4¹ oder op. 2.7¹ an.

¹²⁶ Nur von Wq 144 scheint überhaupt keine Quelle aus Bachs Besitz erhalten zu sein. Das Originalmaterial scheint sich verhältnismäßig früh vom Hauptstrang der Überlieferung gelöst zu haben, was den vollständigen Verlust der Quellen erklären könnte. Die Kopie der Sammlung Westphal (Brüssel CRM, 6360 *MSM*) ist Unikum.

¹²⁷ Einrichtung von Wq 146 als Violinsonate: SBB *St 571*; Wq 147 und Wq 148: in Brüssel CRM, 27134. Kein einziges der „frühen“ Trios ist hingegen in einer Version für Cembalo und Flöte bekannt.

¹²⁸ Reizvoll wäre es, als Auslöser für die Erneuerung und Einrichtung der Trios im Jahre 1747 den denkwürdigen Besuch Johann Sebastian Bachs in Potsdam anzunehmen und an die Triosonate des Musikalischen Opfers zu denken, deren Mitvertrieb in Berlin Carl Philipp Emanuel übernommen hatte (Dok III, Nr. 558 a).

¹²⁹ Nicht drei, wie der Werktitel (*Menuett mit drei Veränderungen, von Locatelli*. [21] *Variazioni da C. F. E. Bach*) suggeriert.

¹³⁰ RISM A/I/5:L 2603; Faksimileausgabe hrsg. von Marcello Castellani: *Archivum musicum. Flauto traversiere 6*, Florenz 1985.

Auch op. 2.11^{III} ist gut mit Bachschen Sätzen vergleichbar. Nur die schnellen Sätze in geradem Takt scheinen von Locatelli unabhängig zu sein. Bemerkenswert ist auch, daß sich Bach von vornherein auf ein bestimmtes Modell der formalen Grobanlage festzulegen scheint, während Locatellis Sonaten gänzlich frei von einer derartigen Schematisierung sind. Die Wahl jeweils verschiedener Vorbilder könnte erklären, warum die WerkGattungen Solo, Trio und Klaviermusik in Hinblick auf Satzfolgen und Form schon beim jungen Bach so deutlich voneinander verschieden sind.

Die Autographe zu allen Soli sind verschollen. Besondere Bedeutung kommt damit den reinschriftlichen Kopien aus der Sammlung Westphal zu, die zwischen 1786 und 1802 nach den heute verschollenen Originalquellen aus Bachs Besitz angefertigt wurden. Wq 125 und 135 liegen in der Handschrift Michels vor, die übrigen Flötensonaten stammen von der Hand des Anonymus 305. Spuren einer späten Überarbeitung sind in mehreren Sonaten leicht auszumachen. An mehreren Stellen stimmt die Bezifferung mit dem Baßverlauf nicht ganz überein. Die Annahme liegt nahe, daß zwar die Baßstimme gelegentlich verändert wurde, die bereits eingetragene Bezifferung aber versehentlich unkorrigiert blieb. Da die Harmonien erhalten bleiben (meist wird ein Septimakkord in Grundstellung anstelle eines Quartsextakkords gesetzt) ist ein Nachbessern der Bezifferung ebenso leicht möglich wie eine Rekonstruktion der Fassung ante correcturam. Beispiele dieser Art finden sich mehrfach in Wq 125^{II} (T. 3, 47 und 100) sowie in Wq 124^{II} (T. 90). Derartige Änderungen können jederzeit bei Durchsicht des Materials angebracht worden sein (und bedurften sicher keiner Erwähnung im NV).

Ernst Fritz Schmid hat bereits 1931 darauf aufmerksam gemacht, daß Wq 131^{II} aus Wq 129^{II} hervorgegangen ist und daß die Schlußsätze der Soli Wq 125 und Wq 130 fast identisch sind.¹³¹ In Wq 129^{II} (NV: 1740) endet das Hauptthema – nach einer Binnenzäsur in T. 4 – mit einem Halbschluß in T. 8. Die neue Fassung (Wq 131^{II}, NV: 1747) ist etwas straffer (6 Takte) und endet mit einer Vollkadenz. Der neue Thementypus (viertaktiger Satz mit bekräftigender Wiederholung der Schlußkadenz) begegnet bei Bach oft in den 1740er Jahren. Das Harmonieschema der nachfolgenden Modulation bleibt erhalten und wird nur geringfügig erweitert. Die Änderung der Oberstimme hebt die etwas monotone Sechzehntelbewegung der älteren Fassung auf. Wichtig für den weiteren Satzverlauf wird der in T. 12f. eingeführte Wechsel zwischen Sechzehnteln und Sechzehnteltrioen, der den Schlußgedanken (ab T. 25) vorzubereiten hilft. Auch der Moll-Nebengedanke auf der V. Stufe wird – bei beibehaltenen Grundharmonien – prägnanter formuliert.

Die ältere Fassung wies bis zum Doppelstrich zwei Halbschlüsse (T. 8 auf der Dominante, T. 18 auf der Doppeldominante) und zwei Vollschlüsse auf der Dominante (T. 26 bzw. T. 32) auf. Die Neufassung hat gleichfalls zwei Vollkadenzen, nun aber an den strukturell wichtigsten Punkten, am Ende des Hauptthemas und als Abschluß des ersten Teils. Der Halbschluß auf der Doppeldominante vor dem Eintritt des Seitensatzes ist im Prinzip beibehalten,

¹³¹ E. F. Schmid, a. a. O. (Fußnote 16), S. 97 und 101.

aber deutlich verbessert: Die ältere Formulierung endete mit einem Halbschluß, der wie eine Wiederholung der Kadenz in T. 8 wirkt. Die neue Fassung zögert den Abschluß auf die zweite Takthälfte hinaus. Die Endung auf dem Leitton gis macht den Anschluß des Seitensatzes noch zwingender. Der Ton cis wird bei der Halbkadenz ausgespart (siehe auch die Bezifferung), was den Einsatz des Nebengedankens in Moll natürlicher erscheinen läßt. Schließlich wird die Kadenz zum Abschluß des Seitensatzes überspielt, wodurch die ursprüngliche Kleingliedrigkeit des Satzes behoben wird. Seitensatz und Schlußgedanke werden hiermit trotz ihrer unterschiedlichen Funktion zu einer höheren Einheit verbunden. In die gleiche Richtung zielt auch die scheinbare Schwächung des Seitensatzes, der auf einem Quartsextakkord statt auf einem Grundakkord beginnt. Ein Dreiklang auf A-Dur wird somit erst im letzten Takt des ersten Teiles erzielt, was diesem Abschluß besonderes Gewicht verleiht. Ähnliche Beobachtungen lassen sich an den Durchführungsabschnitten treffen.

Bemerkenswert ist vor allem, wie sorgfältig Bach in Wq 131 den Abschluß des Mittelteils gestaltet. Die Reprise ist in beiden Fällen auf 16 Takte verkürzt. In der älteren Fassung entfallen Überleitung und Nebengedanke, in der späteren setzt Bach gleich mit dem Nebengedanken an. Seitensatz und Schlußgedanke gehören für ihn nun offensichtlich untrennbar zusammen. Als „kompositorischer Rückschritt“ kann dies nur befremden, wenn man die dreiteilige Sonatensatzform mit vollständiger Reprise als höchstes und einziges Evolutionsziel des Sonatensatzes im 18. Jahrhundert ansieht.¹³² Die beiden übrigen Satzpaare lassen keine derartige Abhängigkeit erkennen. Wir kommen darauf aber nach einer Diskussion des Parallelbeispiels Wq 125/130 noch einmal zurück.

Im Werkpaar Wq 125/130 sind die Schlußsätze nahezu identisch. Der Satz wird von 65 auf 74 Takte erweitert. Da die Schlußkadenz beider Teile in der späteren Fassung um einen Takt verkürzt wird, handelt es sich um insgesamt 11 Takte, die in bereits bekannter Manier eingeschoben werden. Hiervon entfallen vier auf eine Erweiterung der ursprünglichen T. 53–56 (Wq 130^{III}: T. 59–66), die eine Steigerung des Satzabschlusses bewirken sollen. Die übrigen 7 Takte werden zwischen den Abschluß des Mittelteils und den Wiedereintritt des Hauptthemas eingeschoben. Sie leiten von d-Moll zur Grundtonart B-Dur über. Vielleicht erschien Bach das Nebeneinanderstellen von VI. und I. Stufe am Reprisesbeginn altmodisch. Der Baß wird erstmals thematisch beteiligt und bringt den Themenkopf soweit in Erinnerung, daß eine Repriseswirkung auch mit einer Themenvariante zu Beginn des dritten Hauptteils erzielt werden kann. Zwingender als bei den Sonaten Wq 129 und 131 kann im vorliegenden Fall auch bei den Anfangssätzen von einer Abhängigkeit gesprochen werden. Trotz der Änderung von Metrum und Phrasenstruktur bestehen – wie die folgende Gegenüberstellung von Werkauschnitten erkennen läßt – Übereinstimmungen harmonischer wie melodischer Art zwischen den strukturbestimmenden Phrasen beider Sätze,

¹³² Siehe schon G. Wagner, KB Hamburg 1988, S. 231.

die weit über rein zufällige Anklänge hinausgehen. Es sei betont, daß die Textstellen des Notenbeispiels nicht aus dem Zusammenhang gerissen sind, sondern in beiden Werken in der hier gezeigten Abfolge anzutreffen sind. Daß beim Übergang vom 4/4- in den 3/8-Takt und einer gleichzeitigen Änderung der Taktzahl von 21 auf 65 keine vollständige Deckung zu erzielen ist, versteht sich von selbst.

Notenbeispiel 10: Wq 125¹/Wq 130¹

A: Wq 125¹ B: Wq 130¹ (jeweils ohne die Bezifferung)

A Adagio

B Largo

1 5 7 10 13

14 20 22

First system of musical notation, measures 1-10. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) at measure 10 and a triplet of eighth notes at measure 3. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 11-20. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a trill (tr) at measure 19. The bass staff has a trill (tr) at measure 19. Measure 60 is marked with a piano (*p*) dynamic in the treble staff and a forte (*f*) dynamic in the bass staff.

Third system of musical notation, measures 21-30. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The top treble staff contains a complex rhythmic pattern. The middle staff contains a melodic line with a trill (tr) at measure 29. The bass staff provides a simple accompaniment.

Einige Eigentümlichkeiten der einzig erhaltenen Quelle zu Wq 125 erlauben weitere Aufschlüsse über den Bearbeitungsvorgang. Wq 125 ist als einziges der Flötensoli aus der Sammlung Westphal von Michel geschrieben. Überraschenderweise zeigen sich aber gerade in dieser Abschrift des als zuverlässig bekannten Michel ernsthafteste Textprobleme. Der erste Teil des Schlußsatzes ist in der von Michel vorgelegten Form verderbt. Kurt Walther hat bei seiner Edition¹³³ die größten Satzfehler behoben, indem er kommentarlos den Baß an den Melodieverlauf angepaßt hat. Zieht man aber den Kontext des Satzes zu Rate, so bietet sich eine andere Rekonstruktion an. Es gibt nämlich nicht nur zwei – einander widersprechende – Textzeugen, Flötenstimme und Baß, sondern mit der Bezifferung derer drei: Wo sich zwei der Lesarten gegenseitig stützen, kann die dritte als „fehlerhaft“ erkannt werden. Nun zeigt sich sofort, daß die Flötenstimme weder zum Baß noch zur Bezifferung „paßt“. Die Bezifferung ergibt hingegen mit der Baßlinie einen befriedigenden harmonischen Ablauf. Die Melodiestimme wurde also nachträglich verändert.

Ein Vergleich mit dem Schlußsatz von Wq 130 ergibt, daß die Flötenstimme an allen fragwürdigen Stellen der Lesart der späteren Fassung entspricht. Der ursprüngliche Melodieverlauf läßt sich aus Parallelstellen innerhalb von Wq 125^{III} wiederherstellen. Eine Transposition der T. 26–30 aus F-Dur liefert die entstellten T. 5–8; den Takten 16–21 entsprechen die T. 60–65 (in F-Dur statt B-Dur). Für das Verhältnis von Wq 125 zu Wq 130 bedeutet dies, daß der Schlußsatz von Wq 125 nicht einfach aus der Quelle entfernt und dann für die „neue“ Sonate Wq 130 überarbeitet wurde. Vielmehr fand die Bearbeitung zunächst durch Überschreibung der jetzt verschollenen Originalquelle zu Wq 125 statt. Bach brach die Überarbeitung offenbar ab, als er mit der Melodiestimme beim Doppelstrich angekommen war.

Wahrscheinlich drohte das Original durch Veränderung von Melodie- und Baßlinie vollkommen unleserlich zu werden.¹³⁴ Der Satz wurde dann in der Form Wq 130^{III} erneut niedergeschrieben; die Originalquelle verblieb in der nur

¹³³ Frankfurt a. M.: Zimmermann 1958.

¹³⁴ Siehe z. B. das Faksimile von Wq 200.13 in KB Hamburg 1988, S. 187.

teilweise korrigierten Form.¹³⁵ Es wäre denkbar, daß die Lesbarkeit dieser Quelle so stark beeinträchtigt war, daß bei der Kopiatur der Soli für Johann Jakob Heinrich Westphal Wq 125 Michel zur Abschrift überlassen wurde, der mit der Handschrift C. P. E. Bachs und seinen Notierungsweisen für Veränderungen besser vertraut war als der Anonymus 305. Michel kopierte, wie gewöhnlich, getreu das, was er sah, wobei er bemüht war, alle Korrekturen zu berücksichtigen. Zu seinen Aufgaben gehörte es allerdings nicht, zu überprüfen, ob Flöten- und Baßstimme auch zusammen Sinn ergaben. Selbst wenn sich die Mittelsätze von Wq 125 und 130 nicht in das enge Geflecht an Beziehungen einordnen lassen, so ist es beim Vergleich mit den frühen Klaviersonaten oder dem Trio Wq 145 gerechtfertigt, auch hier von einer Erneuerung im Sinne des NV zu sprechen.

Von hier aus gilt es, den Blick noch einmal auf Wq 129 und Wq 131 zu richten. In diesem Fall zeigen die Rahmensätze nur vage Ähnlichkeiten.¹³⁶ Wichtig wird hier der Hinweis, daß das Thema des Schlußsatzes von Wq 131 mit dem des dritten Satzes aus der Gambensonate in C-Dur (Wq 136, 1746) übereinstimmt.¹³⁷ Wenn aber zwei von drei Sätzen eines Werkes auf präexistentes Material zurückgreifen (selbst wenn es verschiedenen Vorlagen entstammt), kann auch im Falle von Wq 131 von einer Erneuerung gesprochen werden.¹³⁸ Wir plädieren daher dafür, Wq 125 und Wq 130 beziehungsweise Wq 129 und 131 als jeweils zwei Fassungen eines Werkes anzusehen. Die Frage, warum die beiden Fassungen im NV getrennte Eintragungen erhalten haben, muß offenbleiben. Vielleicht hat die Tatsache, daß die Incipits der jeweils ersten Sätze nicht auf den ersten Blick als Varianten erkennbar sind, hierzu geführt.

Angesichts dieser Tendenz zu Revision und Erneuerung muß man auch bei einigen weiteren Werken hellhörig werden. Der Schlußsatz der Sonate Wq 126 zeigt auffällige Fehler in der Setzung der Akzidentien. Anonymus 305 hat mehrfach Auflösungszeichen anstelle eines Kreuzes gesetzt. Diese Fehlerart tritt häufig bei Transpositionen auf, und es ist daher zu fragen, ob Wq 126^{III} zu irgendeinem Zeitpunkt aus einer B-Tonart nach D-Dur versetzt worden ist. Aufgrund der Verzeichnungsfehler kommen B-Dur und Es-Dur gleichermaßen in Frage. Hätte die Vorlage in B-Dur gestanden, so käme die Querflöte aus Umfangsgründen als Soloinstrument der mutmaßlichen Urfassung nicht in Betracht. Das im NV ohne Ort und Datum verzeichnete Solo für Oboe kann in der vorliegenden Form nicht, wie seit Ernst Fritz Schmid¹³⁹ allgemein angenommen

¹³⁵ Auch Carl Philipp Emanuel Bachs Korrekturen in der A-Dur-Sonate von Johann Ernst Bach (SBB, zu P 404) reichen nicht über die Exposition hinaus.

¹³⁶ Ähnlich sind insbesondere der Melodieduktus und Kadenzbildungen in den Eingangssätzen.

¹³⁷ *Notes* 47, 1991, S. 745 (L. Miller). Auch der Eintrag im NV (S. 50, Nr. 11), der Wq 136 fälschlich als Flötensolo ausgibt, könnte, wie L. Miller weiter zu bedenken gibt, darauf hindeuten, daß Wq 131 von der Gambensonate Wq 136 nicht gänzlich unabhängig ist.

¹³⁸ Für Wq 131 als eine Fassung, die Wq 129 ersetzen sollte, spricht vielleicht auch, daß nur Wq 131 in einer weiteren Kopie (SBB, P 893) erhalten ist. Angesichts der insgesamt schlechten Überlieferung der Soli ist Gewißheit darüber nicht zu erhalten.

¹³⁹ A. a. O. (Fußnote 16), S. 97.

wird, aus den 1730er Jahren stammen. Spuren einer verhältnismäßig späten Revision dieses in der Substanz sicherlich frühen Werks lassen sich leicht erkennen. Im Variationensatz ist die Baßführung in einer Weise aufgelockert, die mit den von Scheibe aus Kenntnis der Leipziger Praxis um 1730 beschriebenen Prinzipien¹⁴⁰ nicht übereinstimmt:

„Wenn [der Schlußsatz] eine Menuet mit Veränderungen ist: so müssen die Baßnoten bey allen Veränderungen der Melodie durchaus unverändert bleiben“.

Diese Regel hat Bach in den übrigen Soli stets eingehalten. Die über sieben Takte hinweg stufenweise fallende Baßlinie des Themas kann ohnehin kaum schon in den 1730er Jahren entstanden sein. Im ersten Satz der Sonate findet sich ein metrischer Fehler, der gleichfalls am leichtesten mit einer Revision zu erklären ist. Als vierter Takt ist nämlich ein 6/4-Takt eingeschoben. Die Verlängerung dieses Taktes ist aus der Sicht einer „späteren“ Zeit sinnvoll. Die metrischen Schwerpunkte fallen ab T. 5 wieder auf die erste Zählzeit im Takt, während andernfalls eine Verschiebung der Hauptakzente auf die Taktmitten gedroht hätte¹⁴¹.

Einen ausgesprochen zwiespältigen Eindruck hinterläßt der Mittelsatz. Der erste Teil wirkt durch die klare Differenzierung der Gedanken und durch die aufgelockerten Bässe sehr modern. Der Durchführungsbeginn steht mit der Exposition thematisch nur vage in Zusammenhang. Der Beginn der Reprise bringt wieder in Melodie und Begleitung ein neues Modell. Der Satz wirkt wie aus Versatzstücken montiert und an manchen Stellen künstlich verlängert. Hierzu gehört etwa die c-Moll-Kadenz, deren Abschluß in T. 54–55 zu erwarten steht, dann aber erst in T. 63 erfolgt. Zur Erklärung bietet sich eine nur halbherzig oder unvollständig durchgeführte Revision an.

Ein Vergleich mit dem Flötensolo Wq 124 wirft neue Fragen auf. Zwischen dem thematischen Material der beiden Kompositionen bestehen nämlich ungewöhnlich enge Beziehungen. Dieser Zusammenhang ist bei den Schlußsätzen am leichtesten zu erkennen. Daß der erste Teil von Wq 124 mit einer Vollkadenz, Wq 135 dort aber mit einem Halbschluß endet, ist kein wesentlicher Unterschied. Die oben besprochenen Beispiele und die zeitgenössische Musiktheorie¹⁴² zeigen, wie leicht ein Ganzschluß in einen Halbschluß und umgekehrt verwandelt werden kann. Auch wenn die Sequenz nach dem Doppelstrich von vier auf acht Takte erweitert ist, bleibt doch das Kompositionsprinzip erhalten. Die melodischen Übereinstimmungen erschöpfen sich nicht in den beiden Anfangstakten. Vergleichbar sind auch

¹⁴⁰ Scheibe, a. a. O. (Fußnote 116), S. 681.

¹⁴¹ Daß derartige metrische Verschiebungen etwa ab der Jahrhundertmitte ein kompositorisches Problem darstellen (während sie im barocken Kompositionsstil, zumal in langsamem Tempo, nichts Ungewöhnliches sind) läßt sich am Beispiel des *Concerto per il Cembalo solo* (Fk 40) von Wilhelm Friedemann Bach belegen. Der Eingangssatz wird hier bei einer späten Überarbeitung vom Komponisten auf den 2/4-Takt umgeschrieben, womit die Verschiebungen gegen den Takt rein optisch beseitigt sind.

¹⁴² H. C. Koch, *Versuch einer Anweisung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig und Rudolstadt 1787, S. 358.

die Takte 5f. der beiden Sätze und die Schlußkadenz des zweiten Teils. Man könnte sich vorstellen, daß das Thema von Wq 135^{III} aus dem Menuett Wq 124^{III} hervorgegangen ist, wobei die betont lineare Führung des Basses notwendigerweise Veränderungen des Kadenzschemas und des Melodieverlaufs mit sich brachte.

Die beiden Eingangssätze beginnen gleichfalls mit Melodieformeln, die einander deutlich entsprechen. Eine pathetische Mollsexta eröffnet den Satz, und gleich anschließend wird der Grundton über den Leitton erreicht. Ein Septimakkord mit großer Septime wird vorbereitet und eingeführt, ehe sich die Phrase zur Dominante wendet. Wq 135 mutet etwas moderner an: Die Auflösung wird auf die erste Zählzeit im Takt verlagert. Bach handelt sich hierdurch allerdings metrische Schwierigkeiten ein, die der bereits angesprochene 6/4-Takt eher verschleiert als behebt.

Auch an den schnellen Sätzen läßt sich eine übereinstimmende Themenbildung beobachten. Offensichtlich lassen sich die Schlußgedanken beider Sätze in Verbindung bringen. Der Schlußgedanke der Oboensonate (Wq 135^{II}, T. 75 ff.) kommt in seinen ersten Takten dem Gestus der Flötenstimme (Wq 124^{II}, T. 81 ff.) recht nahe. Nach wenigen Takten verliert sich die melodische Ähnlichkeit, harmonisch stimmen aber die beiden Satzenden überein. Ein Vergleich der Hauptthemen der beiden Sätze wird dadurch erschwert, daß in der Oboensonate keine einheitliche Themenfassung erkennbar ist. Vermutlich hat das Hauptthema (T. 1–6) seine endgültige Gestalt erst bei einer Revision erhalten. Rückschlüsse auf eine frühere Fassung des Gedankens erlaubt dann wahrscheinlich die Partie nach dem Doppelstrich. Die beiden Themenvarianten haben nach der Veränderung von Melodie- und Baßstimme im Zuge der Überarbeitung wenig mehr als den harmonischen Bau gemeinsam. Vielleicht ist es kein Zufall, daß das Hauptthema der Flötensonate einen recht ähnlichen harmonischen Verlauf aufweist.

Notenbeispiel 11: Wq 135/Wq 124

I. A: Wq 135^I (Original in g-Moll) B: Wq 124^I

II. A: Wq 135^{III} (Original in g-Moll) B: Wq 124^{III}

Adagio

Oboe

Baß

Flöte

Baß

Detailed description of the musical notation: The image shows two systems of musical notation, labeled A and B. System A is for Oboe and Bass. System B is for Flute and Bass. Both systems are in 3/4 time and G minor. System A (top) shows the Oboe part with notes G4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4. The Bass part has notes G3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb3, A3, G3. System B (bottom) shows the Flute part with notes G4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4. The Bass part has notes G3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb3, A3, G3. Fingerings and articulations are indicated throughout.

A
Oboe

B
Flöte

4

11 tr

4 tr

15 tr

Für eine Bewertung der hier diskutierten Zusammenhänge zwischen der e-Moll-Flötensonate und der Oboensonate hilft ein Blick auf das ganze Korpus der Soli. Melodische Anklänge innerhalb eines Werkes kommen recht häufig vor. Sie werden zur Verwirklichung einer zyklischen Idee sogar regelrecht gesucht. Beziehungen zwischen Anfangs- und Schlußsatz einer Sonate bestehen beispielsweise bei den Sonaten Wq 124 und 125. Aufschlußreich ist die Erneuerung der letztgenannten Sonate zu Wq 130, wo das einheitstiftende Moment der Wendung zur Subdominante im Zuge der Überarbeitung auf den Mittelsatz ausgedehnt wird, der bislang aus dem Beziehungsnetz ausgespart war. Thematische Anklänge der Sonaten untereinander – ausgenommen natürlich die als „erneuert“ beschriebenen Werkpaare – kommen hingegen nur ausnahmsweise vor. Das einzige Beispiel, das wir anführen können, ist das Eröffnungsmotiv der langsamen Sätze in Wq 125 und 134¹⁴³.

Vor diesem Hintergrund kann die thematische Ähnlichkeit aller drei Sätze der Sonaten Wq 124 und 135 kaum mehr als zufällig angesehen werden. Die Vorstellung, C. P. E. Bach könnte zumindest den Haupt- und Schlußgedanken des Mittelsatzes der Sonate Wq 135 durch Veränderung von Melodie- und Baßstimme eines bereits vorhandenen Satzes gewonnen haben, wirkt weniger befremdend, wenn man Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (1783) zu Rate zieht. Kirnbergers Grundgedanke lautet:

„Man nimmt ein Stück vom guten Meister, oder um noch mehr hervorzustechen von sich selbst, und macht zum Baß eine ganz andere Melodie ... Ferner, man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskantstimme mehr der ersten ähnlich“¹⁴⁴.

Durch sukzessive Veränderung von Melodiestimme und Baß erhält man ein strukturgleiches Werk, dem man nicht auf den ersten Blick ansieht, daß es nur die Neufassung einer älteren Komposition ist. Der Fall BWV 1021/1038, wo derselbe Baß einmal einem Violinsolo, einmal einer Triosonate für Violine, Flöte und Basso continuo zugrundeliegt, zeigt, daß es sich bei Kirnbergers Methode

¹⁴³ Die Tonwiederholungen sind allerdings recht unspezifisch und finden sich auch in Flötenwerken von J. J. Quantz und Friedrich dem Großen.

¹⁴⁴ Dok III, Nr. 881.

nicht um einen verschrobenen Einfall eines schrulligen Theoretikers handelt, sondern daß in der „Schule“ Johann Sebastian Bachs, die Kirnberger ja durchlaufen hatte, mit entsprechenden Verfahren Komposition gelehrt wurde. Der Vorteil dieser nur scheinbar un kreativen Methode liegt für die Anfangsstadien des Kompositionsunterrichts auf der Hand: Die formale Übereinstimmung von Urbild und Neufassung garantiert einen schlüssigen Harmonieverlauf und sinnvolle Proportionen für den Gesamtsatz, zwei Aspekte, die – wie manche Züge in den frühen Werken C. P. E. Bachs zeigen – ein junger Komponist nicht immer im Blick haben konnte. Die oben beschriebene Erneuerung des Finalsatzes aus Wq 125 belegt die Praxis der sukzessiven Veränderung von Melodiestimme und Baß für Bach in aller Eindringlichkeit. Hierdurch fände auch die oben beschriebene fast deckungsgleiche Struktur der Finalsätze aus der e-Moll-Sonate des Hamburger Bandes und Wq 64.4 eine plausible Erklärung. Zur Methode „Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln“ treten bei Bach von Anfang an andere Überarbeitungsmittel, namentlich Auszierung und Takteinschübe. In der Tat weichen ja die Sätze von Wq 124 und 135 bei aller Ähnlichkeit der thematischen Substanz in der Struktur erheblich voneinander ab. Beim Verlust aller Originalquellen ist es aber müßig darüber zu spekulieren, ob man Wq 124 und Wq 135 unmittelbar als verschiedene Fassungen desselben Werkes ansprechen darf, oder ob sie vielleicht zu einem frühen Zeitpunkt eine größere Strukturähnlichkeit aufgewiesen und sich erst durch spätere Überarbeitungsschritte so weit voneinander entfernt haben.

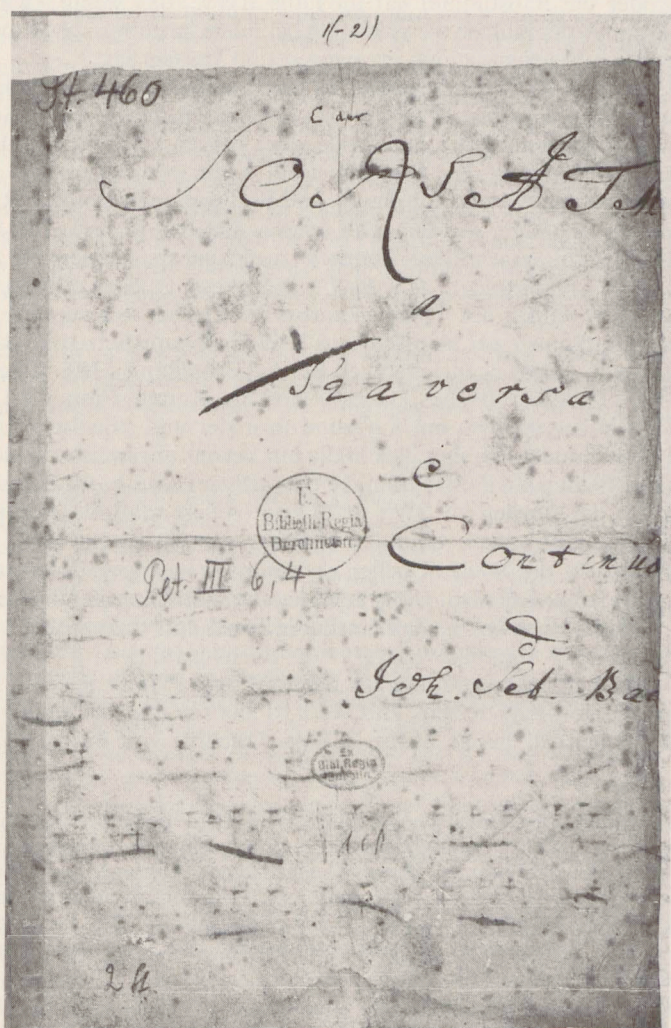
*

Die Beobachtung, daß sich Werke wie BWV 1020, 1022, 1031 und 1033 nicht widerspruchlos in das Schaffen Johann Sebastian Bachs einordnen lassen, hat aus unterschiedlichen Motiven dazu geführt, diese vermutungsweise als Jugendwerke Carl Philipp Emanuel Bachs auszugeben. So ist seit langem bekannt, daß die Violinsonate BWV 1021 die Grundlage für die Sonaten BWV 1022 und das Trio BWV 1038 abgibt. Das letztgenannte Werk liegt in einem Stimmensatz von der Hand Johann Sebastian Bachs aus der Zeit um 1735 vor, allerdings ohne Angabe eines Autors¹⁴⁵. BWV 1022 ist eine Einrichtung dieses Trios für Violino discordato und obligates Cembalo, wobei das Werk durch Einschübe in den Cembalopart etwas erweitert ist. Zwar hat – wie oben gesehen – C. P. E. Bach ähnliche Kompositions- und Überarbeitungsmittel angewendet. Ihn allein deshalb zum Autor zu erklären, ist jedoch voreilig, da es sich hier um Grundprinzipien des Unterrichts bei Johann Sebastian Bach handelt. Selbst das Prinzip veränderter Reprisen im Eingangssatz von BWV 1038, das man als typisch für C. P. E. Bachs Personalstil anzusehen geneigt ist, tritt auch in der Überarbeitung von BWV 527^{II} als Mittelsatz des Tripelkonzerts BWV 1044 auf. Mehr als Spekulationen über den (oder die?) Komponisten von BWV 1022 und 1038 können folglich gegenwärtig nicht angestellt werden.

Alfred Dürr hat in seiner Neuausgabe der Flötensonaten BWV 1020, 1031 und 1033 (Kassel 1974) die Quellenlage in vorbildlicher Weise dargestellt. Dürr

¹⁴⁵ Nürnberg, Germanisches Museum, Archiv, ZR 5354^c.

konnte zeigen, daß alle diese Werke auf einen oder höchstens zwei Überlieferungsstränge zurückgeführt werden können. Die maßgebliche Quelle für die Sonate BWV 1033 ist ein Stimmensatz von der Hand des jungen C. P. E. Bach (St 460), der dem Schriftbefund nach um 1731 angesetzt werden muß. Das Titelblatt scheint den gefestigten und unkindlichen Schriftformen nach etwas später geschrieben zu sein. Die Zuweisung an Johann Sebastian ist aber dennoch schon frühzeitig erfolgt. Allerdings ist der Komponistname auffällig nahe an das Wort „di“ herangerückt. Auch der Neigungswinkel der Schrift stimmt mit dem Rest der Seite nicht überein. Es ist also denkbar, daß der Autorname noch später, wenn auch nicht allzu viel später, nachgetragen wurde.



Dieser Befund schließt die Autorschaft Carl Philipp Emanuel Bachs fast sicher aus; er läßt zugleich die Möglichkeit offen, daß das – wenigstens kurzzeitig anonym überlieferte – Werk nicht von Johann Sebastian stammt. Das Argument, das Werk könnte auf Carl Philipp Emanuel Bachs Unterricht beim Vater zurückgehen, läßt sich mit den folgenden Überlegungen weitgehend entkräften: Wie das Beispiel des verschollenen Trios H 566 belegt, hätte die Möglichkeit bestanden, auf eine bloße Beteiligung Johann Sebastian Bachs hinzuweisen. Ein derartiger Hinweis hätte auch nachträglich erfolgen können, zumal sich Carl Philipp Emanuel das Manuskript zu verschiedenen Zeiten wieder vorgenommen hat¹⁴⁶. Die Idee einer Komposition nach einem vorgegebenen Muster (sei es die Melodie- oder die Baßstimme) hat im Falle BWV 1033 wenig Zwingendes. Worin sollte auch der Nutzen dieser Übung bei einem harmonisch wie melodisch so armen Stück bestehen, zumal im zweiten und vierten Satz?

BWV 1020 und 1031 sind seit Spitta aufgrund stilistischer Merkmale als ein Werkpaar angesehen worden. Der Versuch aber, die ehemals Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Werke nun beide dem jungen Carl Philipp Emanuel zuzuweisen, wird durch den Quellenbefund nicht gestützt. BWV 1031 ist nämlich in keiner der Abschriften des 18. und 19. Jahrhunderts mit C. P. E. Bach in Verbindung gebracht worden. Die beiden ältesten Kopien, die auf eine gemeinsame, heute verschollene Urquelle zurückgehen, nennen als Komponisten „J. S. B.“ oder explizit „J. S. Bach“. Eine dieser Quellen (P 649) ist sozusagen unter den Augen des Thomaskantors entstanden. Sie stammt von der Hand des Hauptkopisten H, der 1748 und 1749 für Johann Sebastian Bach tätig war,¹⁴⁷ und kam später, wahrscheinlich bei der Erbteilung 1750, in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs. Dieses Werk als Komposition Carl Philipp Emanuel Bachs auszugeben nur aufgrund formaler und stilistischer Ähnlichkeiten zu einer Sonate, die ihm gleichfalls nur vermutungsweise zugeschrieben werden kann, heißt wohl die Tragfähigkeit derartiger Hypothesen überschätzen. Ein Blick auf die Quellen zu BWV 1020 zeigt zudem, daß die Autorisierung dieser Zuweisung mit guten Gründen in Frage gestellt werden kann. Für die Sonate BWV 1020, die in allen Quellen als Violinsonate angegeben ist, zeichnen sich drei, wahrscheinlich nicht völlig voneinander unabhängige Überlieferungswege ab. Ältester Nachweis ist der Eintrag in Breitkops thematischen Katalog von 1763, wo BWV 1020 als Werk C. P. E. Bachs geführt wird¹⁴⁸. Wenigstens mittelbar abhängig hiervon dürfte die Partiturlinie P 1059 aus dem Nachlaß des Thomaskantors Schicht sein. Das Werk ist hier nur mit „*del Sig[nore] Bach*“ bezeichnet. Scheinbar bester Zeuge ist eine Abschrift von Bachs Hamburger

¹⁴⁶ Die Tonartenangabe ist ein später Nachtrag (um 1786?). Eine Beschäftigung mit dem Manuskript in den 1740er Jahren belegt der Eintrag des Marsches Bach-Inc. 38 von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs. Genre, Tonart, Umfang und mutmaßliche Besetzung (Trompete in Es, 2 Oboen, Basso) waren im Umfeld Friedrich des Großen „durchaus gebräuchlich“ (A. Hofer, s. *Tibia* 1992, S. 183f.). Daß Bach ein fremdes Werk kopiert haben sollte, ist unwahrscheinlich, zumal das Autograph einige eigenhändige Korrekturen aufweist.

¹⁴⁷ Kobayashi Chr, S. 36 und 61–63.

¹⁴⁸ *Parte IVta*, 1763, S. 12.

Hauptkopist Michel, die über den Nachlaß von Johannes Brahms an die Gesellschaft der Musikfreunde gelangt ist¹⁴⁹. Die Kopie weist keine Eintragungen oder Numerierungen von der Hand Emanuel Bachs auf, stammt also nicht aus seinem Notenarchiv. Aber auch ihre Vorlage ist in Bachs Notenbibliothek nicht nachweisbar. Ein entsprechender Eintrag fehlt sowohl im NV als auch im Katalog der Bachschen Auktion von 1789. Nun ist aber nicht anzunehmen, daß Michel ausschließlich für Carl Philipp Emanuel Bach und dessen Familie gearbeitet hat. Nach dem Tode ihres Mannes hat Johanna Maria Bach diesen Kopisten nur für festumrissene Aufträge herangezogen, umgekehrt war auch Michel nicht immer verfügbar. Dies legen nicht nur die Kopien des Anonymus 305 in der Westphal-Sammlung nahe, sondern auch ein Brief Johanna Maria Bachs an Westphal vom 3. November 1795¹⁵⁰. Daß Michel seinerseits nicht immer nur Vorlagen aus dem Besitz der Bach-Familie kopiert hat, wird aus der Abschrift von Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebenen *28 Polonaisen und 2 Menuetten (P 884)* deutlich, die in tadellosem Schriftbild recht mittelmäßige Klavierstücke von Johann Adam Hiller¹⁵¹ und anderen noch nicht identifizierten Komponisten enthält. Die zugehörige Vorlage ist im NV nicht nachweisbar, und es ist angesichts grober Satzfehler unwahrscheinlich, daß C. P. E. Bach diese Kompositionen als Werke seines Bruders überhaupt anerkannt hätte. Auch im Falle von BWV 1020 handelt es sich demnach wahrscheinlich um eine „unautorisierte“ Kopie, die letztlich wieder mit Breitkopf zusammenhängen kann¹⁵².

Zieht man zum Vergleich die übrigen nachweislich echten Jugendwerke C. P. E. Bachs heran, so fällt auch das stilkritische Urteil gegen Bachs Autorschaft aus: Es gelingt nicht, diese Werke in Emanuel Bachs Schaffen einzuordnen.

¹⁴⁹ Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, XI 36 271.

¹⁵⁰ KB Hamburg 1988, S. 508.

¹⁵¹ Fk n. v. 20 ist identisch mit einem Satz in Hillers *Wöchentlichem Musikalischen Zeitvertreib*, Leipzig 1759/60, S. 126 (Exemplar Brüssel CRM, 15 782 FRW).

¹⁵² Zu prüfen bleibt insbesondere, ob Michel für den Hamburger Musikalienhändler Johann Christoph Westphal gearbeitet hat. Hierfür sprechen die folgenden Beobachtungen. 1. Im „Zweyten Anhang des grossen Verzeichnisses aller Musicalien“ vom August 1779 (S. 101) bot der Hamburger Westphal die *28 Polonaisen und 2 Menuette* an. 2. In einem kurz nach Bachs Tod herausgegebenen Katalog mit dem Titel *Folgende | des sel. Hrn. Capelmeister C. P. E. Bach musicalische Werke, | finden sich | in der musikalischen Niederlage | bey | Joh. Christ. Westphal & Comp. in Hamburg. | oder sind zu verschaffen* ist unter den Sonaten „con Violino“ und den Sonaten „con Fl[auto] ob[ligato]“ auch eine g-Moll-Sonate zum Preis von 1 Mk 8 Sh verzeichnet. Vgl. Suchalla (Anm. 42a), S. 216. 3. Explizite Hinweise darauf, daß Westphal einen Teil seiner Vorlagen von Breitkopf aus Leipzig bezog, finden sich regelmäßig in den Katalogen. 4. Michels Kopie der Sonate Wq 65.14 in P 775 (Faks. in CW 3, S. 267–274) ist wegen der fehlenden Numerierung auf dem Titelblatt nicht als Hauskopie C. P. E. Bachs anzusehen. Daß es sich um eine in seinem Haus angefertigte und zur Weitergabe bestimmte Verkaufskopie handeln könnte, erscheint allerdings wegen der abweichenden Gestaltung des Titelblatts ebenso fraglich. Die in der rechten unteren Ecke befindliche Preisangabe (*mß 1-*) beweist dagegen eindeutig, daß es sich um eine Westphalsche Stammkopie handelt. Zu C[ollected] W[orks] 3 vgl. Fußnote 167.

BWV 1020 und 1031 sind durchaus gelungene Werke, die aber dem Stil Carl Philipp Emanuels mindestens so fern stehen wie dem Johann Sebastian Bachs. Für den ganz auf Begleitungsfunktionen zurückgezogenen Klavierpart in den langsamen Sätzen lassen sich beim jungen Carl Philipp Emanuel Bach keine Parallelen erkennen. Die von Bach bevorzugten rhythmischen und metrischen Modelle werden nicht verwendet. Überraschungen kommen nicht vor. Hinzu kommt, daß der Klavierpart in BWV 1031 verhältnismäßig schlecht in der Hand liegt und eher an einen Komponisten denken läßt, der kein Klavierspieler war. BWV 1033, für das als einziges eine Entstehung vor 1735 nachgewiesen ist, zeigt kompositorische Schwächen, die sich in dieser Form in den authentischen Werken Carl Philipp Emanuel Bachs nicht nachweisen lassen. Alle Sätze neigen zu einer gewissen Monotonie in der Themen- und Phrasenbildung; die Harmonik ist äußerst beschränkt. Carl Philipp Emanuel Bachs Jugendwerke zeigen andere Schwächen: es gelingt noch nicht immer, die musikalischen Einfälle zu ordnen und zu einem überzeugenden Ganzen zu verbinden. Sie zeigen aber insgesamt weit individuellere und originellere Züge.

6. Andere WerkGattungen

Es ist hier nicht möglich, auf die übrigen WerkGattungen der Instrumentalmusik ähnlich ausführlich einzugehen; einige Probleme seien jedoch kurz skizziert. Ein nicht zu lösender Widerspruch besteht bei der Zahl der authentischen Symphonien. In seiner Autobiographie nennt Carl Philipp Emanuel Bach „ein Paar Duzend Sinfonien“¹⁵³. Das NV weist allerdings nicht mehr als 15 bis 1773 entstandene Symphonien (und eine weitere mit Fürst Lobkowitz gemeinschaftlich komponierte) aus¹⁵⁴. Wenn Bach die Zahl der Symphonien nicht schlichtweg zu hoch angesetzt hat, wäre nach dem Verbleib einer nicht unbeträchtlichen Zahl von – vermutlich frühen – Werken zu forschen. Die besten Kandidaten unter den C. P. E. Bach zugeschriebenen Werken ungewisser Echtheit sind die Symphonien in G-, F- und C-Dur aus Breitkopfs Katalogen von 1762 und 1766¹⁵⁵. Von den beiden ersteren Werken sind Breitkopfs Stammhandschriften erhalten,¹⁵⁶ von

¹⁵³ A. a. O. (Fußnote 7), S. 207. In der Originalausgabe, die Bachs Lebensbeschreibung in nur leicht abweichender und durch Burney kommentierter Fassung enthält, heißt es weniger bestimmt: „a great number of symphonies“. Siehe Charles Burney, *The Present State of Music in Germany ...*, London 1773, S. 264.

¹⁵⁴ Hinzuzurechnen wären allenfalls noch die beiden dreistimmigen Sinfonien Wq 74 und 156. Die Sinfonie Wq 183.2 ist hingegen im Autograph (*P 350*) bereits mit 11. Nov. 1775 datiert, Wq 183.4 mit 12. Juni 1776. Siehe KB Hamburg 1988, S. 121 (C. Wolff).

¹⁵⁵ *Parte Ima*, 1762, S. 2: Nr. 2, C-Dur. *Suppl. I*, 1766, S. 2, Nr. I: F-Dur, Nr. II: G-Dur (H 667). Die im Thematischen Katalog (*Parte Ima*, 1762, S. 2, Nr. VI) angebotene B-Dur-Sinfonie wird im nichtthematischen Katalog von 1764 richtig als Werk W. F. Bachs (Fk 71) bezeichnet.

¹⁵⁶ *St 228* (Wq n. v. 69) und *St 225* (Bach-Inc. 34). Es ist höchst unwahrscheinlich, daß die G-Dur-Sinfonie – wie E. Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs ...*, Augsburg 1968, S. 129, vermutet – die gemeinsam mit Fürst Lobkowitz komponierte ist. Die Angabe „R. II Nr. 2“ bezieht sich auf Breitkopfs thematischen Katalog.

der C-Dur-Symphonie liegt eine Stimmenkopie in der Königlichen Musikakademie in Stockholm.¹⁵⁷ Eine genauere Prüfung steht noch aus.

Daß auch im Bereich der Konzerte die Echtheitsdiskussion nicht abgeschlossen ist und eine absolute Chronologie der Werfassungen nicht vorliegt, muß kaum betont werden. Zu fragen ist insbesondere – neben der Werkgeschichte und Autorschaftsfrage von BWV 1052a – wie die so ungleichmäßige Überlieferung zu erklären ist. Während von Werken wie Wq 1 oder Wq 6 fast ein Dutzend Kopien nachweisbar sind, wären Wq 10 oder Wq 22 ohne die Kopien der Westphal-Sammlung verloren. Das letztgenannte Werk ist dafür in nicht weniger als drei Abschriften als Flötenkonzert überliefert, so daß sich in diesem Falle die Frage nach der ursprünglichen Version des Werkes aufdrängt¹⁵⁸. Unklar bleibt gegenwärtig trotz der Studie von Rachel Wade¹⁵⁹ das Ausmaß der Überarbeitungstätigkeit. Dem NV zufolge sind Wq 1–4 in der frühen Berliner Zeit erneuert worden; Wq 5 (NV: 1739) wurde erst 1762 erneut durchgesehen. Daß die übrigen Werke durchgängig unverändert blieben, darf wohl bezweifelt werden. Für die Sonatinen mit Cembalo und Orchester Wq 106–108 ist eine Veränderung noch nach Drucklegung durch das NV bezeugt. Auch das Manuskript *PM 5216* der Musikbibliothek der Stadt Leipzig legt die Frage nach Frühfassungen der Sonatinen Wq 96, 109 und 110 nahe.

Für Wq 1 und 2 konnte Rachel Wade zwei deutlich verschiedene Textformen nachweisen. Zwei bisher unbeachtete Quellen im Brüsseler Konservatorium werfen neues Licht auf die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte von Wq 1. Mehrere Stammhandschriften des Hauses Breitkopf, das das Konzert 1767 als Werk Johann Sebastian Bachs anbot,¹⁶⁰ bilden den Hauptbestand des Konvoluts Brüssel CRM, 25448.¹⁶¹ Die Partiturnkopie von der Hand eines unbekanntenen Schreibers zeigt die typischen Bogenberechnungen von der Hand J. G. I. Breitkopfs und einen internen Verweis auf den Katalog. Der Kopftitel lautete ursprünglich: *Concerto à Cembalo, 2. Violini, Viola e Basso, del Sig[nore] Bach*. Der abgekürzte Vorname „Seb.“ ist erst nachträglich

¹⁵⁷ Sign.: *Od-r*. Das Manuskript trug ursprünglich keinen Autorennamen, nachträglich wurde „Graun“ eingesetzt.

¹⁵⁸ SBB, *P 768* und *Am. B. 101*; London, Royal College of Music, *Ms. 2000*. Siehe E. N. Kulukundis, *Thoughts on the Origin, Authenticity and Evolution of C. P. E. Bach's D Minor Concerto (W. 22)*, in: Festschrift Albi Rosenthal, hrsg. von R. Elvers, Tutzing 1984, S. 199–215.

¹⁵⁹ R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor (Mich.) 1981.

¹⁶⁰ *Suppl. II*, 1767, S. 36.

¹⁶¹ Eine Auswertung der übrigen Bestandteile dieses Konvoluts soll an anderer Stelle erfolgen. Unter anderem finden sich hier Abschriften von BWV 846, 851 und 852 aus der Sammlung S. Itzig, die noch bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 152, schmerzlich vermißten Breitkopfschen Stammhandschriften von BWV 972 und 981 (BWV 972 von der Hand J. A. Kuhnaus, BWV 981 von dem jungen Johann Adolph Scheibe wahrscheinlich vor 1731 kopiert), sowie eine *Fuga Laß mich gehn denn dort kommt meine Mutter her di J. G. Schübler*, die das Thema von BWV 578 zweistimmig bearbeitet. Diese Handschrift enthält eine Widmung Forkels an Zelter.

eingefügt. Die Quelle wurde also nur aus Unkenntnis Johann Sebastian Bach zugeschrieben¹⁶².

Von ungleich größerer Bedeutung ist das leider unvollständig erhaltene Manuskript Brüssel CRM, 26 537, das nur noch aus dem Stimmenumschlag und dem Cembalopart besteht, der aber immerhin auch die Ritornelle im Klavierauszug enthält. Die Abschrift stammt von der Hand Johann Friedrich Agricolas. Schriftformen und Wasserzeichen (Kleines Schönburger Wappen, Gegenmarke: WCB) weisen auf den Beginn von Agricolas Leipziger Zeit um 1738¹⁶³. Damit liegt nachweislich eine Textform vor, die vor Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit zurückreicht.¹⁶⁴ Die von Agricola mitgeteilte Werkfassung stimmt mit der aus *P 239* bekannten Frühfassung, einer Abschrift von Kirnberger, im wesentlichen überein¹⁶⁵. Brüssel CRM, 26 537 dokumentiert aber ein gegenüber *P 239* noch früheres Werkstadium. Zwar stimmen die Rahmensätze bis auf geringfügige Verbesserungen überein, der Mittelsatz liegt aber in Brüssel CRM, 26 537 in einer unbeholfeneren Fassung vor. Auch hier entsprechen sich – wie in den Rahmensätzen – Taktzahlen und Harmonieverlauf der beiden frühen Fassungen. Die Fassung in *P 239* vermeidet aber nicht nur die notengetreue Wiederholung der Eingangstakte im ersten Solo, sondern belebt auch den durch die langen Notenwerte und Überbindungen etwas zähen Melodieverlauf. Die Veränderungen in den anderen Soloabschnitten zielen darauf hin, Tonrepetitionen der Baßstimme, die harmonischen Stillstand mit sich bringen,

¹⁶² Vorlage der Breitkopfschen Stammhandschrift muß aufgrund der Notation eine Partitur der Berliner Fassung gewesen sein. Der von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach um 1746/47 geschriebene Stimmensatz (Krakau BJ, *St 495*) kommt also – entgegen der Meinung von H. J. Marx (Mf 41, 1988, S. 153) – als Vorlage nicht in Frage, zumal seine autographe Numerierung die Zugehörigkeit zu C. P. E. Bachs Notenbibliothek belegt, der er spätestens 1750 wieder zugeführt worden ist.

¹⁶³ BJ 1970, S. 57 und S. 64 (A. Dürr).

¹⁶⁴ Einige Rätsel gibt der alte Titelumschlag auf, den Agricola erst in der Berliner Zeit angefertigt hat (Wasserzeichen: Weinrebe[?], flankiert von C S). Der Auturname war Agricola offensichtlich entfallen, später wird von anderer Hand unzutreffenderweise „Friedemann Bach“ in den vorgesehenen Platz eingetragen. Ein späterer Besitzer, wahrscheinlich Guido Richard Wagener, stellt nicht nur die Autorenangabe richtig („von C. P. Bach 1733“), sondern fügt noch hinzu „mit Correcturen und – Vortragszeichen von J. S. Bach eigenhändig“. Die erhaltene Cembalostimme läßt aber keine andere Hand als die Johann Friedrich Agricolas erkennen. Alfred Wotquenne fügte der Handschrift eine Notiz bei, daß beim Ankauf der Sammlung Wagener im Jahre 1904 nur die Cembalostimme vorhanden war, und vermutete, daß sich die Angabe auf die Streicherstimmen bezogen haben müsse. Der Verbleib dieses für die Aufführungsgeschichte des Werkes höchst wichtigen Stimmensatzes ist unbekannt. Die Stimmen sind jedenfalls nicht, wie Wotquenne annahm, mit den übrigen Johann Sebastian Bach-Autographen der Sammlung Wagener an die Königliche Bibliothek in Berlin gelangt. Auch hier können kaum *St 495* gemeint sein, die ja die erneuerte Fassung des Werkes wiedergeben. Eine Spartierung der verschollenen Stimmen liegt aber in einem Sammelband des späten 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagener vor (Brüssel CRM, 26 528, S. 72–113).

¹⁶⁵ Die Unterschiede zwischen der Fassung in *P 239* und der „erneuerten“ Fassung beschreibt ausführlich R. Wade, a. a. O. (Anm. 159), S. 86–89.

aufzulockern. Zugleich besteht die Tendenz, den Melodieverlauf feiner zu untergliedern, wodurch das thematische Material an Prägnanz gewinnt.

Notenbeispiel 12: Wq 1^{II}

A: Brüssel CRM, 26537 (Cembalo) B: SBB, P 239 (Cembalo)

The image displays two versions of a musical score, labeled A and B, for Carl Philipp Emanuel Bach's Wq 1 II. Both versions are marked 'Andante'. Version A shows a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. Version B shows a more active melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. The score is presented in two systems, with measures 13 and 15 indicated.

Die durch Kirnbergers Abschrift belegte Fassung stellt ihrerseits nur eine Übergangslösung dar. Eine Erneuerung aller drei Sätze fand laut NV im Jahre 1744 statt. Carl Philipp Emanuel Bach hat also auch seine frühen Klavierkonzerte, ähnlich wie die Klaviersonaten, mehrmals überarbeitet.

7. Schlußfolgerungen

Die systematische Aufarbeitung der Jugendwerke C. P. E. Bachs läßt erkennen, daß die frühe Periode seiner kompositorischen Laufbahn besser dokumentiert ist als bisher angenommen. Zwar dürfte das vorhandene Material nach wie vor nur einen kleinen Teil von Bachs Produktion der Leipziger und Frankfurter Jahre darstellen, doch läßt sich nunmehr zumindest in Umrissen erkennen, wie seine künstlerische Entwicklung verlaufen ist.

Deutlicher als zuvor zeigt sich, daß das NV in bezug auf Bachs Frühwerk lediglich einen „bereinigten“ Bestand darbietet, der mehreren Instanzen einer strengen Selbstzensur unterworfen war. Neben dem ständigen Bessern im Detail kristallisieren sich vier Phasen intensiver Revisionstätigkeit an den eigenen Werken vor 1740 heraus. Die erste lag um 1743/44 und betraf anscheinend vornehmlich die zyklischen Klavierwerke der vor-Berliner Zeit; die zweite, um 1746/47, erstreckte sich auf die Leipziger und Frankfurter Trios. Diese beiden Erneuerungsphasen sind durch entsprechende Vermerke im NV dokumentiert. Eine dritte Phase ist Anfang der 1760er Jahre anzusetzen, läßt sich aber nur mittelbar aus dem Auftreten diverser nachweislich früher Stücke in erneuerter Gestalt in gedruckten Anthologien der Jahre 1762–70 erschließen. Die vierte und letzte Phase, in der sich Bach mit seinen Jugendwerken beschäftigte, fällt in seine letzte Lebenszeit und war offenbar geprägt von dem Gedanken, sein Haus zu bestellen und sein künstlerisches Vermächtnis in geordneter und kritisch überprüfter Form der Nachwelt zu hinterlassen. Diese Phase ist – ähnlich wie beim späten Brahms – charakterisiert durch das radikale Vernichten von zahlreichen frühen Werken, die in den Augen des Komponisten keinen Bestand mehr hatten¹⁶⁶. Bei den verbleibenden Werken griff Bach nochmals in teils bedeutendem Maße in die bereits 1743/44 erneuerte Gestalt ein¹⁶⁷. Diese umfassende Durchsicht, die sich vielleicht über einen längeren Zeitraum erstreckte, scheint sich nicht auf das eigene Frühwerk beschränkt zu haben, sondern bezog den Gesamtbestand von C. P. E. Bachs Notenbibliothek mit ein. Indizien hierfür finden sich auf vielen Quellen aus Bachs Besitz in Form von neu hinzugefügten oder ergänzten Titeln und Tonartenangaben in seiner charakteristischen zittrigen Spätschrift¹⁶⁸.

Es ist schwer zu bestimmen, von welchem Zeitpunkt an Bach seine Jugendwerke nur noch in „zensierter“ Form zirkulieren ließ. Immerhin konnten noch in den 1740er Jahren Musiker wie Johann Gottfried Mützel, Gottfried August Homilius¹⁶⁹ sowie der anonyme Hauptschreiber des Hamburger Bandes Werke der vor-Berliner Zeit in ihren ursprünglichen Fassungen erhalten. Weiterführende Forschungen werden bei der exakten Datierung dieser Quellen einsetzen und versuchen müssen, das Problem ihrer Vorlagen zu klären.

Neu aufgetauchte Quellen (wie etwa die Es-Dur-Suite mitsamt dem Marsch BWV Anh. 127 oder die Agricola-Abschrift von Wq 1) vermitteln in aller Deutlichkeit, daß das unablässige Bessern an stilistischen Details und das

¹⁶⁶ Vgl. den eingangs zitierten Brief an J. J. Eschenburg vom 21. Januar 1786.

¹⁶⁷ Solche späten Eingriffe liegen zum Beispiel im Schlußsatz der Sonate Wq 65.6 sowie im Eingangssatz der Sonate Wq 65.10 (beide in *P 772*) vor. Vgl. *C. P. E. Bach, The Collected Works for Solo Keyboard*, ed. Darrell Berg, New York 1985, Vol. 3, S. 189–195 und 229–235; in beiden Fällen sind die autographen Revisionen deutlich als Zusätze der späten 1780er Jahre zu erkennen. Diese Auffassung wird auch bei Horn (Anm. 8), S. 229f. und 265 vertreten; vgl. auch S. 270.

¹⁶⁸ Ein Beispiel ist die oben angesprochene Tonartenangabe auf dem Titelblatt von BWV 1033 (*St 460*); vgl. das Faksimile auf S. 193.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 258–261.

Bemühen um eine optimale Gestalt bereits zu Beginn von Bachs kompositorischer Laufbahn stark ausgeprägt waren. Gilt einerseits für Bachs Umgang mit seinen Werken das Prinzip der ständigen kritischen Durchsicht des Geleisteten als charakteristisch, so steht dem – zumindest in der dritten Revisionsphase – ein „Recycling-Prinzip“ gegenüber, das ihn veranlaßte, alles eben noch Verwertbare aufzugreifen und zu vermarkten. Es mutet seltsam an, wenn etwa für die Anthologie *Musikalisches Mancherley* der knapp fünfzigjährige Bach einen im Alter von 15 oder 16 Jahren komponierten Satz wie das Es-Dur-Menuett Wq 116.1 aufbereitete, zumal es vermutlich mit weniger Aufwand verbunden gewesen wäre, ein völlig neues Stück zu komponieren anstatt ein mehr als 30 Jahre altes Menuett dem Berliner Modegeschmack anzupassen.

Allerdings blieb es auch Bach nicht verborgen, daß die vor 1740 entstandenen Werke trotz tiefgreifender Erneuerung mit dem rapiden Stilwandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht Schritt halten konnten. So war ihm daran gelegen, daß Interessenten wie Johann Nikolaus Forkel oder Johann Jakob Heinrich Westphal auch seine neueren Werke kennenlernten und nicht nur – wie er selbst ironisch bemerkte – sein „altes Zeug“¹⁷⁰.

Insgesamt ist es als ein erstaunliches Phänomen zu werten, daß Bach bis in die späte Hamburger Zeit einen nahezu vollständigen Überblick über sein Schaffen behielt, was ein wohlsortiertes und penibel gewartetes Notenarchiv voraussetzt. Dies war durchaus keine Selbstverständlichkeit; Telemann zum Beispiel war in den 1740er Jahren nicht mehr in der Lage, sich an alle seine eigenen Kompositionen zu erinnern¹⁷¹, und Haydn, der bei seinem Tode nur noch einen recht geringen Anteil seiner Werke besaß, sah sich im Alter mehrfach außerstande, früher Komponiertes zu identifizieren¹⁷².

Wenn sich, wie wir aufgrund von Bachs Mitteilung an Johann Joachim Eschenburg vermuten, um 1786 der Bestand an frühen Werken dramatisch verringert hat, so liegen andererseits in verschiedenen, ungefähr zur selben Zeit entstandenen Abschriften aus der Sammlung Johann Jakob Heinrich Westphal Anzeichen dafür vor, daß einige Besetzungsvarianten ihre Entstehung womöglich erst dem unermüdlichen Sammeleifer des Schweriner Organisten verdanken¹⁷³. Die kommerziellen Interessen, die sich hier offen-

¹⁷⁰ Brief an Westphal vom 5. März 1787, abgedruckt bei Angermüller Br, S. 129f. Vgl. auch die Briefe an Forkel vom 15. September 1774 und vom 10. Februar 1775, abgedruckt bei Suchalla Br, S. 240 und 241–243.

¹⁷¹ Vgl. die Autobiographie von 1740 in Matthesons Ehrenpforte, abgedruckt in: *G. Ph. Telemann: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, hrsg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 211.

¹⁷² Vgl. die aufgrund von Haydns Nachlaß erstellte Liste „*Geschriebene Musicalien von Jos. Haydns Composition*“, abgedruckt bei H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. 5, Bloomington 1977, S. 398–401; siehe auch L. Shulman, *The Breitkopf & Härtel 'Œuvres complètes de J. Haydn'*, in: *Haydn Studies. Proceedings of the Intern. Haydn Conference, Washington, DC. 1975*, ed. Jens P. Larsen et al., New York 1981, S. 137–142.

¹⁷³ Hier ist an Wq 83–86 gedacht.

baren, können jedoch nicht von den primär künstlerischen Beweggründen ablenken, die Bach in seinen Entscheidungen bewogen haben.

Im ganzen betrachtet sind Bachs kompositorische Prinzipien in seiner mehr als sechs Jahrzehnte währenden kreativen Laufbahn erstaunlich konstant geblieben. Und das fast durchweg hohe Niveau seiner Werke seit der frühen Berliner Zeit ist das Resultat seines stetigen Strebens nach Perfektion.

Zusätzlich verwendete Abkürzungen in diesem Beitrag (s. auch S. 7):

A-Wn = Österreichische Nationalbibliothek (chem. K. K. Hofbibliothek), Musiksammlung; Brüssel BR = Bruxelles (Brüssel), Bibliothèque Royale Albert 1^{er}; Brüssel CRM = Bibliothèque Conservatoire Royal de Musique; CS-KRa = Kroměříž, Státní zámek a zahrady; D-GOI = Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek; D-LEM = Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Musikbibliothek Peters und verschiedene Sammlungen in der Leipziger Stadtbibliothek); D-RH = Rheda (Nordrhein-Westfalen), Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Bibliothek (als Dauerleihgabe in MÜu); Hamburg SUB = Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung; Paris BN = Bibliothèque nationale (ancien fonds du Conservatoire national de musique); US-Bp = Boston Public Library – Music Department; US-NH = New Haven (Conn.), Yale University, The Library of the School of Music; Washington LC = Washington, D.C., Library of Congress.

ANHANG: Ergänzungen und Berichtigungen zu Helms Werkkatalog – Liste der vorstehend nicht berücksichtigten Werke¹⁷⁴

1. Klaviermusik

H 115 – Authentic

- a) Arrangement der Sinfonie Wq 177
- b) Katalog Westphal, Brüssel Br, *FF 5218 (II 4140)*, „Neun Sinfonien Nr. 3“
- c) Keine Bogenanzahl eingetragen; dies weist auf einen nur geplanten Klavierauszug durch J. J. H. Westphal hin. Der von Helm angegebene Druck (*Raccolta delle meliore Sinfonie*, Leipzig 1761/62) enthält dieses Werk nicht. Nachweisbar ist lediglich eine Klavierbearbeitung des Mittelsatzes in Wq 62.18.

H 333 – Authentic

- a) *La Juliane* (A-Wn, *MS. 15961*)
- b) A-Wgm, *Q 11713*
- c) Da der Titel zweifelsfrei nicht autograph ist, handelt es sich um ein Werk zweifelhafter Echtheit.

H 346 – Possibly Authentic

- a) *Sonata per il Cembalo solo* in c-Moll (D-GOl, *Mus. 2° 21^a/3*)
- b) G. Platti, op. 1.5 (RISM A/I/6: P 2584)

H 349 – Possibly Authentic

- a) *Fantasia | e | Fuga | ex Db. | dal Sigl: C. F. E. Bach-* (Brüssel CRM, 5896)
- b) J. E. Eberlin, IX. *Toccate e fughe per l'organo*, Augsburg [1747], (RISM A/I/2: E 160), *Toccata Prima* und *Fuga Nona* (in e-moll)

H 356 – Possibly Authentic (Wq n. v. 55)

- a) [ohne Titel] (SBB, *P 728*)
- b) C. H. Graun, Larghetto aus der Sinfonia zu *Il Giudizio di Paride* (Berlin, 1752)
- c) Vgl. Mennicke, C. H. Graun, Nr. 14 und S. 205

H 369 – Doubtful

- a) [ohne Titel] (US-Bp, *M.200.9 (8)*)
- b) Als drei Charakterstücke („La Spinoza“, „Das Klagen zweyer Freunde“ und „Ein Kompliment“) anonym im *Musikalischen Mancherley*

H 371 – Doubtful

- a) *Sinfonia per il clavicembalo* B-Dur (D-LEm, *Poel. Mus. ms. 50*)
- b) Kat. Breitkopf 1762, Parte Ima, S. 12: G. A. Graun, *Racc. VI.*, Nr. 1; Mennicke, J. G. Graun, Nr. 86

H 371.7 – Doubtful

- a) Arietta con variationes di Bach (SBB, *Mus. ms. 38049*)
- b) anonym in *Opere scielte* (Nürnberg 1755); s. RISM B II, S. 273.

H 371.9 – Doubtful

- a) Sonata di Preludio e fuga B-Dur (US-NH, *LM 4858b*)
- b) anonym in *Opere scielte* (Nürnberg 1755); s. RISM B II, S. 273.

¹⁷⁴ Im folgenden bedeuten a) Werk/Titel, ggf. Quelle; b) Konkordanz; c) Kommentar.

2. *Kammermusik*

H 540 – Authentic

- a) Sonatenfragment in e-Moll (Brüssel CRM, 27914 FRW)
- c) Schreiber (und wohl auch Komponist) Christoph Schaffrath

H 593 – Possibly Authentic

- a) Triosonate in Es-Dur
(ehemals Berlin, Singakademie, Z. E. 1954/55°)
- b) SBB, *Mus. ms. 8295/53*: „Dell Sign. Graun“
- c) Vgl. Wendt, Nr. 136

3. *Vokalmusik*

H 769.5 – Possibly Authentic

- a) „Die Nachbarin Climene“ (SBB, *Mus. ms. 40302*)
- b) *Musikalisches Vielerley*, S. 116: „Vom Herrn
Concertmeister J. C. F. Bach in Bückeburg.“

H 866.5 Doubtful

- a) Arie „Feinde, die ihr mich betrübt“ (D-RH, *Ms. 1251*)
- b) Johann Christoph Friedrich Bach, *Der Tod Jesu* (W. XIV/1)

Entgegen Helm sehen wir folgende Werke und Versionen als echt an:

H 371.5 – Doubtful

- a) Andante, Allabreve in d-Moll (SBB, *P 1151*)
- b) *P 776* (Autograph)

H 377 – Spurious

- a) [ohne Titel] (Brüssel CRM, 27134)
- b) Cembalostimme einer Besetzungsvariante von Wq 148

H 485 – Doubtful

- a) *Concerto per il Clavi Cembalo 2 Violini 2 Flauti 2 Corni Alto Viola e Basso Del Sig. Emen. Pach* (CS-KRa, II G 2)
- b) = Wq 99; H 452
- c) Die Quelle stammt vermutlich aus dem Sortiment des Wiener Musikalienhändlers Johann Traeg.

H 542 – Possibly Authentic

- a) *Sonata per il cembalo e violino* (SBB, *St 571*)
- b) autographe Cembalo-Stimme in Brüssel CRM, 27906
- c) Besetzungsvariante von Wq 146

Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen?

Zu Johann Sebastian Bachs theologischer Bibliothek gehörte, soweit uns bekannt ist, „eine bedeutende Anzahl“¹ von Werken des Rostocker Superintendenten und Professors Heinrich Müller (1631–1675), die so verbreitet waren, daß sie teilweise noch zu Philipp Spittas Zeiten als „wohl bekannt“² galten. In ihrer Untersuchung zum Text der Matthäus-Passion zeigte Elke Axmacher³ auf, in welchem Umfang diese Dichtung gerade durch die Bibelauslegung des Rostocker Theologen beeinflußt wurde. Daraus ist zu ersehen, welche Wertschätzung Heinrich Müller bei Bach genossen hat. Weitere Untersuchungen zu Kantatentexten, die Bach vertonte, besonders zu denen aus der Feder von Salomo Franck, machten deutlich, wie auch hier die Schriftauslegung Müllers ihren Niederschlag fand⁴. Lag schon bei der Matthäus-Passion der Gedanke nahe, daß der Librettist Picander durch den Komponisten Bach auf Müller aufmerksam gemacht wurde, so bietet sich dies auch im Blick auf Salomo Franck an: Die früheste Kantate nach einer Dichtung von Franck, BWV 152, entstand schon 1714, also noch vor der Veröffentlichung des Librettos im Druck, die erst im darauffolgenden Jahr erfolgte, so daß ein entsprechendes Einwirken Bachs auf die Dichtung denkbar ist. Bachs Vorliebe für Heinrich Müller ist jedoch um so auffälliger, als dieser zur Musik in der Kirche – für ihn war dies in der Hauptsache die norddeutsche Orgelmusik – ein anderes, ja geradezu entgegengesetztes Verhältnis hatte, beeinflußt durch seinen Rostocker Lehrer Theophil Großgebauer, der in seiner Kampfschrift „Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion“ (1661) eindeutig gegen die große Kirchenmusik Stellung

¹ Spitta II, S. 748.

² Ebd.

³ E. Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“, Neuhausen–Stuttgart 1984 (Beiträge zur theologischen Bachforschung. 2.).

⁴ BWV 168: E. Axmacher, *Bachs Kantatentexte in auslegungsgeschichtlicher Sicht*, in: Bach als Ausleger der Bibel, hrsg. von M. Petzoldt, Göttingen 1985, S. 15–32, hier S. 17 ff.

BWV 132, 152, 162, 70: ebd., S. 30, Fußnote 5.

BWV 155: L. und R. Steiger, „Mein Gott, wie lang, ach lange?“. *Herzensfrömmigkeit in der Kantate 155*, in: Johann Sebastian Bach. Prediger in Tönen, hrsg. von W. Böhme, 1985 (Herrenalber Texte. 64.), S. 27 ff., 59–66.

BWV 20: L. und R. Steiger, *Zeit ohne Zeit. Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ I*, in: Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert, 1986 (Wolfenbütteler Forschungen. 31.), S. 165–233, hier S. 171 ff.

BWV 56: R. Steiger, *Eine emblematische Predigt. Die Sinnbilder der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56) von Johann Sebastian Bach*, in: Musik und Kirche 60, 1990, S. 65–81, hier S. 67.

bezogen hatte⁵. Darum stellt sich die Frage, wo Bach mit Schriften des Rostocker Theologen in Berührung gekommen ist und sie schätzen lernte. Der dafür infrage kommende Zeitraum sollte verhältnismäßig früh angesetzt werden.

Johannes Wallmann geht in seiner Analyse von Bachs Bibliothek davon aus, daß dieser sie teilweise ererbte, teilweise geschenkt bekam, teilweise bei Gelegenheitskäufen erstand⁶. Meist waren es Autoren, die einen Bezug zu seiner näheren Umgebung hatten, beispielweise zu Erfurt oder Leipzig. Zwar berührte Müller im Laufe seiner wissenschaftlichen Wanderjahre um 1650 auch Leipzig – er war dort Tischgenosse bei Johann Benedikt Carpsov⁷ – doch ist es fraglich, ob auf Grund dieses kurzen Aufenthaltes Müllers Schriften in dieser Stadt besondere Verbreitung gefunden haben. Jedoch muß dies im süddeutschen Raum teilweise der Fall gewesen sein. Diejenigen aus Bachs Besitz waren zumeist in Frankfurt/Main erschienen⁸, und in Nürnberg vertonte Johann Löhner aus Müllers „Geistlichen Erquickstunden“ 50 Lieder – vielleicht befand sich ein Exemplar dieses Druckes in Bachs Bibliothek⁹. Im Mühlhäuser Pietismusstreit empfahl Bachs späterer Vorgesetzter, Superintendent Johann Adolph Frohne, seinen Hörern, „das 12. Cap. L. 1. im Liebes-Kuß des sel. D. Müllers zu lesen“¹⁰. Dennoch ist nach dem, was über Bachs Schulbildung bekannt ist¹¹, fraglich, ob er schon als Schüler und angehender Organist mit Müllers Schriften in Verbindung gekommen ist.

In Rostock selbst ist Bach nie gewesen, jedoch in anderen Gegenden Norddeutschlands, und es ist bekannt, in welchem Umfang die „Norddeutsche Musikkultur“ als „Traditionsraum des jungen Bach“¹² anzusehen ist. Von daher liegt die Frage nahe, ob Bach nicht bei einem seiner wenn auch nicht langen, so doch stark prägenden Aufenthalte im Norden Deutschlands mit den Schriften und Gedanken Heinrich Müllers bekannt wurde und sich mit dessen Schriftenauslegung weitgehend identifizierte.

Obwohl Müller einer alten Rostocker Familie entstammte, wurde er in Lübeck geboren, wohin seine Eltern vor den Wirren des Dreißigjährigen Kriegs gewichen waren. Dort verbrachte er auch seine Kindheit. Nach der Rückkehr nach Rostock 1644 wuchs er ganz in seiner Heimatstadt auf, in der spezifischen Tradition der Rostocker theologischen Fakultät, die von einer reformwilligen,

⁵ C. Bunnars, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966.

⁶ J. Wallmann, *Johann Sebastian Bach und die „Geistlichen Bücher“ seiner Bibliothek*, in: *Pietismus und Neuzeit*, Bd. 12, Göttingen 1986, S. 162–181, hier S. 177 f.

⁷ E. E. Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs*, Bd. IV, Stuttgart 1868, S. 68.

⁸ R. A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek*, Neuhausen-Stuttgart 1983 (Beiträge zur theologischen Bachforschung. 1.), S. 69, 108 f., 152.

⁹ Ebd., S. 157.

¹⁰ Zit. bei Spitta I, S. 357.

¹¹ Dazu vor allem M. Petzoldt, „*Ut probus & doctus reddar*“. *Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg*, BJ 1985, S. 7–44.

¹² Vgl. den Titel des Aufsatzes von Karl Heller, BJ 1989, S. 7–19.

stark auf die persönliche Frömmigkeit ausgerichteten lutherischen Orthodoxie geprägt war. Meist wirkte er in verschiedenen Stellungen an St. Marien, seit 1661 war er zugleich Professor der Theologie. Sein Lehrer, Joachim Lütke mann, war durch seine Studien in Straßburg bestimmt, wo er Schüler von Johann Konrad Dannhauer war – wie später Philipp Jacob Spener¹³. So ist es zu erklären, daß Gedankengut nach Rostock kam, das später auch im Pietismus lebendig wurde. Allen diesen Theologen, somit auch Heinrich Müller, ging es darum, nach den theologischen Auseinandersetzungen der Orthodoxie zur Orthopraxie zurückzufinden und das kirchliche Leben zu reformieren. Die Predigten und Schriftauslegungen Müllers sind mitbestimmt von der mystischen Vorstellungswelt des Bernhard von Clairvaux. Dabei bleibt er immer auf dem Boden der lutherischen Orthodoxie. Zwar betont er die Wichtigkeit, daß sich der Mensch das Heil in der *unio mystica* aneignet. Dieses Heil bleibt für den Menschen unverfügbar: es kann ihm nur von außen zugesprochen werden. Aber beides gehört untrennbar zusammen¹⁴.

Aus dieser Haltung, die sich gegen Äußerlichkeiten in der Kirche zugunsten eines verinnerlichten Christseins wendet, erwächst Müllers Haltung der Kirchenmusik gegenüber. Er war selbst als Liederdichter tätig: Bachs Kantate „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen“ (BWV 87) endet mit einer Strophe von ihm. Seine Dichtungen sind

„kräftig im Ausdruck der Weltverachtung und feurig in der Liebe zum Himmel und zum himmlischen Bräutigam“¹⁵,

Gedanken, die in manchem von Bach vertonten Text zu finden sind. In seinen Bemühungen um einen verinnerlichten Gesang wurde er zu einem der frühesten Umgestalter älterer Lieder. 1659 veröffentlichte er seine Lieder unter dem Titel „Seelenmusik“, die der Kantor und Organist an St. Marien, der aus Lübeck stammende Nicolaus Hasse vertonte. Die später in Nürnberg erfolgte Vertonung weiterer Lieder von Müller wurde schon erwähnt. Diese Gesänge waren nicht mehr für den Gottesdienst, sondern für die private Andacht bestimmt und fanden ihre Nachahmer¹⁶. Seinen Dichtungen der „Seelenmusik“ stellt Müller zehn Betrachtungen voran, in denen er darlegt, was er darunter versteht und welche Funktionen er der Kirchenmusik und dem geistlichen Liedgesang beimißt. Diese Betrachtungen wurden von Christian Bunnern¹⁷ ausführlich analysiert und interpretiert, so daß es an dieser Stelle genügt, das Typische darzustellen. Müller überbaut

¹³ Müller stand mit ihm in brieflicher Verbindung (Koch, a. a. O., S. 70).

¹⁴ Zu Müller vgl. W. Blankenburg, MGG 9, S. 854f.; E. E. Koch, a. a. O., S. 67ff.; M. Schmidt, RGG (3. Aufl.) 4, Sp. 1169; D. Winkler, *Grundzüge der Frömmigkeit Heinrich Müllers*, Dissertation, Rostock 1954.

¹⁵ Koch, a. a. O., S. 74.

¹⁶ Vgl. W. Blankenburg, *Die Lieder Paul Gerhards in der Musikgeschichte*, in: Blankenburg, *Kirche und Musik*, Göttingen 1979, S. 93–104, hier S. 95ff.

¹⁷ Bunnern (Fußnote 5), a. a. O., S. 113ff. Alle Zitate aus Müllers Schriften sind dieser Arbeit entnommen.

„das gemeinlutherische Verständnis vom Liedgesang mit einer mystisch bestimmten Andachts- und Gesangslehre“¹⁸.

Alle Musik, vor allem das Singen, hat die einzige Aufgabe, zur „Seelenmusik“ zu führen. Darunter versteht Müller das Singen des übervollen Herzens, in dem Jesus wohnt. Er macht das Herz und den Mund fröhlich¹⁹.

„Die Freude machets / daß ich von GOTT singe und sage“²⁰. „Der innere Mensch ordnet den außwendigen in Singen und Beten / nach der Regel Christi: wes das Hertz vol ist, des geht der Mund über“²¹.

Den Inhalt der Lieder bilden Gottes Taten an den Menschen, wie sie auch im Psalter besungen werden: Güte und Treue, Gnade und Wahrheit²². Freilich soll der Gesang dieser Lieder weniger Gottes Taten rühmen und vor anderen bezeugen, sondern zum enthusiastischen Singen führen, bei dem die Worte gar keine Rolle mehr spielen. Diesen Endzustand kann Müller mit der Trunkenheit vergleichen.

„Diß Bruderhertz Jesu macht / daß wir jauchzen und singen / als wären wir truncken vom köstlichsten Wein“²³.

Noch deutlicher ist folgende Äußerung:

„Ein Trunckener frolocket und jauchzet / singet und springet / für Freuden; also offenbahrt sich die Freud des Geists durch Psalmen / Lobgesänge / und geistliche Lieder: eine Geist-trunckene Seele verschleust sich oft in ihrem Kämmerlein / ... redet als ihr wol zu muth ist. Ein Trunckener hat Lust zur Music“²⁴.

Dieses enthusiastische Singen findet nicht in der Kirche, in der Gemeinschaft mit anderen Christen statt, sondern im privaten Kämmerlein. Besonders günstig ist die Stille der Nacht²⁵. Aber letztlich ist allein das Herz der richtige Ort dieses Singens, das sich dann auch als unartikulierte Stammeln äußern kann. Folgende Zitate mögen dies veranschaulichen:

„Wie im Alten Testament im Tempel gesungen und geklungen ward / mit Freuden; so müssen wir Gott singen und spielen in unsern Herten. Die Krafft des Gesangs liegt nicht in den Worten des Mundes / sondern in der Andacht des Hertzens“²⁶. „Das Hertz kan auch wol für sich in der Stille Gott singen / ohn äusserlichem Gethön der Worte. Ja es gehet gemeinlich so / da / wo viel Worte seyn, da ist wenig Hertzens: je grösser Eyfer / je weniger Worte“²⁷. „Die Worte machen keinen Lobgesang, sie sind auch nicht nötig dazu“²⁸.

¹⁸ Ebd., S. 117.

¹⁹ Seelenmusik (im folgenden abgekürzt: SM), S. 115.

²⁰ SM, S. 105.

²¹ SM, S. 76.

²² Bunnens, a. a. O., S. 121.

²³ SM, S. 190.

²⁴ SM, S. 193.

²⁵ Bunnens, a. a. O., S. 138.

²⁶ SM, S. 143.

²⁷ SM, S. 113.

²⁸ SM, S. 112.

So steht nicht mehr das Gotteslob in der Gemeinschaft im Mittelpunkt, sondern die mystische Gottesliebe des einzelnen. Von daher sind entsprechende abwertende Urteile über die Musik, zu der auch die kirchliche Kunstmusik zählt, nicht verwunderlich:

„Die äußerliche Musica gehört nur für die Ohren, die Herzensmusica aber dringet zu Gott. Sie wird gehalten im Herzen, entweder allein, oder auch, daß der Mund mit einstimme, da denn gebrochene Worte die kräftigsten Worte sind“²⁹.

Noch deutlicher formuliert er:

„Mit dieser Eitelkeit hält sie (sc. die Musik) deine Sinne / zeucht deinen Gedancken heraus / und zerstreuet sie / daß dein Gemüth zu dem inneren Gemärck himmlischer Dinge untüchtig wird. O weg mit solcher Music!“³⁰

Bunners faßt Müllers Position zusammen:

„Das gemeinschaftlich vollzogene Gotteslob und das Lied der Kirche reichen nicht aus. Das subjektiv verinnerlichte Lied der Privatandacht kündigt von der Sehnsucht des Menschen nach der Liebeserfahrung mit Gott oder stammelt als enthusiastisches Freudenlied von deren Ereignis“³¹.

Bunners stellt deutlich die Unterschiede zwischen dem traditionellen Verständnis von Kirchenmusik und Müllers Seelenmusik heraus.

„Beim Liedersingen im Sinne der Kirchenmusik bleiben die affektiven Momente bezogen auf die objektiven, im Liede zur Sprache kommenden Glaubenstatsachen, und sie bleiben gebunden an das gemeinsame Singen der Gläubigen. Bei Müller soll die Liedgestalt in einem neuen Sinne das subjektive Ergriffensein spiegeln“³².

Ist das Gotteslob Antwort auf Gottes Tat, so strömt die Seelenmusik aus dem liebeerfüllten Herzen. Der Mensch ist „nicht lobend in Dienst gestellt, sondern ekstatisch hingerissen“³³.

Die Argumente, die später der Pietismus gegen die „gottesdienstliche Kunstmusik“ vorbringt, sind bei Müller schon vorgeformt³⁴. Um so erstaunlicher ist es, daß sich Bach von diesem Theologen derart angezogen fühlt, dessen Verständnis von Musik dem seinen völlig entgegengesetzt ist. Bekanntlich lagen die Schwierigkeiten, die Bach in Mühlhausen hatte und die mit zu seinem frühen Weggang führten, auch darin, daß der für ihn zuständige Pfarrer Pietist war – seine Wertschätzung Heinrich Müllers wurde oben erwähnt – und entsprechend über die Musik in der Kirche dachte, die zu gestalten sich Bach zur Lebensaufgabe gesetzt hatte.

Nun zeigt die Entwicklung der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihrerseits „ein immer stärkeres Drängen nach subjektivgefühlhaftem Ausdruck, ... die Verwendung von Devotionstexten“ wie auch

²⁹ H. Müller, *Himmlischer Liebes-Kuß*, 1664, S. 196f.

³⁰ SM, S. 8.

³¹ Bunners, a. a. O., S. 167.

³² Ebd., S. 135.

³³ Ebd., S. 155.

³⁴ Ebd., S. 157.

die Hinwendung von der Motette zur geistlichen Arie³⁵. Besonders ausgeprägt ist dies bei Dietrich Buxtehude³⁶, dessen Vokalwerk ein intensives Verhältnis zum Pietismus aufweist³⁷. Dazu gehört auch, daß er wohl Müllers Gesangbuch kannte³⁸ und unter den von ihm vertonten Texten sich auch einer von Müller findet, nämlich „Wie schmeckt es so lieblich und so wohl“³⁹. Auf diese Weise führt er die Seelenmusik aus dem privaten Kämmerlein heraus und verbindet sie mit der Kirchenmusik. Die Beschäftigung Buxtehudes mit Dichtungen von Müller, der sein Zeitgenosse war, ist ein Teil von Bindungen zwischen den beiden Hansestädten Lübeck und Rostock, die recht eng gewesen sein müssen. Nicht nur daß Heinrich Müller, wie schon erwähnt, in Lübeck geboren wurde und dort die frühe Kindheit verbrachte. Schon 1487 hatte man die Universität Rostock vorübergehend nach Lübeck verlegt⁴⁰. Müllers Kantor, mit dem er zusammenarbeitete, Nicolaus Hasse, stammte aus Lübeck – sein Vater war als Organist an der Marienkirche Buxtehudes Vorgänger im Amt⁴¹, wie auch Hasses Vorgänger David Ebel aus Lübeck nach Rostock gekommen war⁴². So ist es nicht verwunderlich, wenn Müllers Schriften auch in seiner Geburtsstadt Verbreitung und Leser fanden.

Wie stark der junge Bach von der norddeutschen Musikkultur, zu der wesentlich ja Buxtehude zählt, geprägt wurde, beschrieb zuletzt ausführlich Karl Heller in seinem schon angeführten Aufsatz⁴³. Heller sieht diese Beeinflussung vor allem „im Kompositorischen“, ferner in der Gesamtpersönlichkeit Buxtehudes als „Künstler, „der in Lübeck praktisch die Stellung eines ‚Director musices‘ innehatte“, was in den Abendmusiken seinen Ausdruck fand, die er „aus persönlicher Initiative und persönlicher Verantwortung“ durchführte⁴⁴. Als weiteres Beispiel, wie norddeutsche Tradition bei Bach ihren Niederschlag fand, führt Heller das Schemellische Gesangbuch an und erwähnt in diesem Zusammenhang die „Geistliche Seelenmusik“ von Heinrich Müller und Nicolaus Hasse⁴⁵. Nun wird man präzisieren dürfen: Dieses Gesangbuch lernte Bach offensichtlich bei Buxtehude kennen. Ja, es liegt die Vermutung nahe, daß Bachs Begegnung mit Müllers Schriftauslegung, mit der er sich identifizieren konnte und die ihn in seiner Theologie und seiner Frömmigkeit prägte, bei Buxtehude stattgefunden hat.

³⁵ Ebd., S. 162.

³⁶ Dazu W. Blankenburg, *Zur Stellung von Buxtehudes geistlichem Vokalwerk in der Geschichte der Kantate*, in: *Kirche und Musik* (vgl. Fußnote 16), S. 143–151.

³⁷ Dazu M. Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965.

³⁸ Bunnens, a. a. O., S. 115, Fußnote 8.

³⁹ F. Blume, Art. *Buxtehude*, MGG 2, Sp. 548–571, hier Sp. 560.

⁴⁰ E. Peschke, Art. *Rostock*, RGG (3. Aufl.) 5, Sp. 1191–1193, hier Sp. 1191.

⁴¹ F. W. Riedel, Art. *Peter Hasse*, MGG 5, Sp. 1790–1797, hier Sp. 1790f.

⁴² Ebd., Sp. 1792.

⁴³ Vgl. Fußnote 12.

⁴⁴ Heller, a. a. O., S. 14.

⁴⁵ Ebd., S. 18.

Wie Buxtehude behandelte auch Bach Müllers Frömmigkeit und Theologie eklektisch. Als Komponist und Orgelvirtuose konnte er Müllers Meinungen über die Kirchenmusik nicht teilen. Aber dessen Schriftauslegung nahm er positiv auf. Sie brachte zum Ausdruck, was auch er durch seine Kirchenmusik seinen Hörern vermitteln wollte. Darum empfahl er Müllers Schriften seinen Textdichtern, die vielfach Laien waren, wie Franck und Picander, um deren Dichtungen theologisch zu vertiefen, ihre Aussagen zu verinnerlichen und persönlich zuzuspitzen. Auf diese Weise holte Bach Heinrich Müllers Theologie aus dem Privatraum zurück in den Gottesdienst, damit durch sie und mittels der musikalischen Darstellung die Gemeinde und in ihr gewiß auch der einzelne „erbaut“ werde, wie es Paulus ausgedrückt hätte. Spitta formuliert diesen Sachverhalt folgendermaßen:

„Wenn das Schöne, Gute und Wahre, was der Pietismus enthielt, eben in jener Zeit vielleicht grade in Bachs Musik am reinsten sich gestaltete, so konnte es nur dadurch geschehen, daß ihr Schöpfer ihm nicht angehörte. Freilich auch nicht, wenn er sich in harter Opposition zu ihm befunden hätte“⁴⁶.

Sollte die These zutreffen, daß Bach Müllers Bibelauslegung hauptsächlich und besonders intensiv anläßlich seines Besuchs bei Dietrich Buxtehude in Lübeck kennenlernte, so war dieser Aufenthalt, auch wenn er nur wenige Monate dauerte, für seine Gesamtentwicklung von noch größerem Gewicht, als bisher angenommen wurde.

Gottfried Simpfendorfer (Bad Mergentheim)

⁴⁶ Spitta I, S. 364.

Mehr zur Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten

Die Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten erweist sich als ein zählbares Problem. Einer Lösung am nächsten kam Alfred Dürr, indem er zwei Ausgangspunkte miteinander verknüpfte: die kirchenjahreszeitliche Bestimmung der erhaltenen Kantaten und die 1714 mit Bachs Ernennung zum Konzertmeister übernommene Verpflichtung zur monatlichen Aufführung neuer Stücke¹. Auf dieser Basis entwickelte Dürr einen Kalender von Kantatenaufführungen in einem Rhythmus von vier bis fünf Wochen.

Eine Entdeckung von Andreas Glöckner erforderte neuerlich eine geringfügige Revision². Glöckner wies eine Landstrauer nach dem Tode des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar am 1. August 1715 nach, während der im gesamten Herzogtum keine konzertierende Kirchenmusik gestattet war. Dürr hatte seinerzeit zwei Erstaufführungen für diesen Zeitraum angesetzt: BWV 161 am 6. Oktober (16. n. Trin.) und BWV 162 am 3. November (20. n. Trin.) 1715. Da die Landstrauer bis in den November hineinreichte, ist es jedoch wahrscheinlicher, daß beide Werke erstmals im folgenden Jahr erklangen, also am 27. September und 25. Oktober 1716³.

Archivalien des Weimarer Hofes zufolge wurde die konzertierende Kirchenmusik am 10. November (21. n. Trin.) 1715 wieder aufgenommen. Am gleichen Tage wurde mit einiger Verspätung der Geburtstag des Herzogs Wilhelm Ernst (geb. 19. Oktober 1662) unter Verwendung von Pauken und Trompeten nachgefeiert⁴. Nun provoziert Glöckners Entdeckung die Frage, welches Werk zu diesem Anlaß am Weimarer Hof aufgeführt wurde. Es gab mehrere Möglichkeiten: eine Komposition Bachs, ein Werk des Kapellmeisters Johann Samuel Drese oder dessen Sohnes und Stellvertreters, Johann Wilhelm Drese. Leider ist – von Bach abgesehen – so wenig über das Kantatenschaffen der Komponisten der Weimarer Hofkapelle bekannt, daß hier keine Entscheidung getroffen werden kann.

Ein kaum diskutierter dokumentarischer Beleg könnte jedoch vielleicht ein wenig Licht in die Sache bringen. Walter Serauky wies erstmals auf zwei Eintragungen in einem Inventar von St. Ulrich zu Halle hin⁵:

¹ Dürr St 2; siehe auch Dok II, Nr. 66.

² A. Glöckner, *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1985, S. 159–164.

³ Die Neudatierung wurde nicht widerspruchlos akzeptiert. Dürr (*Merkwürdiges in den Quellen zu den Weimarer Kantaten Bachs*, BJ 1987, S. 156f.) schlug vor allem aus stilistischen Erwägungen vor, daß die beiden Kantaten dennoch im Jahre 1715 komponiert wurden, allerdings nicht zur Aufführung gelangten. W. Cowdery (*The Early Vocal Works of Johann Sebastian Bach: Studies in Style, Scoring, and Chronology*, Dissertation, Cornell University, Ithaca/NY 1989, S. 83ff.) vertritt die wenig überzeugende Ansicht, die Werke seien trotz der verordneten Landstrauer 1715 aufgeführt worden.

⁴ Glöckner, a. a. O.

⁵ W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle, Musikbeilagen und Abhandlungen zum zweiten Band, erster Halbband*, Halle 1940, S. 70–87. Das Inventar wird bei F. Krum-

25. Dom: *Invoc. et 21 p. Trin: Wir haben nicht mit Fleisch und Blut à 9. Bach.*

...

147. D. *Invoc: Wir haben nicht mit à 9. Bach.*

Dieses Inventar wurde 1718, im Todesjahr des Ulrichskirchen-Organisten Adam Meißner, angelegt; die verzeichneten Musikalien sind verschollen. Die beiden erwähnten Eintragungen scheinen sich auf ein und dasselbe Werk zu beziehen, das vermutlich in Partitur und Stimmen vorlag. Das Textincipit weist auf Eph. 6, 12:

„Denn wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in der Finsternis dieser Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel.“

Dieser Bibeltext begegnet in verschiedenen liturgischen Zusammenhängen. So eröffnet er Telemanns Oculi-Kantate aus der *Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Diensts* (Hamburg 1731), ebenso die Kantate zu demselben Sonntag aus dem *Ander[en] Theil* von Wolfgang Caspar Briegels *Evangelischem Blumengarten* (Gotha 1666), während er im zweiten Satz der *Invocavit-Kantate* aus Salomo Francks *Evangelischem Andachts-Opffer* (Weimar 1715) paraphrasiert erscheint. Von besonderer Bedeutung ist jedoch, daß der Text zu den Perikopen des 21. Sonntags nach Trinitatis gehört und somit einem der beiden Sonntage, dem das „Bach“ zugeschriebene Werk im Hallenser Inventar zugeordnet ist.

Da die Kantatenaufführungen in Sachsen-Weimar nach der Landestrauer am 21. Sonntag nach Trinitatis wiederaufgenommen wurden, stellt sich die Frage, ob nicht das in Halle unter dem Titel „Wir haben nicht mit Fleisch und Blut“ nachgewiesene Werk eine zu diesem Sonntag geschriebene, aber verschollene Komposition Johann Sebastian Bachs darstellt. Die Zuweisung an „Bach“ läßt zwar die Entscheidung unter den Trägern des Familiennamens offen, und es bleibt überdies unklar, warum der 21. Sonntag nach Trinitatis als liturgische Bestimmung lediglich an zweiter Stelle vermerkt ist; keine der beiden Beobachtungen spricht jedoch grundsätzlich gegen die obengenannte Annahme.

Wer auch immer der Komponist der Weimarer Musik für diesen festlichen musikalischen Neubeginn gewesen sein mag, er nahm sich wahrscheinlich zunächst den Text aus Salomo Francks gedrucktem Kantatenjahrgang von 1715 vor, wie es auch für die von Bach für 1715 geplanten, aber nunmehr auf 1716 anzusetzenden Kantaten BWV 161 und 162 gilt. Francks Kantatentext für den 21. Sonntag nach Trinitatis bezieht sich jedoch nicht auf die vorgeschriebene Lesung aus dem Epheserbrief, sondern beginnt mit der Arie „Ohne Creutz und Trübsal leben“⁶. Falls also die Hallenser Kantate eine Bachsche Vertonung für den Weimarer Hof war, entstammte der Text einer anderen Quelle. Bach wäre dann von seiner in diesem Jahre geübten Praxis abgewichen, denn die meisten Werke, deren Entstehung nach gegenwärtigem Kenntnisstand in das Jahr 1715

macher (*Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965, S. 252–254) besprochen und auch der Bach-Eintrag kurz erwähnt. In Dürr St 2 (S. 58) ist er ebenfalls erwähnt, wird jedoch nicht weiter verfolgt, da Musik und Text verschollen sind und die Zuweisung nicht eindeutig ist.

⁶ S. Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer*, Weimar 1715, S. 175–178.

fällt, verwenden Franck-Texte des entsprechenden Jahrgangs. Hingegen hatte Bach im Vorjahr und wohl noch bis zum Frühjahr 1715 aus verschiedenen Textquellen geschöpft⁷.

Die Besetzung „à 9“, die im Hallenser Inventar zweimal vermerkt ist, bezieht sich höchstwahrscheinlich auf vier Sing- und fünf Instrumentalstimmen, was der Norm der erhaltenen Werke aus Bachs Weimarer Zeit entspricht. Die Instrumentation der Kantate, die am 21. Sonntag nach Trinitatis in Weimar aufgeführt wurde, ist nicht nachgewiesen. Zu bedenken ist allerdings, daß die Feier des Geburtstags von Wilhelm Ernst am 10. November 1715 mit Pauken und Trompeten begangen wurde. Leider wird aus dem obengenannten archivalischen Beleg nicht deutlich, ob Trompeten und Pauken in einem besonderen Geburtstagsstück Verwendung fanden oder ob sie in die Kirchenkantate dieses Sonntags miteinbezogen wurden. Sie wären für eine Vertonung des Epheser-Textes durchaus angemessen, und zwar im Blick auf das martialische Bild („mit Fleisch und Blut zu kämpfen“) und den Herrscher-Topos („mit Fürsten und Gewaltigen“).

Bei einer Vertonung von Francks Text für den 21. Sonntag nach Trinitatis, der die Kreuzeslast zum Inhalt hat, erscheinen Trompeten und Pauken eher fehl am Platze. Wenn aber tatsächlich die Absicht bestanden haben sollte, den 21. Sonntag nach Trinitatis und den Geburtstag des Herzogs mit einer beiden Anlässen angemessenen Musik zu begehen, dann könnte Francks düsterer Text mit gutem Grund zugunsten der farbigeren Epheser-Epistel, deren Sprache und Bildwahl den Gebrauch von Trompeten und Pauken rechtfertigt, verworfen worden sein. Es muß offen bleiben, ob die Besetzung „à 9“ der Hallenser Kantate Trompeten und Pauken mit einschloß und ob diese Instrumente für Invocavit, den anderen Sonntag im Kirchenjahr, für den die Kantate verwendbar schien, ebenfalls angebracht wären.

Falls „Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen“ tatsächlich von Bach stammt, wäre weiter zu fragen, wie das Werk nach Halle gelangt sein kann. Bachs Bewerbung um die Nachfolge Zachows als Organist der Liebfrauenkirche und die in diesem Zusammenhang erfolgte Kantatenaufführung fiel in das Jahr 1713 – zu früh also, als daß ein Zusammenhang zu unserer hypothetischen Kirchenmusik zum 21. Sonntag nach Trinitatis 1715 bestehen könnte. Bach unterhielt aber andere Kontakte nach Halle. So wurde er beispielsweise Ende April 1716 mit der Abnahme der neuerbauten Orgel der Liebfrauenkirche betraut⁸. Von größerer Bedeutung war wohl, daß Bach durch seinen Weimarer Schüler Johann Gotthilf Ziegler⁹ eine direkte Verbindung zu St. Ulrich hatte,

⁷ Francks Invocavit-Kantate „Die Waffen unserer Ritterschaft“ aus dem Jahrgang 1715 paraphrasiert den Text aus Eph. 6. Der Beginn des 2. Satzes (Rezitativ) lautet: „Die Christi Glieder seyn, / Die haben nicht allein / Mit Fleisch und Blut zu kämpfen; / Sie müssen auch den Fürsten dieser Welt, / Den Herrn der Finsternüß / Mit Geistes-Waffen dämpfen, / wenn er Versuchungs-Netze stellt! ...“

⁸ Gemeinsam mit J. Kuhnau und C. F. Rolle; siehe Dok I, Nr. 85 und Dok II, Nr. 76.

⁹ Vgl. D. Härtwig, Art. *Johann Gotthilf Ziegler*, in: *New GroveD*, Bd. 20, S. 679. Ziegler könnte die Kantate im Rahmen seiner Kompositionsstudien bei Bach kopiert haben. Er schrieb 1716 mindestens eine eigene Kantate für die Ulrichskirche (Härtwig erwähnt

unter deren Musikalien sich die Kantate befand. 1716 wurde Ziegler Hilfsorganist an der Ulrichskirche und erhielt 1718 die Organistenstelle nach Meißners Tod. Bach mag das Stück nach Halle mitgebracht haben, oder Ziegler könnte das Werk, dessen Erstaufführung in seine Schülerzeit bei Bach in Weimar fallen würde, abgeschrieben haben.

Im Weimarer Aufführungskalender von 1715 besteht also einerseits eine Lücke für den 21. Sonntag nach Trinitatis, andererseits findet sich ein dokumentarischer Hinweis auf ein verschollenes und „Bach“ zugeschriebenes Werk, das eben diese Lücke schließen könnte. Jedenfalls sollte angesichts dieser Koinzidenz sowie der nach wie vor bestehenden Ungewißheit über Bachs Weimarer Kantaten* ernstlich erwogen werden, ob es sich bei der Kantate „Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen“ aus dem Inventar von St. Ulrich zu Halle nicht um ein Werk Johann Sebastian Bachs handelt.

Daniel R. Melamed (New Haven/CT)

einen entsprechenden Textdruck), was vermuten läßt, daß er zu diesem Zeitpunkt bereits Kompositionserfahrungen gesammelt hatte. Zu Bachs Unterrichtsmethode siehe meinen Aufsatz „How Did J. S. Bach Teach Vocal Composition?“ (in Vorb.)

* Anm. der Redaktion: Vgl. den Beitrag von Klaus Hofmann (oben S. 9–29) mit dem Entwurf einer revidierten Chronologie der Weimarer Kantaten, die jedoch als solche – wie der vorliegende Artikel zeigt – keineswegs eine problemlose Klärung der offenen Fragen bietet.

Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg: eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach?

Bachs 1720 erfolgte Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg ist seit langem Gegenstand der Bach-Forschung. Auf dem Nekrolog von 1754 und auf Quellen aus dem Archiv der Hamburger Jakobikirche aufbauend, stellte bereits Philipp Spitta den Verlauf der Ereignisse eingehend dar¹. Erst Max Seiffert aber gab aufgrund eigener Quellenstudien die diesbezüglichen Materialien aus dem Archiv der Jakobikirche zuverlässig und korrekt wieder, so daß heute mit den ergänzenden Hinweisen der Bach-Dokumente die Vorgänge dieser 1720 erfolgten Organistenwahl hinlänglich bekannt sind². Gleichwohl nötigte die Quellenlage stets zu einer Interpretation, für die sich als Ansatzpunkt der verschollene Brief Bachs an den Jahrgeschworenen von St. Jakobi, Johann Luttas, geboten hat. Da Bach bereits am 23. November 1720 nach Köthen zurückkehren mußte, hatte er an dem am 28. November stattfindenden Probespiel nicht teilnehmen können. Die ursprünglich für den 12. Dezember angesetzte Wahl wurde deshalb bis zum Eintreffen des Schreibens aus Köthen verschoben. Dieses Schreiben traf in den darauffolgenden Tagen in Hamburg ein und wurde unmittelbar vor der am 19. Dezember stattfindenden Wahl eines Organisten verlesen. Interessant ist dabei weniger die Frage, ob Bach mit diesem Brief seine Bewerbung zurückgezogen hat. Denn allein die Tatsache, daß die Wahl nach dem Verlesen des Schreibens ohne weitere Erwähnung Bachs vorgenommen wurde, läßt vermuten, Bach habe aus eigenem Antrieb seine Bewerbung zurückgezogen³. Dies erscheint aber zunächst um so erstaunlicher, als Bachs Lobby im Vorfeld der Wahl nicht schwach war. Das zur Organistenwahl befugte Gremium bestand aus dem Hauptpastor der Kirche, zwei Ratsherren als Kirchspielherren, den Leichnamsgeschworenen Bernhard Cropp und Friederich Wahn sowie den Jahrgeschworenen Johann Luttas und Johann Caspar Weber. Hierbei ist eine Parteinahme des Hauptpastors Erdmann Neumeister, der „wirklich eine Stimme im Kapitel“ hatte⁴, als ziemlich sicher anzunehmen. Die beiden Ratsherren hatten Bach bei seinem zuvor erfolgten Spiel in der Katharinenkirche gemeinsam mit „dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt“ durch ihre Anwesenheit beehrt⁵, und der Jahrgeschworene Luttas hatte sich für Bach verwendet und um Aufschub der

¹ Vgl. Dok III/666, S. 84, und Spitta I, S. 630. Ausführliche Literaturhinweise in: Dok II/102, S. 79.

² Vgl. Dok I/7, S. 27, Dok II/102, S. 77ff. und besonders M. Seiffert, *Seb. Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg 1720*, AfMw 3, 1921 (im folgenden Seiffert, *Bewerbung*), S. 123–127.

³ Spitta nahm an, Bachs Schreiben sei „nicht ablehnend gehalten“ gewesen; in diesem Fall wäre jedoch eine weitere Erwähnung Bachs im Protokoll zu erwarten. Vgl. Spitta I, S. 631, und das Wahlprotokoll vom 19. Dezember 1720 in: Seiffert, *Bewerbung*, S. 125f.

⁴ So J. W. Lustig in der niederländischen Übersetzung von Burneys *The present state of music*, vgl. Dok III/776 (S. 247): „*Werklijk eene Stem in 't Kapittel*“.

⁵ Vgl. Dok III/666, S. 84. Bach führte dabei wahrscheinlich seine Fantasie (Präludium) und Fuge BWV 542 auf.

Wahl gebeten. Ferner sind unter den vier ursprünglich zum Probespiel angeforderten Gutachtern mindestens zwei als Fürsprecher Bachs zu vermuten, und zwar der Katharinenorganist Johann Adam Reinken und der Petriorganist Andreas Kniller. Die gegenseitige Hochschätzung Reinkens und Bachs hat sich anlässlich der Hamburgreise Bachs deutlich gezeigt⁶. Auch von Kniller, dem Schwiegersohn Reinkens, war zu erwarten, daß er sich dessen Urteil anschließen würde, da pikanterweise die Wiederholung einer schon lange zurückliegenden Auseinandersetzung zwischen Reinken und dem Johanneumskantor Joachim Gerstenbüttel möglich schien. Reinken und Gerstenbüttel hatten sich 1685 bei der Wahl des von Reinken favorisierten Kniller zum Organisten zerstritten. Reinken konnte aber damals die Wahl Knillers durchsetzen, so daß nun kaum eine Fürsprache Gerstenbüttels für einen Protegé Reinkens zu erwarten war⁷. Angesichts dieser Lobby ist es nicht erstaunlich, daß Bach eine – wenn auch nur geringfügige – Bevorzugung zugestanden wurde: Am 28. November fand das Probespiel statt, zu dem der Kantor Gerstenbüttel den Bewerbern ein Fugenthema zur Ausarbeitung vorlegte⁸ und noch andere Aufgaben stellte. An der Probe nahmen aber nur vier der acht Bewerber teil,

„weil Mr: Bach den 23. Nov: nach seinen Fürsten reisen müssen, Mr: Lübec den 25 und Mr: Hertzog den 27 Nov: abesaget, Msr: Wideburg aber unangesagt weggeblieben“⁹.

Während das Ansuchen der bei der Probe nicht erschienenen Bewerber Lübeck, Hertzog und Wideburg um eine weitere Möglichkeit zu einem Probespiel abgeschlagen wurde, wurde in Rücksichtnahme auf das von Bach zu erwartende Schreiben der Wahltermin aufgeschoben¹⁰.

Bei diesen günstigen Umständen hätte sich eine Wahlniederlage Bachs und seiner Fürsprecher sicher protokollarisch niedergeschlagen. Auch stimmten die möglichen Fürsprecher Bachs, nämlich Erdmann Neumeister, die beiden Ratsherren und Johann Luttas, widerspruchslos dem Entschluß zu, die Wahl vorzunehmen¹¹. Da zudem die Inanspruchnahme eines Aufschubs eher auf Bachs Interesse an der Organistenstelle als auf sein Desinteresse schließen läßt, ist die Rücknahme seiner Bewerbung wahrscheinlich, aus den erhaltenen Protokollen läßt sich sein Motiv zur Absage aber nicht erschließen. Möglich ist, daß Bach durch die Praxis des Stellenkaufs abgeschreckt wurde: 1720

⁶ Vgl. Dok III/666, S. 84, und C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach*, BJ 1985, hier S. 101. Zu Bachs von Lüneburg aus erfolgten Hamburgreisen und zu seinen Reinken-Bearbeitungen BWV 954, 965 und 966 vgl. ebd., S. 101 ff. und 109 ff.

⁷ Zur Wahl Knillers vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, 2. Aufl., Baden-Baden 1981 (im folgenden: Krüger, *Musikorganisation*), S. 170 und 231.

⁸ Staatsarchiv Hamburg, *St. Jakobikirche, A V b 2*, S. 60, und Seiffert, *Bewerbung*, S. 125.

⁹ Staatsarchiv Hamburg, *St. Jakobikirche, A V b 2*, S. 60, und Dok II/102, S. 78.

¹⁰ Vgl. Seiffert, *Bewerbung*, S. 125, und zum Ansuchen Lübecks, Hertzogs und Wideburgs: Staatsarchiv Hamburg, *St. Jakobikirche A V b 2*, S. 61. Möglicherweise geschah Reinkens und Knillers unerwartetes Erscheinen bei dem ohne Bach gehaltenen Probespiel zur Vermeidung vorschneller Entscheidungen.

¹¹ Es wurde förmlich „resolviret“, zur Wahl zu schreiten; vgl. Seiffert, *Bewerbung*, S. 126.

stellte sich nach der 1685 erfolgten Ausweitung des bei städtischen Diensten üblichen Ämterkaufs auf „alle Dienste der Kirchen, Klöster, Hospitäler und Armenhäuser“ für die Hauptkirche St. Jakobi erstmalig die Frage nach dem Verkauf des Organistenamtes¹². Zwar wurde über diese Frage erst nach dem Eingang der Bewerbungen beratschlagt, die Übernahme dieser an der Heiliggeistkirche im Jahre 1720 bereits zweimal praktizierten Verfahrensweise und ein ähnlich hoher Kaufpreis waren aber für die Bewerber um die Organistenstelle an St. Jakobi absehbar¹³. Eine bewußte Bevorzugung eines liquiden Bewerbers gegenüber dem spieltechnischen Niveau Bachs durch die Kirche ist dabei nicht nachweisbar. Auch die Wahl des zahlungskräftigen Johann Joachim Heitmann zum Jakobiorganisten bestätigt dies nicht, da Bach – wie erwähnt – nicht mehr zur Wahl stand. So spiegelt Matthesons auf die Organistenwahl an St. Jakobi bezogene Polemik seine Sorge um das Niveau der Organisten wider und ist zugleich ein Beleg für Neumeisters Parteinahme für Bach. Indes stellte der 1720 an St. Jakobi eingeführte Verkauf des Organistenamtes kein unübliches Verfahren dar, sondern nur eine Angleichung an nicht nur in Hamburg praktizierte Gepflogenheiten¹⁴. Deshalb dürfte der zu erwartende Verkauf des Organistenamtes für 4000 Mark für Bachs Absage kaum den Ausschlag gegeben haben. Zu einer reiflichen Überlegung bezüglich der Frage, inwieweit diese Hamburger Organistenstelle angesichts des zu erwartenden Kaufpreises „convenable“ hätte sein können¹⁵, um für den Köthener Kapellmeister eine berufliche Verbesserung darzustellen, gaben vielmehr auch Struktur und Funktion des Organistenamtes an St. Jakobi Anlaß.

Bachs Bewerbung fand in einem Jahr statt, das in mehrfacher Hinsicht einen Wendepunkt markiert¹⁶: Die Reise nach Hamburg war die erste der von Köthen aus erfolgten Reisen Bachs in eigener Sache. Sie fand statt, nachdem der Auf- und Ausbau der Köthener Hofkapelle Mitte 1720 seinen Höhepunkt überschritten hatte und der Bestand von festbesoldeten Musikern im Herbst 1720 wieder zurückging. Auch im kompositorischen Bereich markiert das Jahr 1720 einen Übergang, nämlich von der Ensemble- zur Klaviermusik. Daß Bach sich folglich – möglicherweise durch den im Juli 1720 erfolgten Tod seiner Frau zusätzlich motiviert – um eine Organistenstelle bewarb, liegt in „der Konsequenz dieser

¹² Zum nicht nur in Hamburg üblichen Verkauf von Organistenstellen vgl. J. Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 313 ff., und A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXIII.), Kassel 1982 (im folgenden Edler, *Organist*), S. 105 ff.

¹³ Seiffert, *Bewerbung*, S. 124, und G. Elgnowsky, *Geistliche Musik im alten Hamburg. Die Geschichte der Orgel des Heilig-Geist-Hospitals, später der Martinskirche zu Cuxhaven-Ritzebüttel*, Hamburg 1961, S. 59.

¹⁴ Vgl. Mattheson, *Patriot*, S. 316 f. und U. Siegele, *Bachs Stellung in der Kulturpolitik seiner Zeit* (II), BJ 1984 (im folgenden Siegele, *Bachs Stellung*), hier S. 26. Zur Tradierung von Matthesons Entrüstung vgl. Seiffert, *Bewerbung*, S. 126.

¹⁵ Eine „convenable station“ erfragte Bach in seinem an Erdmann gerichteten Brief vom 28. 10. 1730; vgl. Dok I/23.

¹⁶ Vgl. hierzu Siegele, *Bachs Stellung*, S. 23 ff.

Umorientierung¹⁷. Allerdings bot das Berufsbild des hamburgischen Organisten Grund genug, diesen Wechsel wohl zu überlegen beziehungsweise eine vielleicht vorschnell erfolgte Bewerbung zurückzuziehen. Die Struktur des hamburgischen Organistenamtes dürfte Bach zunächst unbekannt gewesen sein¹⁸. Wohl aber war ihm spätestens mit dem Eintreffen bei Reinken dessen vorteilhafte Stellung als Katharinenorganist bekannt geworden. Das hohe Einkommen, der Titel eines „Director organi“ und die Abtrennung des Kirchenschreiberdienstes als zu „beschwerlich“ und „seiner Profession nicht gemess“¹⁹ prägten diese in Hamburg stets Einzelfall gebliebene Spitzenposition. Auf die Organistenstelle an St. Jakobi waren diese Verhältnisse nicht zu übertragen: Hier waren wie an allen anderen Hauptkirchen Hamburgs Schreiberdienste zu verrichten. Der mit dem Übergang von der leitenden Stelle des Kapellmeisters in Köthen zu einer untergeordneten Position innerhalb der Stadt Hamburg beziehungsweise der Kirche St. Jakobi verbundene soziale Abstieg wurde nicht einmal durch eine finanzielle Verbesserung abgeschwächt oder gerechtfertigt; vielmehr lag das Gehalt des Jakobioorganisten weit unter dem Spitzengehalt Reinkens²⁰.

Ferner hatte sich das Betätigungsfeld der hamburgischen Organisten gegen Ende des 17. Jahrhunderts merklich verändert: Die seit Jahrzehnten von Organisten aufgeführte „Vierzehen tagige Musick auff der Orgell“ war an St. Jakobi 1694 ebenso wie später die „privat Musiquen in dehnen Kirchen“ zugunsten der Kantorenmusik ersatzlos eingestellt worden²¹; selbst in Abwesenheit des Kantors leiteten die Organisten nun keine Musiken mehr²². Dieses beschnittene Tätigkeitsfeld der hamburgischen Organisten war in der Vesperordnung von 1699 festgeschrieben worden: Die Begleitung des Ratsviolinisten „sub communionē“, Präludieren und Liedbegleitung schränkten das solistische Spiel ein, da „alles zum Singen vielmehr als zum Spielen“ bestimmt war²³. 1720 waren auch die um 1700 von dem streitbaren und opernfrendlichen Hauptpastor Johann Meyer protegierten Passionsaufführungen der „Operisten“ an St. Jakobi eingestellt. Eine Mitwirkung bei solchen Aufführungen oder bei einer dem Collegium musicum des ehemaligen Jakobioorganisten Matthias Weckmann

¹⁷ Siegele, Bachs Stellung, S. 28.

¹⁸ Bach hat von der Vakanz wahrscheinlich erst in Hamburg erfahren; vgl. Spitta I, S. 630.

¹⁹ Krüger, Musikorganisation, S. 163.

²⁰ Vgl. Krüger, Musikorganisation, S. 172; zu den Verhältnissen an den anderen Kirchen vgl. z. B. ebd., S. 171, und Edler, Organist, S. 62 und 74. Zum Verhältnis von sozialem Abstieg zu finanziellem Aufstieg bei Bachs wenig später erfolgtem Wechsel nach Leipzig vgl. Siegele, Bachs Stellung, S. 14.

²¹ Staatsarchiv Hamburg, *St. Jakobikirche, A V b I*, S. 99; vgl. Krüger, Musikorganisation, S. 127.

²² Zum Verbot der Privatmusiken und dem eingeschränkten Tätigkeitsbereich vgl. Staatsarchiv Hamburg, *St. Jakobikirche, A V a I*, S. 123, und Edler, Organist, S. 85.

²³ *Abgefasset (Beliebte) Ordnung/Wie es So wol mit denen Vespren ... Imgleichen mit dem Gottes-Dienst ... zu halten, Hamburg...1699*. Das Probespiel prüfte folglich nur das zur Ausführung des Amtes Notwendige, nämlich einen Hymnus aus Franz Elers *Cantica sacra*, eine extemporierte Fuge und das Lied „Helft mir Gottes Güte preisen“; vgl. Seiffert, Bewerbung, S. 125.

ähnlichen Einrichtung, die aufgrund der Ablehnung virtuos-opernhafter Musik durch den alternden Kantor Gerstenbüttel als Konkurrenzunternehmen hätte bestehen können, war deshalb nicht mehr möglich²⁴. Im Gegensatz hierzu konnten aber die Organisten der hamburgischen Nebenkirchen, die nicht an eine Mitwirkung bei der turnusgemäß in den Hauptkirchen aufgeführten Musik des Kantors gebunden waren, Aufführungen in eigener Regie veranstalten und eigene Kompositionen aufführen²⁵. Die Leitung eines Chores oder „Cantaten-Composition“, die Spitta ähnlich dem ehemals von Bach verwalteten Amt in Mühlhausen auch für das hamburgische Amt vermutete, bot sich an den hamburgischen Hauptkirchen aber nicht an²⁶.

Zu dieser eingeschränkten Funktion innerhalb des gottesdienstlichen Geschehens kam, daß in Hamburg das städtische Kirchenmusikwesen um 1720 stark an Attraktivität eingebüßt hatte²⁷: Eine funktionstüchtige Kantorei bestand schon seit dem Vakanzjahr 1674/75 nicht mehr, die Anzahl der zur Kirchenmusik verpflichteten Ratsmusikanten war nach 1700 verringert worden, und alle kirchenmusikalisch relevanten Positionen wurden von inzwischen gealterten Personen bekleidet²⁸. Deshalb konnte mit der Oper, der Dommusik unter Friedrich Nikolaus Brauns und Johann Mattheson und der Tätigkeit von „Operisten“ bei Oratorienaufführungen im außerliturgischen Bereich eine wirksame Konkurrenz zum städtisch-kirchlichen Musikwesen entstehen, die mit Eifer auch repräsentative Festmusiken für sich in Anspruch nahm²⁹.

Die Rolle der hamburgischen Organisten innerhalb des städtischen Musiklebens war deshalb um 1720 nur eine untergeordnete. Hinter dem Beschluß, die Wahl eines neuen Jakobiorganisten nach dem bei der Anstellung des verstorbenen Vorgängers Heinrich Friese üblichen Modus vorzunehmen, steht – wenn auch

²⁴ Bezeichnend für den Verlust der führenden Rolle der Organisten war die Tatsache, daß der Versuch zur Wiedereinrichtung eines Collegium musicum nicht von einem der städtischen Organisten, sondern von Kantoreisängern und von „Musicis“ unternommen wurde, nachdem zuvor der Ratsmusikant Dietrich Becker ein solches initiiert hatte; vgl. Staatsarchiv Hamburg, *Dom 7 Bd. 11*, S. 512; Edler, *Organist*, S. 82 und 272, und Krüger, *Musikorganisation*, S. 258.

²⁵ Zur Aufführung von Werken des Heiliggeistorganisten Georg Bronner sowie von Händel und Keiser zwischen 1704 und 1710 vgl. Krüger, *Musikorganisation*, S. 258f.

²⁶ Spitta I, S. 630, Zum Tätigkeitsbereich der Ämter in Arnstadt und Mühlhausen vgl. Spitta I, S. 221, 225 und 338 ff. In Mühlhausen entstanden die Kantaten BWV 4, 71, 106, 131 und 223, die ihre Entstehung aber „eher besonderen Anlässen als den regelmäßigen Aufgaben des Amtes“ verdankten; vgl. F. Krummacher, *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, *Mf* 44, 1991, hier S. 13.

²⁷ Vgl. K. Heller, *Norddeutsche Musikkultur als Traditionsraum des jungen Bach*, BJ 1989, hier S. 9f.

²⁸ Krüger, *Musikorganisation*, S. 227f. und 245. Die Überalterung betraf sämtliche Organisten der Stadt und den Kantor, die alle zwischen 1720 und 1727 verstarben. Einzig Vincent Lübeck überlebte bis 1740 sämtliche Organisten und den Kantor, nahm aber über seine amtsbedingten Aufgaben hinaus kaum Einfluß auf das städtische Musikleben; vgl. Krüger, *Musikorganisation*, S. 181ff. und Edler, *Organist*, S. 84f.

²⁹ Zu Festmusiken der Domkantoren Brauns, Keiser und Mattheson vgl. Krüger, *Musikorganisation*, S. 245.

nicht ausdrücklich formuliert – die Rückbesinnung auf althergebrachte vertragliche Vereinbarungen, wie sie vor den im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts veranstalteten Organistenmusiken üblich waren. Über den so bekräftigten und in der Vesperordnung von 1699 beschriebenen gottesdienstlichen Wirkungsbereich hinaus waren weitere liturgisch-gottesdienstliche Tätigkeiten offenbar nicht mehr erwünscht. Zudem bot das städtisch-kirchliche Musikwesen ein wenig ansprechendes Bild³⁰, und das Terrain der repräsentativen Musiken war bereits von eifrigen „Operisten“ in Beschlag genommen worden, so daß auch die Möglichkeit zur außeramtlichen Betätigung eingeschränkt war. So stand das Organistenamt an St. Jakobi dem Bach spätestens mit seinem Eintreffen in Hamburg auch in Einzelheiten bekannt gewordenen Organistenamt Reinkens bezüglich der gesellschaftlichen, finanziellen und funktionalen Möglichkeiten nach. Bach hätte seine als Organist in Arnstadt und Mühlhausen gemachten Erfahrungen nicht auf das Hamburger Amt übertragen können. Somit hätte der Wechsel vom Köthener Kapellmeisteramt zum Jakobiorganisten eine berufliche Verschlechterung dargestellt und der damit verbundene Statusverlust wäre nicht einmal durch einen finanziellen Aufstieg ausgeglichen worden. Diese Hamburger „station“ war folglich für Bach im Vergleich zu seiner Köthener Stellung 1720 nicht „convenable“ genug, um einen Wechsel nach Hamburg zu motivieren³¹.

Joachim Kremer (Kiel)

³⁰ Dieser Zustand hatte sich bei der Bewerbung Telemanns um das Kantorat im Folgejahr noch nicht wesentlich verändert. Allerdings versprach dieser zentrale Posten im kirchenmusikalischen Bereich die Möglichkeit, verändernd einzugreifen.

³¹ Bei der erneuten Vakanz dieser hamburgischen Organistenstelle 1727 hatte Bach inzwischen das vergleichsweise günstigere Kantorat in Leipzig angetreten, so daß eine abermalige Bewerbung an St. Jakobi nicht mehr in Frage kam.

Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs

Bei anderweitigen bibliographischen Arbeiten¹ ist dem Verfasser der Text einer Rezension in die Hände gefallen, der eine kleine Ergänzung zum dritten Band der Bach-Dokumente bietet. Rezensiert wurde in diesem Falle das Werk von [Christian Carl Rolle]: *Das Herr Gott dich loben wir, wie solches bey dem öffentlichen Gottesdienst auf der Orgel mit der Gemeine am übereinstimmigsten gespielt werden kann*. Berlin: Winter 1765. (9 Stimmen)². Die Rezension findet sich in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, Bd. 11/1 (1770), S. 263–264. Der Verfasser auch dieser Besprechung ist mit Sicherheit Johann Friedrich Agricola³, der sich zur Untermauerung seiner Kritik auf die Autorität Bachs beruft. Auf S. 264 heißt es unter anderem, soweit es in diesem Zusammenhang bedeutsam ist:

„Für diese richtiger gesetzte Melodie, hätten wir dem V[erfasser] lieber alle Zwischensätze, die dem Organisten zur Anleitung mit beygesetzt sind, geschenkt. Denn dies Zwischen spielen ist überhaupt nur bey den wenigsten Gelegenheiten schicklich. Johann Sebastian Bach, der größte Orgelspieler von ganz Europa, hielt nichts davon, sondern sagte vielmehr: »Der Organist zeige seine eigentliche Kunst und Fertigkeit, wenn er welche besitzt, im Vorspiele; bey dem Gesange aber, halte er die Gemeine blos durch volle, aber reine, auf richtige Melodie gestützte, Harmonie in Ordnung. Hierinn schon kann er sich als einen geschickten Mann zeigen.« Wir finden diesen Ausspruch sehr vernünftig, und preißen ihn zur Nachfolge an.“

Zur Sache ist aus den übrigen Rezensionen Agricolas am ehesten Nr. 764 in Dok III (S. 212–213) zu vergleichen:

„... weil die Regel, die ... von manchen großen Componisten, z. E. Joh. Seb. Bach glücklich beobachtet worden, nemlich, daß der Ausdruck der Musik im Vorspiele, dem Inhalte des Liedes gemäß seyn müsse, sehr vernünftig und rechtmäßig ist.“

Diese im übrigen auch heute noch gültigen Grundsätze zur Begleitung des Gemeindegesanges sind nun auch deshalb bemerkenswert, weil sich der junge Bach offenbar selbst nicht daran gehalten hat. Das Paradebeispiel sind dafür die sog. Arnstädter Gemeindechoräle (BWV 715, 722, 726), die mit üppigen Zeilenzwischenspielen und kühner Harmonisierung ausgestattet sind und wohl zu Recht mit der bekannten Rüge des Arnstädter Konsistoriums in Verbindung gebracht worden sind. Sicherlich wird aber auch Bach seine Anschauungen im Laufe der Zeit geändert haben. Die langsame Verdrängung der Zeilenzwischenspiele zeigt gleichsam einen Weg von barockem Zierat zu aufgeklärter Klarheit und belegt vielleicht auch die zunehmende Geschwindigkeit des Gemeindegesanges.

Uwe Czubatynski (Perleberg/Berlin)

¹ U. Czubatynski, *Bibliographie zur Geschichte der Orgel in Berlin-Brandenburg*, Berlin 1993.

² Exemplare in Braunschweig, Stadtbibl.: II 3/199. Stuttgart LB. Leipzig, Musikbibliothek (vgl. RISM A 1/7 Nr. R 2055).

³ In Dok III stammen die Nummern 732, 733, 738, 757, 764, 765, 770, 782, 796, 797, 808 bis 810 aus den Jahren 1766 (= ADB 2, 1) bis 1775 (= ADB 25, 1) alle aus seiner Feder.

Palschus Bach-Spiel in London Zur Bach-Pflege in England um 1750

Im November 1778 hatte William Bewley seinem Freund, dem Musikgelehrten Charles Burney, Einzelheiten über den am 5. Juli 1775 in Norwich geborenen William Crotch zukommen lassen¹. Beeindruckt von den musikalischen Fähigkeiten des Knaben, ergriff Burney die Gelegenheit, sich über das Phänomen frühkindlicher Musikalität zu äußern. Am 9. Februar 1779 übersandte er das Manuskript William Hunter in der Royal Society, den er als Freund und Fürsprecher auf seiner Seite wußte². Anderthalb Wochen später, am 18. Februar, konnte er ans Rednerpult treten.

In seinem Vortrag „Account of an Infant Musician“³, der eine lebensgeschichtliche Skizze über das junge Leben des etwa dreieinhalbjährigen Wunderkindes bietet und philosophische Erörterungen ebenso enthält wie musiktheoretische und pädagogische Exkurse, läßt sich Burneys Abhängigkeit von David Hume, dem zeitgenössischen englischen Empiristen, gleichermaßen erkennen wie die Rezeption des Rousseauschen Erziehungsideals, das Burney, der Rousseau persönlich kannte, durchaus geläufig war. Und hinter der Forderung, „eine anmutige Melodie und eine gute Harmonie“ (elegant melody and good harmony) zum Leitfaden kompositorischer Arbeit zu machen, versteckt sich Burneys bekannte Polemik gegen den Leipziger Thomaskantor, die in dem Vortrag zwar nicht thematisiert wird, dafür aber anderwärts um so deutlicher zu Tage tritt⁴. Ungeachtet dessen, lassen sich dem „Account“ Hinweise entnehmen, die in musikgeschichtlicher Hinsicht einiges Interesse beanspruchen können. So findet sich, neben einigen bereits bekannten Dokumenten zur Lebensgeschichte Wolfgang Amadeus Mozarts, ein in der Bach-Forschung bisher unbeachtet gebliebener Hinweis auf jenen aus Kopenhagen gebürtigen Knaben, der in Burneys Aufzählung

¹ R. Lonsdale, *Dr. Charles Burney, A Literary Biography*, Oxford 1965, S. 249f. vgl. auch M. Raeburn, *Dr. Burney, Mozart, and Crotch*, in: *The Musical Times* 97, 1956, S. 19f.

² Vgl. den an Hunter gerichteten Begleitbrief, in: A. Ribeiro SJ, *The Letters of Dr Charles Burney, Vol. I 1751–1784*, Oxford 1991, S. 268f.

³ Der Vortrag wurde gedruckt in den *PHILOSOPHICAL TRANSACTIONS, OF THE ROYAL SOCIETY OF LONDON. VOL. LXIX. For the Year 1779 Part I. LONDON, PRINTED BY J. NICHOLS, SUCCESSOR TO MR. BOWYER; FOR LOCKYER DAVIS, PRINTER TO THE ROYAL SOCIETY. MDCCLXXIX*, S. 183–206. Zusätzlich ließ Burney von seinem Vortrag Sonderdrucke anfertigen. Auszugsweise wurde der Vortrag auch in *THE Gentleman's Magazine, AND Historical Chronicle. VOLUME XLIX. For the YEAR MDCCLXXIX. By SYLVANUS URBAN, Gent. LONDON*; S. 588–591 abgedruckt; hier jedoch ohne Erwähnung von Palschus Bach-Spiel. Eine weitere Publikation findet sich in *THE ANNUAL REGISTER, OR A VIEW OF THE HISTORY, POLITICS, AND LITERATURE, For the YEAR 1779. LONDON: Printed for J. DODSLEY, in Pall-Mall, 1780*, Kapitel *NATURAL HISTORY*, S. 75–86.

⁴ *PHILOSOPHICAL TRANSACTIONS*, S. 186f.; vgl. auch Dok III, Nr. 763, 776, 778, 905, 908, 974 und 987.

von musikalischen Wunderkindern eher beiläufig erwähnt wird. An entsprechender Stelle heißt es:

„About thirty years ago I heard PALSCHAU, a German boy of nine or ten years old, then in London, perform with great accuracy many of the most difficult compositions that have ever been written for keyed instruments, particularly some lessons and double fugues by SEBASTIAN BACH, the father of the present eminent professors of that name, which, at that time, there were very few masters in Europe able to execute, as they contained difficulties of a particular kind; such as rapid divisions for each hand in a series of thirds, and in sixths, ascending and descending, besides those of full harmony and contrivance in nearly as many parts as fingers, such as abound in the lessons and organ fugues of HANDEL.“⁵

Johann Gottfried Wilhelm Palschau, dessen Geburtsjahr auf Grund unterschiedlicher Aussagen zwischen 1742 und 1745 angesetzt wird⁶, und der 1815 in Petersburg starb⁷, war Schüler des aus Schleswig-Holstein stammenden Organisten Johann Gottfried Mützel, der seinerseits den Unterricht Johann Sebastian Bachs genossen hatte⁸. Wer Palschaus frühe Lehrer waren, läßt sich nicht sagen. Zu denken wäre aber in erster Linie an den Vater, Peter Jacob Palschau, einen aus dem Holsteinischen stammenden Musiker, der es in Dänemark zu hohem Ansehen gebracht hatte⁹.

Palschau ließ sich, wie Pohl einer in London veröffentlichten Konzertanzeige entnimmt¹⁰, im Jahr 1754 als neunjähriges Wunderkind in der Stadt an der Themse hören, wo er in Anwesenheit Burneys auf dem Cembalo mit großer „Treffsicherheit“ Kostproben seines Könnens gab. Bis zur Auffindung der bei Pohl ohne Quellennachweis mitgeteilten Meldung mußte von der Richtigkeit der Angabe ausgegangen werden. Es besteht jedoch kein Anlaß, an der Glaubwürdigkeit von Pohls Hinweis zu zweifeln, zumal Burney gleich zweimal – und zwar das andere Mal in seiner „Allgemeinen Musikgeschichte“ aus dem Jahr 1789 – mit seinen Zeitangaben Pohls Datierung des Konzerts annähernd bestätigt. In der „Musikgeschichte“ äußert er sich über die Schwierigkeiten beim Spiel virtuoser Passagen mit der linken Hand, die er „heard executed, but by Palscha, near forty years ago“¹¹. Ernst Ludwig Gerbers bisher unentschieden gebliebene Frage, ob Palschau „in diesem zarten Alter schon in London gewesen sey, und ob überhaupt Burney mit seinem Palscha diesen Petersburgischen Palschau meyne“¹², hat der englische Musikgelehrte nun in einem Atemzug selbst beantwortet.

⁵ Ebd., S. 201f.

⁶ Vgl. die Diskussion bei R.-A. Mooser, *ANNALES DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS EN RUSSIE au XVIII^{me} siècle*, Bd. II, Genf 1951, S. 278.

⁷ Vgl. *Peterburgskij nekropol*, Bd. 3, St. Petersburg 1912, S. 353; zitiert nach L. A. Fedorowskaja, *Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen*, BJ 1990, S. 28.

⁸ Dok II, Nr. 602.

⁹ Mooser, a. a. O., S. 278.

¹⁰ C. F. Pohl, *Mozart und Haydn in London. Erste Abtheilung*, Wien 1867, S. 96.

¹¹ Vgl. Dok III, Nr. 942.

¹² Gerber NTL, Teil III, S. 648.

Der genaue Zeitpunkt des Londoner Konzerts konnte jetzt anhand einiger Meldungen der Tagespresse festgestellt werden. In der Wochenendausgabe des „Public Advertiser“ vom 12. Januar 1754 fand sich zunächst folgende Notiz:

“For the Benefit of Mr. *Godfrey Wm. Palschau*,
(A Child of about Nine Years of Age, who performs any Piece of Music at Sight on the Harpsichord; not only very justly, but also very surprisingly, as to Neatness and Execution)

AT the Great Room in Dean-street, Soho,

Tuesday Jan. 29, will be performed a Concert of Vocal and Instrumental

MUSICK.

The Harpsichord by Mr. Palschau, and the other Parts by the best Performers.

Tickets to be had of Mr. Palschau, at Mr. Garling's in Cecil-court St. Martin's Lane; and at the Great Room in Dean-street, at 5s each. To begin at Half an Hour after Six o Clock.”¹³

In der Wochenendausgabe vom 19. Januar wurde das Konzert nochmals angekündigt, mußte aber neun Tage später wegen „unforeseen Accidents“ auf den 6. Februar verschoben werden.¹⁴

Wie Palschau bereits in so jungen Jahren – Burney spricht von einem neun- bis zehnjährigen Knaben – in den Besitz Bachscher Werke gelangt war, ließ sich bisher nicht ermitteln. Denkbar wäre ein Zusammentreffen mit den beiden Bach-Söhnen in Berlin bereits um 1750. Es ist nicht auszuschließen, daß Carl Philipp Emanuel Bach sich die Förderung des Knaben angelegen sein ließ, und ihm die Abschrift ausgewählter Werke seines Vaters gestattete¹⁵. Könnte Carl Philipp Emanuel vielleicht als Lieferant der Doppelfugen gelten, die Palschau in London vortrug? Als der jugendliche Virtuose dann in den sechziger Jahren tatsächlich bei dem Bach-Sohn gastierte, mußte er ihm Werke von dessen Vater vorspielen. Bach schätzte seine Spielweise jedoch nicht sonderlich, wie aus einem an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg gerichteten Brief von Matthias Claudius hervorgeht, der dem Bach-Sohn folgende Worte in den Mund legte:

„Palschau, sagte Bach, spielt meine Sachen schlecht, sein Fingerwerk ist unverbesserlich, er spielt viel schwerere Sachen als meine sind, aber – ich habe ihn, wenn er bei mir war, immer gebeten von meines Vaters Sachen zu spielen, wo es bloß aufs Treffen ankömmt“¹⁶.

Die Wendung „ich habe ihn, wenn er bei mir war, immer gebeten...“ läßt darauf schließen, daß Palschau im Hause des Hamburger Bach kein Unbe-

¹³ *The Public Advertiser*. NUMB. 5994 SATURDAY JANUARY 12, 1754.

¹⁴ Ebd., NUMB. 5600 SATURDAY JANUARY 19; 6007 MONDAY JANUARY 28; 6010 THURSDAY JANUARY 31 (gleiche Meldung wie 28. 1.).

¹⁵ In Palschus Nachlaß befanden sich einige Bachiana. So gehörten Abschriften der Dorischen Toccata BWV 538 (P 275), des d-Moll- und des C-Dur-Konzerts für drei Cembali BWV 1063 und 1064 (P 242) sowie der Werke für Violine Solo BWV 1001–1006 (P 267) zu seiner Sammlung. Vgl. auch Dok III, Nr. 756.

¹⁶ Der Brief datiert vom 4. November 1768; vgl. Dok III, Nr. 751. Über Palschus Bach-Spiel in Petersburg vgl. Dok III, Nr. 756.

kannter war und dem Musikdirektor wohl mehr als nur einmal einen Besuch abgestattet haben dürfte. Doch zurück nach London:

Der Auftritt des dänischen Virtuosen in England fiel annähernd mit dem Beginn von Burneys Beschäftigung mit Musik zusammen, die er selbst ins Jahr 1753 verlegt¹⁷. Höchstwahrscheinlich ist Burney durch dieses dänische Wunderkind erstmals mit Bachschen Werken bekannt geworden. Mehr noch: Sein „Account“ verdient Beachtung als musikgeschichtlich bedeutsames Dokument insofern, als sich nun eine belegbare Bach-Kenntnis in England Anfang der 1750er Jahre nachweisen läßt. Palschus Auftritt mit Werken Johann Sebastian Bachs – man wird bei den Doppelfugen wohl in erster Linie an Kompositionen aus dem Zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers denken – darf als der bisher früheste Beleg für das Bach-Spiel in England angesehen werden. Dennoch sei betont, daß die Bekanntschaft des englischen Publikums mit Werken des Thomaskantors um 1750 als peripher eingestuft werden muß, und sich – soweit wir bis jetzt sehen – ausnahmslos auf Klavierwerke beschränkte.

Es ist jedoch anzunehmen, daß Bachsche Kompositionen bereits vor 1750 den Kanal überquert haben. Eine in der Durham Cathedral Library ermittelte Handschrift unbekannter Provenienz, die sich im Besitz des englischen Geistlichen Richard Fawcett (1714–1782) befand, könnte von diesem etwa zwischen 1730 und 1780 erworben worden sein. Sie enthält neben anonymen Werken die Kompositionen BWV 905, 911, 913, 914 und 915a¹⁸. Auch jener berühmte, als J. H. bekannte Engländer, der im Jahre 1749 Bach in Leipzig besucht und von ihm die Aria mit den Variationen IX und X aus den Goldberg-Variationen als Geschenk erhalten haben soll, muß hier genannt werden. Offenbar handelt es sich um jenen James Hutton (1715–1795), der zwischen 1739 und 1756 mehrfach Deutschland bereist haben soll und später mit Burney sogar in brieflichem Gedankenaustausch stand¹⁹. Über den Verbleib der vermeintlich autographen, um 1750 nach England gelangten Handschrift ist nichts bekannt. Weitere nachweisbare Abschriften von Werken Johann Sebastian Bachs stammen ausnahmslos aus späterer Zeit²⁰. Der mutmaßliche Beginn einer Kenntnis und Pflege der

¹⁷ Lonsdale, a. a. O., S. 44.

¹⁸ B. Cooper, *An unknown Bach source*, in: *The Musical Times* 113, 1972, S. 1167 ff.

¹⁹ Die von John Hawkins in *A GENERAL HISTORY OF THE SCIENCE AND PRACTICE OF MUSIC*, Vol. V, London 1776, vollständig abgedruckten Musikbeispiele gehen auf das Manuskript von J. H. zurück. Vgl. auch *DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY*, Edited by SIDNEY LEE, VOL. XXVIII, London 1891, S. 353 f.; F. Chrysander, *Besuch eines Engländers bei J. S. Bach im Jahre 1749*, VfMw 9, 1893, S. 447 f.; C. Richardson, *James Hutton and Bach*, in: *Music & Letters* 34, 1953, S. 361 f.

²⁰ So etwa die von Benjamin Cook und seinem Sohn angefertigte Abschrift von Präludium, Trio und Fuge B-Dur BWV 545 b (*RCM 814*), einige Werke aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers in dem Manuskript des Cambridge Fitzwilliam Museum (*Ms. 32618*) und die von Karl Friedrich Horn stammende Abschrift des Wohltemperierten Klaviers aus dem Besitz der Königin Charlotte (*R. M. 21. a. 9*). Wann und auf welchen Wegen das sogenannte „Londoner Autograph“ (*Add. Ms. 35021*) nach

Musik Johann Sebastian Bachs in England läßt sich nunmehr um etwa ein Jahrzehnt vorverlegen. Somit waren Bachsche Werke in England lange Zeit vor der Ankunft Johann Christian Bachs im Jahr 1762 erklungen, und es wäre verdienstvoll, den musikalischen Beziehungen zwischen England und Deutschland im Blick auf die Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert weiter nachzuspüren²¹.

Rainer Kaiser (Basel)

England gelangte und von wem Clementi es erworben hat, ließ sich bisher nicht ermitteln.

²¹ Zur Wirkungsgeschichte von Bachs Musik in England vgl. H. F. Redlich, *Anfänge der Bachpflege in England*, in: *Bach-Probleme. Festschrift zur Deutschen Bach-Feier Leipzig 1950*, S. 44 ff.; ders., *The Bach Revival in England (1750–1850). A Neglected Aspect of J. S. Bach*, in: *Music Book VII*, 1952, S. 287–300; S. Godman, *The Early Reception of Bach's Music in England*, in: *The Monthly Musical Record* 82, 1952, S. 255 ff.; P. F. Williams, *J. S. Bach and English organ music*, in: *Music & Letters* 44, 1963, S. 140 ff.

„... ein Großes Orgelkonzert von dem alten
Sebastian Bach“
Zu einem Konzertprogramm Johann Wilhelm Häßlers

Die Überlieferung der orchesterbegleiteten Solokonzerte Johann Sebastian Bachs zeichnet sich durch die Eigentümlichkeit aus, daß neben lediglich drei Originalkompositionen (den Violinkonzerten BWV 1041, 1042 und 1043) eine Fülle von Bearbeitungen für Cembalo und Orchester vorliegen, deren Vorlagen größtenteils verschollen sind. Soweit dies möglich war, wurden sie im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe in Rekonstruktionen vorgestellt¹. Die Überlieferungssituation spiegelt nicht nur die Einsicht Bachs in die Qualität seiner Kompositionen, die ihn eher zur Erhaltung ihrer Substanz als zur laufenden Neuschöpfung beweg, sondern auch den offenen Werkbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts, der die als eine Art Gerüst begriffenen musikalischen Strukturen der Komposition für substantiell und ihre Fixierung auf bestimmte Aufführungsumstände und -zwecke hin für akzidentell hielt.

Beispiele dafür bieten im Rahmen der Konzertbearbeitungen auch die Transformationen von Konzerten Bachs in Kantatensätze mit obligater Orgel². Nicht uninteressant ist die Tatsache, daß die Quellenüberlieferung keinen Hinweis darauf gibt, daß diese Transformationen, die zumindest zwei, wahrscheinlich sogar drei vollständige Solokonzerte zur Vorlage haben, über die Kantatenaufführungen hinaus eine eigenständige Existenz als orchesterbegleitete Orgelkonzerte geführt haben³. Die Gattung des Konzerts für Orgel und Orchester im 18. Jahrhundert gilt allgemein – im Unterschied zum Konzert für Orgel solo, das mit einem aus Transkriptionen Bachs und Johann Gottfried Walthers bestehenden Repertoire nach Amsterdamer Vorbild am

¹ Vgl. W. Fischer, *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* (NBA VII/7), Kassel 1970 (Notenband) und 1971 (Krit. Bericht).

² Das dem Cembalokonzert BWV 1052 zugrundeliegende Violinkonzert (BWV 1052R) bildete auch die Vorlage zu den Kantatensätzen BWV 146/1 und 2 sowie 188/1. Den Sätzen BWV 169/1 und 5 sowie 49/1 lag die verschollene Vorlage zu dem Konzert BWV 1053 zugrunde. Die Vorlage schließlich für die Sätze BWV 35/1 und 5 sowie 156/1 bildete wahrscheinlich ein Oboenkonzert, dessen Mittelsatz zusätzlich in das Konzert BWV 1056 einging; vgl. J. Rifkin, *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, BJ 1978, S. 140–147.

³ Vgl. H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 125–128, P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. I–III, Cambridge 1980–1984, und G. Hoffmann, *Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs. Ein Konzertführer*, Stuttgart 1989, S. 147–151. Im Unterschied zu Keller und Hoffmann, die die Kantatensätze mit obligater Orgel als Orgelkompositionen besprechen, geht Williams, da es sich bei den Stücken um Bearbeitungen handelt, nicht gesondert auf sie ein. Hoffmanns Annahme, daß mit der verschollenen, angeblich dreisätzigen Kantatensinfonia zu BWV 188 ein „authentisches“ Orgelkonzert Bachs vorliege (Parallelversion von BWV 1052), ist durch die Untersuchung von R. Schureck widerlegt; vgl. R. Schureck, *The restoration of a lost Bach Sinfonia for organ and orchestra, based on a revised list of sources for cantata 188 and related works*, in: *Musicology* 5, 1979, S. 205–209.

Hof in Weimar gepflegt wurde⁴ – als ein von Georg Friedrich Händel begründeter und im wesentlichen auf England beschränkter Seitenzweig des Instrumentalkonzerts.⁵ Rätselhaft muß deshalb die Aufführung eines von der preußischen Hofkapelle begleiteten Bachschen Orgelkonzerts durch Johann Wilhelm Häbeler 1789 in Berlin erscheinen, auch wenn – Karl Friedrich Zelter zufolge – die Aufführung von Orgel- und Klavierkompositionen Johann Sebastian Bachs an sich in der preußischen Hauptstadt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches war⁶.

Das Konzert, in welchem die besagte Komposition Bachs erklang, fand im Rahmen von Häblers Anfang 1789 unternommener Konzertreise nach Potsdam und Berlin statt⁷, also nur wenige Wochen vor dem bekannten Wettstreit mit Wolfgang Amadeus Mozart in Dresden⁸. Häbeler, den Mozart Constanze gegenüber recht abfällig beurteilte⁹, trat am Hof Friedrich Wilhelms II. als Klaviervirtuose erfolgreich auf, was ihm schließlich eine Gratifikation des Königs in Höhe von 300 Talern eintrug¹⁰. Genaueres dazu berichtete Sophia Häbeler, die Frau des Erfurter Musikdirektors, in

⁴ Vgl. H.-J. Schulze, *Entstehung und Überlieferung der Konzerttranskriptionen für Orgel und Cembalo*, in: Schulze Bach-Überlieferung, S. 146–173, besonders S. 155–163 und 169f.

⁵ Vgl. H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Bd. 1, Wiesbaden 1971, S. 184–189 sowie P. H. Lang, *Georg Friedrich Händel*, Basel 1979 (New York 1966), S. 600–603.

⁶ Vgl. Zelters briefliche Äußerung vom März 1829 gegenüber Friedrich Konrad Griepenkerl, zit. in Schulze Bach-Überlieferung, S. 130: „Ich bin seit 50 Jahren gewohnt, den Bachschen Genius zu verehren. Friedemann ist hier gestorben. Em. Bach war hier Königl. Kammermusiker, Kirnberger, Agrikola Schüler vom alten Bach, Ring, Bertuch, Schmalz und andere ließen fast nichts anderes hören als des alten Bachs Stücke; ich selber unterrichte seit 30 Jahren darinne und habe Schüler, die alle Bachschen Sachen gut spielen.“ Vgl. zur Berliner Bach-Überlieferung zusammenfassend ebd., S. 128–130.

⁷ Vgl. H. Strobel, *Johann Wilhelm Häblers Leben und Werke*, Dissertation, München 1922, S. 33. Den ungefähren zeitlichen Rahmen für Häblers Berlin-Aufenthalt stecken die Anzeigen des Musikalienhändlers Johann Carl Friedrich Rellstab in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 19. Februar und 10. März 1789 ab. In ihnen bot er „Häblers sämtliche Clavierkompositionen“ zum Verkauf an. Daß der Erfurter Musikdirektor sich am 19. Februar bereits einige Tage in Berlin befunden haben muß, belegt folgende Mitteilung Häblers im *Erfurtischen Intelligenz-Blatt*: „Berlin, 20. 2. 1789. Da ich ohne erhaltene Königliche allerhöchste Erlaubnis meine Rückreise VON HIER NACH ERFURT nicht antreten darf, so sehe ich mich gezwungen, mein Hochverehrliches Auditorium in Erfurt hierdurch untertänigst und gehorsamst zu ersuchen, die dadurch etwas verzögert werdende Wiedereröffnung meines Konzerts mir gnädig und Hochgeneigt zu verzeihen. Johann Wilhelm Häbeler“ Für diesen Hinweis sowie eine Abschrift der Mitteilung bin ich Frau Helga Brück (Erfurt) zu Dank verpflichtet.

⁸ Vgl. dazu H. W. Hamann, *W. A. Mozart – J. W. Häbeler. Der Dresdener Orgelwettstreit im Jahre 1789*, in: *Musik und Kirche* 33, 1963, S. 126–128.

⁹ Vgl. Mozarts Brief vom 16. 4. 1789, in: *W. A. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, Kassel 1963, S. 82–84.

¹⁰ Vgl. H. Strobel (Fußnote 7), a. a. O., S. 33.

ihren Lebenserinnerungen. Da diese unpubliziert sind, sei der entsprechende Passus daraus hier wiedergegeben¹¹:

„... Mein Mann machte zuweilen eine Kunstreise, um etwas zu gewinnen; so ging er auch mit guten Empfehlungen versehen nach Berlin. Er hatte das Glück, bei der Königin zu spielen und erhielt dafür eine goldene Uhr mit Kette. Der König hörte ihn mehrmalen, aber allemal bei der beliebtesten Favoritin, der Gräfin Ingelheim, die [eine] Kennerin und Freundin von Klavierspiel war; den Abend vor ihrer Niederkunft spielte mein Mann das letzte Mal bei ihr, denn sie starb in dem Wochenbette. Der König war sehr betrübt über den Verlust. Meines Mannes Zeit ging zu Ende, denn der Anfang unserer Konzerte nahte sich; seine Lage war sehr kritisch; ohne das Präsent des Königs wollte er nicht abreisen, und niemand wagte es, den König daran zu erinnern, weil es der letzte Abend war, wo er die Gräfin gesehen; ein günstiger Zufall ward es, daß man in Gegenwart des Königs über Häblers Kunstfertigkeit sprach, und er erhielt 300 preußische [Taler].“

Daß Häbler sich auch als Orgelvirtuose in der Berliner Öffentlichkeit vorstellte, erwähnte Sophia Häbler ebenfalls in ihren Lebenserinnerungen, ohne allerdings auf das Konzertprogramm einzugehen: „Nun gab er auch während seines Aufenthaltes in Berlin ein Orgelkonzert, das zwar sehr gelobt, aber wenig besucht worden war“¹². Die Aufführung eines Bachschen Konzerts dabei belegt ein bisher unbekanntes, an Friedrich Wilhelm II. gerichtetes Schreiben des preußischen Hofkapellmeisters Johann Friedrich Reichardt vom 2. März 1789¹³:

„Sire

der Musikdirector Häbler aus Erfurth, der das Glück gehabt sich vor Eurer Königlichen Majestät mehrmalen auf dem Fortepiano hören zu lassen und der ein eben so großer Orgelspieler ist, wünscht sich das Glück Eurer Majestät ein Großes Orgelconcert von dem alten Sebastian Bach hören zu lassen. Da das Accompagnement dieses Concerts aber von grosser und ganz eigner Schwierigkeit ist, so ist dieses ohne das Königliche Orchester fast nicht ausführbar. Er wagt es daher Ew. Majestät unterthänigst zu bitten dem Königlichen Orchester die gnädige Erlaubniß zu ertheilen ihn den nächsten Donnerstag in der GarnisonKirche¹⁴ ackompagnieren zu dürfen und der Dem. Niclas gnädigst zu erlauben einige Arien aus einem meiner Oratorien daselbst singen zu dürfen.

ich ersterbe in tiefster Devotion

Eurer Königlichen Majestät

Berlin. den 2 März. 1789.

allerunterthänigster
Reichardt“

Friedrich Wilhelm II. erteilte dem Gesuch Reichardts seine Zustimmung, indem er oben auf das Blatt „acordirt“ schrieb. Bereits am darauffolgenden Tag

¹¹ Eine Abschrift befindet sich im Stadtarchiv Erfurt unter der Signatur 5/350-N2. Der zitierte Passus befindet sich auf S. 27. Eine Abschrift der betreffenden Textstelle verdanke ich ebenfalls Frau Helga Brück (Erfurt).

¹² Ebd.

¹³ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Geheimes Zivilkabinett, Rep. 96, Nr. 208 F, fol. 20.

¹⁴ Die Berliner Garnisonkirche, deren Ruine 1960 abgetragen wurde, war 1722 erbaut worden und befand sich in der damaligen Neuen Friedrichstraße.

erschien in den beiden Berliner Tageszeitungen, in der *Königlich privilegierten berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung) und in der *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Haude- und Spenersche Zeitung) folgende von Reichardt verfaßte Annonce:

„Der Herr Musicdirector Häbler aus Erfurth, der das jetzt so seltno Talent eines ächten Orgelspielers in der großen Bachschen und Händelschen Manier mit dem eines vortreflichen vollendeten Clavierspielers verbindet, wird Donnerstag als den 5. März in der hiesigen Garnisonkirche ein großes Orgelconcert geben, worin er unter anderen Sachen auch ein Concert von dem unsterblichen Sebastian Bach, mit Begleitung eines großen, des Componisten und Spielers würdigen Orchesters auf der Orgel spielen wird. Die andern Singe- und Instrumentalsachen, so dieses Concert noch verschönern werden, sollen in den DonnerstagsZeitungen umständlich angezeigt werden. Der Anfang des Concerts ist um 3 Uhr. Billete dazu zu 16 Gr. sind in der Rellstabschen Musikhandlung, der Garnisonkirche gegen über zu haben. J. F. R.“

Der Ankündigung entsprechend brachten die Zeitungen am 5. März eine weitere Anzeige heraus, die den vollen Umfang des Konzertprogramms mitteilte:

„Das bereits angekündigte Orgelconcert in der Garnisonkirche, das durch den Gesang der Königl. Sängerin, Dem. Niclas, und den Antheil, welchen das von Sr. Majestät dem Könige gnädigst bewilligte Königl. Orchester daran nehmen will, große Verschönerung und Würde erhalten wird, geht heute den 5ten März Nachmittags um 3 Uhr an, und wird aus folgenden Sachen bestehen: Orgelphantasie, vom Herrn Musicdirector Häbler. Overture, mit vollem Orchester von Herrn Häbler. Arie aus der Passion des Metastasio vom Hern Capellmeister Reichardt componirt¹⁵ und von der Dem. Nicklas gesungen. Orgel-Concert von Sebastian Bach mit voller Orchester=Begleitung, von Herrn Häbler gespielt. Recitativ=Arie und Chor aus obenerwähnter Passionsmusik. Beschluß mit der Orgel, ein ausgeführter Choral, ein Capricio mit Fuge von Herrn Häbler. Billets sind zu 16 Gr. bey Herrn Rellstab, der Garnisonkirche gegenüber und beym Eingange zu haben, wo auch das Textblatt unentgeltlich ausgegeben wird.“

Leider machen weder das Schreiben Reichardts noch die Zeitungsannoncen genauere Angaben zum dem von Häbler gespielten Orgelkonzert Bachs. Mochte auch die Bitte um Mitwirkung der Königlichen Kapelle, die nur in Ausnahmefällen auswärtigen Virtuosen zur Verfügung gestellt wurde, in Wirklichkeit mehr um des Ansehens der Veranstaltung (spielte nämlich die Kapelle, so war auch der Hof anwesend) als um der Bewältigung einer komplizierten Partitur willen erfolgt sein, so will doch der Hinweis auf die „volle Orchester-Begleitung“ nicht recht zu einem Bachschen Konzert passen. Das preußische Hoforchester, das nach dem Abschluß des Karnevals am 10. Februar 1789 zusammen mit dem König in Berlin geblieben war und hier verschiedene Hofkonzerte gab¹⁶, verfügte zu dieser Zeit über 22 Violinisten (einschließlich der beiden Konzertmeister), 4 Bratschisten, 6 Cellisten, 4 Kontrabassisten, 5 Flötisten, 4 Oboisten, 2 Klarinetten, 5 Fagottisten, 6 Hornisten, 2 Clavecinsten und einen

¹⁵ Gemeint ist das 1783 komponierte Drama sacro „La Passione di Gesù Cristo“.

¹⁶ Die Hofkonzerte vor Häblers Orgelkonzert fanden am 14., 19. und 27. Februar statt; vgl. die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 17., 21. und 28. Februar 1789.

Harfenisten.¹⁷ Offensichtlich wurde eine zumindest in ihrer Instrumentation „modernisierte“ Komposition gespielt.

Auf die Frage, um welche Komposition es sich dabei gehandelt haben mag, läßt sich nur mit einigen spekulativen Überlegungen antworten. Nimmt man an, daß tatsächlich ein Werk von Johann Sebastian Bach in der Berliner Garnisonkirche zur Aufführung gelangte (wovon man bei einem anerkannten Enkelschüler Bachs vielleicht ausgehen kann)¹⁸, so bieten sich im wesentlichen drei Hypothesen an:

1. Häßler spielte eine (heute verschollene) Originalkomposition Bachs. Auch wenn in Anbetracht der lückenhaften Überlieferung des Konzertschaffens Bachs diese Möglichkeit nicht von vornherein auszuschließen ist, so muß doch festgehalten werden, daß es keinen Anhaltspunkt für die Existenz eines orchesterbegleiteten Orgelkonzerts darunter gibt. Zum einen sind bei der Diskussion um die Vorlage für das Konzert BWV 1053 sowie für die Kantatensätze BWV 169/1 und 5 sowie 49/1 gegen die von Wilfried Fischer angenommene „Vorlage für konzertierende Orgel“¹⁹ schwerwiegende philologische Bedenken erhoben worden²⁰, und zum anderen ist ungeklärt, welche Aufführungsmöglichkeiten Bach für ein solches Konzert gehabt haben könnte.

2. Bei der gesuchten Komposition handelt es sich um einen der oben erwähnten Kantatensätze mit obligater Orgel. In erster Linie ist hier an die klangprächtigen Einleitungssätze BWV 35/1, 146/1 und 169/1 zu denken, darüber hinaus auch an die Sinfonien zu den Kantaten BWV 29 und 120a, die nach dem *Preludio* aus der *Partita E-Dur* für Violine solo BWV 1006 gefertigt worden waren. Möchte man dagegen die Bezeichnung „ein Großes Orgelconcert“ auf ein umfangreiches, mehrsätziges Werk beziehen, so steht dem die Schwierigkeit entgegen, daß die normalerweise dazugehörenden langsamen Konzertsätze in den Kantaten nur als Vokalstücke (Arien, Chorsätze) vorhanden waren. Grundsätzlich ist allerdings gegen die Möglichkeit, daß einer der Kantatensätze zur Aufführung kam, einzuwenden, daß Häßler, dessen „force ... auf der Orgel in füßen“²¹ bestand, mit ihrem pedallosen Orgelpart sich wohl schwerlich als Virtuose hätte zeigen wollen²².

3. Häßler führte eines der Cembalokonzerte in einer Version für Orgel und Orchester auf. Dafür spräche die kompositorische Praxis der Zeit, die bei

¹⁷ Vgl. *Chronik von Berlin*, Bd. 1, 1789, S. 257–259.

¹⁸ Über das 1756 beginnende Studium Bachscher Klavier- und Orgelwerke unter der Anleitung des Bach-Schülers Johann Christian Kittel berichtet Häßler in seinem 1786 verfaßten „Lebenslauf“. Der betreffende Passus daraus ist wiedergegeben in Dok III, Nr. 913; vgl. dazu auch ebd., Nr. 960.

¹⁹ W. Fischer (Fußnote 1), *Krit. Bericht*, S. 132–137.

²⁰ Vgl. J. Rifkin (Fußnote 2), S. 146.

²¹ W. A. Mozart (Fußnote 9), S. 83.

²² Den ungenügenden, allzu zurückhaltenden Gebrauch der Orgel als solistisches Instrument bei Kirchenmusiken rügte Reichardt (?) 1791, wobei er hierin Bach und Händel mit ihren „Sätzen mit obligater Orgel“ ausdrücklich einschloß; vgl. Dok III, Nr. 962.

pedallosen Stücken die Wahl des ausführenden Tasteninstruments oftmals freistellte.²³ Freilich bleibt damit das Problem des möglicherweise zu wenig anspruchsvollen Orgelparts bestehen – es sei denn, man geht von einer entsprechenden Bearbeitung (durch Häbler selbst?) aus, die nebenbei auch noch die Instrumentation „modernisierte“. Bei fortdauernder Geltung des oben skizzierten offenen Werkbegriffs nahm sich Häbler dabei möglicherweise die Transkriptionspraxis Bachs selbst zum Vorbild.

Muß die Frage, welche Komposition Bachs Häbler in der Berliner Garnisonkirche zusammen mit der preußischen Hofkapelle aufführte, aus Mangel an Quellen vorerst offenbleiben, so gilt dies auch für die Frage, woher der Erfurter Musikdirektor das betreffende Werk (beziehungsweise die Vorlage dazu) erhalten haben könnte. In erster Linie ist hier an Häblers Lehrer, den Bach-Schüler Johann Christian Kittel zu denken. Doch enthält dessen Nachlaßverzeichnis dazu nichts Aufschlußreiches²⁴.

Christoph Henzel (Berlin)

Nachbemerkung

Wie vorstehend ausgeführt, ist ein „großes Orgelconcert von dem alten Sebastian Bach“ mit einem „Accompagnement ... von grosser und ganz eigner Schwierigkeit“ weder als Originalkomposition nachweisbar, noch – wenigstens nicht aufgrund der Zeitungsmeldungen von 1789 – als Bearbeitung eines bekannten Werkes identifizierbar. Willkommenen Aufschluß in diesem Zusammenhang bietet jedoch eine bislang unbeachtet gebliebene Abschrift des 5. Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die dem Nachlaß August Gottfried Ritters (1811–1885) entstammt und sich heute unter der Signatur *Mus-MS. 13* in der Bibliothek des Benediktinerklosters Beuron (Württemberg) befindet.

Der ursprüngliche Titel des Stimmensatzes („*Concerto Cembalo | Violino Principale | Violino Unisoni | Flauto Traversa | Viola e Violoncello | Violono | di Bach*“) überliefert gewiß keine originale Formulierung, noch weniger Authentizität darf freilich die Beschriftung des Klebe-Etiketts auf dem zugehörigen alten Laschenkarton beanspruchen: „*OrgelConcert in D | mit transferirter | Orgelstimme, für | Flöte | 2 Violinen | Viola und Bass | von | Sebastian Bach.*“ Darunter und neben dem eigenhändigen Besitzvermerk „*Ritter*“ findet sich der Zusatz „*(die Woche 2 gl.) | Kluge.*“ Demnach entstammt der Laschenkarton mit Inhalt der Klugeschen musikalischen Leihbibliothek zu Erfurt. Auch der Schreiber des Etiketts mit Angabe der Leihgebühr (2 Groschen pro Woche) ist Georg Heinrich Kluge, der seit spätestens 1795 Organist der Erfurter Kaufmannskirche war und zum Kreis um Johann Christian Kittel und Michael Gotthard Fischer gehörte.

²³ Vgl. H. Engel (Fußnote 5), S. 173 und 305f.

²⁴ Für diesen Hinweis danke ich Hans-Joachim Schulze, dem an dieser Stelle für seine Unterstützung herzlich gedankt sei.

Ritter, ebenfalls gebürtiger Erfurter und Schüler Fischers, hatte den Grundbestand seiner reichhaltigen und heute weit verstreuten Musikaliensammlung aus der nach Kluges Tod (1838) aufgelösten Leihbibliothek bezogen. Gründer jener von Kluge seit den 1790er Jahren geführten und 1784 in Erfurt errichteten Leihbibliothek war jedoch niemand anders als Johann Wilhelm Häßler, der Spieler jenes mysteriösen Bachschen „Orgelconcertes“ – also offenbar BWV 1050, womit sich die Kette eines plausiblen Indizienbeweises geschlossen hätte.

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

BESPRECHUNGEN

Kirsten Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel etc.: Bärenreiter 1992, 451 S. (Catalogus Musicus. XIII.)

Die Rekonstruktion von Privatbibliotheken großer Gelehrter ist zweifellos eine dankbare Forschungsarbeit. Spiegeln diese doch die Persönlichkeit ihres Besitzers wider, geben Auskunft über Lehrer und Vorbilder, über Bildung und Interessen, nennen die Aufgabenbereiche und lassen uns Einblick nehmen in vielfältige Lebensumstände. Gleichermaßen ergiebig ist die Erfassung von Musikbibliotheken großer Musiker mit dem Bestand an fremden Werken in Kopien, Bearbeitungen und Drucken. Eine solche Notenbibliothek besaß Johann Sebastian Bach.

Der Begriff „Notenbibliothek“ wurde von Georg von Dadelsen eingeführt und von Christoph Wolff verfestigt¹. Ein Katalog dieser außerordentlich wichtigen Manuskripte und Drucke ist seither von der Bach-Forschung schmerzlich vermißt worden, und so ist es zu begrüßen, daß eine Arbeit über dieses anspruchsvolle Thema von der Georg-August-Universität Göttingen 1990 als Dissertation angenommen wurde, Bärenreiter sie in die Reihe „Catalogus Musicus“ aufnahm.

Doch muß gleich hier gesagt werden, daß der von Kirsten Beißwenger gewählte Titel „Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek“ nur scheinbar den Sachverhalt wiedergibt. In Wirklichkeit kann er nicht halten, was er verspricht: Der unbefangene Leser erwartet ein vollständiges Verzeichnis der Notenbibliothek, das neben Bachs eigenen Werken auch Original-Ausgaben und Abschriften fremder Komponisten enthält. Enttäuscht muß er bald feststellen, daß seine Erwartungen nicht erfüllt werden. Denn wir wissen nicht, welche Werke Bach in den Regalen seiner Bibliothek stehen hatte und können häufig nur vage Vermutungen darüber anstellen. Ein Nachlaß-Katalog – der wichtigste Grundstock für die Rekonstruktion einer jeden Bibliothek, wie es ihn zum Beispiel für Bachs theologische Bibliothek gibt² – ist nicht überliefert. So wäre ein kommentierender Untertitel in Richtung auf den problematischen Überlieferungsbefund schon ungemein hilfreich gewesen.

Das Buch umfaßt zwei Teile: Teil I untersucht in sechs Kapiteln die Rekonstruktionsmöglichkeiten der Notenbibliothek, deren Entstehungsgeschichte und Überlieferung und beobachtet eingehend Bachs Vorgehen beim Abschreiben

¹ G. v. Dadelsen, *Eine unbekannte Messen-Bearbeitung Bachs*, in: Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982, Laaber 1983, S. 68–74, sowie C. Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum AfMw. VI.)

² „*Specificatio der Verlaßenschaft des am 28. July. 1750 seelig verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs, ... Cap. XII. An geistlichen Büchern. ...*“, in: Dok II, Nr. 627. Siehe hierzu auch M. Petzoldt, *Beobachtungen zur Spezifik der theologischen Bibliothek Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985.

fremder Werke. Teil II bildet den eigentlichen Katalog: Das Verzeichnis der Werke in Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek (VBN).

Im Zusammenhang mit Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe haben Bachs Abschriften fremder Werke zunehmend Beachtung gefunden. Die Diskussion um Echtheitsfragen, chronologische Zuordnungen und Bachs Auseinandersetzung mit dem Stil seiner Vorgänger und Zeitgenossen wird hierbei zu einem Hauptthema. Daneben sind zahlreiche Einzeluntersuchungen zu unterschiedlichen Werken aus Bachs Bibliothek erfolgt³. Auf diesem wissenschaftlichen Fundament, unter der Mentorschaft des erfahrenen Quellenkundlers Yoshitake Kobayashi, baut Kirsten Beißwenger ihre Rekonstruktionsuntersuchungen auf und kommt dabei zu bisweilen beachtlichen Resultaten.

Entlang der Bachschen Lebensstationen schildert die Verfasserin in Teil I die Entstehungsgeschichte der Notenbibliothek: Die „Neuzugänge“ sind an die biografischen Ereignisse und dienstlichen Verpflichtungen gebunden. So haben Bachs Aktivitäten als Leiter des Collegium musicum ebensolche Auswirkungen auf die Bibliothek wie die Ernennung zum Dresdner Hofkomponisten und die damit verbundenen Kontakte zum Dresdner Musikleben.

In ausgedehnten Exkursen wird über das bisher unbekannte Leben des Pater Marianus (alias Johann) Baal berichtet, über fünf Kantaten Johann David Heinichens und ihre mögliche Zugehörigkeit zur Bibliothek, über Bachs Telemann-Bestände und über die Rolle des Verlagshauses Breitkopf in der Bach-Überlieferung.

Gehörigen Raum nimmt in Beißwengers Buch das Kapitel „Bachs Vorgehen beim Abschreiben fremder Werke“ ein. Fragen werden beantwortet, neue tun sich auf: Ist der neben Bach auftretende zweite Schreiber der anonymen G-Dur-Missa (BWV Anh. 167) unter den „Privatschülern Bachs“ (Schulze)⁴ zu suchen oder unter den Mitgliedern der Bach-Familie? Sind die von Andreas Glöckner aufgestellten Argumente⁵ ausreichend, um Bach die Einleitungssinfonia zum 2. Teil der Lukas-Passion und das sich anschließende Secco-Rezitativ zuzuschreiben? Stammen die fünf hinzugefügten Choräle in Reinhard Keisers Markus-Passion wirklich von Bach?

Zum Katalog selbst sei folgendes gesagt. Er ist übersichtlich angelegt und gliedert sich in drei Teile: I. Der nachweisbare Bestand, II. Werke, deren Zugehörigkeit quellenmäßig nicht gesichert ist, und III. Auszuschließende Werke. Die Rubriken Besetzung, Satzfolge, JSB-Quelle, Konkordanzen, Aus-

³ Beispielsweise: A. Dürr, *Zu den verschollenen Passionen Bachs*, BJ 1949/1950, S. 81–99; TBSt 2/3; H.-J. Schulze, *Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24*, Mf 14, 1961, S. 328–329; G. v. Dadelsen, a. a. O. (vgl. Fußnote 1); C. Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 1); W. Weiß, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* (NBA IX/1); Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs* (NBA IX/2); A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119.

⁴ *Johann Sebastian Bach. Missa h-Moll. BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von H.-J. Schulze*, Leipzig und Neuhausen–Stuttgart 1983, Kommentar, S. 5.

⁵ Glöckner, BJ 1977, S. 95f.

gaben und Literatur geben umfassend Auskunft über das jeweilige Werk und machen so das VBN zu einem grundlegenden Nachschlagewerk.

Ungeachtet der beachtlichen Materialfülle, die zu bewältigen war, sind einige kritische Anmerkungen und sachliche Berichtigungen unvermeidbar.

Mit dem Beispiel für „Handschriftengeschenke an Schüler“ (S. 101–102), das Christian Friedrich Penzel als einem der „letzten Schüler Bachs“ zugewiesen wird, begibt sich die Autorin auf schwankenden Boden. Nach wie vor ist die Lehrer-Schüler-Beziehung Bach – Penzel umstritten. Und wenn aufgrund eines im Jahre 1988 im Ephoralarchiv der Kirche St. Jakobi in Oelsnitz/Vogtland aufgefundenen Dokuments der bisher ungewisse Zeitpunkt von Penzels Eintritt in die Thomasschule auf spätestens 1749 nahezu exakt bestimmt werden konnte, und der 12jährige Penzel Bach somit noch persönlich kennengelernt haben kann, so ist doch immer noch nicht gesagt, daß er auch Unterricht bei ihm genommen hat, und Penzel somit dem Kreis der Bach-Schüler zugerechnet werden kann⁶.

Von den beiden Braunschweiger Vikaren Müller und Franke (S. 111) hat zumindest der erstere, der übrigens mit den Vornamen Carl Heinrich Ernst heißt und von 1753 bis 1835 lebte, nachweislich Handschriften von Wilhelm Friedemann erhalten.⁷ Das Geburtsdatum ist nach wie vor offen, auch wenn nach einem im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig aufgefundenen Brief Friedrich Konrad Griepenkerls an den Verlag C. F. Peters vom 13. Februar 1843 besagter Müller „im 84sten Jahre“ verstarb.⁸

Aus Gründen der wissenschaftlichen Aktualität nimmt Kirsten Beißwenger den erst 1989 von Ulrich Leisinger in der Königlichen Bibliothek Brüssel aufgefundenen Katalog mit Musikalien aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs sogleich in ihre Untersuchungen mit auf.⁹ Um so bedauerlicher ist es, daß dieser wichtige Katalog ungenau zitiert wird (S. 39, Anmerkung 13 und Register, S. 434). In diesem Zusammenhang kann ich nicht umhin zu bemerken, daß eine redaktionelle Durchsicht der gesamten Arbeit unumgänglich gewesen wäre. Eine Dissertationsschrift ist allein schon von der Aufgabenstellung her nicht als Buchveröffentlichung angelegt. Erst maßgebliche Kürzungen und auch Erweiterungen formen das Ganze zu einem Buch. Charakteristisch hierfür ist der gesamte erste Teil der vorliegenden Arbeit. Redundante Passagen und das neuerliche Referieren bereits bekannter Forschungsergebnisse hemmen den Fluß der Abhandlung. Darüber hinaus hätten bei einer sorgfältigen Redaktion eine Reihe von Druckfehlern, Ungereimtheiten innerhalb der Fußnoten, fehlende Angaben in dem sonst sehr ausführlichen Abkürzungsverzeichnis (beispielsweise ABA) vermieden werden können. Und ganz sicher wäre einem

⁶ K. Lehmann, *Neues zur Vorgeschichte der Bach-Sammlung Franz Hausers*, BzBf 6, S. 65–81.

⁷ Siehe M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913 (Studien zur Musikgeschichte. 1.); A. Dürr, NBA V/6.1 Krit. Bericht, S. 57, 59 und 72; D. Kilian, NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 225.

⁸ Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Signatur: C. F. Peters 1147.

⁹ U. Leisinger, *Die „Bachsche Auction“ von 1789*, BJ 1991, S. 97–126.

umsichtigen Lektor aufgefallen, daß ein Personenregister ohne Lebensdaten ein nutzloses Verzeichnis ist.

Unklar bleiben auch die Prinzipien, nach denen das Literaturverzeichnis angelegt worden ist. Wichtige Literatur fehlt, so Yoshitake Kobayashi, Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs (NBA IX/2), Wisso Weiß, Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften (NBA IX/1), und Alfred Dürr, Gedanken zu den späten Kantaten Bachs, In: Bericht Bach-Symposion Duisburg 1986. Der grundlegende Katalog von Werner Neumann/Christine Fröde, Die Bach-Handschriften der Thomasschule Leipzig (BzBf 5), ist weder unter den Fußnoten (S. 111) noch im Literaturverzeichnis zu finden.

Der Wert dieser wichtigen Veröffentlichung soll durch die kritischen Bemerkungen nicht geschmälert werden, und ich möchte meine Besprechung keinesfalls schließen, ohne meinen ausdrücklichen Respekt vor dieser Arbeit zu betonen. Wie mühsam, aufwendig und fehleranfällig derartige Forschungsaufgaben sind, weiß nur der mit dieser Materie Vertraute richtig zu schätzen.

Karen Lehmann (Leipzig)

Lucia Haselböck: *Du hast mir mein Herz genommen. Sinnbilder und Mystik im Vokalschaffen von Johann Sebastian Bach*. Wien 1989, Herder & Co., 232 S., 87 Abb.

Der Titel „Sinnbilder und Mystik im Vokalschaffen von Johann Sebastian Bach“ verspricht viel, wird jedoch gleich im Vorwort eingeschränkt: nicht um das Vokalwerk geht es, sondern ausschließlich um die von J. S. Bach vertonten (kirchlichen) Texte. Die Verfasserin möchte „einen umfassenden Beitrag zum Verständnis und zu einer neuen Wertung dieser Texte bieten“ (S. 10) und versichert „den ganzen Reichtum der bildkräftigen Sprache der Vokalkompositionen Johann Sebastian Bachs aufzuzeigen“ (S. 16). Diesem hohen Anspruch wird das Buch aber nicht gerecht, sondern es bleibt bei einer Bestandsaufnahme und Materialsammlung, die in ihrer Art begrüßenswert ist und – nach Berichtigung der vielen Fehler – ein wichtiges Arbeitsmittel für Bachforscher sein könnte.

Das Buch ist übersichtlich aufgebaut: nach einer Abhandlung über die Quellen mystischer Metaphorik folgt im Hauptteil die Aufzählung der bei Bach am häufigsten vorkommenden Sinnbilder. Diese sind in sinnverwandte Gruppen zusammengefaßt, welche wiederum in bestimmter Reihenfolge aufgeführt werden: die Metaphern der negativen Lebenseinstellung stehen am Anfang, es folgen der Erlöser in der Metaphorik, die Motive der *Via mystica* und die Motive der *Unio mystica*. So wird eine sinnvolle Ordnung erreicht, ein angefügtes Sinnbildregister (d. h. ein Register der in Bachs Werken vorkommenden Sinnbilder) macht das Buch auch als Nachschlagewerk nutzbar. Leider fehlt aber ein Register der besprochenen Bach-Werke und -Textstellen. Überhaupt ist von Musik kaum die Rede, Floskeln wie „eine der bedeutendsten Kantaten Bachs“ (S. 72), „das erschütternde Altrezitativ der Matthäuspassion“ (S. 120) und „Die musikalische Ausmalung von Blitzen und Donner gehört wohl zu den eindrucksvollsten Naturschilderungen in Bachs Vokalwerk“ (S. 110) sind rar und lediglich rhetorisches Beiwerk. Näher als die Musik scheint der Autorin die Bildende Kunst zu stehen: 87 zeitgenössische Abbildungen sind den einzelnen Metaphern zugeordnet, unterstreichen und ergänzen so den Text und bringen ihn dem Verständnis näher. Über den Wert der theologischen Aussagen haben sich Theologen bereits geäußert: Renate Steiger (Rezension in „Musik und Kirche“ 60, 1990, S. 95–98) und Elke Axmacher (Bachfestbuch Berlin 1991, S. 109–115, Anm. 42) werfen Frau Haselböck mangelnde theologische Kenntnisse und Unkenntnis der neueren theologischen und literaturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse vor und bescheinigen ihr einen verfehlten Interpretationsansatz. Einer Germanistin kann man das gewiß nachsehen, ganz und gar nicht zu entschuldigen ist aber die große Oberflächlichkeit in der wissenschaftlichen Arbeit. Es wimmelt von Fehlern, die schon beim flüchtigen Durchlesen auffallen: Heiko Oberman heißt einmal „Heiko Obermann“ (Anm. 24), dann (Anm. 35) wird er „Hans Obermann“ genannt, im Literaturverzeichnis fehlt er ganz. Wer das „Lexikon der Symbole“ von „Gerd-Heinz Mohr“ (Literaturverzeichnis S. 208) in einem Bibliothekskatalog sucht, wird es nicht finden, denn der Verfasser heißt Gerd Heinz-Mohr. Die Arbeit von Elke Axmacher ist überschrieben mit „Aus Liebe will mein Heyland sterben“, nicht „muß“ und

„Heiland“, Seuses „Deutsche Schriften“ wurden genau 100 Jahre später herausgegeben als die Verfasserin angibt usw. usf. Im Umgang mit Bachs Texten unterlaufen der Autorin gleichfalls grobe Fehler: die Kantate Nr. 79 heißt nicht „Gott der Herr ist Schirm und Schild“ (S. 112), sondern „Gott der Herr ist Sonn und Schild“, in Werner Neumanns „Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte“ ausdrücklich als Bibeltext (Psalm 84, 12) gekennzeichnet. Falsch abschreiben kann hier nur, wer sich in der Bibel und bei Bach gleichermaßen schlecht auskennt.

An anderen Stellen werden Bach-Texte einfach dem heutigen Deutsch angeglichen, obwohl dadurch die Sprachrhythmik gestört wird: S. 117: „Das Kreuz hat sie nur neu geboren“ (richtig: geborn), „Herr Christ, der einige Gottes Sohn“ (richtig: einge), „Herr Jesu, der einig Gotts Sohn“, das Lied von Elisabeth Kreuziger heißt aber „Herr Christ, der einge Gottessohn“. Frau Haselböck führt die dreimalige Verwendung der fünften Strophe dieses Liedes in Kantaten an, nennt BWV 22/5, BWV 164/6 und vergißt 132/6. Auf die Richtigkeit der angeführten Bibelstellen sollte man sich gleichfalls nicht verlassen, leider findet sich auch nirgends ein Hinweis, nach welcher Bibelausgabe die Autorin zitiert; die auf S. 115 angeführte Formulierung „eine neue Schöpfung“ (2 Kor 5, 17; Gal 6, 15) steht jedenfalls nicht in der Luther-Übersetzung, aber wo dann? Die fehlerhafte Schreibweise wird der Verfasserin dort zum Verhängnis, wo der Sinn des Textes entstellt wird: auf S. 136 wird der Wortlaut des Tenor-Arioso (34) der Johannes-Passion abgedruckt in der (auch bei Neumann) falschen Schreibweise: „Mein Herz, in dem die ganze Welt / bei Jesu Leiden gleichfalls leidet...“ und so kommentiert: „Im mitleidenden Menschenherzen spiegelt sich die ganze trauernde Natur wider, hier werden Gott, der Mensch und der ganze Kosmos zur Einheit“. In der Textvorlage von Brockes heißt es aber in der ersten Zeile „indem“ (im Sinne von „während“) und der Inhalt des Textes ist so ein anderer und im Bezug zur nachfolgenden Sopran-Arie erst sinnvoll: „Mein Herz, indem die ganze Welt ... was willst du deines Ortes tun?“ Sopran: „Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren...“ Das Motiv der *Compassio* wird hier auch ohne gesuchten Kommentar deutlich. In der Neuen Bach-Ausgabe steht der richtige Text. Aber offensichtlich wurde dieses unerläßliche Arbeitsmittel aller mit Bach befaßten Wissenschaftler bei der Ausarbeitung des vorliegenden Buches nicht benutzt.

Ganz zwangsläufig tut sich nach der Lektüre des Buches die Frage auf: wie ist es möglich, daß keiner der Fehler im Lektorat bemerkt wurde? In manchen Fällen wäre für die Richtigstellung nicht einmal Sachverstand erforderlich gewesen, nur eben Aufmerksamkeit und Akribie. Jedenfalls hat sich der Herder-Verlag mit dieser Edition kein gutes Zeugnis ausgestellt.

Marion Söhnel (Leipzig)

Robert von Zahn: *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991 (Beiträge zur Geschichte Hamburgs, hrsg. vom Verein für Hamburgische Geschichte. Bd. 41.).

Lokalgeschichten der Musik, zumal wenn sie sich mit Schwerpunkten der Bach-Pflege im 18. Jahrhundert wie Leipzig, Berlin oder Hamburg befassen, dürfen der Aufmerksamkeit der Bach-Forschung sicher sein. Auch wenn man nicht von vornherein Neuerkenntnisse zu Mitgliedern der Bach-Familie erwarten darf, sind sie doch hilfreich, den Kontext, in dem sie wirkten, aufzuhellen. Im vorliegenden Falle haben zwei Separatveröffentlichungen (*Johanna Maria Bach und das Hamburger Stadtkantorat*, Mf 43, 1990, S. 146–150, und *Autographe Johann Sebastian Bachs im Besitz von C. F. G. Schwenke*, MuK 61, 1991, S. 332–338) auf das Erscheinen der Kölner Dissertation (1989) von Robert von Zahn über die Musikgeschichte Hamburgs in den ersten Jahrzehnten nach dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs neugierig gemacht.

Der erste Teil der ansprechend gedruckten Arbeit widmet sich dem Hamburger Konzertwesen. Robert von Zahn berücksichtigt eine Vielzahl von Quellen, die Joseph Sittard nicht zur Verfügung standen, der im Jahre 1890 eine *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg und Altona ...* vorgelegt hatte. Hierunter sind eine recht vollständige Sammlung von Programmzetteln des Deutschen Schauspielhauses (des Vorgängers des heutigen Stadttheaters) – dort fanden auch die meisten Operaufführungen und viele Konzerte statt – und eine Vielzahl an lokalen Zeitungen und Zeitschriften hervorzuheben. Interessante Aufschlüsse versprechen Akten der Kämmerei aus der Zeit von 1796 bis 1810, da der Hamburger Senat wegen chronischen Geldmangels vom 1. Mai 1796 an eine Abgabe von 12,5% des Eintrittspreises auf alle Arten von Vergnügungsveranstaltungen erhob hatte. Diese Unterlagen erlauben zwar nicht immer Aussagen über die Qualität der Konzerte in Hamburg, wenigstens aber über deren finanziellen Erfolg in einer von Wirtschafts- und politischen Krisen (Franzosenkriege) geschüttelten Zeit. Trotz der Menge des berücksichtigten Materials und einer Reihe interessanter Einzelergebnisse – siehe etwa die Chronologie der Beethovenaufführungen (S. 77 ff.), die Tabelle zum Erfolg von Mozarts „Don Giovanni“ (S. 61 f.) oder die Ausführungen zur Bedeutung von Friedrich Schillers Dichtungen für das Hamburger Konzertleben (S. 32 f.) – bleibt das vom Autor gezeichnete Gesamtbild unanschaulich. Dies liegt zum einen daran, daß die meisten Quellen nur wenig mitteilen können: Programmankündigungen und Rezensionen sind oft sehr vage gehalten und ermöglichen es in vielen Fällen noch nicht einmal, die gespielten Werke zu identifizieren. Eine Teilschuld muß sich der Autor selbst zuschreiben lassen, denn er verzichtet gänzlich darauf, die Hamburger Verhältnisse im Berichtszeitraum von 1789 bis 1822 in einen größeren Kontext einzubinden. Zum Vergleich hätten sich eine Diskussion des Hamburger Konzertwesens in der Ära Carl Philipp Emanuel Bachs angeboten oder Aussagen zum Musikleben um 1800 in anderen Städten wie Leipzig, Wien oder London, wozu ausreichend Material veröffentlicht ist.

Wenig hilfreich sind auch Mitteilungen wie „Die Rezension ... über das Oratorium Friedrich Wilhelm Grunds ‚Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu‘ ... könnte in ihrer fachlichen Detail-Kritik auch modernen Ansprüchen gerecht werden“ (S. 18), wenn die außerhalb Hamburgs kaum zugängliche Quelle (*Hammonia. Eine Zeitschrift für gebildete Leser*, 1827, Sp. 135f. und 147f.) nicht einmal auszugsweise wiedergegeben wird.

Robert von Zahn widmet der Sekundärliteratur nur wenig Aufmerksamkeit, was sich schon im ersten Teil der Arbeit störend bemerkbar macht. Kein Einzelfall ist etwa die Behandlung von Joseph Haydns Visite in Hamburg im August 1795 (S. 65ff.). Nach kurzen Zitaten aus den Haydn-Biographien von Albert Christoph Dies (Wien 1810) und Carl Ferdinand Pohl (Bd. 3, hrsg. von Hugo Botstiber, Leipzig 1927) wird die geradezu abenteuerliche Behauptung aufgestellt, „nach Pohl ist dieser Aufenthalt während der Reise Haydns nicht mehr behandelt worden“ (S. 65). Die Episode gehört vielmehr zum Allgemeingut der Carl Philipp Emanuel Bach- und der Haydn-Biographik. Am ausführlichsten äußert sich vielleicht Ernst Fritz Schmid (*Carl Philipp Emanuel Bach und Haydn*, ZfMw 14, 1931/32, S. 299–312, hier S. 308). H. C. Robbins Landon teilt in seinem Standardwerk *Joseph Haydn. Chronicle and Works* (London 1976, Bd. 2, S. 370) sogar ein weiteres Dokument mit, das den von R. v. Zahn zitierten Artikel im *Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten* vom 22. August 1795 bestätigt: Die Preßburger Zeitung berichtet nämlich am 8. September 1795 ihren Lesern, daß Briefen [= Zeitungen?] aus Hamburg zufolge Haydn am 20. August dort angekommen und am nächsten Tag nach Wien weitergereist sei.

Wesentlich schlüssiger ist die Darstellung im zweiten Abschnitt „Die öffentliche Musikpflege unter der Verwaltung Hamburgs“ (S. 116–153). Robert von Zahn hat hier nicht nur die bereits bekannten Quellen neu interpretiert, sondern auch in weitem Umfang bislang unberücksichtigtes Archivmaterial aufgearbeitet (siehe die beeindruckende Liste handschriftlicher Quellen aus dem Hamburger Staatsarchiv, S. 215–218). An mehreren Fallbeispielen (die wichtigsten sind wohl die Neuordnung der Kirchenmusik nach dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und die Einführung der Konzertabgabe) werden die Arbeit und das Ineinandergreifen der verschiedenen Gremien und Behörden und die oft schwierige Entscheidungsfindung dargestellt. Einige Schemata, Tabellen und Literaturhinweise oder wenigstens ein Schlagwortregister und einige Querverweise wären wünschenswert gewesen, um die Verwaltungsstruktur (S. 116–120) verständlicher zu machen. Auch ein historischer Stadtplan könnte gute Dienste leisten.

Im dritten Abschnitt der Arbeit (S. 154–208) untersucht der Autor Wirken und Bedeutung von Christian Friedrich Gottlieb Schwenke (1767–1822), Carl Philipp Emanuel Bachs Amtsnachfolger und letztem Hamburger Kirchenmusikdirektor, sowie von Johann Heinrich Clasing (1779–1829), der sich um die Händel-Pflege verdient gemacht hat. Für Schwenke kann v. Zahn neben wenig beachteten Briefen in öffentlichen Bibliotheken auf handschriftliche Materialien zurückgreifen, die sich heute noch in Familienbesitz befinden (s. schon MGG, Bd. 12, Sp. 405). In der Bewertung Schwenkes im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, gerade aber auch zu seinem Vorgänger Carl Philipp Emanuel

Bach, zeigen sich methodische Schwächen der Arbeit, eine gewisse Voreingenommenheit und eine unglückliche Quellenauswahl.

Zieht man beispielsweise die Qualifikation der Bewerber um die Nachfolge Carl Philipp Emanuel Bachs im Jahre 1789 kritisch in Betracht, so muß die Entscheidung, dem 22jährigen Schwenke den Vorzug vor Johann Adam Hiller (1728–1804) oder vor dem von Bach protegierten Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) zu geben, unbegreiflich bleiben. Forkel übersandte, wie von Zahn nachweisen konnte, ein theoretisches Werk, um seine Bewerbung zu unterstreichen; Schwenke widmete hingegen den zuständigen Behörden drei Klaviersonaten. Völlig abwegig ist jedoch die Vorstellung, diese Aufmerksamkeiten von seiten der Bewerber könnten den Ausschlag für die Wahl gegeben haben. Die polemische Behauptung (S. 158), die „Widmung [der] noch in Halle gedruckten Klaviersonaten [war] eine eindrücklichere Zueignung als die bloße Übersendung einer Bach-Biographie“, ist schon fast peinlich: Forkels berühmte Bach-Biographie ist ja erst im Jahre 1802 erschienen. Bei dem eingereichten Buch kann es sich also wohl nur um den ersten Teil der *Allgemeinen Geschichte der Musik* (Leipzig 1788) gehandelt haben, der einer Bewerbung um den Posten als Musikdirektor der Hamburger Hauptkirchen und als Musiklehrer am Johanneum gewiß nicht abträglich sein konnte. Auch bei Bachs wohlwollender Rezension aus dem Jahre 1788, die v. Zahn auf S. 157 anführt (und gleichfalls für eine Besprechung der Bach-Biographie hält), handelt es sich um Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*. C. H. Bitter (*Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Bd. 2, S. 109ff.) hat diese Besprechung bereits 1868 im Wortlaut wiedergegeben.

Robert von Zahns Darstellung von Schwenkes Amtszeit wird maßgeblich von der im ersten Abschnitt aufgestellten These bestimmt, daß der Enthusiasmus für die Werke des Hamburger Bach nach seinem Tode zunächst sehr intensiv, aber auch ebenso kurzlebig war („Die Pflege der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs von 1789 bis in die neunziger Jahre“, S. 46–50). Daß Bachs Werke im Hamburger Konzertleben nach 1790 keine große Rolle spielten, sei unumwunden zugegeben. Bachs Cembalokonzerte und Sinfonien, die größtenteils aus seiner Berliner Zeit stammten, waren altmodisch und schon der geringen Besetzung wegen auf dem Konzertpodium nicht mehr lebensfähig, wo um 1800 alles zur „Grande Symphonie“ und zum „Grand Concert“ neigte. Immerhin müßte es aber nachdenklich stimmen, wenn Johanna Maria Bach in einem (zugegebenermaßen erst seit 1990 allgemein zugänglichen) Brief vom 4. Jan. 1793 an den Organisten J. J. H. Westphal in Schwerin eine Verzögerung bei der Anfertigung von Kopien damit begründet, daß sie „eine ziemlich starke Bestellung ... zu besorgen hatte, die zu den Winterconcerten geliefert werden mußte“.

Die Tatsache, daß sich in den Hamburger Tageszeitungen kaum noch Verkaufsanzeigen für Bachsche Werke finden (S. 49), hat eine ganz andere als die von R. v. Zahn vertretene Erklärung: In den Anzeigen werden gewöhnlich nur neuerschienenene Drucke angeboten. Für die Verbreitung von Handschriften, deren Bedeutung nach 1790 ohnehin stark nachläßt, sowie für ältere Drucke muß man auf die Sortimentskataloge Hamburger Händler zurückgreifen; auch überregionale Anbieter wie Rellstab in Berlin und Breitkopf in Leipzig wären zu

berücksichtigen. Ein ganz anderes Bild als das vom Autor skizzierte liefert die recht vollständige Sammlung von Sortimentskatalogen von Johann Christoph Westphal aus den Jahren 1770 bis 1796 sowie von Günther und Böhme (1796 bis 1809) in der Königlichen Bibliothek Brüssel (*Fonds Fétis 5205 und 5206*): Noch nach 1800 werden Bachs seit etwa 1770 gedruckte Kompositionen regelmäßig und in breiter Auswahl angeboten; gelegentlich erscheinen sogar noch Exemplare von Drucken aus den 1740er und 1750er Jahren.

Die einschlägig bekannten Verkaufsangebote von Johanna Maria und Anna Carolina Philippina Bach hätten ebenso herangezogen werden müssen wie Versteigerungskataloge von lokalen Musikaliensammlungen, von denen sich eine ganze Reihe für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nachweisen lassen: Anna Carolina Philippina Bach 1805 (Exemplar: SBB, *Db 313*), Christian Friedrich Gottlieb Schwenke 1824 (Brüssel BR, *F. F. 5177.3*), Caspar Siegfried Gähler 1826 (SBB, *Ac 352*), Johann Christian Westphal 1830 (ebd., *Ac 1243*); L. S. D. Mutzenbecher 1838 (Brüssel BR, *F. F. 5177.1*). Auch die bedeutende Sammlung von Georg Pölkau, die den Grundstock der Staatsbibliothek zu Berlin bildet, geht zumindest in Teilen schon auf seine Hamburger Zeit (bis 1805) zurück.

Keineswegs waren Bachs Werke aus dem Kirchenmusikrepertoire verschwunden, wie von Zahn (S. 49) vorgibt. Gerade Schwenke hat von Bachs Werken ausgiebig Gebrauch gemacht. Bachs doppelchöriges Heilig war fester Bestand Hamburger Kirchenmusiken (vgl. S. 166 und 175f.). Schwenke führte Klopstocks „Morgengesang am Schöpfungsfeste“ mit der Musik C. P. E. Bachs (Wq 239) sowie eine eigene Vertonung von Klopstocks „Vater Unser“ auf, wie ein leider undatiertes Textbuch (Hamburg: Meisner) in der SUB Hamburg ausweist (Signatur: *A-8479*). In Brüssel finden sich Textbücher zu Bachschen Musiken zur Amtseinführung für Hamburger Geistliche. Drei ältere Werke wurden in teilweise parodierter Form im Jahre 1789 wiederaufgeführt. Zumindest die letzte dieser Aufführungen für Joh. Matth. Gabr. Stäcker am 18. Dez. 1789 fällt bereits in Schwenkes Amtszeit (Brüssel BR, *F. F. 4550*, Nr. 19). Stephen L. Clark teilt in seiner Dissertation (*The Occasional Works of C. P. E. Bach*, Princeton 1984), die leider unberücksichtigt blieb, mit, daß Schwenke Bachs Ostermusik von 1780 (Wq 241) zusammen mit dem „Heilig“ mehrfach aufgeführt hat (Schwenkes Kopie in SBB, *Mus. ms. autogr. Schwenke 5*; Textbücher ebd., *T 540*, Nr. 19, 20 und 32). Gerne hätte man auch etwas über die Osterkantate „mit zwei Chören von C. P. E. Bach“ (laut MGG 12, Sp. 402, in SBB) erfahren, die schon in Schwenkes Nachlaßverzeichnis von 1824 angeführt ist. Beiläufig sei erwähnt, daß es außer diesem – ohnehin nur unvollständig ausgewerteten – Musikalienverzeichnis noch einen weiteren Versteigerungskatalog von Schwenkes Nachlaß gibt, dessen Existenz v. Zahn verborgen blieb. Die Königliche Bibliothek in Brüssel besitzt (*F. F. 5176*) ein Exemplar des *Index librorum ex omni scientia lectissimorum ... quos collegit C. F. T. Schwencke ... Publice venduntur ... d. 25. Augusti 1823* (Hamburg: Hermann; Hermann), der Schwenkes erlesene Büchersammlung, darunter annähernd 150 Musikbücher, dokumentiert. Die dort verzeichnete Bildersammlung gibt auch neue Aufschlüsse über Schwenkes übermäßige Marienverehrung, die bei der Passionsmusik für das Jahr 1802 zu einem Skandal führte (S. 171f.).

Auch bei dem Ausmaß der Entlehnungen aus Bachs Werken in Schwenkes Kirchenmusiken sind wir – gegen v. Zahns Meinung – nicht allein auf Vermutungen angewiesen. Ein Textbuchvergleich liefert trotz fehlender musikalischer Quellen erste Anhaltspunkte. Der Text von Schwenkes Passionsmusik von 1792 ist im wesentlichen eine Kompilation aus dem Ramler/Graunschen *Tod Jesu* und aus Bachs *Passionskantate* Wq 233, der nicht weniger als sieben Chöre und Arien entnommen sind. Auch die Passionsmusik von 1801, die 1806 und 1811 wiederaufgenommen wurde, weist Textübereinstimmungen zu Bachschen Werken auf: „Die Bosheit gibt mit falschen Küssen“, „Die Frechen dürfen sich erkühnen“ und „Du trägst die Fesseln deiner Feinde“ stammen aus Bachs Passion für 1789; „Seht, welch ein Mensch“, „Entstellt hängt er hier an dem Kreuze“ finden sich mit geringfügigen Textvarianten in der Passion von 1788 (Die Anweisungen „Arie“ beziehungsweise „Chor“ sind in diesem Falle allerdings vertauscht). Auch der Eingangschor von Schwenkes *Serenate* für die sogenannte Bürgercapitainsmusik von 1792 („Schlagt die Trommeln, blaßt die Flöten, / Laßt die holde Fröhlichkeit“) greift unverkennbar auf ein entsprechendes Werk von Bach, die *Serenate* von 1783 zurück, die mit folgenden Worten beginnt: „Schlagt die Trommel! wirbelt Freude! / Blaßt ein Lied der Fröhlichkeit“. Es ist nicht anzunehmen, daß sich Schwenke in diesen und ähnlichen Fällen stets nur der Texte, nicht aber der Bachschen Musik bedient hätte. Daß der Autor die Entlehnungen nicht bemerkt hat, ist schwer begreiflich angesichts der Tatsache, daß die Textbücher zu den Musiken Schwenkes und Carl Philipp Emanuel Bachs in den Sammelbänden der SUB Hamburg zusammengebunden sind (Passionsmusiken A-70 000, Bürgercapitainsmusiken A-70 014). Alles in allem zeigt sich in Schwenkes Amtsführung kein grundsätzlicher Unterschied zu der Philipp Emanuel Bachs. Der Musikdirektor war zunächst dafür zuständig, regelmäßig Musiken in den Hamburger Hauptkirchen aufzuführen. Er war aber nicht verpflichtet, stets mit neuen eigenen Werken aufzuwarten. Wiederholungen und Entlehnungen waren daher an der Tagesordnung. Daran konnte auch die groß angekündigte Kirchenmusikreform von 1789 nichts ändern, obwohl die Zahl der Aufführungen von 127 Aufführungen im Jahr auf gerade noch 30 reduziert worden war.

Ulrich Leisinger (Cambridge/MA)

X

Hinweise

Signatur	Mz. 8. 10	Stok	g
----------	-----------	------	---

RS

79
1993

Bub

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk
----------------	--------	------------------

23. 11. 95

01. 10. 96

26. 1. 99

05. 5. 99

17. 7. 01

10. 9. Juli 2001

SLUB DRESDEN



3 2257789

ISSN 0084-7682