

Bach-Jahrbuch

1999

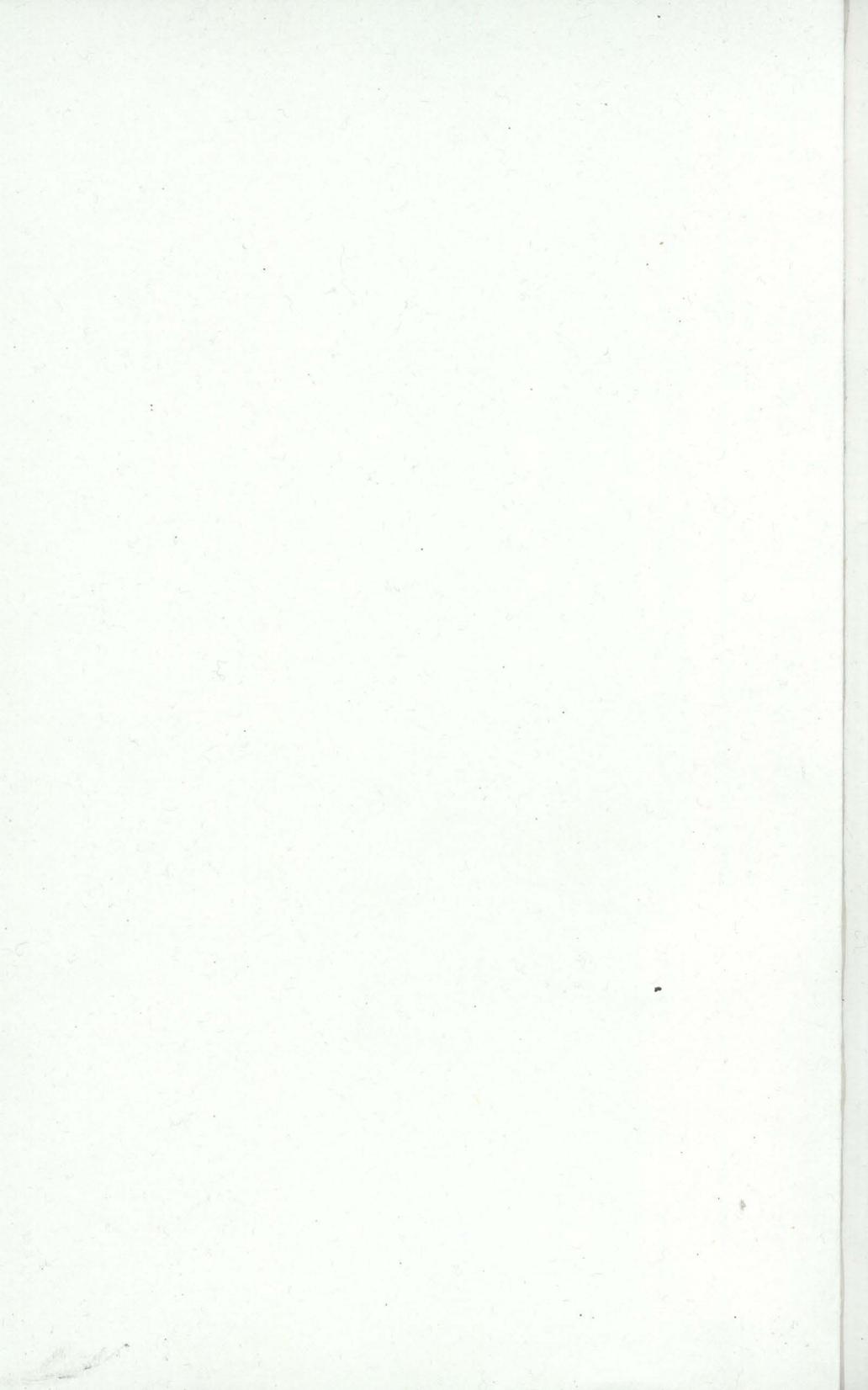
85.
1999

SLUB Dresden

MZ

8°

10



BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WÖLFF

85. Jahrgang 1999



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1999

Die redaktionelle Arbeit wurde gefördert durch das

BACH-ARCHIV LEIPZIG

Stiftung bürgerlichen Rechts



Bach-Jahrbuch

Signatur: MZ. 8. 10 eingegangen am: 12.01.2000

Bemerkung: Säbi, 14/M-

Ablage bei: 14/M

Heft: 1999/85

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Leipzig – Kulturamt.

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig

Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschriften der Herausgeber:

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

Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig

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

Redaktionsschluß: 30. Juni 1999

ISBN 3-374-01763-0

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 1999

Printed in Germany. H 6616

Notensatz: Olaf Olschewski und Frank Litterscheid, Leipzig

Satz und Lithographie: abg satz und bild GmbH, Altenburg

Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

<i>Barbara Reul</i> (Victoria, B. C./Zerbst), „O vergnügte Stunden / da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“. Ein unbekannter Textdruck zu einer Geburtstagskantate J. S. Bachs für den Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst	7
<i>Werner Braun</i> (Saarbrücken), Ein unbekanntes Orgelbau-Attestat von Johann Sebastian Bach	19
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN) und <i>Reginald L. Sanders</i> (Hamburg), Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion	35
<i>Klaus Stein</i> (Nuenen, NL), Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?	51
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)	67
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, NJ), Theologische Überlegungen zu Bachs Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682)	81
<i>Ulrich Leisinger</i> (Leipzig), „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburger Michaelismusiken	105
Kleine Beiträge	
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, MA), Zur Bearbeitungsgeschichte der Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70)	127
<i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Überlegungen zu Bachs Kommunionismusiken	133
<i>Yo Tomita</i> (Belfast), Das Wohltemperierte Clavier in England. Abschriften aus dem Besitz von Charles Burney und Friedrich Wilhelm Marpur	143
<i>Jürgen Schaarwächter</i> (Karlsruhe), Eine neue Quelle zu Bachs Musicalischem Opfer. Zur Bach-Rezeption in Großbritannien	151
<i>Wolfgang Horn</i> (Erlangen), F. W. Marpur, C. P. E. Bach und das „Duo in contrapuncto“ Wq 119/1 (H. 76)	159
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), Neues zum Hofcembalisten Carl Philipp Emanuel Bach	171
<i>Stephen Roe</i> (London), Neuerkenntnisse zu einigen autographen Notenschriften von Johann Christian Bach	179
<i>Rainer Kaiser</i> (Eisenach), Johann Christoph Bachs Berufung auf die Schweinfurter Organistenstelle	191
Besprechung	
Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996. Herausgegeben von Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig. Witten: Klangfarben Musikverlag 1997 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	201
Diethard Hellmann †	205
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	206

ABKÜRZUNGEN

- AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 Am.B. = *Amalien-Bibliothek* (Dauerleihgabe in SBB)
 AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*
 Bach QJ = *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*
- Bach-Symposium
 Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann, Kassel 1981*
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig 1986ff.*
- Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899*
 BJ = *Bach-Jahrbuch*
 Bl., Bl. = 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*
- BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe, nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe, herausgegeben von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998*
- BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung, Leipzig 1982–1991*
 BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
 DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
 D-Ha = *Staatsarchiv Hamburg*
 D-Hs = *Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*
 D-ORB = *Landesarchiv Oranienbaum*
 D-ZEO = *Zerbst, Franciscum-Bibliothek*
- 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
- Dresden SLB = Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976
= Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- EDM = *Das Erbe deutscher Musik*
- Fk = *Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, in: Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, ²1919, Reprint Lindau/B. 1956
- Fs. = Festschrift
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I/II*, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I–4*, Leipzig 1812–1814
- Göttingen SUB = Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- 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
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- 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
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- Leipzig MB = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –
- 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 1954 ff.
- NBG = Neue Bachgesellschaft
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor: Stanley Sadie, London 1980
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*
- RiemannL = *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Mainz 1959–1975
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SBB, Verbleib unbekannt jetzt 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
- 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
- Ty = Charles Sanford Terry, *John Christian Bach*, London 1929 [Anhang: Werkverzeichnis]
- VfMw = *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, von Wisso Weiss, unter musikwiss. Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi*, Bd 1/2, Kassel etc. und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wien ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek Wien
- Wf = *Neues Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach*, in: Hannsdieter Wohlfahrth, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Bern und München 1971
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

„O vergnügte Stunden/
da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“
Ein unbekannter Textdruck zu einer Geburtstagskantate
J. S. Bachs für den Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst¹

Von Barbara Reul (Victoria, B. C./Zerbst)

Als Johann Sebastian Bach von 1717 bis 1723 als „Hochfürstlicher Capellmeister“ in Köthen wirkte, war er vermutlich auch mit dem Musikleben der unweit gelegenen Schwesterresidenz Anhalt-Zerbst vertraut, da sich dort Musiker aus Köthen vorstellig machten.² Spätestens als Bach im Dezember 1721 seine zweite Frau Anna Magdalena Wilcke heiratete, wurde er über die musikalischen Gepflogenheiten am Anhalt-Zerbster Hof informiert, da diese sich in den Jahren vor ihrer Ehe dort regelmäßig mit ihrem Vater hatte „hören lassen“;³ darüber hinaus verstärkte ihr Bruder als Hoftrompeter die Zerbster Hofkapelle. Von 1716 an hatte sich der Hofkapellmeister Johann Baptist Kuch in Zerbst um den Aufbau einer „HochFürstlichen Capelle“ bemüht – 1722 bestehend aus 12 Mitgliedern, darunter Holzbläsern und Streichern, sowie vier Chorknaben –, die fortan wesentlichen Anteil an der Gestaltung des musikalischen wie des religiösen Lebens am Anhalt-Zerbster Hof hatte. Neben der Mitwirkung bei fürstlichen Abendessen und Konzerten wurde seit der Einweihung der Schloßkapelle am 18. Oktober 1719 auch mindestens dreimal pro Woche in der Schloßkapelle während der Gottesdienste musiziert.⁴ Schließlich gehörte auch die Darbietung musikalischer Geburtstagsständchen für die Mitglieder der fürstlichen Familie in Form einer Serenata zum jährlichen Pensum der Ka-

¹ Deutsche Fassung des Konferenzreferats „O vergnügte Stunden/da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“ – a lost birthday cantata for duke Johann August of Anhalt-Zerbst by Johann Sebastian Bach? im Rahmen der Learned Societies' Conference 1999, annual meeting of the Canadian University Music Society, 12. Juni 1999, Lennoxville/Québec, Kanada. An dieser Stelle sei Herrn Dr. Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) für seine zahlreichen Hinweise und der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Zerbst für ihre Unterstützung herzlich gedankt.

² Siehe Landesarchiv Oranienbaum (D-ORB): Zerbster Kammerrechnungen 1721/22, S. 141, „7. [Rthl.] 8. [Gr.] einem Musicum von Weißenfels und einen von Cöthen recommendierten Hautboisten d. 19. Aug. [1721]/1227“.

³ D-ORB: Zerbster Kammerrechnungen 1720/21, S. 141: „6 [Rthlr.]-[gr.]-[Pfg.] dem Trompeter Wilken von Weißenfels so sich allhier hören lassen/1169“ bzw. „12 [Rthlr.]-[gr.]-[Pfg.] deßen Tochter so in der Capelle einige mahle mitgesungen zur Discretion/1170“. Vgl. auch Dok II, Nr. 114.

⁴ Siehe dazu H. Wäschke, *Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*, in: Zerbster Jahrbuch 2, 1906, S. 47–63, derselbe, *Rölligs Kantate für St. Jakobs Tag*, in: Zerbster Jahrbuch 4, 1908, S. 6–19, sowie B. M. Reul, *Musical-liturgical activities at the Anhalt-Zerbst Court Chapel from 1722 to 1758: the Konsistorium Zerbst Rep. 15A IXa primary source at the Landesarchiv Oranienbaum*, in: Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz am 18. und 19. April 1997 im Rahmen der 5. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V., Dessau 1997 (Fasch-Studien. 6.), S. 59–70.

pelle,⁵ eine Tradition, die am Anhalt-Zerbster Hof im 18. Jahrhundert über Jahrzehnte hinweg gepflegt wurde.⁶

Im Jahr 1722 war die Stelle des Hofkapellmeisters von Anhalt-Zerbst für einige Monate vakant, als Johann Baptist Kuch Zerbst aufgrund eines seit 1716 nicht eingehaltenen Eheversprechens relativ überstürzt verlassen hatte.⁷ Wer Kuchs Aufgaben im Frühsommer 1722 beziehungsweise in der Zeit bis zur Ankunft seines Nachfolgers Johann Friedrich Fasch (1688–1758), der dieses Amt in Zerbst 36 Jahre bekleiden sollte, übernahm, bleibt im dunkeln. Vermutlich teilten sich jedoch die Mitglieder der Capelle die anfallenden Arbeiten, wie das auch später in Zeiten der Abwesenheit oder Krankheit von Johann Friedrich Fasch der Fall war.⁸

Bei den Vorbereitungen zu den wie alljährlich geplanten Feierlichkeiten zu Ehren von Fürst Johann August am 9. August 1722 sahen sich die Verantwortlichen auch mit der musikalischen Gestaltung des Geburtstages konfrontiert. Eine Huldigungskantate in Form einer Serenata war an diesem Abend im August erwünscht – doch wen konnte man mit der ehrenvollen Aufgabe der Vertonung beauftragen? Sollte man potentielle Kandidaten für die vakante Position des Hofkapellmeisters darum ersuchen? Fasch, der seinen Dienst am Michaelistag (29. September) 1722 antrat, war zu dem genannten Zeitpunkt vielleicht noch gar nicht als Nachfolger Kuchs

⁵ Der Terminus „Serenata“ wurde in Zerbst auch als „Cantata bey gehaltener Abend-Tafel“ (vgl. Francisceum-Bibliothek Zerbst, D-ZEO: A. 11. k., Textdruck zum Geburtstag des Fürsten Carl Wilhelm am 16. 10. 1718) oder „Schäffer-Gedichte“ (s. A. 11. m., Textdruck zum Geburtstag der Fürstin Hedwig am 29. 10. 1725) oder einfach „Tafelmusik“ (A. 11. c., Textdruck zum Geburtstag des Fürsten Friedrich August, 8. 8. 1752) umschrieben.

⁶ D-ZEO: A. 11. m., vgl. zum Beispiel 16. 10. 1708, Textdruck zur Serenata „Das frohe und Glückwünschende Anhalt“ anlässlich des Geburtstages von Fürst Carl Wilhelm von Anhalt-Zerbst (Recitierende Personen: „Die Pflicht“, „Das frohe und glückwünschende Anhalt“ und „Des Himmels Wieder-Ruff“); oder D-ZEO: A. 11. c., 24. 10. 1750, Textdruck „Die von der Großmuth beschützte Ruhe“ (Recitierende Personen: „Die Ruhe“, „das Schrecken“, „Die Großmuth“ und „der Segen“), anlässlich des Geburtstages von Fürstin Johanna Elisabeth von Anhalt-Zerbst. Die Libretti der von Johann Friedrich Fasch gedichteten und vertonten Serenaten sind im Vergleich zu dem von Bach vertonten Text wesentlich länger. Siehe auch E. Thoms Artikel *Einige Bemerkungen zum Vokalschaffen von Johann Friedrich Fasch am Beispiel der Serenata von 1723 ‚Freudenbezeugung der Vier Tageszeiten‘* in: Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 5. Dezember 1983 aus Anlaß des 225. Todestages. Konferenzbericht, ed. Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Michaelstein/Blankenburg (Harz) 1984 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. 24.), S. 26–29.

⁷ Der genaue Zeitpunkt von Kuchs Weggang kann wegen fehlender Quellen nicht exakt bestimmt werden. Kuchs letzte Gehaltszahlung erfolgte zu Ostern 1722; jedoch erhielt er im Juli darauf noch ausstehende Geldbeträge (s. D-ORB: Zerbst Kammerrechnungen 1722/23). Daß er neben der Komposition von Konzerten und Ouvertüren auch Serenaten vertonte, belegt ein überlieferter Textdruck anlässlich des Geburtstags von Fürstin Magdalena Augusta von Sachsen-Gotha, der Schwester von Fürst Johann August, D-ZEO: A. 11. m., 23. 10. 1721, „Wohlgegründete Freuden-Triebe“.

⁸ Faschs Aufgaben übernahmen ab 1733 der Konzertmeister Carl Hoeckh (1707–1773) beziehungsweise in den 1740er und 1750er Jahren der Vize-Kapellmeister Johann Georg Röllig (1710–1780), der Musiklehrer der Prinzessin Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst und späteren Katharina II. von Rußland.

im Gespräch. Außerdem weilte er weit entfernt von Zerbst als Kapellmeister des Grafen Morzin in Prag. Viel näher gelegen war hingegen Anhalt-Köthen und somit Johann Sebastian Bach, der dem Zerbster Fürsten beziehungsweise den Verantwortlichen sicherlich bekannt war.

So mutet es auch nicht überraschend an, daß Johann Sebastian Bach sich tatsächlich bereit erklärte, den Fürsten von Anhalt-Zerbst mit einer „Composition“ zu beglückwünschen. Ein Eintrag in den Zerbster Kammerrechnungen von 1722/23 besagt, daß „10 [Rtlr.] ... Dem Herrn Capellmeister Bach zu Cöthen vor eine Composition an Unsers gnädigen Landes Fürsten hohen Gebuhrts Tag“ ausgezahlt wurden.⁹ Sowohl Text als auch Notenmaterial zu dieser „Composition“ schienen bis vor kurzem verloren. In einem in der Franciscum-Bibliothek in Zerbst aufbewahrten Konvolut mit der Signatur *A. 11. m.* befindet sich jedoch ein Textdruck „O vergnügte Stunden / da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“, bei dem es sich – entsprechend der Angabe auf der Titelseite – um ein Carmen zum Geburtstag des Fürsten Johann August am 9. August 1722 handelt, also um jenen Text, den Bach vertont haben muß (vollständige Faksimilewiedergabe auf den Seiten 12–17).¹⁰

Der Verfasser des Textes, ein nicht näher zu identifizierender „... Gehorsamster Redlichgesinnter Und *devotester* Knecht“, war vermutlich ein Zerbster Dichter, der sich selbst in der letzten Strophe des abschließenden Duetts mit den Versen „Sie aber / Großer Fürst / erlauben mir zu lesen / daß Sie ein Gnädiger Herr vor Ihren Knecht gewesen“ gewissermaßen „verewigt“. Einem zweiten, ebenfalls im oben erwähnten Konvolut überlieferten Exemplar von „O vergnügte Stunden“ folgt ein gedruckter „unterthänigster Glück-Wunsch“-Text von Christian August von Koseritz.¹¹ Da dieser sein Carmen mit „Hier legt Dein min[de]ster Knecht sein Hertz ...“ beginnt und mit „Durchlauchtigster/ Dein Knecht stimmt mit den allen ein ...“ schließt, ist es denkbar, daß nach dem Verlesen seines Carmens eine Aufführung der Bachschen Geburtstagskantate folgte. Der Bezug auf den im Text genannten „Knecht“ – Christian August von Koseritz – wäre damit eindeutig vom Fürsten verstanden worden.¹² Ebenso käme von Koseritz als Dichter des Textes der Serenata für den Geburtstag der Fürstin Hedwig Friederike am 29. Oktober 1722 in Frage, denn auf der Titelseite des überlieferten Textdrucks für den Ge-

⁹ D-ORB: 1722/23 HochFuerstl: Anhalt-Zerbst, etc. Cammer-Rechnung, ueber Einnahme und Außgabe Geld. Von Johannis Baptistae ao: 1722. Biß dahin ao: 1723., S. 148. Der Eintrag zu Bach befindet sich zwischen zwei Posten vom 4. April und 19. Mai 1723, bezieht sich aber auf das Jahr davor, 1722, da dieser Kammerrechnungsband mit dem Feiertag Johannes der Täufer, 24. Juni 1722, beginnt. Es finden sich 1722/23 keine Hinweise darauf, daß andere Komponisten für eine Kantate anlässlich des Geburtstags des Zerbster Fürsten 1722 finanziell entlohnt wurden.

¹⁰ D-ZEo: *A. 11. m.*, 09.08. 1722, Textdruck zum Geburtstag von Fürst Johann August. An dieser Stelle sei den Bibliothekarinnen der Franciscum-Bibliothek Zerbst, Frau Iruta Völlger und Frau Petra Volger, für ihre Unterstützung und die Genehmigung zur Faksimilewiedergabe gedankt.

¹¹ D-ZEo: *A. 11. m.*

¹² Christian August von Koseritz (seine Geburts- bzw. Sterbedaten konnten nicht ermittelt werden) war ein Sohn des Geheimen Rats und Kanzlers August Gotthelf von Koseritz (1674–1728). Christian hielt 1728 die Trauerrede auf seinen Vater, vgl. die Leichenpredigt für A. G. v. Koseritz, überliefert in D-ZEo: *A. 12. c.*

birthstag der Fürstin findet sich die gleiche Devotionsformel wie auf dem Titelblatt zum 9. August 1722.¹³

Das Libretto „O vergnügte Stunden“ gehört eindeutig dem Typus der Serenata an und hat Dialogform. „Gloria“ (die Ehre, Sopran?) und „Fama“ (der Ruhm, Alt? Baß?), zwei allegorische Gestalten – Zeichen der damaligen Regentenverehrung –, drücken am Geburtstag des Fürsten Johann August ihre Ehrfurcht und Bewunderung für den Fürsten, seine Taten und seinen makellosen Charakter aus.

1. Aria – Gloria: „O Vergnügte Stunden“
2. Recitativo – Fama: „Ja wohl hat der *August*“
Gloria: „Und so wills der Himmel haben“
3. Aria – Gloria: „*Gloria* sey GOTT gesungen, daß dem theuren Fürsten-Sohn“
4. Recitativo – Fama: „Und wie kan es anders seyn!“
5. Aria – Fama: „Flechtet nur, ihr Eitelkeiten“ (3 Strophen)
6. Recitativo – Gloria: „So schmück dich denn, Durchlauchtes Fürsten-Licht“
7. Aria [Duet] – „*Fama*
und *Gloria* singen
zugleich“: „Du aber, grosser Gott, trag unsern *Salomon*“ (3 Strophen)

Da es sich bei der mit diesem Geburtstagstext geehrten Person um einen Fürsten handelte, muten gewisse inhaltliche Parallelen, in erster Linie die Beschreibung des unfehlbaren, gottähnlichen Charakters des Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst, mit den Geburtstagstexten, die Bach für seinen Köthener Arbeitgeber vertonte – speziell „Durchlauchter Leopold“ (BWV 173a) von 1722 – nicht ungewöhnlich an. Auffälligerweise enthält letztere Kantate ebenfalls eine dreistrophige Arie, in welcher Bach die Tonart und den Vokalisten in jeder Strophe wechselt. Dieses kompositorische Verfahren hätte sich demnach auch für die Vertonung der beiden dreistrophigen Arien der Zerbstserenata angeboten.

Ebenso ist denkbar, daß die vor dem 31. August 1722 vom Anhalt-Zerbster Hof angeschafften Instrumente, darunter „2 Hautbois d'Amour“ und nicht näher identifizierte „andere Instrumente“, mit der Aufführung dieser Geburtstagsserenata in Zusammenhang standen.¹⁴ Die kleine, wohlgeschulte „HochFürstliche Capelle“, die Bach in Zerbst zur Verfügung stand, setzte sich 1722 aus den Sängern Christian Karl Kettner (Diskant), Poll(e) (Tenor), Horn (Baß), den Musikern Sattler, Brasch und Johann Gottfried Wagner (von 1726 bis 1737 zugleich Notist), die zumindest Streichinstrumente und vermutlich auch unterschiedliche Blasinstrumente beherrschten,¹⁵ sowie dem Hofmusiker Vent und dem Kantor Michael Gattermann

¹³ Vgl. D-ZEo: A. II. m., Textdruck zur Serenata am 29. 10. 1722 anlässlich des Geburtstags von Fürstin Hedwig Friederike, „vorgelegt von einem gehorsamsten redlich gesinnten Und devotesten Knecht“. Gemeinsam mit seinen Brüdern Christoph Gottfried und Friedrich Gott-helf gratulierte Christian von Koseritz außerdem der Fürstin Hedwig Friederike mit einem Carmen zum Geburtstag am 29. 10. 1722 bzw. dem Fürsten Johann August zum Geburtstag am 09. 08. 1725 (beide überliefert in A. II. m.).

¹⁴ Vgl. D-ORB: Zerbster Kammerrechnungen 1722/23.

¹⁵ Vgl. D-ORB: Zerbster Kammerrechnungen 1721/22. Neben 3 Flauti traversi und acht Trompeten aus Nürnberg leistet man sich 1722 eine silberne Trompette aus Augsburg.

zusammen.¹⁶ Außerdem gehörten der Kapelle noch vier Chorknaben an – zwei davon hätten die Partien der „Gloria“ und „Fama“ übernehmen können –, während der Trompetenchor mit drei bis vier Hoftrompetern und einem Pauker besetzt war. Bei besonderen Gelegenheiten halfen auch musizierende Bedienstete des Fürstenhauses (so der Diskantist Kettner, der eigentlich Hofadvokat war) beziehungsweise Mitglieder aus dem Collegium musicum des Zerbster „gymnasium illustre“ aus.

Gewiß hatte Bachs Schwager, seines Zeichens Anhalt-Zerbster Hoftrompeter, wertvolle Hinweise hinsichtlich der am Geburtstag des Fürsten zur Verfügung stehenden Instrumentalisten und Vokalistinnen und deren Fähigkeiten beziehungsweise hinsichtlich der musikalischen Vorlieben des Fürsten von Anhalt-Zerbst gegeben, so daß Bach die „Composition“ ganz auf die Verhältnisse der Schwesterresidenz zuschneiden konnte. Vielleicht wirkte Anna Magdalena gemeinsam mit ihrem Bruder gar bei der Aufführung mit. Sie hätte sicher die Partie der Gloria übernommen, wenngleich sich in den Zerbster Kammerrechnungen von 1722/23 keine Anhaltspunkte für eine finanzielle Aufwendung finden lassen.

Abschließend sei bemerkt, daß Johann Sebastian Bach sich mit dieser „Composition“ vermutlich nicht um den vakanten Hofkapellmeisterposten in Anhalt-Zerbst bewerben wollte, obwohl nicht auszuschließen ist, daß er die Gelegenheit nutzte, die Verhältnisse am Anhalt-Zerbster Hof zu sondieren. Zudem betrug Johann Friedrich Faschs anfängliches Jahresgehalt nur 350 Reichsthaler, also deutlich weniger als Bachs jährliches Salär in Köthen. Bach war vermutlich – durch Vermittlung seiner Frau beziehungsweise seines Schwagers – einer Bitte des Anhalt-Zerbster Hofes nachgekommen, der mit diesem musikalischen Geburtstagsgruß aus der Feder des Köthener Kapellmeisters dem Fürsten Johann August eine besondere Freude machen wollte.

¹⁶ Vgl. Wäschke, Hofkapelle, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 48 f., hinsichtlich biographischem Material zu C. K. Kettner, Poll, J. G. Wagner.

Als
Der Durchlauchtigste Fürst
und Herr

S S R R

Johann August

Fürst zu Anhalt

Herzog zu Sachsen / Ungern und Westphalen
Graf zu Hscanien, Herr zu Serbst, Bernburg
Heber und Kniephausen, 2c.

Derz Hohen

Gebuhrts = Tag

Den 9. Augusti 1722.

Zur größten Freude des ganzen Landes
celebrirten

Solte darbey sein herzliches Vergnügen
durch gegenwärtige Zeilen
am Tag legen

Ein

Behorsamster Redlichgesinnter Vnd devotester Knecht.

Z E R B S E,

Drucks Samuel Tiege, Hoch-Fürstl. Anhalt. Hof- und Regier. Buchdr.



* * *

A R I A.

Gloria.



Bergmigte Stunden/
 Da Mein Herzog funden
 Seinen Lebens-Tag!
 Freue sich/ wer freuen mag/
 Daß des Himmels holde Güte
 Diese schöne Fürsten-Blüte
 An das helle Licht gebracht/
 Und uns tausend Lust gemacht.

Recit.

Fama.

Ja wohl hat der August
 Das Land in tausend Lust/
 In viele Freud und Bonne/
 Ja gar bis an die Sonne
 Gestellet und gesetzt/
 Daß dieser Hoff sich heut ergözt.

Recit.

Recit.
 Gloria. Und so wills der Himmel haben!
 Daß vor Seine milde Gaben
 Alle Lust
 Heute rufft:

A R I A.

Gloria sey **DEE** gesungen/
 Daß dem theuren Fürsten Lobn
 Von dem hohen Himmels Thron
 Bis hieher Sein Werk gelungen.

Recit.

Fama. Und wie kan es anders seyn!
 Wer sich der Pietät ergiebet!
 Und stets die wahre Klugheit liebet.
 Strebet nach Gerechtigkeit/
 Dieser hat in dieser Zeit
 Schon zu Lobne
 Eine Krone
 Bis Er geht in Himmel ein.

A R I A.

Flechtet nur / ihr Eitelkeiten/
 Flechtet manchen Freuden Kranz/
 Eure Blumen / euer Glanz/
 Ja ihr selbst betrügt die Zeiten.

Die

Die Kränze verwelcken, die Farbe ver=
fliegt /
Woran sich die Meinung der Thoren ver=
gnügt.

2.

Mollust und verliebte Sinnen
Schmücken sich mit Myrthen aus;
Bachus mag den Reben-Strauß
Samt dem Epheu lieb gewinnen:
Die Ehre verachtet den nichtigen Pracht!
Und bleibet auf bessere Kränze be=
dacht.

3.

Jugend giebt die besten Blätter /
Jugend hat allein den Preis /
Und ihr edles Lorbeer-Reiß
Trotzet Hitze / Frost und Wetter.
Sie grünet und blühet / wenn alles zer=
fällt /
Weil selber der Himmel ihr Wesen
erhält.

Gloria. So schmück dich denn / Durchlauchtes Fürsten=
Sicht /
Der Ehren-Kranz von lauter Jugend-Zwei=
gen!

Eo

So kan Dein Haupt in schönster Probe zeigen/
Was Gott und Recht vor Edle Cronen flucht.

Wir eilen / den Völkern der Erde zu sagen /
Was unser Augustus vor Früchte getragen.

A R I A.

I.

Du aber, grosser Gott / trag unsern
Salomon,

Den Du uns mildiglich zu unserm Trost
verliehen /

Trag / heb und pflege Ihn / und laß Ihn
ewig blühen /

Damit kein Ungemach betrete seinen
Thron.

Gib Leben / Fried und Heil / und Him-
lisches Gedenken,

So wird sich Hoff und Land / und Fri-
derica freuen.

2.

Erfreu Ihr Fürsten Herß mit Zu-
cker-süßer Lust /

Ihr Glücks-Stern müsse nie verfinstert
untergehen /

Ihr

Fama und
Gloria sin-
gen zu-
gleich.

Ihr Hohes Fürsten-Hauß in vollem
Seegen stehen/

Und keine Maladie verlegen Ihre Brust.
Es müsse Ihre Sonn außs allerhöchste stei-
gen/

Und aller Feinde Fuß vor Ihrem Thron sich
neigen.

3.

Der Himmel schaue Sie mit holden
Blicken an.

Und wie Er schon so hoch Ihr Fürsten-
Hauß geführet/

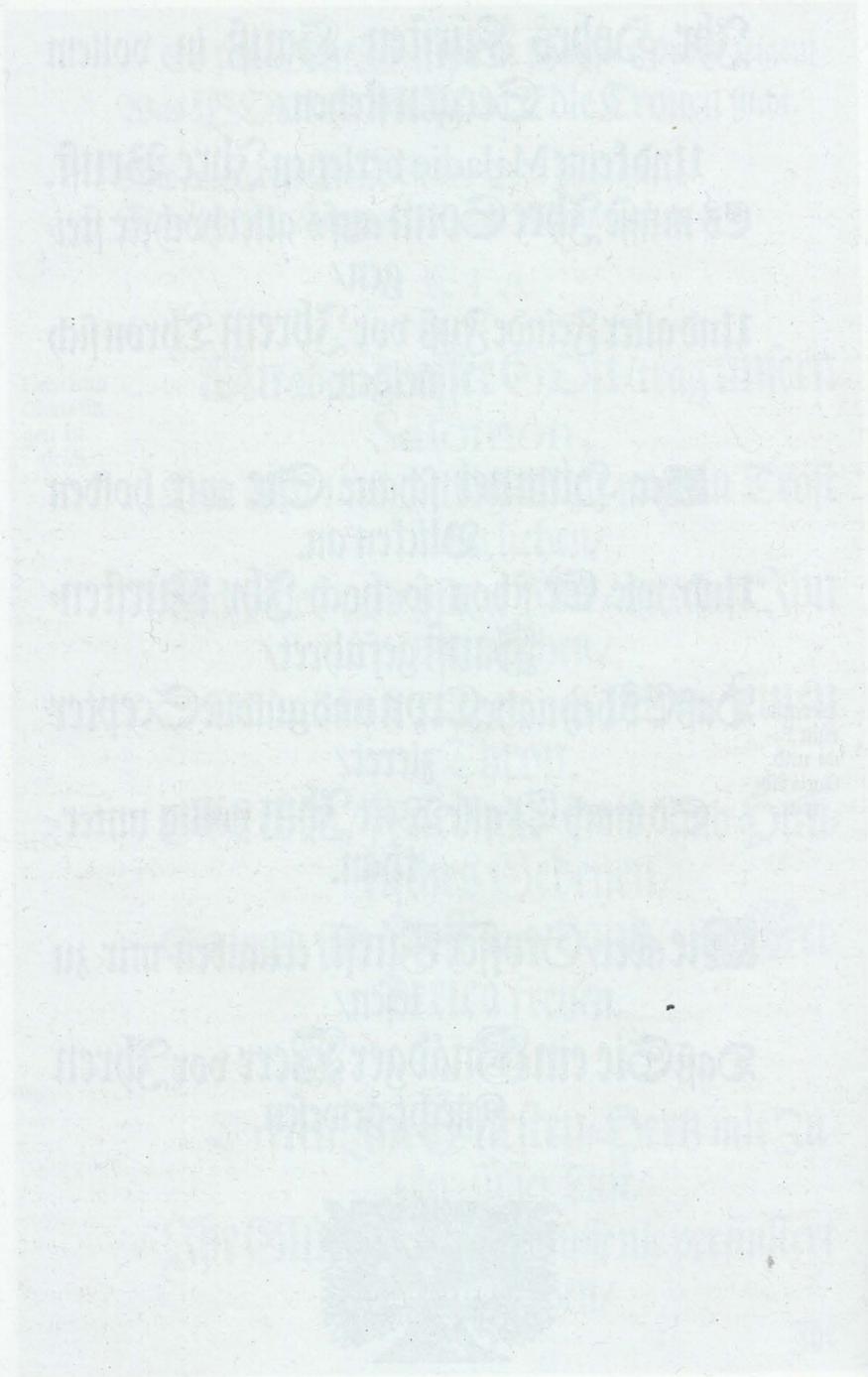
Hiermit
nimt Fa-
ma und
Gloria Ab-
tritt. Daß Es bey nahe Cron und güldne Scepter
zieret/

Somach Er alle Welt Ihm völlig unter-
than.

Sie aber/ Grosser Fürst/ erlauben mir zu
lesen/

Daß Sie ein Gnädger Herr vor Ihren
Knecht gewesen.





Ein unbekanntes Orgelbau-Attestat von Johann Sebastian Bach

Von Werner Braun (Saarbrücken)

Unter den 1963 herausgegebenen Schriftstücken von der Hand Johann Sebastian Bachs befinden sich acht Orgelbaugutachten aus dem Zeitraum 1708 bis 1746.¹ Dieser Bestand ist 1977 durch ein „attestat“ vom 12. Januar 1748 für den hallischen „Orgel- und Instrument-Macher“ Heinrich Andreas Cuntzius auch chronologisch erweitert worden.² Dazu kommt nun noch ein Zeugnis von 1737/38; das Bachs Tätigkeit als Orgelsachverständiger für einen bisher undokumentierten Zeitabschnitt belegt: Zwischen dem Gutachten zur Paulinerkirchenorgel in Leipzig (17. Dezember 1717) und dem zur Wenzelskirche in Naumburg (vor dem 27. August 1743) klafft eine Lücke. Gemäß den Editionsgrundsätzen jener Bach-Dokumente wäre unser neues Zeugnis mit einem Sternchen zur laufenden Nummer zu versehen, nämlich als Schriftstück, das sich „als ehemals existierend nachweisen“ läßt, dessen „Wortlaut und gegenwärtiger Verbleib jedoch unbekannt“ sind.³ Es handelt sich um ein Attestatum für den Orgelbauer Conrad Wilhelm Schäfer aus Kindelbrück anlässlich der von ihm gebauten Orgel in Weißensee, das aus einem Aktenvorgang in Laucha belegt werden kann:⁴ aus den „Acta Die Erbauung einer neuen Orgel in der abgebrannten Kirche zu Laucha durch den Orgelbauer Conrad Wilhelm Schäfer aus Kindelbrück Anno 1738“ [betreffend], Stadtarchiv Laucha VI, 52.⁵

Die beiden in der bisherigen Bachforschung nur marginalen Orte Laucha und Weißensee gehörten zum sogenannten Thüringischen Kreis Sachsen, der etwa durch die Flüsse Unstrut und Saale/Ilm umgrenzt wird. Laucha und Weißensee sind Endpunkte einer Ost-West-Achse – wie weiter südlich Freyburg und Langensalza. Den südöstlichen Eckpunkt (außerhalb dieses Kreises) bildet Naumburg, die kulturell und wirtschaftlich anregende Stifts- und „Hauptstadt“. Schon insofern besteht eine latente Verbindung zwischen Bachs Wenzelskirchen-Organogutachten (Dok I, Nr. 83 und Nr. 90) und unserem neuen Dokument zu Weißensee.

*

¹ Dok I, Kap. III.

² W. Hobohm, *Ein unbekanntes Gutachten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1977, S. 135–138.

³ Dok I, S. 12.

⁴ Ich studierte ihn zuerst am 11. Juli 1961 im Stadtarchiv Laucha, kurz vor meinem Weggang aus der DDR. Nachdem ich meine in Halle zurückgelassenen Exzerpte 1963 wiederbekommen hatte, hoffte ich auf Materialergänzung aus Weißensee selbst. Ich bat daher nach entsprechenden Hinweisen der Herren Dr. Reinhold Jauernig und Kirchenarchivrat Dr. Wiemann in Erfurt Herrn Kantor H. Schubert in Sömmerda am 23. Juli 1963 um Mitarbeit. Doch das von ihm daraufhin geprüfte „umfangreiche Kirchenarchiv“ erwies sich in seinen älteren Teilen als „völlig ungeordnet“ (Brief vom 21. August 1963). Nur das gut geführte Stadtarchiv lieferte ein paar Daten. Herrn Schubert sei endlich auch in dieser Form für seine Hilfe gedankt.

⁵ Diese sorgfältige und umfangreiche Dokumentation mit Aktenvorgängen von 1738 bis 1743 unterscheidet sich von den üblichen Organlakten durch ihre Spezialisierung auf einen einzigen

Bevor die Bach-Spuren gesichert werden, muß die Situation zu Laucha bekannt sein. Die Orgelgeschichte dieser kleinen Ackerbürgerstadt⁶ beginnt vor 1560, dem Zeitpunkt, an welchem bereits ein Organist Dienst tat: Gregor Drote (Trote).⁷ Erste Rechnungseinträge zur Orgel erscheinen 1618: Sie wird durch den ehemaligen Lauchaer Organisten Michael Sanhafer „renoviert“ und durch den neuen Organisten Johann Schiel eingestimmt. 1639 besserte der bekannte Naumburger Orgelbauer Ludwig Compenius „an stimmwerck“ und erhielt dafür zu zwei Mahlzeiten 40 Groschen. Ein eigenes Aktenfaszikel zur Orgel beginnt 1622 (Kontaktaufnahme mit Ezechiel Greutzscher, damals in Artern tätig)⁸ und kulminiert 1694 (Reparatur durch Bernhard Rücker zu Jena). Der in Vertrag genommene Rücker widmet sich den Pfeifen im Rückpositiv, Brustwerk, Oberwerk und dem Pedal sowie dem Tremulanten, den Windladen, Bälgen und dem Winddruck zum Betrag von 50 Rthlr. (= Reichstalern).⁹

In der Geschichte der Lauchaer Stadtkirchenorgel gab es zwei Katastrophen: Heimsuchungen im Dreißigjährigen Krieg 1631 und 1641 und den Stadtbrand am 13. April 1731. Bei jener Tillyschen und Französischen Plünderung¹⁰ war vor allem das Rückpositiv betroffen; die Reparaturen zogen sich über Jahre hin. 1651 wurde der Orgelmacher von Merseburg konsultiert, 1653/54 der von Langeneichstedt, dann (1655/58) kam Johann Raue zum Zuge. Der Naumburger Domkämmerer und Organist Carl Fischer¹¹ nahm das Werk ab.

Da die fast völlige Zerstörung der Orgel 1731¹² den Organisten Christian Ernst Mylius arbeitslos gemacht hatte (dessen Wohnung ebenfalls in den Flammen untergegangen war) und die Ratsherren ihm keine Besoldung mehr zahlten (auch mit der Begründung, er habe als Akziseeinnehmer sein Auskommen), mag von seiner Seite der meiste Druck zu einem Orgelneubau gekommen sein. Jedenfalls klagte er gegen seine städtischen Vorgesetzten, ermutigt vom Stadtpfeifer, dem die

Bau. Sie verdiente eine ausführlichere Darstellung als sie hier möglich ist. Neben den Eingaben, Verträgen und anderen offiziellen Schriftstücken enthält sie protokollarische Aufzeichnungen, die schwer lesbar sind. Zitiert wird im folgenden nach der alten Follierung im Text selbst. Für Bereitstellung der Akte am 6. Oktober 1998 in Laucha danke ich Frau Bibliothekarin Annette Längrich und ihren Mitarbeiterinnen.

⁶ *Deutsches Städtebuch II*, hrsg. von Erich Keyser, Stuttgart-Berlin 1941, S. 577 ff.

⁷ Jahresbesoldung 1561/62 in den Stadtrechnungen, Stadtarchiv Laucha. Hier auch das Folgende.

⁸ Er hatte 1603 einen Kontrakt für den Bau einer zweimanualigen Orgel zu St. Jacobi in Sangerhausen für 300 Gulden abgeschlossen, damals wohnhaft in Eisleben-Neustadt: U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 49. Zum Orgelbau in St. Nikolai in Nordhausen 1619 für 900 Rthlr. vgl. J. Schäfer, *Nordhäuser Orgelchronik*, Halle und Berlin 1939 (Reprint Hildesheim und New York 1971), S. 3–5.

⁹ *Akten betreffend die projektierte Renovation des Orgelwerks der Lauchaer Kirche 1622/94*, Depositum im Landeshauptarchiv Magdeburg, Nr. 174 I–III, 103, Schreiben vom 19. Juli 1622 und vom 30. August 1694.

¹⁰ Stadtrechnungen 1655/56.

¹¹ Schon 1601 war ein Naumburger Organist zugleich Domkämmerer: A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 144.

¹² Von der abgebrannten Orgel waren jedoch Bälge und „Stellagen“ noch anderweitig verwendbar (Bl. 46 der zu Fußnote 5 genannten Akte).

selten gewordene Kirchenmusik ebenfalls nur noch das Deputat an Naturalien und die Akzidentien gelassen hatte. Mylius' Nachzahlungsforderungen (1740) wurden durch Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen (König August III.) unterstützt.¹³

*

Bei dem inzwischen in die Wege geleiteten Orgelneubau (1738–1742) durfte Mylius die sachverständige Aufsicht führen (Akte, Bl. 53). Doch die entscheidenden Vorschläge und Impulse kamen von anderer Seite: offiziell von Pastor (und Adjunkt) Johann Christian Kuhn, inoffiziell von Diakon Johann Hieronymus Müller, der seinem Schwager und Landsmann Schäfer den Auftrag verschaffen will und ihm weiterhin auf jede Weise beisteht: durch eine Geldbürgschaft (Kaution), durch Einräumung eines Arbeitsraums in seiner Wohnung und durch moralische Hilfe, die bald bitter nötig sein sollte.

Wie die anderen Baumaßnahmen an der ausgebrannten Kirche – nun (1738) noch die Schieferdeckung des neuen Turmhelms – oblag die Errichtung der Orgel einer Kommission, die 1738/39 aus dem Superintendenten zu Freyburg, Christian Nicolaus Speiser, dem fürstlichen Amtmann dort, Johann Ludwig Schuberth, und dem Lauchaer Kirchenvorsteher Christian Lose bestand. Diese „Commissarii“ hatten in dem Interessenkonflikt zwischen Kirche und Rat (dem Patron der Geistlichen) die beste Lösung zu finden. Einigkeit bestand von vornherein nur insofern, als an ein Werk von zwei Klavieren und Pedal gedacht wurde. Das 1742 zutage getretene dritte Klavier war nicht vorgesehen; es diente der Transposition.

Das Ausgangskapital für den Orgelneubau stammte aus der Verlosung der „Weiberstühle“ im Gotteshaus (Bl. 4). Da kein sofort abrufbares Gesamtkapital verfügbar war, sollte die neue Orgel zwar als Ganzes geplant, aber zunächst nur mit den notwendigsten Registern bestückt werden: um die „bisherige Unordnung bey dem Choral-Singen“ zu beenden (Bl. 9).¹⁴ Kuhns Vorstoß zugunsten von Schäfer vom 9. Juni 1738 war durch ein Vergleichsangebot des Johann George Molau zu Großbrennbach abgestützt, der für insgesamt 830 Rthlr. 11 + 8 + 6 Stimmen bauen wollte.¹⁵ Der von ihm beigelegte „Riß“ ist die einzige der drei Prospektzeichnungen, die sich erhalten hat (Abb. 1). Sie wirkt – wie dann auch Schäfers Instrument (Abb. 6) – eher breit als hoch; die beengte Aufstellung unmittelbar unter der (neuen) flachen Holzdecke forderte ihren Tribut. Molau entwirft ein in sich geschlossenes Instrument, Schäfer dagegen füllt den für die Orgel vorgesehenen Raum in der Westwand fast vollständig aus, ohne die Pedal-„Türme“ mit dem Kernwerk ganz verschmelzen zu können. Für seine Leistung fordert er „nur“ 758 Rthlr. (Bl. 8). Bei Arbeit am Ort würde sich der Betrag um die Transportkosten (192 Rthlr.) noch verringern. Und die von ihm eingereichte „Disposition einer Orgel

¹³ *Klage des Organisten E. Mylius gegen den Rat zu Laucha [...], Anno 1732/48*, Stadtarchiv Laucha, VI, 19.

¹⁴ Als „Choralbuch“ diente das *Hoch-Fürstliche Sachsen-Weissenfelsische Vollständige Gesang- und Kirchen-Buch*; Weissenfels 1714 (mit dem auf Oberstimme und bezifferten Baß reduzierten Bekker-Psalter von Heinrich Schütz). Die Verpflichtung des Lauchaer Organisten zur Orgelbegleitung beim Gemeindegesang von 1757 und 1762 (A. Werner, a. a. O. [Fußnote 11], S. 92f.) ist also beträchtlich älter.

¹⁵ Hier und im folgenden bezieht sich die erste Zahl auf das Hauptwerk, die zweite auf das Oberwerk und die dritte auf das Pedal.

nach Laucha“ (Bl. 16) übertraf an Größe die des Konkurrenten: 14 + 12 + 6 Stimmen (Abb. 2). Im Einvernehmen mit Mylius verkleinert man auf 12 + 10 + 6 Stimmen (Bl. 11f.). Schäfer erläutert sein Vorhaben ausführlich (und dialektgefärbt) in 18 Punkten. Seine Polemik gegen „Orgelpfuscher“ soll ihn als „rechtschaffenen Orgelmacher“ herausstellen. Der genehmigte Vertragstext ist punktreicher, beschränkt sich aber auf das rein Faktische.¹⁶

Für die Ausgangsbestückung bestanden mehrere Entwürfe. Der Vorvertrag vom 25. Juni 1738 bezog sich auf 6 + 4 + 4 Stimmen, nämlich Prinzipal 8', Quintatön 16', Grobgedackt 8', Oktave 4', Quinta 3', Mixtur sechsfach – Prinzipal 4', Stillgedackt 8', Oktave 2', Quinta 1,5' – Subbaß 32', Violonbaß 16', Oktavbaß 8', Posauenenbaß 16', im Pedal alles von Holz (also noch ohne den zinnernen Prinzipalbaß 16' des Endzustands). Statt dieser 14 Register werden auch zehn bis zwölf genannt, etwa in der Form 4 + 4 + 3 (Bl. 4, 10). Die etwas größere Ausgangsversion setzte sich durch. Sie kostete 359 Rthlr., von denen 150 das Material betrafen und 50 eine Art Rückhaltebetrag darstellten (Bl. 17f.).

Obwohl ein vom Rat eingeholtes drittes Angebot – durch den hochfürstlich Sachsen-Eisenachischen privilegierten Orgelbauer Johann Michael Hartung – billiger schien und dieser (anders als Schäfer) „in der Music“ erfahren war (Bl. 23f.), blieb es bei dem Mann aus Kindelbrück: Mylius wies in einem Vergleich der je 14 Register die mindere Qualität in der Eisenacher Kalkulation nach (Bl. 34–37). Und immer wieder sprachen die guten Attestate für Schäfer, zuletzt in dem Schreiben Herzog Johann Adolfs II. von Sachsen-Weißenfels vom 10. Oktober 1738, den die Kirchenleute schließlich als zuständigen Landesherrn angerufen hatten (Bl. 45).

Kuhn berichtet gleich im ersten Schreiben (vom 9. Juni 1738), er habe eine Probe von Schäfers Kunst in Weißensee gesehen,

„allwo er ein großes neues Werk verfertigt, welches nachgehends von dem berühmten Componisten, herrn Bach in Leipzig examiniret, und mit einem großen Elogio justificiret worden“ (Bl. 4).

¹⁶ Zur Probe diene Punkt 1 des Angebots: „1. Hier zu diesen werck werden nuhn erfordert 4 rechte guhte spahnbälge von 2zölligen tannen bohlen Jeder 14 Schu lang und 7 Schu breit mit eingebohrten roß Adern [,Scharniere“ aus solch tierischem Material] wohl verwahrt wehngisten müssen 400 stück adern an einen balg kommen und mit läter [Leder] und leim wohlverwahrt und müssen alle leisten und balcken mit holtzern Schraube aufgeschraubt sein. über haubt müssen die bälge so beschaffen sein das wen sie einmohl nieter getreten sind, sie solonge gehen müssen das man einen vers auß den glauben spielen kan ehe und beforh sie das niedertretenß wieter benötigtget sein, sie sollen auch nicht knarren oder knostern wie ich dan neul[ich] von einen unzzeitigen orgelpfuscher bälle gesehn welcher zu vermeitung des Knarrens eine tühr an den Haut Canal gemacht, wan der organist aufhört zu spielen so muß der Callekant die tühr auffthun das der wint rauß fährt und also das Knarren ein Ende nehmen muß welches einen rechtschaffenen nicht zubezest sondern einen pfuscher mag es noch angehn weil er es nicht besser versteht.“ (Bl. 16^v). (Geheime Ventile sollten sonst das Durchstechen kaschieren: A. Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg 1698, Reprint Hildesheim 1970, S. 22; J. Adlung, *Musica mechanica organoedi II*, Berlin 1768, Reprint Kassel 1961, S. 73).

Im Vertragstext heißt es stattdessen u. a.:

„9. Guth dürre Tannen Holtz zum Bälgen, wohl beledert, und starck mit Roßadern versehen, [muß] genommen werden, auch müßen die Bälge stille gehen,“ (Bl. 11f.).

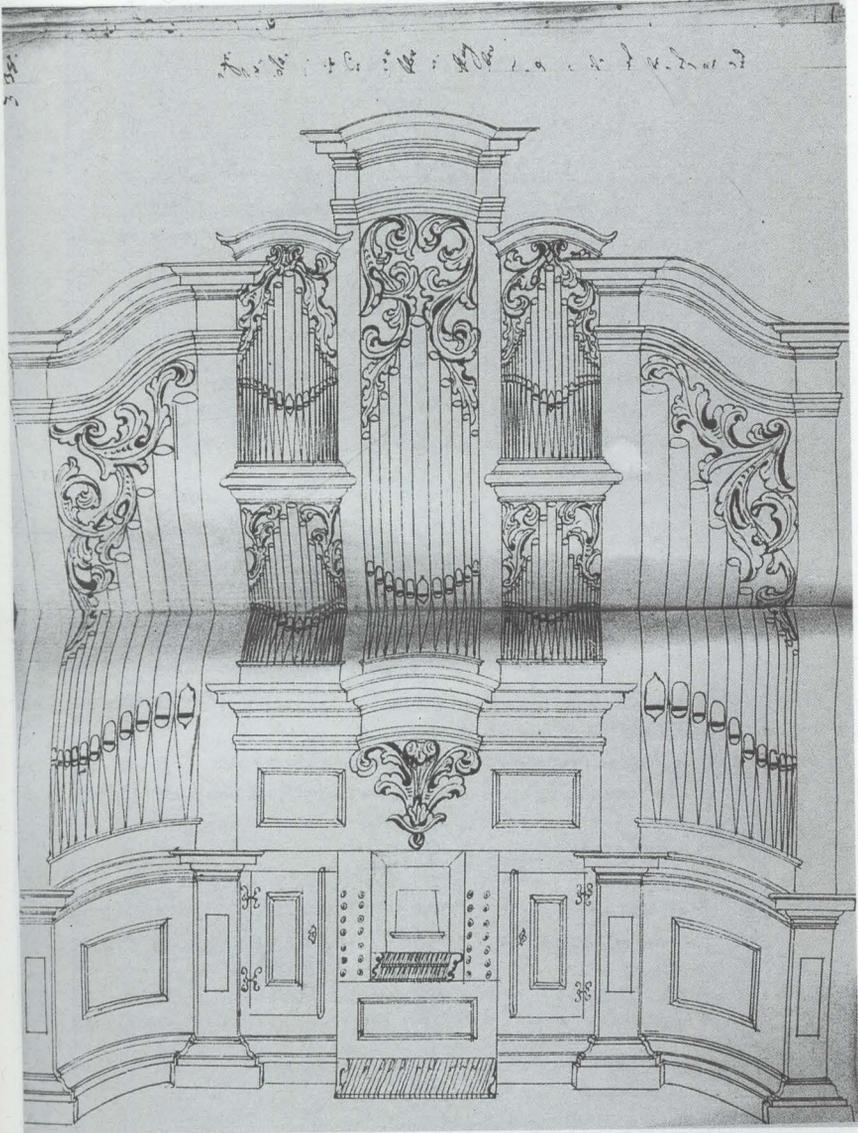


Abb. 1. Johann Georg Molau, Entwurf eines Orgelprospekts für die Stadtkirche zu Laucha (nicht realisiert).

st. 16

Disposition einer Orgel nach

Lange
Gault ^{Clavier}

1	Principal	18 fuß von zim ind 3 geistl mit 1000
2	Quinta Thema	16 fuß Metel die 3 obigen octaven 2. tabiere
3	Gemb Horn	8 fuß Metel don wochold / in 21 magison 2. tabiere
4	Viol digamb	8 fuß Metel
5	Flöt Traver	8 fuß Metel
6	Getacht gault	8 fuß metel odne holz
7	flautoise	4 fuß von holz odne Metal
8	octave	4 fuß metel
9	quinta	3 fuß metel
10	sesquialtra	3 fuß ind 2 fuß metel
11	octave	2 fuß metel
12	Mitcia	6 fuß ind 2 fuß kopfang fangung metel
13	Zimbel	3 fuß metel
14	Trompeta	8 fuß metel

anderes Clavier

1	Principal	4 fuß von zim den obigen gleich an metel
2	Quinta Thema	8 fuß Metel
3	Getacht gault / flöt	8 fuß von holz odne metel
4	Viol digamb	4 fuß odne holz. 2. viol flas odne 2. viol
5	nasst Horn	4 fuß metel
6	Flöt flöt	2 fuß metel
7	octave	2 fuß metel
8	Tertian	2 fuß metel
9	3. u. 4. sesquialtra	2 fuß metel
10	5. u. 6. sesquialtra	3 fuß ind 2 fuß 4. flöt metel
11	Vox humana	8 fuß metel
12	quinta	2 fuß pedab.

1	Principal Bass	18 fuß von zim ind 3 geistl
2	Subbas Bass	16 fuß
3	Violon Bass	16 fuß
4	Traveren bass	16 fuß
5	octaven bass	8 fuß
6	celanenen bass	16 fuß
7	Fagott Bass	16 fuß

} allroten Holz

Abb. 2. Conrad Wilhelm Schäfer, Dispositionsentwurf für die Orgel in der Stadtkirche zu Laucha.

3.

Vor Bücher.

5. — Dem Kupferstecher Johann Spolow zu
 beständigem Besten in Auftrage, den 27.
 Martii 1738. E. q. No. 10.

4.

Aller Baukosten.

18. — Dem Orgelbauherrn Johann Schaffer zu
 Befehlnehmung der Reparatur der Orgel
 nach dem in dem Repertorium und Haupt
 Buch der Stadt Weissensee 1737. E. q. No. 11.

15. — Dem Orgelbauherrn Schaffer zu Befehlnehmung
 der Reparatur der Orgel den 4. und 15. Decbr. 1737. E. q. No. 12.

18. — Dem Messerh. Johann Schaffer zu Befehlnehmung
 der Reparatur der Orgel den 22. Martii 1738.
 E. q. No. 13.

5.

In gemein.

2. — Dem Kupferstecher Johann Schaffer den 4. Octbr. 1737.

4. — Dem Kupferstecher Johann Schaffer zu Befehlnehmung
 der Reparatur der Orgel den 16. Decbr. 1737.
 E. q. No. 14.

8. — Dem Kupferstecher Johann Schaffer zu Befehlnehmung
 der Reparatur der Orgel den 21. July 1738. E. q. No. 15.

10. — Dem Kupferstecher Johann Schaffer zu Befehlnehmung
 der Reparatur der Orgel den 29. Novbr. 1737. E. q. No. 16.

12. —

Abb. 3. Abrechnungsteil für den Orgelneubau durch Schäfer in der Stadtkirche zu Weißensee.

Bachs Name fällt noch ein zweites Mal, bei der entscheidenden Sitzung der Kommissare, der Geistlichen aus Laucha und des eher widerwillig anwesenden Stadtrichters am 4. September 1738 in der Pfarrwohnung zu Laucha:

„da Schäffer viele gute gerichtliche Attestate und unter solchen auch eines von dem berühmten Capell Director H. Bachen vor sich hat“

und da er ein Landeskind ist, erhält er den Zuschlag (Bl. 37).

*

Leider besitzen wir aus Weißensee keinen dem Lauchaer vergleichbaren Aktenvorgang. Die dort erwähnte Abrechnung umfaßte mindestens 16 Belege, von denen nur die letzten sechs in der mir zugänglich gemachten Rechnungsseite erfaßt sind. Sie gliedern sich in Ausgaben „An Baukosten“ und „In gemein“. An erster Stelle der Beträge stehen die Gulden, an zweiter die Groschen und an dritter (entfällt) die Pfennige (Abb. 3).

In chronologischer Anordnung ergibt sich die Quittungsfolge 11, 16, 12, 14, 13, 15. Die Beurkundungen von Unterbringung und Verpflegungskosten sowie für eine „Discretion“ für den Orgelprüfer fehlen im vorliegenden Dokument. Sie müssen – wie weitere Ausgaben zur feierlichen Orgelwerkabnahme – an anderer Stelle abgerechnet worden sein.

Obwohl diese spärlichen Mitteilungen einer ganz anderen Quellensorte entstammen als die ausführlichen Lauchaer, erhellen sie sich gegenseitig. Der scheinbare Widerspruch in der Formulierung zu Weißensee vom 28. November 1737 „Reparatur der Orgel“ und „neue Register“ (Quittung Nr. 11) sowie zwischen diesen beiden Angaben und der Aussage Kuhns, Schäfer habe dort „ein großes neues Werk verfertigt“, löst sich auf gemäß der aus Laucha belegten Vorgehensweise: ein als Gesamtwerk projektiertes Instrument wird zunächst nur in den nötigsten Stimmen hergestellt, bevor es in allen Teilen einsatzfähig ist.

Der Termin am 16. Dezember 1737 in Weißensee (Quittung Nr. 14) betraf also die Endabnahme und damit den Zeitpunkt von Bachs Anwesenheit in dieser Stadt. Daß ein halbes Jahr später eine zweite Probe nötig wurde (Quittung Nr. 15), läßt auf Mängel schließen, die sich auf der ersten herausgestellt hatten. Das legt die Annahme eines zweiten Bach-Besuchs in Weißensee nahe. Doch das Elogium muß er schon beim ersten Mal oder kurz danach angefertigt haben, denn Laucha bietet dafür den Terminus ante quem. Die „Reparatur“ vor der Endabnahme (Quittung Nr. 11) deutet auf einen längeren Zeitraum seit „Grundsteinlegung“ hin – wie er dann auch in Laucha zustandekommen wird. Vielleicht spiegelt sogar Schäfers Dispositionsentwurf für Laucha (Abb. 2) weithin sein Werk in Weißensee, denn dieses war ja für Kuhn der „Auslöser“.

Die Arbeiten in Laucha verliefen schleppend und für beide Teile enttäuschend. Die bekannten Schwierigkeiten zwischen den Vertragspartnern treten hier besonders deutlich hervor. Schäfer bekam sein Geld nicht „auf dem Brett“ (mit einem Mal). Zumal in den arbeitsgünstigen Sommermonaten war er oft honorarlos, und in der kalten Winterszeit ruhte die Arbeit witterungsbedingt (Bl. 70–72). Um sich und seine Leute ernähren zu können, nahm er andere Aufträge an; er fertigte „ein weißläufiges Pantalon“ (Bl. 62f.), also ein ausgesprochenes Weißenfelsler Modeinstru-

ment,¹⁷ ein „fremdes Clavicimbel“ (Bl. 70–72), auch Schrank und Clavier (Bl. 67), all das im Sommer 1740.

Angesichts dieser Situation mußten Schäfers ehemalige Verbündete ihre Haltung zu ihm überdenken. Am 1. Juni 1740 veranlaßte Kuhn die Kommissare zu einer strengen Aufforderung an den Orgelbauer zur Weiterarbeit (Bl. 62f.): Trotz vollständiger Bezahlung stünden erst fünf kleine Register zur Verfügung (darunter der Violon 16': Bl. 59). Müller, um seine Kaution bangend, räumt zwar Schwächen in Schäfers Haushaltsführung ein, wirft aber Kuhn vor, sich mehr um die eigene Wohnung als um den Orgelbau gekümmert zu haben (Bl. 67). Kuhns Erwiderung macht klar, daß auch Müller über das Verhalten seines Schützlings empört war.¹⁸

Erst im Sommer 1742, nachdem noch einmal im Frühjahr ein Schneewasserschaden für Verzögerungen gesorgt hatte, zeichnete sich ein Ende ab. Am 1. Juni 1742 bittet Müller um einen Termin zur Prüfung, und Schäfer wünscht sich vollmundig die „schärfsten Examinatoren“ (Bl. 89). Als solcher erschien der Organist Johann Christian Kluge, der 1733 bis 1748 an der Wenzelskirche zu Naumburg wirkte, nachdem er im nahen Wiehe tätig gewesen war und bevor er Hoforganist in Altenburg wurde.¹⁹

Kluge hatte sich schon am 4. Juni 1738, also fünf Tage vor Kuhns offizieller Eröffnung der Orgelakte, zu Schäfers Disposition kritisch geäußert (eingelegetes Blatt ohne Seitenzählung). Er bemängelte dabei allzuviele 8'-Register im Hauptwerk und allzuviele 16'-Register im Pedal und machte Gegenvorschläge, die er lieber mündlich erläutert hätte. Aber Schäfer war wohl nicht zu Änderungen zu bewegen, und so kam der Organist vier Jahre später nicht ganz unbefangen zur Begutachtung am 7. August 1742 nach Laucha. Von Bachs großem Elogium muß er Kenntnis gehabt haben. Aber auch an seiner eigenen Wirkungsstätte galt ihm dessen Wort nicht viel, wie besonders seine Auseinandersetzung mit dem Zweitprüfer in St. Wenzel, Gottfried Silbermann, einige Jahre später zeigt.²⁰

Kluge geht in Laucha etwa so vor, wie Jakob Adlung 16 Jahre später den Gang einer „Probe“ beschreibt.²¹ Er vergleicht den mit Schäfer abgeschlossenen Orgelbaukontrakt Punkt für Punkt mit dem Arbeitsergebnis (Abb. 4). Bei der obligatorischen „stillen“ Kontrolle der Windladen nimmt er nur die Hände (nicht wie auch von Adlung empfohlen ein Brett), und er spricht hier nur vom „Clavier“ und nicht auch (wie andere) vom Pedal.²² Jedenfalls hat „kein sonus noch hauchen (wie sonst zu geschehen pflaget) sich hören laßen“.

¹⁷ A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 75f.

¹⁸ Der Pastor überliefert folgende gegen Schäfer gerichtete Schimpfwörter seines Kollegen: „verfluchter Donnerhund“, „verfluchte Canaille“, „liederliche bestie“. Er selbst rügte den Brandweintrinker, „Epicureur und Atheist[en]“.

¹⁹ W. Haake, *Die Organisten an St. Wenceslai zu Naumburg a. d. Saale im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre, hrsg. von Walter Blankenburg u. a., Kassel 1970, S. 296f.

²⁰ Dok II, Nr. 551. Vgl. auch Dok I, Nr. 90. Kluge war überhaupt umstritten: Werner, a. a. O. (wie Fußnote 11), S. 142.

²¹ Adlung, a. a. O. (wie Fußnote 16), II, S. 70–79.

²² Ebenda, S. 73; Dok. I, S. 157f. (Halle 1716); Werckmeister, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 22.

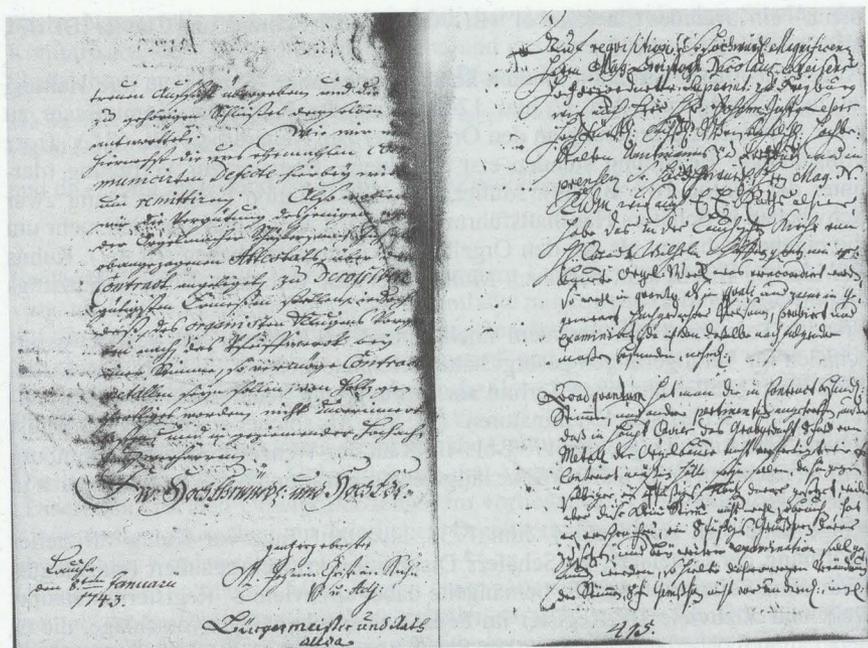


Abb. 4. Rechts: Johann Christian Kluge, Bericht über die Orgelprüfung am 7. August 1742 in der Stadtkirche zu Laucha (erste von acht Seiten), links: Schluß eines Schreibens vom 8. Januar 1743 von Kuhn und Bürgermeister an die Kommissare (Schlüsselübergabe an Organist Mylius, Stellungnahme zu Restforderungen des Orgelbauers).

Die Haupteinwände Kluges beziehen sich auf das im Hauptwerk in Holz statt in Metall gefertigte Grobgedackt 8' und den im Pedal noch fehlenden (hölzernen) Posaunenbaß 16', ferner auf das sehr dünnwandige und allzu bleihaltige Pfeifenmaterial. Der Tremulant erinnert ihn an eine „Klapper Mühl“. (Schäfer wird daraufhin einen Sabotagefall aufdecken: Man hatte ihm einen dicken Stein in den Windkanal gelegt.) Wie dann an der Naumburger Orgel von Zacharias Hildebrand in St. Wenzel wünscht sich Kluge bei den Lauchaer Pfeifen mehr „egalität“.²³ Im Hinblick auf die Stimmung des Werks verlangt er, daß sich „bey gegebener guter temperatur aus allen Clavibus eine erträgliche harmonia“ einstelle. Außerdem müsse alles „chormäßig gestimmt seyn“. Das salomonische Gesamturteil beruft sich auf das existentiell menschliche Stückwerk und auf die immer verspätete bessere Einsicht: „also wird man sich alhier zufrieden geben müssen“. Nützlich war Kluges Hinweis auf die einjährige Gewährleistungspflicht Schäfers und sein Rat, diesen danach mit regelmäßiger Wartung zu beauftragen.

Bei der zweiten Abnahme vier Monate später (12. Dezember 1742) bestätigt Kluge die Beseitigung der gerügten Fehler – was bei dem Generalvorwurf zum

²³ Vgl. Dok I, S. 173, Dok II, S. 420.

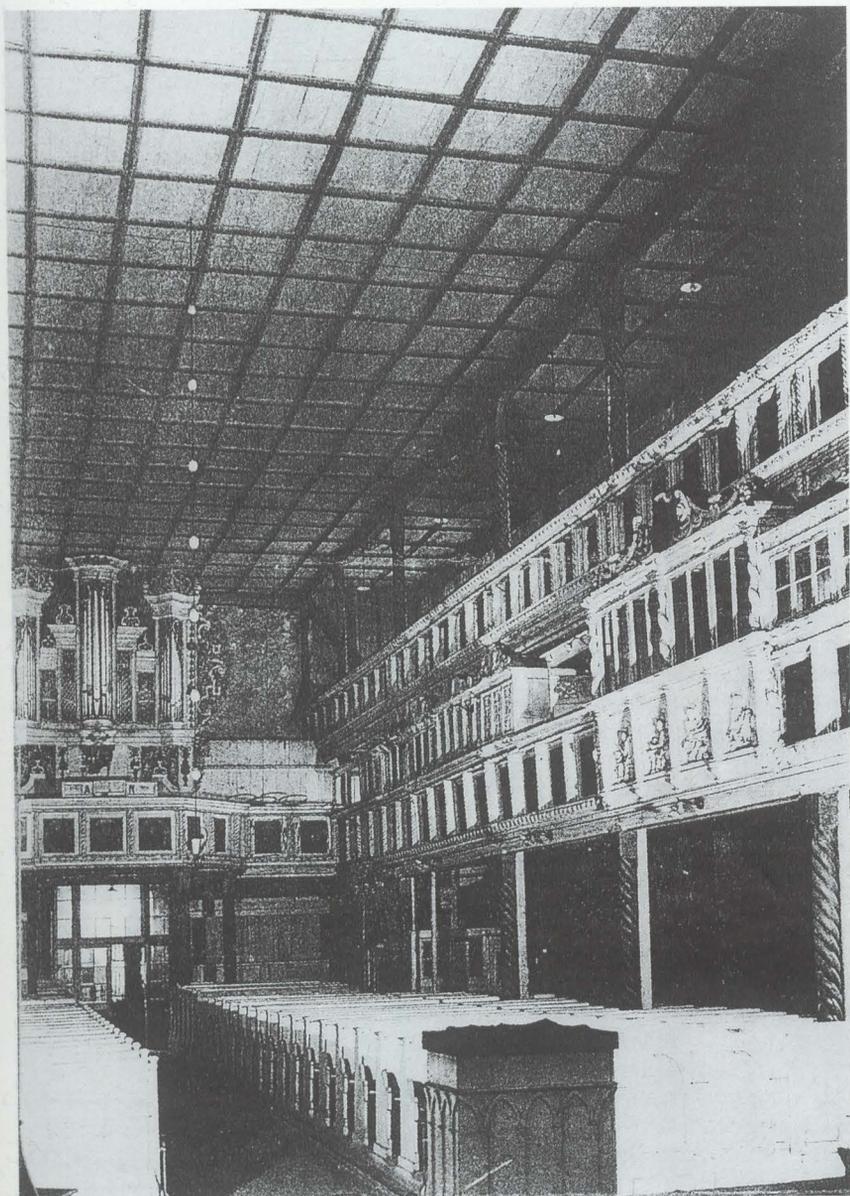


Abb. 5 Orgelprospekt der evangelischen Kirche St. Petri und Pauli in Weißensee, Zustand 1967 (vgl. Fußnote 32).



Abb. 6. Orgelprospekt der evangelischen Marienkirche zu Laucha, Aufnahme vor 1989 (Dresden SLB, Dezernat Deutsche Fotothek). Das Werk selbst wurde 1888 erneuert (Mitteilung Pfarrer Fritz Lang zu Freyburg).

Pfeifenmaterial undenkbar ist – und die Tatsache, daß Schäfer darüber hinaus drei unbestellte Register darbot (Oktave 8', Hohlflöte 4', Fagott 16', alle schon im ersten Entwurf genannt), ferner das Transpositions-Clavier und „Beschlüge von Barten“²⁴, Orgelbauergeschenke dieser Art – damals auch in Zschortau bei Delitzsch 1746²⁵ – sollten für „gut Prüfungswetter“ sorgen und zielten auf Gegen Gaben (Zuschüsse). In Weißensee scheint diese Rechnung für Schäfer 1737 aufgegangen zu sein: Zwischen Zahlung der letzten ‚Rate‘ an ihn (28. November) und Orgelabnahme (16. Dezember) hatte er an zwei Terminen eine Zulage und Belohnung von über 13 Rthlrn. erhalten. In Laucha wollte man jedoch seine Mehrleistungen als Sühne auffassen dafür, daß Schäfer „so viele Jahre über den Accord zugebracht“ (Protokollnotiz am Ende der Akte).

In dieser letzten Phase der Baugeschichte der Schäfer-Orgel in Laucha tut sich noch eine weitere zu diesem Mann führende Spur auf: Am 27. Februar 1743 war der Freyburger Schulrektor Johann Georg Kübitz seinetwegen hergekommen. Die Akten der höherrangigen Nachbargemeinde²⁶ verraten den Grund: Man hatte Schäfer 1741 beauftragt, „1. oder 2. douce Register“ in die Orgel der Stadtkirche einzubauen und dafür 16 Rthlr. vereinbart. Am 27. September quittiert der „or[gel]- et Instrument[enmacher]“, 12 und 2 Rthlr. gesammelten Geldes für Fertigung einer „neuen Stimme violdigamba 8 Fuß“ erhalten zu haben. Doch er blieb die Leistung schuldig. Kübitz, als Freyburger Schulmeister traditionsgemäß für die Schul- und Kirchenmusik verantwortlich,²⁷ wollte die Lauchaer dazu bewegen, den von Schäfer unrechtmäßig behaltenen Betrag von seinem dortigen Honorar abzuziehen und ihn den Freyburgern zuzustellen, offenbar ohne Erfolg, denn noch am 25. Juli 1774 erinnert der inzwischen als Domkantor in Naumburg wirkende Kübitz seine ehemaligen Vorgesetzten und Kollegen an die unerledigte Sache. (Er hatte noch vier Jahre zu leben.)

Fraglos war Schäfers Beauftragung in Freyburg eine Folge derjenigen in Laucha: Superintendent Speiser hat wohl in seiner Gemeinde von dem „sagenhaften“ Urteilsspruch Bachs berichtet. Doch dieser Name fällt nun nicht in den Akten.

*

Was mag Bach zu seinem Zeugnis über einen eher durchschnittlichen Orgelbauer veranlaßt haben? Bei den Dispositionen für Laucha fällt eine Vorliebe für eng mensurierte Streicherregister auf. Schon der erste Entwurf Schäfers (Abb. 2) verlangt im Hauptwerk als Nr. 4 die Violdigamb 8' (Metall), im andern Clavier als Nr. 4 diese in 4' (ersatzweise Hohl-[...]Flöte), im Baß als Nr. 3 den Violon 16' (Holz). Kluge mochte diesen Klang nicht und wollte die zweite Gambe durch Gemshorn 4' ersetzen. Den Violonbaß hatte Johann Gottfried Walther 1732 als etwas Neues

²⁴ Die „Bärte“ konnten eine ungünstige Pfeifenmensur oder den Aufschnitt verbessern: Adlung, a. a. O. (wie Fußnote 16), I, S. 61.

²⁵ Dok I, S. 161.

²⁶ W. Braun, *Musikgeschichte der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle, Ges.-Sprachwiss.*, XI/4, 1960, S. 498.

²⁷ Ebenda, S. 489.

herausgestellt.²⁸ Die in Freyburg 1743 vorgesehene Viola da Gamba 8' rundet das Bild ab.

Dieses letztgenannte Register kennt die Bach-Forschung seit Mühlhausen (1708).²⁹ Befand es sich unter den „neuen Registern“ in Weißensee (1737)? War Bach davon angetan? Näheres wird sich vielleicht nach Erschließung des dortigen Aktenbestandes sagen lassen.

Doch eine grundsätzliche Überlegung zu jenem Elogium ist schon jetzt angebracht. Bei den genannten acht oder neun bekannten eigenschriftlichen Zeugnissen Bachs über Orgelbauten ist zu unterscheiden zwischen einem Gutachten für die Auftraggeber – besser als „Prüfungsbericht“ zu bezeichnen – und einem für den Ausführenden („Attestat[um]“). Jenes war ein offizielles Dokument, das die Auftraggeber entlastete. Stets ist darin auch von mehr oder weniger erheblichen Mängeln die Rede. Entscheidend war die generelle Feststellung, daß die Arbeiten kontraktgemäß ausgeführt wurden.

Das Attestatum stellt dagegen ein eher privates Dokument dar, das der Prüfer dem Geprüften aus Gefälligkeit oder aus einer wie immer gearteten Verpflichtung aufsetzt. Und hier lassen sich (theoretisch) wieder zwei Typen unterscheiden: das Rückversicherungsattest und das Werbungsattest. Jenes schützt den Orgelbauer gegen nachfolgende Verderber seines Werks,³⁰ dieses wirbt um weitere Aufträge – eine auch im Rückversicherungstestimonium enthaltene Aufgabe.

Zwei persönliche Attestate bieten die Bach-Dokumente: für Heinrich Nicolaus Trebs im Fürstentum Weimar vom 16. Februar 1711 (Nr. 84) und für Johann Georg Schröter in Erfurt vom 31. Juli 1716 (Nr. 86). Dazu kommt – wie bereits erwähnt – dasjenige für Heinrich Andreas Cuntzius in Halle vom 21. Januar 1748. In allen drei Fällen handelt es sich um kurze Texte, die als Erfüllung einer Bitte gekennzeichnet sind und die – als Empfehlungsschreiben – nur positive Aussagen enthalten (zu Fleiß, dazu Preisgünstigkeit: Nr. 84, beziehungsweise Erfolg: Nr. 86). Die Gelobten versprachen sich von ihren Attestaten womöglich sogar ein Privileg, das die Konkurrenz ausschaltete (Schröter, Cuntzius). Trebs und Schröter hatten eine Orgelprüfung hinter sich, was für diese beiden Zeugnisse noch je einen ehemaligen Prüfungsbericht voraussetzt. Etwas anders liegen die Dinge bei Cuntzius. Hier lobt Bach im Plural: „Verfertigung der Orgeln und Instrumenten“; er verläßt sich auf seine gelegentlich gemachten einschlägigen Erfahrungen. Außerdem kam dem Vorhaben des Orgelbauers die „restriktive Wirtschaftspolitik Friedrichs II. gegenüber Sachsen“³¹ zu Hilfe.

All das vermittelt uns einigermaßen deutliche Vorstellungen zu dem neuen Bach-Dokument. Es enthielt mit wenigen Worten ein Lob für Schäfer, insofern ein „großes Elogium“, war aus einem Prüfungsbericht hervorgegangen und sollte wohl Bemühungen um ein Privileg für Bauten im Thüringischen Kreis beziehungsweise im Herzogtum Sachsen-Weißenfels unterstützen. Daß der mit Hilfe des Bach-Attestats erlangte Auftrag in Laucha zu einem nur mäßigen Erfolg führte, die Anschlußbestellung für Freyburg aber zu einem Desaster wurde, macht wieder

²⁸ W. Stüven, *Orgel und Orgelbauer im halleischen Land vor 1800*, Wiesbaden 1964, S. 115.

²⁹ Dok I, S. 153f.

³⁰ Adlung, a. a. O. (wie Fußnote 16), II, S. 79.

³¹ Hobohm, a. a. O. (wie Fußnote 2), S. 136.

einmal bewußt, daß positive persönliche Gutachten keine Gewähr für immerwährende Zuverlässigkeit des Begutachteten bieten: Weniger auf das Attestatum selbst als auf den Umgang mit ihm kommt es an. Die Commissarii hätten sich ergänzend zu diesem Text eine Abschrift des Prüfungsberichts aus Weißensee besorgen müssen, um klar zu sehen. Aber das wäre wohl einigermaßen mühevoll gewesen. Oder deutet der Passus der Lauchaer Ratsherrn, es gäbe gegen Schäfer „von guther Hand bedenkliche Umstände“ (Bl. 32), in diese Richtung?

Aus der Spätgeschichte der Schäfer-Orgeln interessiert hier vor allem die in Weißensee. In einem von der Kirchengemeinde dort herausgegebenen Informationsheft *Die ev. Kirche St. Petri & Pauli zu Weißensee/Thür.* (1992 oder später) wird der gegenwärtige bauliche Zustand des Gebäudes als „katastrophal“ bezeichnet: „Das Kirchenschiff ist nach wie vor bauaufsichtlich gesperrt“. Die darin wiedergegebene Ansicht des Orgelprospekts (1967) zeigt Schäfers Werk (Abb. 5). Es ist größer als das in Laucha, aber analog gegliedert (Abb. 6). Auch die Schnitzereien verraten den gegenüber Laucha höheren Anspruch. Das Werk selbst stammt von Orgelbaumeister Otto Petersilie aus Langensalza (1871 und 1903). Von den 1990 eingeleiteten Sicherungsmaßnahmen ist auch das Instrument betroffen: „Die Schnitzereien des Prospektes sind abgebaut und eingelagert worden bis die Arbeiten zum Erhalt der schwer geschädigten Kirche abgeschlossen sind“.³² Diese Orgel – wir können sie nun als Bach-Orgel bezeichnen – „soll unter Beibehaltung des Prospektes wiederhergestellt werden“, versichert das Informationsheft.

³² Mitteilung von Herrn Pfarrer Thomas Zaake vom 12. 1. 1999, dem ich auch für eine Kopie seines Informationshefts danke, ferner für (in Sachen Schäfer negative) Ergänzungen vom 22. 4. 1999.

Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion

Von Daniel R. Melamed (Bloomington, Indiana) und
Reginald L. Sanders (Hamburg)

Die Reinhard Keiser zugeschriebene Markuspassion ist der Musikwissenschaft durch die Aufführungen Johann Sebastian Bachs während seiner Weimarer Jahre und in seiner Leipziger Zeit (1726 und nochmals in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts) gut bekannt.¹ Trotz des vor wenigen Jahren erfolgten Auftauchens einer bisher unbekannt hand schriftlichen Quelle dieser Passion sind wichtige Fragen bislang unbeantwortet geblieben. Wir kennen nicht die Form des Werkes, die Bach für seine erste Fassung vorlag, und können deshalb nicht mit Sicherheit sagen, welche Sätze bereits vorhanden waren und welche er selbst hinzugefügt hat. Bachs Weimarer Aufführungsstimmen lassen vermuten, daß bestimmte Sätze tatsächlich erst beim Ausschreiben eingefügt wurden, was bedeuten könnte, daß Bach selbst sie komponiert hat. Auch die Instrumentation einiger Sätze läßt vermuten, daß sie nicht ursprünglich zu der Passion gehörten, aber wir wissen nicht, ob Bach oder eine andere Person sie hinzugefügt hat.

An außerhalb des Bach-Kreises entstandenen Quellen kennen wir eine Partitur, die sich jetzt in Berlin befindet, und eine in Göttingen, die zwei weitere Pasticcios des Werkes überliefert.² Eine textkritische Analyse hat eine direkte Abhängigkeit der erhaltenen Quellen voneinander ausgeschlossen und läßt statt dessen annehmen, daß sie auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen (möglicherweise mit einigen Zwischenstufen), die sich schließlich bis zu der Originalpartitur zurückverfolgen läßt. Aber wir verfügen weder über eine Quelle, die mit dem Ursprung des Werkes verknüpft ist, noch eine, die Reinhard Keiser mit der Entstehung des Werkes verbindet. Tatsächlich ist die Zuschreibung an „Sigr. R. Keiser“ auf dem Umschlag der von Bach benutzten Stimmen der einzige unabhängige Hinweis darauf, daß Keiser

¹ Die wichtigsten Untersuchungen sind: A. Dürr, *Zu den verschollenen Passionen Bachs*, BJ 1949/50, S. 81–99; A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119; K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992. Zur Datierung von Bachs Weimarer Aufführungen siehe insbesondere Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–310. Bachs Aufführungsmaterialien finden sich in SBB (*Mus. ms. 11471/1*; *N. Mus. ms. 468*) und in privatem Besitz.

² SBB *Mus. ms. 11471*, eine Partitur, die 1720 oder 1729 datiert ist und ehemals irrtümlich als Autograph J. S. Bachs galt. Siehe Glöckner (wie Fußnote 1). Diese Partitur wird neuerdings als „Quelle D“ bezeichnet. Sie soll aus der Bokemeyer-Sammlung stammen, doch fehlen genauere Hinweise auf eine derartige Provenienz. – Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek *Cod. Ms. 8^o philos. 84^e: Keiser 1*, aus Nordhausen und Frankenhausen in Thüringen; dies ist die oben erwähnte neue Quelle, die in der Literatur als „Quelle E“ erscheint. Siehe A. Dürr, *Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen*, AfMw 25, 1968, S. 308–316; und Beißwenger (wie Fußnote 1), S. 173f., die die Abhängigkeit der einzelnen Quellen diskutiert.

das Werk komponiert hat.³ Die Markuspassion, ein biblisches Oratorium, paßt nicht zu Keisers Œuvre, da alle Passionsmusiken, die ihm glaubhaft zugeschrieben sind, den Typ des poetischen Passionsoratoriums vertreten.⁴ Keiser mag wohl der Komponist dieses Stückes sein, aber es fehlt an einem Nachweis, daß er mit dieser liturgischen Art der Passionsmusik im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in irgendeiner Weise zu tun hatte.

Hamburg, wo das Werk vermutlich seinen Ursprung hat, verfügt über eine ausgeprägte Tradition von Passionsvertonungen. Für die Musik in den vier (später fünf) Hamburger Hauptkirchen war der Kantor des Johanneums, der Lateinschule dieser Stadt, verantwortlich. Passionen wurden von ihm in den Hauptkirchen und auch in einigen Nebenkirchen während der Fastenzeit aufgeführt und sind durch gedruckte Textbücher aus der Amtszeit Joachim Gerstenbüttels, der sein Amt 1675 antrat, dokumentiert. Diese Werke werden ihm als eigene Kompositionen zugeschrieben, obwohl nur wenige musikalische Quellen noch erhalten sind und keine von ihnen zuverlässige Zuschreibungen aufweist.⁵ Bei den 46 Werken, die von seinem Nachfolger Georg Philipp Telemann aufgeführt wurden, handelt es sich um dessen eigene Kompositionen, und eine bedeutende Anzahl von ihnen ist in Text und Musik erhalten geblieben.⁶ Die Texte und ein Teil der Musik für Passionen, die unter Telemanns Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach aufgeführt wurden, sind bekannt, sowohl in Gestalt seiner eigenen Komposition als auch in derjenigen von Pasticcios.⁷

Im Jahr 1705 etablierte sich eine neue Art von Passionsaufführungen in Hamburg: Poetische Passionsoratorien, die hauptsächlich außerhalb des Gottesdienstes aufgeführt wurden. Diese Werke, mit Texten von Christian Friedrich Hunold, Barthold Heinrich Brockes und anderen, wurden von Komponisten wie Händel, Keiser, Mattheson und Telemann vertont und haben Debatten über das Eindringen von Opernstil und Sängerinnen in die Kirchenmusik verursacht. Anfangs wurden sie an quasi-religiösen Orten aufgeführt, konnten später aber auch in den Kirchen gehört werden, hier zuerst unter Matthesons Leitung.

³ Die Berliner Partitur trägt heute keine Originalzuschreibung. Die Zuschreibung an Keiser geht wahrscheinlich auf Georg Poelchau zurück, der J. S. Bachs Stimmensatz besaß und die Eintragung in C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis von 1790, die das Werk Keiser zuschreibt, kannte. Die Göttinger Partitur trägt ebenfalls keine Originalzuschreibung.

⁴ Eine fragmentarische Lukaspassion „Wir gingen alle in die Irre“ (in SBB *Mus. ms. autogr. R. Keiser* 8), wird Keiser zugewiesen, doch fehlt auch hier eine Originalzuschreibung. In Wirklichkeit wurde das Werk erstmals 1709 in den Hamburger Hauptkirchen aufgeführt und ist deshalb wahrscheinlich eine Komposition Joachim Gerstenbüttels. Siehe R. Petzoldt, *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674–1739)*, Düsseldorf 1935, S. 29, und H. Lölkes, „... damit ein vollständiges / zur Christlichen Übung dienendes / Opus daraus erwachse.“ *Zu den Soliloquiadrukken aus Reinhard Keisers Passionen*, AfMw 54, 1997, hier S. 301f., Fußnote 9.

⁵ Ein Kalendarium der Passionsaufführungen in den Jahren 1676 bis 1721 findet sich in H. Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg*, Borna/Leipzig 1933, S. 36f.; es basiert hauptsächlich auf gedruckten Libretti aus der Sammlung D-Ha, A 534/243.

⁶ Siehe Hörner, a. a. O.

⁷ Siehe S. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, Princeton/NJ 1984.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Kantor des Johanneums nicht nur für die Hauptkirchen verantwortlich, sondern auch für den Dom. Als allerdings Gerstenbüttel 1675 sein Amt antrat, wurde die Verantwortung für die Dommusik nicht ihm übertragen, sondern einem eigenen Musikdirektor, der der Domverwaltung unterstellt war. In dieser Stellung wirkte später Johann Mattheson, und zwar von 1718 bis 1728, als seine Taubheit ihm eine Fortsetzung unmöglich machte; ihm folgte Reinhard Keiser bis zu seinem Tod im Jahre 1739. Eine Reihe weniger berühmter Musiker war bis 1782 in dieser Stellung des Musikdirektors tätig, danach blieb sie unbesetzt bis zum Jahre 1802, in dem der Aufführungsapparat des Doms aufgelöst wurde.⁸ (Siehe Tabelle 1).

Die Zahl der auf bestimmte Anlässe zielenden Aufführungen durch den Musikdirektor verringerte sich bis zum frühen 18. Jahrhundert von einer im Zweiwochenturnus auf gerade noch sechs Aufführungen pro Jahr. Obwohl ihre Gesamtzahl zurückging, schlossen die Aufführungen doch weiterhin eine Passion am Palmsonntag ein.⁹ Diese Darbietungen repräsentieren eine dritte Tradition der Passionsmusik in Hamburg, wurden von der bisherigen Forschung jedoch im wesentlichen nicht berücksichtigt. Die Dompassionen sind durch eine Sammlung gedruckter Textbücher belegt, die sich in der Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg befindet und allein von Joachim Kremer erwähnt worden ist.¹⁰ Diese Libretti sind anscheinend der Musikwissenschaft weitgehend unbekannt, und in der älteren Literatur über Musik in Hamburg gibt es keinen Hinweis darauf.¹¹

Mittels der 25 erhaltenen Libretti können wir die Abfolge der Passionsaufführungen teilweise rekonstruieren. Viele Textbücher sind mit gedruckten Daten versehen, die von 1678 bis 1711 reichen; andere tragen handschriftliche Daten, doch ist weder klar, wer sie hinzufügte, noch ob sie als zuverlässig gelten können. Zwei Drucke, die die Jahreszahl 1686 aufweisen, sind anscheinend von unterschiedlichen Firmen hergestellt worden, was die Vermutung nahelegt, daß die Passions-texte von zwei Druckereien im freien Wettbewerb angeboten wurden.

Nur für zwei in wesentlichen Teilen identische Textbücher der Markuspassion – eines aus dem Jahre 1707, das andere undatiert – ist eine Partitur bekannt.¹² Die

⁸ Angaben nach J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel 1995, S. 90ff., und derselbe, *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs*, Hamburg 1997.

⁹ Regelmäßig dokumentiert in einem der jährlichen hamburgischen Nachschlagewerke, dem sogenannten *Schreib-Calendar*, siehe zum Beispiel D-Ha, Z 800/8.

¹⁰ D-Hs A/70002.

¹¹ Die Dompassionen werden weder in der ausführlichen Liste in MGG, Art. *Passion*, erwähnt, noch bei B. Smallman, *The Background of Passion Music: J. S. Bach and his Predecessors*, London 1957; S. Malinowski, *The Baroque Oratorio Passion*, Dissertation, Cornell University 1978; J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890; L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg 1933; Hörner, Gg. *Ph. Telemanns Passionsmusiken* (wie Fußnote 5). Vgl. den Nachtrag auf S. 44.

¹² Das Libretto von 1707 wurde von Heinrich Völckers gedruckt, das andere von Conrad Neumann. Auf das letztere wurde von einem Unbekannten „1711“ geschrieben, was auf eine Wiederaufführung deuten könnte. Es könnte jedoch auch sein, daß dieses Libretto ebenfalls aus dem Jahre 1707 stammt.

Tabelle 1. Hamburger Kirchenmusikdirektoren

Kantor des Johanneums (4 bzw. 5 Hauptkirchen)	Dommusikdirektor
	Thomas Selle (1641–63) Christoph Bernhard (1664–74)
Joachim Gerstenbüttel (1675–1721)	Dietrich Becker (1675–c.1678) Nicolaus Adam Strunck (1679–82) Johann Wolfgang Franck (1682–85) Friedrich Nicolaus Brauns (1685–1718) Johann Mattheson (1718–28)
Georg Philipp Telemann (1721–1767)	Reinhard Keiser (1728–39) Johann Gottfried Riemschneider (1739–41) Johann Heinrich Möhring (1741–55) Johann Valentin Görner (1756–62) Lorenz Kühl (1762–75)
Carl Philipp Emanuel Bach (1768–1788)	Johann David Holland (1776–82) [letzter Amtsinhaber]

(Quellen: J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert*; *New GroveD*)

interpolierten Texte und Besetzungshinweise zeigen, daß es sich bei diesem Werk um die von Johann Sebastian Bach aufgeführte und handschriftlich in Berlin und Göttingen erhaltene „Keiser“-Passion handelt (Siehe Tabelle 2.). Das Libretto, eine neue Quelle, belegt höchstwahrscheinlich den Hamburger Ursprung der Markuspassion und erweist sich zugleich als gemeinsame Quelle der von Johann Sebastian Bach tradierten Fassung und der Versionen, die in den Berliner und Göttinger Partituren überliefert sind.

Die Aufführung von 1707 fand während der Amtszeit von Friedrich Nicolaus Brauns statt, der 1637 geboren wurde und einer der drei Söhne von Paul Bruhns war, eines Lautenspielers in Gottorf und Lübeck. Seine Brüder waren der Geiger Peter Bruhns und der Organist Paul Bruhns, der Vater von Nicolaus Bruhns, dem heute bekanntesten Mitglied der Familie. Über das Leben von Friedrich Nicolaus ist fast nichts bekannt bis zum Jahre 1682, als er zum Ratsmusikdirektor in Hamburg ernannt wurde; 1685 erhielt er zusätzlich den Titel des Musikdirektors am Dom. Mattheson, sein Nachfolger am Dom, berichtete, daß Brauns (der seinen Namen immer in dieser Form benutzte) 1718 in hohem Alter starb.¹³

Die von Brauns aufgeführten Passionen begannen 1686 mit einer Johannespassion, deren gedrucktes Libretto Dietrich Becker, einen seiner Vorgänger, als Komponi-

¹³ Biographisches über Brauns findet sich in J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; H. McLean, Art. *Bruhns, Nicolaus*, in: *New GroveD*; H. Kölsch, Art. *Bruhns, Nicolaus*, in: *MGG*; ders., *Nicolaus Bruhns*, Kassel und Basel 1958, S. 9f.; H. Schröder, *Lexicon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Hamburg 1851.

Tabelle 2. Hamburger und Weimarer Fassungen der Markuspassion

Textbuch Hamburg 1707	Textbuch Hamburg „1711“	JSB Weimar	Text
Sonata à 5.	Sonata	V1 V2 Va1 Va2 Bc	
Chorus.	Chorus	tutti	Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet
Aria Soprano Solo.	Aria Soprano	S Bc	Will dich die Angst betreten
Sopran. 5. Strom.	Aria Con Stroment.	tutti	Was mein Gott will, das gescheh allzeit Er hilft aus Not
Chorus.			
Aria Tenor. 3. Instrum.	Aria Tenor Con Strom.	T V1 V2 Bc	Wenn nun der Leib wird sterben müssen
Aria Tenor.	Aria Tenor Con Stromenti	T Bc	Wein, ach wein itzt um die Wette
Aria Alto 3. Strom.	Aria. Alto Con Stromenti	A V1 V2 Bc	Klaget nur, ihr Kläger hin
		tutti	O hilf, Christe, Gottes Sohn
Aria Basso 5. Strom.	Aria. Basso Con Strom.	B V1 V2 Va1 Va2 Bc	O süßes Kreuz
Aria Sopra. & Violin.	Aria Soprano Con Hautbois	S Ob Bc	O Golgatha, Platz herber Schmerzen
Aria Alto Solo.	Aria Alto	A Bc	Was seh ich hier?
		A Bc	Wenn ich einmal soll schei- den [2]
Aria Soprano & Violin.	Aria 1. Vers Soprano	S V Bc	Seht, Menschen Kinder, seht
Tenor & Violin.	2. Vers Tenor	T V Bc	Der Fürst der Welt erleicht
Aria Alto. 5. Stroment.	Aria Alto Con Strom.	A V1 V2 Va1 Va2 Bc	Dein Jesus hat das Haupt geneiget
		tutti	O Traurigkeit, o Herzeleid (1-6)
Chorus. 1. V.	Chorus: 1. V.	tutti	O selig ist zu dieser Frist
2. V.	2. V.		O Jesu du, mein Hilf und Ruh
AMEN	AMEN		Amen

sten nennt. Das läßt vermuten, daß Brauns zumindest einen Teil seines Passions-repertoires geerbt hat. Die in den Jahren 1691 bis 1705 belegten Passionen stellen ein Repertoire dar, das Brauns entweder von seinen Vorgängern übernommen oder aber selbst eingeführt und möglicherweise auch komponiert hatte. Die Markuspassion von 1707 war anscheinend neu in diesem Jahr, ebenso wie die 1708 aufgeführte Matthäuspasion. Diese beiden Werke sind moderner als ihre Vorläufer, da sie sich hauptsächlich freier – als Soloarien komponierter – Dichtung bedienen, im Gegensatz zu den von Choralstrophern beherrschten älteren Werken.

Das gedruckte Libretto der Markuspassion ist mehrdeutig in Hinsicht auf die Autorschaft. Der Wortlaut auf der Titelseite ist typisch für denjenigen der Mehrzahl der erhaltenen Texte aus Brauns Amtszeit: „Passio | Jesu | Christi | Secundum Marcum | In | Hiesiger Thumbs-Kirche | Dominica Palmarum | abgesungen | von | Frid. Nicol. Brauns, | Direct. Mus. Instrum. Hamb.“ Wenn das Wort „abgesungen“ auf den Ort der Aufführung bezogen wird – „in hiesiger Thumbs-Kirche abgesungen“ – dann könnte der Zusatz „von Frid. Nicol. Brauns“ als Zuschreibung an den Komponisten verstanden werden. Wenn aber „abgesungen“ zu Brauns gehört, in der Bedeutung – „von Frid. Nicol. Brauns abgesungen“ – dann bezieht sich die Titelseite lediglich auf seine Leitung der Aufführung und sagt nichts über die Urheberschaft der Passion aus.

Die anderen Libretti geben in dieser Hinsicht nur widersprüchliche Hinweise. Ihre Titelseiten wurden schablonenartig hergestellt; einige Elemente der Seite blieben möglicherweise gleich, selbst wenn Libretto und Passion nicht gleich blieben. So gibt die Titelseite von 1708 an, daß der Text aus dem Markusevangelium sei, während er in Wirklichkeit aus dem Matthäusevangelium stammt. Dieser Irrtum resultiert vermutlich aus der zu engen Anlehnung an den Vorjahrestext. Die Tatsache, daß Brauns eine oder mehrere Passionen von seinen Vorgängern übernommen hat, bedeutet ebenfalls einen Unsicherheitsfaktor. So liegen vier Libretti für eine Johannespassion vor, dessen frühestes von 1678 durch den Hinweis „Außgegeben von Diterich Becker“ diesem die Musik ganz klar zuschreibt. Zwei nachfolgende Ausgaben, von denen die eine unter Nicolaus Adam Strunck (1682) und die andere unter Brauns (1686) verwendet wurde, weisen die Musik ebenfalls „Dieterich Becker Sehl. Violisten“ zu, während ein undatiertes Libretto, anscheinend für das gleiche Werk und möglicherweise aus dem Jahre 1699, den Vermerk trägt „abgesungen von Frid. Nicol Brauns“. Das gedruckte Libretto der Markuspassion läßt zwar auf diese Weise Brauns' Urheberschaft vermuten, bestätigt sie aber nicht ausdrücklich.

Es gibt Hinweise darauf, daß Brauns viele Vokalwerke komponiert hat, obwohl nur wenige davon erhalten sind. Zwei Soloarien mit Streichinstrumenten und Basso Continuo wurden 1692 und 1693 veröffentlicht.¹⁴ Ein Vokalkonzert, „Wie lieblich sind deine Wohnungen“, wird in seiner Quelle „F. N. Bruhns“ zugeschrieben.¹⁵ Ein anderes Konzert aus der gleichen Sammlung, „Satanas und sein Getümmel“, ist „M. Bruhns“ zugeschrieben und demzufolge weniger eindeutig in der Zuordnung.¹⁶ Die Texte von 16 sogenannten „Capitainsmusiken“, komponiert von Brauns, sind erhalten geblieben, das sind Vokalwerke, die bei den jährlichen Festlichkeiten für Hamburgs Bürgerwacht aufgeführt wur-

¹⁴ *Aria a 3, alto solo, 2. viold'amour, con basso continuo*. Hamburg [1692]; *Der Zeiten stetige Veränderung. In einer Aria („Es ist der Alte Bund“)* a 3, alto solo, 2. violin, con continuo. Hamburg 1693.

¹⁵ *SBB Mus. ms. 30101* (olim 2500), Nr. 10, ein Konvolut aus der Bokemeyer-Sammlung, das Bruhns, Böhm und Brunnchorst zugeschriebene Werke enthält.

¹⁶ *SBB Mus. ms. 30101*, Nr. 13. Dieses Werk wurde unter dem Namen „Böhm“ veröffentlicht in: *Georg Böhm, Sämtliche Werke*, hrsg. von H. Kümmerling, Wiesbaden 1963, Bd. 4, S. 135–155. F. Stein fand es „textlich wie musikalisch recht platt“ und deshalb unter der Würde von Nicolaus Bruhns (*Nicolaus Bruhns: Gesammelte Werke*, hrsg. von F. Stein, Braunschweig 1937 [EDM 2. Reihe 1/2]).

den.¹⁷ Brauns steuerte auch bei mindestens zehn Veranlassungen Musik für das Petri-Mahl bei, eine alljährliche Stadtzeremonie, die einem Ratswechsel ähnelt, aber davon sind ebenfalls nur Texte erhalten geblieben.¹⁸ Keines dieser Werke war so umfangreich wie die Vertonung einer Passion, aber sie zeigen, daß Brauns regelmäßig Vokalmusik komponiert hat.

Johann Sebastian Bachs Zuschreibung der Markuspassion an Reinhard Keiser mag richtig sein, aber wir haben weder einen Hinweis darauf, daß Keiser in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts an der Komposition liturgischer Musik beteiligt war, noch darauf, daß vor 1719 eine Verbindung zwischen Keiser und dem Dom bestand, als Mattheson Keisers Vertonung der Brockespassion aufführte. Keisers Ernennung zum Musikdirektor am Dom erfolgte erst zwanzig Jahre nach der Aufführung unserer Markuspassion. Mit dem Hinweis darauf, daß Brauns der Komponist der Markuspassion sein könnte, müssen wir die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß Bachs Zuschreibung der Passion an Keiser falsch ist und können nur vermuten, wie dessen Name mit dem Werk in Verbindung gekommen ist.¹⁹

Jede einzelne der drei Quellen der Markuspassion – die Stimmen aus Bachs Weimarer Zeit, die Göttinger Partitur und die Berliner Partitur – scheint von derjenigen Version des Werkes abzustammen, die in dem Hamburger Libretto dokumentiert ist. (Siehe Tabelle 3.) Die Göttinger Partitur enthält alle Sätze des Hamburger Originals (eine Arie wurde transponiert), fügt zwei Sinfonien, einen Choral und fünf neue Arien hinzu und erhöht dadurch die Anzahl der kontemplativen Sätze in der Passion.²⁰ Drei der neuen Arien sind Continuosätze, während die anderen beiden ein vierstimmiges Streichensembel erfordern, das deutlich von der Fünfstimmigkeit des Hamburger Originals abweicht.²¹

Die Berliner Partitur enthält viele Sätze des Hamburger Originals, läßt aber vier Arien und den Schlußchor aus. Sieben Arien unbekanntem Ursprungs wurden hinzugefügt, einige an die Stelle der ausgelassenen Arien gesetzt, andere an neue Stellen im Text, dazu ein neuer Schlußchoral. Keiner der neuen Sätze paßt zu

¹⁷ Bezüglich der Hamburger Kapitäinsmusiken siehe W. Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitäinsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven 1988, wo auf S. 40 alle bekannten Texte von 1681 bis 1721 aufgeführt sind und auf S. 394 ein von Brauns vertonter Text wiedergegeben wird.

¹⁸ Sieben von Brauns vertonte Texte zum Petri-Mahl sind aufgeführt in: [M. Seiffert], *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Joh. Seb. Bachs*, Hamburg 1921. Eine kurzgefaßte Schilderung des Petri-Mahls selbst findet sich bei R. Petzoldt (wie Fußnote 4), S. 4f.

¹⁹ Mattheson erwähnt, daß der erste Lehrer Keisers, sein Vater Gottfried, einige Zeit in Hamburg verbrachte und „ein guter Componist“ sei und daß Friedrich Nicolaus Brauns viele von seinen „Kirchenstücken“ besessen habe. Es ist deshalb möglich (jedoch unwahrscheinlich), daß die Markuspassion in Wirklichkeit von Keiser – Gottfried Keiser – komponiert wurde. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Art. Reinhard Keiser. Zur Biographie Gottfried Keisers siehe F. A. Vogt, *Reinhard Keiser*, VfMw 6, 1890, S. 151–203, und – aus lokaler Perspektive – K.-P. Koch, *Reinhard Keiser (1674–1739), Leben und Werk*, Teuchern 1989.

²⁰ Alle neuen Arien stammen bemerkenswerterweise aus gedruckten Werken von Reinhard Keiser.

²¹ Beißwenger (wie Fußnote 1, S. 174) macht darauf aufmerksam, daß Beobachtungen an der Göttinger Partitur erkennen lassen, daß die neuen Sätze während des Abschreibens des Werkes hinzugefügt wurden. Das Pasticcio wurde also damals geschaffen und stammt demnach nicht aus einer anderen Quelle.

Tabelle 3. Fassungen der Markuspassion

Evangelium	Textbuch Hamburg, 1707	Weimarer Stimmen (JSB)
	Sonata à 5	idem
<i>hingehe und bete</i>	Jesus Christus ist um unser Missetat	idem
<i>sondern was du wilt</i>	Will dich die Angst betreten Was mein Gott will, das gescheh allzeit	idem
<i>und küsset ihn</i>	Wenn nun der Leib wird sterben müssen	idem
<i>Hohenpriesters Palast</i>		
<i>Schrift erfüllet würde</i>		
<i>und antwortete nichts</i>		
<i>schlug ihn ins Angesicht</i>		
<i>hub an zu weinen</i>	Wein, ach wein itzt um die Wette	idem
		Sinfonia
<i>hart sie dich verklagen</i>	Klaget nur, ihr Kläger, hin	idem
<i>und gekreuziget würde</i>		
<i>Kreuzige ihn</i>		O hilf, Christe, Gottes Sohn
		Sinfonia
<i>ihm das Kreuze truge</i>	O süßes Kreuz.	idem
<i>er nahms nicht zu sich</i>	O Golgatha, Platz herber Schmerzen	idem
<i>da sie ihn kreuzigten</i>	Was seh ich hier?	idem
<i>Übeltäter gerechnet</i>		
<i>und verschied</i>		Wenn ich einmal soll
		scheiden [2]
	Seht, Menschen-Kinder, seht [2]	idem
		Sinfonia
<i>ist Gottes Sohn gewesen</i>		
<i>Joseph den Leichnam</i>	Dein Jesus hat das Haupt geneiget	idem
<i>vor des Grabes Thür</i>		
<i>hingelegt ward</i>		O Traurigkeit, o Herzeleid [6]
	O Seelig ist [2] Amen	idem

denen, die der Göttinger Version hinzugefügt wurden, und diese Tatsache bestätigt, daß die Fassung der Berliner Partitur ein unabhängiges Pasticcio darstellt. Die Besetzung der neuen Sätze in der Berliner Partitur ähnelt im Gegensatz zu denen der Göttinger Partitur stärker der Hamburger Version, aber es gibt Gründe genug anzunehmen, daß auch sie der Hamburger Version zugefügt wurden, ebenso wie die Göttinger Zusätze.

Die Version aus Bachs Weimarer Zeit enthält alle Sätze des Originals und fügt drei Choräle und drei Sinfonien hinzu. Wie Schriftdetails zeigen, war Bach für die Zufügung der Cantionalsätze „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ verantwortlich, wobei angenommen werden kann, daß er sie speziell für diesen Zweck komponiert hat. Diese Sätze sind in Bachs Version singulär, und im Hamburger Libretto gibt es an diesen Stellen keine interpolierten Sätze. Der dritte

Göttinger Partitur	Berliner Partitur
idem	idem
idem	idem
idem	Jesu, Brunquell aller Freude S Ob Bc
idem	idem [verkürzt]
idem	Vater, sieh, hier liegt dein Kind B V+Blkfl Bc
idem	Verfluchter Kuß T VBc
Nehmt mich mit T Bc	Strömet Blut, ihr meine Augen S V1 V2 Bc
	Jesu, schweige, deine Lippen S Bc
	O süßer Mund
idem	idem
idem	
idem	idem
Dein Bären Herz ist felsenhart S Bc	
idem	idem
idem	idem
idem [transponiert]	
Herr, schließe mich S B V1 V2 Va Bc	Brich entzwei SATB V1 V2 Bc
Wenn ich einmal soll scheiden [2]	
idem	
idem	
Brich, brüllender Abgrund B Bc	
idem	idem
Aus Liebe ist Gott Mensch geworden B V1 V2 Va Bc	
idem [Schluß fehlt]	O hilf, Christe, Gottes Sohn

zugefügte Choral für Alt und Basso continuo, eine Vertonung von zwei Strophen von „Herzlich tut mich verlangen“, ist in dem Hamburger Libretto zwar nicht vorhanden, aber durch sein Vorkommen in der Göttinger Partitur, die nicht auf Bachs Materialien zurückgehen kann, wird die Möglichkeit, daß der Choral von Bach selbst zugefügt worden ist, ausgeschlossen. Dieser Choral stammt offensichtlich aus einer gemeinsamen Quelle, ebenso wie vermutlich die Sinfonien, von denen zwei ebenfalls in der Göttinger Partitur erscheinen.

Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob diese gemeinsame Quelle aus Hamburg stammt oder ob sie eine Zwischenversion der Passion darstellt, die anderwärts aufgeführt wurde. In beiden Fällen erwecken die in Frage kommenden Sätze den Eindruck, daß sie der Urfassung nachträglich hinzugefügt worden sind. Die Sinfonien fallen wegen ihrer vierstimmigen Besetzung für Streichinstrumente auf.

Ungewöhnlich ist die Plazierung des Choral, da die betreffende Stelle des Passionsberichtes bereits durch die zweistrophige Da-capo-Arie, „Seht, Menschen Kinder, seht / Der Fürst der Welt erleicht“ kommentiert wird. Es ist unwahrscheinlich, daß der ursprüngliche Entwurf zwei aufeinanderfolgende Sätze verlangte – beide in Strophenform –, wengleich Jesu Todeszeitpunkt in der Passion so wichtig ist, daß dies sich nicht gänzlich ausschließen läßt. Die gemeinsame Quelle für Bachs Version und für die Göttinger Partitur der Markuspassion dürfte sich demzufolge schon um einen Schritt von der durch das Hamburger Libretto von 1707 belegten Ursprungsfassung entfernt haben.

Hinsichtlich der Frage, auf welche Weise Bach die Markuspassion in die Hand bekommen hat, befinden wir uns wieder im Bereich der Vermutungen. Es wäre am einfachsten zu glauben, daß er ihr in Hamburg begegnet ist, da seine Verbindungen mit dieser Stadt und mit Musikern im Hamburger Umfeld gut dokumentiert sind.²² Carl Philipp Emanuel Bach hat ausdrücklich an Johann Nikolaus Forkel berichtet, daß sein Vater Reinhard Keiser nicht kannte. Damit erledigt sich die Möglichkeit, daß Bach das Werk von dessen angeblichem Komponisten erhalten haben könnte.²³ Eine außerhalb Hamburgs anzusiedelnde Quelle könnte fast von überallher stammen, und nur anhand der Belege einer Aufführung oder der Identifizierung der zugefügten Choräle oder Sinfonien ließe sich eine Ortsbestimmung vornehmen. Auch nach der Verifizierung ihres Ursprungs in Hamburg im Jahre 1707 bleiben immer noch unbeantwortete Fragen, die die Markuspassion und Bachs Auseinandersetzung mit ihr betreffen.²⁴

Übersetzt von Uwe v. Spreckelsen (Hamburg)

²² C. Wolff, *Bach and Johann Adam Reinken: A Context for the Early Works*, in: derselbe, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge/MA 1991, S. 56–71.

²³ Dok III, Nr. 803.

²⁴ Die Verfasser planen weiterreichende Untersuchungen über die Musik am Hamburger Dom (Sanders) und über Bachs Aufführungen der Markuspassion (Melamed).

Nachtrag zu Fußnote 11: Das 1704 datierte Libretto einer Friederich Nicolaus Brauns zugeschriebenen Johannes-Passion aus dem Bestand *D-Ha A/70002* erscheint in dem Katalog *Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, 15. Mai bis 29. Juni 1985*, hrsg. von H. J. Marx, Hamburg 1985 (S. 28f., Nr. 2). – Anm. der Redaktion.

PASSIO ¹⁶
JESU
CHRISTI
 Secundum Marcum

In
 Hiesiger Thumbs-Kirche
 Dominica Palmarum
 abgesungen
 von
 Frid. Nicol. Brauns,
 Direct. Mus. Instrum. Hamb.



Key Heinrich Völkers am Dohm / 1707.

Sonata à 5.
 Chorus.

JESUS CHRISTUS IST UNNUNSER
 Missethat willen verwundet / und
 um unser Sünde willen zu schla-
 gen / die Straffe legt auf ihm / auf
 das wir Friede hätten / und durch
 seine Wunden sind wir gehelet.

Evang.
 Und da sie den Lob-Gesang gesprochen hät-
 ten / giengen sie hinaus an dem Delberg / und
 JESUS sprach zu ihnen.

JESUS.
 Ihr werdet euch in dieser Nacht alle an mir
 ärgern / denn es steht geschrieben / ich werde
 die Hirtren schlagen / und die Schaafe der Heer-
 de werden sich zuspreuen. Aber nachdem ich auf-
 erstehe / will ich für euch hingehen in Galiläam.

Evang.
 Petrus aber sagt zu ihm

Petrus.
 Und wenn sie auch alle sich ärgerten / so wolte
 ich doch nicht ärgern.

K 2 Evang.

Evang.
Und Jesus sprach zu ihm
J Elias.
Wahrlich ich sage dir: in dieser Nacht ehe
beim der Hahn zweymahl trähet / wirstu mich
drey-mahl verleugnen.
Evang.
Er redet noch weiter
Petrus.
Ja / wenn ich mit dir sterben müßte wölte ich
dich nicht verleugnen.
Evang.
Desselben gletschen sagten sie alle und sie ka-
men zu dem Hofe mit Nahmen Getsemane,
und er sprach zu seinen Jüngern
Jesus.
Setze euch hie bis ich hingeh und bete.
Aria Soprano Solo.
Will dich die Angst betreten /
So gehe hin zu beten /
Zu deinen heil'gen GOTT /
Und soltu nun zerfallen /
Kamstu im Fallen lallen /
So wirstu nicht zu Spott.
Will dich die Angst betreten /
So gehe hin zu beten /
Zu deinen heil'gen GOTT.

Evang.

Evang.
Und nahm zu sich Petrum und Jacobum
und Iohannem, und stieg anzuklettern und zu
sagen und sprach:
Jesus.
Meine Seele ist betrübet bis an den Tod / ent-
halte euch hie und wachet.
Evang.
Und gieng ein wenig fürbas / fiel auf die Er-
de und betet / daß so es möglich wäre / die
Stunde fürüber gienge / und sprach:
Jesus.
Abba! mein Vater! es ist dir alles mög-
lich / überhebe mich dieses Reichs / doch nicht
was ich will, sondern was du wilt.
Sopran. f. Strom.
Was mein GOTT will / das gescheh
allzeit /
Sein Will der ist der beste /
Zu helffen dem er ist bereit /
Die an ihnglaubden feste.
Chorus.
Er hilfft aus Noth /
Der fromme GOTT /
X 3

Und

Eingangs- und Schluss- Gesang

Und züchtiget mit massen;
Wer GOTT veriraunt /
Zest auf ihn baut /
Den will er nicht verlassen.
Evang.
Und kam / und fand sie schlaffend / und sprach
zu Petro:
Iesus.
Simon schlaffest du? vermöchest du denn
nicht eine Stunde zu wachen? Wachet / und
betet / daß ihr nicht in Versuchung fallet. Der
Geist ist willig / aber das Fleisch ist schwach.
Evang.
Und gieng wieder hin und betet / und sprach
dieselbigen Worte / kam wieder und fand sie
abermahl schlaffend / und ihre Augen waren
voll Schluffs / und wußten nicht / was sie ihm
antworteten / und er kam zum dritten mahl / und
sprach zu ihnen:
Iesus.
Ach wölte ihr nun schlaffen und ruhen: Es
ist genug / die Stunde ist kommen. Stehe des
Menschen Sohn wird überantwortet werden in
der Sünders Hände / stehe auff laßet uns gehen.
Stehe der mich verräth ist nahe.

Evang.

Evang.
Und alsobald / da er noch redet / kam herzu
Judas / der Zwölffen einer / und eine große
Schaar mit ihm / mit Schwerden und mit
Stangen / von den Hohenpriestern / und
Schriftgelehrten und Escellen / und der Ver-
räther hatte ihnen ein Zeichen gegeben / und
gesagt:
Judas.
Welchen ich küssen werde / der ist / den
geriffet / und führet ihn gewis.
Evang.
Und da er kam / trat er bald zu ihm / und
sprach zu ihm.
Judas.
Rabbi! Rabbi.
Evang.
Und küßet ihn.
Aria Tenor. 3. Instrum.
Wenn nun der Leib wird sterben
müssen /
So soll die Seele Jesum küssen /
Auf seinen göttlich seligen Mund /
Doch nicht wie dieser Judas thate /
Mit Gall vermischten schnöden
Kratze /
Nein / aus innen Herzens Grund.
X 4

Wenn

Wenn nun der Leib wird sterben
müssen/
So soll die Seele Jesum küssen/
Auf seinen göttlich selgen Mund.

Evang.

Ele aber legten ihre Hände an ihm und
griffen ihm / einer aber von denen die dabey
stunden / zog sein Schwert aus und schlug des
Hohenpriesters Knecht / und hieb ihm ein Ohr
ab / und Jesus antwortet / und sprach zu
ihnen.

Jesus.

Ihr seyd ausgegangen / als zu einen Mör-
der / mit Schwerdten und mit Stangen / mich
zu fahen. Ich bin rädlich bey euch im Tem-
pel gewesen / und habe gesehet / und ihr habe
mich nicht gegriffen / aber auf daß die Schrifft
erfüllet werde.

Evang.

Und die Jünger vertieffen ihn alle und flo-
hen / und es war ein Jüngling / der folgte ihm
nach / der war mit Leinwand bekleidet auf der
bloßen Haut / und die Jümaltnge griffen ihn /
er aber ließ den Leinwand fahren / und flohe
bloß von ihnen. Und sie führten Jesus zum
Hohenpriester und Ctesen und Schrift-
gelehr-

gelehrten. Petrus aber folgte ihm nach von fer-
nen / bis hinein in des Hohen Priesters Pallast/
und saß bey den Knechten und wärmte sich bey
dem Licht / aber die Hohenpriester und der gan-
ze Rath suchten Zeugnis wider Jesus / und fun-
den nichts / viel gaben falsche Zeugnis wider Je-
sum / aber ihr Zeugnis stimmte nicht überein /
und entliche stunden auf und gaben falsche Zeug-
nis wider ihn / und sprachen :

Chorus.

Wir haben gehört / daß er saget / Ich will den
Tempel der mit Händen gemacht ist / abbre-
chen / und in dreyn Tagen einen andern bauen/
der nicht mit Händen gemacht sey.

Evang.

Aber ihr Zeugnis stimmte noch nicht über-
ein / und der Hohenpriester stand auf und rief sie /
und fragete Jesus / und sprach :

Caiphas.

Antwortestu nichts zu dem / das diese wieder
dich zeugen?

Evang.

Er aber schwog stille / und antwortete
nichts. Da fragete ihn der Hohenpriester aber-
mahls / und sprach zu ihm :

Caiphas.

Wistu Christus der Sohn des Hochgelobte?

Evang.

Jesus aber sprach :

) (5

Jesus

Jesus.

Ich bins : Und ihr werdet sehen des Men-
schen Sohn sitzen zur rechten Hand der Kräfte/
und kommen mit des Himmels Wolcken.

Evang.

Da zerriß der Hohenpriester seinen Rock/
und sprach :

Caiphas.

Was dürfen wir weiter Zeugnis / ihr habe
gehört die Gotteslästerung / was düncket euch?

Evang.

Ele aber verdammeten ihn alle / daß er des
Todes schuldig wäre. Da fiengen an entliche
ihn zu verpehen / und mit Häuften zu schlagen/
und zu sagen :

Chorus.

Wellsage uns.

Evang.

Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht/
und Petrus war danteden im Pallast / da kam
des Hohenpriesters Mägde eine / und da sie sa-
he Petrum sich vorzumen / schawte sie ihn an / und
sprach :

Ancilla 1.

Und du warrest auch mit Jesu von Nazareth.

Evang.

Er leugnete aber und sprach :

Petrus.

Petrus.

Ich kenne ihn nicht / weiß auch nicht / was du
sagst.

Evang.

Und er gieng hinaus in den Vorhoff / und
der Hahn krähet / und die Magd sahe ihn / und
hub abermahls an zu sagen denen / die dabey
stunden :

Ancilla 2.

Dieser ist der Cmer.

Evang.

Und er leugnet abermahls / Und nach einer
kleinen Weile sprachen abermahls zu Petro die
dabey stunden :

Chorus.

Wartlich du bist der einer / denn du bist ein
Galiläer / und deine Sprache lautet gleich also:

Evang.

Er aber fieng an sich zu versuchen und
schweren.

Petrus.

Ich kenne des Menschen nicht / von dem
ihr saget.

Evang.

Und der Hahn krähet zum andern mahls /
Da gedachte Petrus an das Wort / das Je-
sus zu ihm sagte : Ehe der Hahn zwey mahls
krähet

) (6

erhöhet/woltestu mich drey mahl verklagnen. Er
hub an zu weinen.

Aria Tenor.

Wein ach wein ist ihm die Wette/
Meiner beyden Augen Bach/
O daß ich gnug Thränen hätte/
Zu betrauren diese Schmach/
O daß aus dem Thränen Brücken/
Kühn ein starker Strohm ge-
ronnen.

Mich umgiebt der Sünden Kette/
Angst und lauter Ungemach.
Wein ach wein ist ihm die Wette/
Meiner beyden Augen Bach.

Evang.

Und bald am Morgen hielten die Hohen-
priester einen Rath mit den Ersten und
Schriftgelehrten/ dazu der ganz Rath/ und
bunden Jesum/ und führten ihn hin/ und u-
berantworteten ihn Pilato. Und Pilatus tra-
get ihn:

Pilatus.

Wistu ein König der Juden?

Evang.

Er antwortet und sprach:

Jesus

Josus.

Du sagst.

Evang.

Und die Hohenpriester beschuldigten ihn
hart. Pilatus aber fragte ihn abermahl/ und
sprach:

Pilatus.

Antwortest du nichts/ sieh wie hart sie dich
verklagen.

Aria Alto 3. Strom.

Klaget nur ihr Kläger hin/
Wie ihr wollet ihn verklagen/
Dieses habt ihr zum Gewinn/
Daß Er gerne will ertragen/
Sonst bleibe sein Herz und
Sinn.

Klaget nur ihr Kläger hin/
Wie ihr wollet ihn verklagen.

Evang.

Jesus aber antwortete nichts mehr; also
daß sich auch Pilatus verwunderte. Er pflegte
aber ihnen auff das Oster-Fest einen Gefangen-
en loß zu geben/ welchen sie begehren: Es
war aber einer genandt Barrabas/ gefangen
mit den Aufsteherschen/ der im Aufbruch einen
Mord begangen hatte. Und das Volk sang

)(7

hinauf

hinauf und rief/ daß er thät/ wie er pflegte.
Pilatus aber antwortet ihnen:

Pilatus.

Wolt ihr/ daß ich euch den König der Ju-
den loß gebe.

Evang.

Denn er wüßte/ daß ihn die Hohenpriester
aus Neid überantwortet hätten; aber die Ho-
henpriester reichten das Volk/ daß er ihnen
viel lieber Barrabam loß gebe: Pilatus aber
antwortet wiederum und sprach.

Pilatus.

Was wolt ihr denn/ daß ich thue dem den-
ich schuldiget/ er sey ein König der Juden.

Evang.

Es schrien abermahl

Chorus.

Creuzige ihn

Evang.

Pilatus aber sprach zu ihnen.

Pilatus.

Was hat er denn übel gethan?

Evang.

Aber sie schrien noch vielmehr

Chorus

Creuzige ihn

Evang.

Evang.

Pilatus aber gedachte dem Volk gnug zu
thun/ und gab ihnen Barrabam loß/ und liber-
antwortet ihnen Jesum/ daß er gegesselt und
gecruciget würde. Die Kriegs-Knechte aber
führten ihn hinein in das Nicht-Haus/ und
rieffen zusammen die ganze Schaar/ und zo-
gen ihm ein Purpur an/ und flochten eine
Dorne-Krone/ und setzten sie ihm auf/ und
fiengen an ihn zu grüßen.

Chorus

Gegrüßet seyst du der Juden König

Evang.

Und schlugen ihn das Haupt mit dem
Rohr/ und verspeten ihn/ und fielen auf
die Knie und beteten ihn an/ und da sie ihn ver-
spottet hatten/ zogen sie ihm den Purpur aus/
und legen ihm seine eigene Kleider an/ und
führten ihn hinaus daß sie ihn crucigten/ und
zwungen einen der sührer gleng/ mit Nahmen
Simon von Cyrene der vom Felde kam/ der
ein Vater war Alexandri und Rufsi/ daß er
ihm das Creuz truge.

Aria Bassö 5. Strom.

O süßes Creuz/ O Baum des Le-
bens/

Hier

Hier wächst die Frucht des edlen
Lebens/
Der atis des Herren Wunden
kalt/
Mensch greiff zu diesen Lebens=
Früchten/
So wirstu Sodoms Schau=
Gerichten/
Und Bosens Zwiebel Sprich=
gram.

Evang.

Und sie brachten ihn an Städte Golgatha/
das ist verdolmetscher Schedelstade / und sie ga=
ben ihn Myrrhen in Wein zu reiben / und Er
nahms nicht zu sich.

Aria Sopra. & Violin.

O Golgatha Platz herber Schmer=
hen/
Hier ist es wo der Heyland starb/
Nimm Seile / nimm es recht zu
Herken
Weil er dadurch dein Heil erwarb/
O Golgatha he. ber Schmerz en. ic.

Evang.

Evang.

Und da sie ihn gecreuziget hatten / schalleren
sie seine Kleider / und wüßten das los drum /
welcher was überkame / und es war um die
dritte Stunde / da sie ihn ereuzigten.

Aria Alto Solo.

Was seh ich hier / ist dieß mein
mein Inßerwehler/
Mein Seelen=
Schaz mein Jesus
mein Vermählter/
Denckt wie mir ist das Herz im
Leide bricht/
Ich kenn ihn fast vor Druf. und
Narben nicht.

Evang.

Und es war oben über ihn geschrieben / was
man ihm Schuld gab / nemlich ein König
der Juden / und sie ereuzigten mit ihm zween
Mörder / einen zu seiner Rechten / und einen zur
Linken / da ward die Schrift erfüllt die da sa=
ger / er ist unter die Übelthäter gerechnet / und
die fürüber giengen lästerten ihn / und schütz=
ten ihre Häupter und sprachen:

Chorus.

Wß du dich wie fein zerbrichst du den Tempel/
und

und bauest ihn in dreien Tagen / hilf dir zum
selber und steig herab vom Creuz.

Evang.

Wesselngleichens die Hohenpriester verhor=
reeten ihn untereinander samt den Schrift. Be=
lehren und sprachen.

Chorus.

Er hat andern geholffen / und kan ihm sel=
ber nicht helfen. Ist er Christus / und König
von Israel / so steig er nun vom Creuz / auf daß
wir sehen und glauben.

Evang.

Und die mit ihm gecreuziget waren / schmä=
herten ihn auch. Und nach der sechsten Stun=
de ward eine Finsternis über das ganze Land
biß um die neunte Stunde / und um die
neunte Stunde rief Jesus laut und sprach:

Jesus.

Eli lama asabthant.

Evang.

Das ist verdolmetscher / mein Gott warum
hastu mich verlassen / und erliche die dabey stun=
den / da sie das höreren / sprachen sie:

Chorus.

Eiehe er ruffet dem Elias.

Evang.

Evang.

Da ließ einer und fület einen Schwamm
mit Essig / und strect ihn auf ein Rohr / und
träncket ihn und sprach:

Miles.

Halt / laß sehen / ob Elias komme und ihn
helffe.

Evang.

Aber Jesus schrey laut und verschied.

Aria Soprano & Violin.

1. V.

Seht Menschen Kinder seht /
Der Fürst der Welt vergeht /
Ihr Friedens Engel klaget/
Sauft Lüffte / Menschen zaget/
Der alles sonst erhält /
Der alles trägt hin fällt;
Seht Menschen Kinder seht /
Der Fürst der Welt vergeht.

Tenor & Violin.

2. V.

Der Fürst der Welt erbleicht /
Das Licht der Welt entweicht / Die

Die Ehre ist verachtet /
Der Tröster ist verschmachtet /
Neh schaut sein Schiden /
Den lichten Tag zur Nacht /
Der Fürst der Welt erbleicht /
Das Licht der Welt entweicht.

Evang.

Und der Fürfang im Tempel zerweh in
zwey Stück von oben bis unten aus. Der
Hauptmann aber / der dabey stand gegen ihm
über / und sahe / daß er mit solchem Geschrey
verschied / sprach er :

Centurio.

Wahrlich / dieser ist Gottes Sohn gewesen.

Evang.

Und es waren auch Weiber da / die von fern
solches schaueten / unter welchen waren Maria
Magdalena / und Maria des Kleinen Jacobs
und Joses Mutter / und Salome / die ihm auch
nachgefolget / da er in Galilda war / und gebetener
harr / unter andern die mit ihm hinauf gen Je-
rusalem gegangen waren. Und am Abend / die-
weil

weil es der Rüktag war / welcher ist der Vor-
Sabbath / sahm Joseph von Arimathia / ein
Ehrbarer Rathsherr / welcher auch auf das
Kreuz Gottes wartet / der wagets und gieng
hinein zu Pilato / und bath üms den Leichnam
Jesu / Pilatus aber verwundert sich / daß er
schon todt war / und rieß dem Hauptmann / und
fragete ihn / ob er längst gestorben wäre ? und
als ers erkündiget von dem Hauptmann / gab
er Joseph den Leichnam.

Aria Alto. 5. Stroment.

Dein Jesus hat das Haupt ge-
neiget /
Man legt ihn nun ins Grab hin-
ein /
Wem dieses nicht zu Herzen steigt /
Der kan nicht Jacobs Enckel seyn.

Evang.

Und er kaufte ein Leinwand / und nahm ihn
aber / und wickelt ihn in die Leinwand / und legte
ihn in ein Grab / das war in einen Felsen ge-
hauen / und wickelt einen Stein für des Grabes
Thür : aber Maria Magdalena und Maria
Joses schaueten zu / wo er hingelaget ward.

Cho-

Chorus. 1. V.

O Seelig ist
Zu dieser Frist /
Wer dieses recht bedencket /
Wie der Herr der Herrlichkeit /
Wird ins Grab gesencket.

2. V.

O Jesu Du /
Mein Hilff und Ruh /
Ich bitte dich mit Thränen /
Hilf daß ich mich bis ins Grab /
Nach Dir möge sehnen.

A M E N.



PASSIO ¹⁴
JESU
CHRISTI,

Secundum Marcum,

In
Diesiger Thums-
Kirche

Dominica Palmarum

Abgesungen

Von

Frid. Nicol. Brauns

Direct. Mus. Instr. Hamb.

Hamburg / Gedruckt bey Conrad Neumann /
E. C. Nahts Buchdrucker. 1708.

Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?

Von Klaus Stein (Nuenen, Niederlande)

1. Zielstellung

Im Jahre 1982 äußerte William H. Scheide Zweifel an der Authentizität des Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Chores „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Die Feststellungen, die diese Zweifel veranlaßten, werden im vorliegenden Beitrag verglichen mit Argumenten anderer Autoren und mit Resultaten eigener Arbeiten, mit dem Ergebnis, daß es für derartige Zweifel keine Veranlassung gibt. Eine Hypothese wird erörtert, die die Besonderheiten in der Struktur dieses Werkes ungezwungen erklärt.

2. Einleitung

In drei Manuskripten aus dem 18. Jahrhundert ist ein Werk für zwei vokale Chöre und Orchester auf den Text „Nun ist das Heil und die Kraft“ überliefert. Dieses Werk ist in der mutmaßlich ältesten Handschrift,¹ einer von Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) geschriebenen Kopie,² nicht mit dem Namen eines Komponisten versehen. Es gibt jedoch zwei andere Handschriften dieses Werkes aus dem 18. Jahrhundert,³ in denen Johann Sebastian Bach als Komponist genannt wird. Das Titeletikett eines dieser beiden Manuskripte wurde von Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger geschrieben, so daß der Zuschreibung an J. S. Bach doch ein großes Maß an Glaubwürdigkeit zukommt. Gerlach war von 1716 an Schüler der Thomasschule und später Student in Leipzig, von 1729 an Dirigent und Organist der Neuen Kirche in dieser Stadt; er gehörte also zu J. S. Bachs Arbeitsumgebung und ist als Überlieferer eines Werkes von J. S. Bach gewiß nicht unglaubwürdig. Das diesbezügliche Werk hat jedoch schon 1860, zur Zeit der Veröffentlichung der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken durch die Bachgesellschaft, eine gewisse Unsicherheit hervorgerufen, insbesondere durch seine ungewöhnliche Form und Instrumentation: Es besteht aus einem einzelnen Ensemblesatz für zwei vokale Chöre und ein verhältnismäßig großes Orchester (Streicher, 3 Oboen, 3 Trompeten und Pauken, Basso continuo). Arnold Schering⁴ sprach von der „rätselvollen Isoliertheit“ des Werkes. Es hätte der Eingangsschor einer Kantate sein können, deren übrige Teile dann jedoch verlorengegangen sein müßten. Als solcher wurde es auch lange Zeit betrachtet, so daß die Gesamtausgabe es als Nr. 50 in die Folge der

¹ SBB *Mus. ms. Bach P 136*.

² H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, S. 19 ff., insbesondere S. 33–37.

³ Beide aus der sogenannten Amalien-Bibliothek stammend, jetzt SBB *Am. B. 84* bzw. *Am. B. 23*.

⁴ A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 3. Aufl., Leipzig 1950, S. 196.

Kantaten eingliederte. Das wäre dann aber die einzige Kirchenkantate J. S. Bachs gewesen, in der ein Doppelchor benötigt wird, und auch die einzige, von der nur der erste Satz erhalten blieb.

Daß von einer Kantate nur der erste Satz überliefert ist, kommt allerdings verschiedentlich vor. Im 18. Jahrhundert hatten viele Musiker hauptsächlich Interesse an Anfangschören von Kantaten. So ist von verschiedenen Kantaten Gottfried Heinrich Stölzels (1690–1749) nur der Anfangschor überliefert: beispielsweise von den Kantaten KK A 343 und 344 in der Numerierung Hennenbergs.⁵ Von diesen existiert nur eine Kopie in einem Manuskript, das neben einigen vollständigen Kantaten, zum Beispiel KK A 342, noch mehr dergleichen Eingangschöre enthält. Um wieder zu Bach zurückzukehren: von seiner Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) liegen aus dem 18. Jahrhundert neben der autographen Partitur und den zugehörigen Aufführungsstimmen nur Abschriften des ersten Satzes vor.⁶ Wenn uns das Autograph dieses Werkes nicht erhalten geblieben wäre, so würden wir auch von BWV 19 nur den Anfangschor kennen. In gleicher Weise gibt es von Bachs Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130) eine Abschrift aus dem 18. Jahrhundert mit einem Pasticcio, bei dem nur der erste Satz von Bach stammt und die ursprünglichen Rezitative und Arien durch Werke zeitgenössischer Komponisten ersetzt sind. Da noch andere Quellen existieren, verfügen wir in diesem Fall jedoch über das vollständige Werk.

In erster Instanz schien es keinen Grund zu geben, an der Authentizität von BWV 50 zu zweifeln, obgleich es sich dann um die einzige nur teilweise überlieferte Kantate Johann Sebastian Bachs mit einem Eingangssatz für Doppelchor handeln würde. Johannes Brahms, der doch wohl als kritischer Musiker gelten kann, führte BWV 50 im Jahre 1873 in Wien auf,⁷ und selbst von Eduard Hanslick sind keine abfälligen Bemerkungen über dieses Werk überliefert worden.

Werner Neumann⁸ bestimmte BWV 50 als Permutationsfuge⁹ und analysierte die fugische Struktur des Werkes auf der Basis von sechs Kontrapunkten (Thema miteinbegriffen). Er äußerte sich lobend über die Qualität des Werkes und seine „erschöpfende Verwirklichung aller im Permutationsprinzip beschlossenen Gestaltungsmöglichkeiten“. Auch Philipp Spitta bewertete den Satz positiv („ein unvergängliches Denkmal deutscher Kunst“),¹⁰ eine Bemerkung, die von Wilhelm Fischer mit Zustimmung zitiert wurde.¹¹ André Pirro¹² und Albert Schweitzer¹³

⁵ F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Dissertation (maschsch.), Leipzig 1965; gekürzte und bearbeitete Fassung, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 121.

⁶ NBA I/30 Krit. Bericht (M. Helms, 1974), S. 136–146.

⁷ M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1908, Bd. II, S. 414, 479; F. May, *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von L. Kirschbaum, Leipzig 1911, Bd. II, S. 144.

⁸ W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge*, 3. Aufl., Leipzig 1953, S. 37–38 und Tabelle 22 a/b.

⁹ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, 5. überarbeitete Aufl., Kassel etc. und München 1985, S. 28.

¹⁰ Spitta II, S. 561 f.

¹¹ W. Fischer in der Vorrede zu seiner Ausgabe von BWV 50, Wien o.J. (Philharmonia Partituren. 111.).

¹² A. Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris 1907, S. 184.

¹³ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Neuauf. Wiesbaden 1957, S. 667.

behandeln das Werk kurz, jedoch voller Anerkennung (Schweitzer: „... gehört zu den am elementarsten wirkenden Gesangsstücken des Meisters“). Noch Ludwig Finscher¹⁴ und John Eliot Gardiner¹⁵ äußerten sich in ähnlichem Sinne.

1982 jedoch veröffentlichte William H. Scheide eine Arbeit,¹⁶ in der er zumindest die Authentizität der doppelchörigen Struktur dieses Werkes anzweifelte. Als Argumente dienten ihm die folgenden Beobachtungen.

- a) Die Besetzung weicht ab von derjenigen der Anfangschöre anderer Kantaten.
- b) Teile gewisser Chorstimmen sind unselbständig („melodische Armut“), und es gibt eine Wiederholung (die Takte 112–115 seien nahezu identisch mit den Takten 98–101).
- c) Es treten nie mehr als fünf Kontrapunkte (von den sechs) zu gleicher Zeit auf außer in den Takten 90–96.
- d) Es finden sich eine große Zahl von Satzfehlern (parallele Oktaven, Unisoni und Quinten).
- e) Eine für Oboe III bestimmte Passage (T. 90–93) ist auf einer normalen Oboe nicht ausführbar, die Notationsweise jedoch ist diejenige für Oboe.
- f) Die Permutationsfuge ist für Bach schon vor 1724 ein gängiges Verfahren, in einem Zeitraum, in dem die doppelchörige Struktur noch keine Rolle spielt.

Scheide kommt zu dem Ergebnis, daß zwar der Bau des Permutationsplanes auf Bach zurückgeht, daß aber die Doppelchörigkeit Zutat eines anonymen Bearbeiters ist („wahrscheinlich nichtautorisierte Bearbeitung“). Seines Erachtens kann die kontrapunktische Struktur des Werkes ohne Einbußen von einem fünfstimmigen Chor ausgeführt werden. Dürr schließt sich dieser Auffassung an,¹⁷ hauptsächlich auf Grund des Arguments, daß eine akkordische Stimmführung in einem Chor für Bach „untypisch“ sei. Eine Bearbeitung im Sinne von Scheides Deutung wurde alsbald in Angriff genommen.¹⁸

Klaus Hofmann¹⁹ ist zwar der gleichen Meinung wie Scheide in der Bewertung der doppelchörigen Struktur als Ergebnis späterer Bearbeitung, kommt aber zu dem Schluß, daß niemand anders als Bach selbst der Bearbeiter gewesen sein könne.

¹⁴ L. Finscher, Vorbemerkungen zu Nikolaus Harnoncourts Platten- und CD-Einspielung von BWV 50, Teldec 229242560-2 (1975).

¹⁵ J. E. Gardiner, Vorbemerkungen zur Platten- und CD-Einspielung von J. S. Bachs Motetten, Erato 269658-811728 (1980).

¹⁶ W. H. Scheide, „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: *Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung*, BJ 1982, S. 81–96.

¹⁷ A. a. O. (vgl. Fußnote 9), S. 778.

¹⁸ R. Kubik (Hrsg.), *J. S. Bach, BWV 50, „Nun ist das Heil und die Kraft“ (Rekonstruktion der Originalfassung)*, Kantatensatz zum Michaelistag, Neuhausen–Stuttgart 1985.

¹⁹ K. Hofmann, *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50): Neue Überlegungen zur Werkgeschichte*, BJ 1994, S. 59–73.

3. Die Struktur von BWV 50

Unterschiedliche Strukturpläne für BWV 50 haben Neumann, Scheide und Hofmann vorgelegt. Neumann unterscheidet sechs Kontrapunkte (mit Einschluß des Themas), Scheide nur fünf. Die Kontrapunkte werden im Folgenden angedeutet als Kp5 usw.; Kp1 ist das Fugenthema. Die abweichende Numerierung zwischen Neumann und Scheide entsteht dadurch, daß ein Motiv (Kp5 in Neumanns Numerierung, der Hofmann sich wieder anschließt) eine freie Umkehrung von Kp1 ist und darum Scheide zufolge keine Selbständigkeit besitzt. Wir folgen hier dem Schema Hofmanns; die Selbständigkeit der Themenumkehrung wird in unserer Analyse später noch eine Rolle spielen (siehe Abschnitt 5.).

Die Kontrapunkte sind in Beispiel 1 wiedergegeben, während Tabelle 1 (Seite 56) Hofmanns Permutationsschema bietet.

Ein besonderer Zug in der Struktur von BWV 50 ist eigentümlicherweise von keinem der genannten Autoren in seine Betrachtung einbezogen worden: BWV 50 besteht, soweit bekannt, als einzige fugisch strukturierte Komposition Bachs aus zwei Expositionen über das gleiche thematische Material, die durch einen deutlichen, auch für Nichtmusiker hörbaren Abschluß voneinander getrennt sind (T. 68).

Das Werk besteht also aus zwei Teilen, beide um das erwähnte Permutationsschema zentriert. Das Permutationsschema wird jedoch in keinem der beiden Teile und durch keinen der beiden Chöre völlig konsequent befolgt. Namentlich ist Kp6 kaum, Kp5 nur in geringem Maße beteiligt. Des weiteren treten neben den 6 Kontrapunkten mehrere zusätzliche Motive auf:

- a) Ein ostinato-Motiv (in Tabelle 1 mit „0“ angedeutet);
- b) Einige akkordische, also nichtfugische Stimmenanteile (Scheides „melodische Armut“), in Tabelle 1 angedeutet mit „+“.

Auch ist die Funktion des zweiten Chores anders beschaffen als die des ersten:

- a) Im ersten Teil ist die Rolle des zweiten Chores beschränkt auf das einmalige Zitieren von Kp5 und Kp6 (beide im Sopran) mit akkordischer Stützung durch die anderen Stimmen;
- b) Im zweiten Teil nimmt vom zweiten Chor nur der Sopran am Permutationsverfahren teil.

Allerdings fängt der zweite Teil noch vor der eigentlichen Permutation mit einem Zitat von Kp1 an, wobei dieses Motiv abwechselnd im ersten und im zweiten Chor auftritt, so daß beide Chöre hier gleichwertig behandelt werden. In Tabelle 1 ist dies mit 1* angedeutet.

4. Diskussion von Scheides Argumenten

- a) Die für den Anfangschor einer Kantate Johann Sebastian Bachs monierte ungewöhnliche Besetzung (zwei vokale Chöre mit einem verhältnismäßig großen Orchester) ist ein in Hinsicht auf die Echtheit des Werkes sehr anfechtbares Argument: Kantaten von Johann Sebastian Bach zeichnen sich durch eine große

Beispiel 1: Die Kontrapunkte in BWV 50 nach W. Neumann und K. Hofmann

Kp 1



Kp 2



Kp 3



Kp 4



Kp 5



Kp 6



(Kp 1)



(Kp 2)



(Kp 3)



(Kp 4)



(Kp 5)



(Kp 6)



Tabelle 1. Schematischer Aufbau von BWV 50 nach Klaus Hofmann

Teil I	II														
Takt	1	8	15	22	29	36	43	50	69	76	83	90	97	104	111
Instr.	-	-	-	-	1	5	-	1	-	-	-	-	-	-	-
					Tr	Ob		V1							Tr
Chor 1	-	-	-	1	2	3	4	2	1*	1	2	3	4	6	5
	-	-	1	2	3	4	6	6	+	-	1	2	3	4	+
	-	1	2	3	4	2	3	4	+	-	-	1	2	3	+
	1	2	3	4	0	1	2	3	+	-	-	-	1	2	+
Chor 2	-	-	-	-	5	-	1	-	1*	2	3	4	4	1	2
	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	5	6	3	+	6
	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	5	2	+	3
	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	-	5	+	4

Vielfalt von Besetzungen aus, ebenso wie die seiner Zeitgenossen Christoph Graupner (1683–1760)²⁰ oder Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)⁵. Eine Besetzung mit zwei Vokalchören und Orchester wurde bei anderen Gelegenheiten von Bach durchaus verwendet, so etwa bei der Trauerfeier für den Rektor der Thomaschule Johann Heinrich Ernesti 1729 (siehe die Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“, BWV 226), wenn auch das Orchester sich in diesem Fall auf colla parte geführte Streich- und Holzblasinstrumente beschränkte.

Als Bestimmung für BWV 50 ist der sogenannte „Michaelstag“ (29. September) auf Grund des Textes (Offenbarung 12,10) als sehr wahrscheinlich anzusehen; an diesem Tag wartete Bach des öfteren mit großer Besetzung auf. Man denke nur an die Kantaten „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130), „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) und „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149). In allen diesen Fällen ist die Orchesterbesetzung nahezu identisch mit derjenigen, die in BWV 50 verlangt wird. Die Besetzung mit Doppelchor ist allerdings einmalig für einen Gottesdienst am 29. September, ist aber als Argument gegen die Authentizität von BWV 50 nicht überzeugend (siehe Abschnitt 5).

Die ungewöhnliche Struktur dieses Werkes deutet darauf hin, daß wir es hier nicht mit dem Eingangschor einer Kantate zu tun haben. Eher wäre es als motettenartiger Einzelchor anzusehen. Die Struktur von BWV 50 brauchte nicht mehr befremdlich zu wirken, wenn gute Gründe für ihre Wahl angeführt werden können.

b) Die beiden Chöre werden nicht gleichberechtigt behandelt: Die Rolle des zweiten Chores ist – gemessen am Permutationsschema – anders als diejenige des ersten Chores (siehe Tabelle 1), und der zweite Chor weist oft eine wenig selbständige Stimmführung auf.

²⁰ DDT 51/52, hrsg. von F. Noack, Neudruck 1960.

Es ist nicht zu bestreiten, daß die beiden Chöre in BWV 50 unterschiedlich am Permutationsverfahren beteiligt sind, während in anderen doppelchörigen Werken Bachs beiden Chören zumeist eine nahezu gleiche Bedeutung zuteil wird. Zu denken ist hier etwa an die Motetten „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225, „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226, „Fürchte dich nicht“ BWV 228, „Komm, Jesu, komm“ BWV 229, an die Matthäus-Passion BWV 244 und das „Osanna“ aus der Messe in h-Moll BWV 232^{IV}.

Denkbar wäre, daß der Unterschied bezüglich der kontrapunktischen Wichtigkeit der Chorstimmen in BWV 50 auf das Konto einer geringeren musikalischen Kompetenz des zweiten Chores käme. Der zweite Chor hätte dann aus musikalisch schwächeren Thomanern bestanden, wie sie Bach in seiner Beschreibung des Chores im Jahre 1730²¹ geschildert hat. Das kann aber so nicht aufrechterhalten werden: Zwar findet man akkordische Passagen besonders im zweiten Chor, aber im ersten fehlen sie darum doch keineswegs (siehe Tabelle 1). Vielleicht noch wichtiger ist der Umstand, daß in gewissen Teilen von BWV 50 die Anforderungen an die Stimmen des zweiten Chores mit denjenigen des ersten vergleichbar sind. Das gilt im besonderen für den zweiten Teil von BWV 50.

Dennoch ist es nicht sehr überzeugend, auf Grund des akkordischen Charakters eines Teiles der Chorstimmen als Komponisten der Stimmen des zweiten Chores einen anderen Musiker anzunehmen als den Komponisten der Stimmen des ersten Chores. Erstens gibt es wichtige Ausnahmen von der Regel, daß bei Bach zwei Chöre stets gleichberechtigt behandelt werden. So ist im Eingangschor der Matthäus-Passion der zweite Chor nicht völlig gleichwertig mit dem ersten Chor behandelt: Am Anfang beschränkt sich der zweite Chor auf Unterbrechungen der vom ersten Chor vorgetragenen kontrapunktischen Exposition. Auch hier haben die Stimmen des zweiten Chores oft einen Akkordcharakter. Zwar entwickelt in den Takten 73–87 der zweite Chor stärkere kontrapunktische Ambitionen, aber die Stimmen des zweiten Chores verdoppeln hier die Stimmen des ersten. Gegen Ende des ersten Satzes kehrt dann der zweite Chor zu seiner „Unterbrechungs“-Rolle zurück. In dem Chorsatz „Sind Blitze, sind Donner“ (BWV 244/27b) werden beide Chöre zwar gleichberechtigt behandelt (ohne unisono zu gehen), anscheinend sind hier jedoch parallel verlaufende Oktaven und Quinten schwer zu vermeiden.¹⁹

Auch in anderen zweichörigen Werken Bachs kommt es hin und wieder vor, daß die Rollen der beiden Chöre zumindest in einem Teil der Komposition unterschiedlich sind; wenn letzten Endes den beiden Chören meist aber doch die gleiche Bedeutung zugemessen wird, so wird dies durch Rollentausch erreicht. Das ist etwa der Fall im „Osanna“ der Messe in h-Moll (BWV 232^{IV}): hier verlaufen in den Takten 1–2 alle Stimmen beider Chöre unisono beziehungsweise in Oktavenverdopplung, in den Takten 26–34 gilt dies für alle Stimmen des zweiten Chores. Später, in den Takten 51–60, verlaufen dann die Stimmen des ersten Chores unisono beziehungsweise in Oktavverdopplung. Daß in BWV 50 der zweite Chor während eines Teiles der Komposition eine akkordische Stimmführung aufweist, ist also in Hinsicht auf die Authentizität dieses Werkes nicht ausschlaggebend.

²¹ Dok I, S. 22.

Anscheinend geht Scheide davon aus, daß Bach mit der Einführung eines zweiten Chores keine andere Absicht gehabt haben könnte als die Ausweitung eines vier- oder fünfstimmigen Permutationsplanes auf acht Stimmen. In Abschnitt 5 soll dagegen eine Interpretation vorgelegt werden, die mehr Überzeugungskraft besitzt. Hier muß darauf hingewiesen werden, daß realer achtstimmiger Kontrapunkt mit selbständigem Verlauf aller acht Stimmen selbst in den doppelchörigen Werken Bachs nicht oft auftritt. Im „Osanna“ der h-Moll-Messe ist dies beispielsweise beschränkt auf die Takte 64–79 und 86–116; in Takt 7–9 verlaufen Baß 1 und Baß 2 parallel, und auch an anderer Stelle wird achtstimmiger Kontrapunkt durch abwechselndes Auftreten der beiden Chöre und durch parallelen Verlauf einiger Stimmen vermieden. Zu demselben Schluß führt eine Analyse von Bachs Motetten. Als Grund dafür ist zu vermuten, daß Bach der Überzeugung war, bei einer kontrapunktischen Führung von acht vokalen Stimmen könnte die Struktur Gefahr laufen überfüllt zu werden, so daß der Hörer die Stimmen nicht mehr gesondert verfolgen kann und eigentlich nur eine Aufeinanderfolge von Dreiklangsakkorden hört. Wenn jemand, so hätte Bach einen durchsichtigen achtstimmigen Kontrapunkt komponieren können; gleichwohl wäre die Hörbarkeit der gesonderten Stimmen durch das Fehlen unterschiedlicher Klangfarben wie dies bei acht vokalen Stimmen der Fall ist, beeinträchtigt worden.

Die akkordische Stimmführung in BWV 50 kann also nicht als Argument gegen die Autorschaft Bachs oder zugunsten einer fremden Bearbeitung einer ursprünglich fünfstimmigen Fassung akzeptiert werden. Auch das Argument einer unveränderten Wiederholung eines Teiles von BWV 50 in den Takten 112–115, wo Scheide offenbar lieber eine veränderte Wiederholung gesehen hätte, hat keine Überzeugungskraft. Denn in den Takten 112–115 ist die Verteilung der Motive über die Stimmen anders als in den Takten 98–101; selbst die Kombination von Kontrapunkten, die man innerhalb von einem der beiden Chöre antrifft, ist unterschiedlich. Man kann eben, wenn zwei Chöre zur Verfügung stehen, auf diese Art wiederholen ohne gleichförmig zu werden. In unbestritten authentischen Werken Bachs lassen sich genug Wiederholungen finden, bei denen zwischen zwei Wiedergaben einer Passage weniger Unterschiede vorkommen als in den einschlägigen Passagen von BWV 50 (zu vergleichen wäre hier beispielsweise in der autographen Partitur der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 die Bemerkung nach T. 220).

c) Die Bemerkung Scheides, daß nicht mehr als fünf Kontrapunkte (von sechs) zu gleicher Zeit auftreten, mit Ausnahme der Takte 90–96, trifft zu (siehe Tabelle 1). Meines Erachtens ist dies so zu interpretieren, daß Kp5 und Kp6 nicht so sehr als Teile des eigentlichen Permutationsplans zu betrachten sind, sondern eher als Extrathemen (siehe Abschnitt 5). Das Auftreten solcher Extrathemen kann als Zeichen dafür gewertet werden, daß der Kompositionsprozeß, jedenfalls in dem hier betrachteten Werk, nicht allein nach konstruktiven Verfahren erfolgte, sondern auch emotionelle Komponenten umfaßte.

d) Scheide entdeckte eine große Zahl Parallelführungen (Oktaven, Unisoni, Quinten), seiner Ansicht nach Fehler im musikalischen Satz. Einige Fälle sind in Beispiel 2 wiedergegeben. Dies ist eine Feststellung, die als Argument gegen die Authentizität von BWV 50 ernst genommen werden muß, wenn auch die

Beispiel 2: Abweichungen von den Regeln des Kontrapunkts in BWV 50, nach W. H. Scheide

T. 18 f.

B 1
①
Bc

analog T. 25 f., 86 f. 93 f.

T. 32

Tr
②
B +
Bc

analog T. 46, 53, 107

T. 21

T 1
+ Br
③
Bc

analog T. 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110, 117

T. 56

S 1
④
A 1

T. 96

Ob 2
+ A 1
⑤
A 2

analog T. 117

T. 29 f.

Ob 2
⑥
Tr 1

analog T. 43 f., 97 f., 104 f.

T. 31

Ob 2
⑦
S 1
+ V 1

analog T. 99, 113

T. 34

Ob 1
S 1
+V 1

analog T. 116

T. 34

Ob 2
S 2

T. 48

Ob 2
+A 1
S 2

analog T. 55

heute üblichen theoretischen Regeln für den Kontrapunkt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich formuliert wurden.²² Bei anderen Werken Bachs sind wir ja gerade an eine große Sorgfalt in der kontrapunktischen Satzweise gewöhnt. Dennoch kommen ab und zu auch in Werken Bachs von gesicherter Authentizität Parallelführungen vor. So findet man in der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56), deren Partitur autograph ist,²³ Abweichungen von den strikten Regeln des Kontrapunkts (Beispiel 3), ohne daß dies in nennenswerter Weise stört. Hofmann zitiert a. a. O. sogar aus dem Chor „Sind Blitze, sind Donner“ der Matthäus-Passion, also aus „einer der prachtvollsten Handschriften Bachs“²⁴, einige Fälle von parallelen Unisoni, Oktaven und Quinten.²⁵

Es bleibt jedoch unklar, ob Bach hierin wirkliche Satzfehler gesehen hätte. Einige von ihnen können hinwegargumentiert werden, wie Hofmann das tut: Parallele Intervalle zwischen Stimmen in verschiedenen Chören, also etwa in den genannten Beispielen aus der Matthäus-Passion, aber auch in den Nummern 5 und 10 (hier zwischen Alt 1 und Sopran 2) aus Beispiel 2, braucht man Hofmann zufolge nicht mitzuzählen. Wenn wir auch noch Trompeten und Pauken einerseits, und die drei Oboen beziehungsweise Oboi d'amore als separate (instrumentale) Chöre auffassen, zählen auch die Nummern 2, 6, 7, 8, 9 und 10 (hier zwischen Oboe 2 und Sopran 2) unserer Übersicht nicht als Fehler mit. Auch kann man argumentieren, daß zwischen den parallelen Intervallen zuweilen eine andere Konsonanz steht. Von Scheides „Fehlern“ bleiben dann nicht viele übrig.

²² D. de la Motte, *Harmonielehre*, 8. Aufl., Kassel etc. und München 1992, S. 7.

²³ NBA I/24 Krit. Bericht (M. Wendt, 1991), S. 163–171.

²⁴ E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. und München 1991, S. 31.

²⁵ Z. B. T. 89, A1+S2; T. 92, S1+A2; T. 99, S1+T2; T. 100, A1+A2; T. 112, T1+B2.

Beispiel 3: Abweichungen von den Regeln des Kontrapunkts in BWV 56

Satz 1, T. 4

Satz 1, T. 18 f

Als Übergang von einer verminderten zu einer reinen Quinte nicht von allen Experten als Fehler angesehen.

Satz 2, T. 2 f

Es fällt schwer, sich dem Eindruck zu entziehen, daß Scheides viertes Argument gegen die Authentizität von BWV 50 eher typisch für einen Theoretiker ist. Für einen praktischen Musiker aus dem 18. Jahrhundert, dem jede Woche eine neue und originelle Komposition abverlangt wurde, waren die Regeln des Kontrapunkts in erster Linie ein Hilfsmittel bei der Schaffung eines gut klingenden Musikstückes; für einen Theoretiker bekommen sie leicht eine absolute Bedeutung. Mit andern Worten: Ich bin der Überzeugung, daß die Bedeutung von Intervallregeln in kontrapunktischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts überschätzt wird. Ein Komponist der damaligen Zeit wird besonders auf das Regelwerk geachtet haben, wenn er es mit einem Musikstück für eine geringe Stimmenzahl zu tun hatte, bei dem also jede Parallelführung deutlich hörbar ist. Dagegen werden diese Regeln für ihn eine geringere Bedeutung gehabt haben bei vielstimmigen Musikwerken, bei denen man besonders genau hinhören muß, um Parallelführungen überhaupt herauszufinden. In diesem Zusammenhang wäre darauf hinzuweisen, daß die von Scheide entdeckten Fehler in der Stimmführung von BWV 50 noch niemandem zuvor aufgefallen waren. In Hinsicht auf Hörer beziehungsweise Ausführende, denen musikalische Sachkenntnis nicht abgesprochen werden kann, sei erinnert an die Reihe von Kirnberger bis Gardiner (Abschnitt 2). Diese geringe Hörbarkeit der Abweichungen von den Intervallregeln ist meines Erachtens die Basis für Hofmanns Auffassung, daß Parallelführungen zwischen Stimmen in verschiedenen Chören nicht als Fehler mitzählen.

Ich befürworte ausdrücklich *nicht* eine bewußte Vernachlässigung der Intervallregeln. In der Musik des späten Mittelalters sind parallele Quartan und Quinten

gerade sehr auffällige Abweichungen vom Klangbild der späteren Musik; daß Parallelführungen in der späteren Musik nur in geringem Maße vorkommen, kann also als eine der charakteristischen Eigenschaften der Musik aus der Zeit nach 1550 angesehen werden. Andererseits erhebt sich jedoch die Frage, ob die Intervallregeln in der Form, in der sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formuliert worden sind, als Argument in Hinsicht auf die Authentizität eines Musikwerkes aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet werden können. Ein Komponist kann Gründe gehabt haben, in einem vielstimmigen Stück die Intervallregeln beiseite zu lassen, weil ein allzu genaues Beachten dieser Regeln anderen Eigenschaften, wie etwa der Selbständigkeit der Stimmführung, im Wege stehen könnte.

e) Die Diskrepanz zwischen dem Tonumfang der dritten Oboenstimme in den Takten 90–93 (in der Tiefe bis a), und dem Tonumfang einer Oboe (nur bis c' reichend), kann durch die Annahme gelöst werden, daß die Stimme der dritten Oboe für eine Oboe d'amore konzipiert wurde; wie schon Hofmann a. a. O. bemerkte, liegt die genannte Stimme genau im diesbezüglichen Bereich. Dem Einwand, daß im Manuskript doch eine Oboe genannt wird, sei entgegengehalten, daß ein gleichartiger Fall im Partitुरautograph des ersten Kyrie von Bachs h-Moll-Messe (BWV 232¹) zu finden ist: die Stimme für „Travers e Hautbois 2“ geht in der Tiefe des öfteren bis h, einmal sogar bis ais (T. 27). Da der entsprechende Ton für die Stimmführung gewiß wichtig ist, wird man bei einer Aufführung auch hier auf eine Oboe d'amore zurückgegriffen haben (wie es die Dresdner Originalstimmen auch bestätigen).

f) Das Argument, daß Bach vor 1724 nie Kompositionen für Doppelchor, oder nach 1724 keine Permutationsfugen mehr hätte schreiben können, nur weil von seiner Hand keine anderen Doppelchöre aus der Zeit vor 1724 beziehungsweise Permutationsfugen aus der Zeit nach 1724 bekannt sind, läuft auf eine derartige Schematisierung eines kreativen Musikers hinaus, daß hierauf nicht weiter eingegangen zu werden braucht.

5. Eine Hypothese über die Entstehung von BWV 50 und eine neue Erklärung der Eigenarten in der Struktur dieses Werkes.

BWV 50 zeigt zwei auffallende Besonderheiten, denen vorherige Autoren meines Erachtens ungenügend Aufmerksamkeit gewidmet haben:

- a) Das Werk besteht aus zwei Fugenexpositionen über das gleiche thematische Material, die voneinander durch einen deutlichen Abschluß, gefolgt von einer (kurzen) Generalpause getrennt sind.
- b) Kp5 nimmt einen bevorzugten Platz ein, der nicht so sehr aus dem Struktur-schema (Tabelle 1, S. 56) herausgelesen werden kann, aber beim Hören des Werkes deutlich auffällt.

Kp5 wird nämlich nicht ohne weiteres als der nächstfolgende Kontrapunkt in einem Permutationsplan eingeführt, sondern von einem gesonderten Chor in einer akkordischen Passage präsentiert, deren Wichtigkeit noch durch das gleichzeitige erste

Auftreten von Oboen, Trompeten und Pauken (T. 29) akzentuiert wird. Dergleichen akkordische Stimmführungen kommen auch weiterhin in diesem Werk nur als Begleitung von Kp1 und Kp5 vor, wodurch Kp5 also eine Sonderrolle zugewiesen bekommt.

Bei der Erklärung dieser Merkwürdigkeiten gehen wir von der Tatsache aus, daß Kp1 auffallend gut zu dem Text des Werkes paßt: Alle bei normalem Lesen des Textes betonten Silben („Nun“, „Heil“, „Reich“, „Macht“, „Gott(es)“) fallen auf akzentuierte Takteile; die Wiederholungselemente im Bibeltext (das wiederholte „und“, gefolgt von einem bestimmten Artikel) finden ihren Widerhall in den wiederholten Tönen gleicher Tonhöhe nach einem abweichenden Ton zum Taktanfang; und auch die steigende Linie im Thema mit „Gott“ als Höhepunkt ist theologisch durchaus nachvollziehbar. Mit andern Worten: Kp1, das Thema von BWV 50, ist auf den vertonten Bibeltext zugeschnitten.

Zu allererst schließt diese Feststellung die Möglichkeit aus, daß das Permutationsschema eigentlich für einen anderen Text bestimmt gewesen und nur als „Parodie“ auf Offenbarung 12, 10 angewandt worden sein könnte. In Rahmen der gegenwärtigen Arbeit ist besonders wichtig, daß der Text offenbar Ausgangspunkt für den gesamten Kompositionsprozeß war.

Nach dem Erfinden eines Themas ist die zweite Aufgabe eines Musikers, der einen gegebenen Text zu vertonen hat, zu untersuchen, ob das genannte Thema genügend musikalische Verarbeitungsmöglichkeiten bietet. Es stellt sich heraus, daß zum genannten Thema (Kp1) nicht nur eine gewisse Zahl von Gegenmotiven mit melodischer und harmonischer Selbständigkeit gefunden werden kann, sondern daß Kp1 bei (freier) Umkehrung eine melodisch selbständige Linie (Kp5) ergibt, die mit Kp1 und den anderen Kontrapunkten ohne harmonische Reibungen kombiniert werden kann.

Nun hat die Umkehrung eines Themas als kontrapunktisches Motiv die besondere Eigenschaft, zwar einen neuen Gedanken einzuführen, aber dies zu tun ohne die Einheit der Komposition zu gefährden; im Gegenteil, diese Einheit wird dadurch eher verstärkt als abgeschwächt.

Es ist daher recht gut vorstellbar, daß der genannte Musiker durch das Auffinden der Themenumkehrung als Kontrapunkt in einem Permutationsplan so fasziniert ist, daß er sich entschließt, Kp5 nicht auf einem normalen Platz in der Exposition einzuführen, sondern auf eine eher auffällige Weise, passend zur bewußten Bibelstelle, in der dieser Text einer „großen Stimme im Himmel“ in den Mund gelegt wird. Offenbar stellte der Komponist sich vor, daß diese Stimme so weittragend war, daß sie von Wolken und Erde wie ein Donner zurückgeworfen wurde. Der Schall eines Donners wird im Laufe der Zeit auf eine charakteristische Art verformt: Ein zu Anfang eher grollendes Geräusch büßt mehr und mehr seine Einzelheiten ein und wird dumpf, das heißt, es verschiebt sich in der Richtung auf tiefere Töne. Diese Eigenart kann einem aufmerksamen Zuhörer sehr gut auch im 18. Jahrhundert aufgefallen sein, zumal im damaligen Leben Naturgeräusche wohl mehr als heutzutage auffielen.

Die Reflexion – das Zurückwerfen – eines donnerartigen Geräusches kann nun auf unterschiedliche Weise musikalisch zum Ausdruck gebracht werden, von denen wir hier zwei Verfahren nennen, die dies – zwar stilisiert, jedoch sehr bildkräftig – tun:

- Wiederholung einer zuerst in kontrapunktischer Form präsentierten Passage in veränderter Form (zum Beispiel als freie Umkehrung), jedoch mit akkordischer Begleitung, die den fortwährenden Verlust an Einzelheiten im Geräusch des Donners bei (wie wir heute sagen würden) Reflexionen und Brechungen illustriert; das Reflexionselement kann noch besonders hervorgehoben werden, wenn die Wiederholung einem zweiten Chor anvertraut ist, der möglichst räumlich getrennt vom ersten aufgestellt ist;
- Verteilung einer akkordischen Passage abwechselnd auf zwei Chöre, wobei der Reflexionseffekt noch verstärkt werden kann, indem von den Wiederholungselementen in Kp1 Gebrauch gemacht wird.

Dieses sind nun die Formen, die der Komponist von BWV 50 beim Anfang der ersten beziehungsweise der zweiten Fugenexposition verwendet. Daß auch die zweite Verfahrensweise der donnerartigen Wiederholung dem Komponisten wichtig war, folgt daraus, daß er mit dieser einen neuen Anfang nach einem Abschluß mit Generalpause formiert.

Wesentlich hierbei ist die Verfügbarkeit von zwei Chören, nicht nur um den Reflexionsgedanken musikalisch nachzubilden, sondern auch um zu betonen, daß der Streit des Erzengels Michael und seiner Begleiter gegen eine „rasende Schlange und höllischen Drachen“ (wie es in BWV 19 heißt) nicht irgendeine Zänkei zwischen Nachbarn im Überirdischen ist, sondern etwas, was uns alle angeht. Konnte so etwas in Leipzig um das Jahr 1730 verwirklicht werden? Konnte ein Komponist darauf hoffen, jemals für einen Gottesdienst am Michaelistag zwei Chöre zur Verfügung zu haben?

Normalerweise war das nicht möglich: Die Thomasschule konnte vier Chöre formieren (wie Bach es in seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig beschreibt), aber durch diese mußten zu gleicher Zeit Gottesdienste in vier Kirchen mit Musik versehen werden. Dennoch gab es wohl einen gewissen Spielraum: Es gab schließlich auch die Möglichkeit, am Karfreitag eine doppelchörige Matthäus-Passion aufzuführen, anhand einer Abwechslungsvereinbarung zwischen der Thomas- und der Nikolaikirche, die sogar noch aus der Zeit vor der Komposition von Bachs Matthäus-Passion stammte.²⁶ Es liegt dann auf der Hand anzunehmen, daß – Mitarbeiter von Autoritäten wie der Geistlichkeit vorausgesetzt – eine solche Regelung auch zwischen der Thomaskirche und der Neuen Kirche hat stattfinden können (obgleich, soweit mir bekannt, nichts davon in Akten oder anderen Schriftstücken belegt ist). Eine solche Regelung würde erklären, warum von BWV 50 gerade eine Kopie von der Hand Gerlachs, des Dirigenten der Neuen Kirche, überliefert ist.

Die Kernfrage ist nun: wen können wir uns als Musiker in den vorangehenden Absätzen vorstellen? Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, welche Bedeutung wir einigen widersprüchlichen Argumenten beimessen.

BWV 50 weist unleugbar Einzelheiten auf, die dem Komponisten eine respektable kontrapunktische Begabung abforderten. Andererseits gibt es Abweichungen von den normalen Regeln des Kontrapunkts: akkordische Passagen, Parallelführungen. Im Blick auf die akkordischen Passagen bin ich der Meinung, daß die Annahme, es gehe dem Komponisten um die stilisierte Wiedergabe eines donnerartigen Wider-

²⁶ Dok II, Nr. 179.

halls im Verlauf aufeinanderfolgender Reflexionen, ein hinreichendes Argument für eine solche Abweichung von den strikten Regeln einer Fuge ist; daß also die akkordischen Passagen auf einen bewußten Verzicht auf selbständige Stimmführung zurückzuführen sind, so daß auf Grund hiervon Johann Sebastian Bach als Autor von BWV 50 nicht ausgeschlossen werden kann. Wer den Parallelführungen große Bedeutung beimißt, wird andererseits die Frage beantworten müssen, warum dann auch in Bachschen Werken von unbestrittener Authentizität ab und zu parallele Quinten und Oktaven auftreten. Mit anderen Worten: Ein Nichtbefolgen der Kontrapunktregeln kann zweierlei Ursachen haben: Der Komponist *konnte* sie nicht befolgen, weil er die Regeln in ungenügendem Maße beherrschte, oder er *fand es nicht für erforderlich*, sie zu befolgen, weil er weiter sah als die Regeln der Lehrbücher. Gerade das Abweichen von den theoretischen Regeln, um einen speziellen Effekt zu erreichen, erfordert eine Flexibilität, die eigentlich nur von jemandem erwartet werden kann, der über diesen Regeln steht. In einem viestimmigen Musikstück würde ein peinlich genaues Vermeiden aller verbotenen Intervalle eine sehr starke Einschränkung in der Stimmführungsfreiheit mit sich bringen, während ein Zuhörer, der nicht ausdrücklich darauf achtet, derartige Parallelführungen nicht bemerken wird. In einem solchen Fall könnte ein Komponist, der gerade der melodischen Selbständigkeit der Stimmen viel Bedeutung beimißt, auch wohl bewußt ein paralleles Intervall in Kauf nehmen, um die genannte Selbständigkeit nicht zu gefährden.

Vom Standpunkt eines heutigen theoretisch denkenden Kontrapunktikers mag das letztere Vorgehen tadelnswert sein; im 18. Jahrhundert hätte ein praktischer Musiker aber wohl zu der Überzeugung kommen können, daß nicht jedes Abweichen von den theoretischen Regeln als unüberwindliches Hindernis zu gelten braucht, wenn dadurch ein lebendiges Musikwerk entsteht. Mit anderen Worten: der musikalische Schöpfungsvorgang braucht – auch, und sogar im besonderen – bei einem Komponisten wie Bach nicht rein rechnerisch verlaufen zu sein, sondern wird daneben emotionelle Elemente umfaßt haben.

Die oben vertretene Auffassung von der nicht absolut aufzufassenden Wichtigkeit des Vermeidens von Parallelführungen beim praktischen Komponieren im 18. Jahrhundert wird gestützt von den theoretischen Schriften eines Musikers aus dieser Zeit, der auch das praktische Musizieren kannte: Johann Mattheson. In seinem Buch „Der Vollkommene Capellmeister“²⁷ findet man den obengenannten Unterschied wieder zwischen dem Nicht-beachten-können der Intervallregeln und dem Nicht-unbedingt-nötig-finden diese zu beachten, weil man „nach etwas mehrern und wichtigern trachtet“ (a. a. O., § 31), sowie auch die Zulassung von parallelen Quinten, jedenfalls in der Gegenbewegung, „in acht- und mehrstimmigen Sachen“ (ebenda, § 34).

²⁷ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faksimile-Nachdruck (hrsg. von M. Reimann), Kassel etc. 1954, S. 256–259.

Diese Skizze des Entstehens von BWV 50 ist – naturgemäß – hypothetisch; sie erklärt jedoch ungezwungen alle Besonderheiten in der Struktur dieses Werkes:

- a) die Doppelchörigkeit;
- b) das Vorkommen von akkordischen Passagen;
- c) den Aufbau in zwei aufeinanderfolgenden Fugenexpositionen über das gleiche thematische Material, getrennt durch einen deutlichen Abschluß;
- d) die spezielle Bedeutung von Kp5.

Hiernach wird es nicht verwundern, daß ich die Meinung Hofmanns teile und Bach für *sowohl* den Komponisten *als* den Bearbeiter von BWV 50 halte. Nur sehe ich, im Gegensatz zu Hofmann, keine Veranlassung, die Konzeption des Permutationsschemas und diejenige der doppelchörigen Struktur voneinander zu trennen: sowohl das Thema (Kp1) als die doppelchörige Struktur sind dafür zu eng miteinander und mit dem Text verbunden.

Die Objektivität gebietet, noch eine andere Erklärung in unsere Überlegungen mit einzubeziehen: Hiernach wäre Bach dabei gewesen, den Eingangschor einer Kantate für den Michaelistag zu komponieren, mit normaler Orchesterbesetzung: Streichorchester, Oboen, Trompeten und Pauken, jedoch mit nur einem Chor. Als er halbwegs fertig war, erfuhr er, daß er an dem bewußten Tag nicht nur einen, sondern zwei Chöre zur Verfügung haben würde, etwa weil ein Gottesdienst nicht stattfinden konnte (Krankheit des Organisten oder Dirigenten oder des Pastors?). Er beschloß, von der Möglichkeit, einen zweiten Chor einsetzen zu können, auf die oben beschriebene Art Gebrauch zu machen. Nach dieser Auffassung wäre die doppelchörige Struktur von BWV 50 die Folge einer zufälligen Verfügbarkeit eines zweiten Chores, während nach der vorher beschriebenen Hypothese der Einsatz des zweiten Chores auf den Wunsch des Komponisten zurückgeht, einen donnerartigen Wiederhall musikalisch nachzubilden.

Die letztgenannte Erklärung scheint mir insgesamt eine größere Glaubwürdigkeit zu besitzen, als diejenige mit der zufälligen Verfügbarkeit eines zweiten Chores, weil mit dieser weder die besondere Rolle von Kp5, noch der merkwürdige Aufbau mit zwei nacheinander auftretenden Fugenexpositionen eine hinreichende Erklärung findet.

6. Schlußfolgerung

Es gibt keine hinreichenden Gründe, in bezug auf BWV 50 an der Autorschaft Bachs zu zweifeln.*

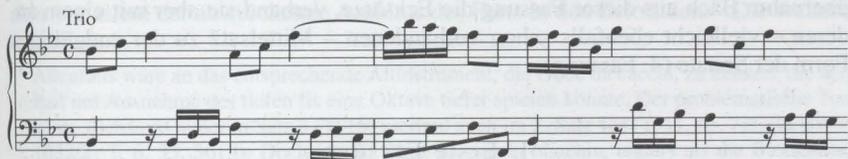
* Für ausführliche Diskussionen über das Thema dieses Artikels möchte der Verfasser folgenden Mitgliedern des wissenschaftlichen Stabes des Fachbereichs Musikwissenschaft der Universität Utrecht seinen Dank abstaten: Herrn Dr. Albert A. Clement, Herrn J. B. van Benthem und Herrn Kwee Him Yong.

Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Wie man seit langem weiß, hat Bach für seine sechs Orgelsonaten (BWV 525–530) verschiedentlich auf bereits Vorhandenes zurückgegriffen.¹ Belegt sind solche Rückgriffe für etwa ein Drittel des Satzbestandes, doch dürfte der tatsächliche Anteil von Umarbeitungen größer sein als heute anhand mehr oder weniger zufällig überlieferter Ur-, Früh- oder anderer Variantenfassungen nachgewiesen werden kann. Auch scheint der Weg, den einzelne Werke oder Sätze im Zuge der Bearbeitung durch den Komponisten genommen haben, in der Variantenüberlieferung teilweise nur verkürzt wiedergespiegelt. Besonders bleibt zu bedenken, daß die erhaltenen Frühfassungen nicht unbedingt Bachs Ausgangspunkt, sondern möglicherweise nur ein etwas früheres Stadium der Umarbeitung darstellen; und in verschiedenen Fällen besteht Grund anzunehmen, daß das Original nicht schon ein Orgeltrio, sondern ein dreistimmiges Ensemblewerk war.²

Für die 1. Sonate (BWV 525), von der hier im folgenden die Rede sein soll, sind keine Vorlagen erhalten; doch ist auch sie, wie Yoshitake Kobayashi 1978 zeigen konnte, in der überlieferten Form kein Originalwerk. In einem Aufsatz im Bach-Jahrbuch³ machte er auf das Incipit eines Orgel-Trios in B-Dur aufmerksam, das er in einem Besitzkatalog des Kantors Carl Christian Kegel (1770–1843) entdeckt hatte:⁴



¹ Vgl. die Übersicht im Krit. Bericht NBA IV/7, *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke* (Dietrich Kilian), S. 66.

² Für BWV 528/1 ist dies durch BWV 76/8 belegt. Die zu BWV 528/2 überlieferte Frühfassung in d-Moll (NBA IV/7, S. 145ff.) läßt noch erkennen, daß die Oberstimme ursprünglich für Oboe bestimmt war (Ambitus c'–c''', dabei Umgehung des auf der Oboe der Zeit unspielbaren Tones cis' in T. 32; vgl. T. 16). Die Frühfassung von BWV 527/1 (NBA IV/7, S. 141) zeigt in der ältesten Handschrift (P 1089) nach Kilian (Krit. Bericht, S. 74) Merkmale der Spartierung aus Einzelstimmen. BWV 527/2 kehrt in einer späteren Bearbeitung in dem Tripelkonzert BWV 1044 wieder; nach Hans Eppstein (*Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, BJ 1969, S. 5–30, bes. S. 23; *Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll (BWV 1044)*, Jahrbuch SIM 1970, S. 34–44, bes. S. 42f.) handelt es sich möglicherweise um zwei voneinander unabhängige Bearbeitungen eines verschollenen Triosonatensatzes.

³ *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 43–60, dort S. 54f.

⁴ Quelle: SBB *Mus. ms. theor. K 424*; ein weiteres Exemplar unter der Signatur *Mus. ms. theor. K 467*.

Die zweieinhalb Takte Notentext lassen keinen Zweifel an der Identität der Komposition; zugleich aber zeigen sie Abweichungen, die, wie schon Kobayashi feststellt, das Trio als Frühfassung charakterisieren. Kobayashi äußert allerdings Zweifel, daß die Frühfassung auch die Originalfassung gewesen sei: B-Dur sei eine für die Orgel ungewöhnliche Tonart; es sei „denkbar, daß das Werk zuerst für Cembalo gedacht war oder auf ein verschollenes Instrumentaltrio zurückgeht“. Dietrich Kilian greift in dem (erst 1988 postum erschienenen) Kritischen Bericht zu seiner Ausgabe der Orgelsonaten in NBA IV/7 Kobayashis Argumentation auf, übergeht zwar den Gedanken an ein ursprüngliches Cembalowerk,⁵ aber vermerkt ebenfalls: „vielleicht geht die B-Dur-Fassung auf ein (verschollenes) Instrumentaltrio zurück“⁶.

Der zweifache Hinweis auf ein verschollenes Kammermusikwerk ist bislang nicht weiterverfolgt worden. Dabei führt er ziemlich rasch auf eine „heiße Spur“. Wir nehmen das Ergebnis unserer Untersuchung vorweg und formulieren es als These, die wir anschließend im einzelnen zu begründen trachten (dazu Übersicht, S.79): Die Orgelsonate BWV 525 ist die 4. Fassung eines Werkes, das im Original in B-Dur stand und für Altblockflöte in f', Oboe und Generalbaß bestimmt war (1. Fassung). Die Urfassung hatte dieselben Ecksätze wie BWV 525, aber einen anderen Mittelsatz, nämlich eine Variante des „Largo e dolce“ der Sonate in A-Dur für Querflöte und Cembalo BWV 1032 in g-Moll (im folgenden provisorisch bezeichnet als BWV 1032/2^a). Mindestens der 1. Satz, vielleicht auch die ganze Sonate wurde in der Originaltonart für Orgel transkribiert (2. Fassung). Später wurde die ganze Sonate nach Es-Dur transponiert und überarbeitet (3. Fassung). Bei der Zusammenstellung der Orgelsonaten in der Reinschrift *P 271*⁷ übernahm Bach aus dieser Fassung die Ecksätze, verband sie aber mit einem anderen – vielleicht ebenfalls schon vorhandenen – Mittelsatz zu der endgültigen Form der Sonate (4. Fassung).

1. Erste Fassung

1. Die Urfassung ist dokumentarisch nicht nachweisbar und bleibt insoweit hypothetisch. Ihre einstige Existenz ergibt sich aber mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit aus der Beschaffenheit der überlieferten oder erschließbaren späteren Bearbeitungen; insbesondere deuten Lage und Tonvorrat der beiden konzertierenden Stimmen konkret auf bestimmte Melodieinstrumente.

2. Die Originalbesetzung der beiden Ecksätze der Triosonate ergibt sich aus den charakteristischen Umfängen der beiden Manualstimmen, wenn man diese eine Quinte aufwärts von Es-Dur nach B-Dur zurücktransponiert. Die Oberstimme – die oberste Stimme im Notenbild der Endfassung von BWV 525 – hat dann im 1. Satz

⁵ In der Tat ist das Stück als Manualiter-„Trio“ für Cembalo schwer vorstellbar; mit speziell für Pedalcembalo geschaffenen Trios aber ist bei Bach wohl nicht zu rechnen.

⁶ S. 67.

⁷ SBB *Mus. ms. Bach P 271*. Wir zitieren im folgenden Berliner Signaturen der Gruppe „Mus. ms. Bach“ verkürzt als *P 271*, *P 612*, *P 1089*, *St 345*.

den Umfang $g'-g'''$ und im 3. Satz den Umfang $fis'-g'''$. Der Ambitus der Mittelstimme ist im 1. Satz $c'-d'''$; beim 3. Satz ergibt sich aus der Endfassung des Werkes der Umfang $b-d'''$, doch zeigt eine auf die 3. Fassung zurückgehende Quelle, *St 345*, daß die Tieftöne b und c' (T. 15–16) offenbar das Ergebnis einer späten redaktionellen Änderung sind und für die Originalgestalt des Satzes somit vom Umfang $d'-d'''$ auszugehen ist. – Der Tonvorrat der Oberstimme deutet auf die Altblockflöte in f' mit dem damals gebräuchlichen Umfang $f'-g'''$. Sie ist das einzige Melodieinstrument, das Bach regelmäßig in die hohe Lage bis f''' und g''' zu führen pflegt. Für Querflöte oder Violine dagegen läge der Part ungewöhnlich hoch, und das tiefe Register wäre kaum oder gar nicht genutzt. Die Oboe kommt wegen ihres begrenzten Höhenumfangs (bis d''') nicht in Betracht.⁸ Für die Blockflöte spricht auch, daß das auf diesem Instrument meist unspielbare fis''' nirgends vorkommt. Für die Mittelstimme mit dem Umfang $c'-d'''$ bietet sich die Oboe an – es ist genau ihr damals gebräuchlicher Ambitus; zudem kommt der auf dem historischen Instrument unspielbare Ton cis' nirgends vor.⁹ Die Tonart B-Dur ist für beide Blasinstrumente gleichermaßen geläufig.

3. Eine hypothetische Rücktransposition des Adagio-Satzes BWV 525/2 zeigt, daß dieser schwerlich für dieselben Instrumente wie die Ecksätze gedacht war. Zwar ergibt sich für die erste Stimme mit $f'-g'''$ ein der Altblockflöte gemäßer Umfang, wobei allerdings an exponierter Stelle, in T. 27, unmittelbar vor Schluß, das problematische fis''' gefordert wäre. Die Mittelstimme aber läge mit dem Ambitus $d'-g'''$ für Oboe erheblich zu hoch. Für Querflöte oder Violine wäre die Führung bis g''' ungewöhnlich, gegen die Bestimmung für eines dieser Instrumente spricht aber vor allem der abweichende Ambitus des Parts in den Ecksätzen.¹⁰ Die weitere

⁸ Allenfalls wäre an das entsprechende Altinstrument, die Oboe da caccia, zu denken, die den Part mit Ausnahme des tiefen fis eine Oktave tiefer spielen könnte. Der problematische Ton käme allerdings außer in Satz 3 (T. 16) viermal auch im 2. Satz vor (T. 11, 65, 72f. [in BWV 1032/2: T. 6, 33, 36f.]). Doch ist die Oboe da caccia ohnehin, anders als die Blockflöte, eigentlich kein Kammermusikinstrument.

⁹ Daneben ist die Violine nicht völlig auszuschließen, doch spricht gegen sie vor allem die geringe Verwendung des unteren Registers: im 2. und 3. Satz bliebe die g -Saite unbenutzt. Allerdings könnte die Abwärtstransposition von B- nach Es-Dur Bach auch veranlaßt haben, aus klänglichen Gründen einzelne tieferliegende Stellen des Parts nachträglich hochzuoktavieren. Solche Änderungen wären heute nicht mehr erkennbar. Aus dem Vergleich der Satzfassungen BWV 1032/2^a und 1032/2 ergeben sich jedoch keine Anhaltspunkte für derartige Maßnahmen Bachs. – Der gesamte Part wäre eine Oktave tiefer auch auf der Bratsche ausführbar, doch kommt sie als Soloinstrument kaum in Betracht und wäre zudem angesichts der fehlenden Nutzung der hohen Lage über d'' sozusagen unterfordert. Für die Viola da gamba gilt umgekehrt, daß hier der Verzicht auf die tiefe Lage unter c ganz atypisch wäre.

¹⁰ Sollte der Satz ebenfalls aus einem Kammermusikwerk stammen, so war dieses wahrscheinlich nicht für Blasinstrumente bestimmt. Die ausgreifende Melodieführung des Themas (mit dem Oktavsprung nach unten) und die melodisch weit ausholenden Imitationssequenzen der Takte 4ff. und 23ff. lassen eher an Instrumente mit größerem Stimmumfang denken: gut könnte der Satz ursprünglich für zwei Violinen gedacht gewesen sein und von vornherein in c -Moll gestanden haben. – Hans Eppstein rechnet in seinem Aufsatz *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenscaffen* (BJ 1969, S. 5–30) das Adagio BWV 525/2 unter die

Überlieferung läßt denn auch erkennen, daß das Adagio erst in der 4. Fassung mit den Ecksätzen verbunden worden ist.

4. Für den Mittelsatz der Triosonate – BWV 1032/2^a in g-Moll – ist eine gegenüber BWV 1032/2 vertauschte Lage der beiden konzertierenden Stimmen anzunehmen, bei der der nachmalige Cembalodiskant die Ober-, der nachmalige Traversopart die Mittelstimme bildet. Denn der nachmalige Traversopart hat in g-Moll den Ambitus d'-c''' und kommt damit nur für die Oboe in Betracht. Der nachmalige Cembalodiskant fällt demnach der Blockflöte zu, dies allerdings dann in deren hoher Stimmlage, mit dem Umfang fis'-d'''. Die Stimmumfänge sind etwas geringer als in den Ecksätzen und damit weniger charakteristisch, sprechen aber jedenfalls nicht gegen die angenommene Originalbesetzung. Die Tonart g-Moll ist für beide Instrumente gut geeignet.

2. Zweite Fassung

1. Die Orgelfassung in B-Dur ist durch das Incipit des Kegelschen Besitzkatalogs dokumentarisch bezeugt. Daß es sich dabei, wie von Kobayashi vermutet, um eine Transkription handelt, ist in hohem Maße wahrscheinlich. Kobayashis Deutung des Tonartbefundes läßt sich bekräftigend dahin weiterführen, daß die spätere Transposition nach Es-Dur (3. Fassung) im nachhinein B-Dur als eine für dieses Werk auf der Orgel ungünstige Tonart disqualifiziert und damit zusätzlich der Vermutung Raum gibt, daß die Komposition ursprünglich nicht für Orgel bestimmt war. Als Indiz erscheint dabei allerdings weniger die Transposition selbst als vielmehr das Transpositionsintervall: Ohnehin nicht eben häufig in Bachs Tasten- und zumal Orgelmusik, beschränken sich Transpositionen – aus naheliegenden spielpraktischen und klanglichen Gründen – gewöhnlich auf die Versetzung um eine kleine oder große Sekunde¹¹; Terztranspositionen sind die Ausnahme.¹² Verschiebungen

„relativ spät geschriebenen“ Stücke und vermerkt über den Satz: „der stilistische Befund macht es ja wohl denkbar, daß er in anderem Zusammenhang als die Ecksätze entstanden ist“ (S. 22).

¹¹ Ein prominentes Beispiel bei den Cembalowerken bietet die Ouverture h-Moll BWV 831 in Verbindung mit der Frühfassung BWV 831a in c-Moll; zu denken ist ferner an die einen Halbton tiefer stehenden Frühfassungen von Präludium und Fuge Cis-Dur (BWV 872) und der Fuge Es-Dur (BWV 876/2) des Wohltemperierten Klaviers II sowie an eine Reihe weiterer Fälle von Transpositionen für die beiden Teile des Kompendiums, deren – unterschiedlich sichere – Indizien Alfred Dürr in den Kritischen Berichten seiner Editionen in NBA V/6.1 (*Das Wohltemperierte Klavier I*, 1989) und V/6.2 (*Das Wohltemperierte Klavier II, Fünf Praeludien und Fughetten*, 1996) zusammengestellt hat (S. 187ff. bzw. 201ff.). Für die Orgelmusik wäre auf Präludium und Fuge c-Moll BWV 549 und die Frühfassung in d-Moll BWV 549a hinzuweisen.

¹² Die Transposition um eine kleine Terz begegnet im Wohltemperierten Klavier II bei der Fuge As-Dur (BWV 886/2), die auf eine „Fughetta“ in F-Dur zurückgeht. Die C-Dur-Variante der Toccata E-Dur BWV 566 ist offenbar nicht authentisch (vgl. Dietrich Kilian, Krit. Bericht NBA IV/5–6: *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*, 1979, Teilband 2, S. 525), ebenso die G-Dur-Fassung der Fuge B-Dur BWV 955 (vgl. K. Heller, *Die Klavierfuge BWV 955. Zur Frage ihres Autors und ihrer verschiedenen Fassungen*, in: *Das Frühwerk*

um eine Quarte oder Quinte jedoch sind nur zu beobachten, wenn die Komposition gleichzeitig für eine andere Besetzung eingerichtet wird; so etwa beim Mittelsatz der 3. Orgelsonate, BWV 527/2, in F-Dur, der im Tripelkonzert a-Moll BWV 1044 in C-Dur in der Besetzung mit Flöte, Violine und obligatem Cembalo wiederkehrt, so bei den – in ihrer Authentizität umstrittenen – „Clavier“- Fassungen von Violinosoli BWV 539/2 in d-Moll (nach BWV 1001, g-Moll), BWV 964 in d-Moll (nach BWV 1003, a-Moll), BWV 968 in G-Dur (nach BWV 1005, C-Dur). Daß, wie in unserem Fall, ein Orgelwerk um eine Quinte transponiert wird und dabei für Orgel bestimmt bleibt, ist singulär; indirekt deutet auch hier das Transpositionsintervall auf einen Wechsel der Besetzung.

2. Eine offene Frage ist, ob das Incipit bei Kegel für die ganze Sonate steht oder nicht etwa nur für einen Einzelsatz. Der Zusammenhang im Katalog, wo das Werk in enger Nachbarschaft mit anderen einsätzigen Orgeltrios erscheint (BWV 583, Frühfassung BWV 528/2 in d-Moll, BWV 1027a, BWV 586),¹³ deutet auf letzteres. Freilich muß als Möglichkeit auch in Betracht gezogen werden, daß die Sonate von Bach vollständig transkribiert worden war, aber Kegel nur den 1. Satz besaß.¹⁴

3. Das Notenbild des Kegelschen Notenansangs zeigt die ehemals der Oboe zugehörige Stimme in ihrer ursprünglichen Lage. Das bedeutet mit größter Wahrscheinlichkeit, daß die Orgel, für die das Stück eingerichtet wurde, über einen Manualumfang bis mindestens d^{'''} verfügte: Dieser Spitzenton nämlich wird im Oboenpart in Satz 1, T. 34 gefordert.¹⁵ – Leider enthält das Notenincipit nicht mehr den Einsatz der einstigen Flötenstimme¹⁶. Über die Notation dieser Stimme läßt sich aber immerhin soviel sagen, daß sie in der Transkription nicht ebenfalls in ihrer Originallage erschienen sein kann, da sie mit ihrem Umfang bis g^{'''} die Tastatur der Orgel in jedem Falle überschritt, sondern vielmehr eine Oktave tiefer notiert ge-

Johann Sebastian Bachs, Kolloquium ... der Universität Rostock ... 1990, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 130–140). Ein authentisches Beispiel aus Bachs Orgelmusik bietet der Mittelsatz der 4. Orgelsonate, BWV 528/2, h-Moll, zusammen mit seiner Frühfassung in d-Moll; doch handelt es sich bei der Frühfassung offenbar um ein Kammermusik-Arrangement (siehe oben Fußnote 2).

¹³ Dazwischen steht, aus dem Rahmen fallend, als weiteres „Trio“ die Choralbearbeitung BWV 664. – Auf derselben Katalogseite ist auch BWV 525 in Es-Dur mit dem Incipit des 1. Satzes angeführt und ausdrücklich als „Sonata oder Trio“ bezeichnet. Hätte das „Trio“ in B-Dur alle drei Sätze umfaßt, wäre es wohl im Katalog ähnlich gekennzeichnet worden.

¹⁴ Strenggenommen müßte auch mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß die Transkription gar nicht von Bach selbst stammt. Im vorliegenden Falle ist dies allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen: Zu eng verbunden ist die bei Kegel belegte Version mit der endgültigen Orgelfassung durch die charakteristische Gestaltung des Pedalparts. In beiden Fällen entspricht dieser offensichtlich nicht dem Basso continuo des Originals; aber in beiden Fassungen folgt der neue Baß demselben rhythmischen Muster, ist augenscheinlich auf Lebhaftigkeit bedacht und bestrebt, das musikalische Vakuum, das – angesichts ausbleibender Generalbaßakkorde – dem Orgeltrio gleich zu Beginn durch das vorläufige Pausieren einer Oberstimme droht, durch Bewegung auszufüllen.

¹⁵ Ebenso in Satz 3, T. 46.

¹⁶ Vermutlich setzte sie jedoch wie in den späteren Fassungen zu Beginn von T. 3 ein. (Das g^{'''} der Oberstimme an dieser Stelle ist offenbar mit Haltebogen zu denken).

wesen sein dürfte, also mit f' statt f'' beginnend.¹⁷ Der Part lag damit unter der ehemaligen Oboenstimme und dürfte deshalb – zur Vermeidung beständiger Handkreuzungen – der linken Hand zugewiesen und im Stimmenverband als Mittelstimme notiert worden sein. Der im Incipit allein enthaltene zuerst einsetzende Melodiepart war demnach – anders als in der Endfassung BWV 525 – der rechten Hand zugeordnet und im Notenbild Oberstimme.

4. Falls Bachs Transkription in B-Dur die beiden Folgesätze eingeschlossen haben sollte, dürfte der Schlußsatz hier wegen der übereinstimmenden Lagenverhältnisse der beiden konzertierenden Stimmen ebenso notiert gewesen sein wie der 1. Satz, also mit tiefoktavierter Flötenpartie und – gegenüber BWV 525 – vertauschter Anordnung der Manualstimmen. Beim 2. Satz (BWV 1032/2^a) könnte Bach entsprechend verfahren sein, doch hätte der Flötenpart, der hier nur bis d''' reicht, bei dem anzunehmenden Manualumfang nicht unbedingt tiefoktaviert werden müssen und somit in diesem Satz auch Oberstimme bleiben können.

3. Dritte Fassung

1. Die Existenz der dritten Fassung ist bezeugt durch die Handschrift *St 345*.¹⁸ Es handelt sich dabei um einen Stimmensatz des mittleren 18. Jahrhunderts, der das Werk mit BWV 1032/2^a als Mittelsatz unter dem – vielleicht aus der Vorlage übernommenen – Titel „Concerto“ in einer Einrichtung für Violine, obligates Violoncello und (unbezahlten) Baß enthält.¹⁹ Die Stimmen sind von Es- nach C-Dur transponiert. Vom Notenbild des Autographs *P 271* her betrachtet, spielt in den Ecksätzen die Violine die Oberstimme, das Violoncello die Mittelstimme; der „Basso“ folgt dem Pedal. Violine und Basso stehen gegenüber BWV 525 eine kleine Terz, das Violoncello eine Dezime tiefer. Alles in allem macht das Arrangement einen etwas unprofessionellen Eindruck²⁰ – was indes den Quellenwert nicht schmälert: Die Lesarten der Ecksätze spiegeln unzweifelhaft ein vor die End-

¹⁷ Für die Tieferlegung sprachen aber vor allem auch klangliche Gründe: der Klangraum zwischen Pedalbaß und konzertierenden Stimmen, der ursprünglich vom Generalbaßcembalo überbrückt wurde, mußte nun von den Obligatstimmen selbst ausgefüllt werden.

¹⁸ Die Handschrift zeigt keine signifikanten Transpositionsfehler und scheint demnach nicht direkt, sondern über eine oder mehrere Zwischenquellen auf Bachs Notentext zurückzugehen. Eine offenbar nach *St 345* gefertigte spätere Abschrift (aus der Sammlung Wagner) besitzt das Riemenschneider Bach-Institute in Berea, Ohio (vgl. S. W. Kenney, *Catalog of the Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library*, New York, London 1960, Nr. 538). – Kilians Angabe, die „Variante BWV 525/1“ (mit verkürztem Pedalambitus) sei Abkömmling einer *P 271* vorausgehenden Fassung in Es-Dur (S. 67, 68f.), beruht wohl auf Irrtum.

¹⁹ Ausgabe: J. S. Bach, *Concerto C-Dur (Trionsonate) für Violine, Violoncello und Continuo*, hrsg. von Diethard Hellmann, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel, EB 6466) 1965; der 2. Satz auch im Krit. Bericht NBA VI/3, Werke für Flöte (Hans-Peter Schmitz), S. 55–57.

²⁰ Kritisch dazu: H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 2.), S. 91f.

fassung in *P 271* zurückreichendes Textstadium.²¹ Wie sich besonders aus T. 41 des Schlußsatzes ergibt, muß die Tonart der Vorlage jedoch schon Es-Dur gewesen sein. In diesem Takt nämlich setzt – gleichsam spiegelbildlich zu T. 9 in der ersten Satzhälfte – der Baß als dritte Stimme mit der Umkehrung des Themas ein. Allerdings ist der Baßeinsatz in der Fassung von *St 345* verkürzt: Der erste Ton des Themas, c', fehlt, statt dessen steht eine Achtelpause. Diese Lesart findet sich analog – als fehlendes es' – in der Endfassung in *P 271* wieder und muß demnach schon in der 3. Fassung gestanden haben. Der nicht ohne weiteres ersichtliche Grund für die Unregelmäßigkeit ist nicht musikalischer, sondern technischer Natur: Bach hat das es' weggelassen, weil es außerhalb des normativen Pedalumfanges lag, also ohnehin unspielbar war. Es liegt auf der Hand, daß das Problem, das Bach hier eher notdürftig löst,²² erst in der 3. Fassung durch die Transposition des Satzes nach Es-Dur entstand. In der oder den vorausgehenden Fassungen in B-Dur muß der fragliche Ton als b erschienen sein, und hier gab es keinen Grund, ihn wegzulassen. Das Concerto aber verrät mit der mechanischen Übernahme der für den Streichbaß obsoleten Notlösung seine Vorlage und bekräftigt zugleich den ohnehin naheliegenden Verdacht, daß der Arrangeur nicht im Auftrag Bachs handelte.

2. Das Concerto-Arrangement weist beim Mittelsatz eine Besonderheit auf: Während das Violoncello in den Ecksätzen die einstige Oboenstimme spielt, wechselt es im langsamen Satz in die Stimme über, die wir für eine ehemalige Flötenpartie halten, und entsprechend übernimmt die Violine im Mittelsatz vorübergehend den ursprünglichen Part der Oboe statt den der Flöte. Dies ist um so auffälliger, als der Violinpart zugleich seine Lage verändert: in den Ecksätzen ist sein Umfang g-a'', im Mittelsatz e'-d'''. Über die Gründe kann man nur spekulieren: Waren die Manualstimmen des langsamen Satzes in der Vorlagenfassung etwa abweichend von den Ecksätzen, also in umgekehrter Anordnung notiert (die ehemalige Flötenstimme womöglich in tiefer Lage mit Hinweis auf Vierfußregistrierung)? Oder ist der Arrangeur im langsamen Satz absichtlich anders verfahren, um den insgesamt ungewöhnlich tief liegenden Streichersatz wenigstens vorübergehend etwas aufzuhellen?

3. Die Weitertransposition der 3. Fassung als Concerto für Violine und Violoncello hatte für den langsamen Satz ein Ergebnis, das spätere Betrachter verschiedentlich irreführte: Der Satz steht in a-Moll und läßt nicht ohne weiteres erkennen, daß er erst auf Umwegen in diese Tonart gelangt ist. Es ist dieselbe Tonart, in der er in der A-Dur-Sonate BWV 1032 erscheint; und es ist prinzipiell

²¹ Vgl. die Lesartenliste bei Kilian, S. 71 ff. Bemerkenswert sind die Abweichungen der Manualstimmen in Satz 1, T. 32–33, und Satz 3, T. 15–17. Im Baß fallen verschiedene Abweichungen der Oktavlage auf, insbesondere stehen in Satz 1 einige Notengruppen eine Oktave höher als nach BWV 525 zu erwarten wäre. Da der Arrangeur des Concerto wegen der tiefen Lage des Violoncelloparts an einer Hochoktavierung des Basses nicht interessiert gewesen sein kann, steht er außer Verdacht: Zweifellos handelt es sich um authentische Lesarten der 3. Fassung. Hervorzuheben sind die Oberoktavvarianten in T. 18 ff. und T. 46 ff., die zeigen, daß Bach die Verteilung der langsam absteigenden Baßlinie auf Schritte in wechselnder Oktavlage erst in der letzten Fassung vorgenommen hat.

²² Es überrascht, daß er den Einsatz nicht in die Unteroktave verlegt.

auch dasselbe Lagenverhältnis der Stimmen, nur daß das Violoncello eine Oktave tiefer liegt als der Cembalodiskant. Solange man stillschweigend unterstellte, daß das Concerto auf der geläufigen Fassung von BWV 525 beruhe, konnte man annehmen, der Arrangeur habe eigenmächtig das Adagio BWV 525/2 durch den 2. Satz der Flötensonate ersetzt. Tatsächlich aber muß ihm der Satz BWV 1032/2^a innerhalb der 3. Fassung der ursprünglichen Triosonate vorgelegen haben.²³ Zusammen mit den Rahmensätzen war der Satz eine Quinte abwärts, nach c-Moll, transponiert und offenbar auch teilweise den veränderten spieltechnischen und klanglichen Gegebenheiten angepaßt worden. Darauf deutet indirekt der Tiefenumfang der Basso-Stimme von *St* 345. Sie reicht in diesem Satz bis zum Kontra-A hinab. Diesem Ton entspricht ein großes C in der Vorlage. Der Pedalpart der 3. Fassung war also anscheinend bei oder nach der Transposition so bearbeitet worden, daß er den unteren Grenztönen der Orgel zwar berührte, aber nicht unterschritt.

4. Die Vorlage der 3. Fassung ist nicht sicher zu bestimmen. Im Prinzip kommen 1. und 2. Fassung gleichermaßen in Betracht. Nimmt man allerdings an, daß die Orgeltranskription in B-Dur nur den 1. Satz umfaßt hat, so scheidet diese Fassung für den 2. und 3. Satz aus. Für einen grundsätzlichen Rückgriff auf die Urfassung könnte aus der Sicht Bachs die Überlegung gesprochen haben, daß die durch Transposition um eine Quinte völlig veränderte Lage des Satzes auf der Klaviatur eine von Grund auf neue Anpassung erfordern würde, bei der von der Orgelfassung in B-Dur kaum zu profitieren war.

5. Der Quellenbefund schließt strenggenommen nicht aus, daß der 2. und der 3. Satz nicht von Anfang an mit dem 1. Satz verbunden waren, sondern erst im Stadium der 3. Fassung hinzugefügt wurden, sei es als Neukompositionen, sei es als Transkriptionen aus anderem Zusammenhang. Allerdings gibt es für derartige Vermutungen keine speziellen Anhaltspunkte, und die wenigen musikalischen Befunde, die hier ins Feld geführt werden können, sprechen für die genuine Zusammengehörigkeit der Sätze. Dies gilt im Blick auf die Ecksätze von der fast vollkommenen Kongruenz der Umfänge der beiden konzertierenden Stimmen. In dieselbe Richtung weist die thematische Verwandtschaft der Sätze, auf die Hans Eppstein aufmerksam gemacht hat.²⁴ Gegen die Vermutung einer eigens geschaffenen Neukomposition aber spricht besonders der oben unter 3.1 behandelte satztechnische Kompromiß Bachs im Pedalpart von T. 41 des Schlußsatzes, der zeigt, daß dieser Satz offenbar seinerseits eine Vorgeschichte hat und schwerlich in der überlieferten Tonart konzipiert war. Im Blick auf den 2. Satz ist festzustellen, daß die Stimmumfänge sich zumindest gut in den durch die Ecksätze gegebenen Rahmen fügen. Neukomposition speziell für die Orgelsonate BWV 525 ist auszuschließen: Aus *St* 345 tongetreu in das c-Moll der Orgelfassung zurücktransponiert,

²³ Daß die Lesarten des Satzes in *St* 345 ein älteres Textstadium repräsentieren, ist offenkundig; vgl. auch die entsprechenden Feststellungen von Hans-Peter Schmitz im Krit. Bericht NBA VI/3, *Werke für Flöte* (1963), S. 45, und von Alfred Dürr in der Ergänzung zum Krit. Bericht NBA VI/3, *Sonata A-Dur für Flauto traverso und Cembalo BWV 1032* (1981), S. 13.

²⁴ BJ 1969, S. 19, 28.

reicht der Baß des Satzes vom großen C bis zum g', überschreitet also den oberen Grenzton des Pedals, d', um eine Quarte – eine Unregelmäßigkeit, die Bach in einem Originalsatz nicht unterlaufen wäre und die sich am ehesten als Folge der mangelhaften Anpassung eines bereits vorhandenen Satzes verstehen läßt.²⁵ Nicht für das Orgelpedal erfunden sind wohl auch die unbequemen Skalenfiguren in Sechzehntelbewegung. Für die Zugehörigkeit dieses Satzes zu der Original-Triosonate aber sprechen besonders einige Schreibversehen im Autograph der Sonate BWV 1032, die den Schluß zulassen, daß Bach hier nach einer Vorlage in g-Moll gearbeitet hat.

4. Vierte Fassung

1. Die einstige Existenz der 3. Fassung spiegelt sich indirekt noch im Reinschriftcharakter des Autographs *P 271*, der, soweit es die Ecksätze betrifft, zu einem guten Teil auch darauf beruht, daß keine Transpositionsfehler auftreten, wie sie durchaus gehäuft zu erwarten wären, wenn Bach die Sätze unmittelbar aus einer Vorlage in B-Dur übernommen hätte. So aber hielten sich die grundsätzlichen Änderungen in Grenzen und dürften sich – soweit nicht bereits in der Vorlage geschehen – im wesentlichen auf die Normalisierung der Partituranlage erstreckt haben: Nach der Tieftransposition paßte die einstige Blockflötenpartie auch in hoher Lage aufs Manual und konnte so die ursprüngliche Position als Oberstimme auch im Notenbild wieder einnehmen. Vielleicht lag die Wiederherstellung des ursprünglichen Rollenverhältnisses der Stimmen in der Absicht Bachs, als er sich zur Transposition entschloß. Das übergeordnete Ziel bestand aber wohl in der Anpassung des Werkes an den normativen Manualumfang, als dessen obere Grenze Bach in den Leipziger Orgelwerken im allgemeinen und in den sechs Orgelsonaten im besonderen stets c''' annimmt.

2. Die Spitzenposition unserer Sonate im Autograph *P 271* bedeutet nicht, daß das Werk den ursprünglichen Ausgangspunkt der Sammlung darstellt. Nach den

²⁵ Von T. 36 an begegnen in *St 345* die Hochtöne c', cis', d' und e', denen in der Orgelfassung es', e', f' und g' entsprechen. Man muß annehmen, daß der Baß spätestens von T. 36 an nicht mehr für den neuen Zweck bearbeitet worden ist. Hat Bach sich spontan entschlossen, einen anderen langsamen Satz einzufügen, und die Bearbeitung kurzerhand abgebrochen? Schlüssiger erklären läßt sich der merkwürdige Sachverhalt, wenn man einen Parallellfall zum Vorgehen Bachs bei der Redaktion der Frühfassung zu BWV 527/1 in der Handschrift *P 1089* annimmt: Wie von Kilian (S. 74 ff.) dargestellt, ließ Bach von einem seiner Schüler, Johann Caspar Vogler (1696–1763), ein Arbeitsexemplar spartieren und dabei wohl auch schon den Baß provisorisch an den Umfang des Pedals anpassen. Nach Kilians Beobachtungen (S. 76) scheint sich Vogler jedoch über die Obergrenze des Pedals nicht im klaren gewesen zu sein. Man könnte sich vorstellen, daß im Falle von BWV 1032/2^a Vogler oder ein anderer von Bach beauftragter Schüler beim Transponieren des Satzes ebenfalls bemüht war, den Baß an kritischen Stellen so umzulegen, daß die Pedaluntergrenze C nicht unterschritten wurde, ihn deshalb partienweise eine Quarte aufwärts statt eine Quinte abwärts transponierte und dabei zu weit nach oben geriet. Daß ihm dies nicht in T. 1–35 passierte, könnte Zufall gewesen sein. Bach selbst hätte also möglicherweise mit der Einrichtung des Satzes gar nicht mehr begonnen.

quellenkritischen Ausführungen Dietrich Kilians im Kritischen Bericht NBA IV/7 (S. 17ff.) bildet die 1. Sonate innerhalb des Codex eine eigene Lage von zwei Einzelbögen; diese Einheit könnte demnach auch erst nachträglich dem übrigen Corpus vorangestellt worden sein. Bemerkenswert ist, daß mit Sonate 2 im Autograph *P 271* ein Quinternio beginnt, das die Sonaten 2 bis 4 (Anfang) umfaßt und als größere Lageneinheit auf eine weiträumigere Planung Bachs deutet. Für die Entstehung der Sammlung bliebe also als Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß Bach mit der 2. Sonate begann und zunächst eine Folge von nur drei Sonaten in der aufsteigenden Tonartenfolge c-Moll, d-Moll, e-Moll plante; erst in einem zweiten Schritt hätte er sich zur Erweiterung auf sechs Stücke entschlossen, die Ordnung nach aufsteigenden Tonarten aufgegeben, die Sonaten in C- und G-Dur angefügt und die Sonate in Es-Dur vorangesetzt. Dabei könnte für die Voranstellung der Es-Dur-Sonate gesprochen haben, daß sich in ihrem allerersten Takt das Pedal unüberhörbar als „obligat“ etabliert; und vielleicht hat überhaupt die Suche nach einem in diesem Sinne programmatischen Anfangsstück Bachs Blick auf die Transkription von einst und auf die zugrundeliegende Triosonate gelenkt.

*

Unsere Überlegungen berühren über die Sonate BWV 525 hinaus die Werkgeschichte der Sonate in A-Dur für Querflöte und obligates Cembalo BWV 1032. Seit der Veröffentlichung von Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“ (1966) steht die Sonate im Verdacht, in der überlieferten Form keine Originalkomposition zu sein.²⁶ Eppstein führt verschiedene Argumente dafür an, daß die Ecksätze ursprünglich in C-Dur standen und der Cembalodiskant der Violine zgedacht war, und nimmt ferner an, daß auch der mittlere Satz ursprünglich für zwei Melodieinstrumente mit Generalbaß bestimmt gewesen sei. Anknüpfend an Eppstein haben Reinhard Gerlach²⁷ und Michael Marissen²⁸ die Ansicht vertreten, daß das Werk ursprünglich als generalbaßbegleitete Triosonate für Violine und Altblockflöte konzipiert war, und entsprechende Rekonstruktionen vorgelegt beziehungsweise angekündigt, wobei Gerlach den langsamen Satz nach c-Moll mittransponiert, während Marissen – mit Eppstein²⁹ – annimmt, daß der Satz auch in der früheren C-Dur-Fassung der Sonate schon in a-Moll gestanden habe.

Wie es scheint, trifft allerdings weder das eine noch das andere zu, und der Satz wurde von Bach erst bei der Eintragung der A-Dur-Fassung in das Autograph *P 612*

²⁶ S. 90–102. – Einen Überblick über die neuere Literatur gibt J. Swack, *J. S. Bach's A major flute sonata BWV 1032 revisited*, in: *Bach Studies 2*, edited by Daniel R. Melamed, Cambridge (G.B.) 1995, S. 154–174, dort S. 154f., Fußnote 2.

²⁷ Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Concerto a tre C-Dur für Altblockflöte, Violine und Basso continuo nach BWV 1032 (Autograph) und nach einer zeitgenössischen Handschrift*, rekonstruiert von Reinhard Gerlach, Neuhausen-Stuttgart (Hänsler, HE 11.227) 1985.

²⁸ M. Marissen, *A Trio in C major for recorder, violin and continuo by J. S. Bach?*, in: *Early Music XIII*, 1985, S. 384–390.

²⁹ Vgl. dessen Rekonstruktionsausgabe: J. S. Bach, *Triosonate C-dur für Flöte, Violine und Basso continuo nach der Sonate A-dur BWV 1032*, bearbeitet von Hans Eppstein, Kassel (Bärenreiter, HM 254) 1988.

einbezogen. Das Notenbild zeigt eine Reihe von Untersekundversehen, die am ehesten von einer Transposition aus g-Moll herrühren könnten. Man betrachte in der Faksimileausgabe³⁰ insbesondere: T. 2, Cembalobaß, 3.–4. Note; T. 3, Flöte, 1. Note mit Akzidens (Kreuz aus Auflösungszeichen); T. 14, Flöte, 1. Note; T. 18, Cembalobaß, 2. und besonders 3. Note; T. 20, Flöte, 3. Note; T. 21, Cembalodiskant, 1. Note mit Akzidens, auch 2. Note; T. 23, Cembalodiskant, 1. Note, sowie Cembalobaß, 1. Note; T. 24, Flöte, 7. Note; T. 27, Flöte, 1. Note.³¹ Wahrscheinlich hat Bach bei der Redaktion der Sonate BWV 1032 in *P 612* – um 1736/37³² – direkt auf die Partitur seiner B-Dur-Triosonate zurückgegriffen.

Bisher nicht genügend beachtet wurde, daß der harmonische Fortgang vom 2. zum 3. Satz in der Sonate BWV 1032 nicht den Konventionen entspricht. Der a-Moll-Satz mündet hier mit einem Halbschluß in einen E-Dur-Dreiklang, also in die Dominante zu A-Dur. Normalerweise müßte der Anschluß aber mediantisch, also in C-Dur erfolgen³³ – insofern haben Eppstein und Marissen hier die Tradition auf ihrer Seite. Es verdichtet sich der Verdacht, daß wir es mit einem Kompromiß und mit einer nachträglichen Zusammenstellung zu tun haben. In der von uns als Urbild von BWV 525 postulierten Triosonate dagegen herrscht Normalität: Der langsame Satz endet mit einem D-Dur-Dreiklang, und der nachfolgende Schlußsatz steht in B-Dur.

*

Bachs verschollene Triosonate – wann mag sie entstanden, für wen mag sie bestimmt und wo mag sie aufgeführt worden sein? Hinreichend sicher läßt sich einstweilen nur sagen, daß die Urfassung vor etwa 1727–1732 entstanden sein muß. Das nämlich ist der Zeitraum, der von der neueren Forschung für die Entstehung der autographen Reinschrift der Orgelsonaten, *P 271*, angesetzt wird.³⁴ Damit werden freilich, durchaus unbefriedigend, nur Bachs mittlere und späte Leipziger Jahre ausgeschlossen. Auf eine deutlich frühere Zeit weist, wenn auch als letztlich hypothetisches Indiz, der mutmaßliche Ambitus der bei Kegel bezugten Orgelfassung in B-Dur bis d^{'''}: Orgeln mit einer über c^{'''} hinausgehenden Manualtastatur nämlich scheinen Bach besonders in Weimar und Köthen, nicht aber in Leipzig zur

³⁰ J. S. Bach, *Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062, Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032, Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1979 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 15.).

³¹ Außerdem scheint bei der Generalvorzeichnung am Satzanfang im Cembalobaß das Auflösungszeichen für c aus einem b für B korrigiert zu sein. Daß bei der Taktvorzeichnung in den beiden Cembalosystemen zuerst ein Drei- statt Sechachteltakt angegeben war, bestätigt die Anciennität der *St 345* zugrundeliegenden Fassung.

³² Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, S. 7–72, dort S. 40.

³³ Die entsprechenden Ausführungen bei Kilian (S. 71) sind teilweise irrig. Insbesondere ist festzuhalten, daß die Tonartenfolge des Concerto von *St 345* uneingeschränkt der Norm entspricht, so daß kein Grund besteht, beim langsamen Satz eine fremde Herkunft zu vermuten.

³⁴ Vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, NBA IX/2 (1989), S. 206.

Verfügung gestanden zu haben.³⁵ Auch stilistisch deutet vieles auf Bachs vor-Leipziger Zeit. Nicht zuletzt legt ein Vergleich des von Kegel überlieferten Incipits mit dem Beginn von BWV 525 den Gedanken nahe, daß das unzweifelhaft schwächere Originalthema aus relativ früher Zeit stammen müsse und Bachs entschlossene Korrektur – die Umformulierung des zweiten Themengliedes – aus beträchtlicher zeitlicher Distanz erfolgt sein dürfte.³⁶

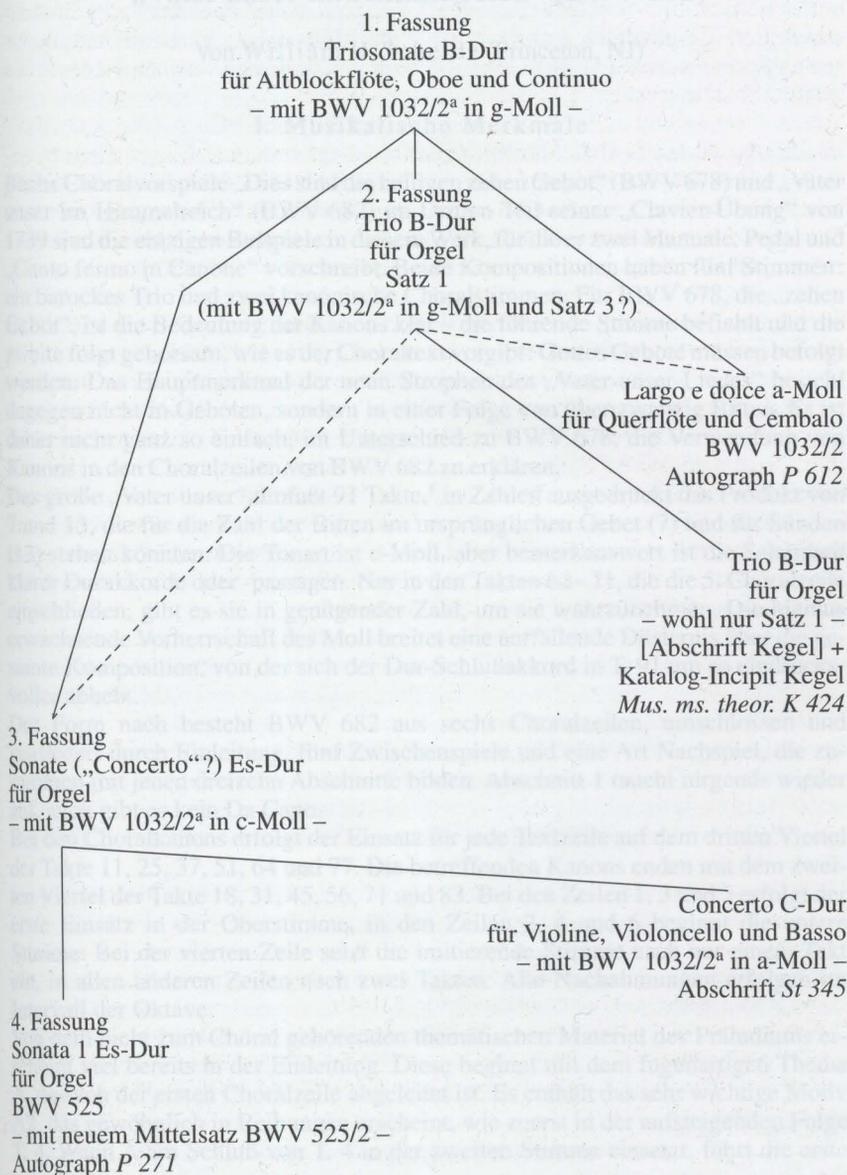
Unsere Antworten bleiben notgedrungen im Ungefähren, die Einzelheiten hypothetisch. Auf Wunder ist kaum mehr zu hoffen: Die Quellen des Kammermusikwerks sind wohl auf immer verloren. Wichtig ist, von ihm zu wissen. In Umrissen ist es aber durchaus auch noch zu erkennen, und mit gewissen Einschränkungen ist es auch der künstlerischen Praxis zurückzugewinnen.³⁷

Für die Bach-Forschung entsteht aus der Vorgeschichte der Orgelsonate BWV 525 ein neues Problem: Im Blick auf die A-Dur-Sonate für Flöte und Cembalo BWV 1032 stellt sich die Frage, mit welchem langsamen Satz deren Ecksätze ursprünglich verbunden waren und warum Bach diesen ersetzt hat. Vielleicht hat man sich vorzustellen, daß Bach bei der Neufassung der Sonate in *P 612* den ursprünglich zugehörigen langsamen Satz schon in anderem Zusammenhang weiterverwendet hatte, etwa für eine der Orgelsonaten oder der Sonaten für Violine mit obligatem Cembalo, und dieser nun nicht mehr zur Verfügung stand. Die Ansätze von Hans Eppstein, Reinhard Gerlach und Michael Marissen zusammengenommen, wäre also Ausschau zu halten nach einem langsamen Satz, der ursprünglich in a-Moll stand und für Blockflöte und Violine bestimmt war.

³⁵ Vgl. W. Emery, *Der Klaviaturnumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 170.), S. 162–177, bes. S. 164 ff.

³⁶ Allerdings ist nicht auszuschließen, daß Bachs Änderung nicht erst bei der – neuerlichen – Orgelbearbeitung erfolgte, sondern bereits im Zuge einer Revision des Kammermusikwerks. Bemerkenswert ist im übrigen, daß die Umformulierung des Themenkopfes kaum Auswirkungen auf den Satzverlauf gehabt zu haben scheint. Denn ungeachtet der Änderung der im ersten Takt ausfigurierten Harmoniefolge Tonika–Dominante in Tonika–Subdominante liegt dem Satz offenbar weiterhin der ursprüngliche Wechsel von gebrochenem Tonika-Dreiklang und Dominant-Sextakkord (also $es' g' b' - d' f' b'$ statt $es' g' b' - es' as' c''$) zugrunde, wenn auch meist in umgekehrter Abfolge; man betrachte daraufhin etwa die Oberstimmen in T. 11 f. und an Parallelstellen.

³⁷ Eine Rekonstruktion des Verfassers erscheint im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Übersicht zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur BWV 525³⁸

³⁸ Durchgezogene Linien bezeichnen eindeutige und wahrscheinliche genetische Zusammenhänge, durchbrochene Linien mögliche Alternativen.

Vorwort zum Buch: Die Orgelkonzerte von J.S. Bach sind ein unverzichtbares Element der Orgelliteratur. Sie sind nicht nur ein Spiegelbild der Orgelbaukunst des 17. Jahrhunderts, sondern auch ein Zeugnis für die musikalische Kreativität und die technische Fertigkeit des Komponisten. Die Orgelkonzerte sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und der Orgel mit anderen Instrumenten.

Unsere Antworten bleiben ungedruckt und ungeliefert, die Einzelheiten hypothetisch. Auf Winkler ist kaum noch zu hoffen. Die Quellen des Kammermusikwerks sind wohl auf immer verloren, und es ist zu wissen, in Umrissen ist es aber durchaus noch zu rekonstruieren. Mit etwas mehr Glück und Anstrengung ist es auch der künstlerischen Praxis zum Nutzen zu gewinnen.

Für die Bach-Erbschaft sind die Orgelkonzerte der Orgelkonzerte BWV 525 ein neuer Problem. Im Buch ist die Orgelkonzerte für Flöte und Cembalo BWV 525 als ein Beispiel für die Orgelkonzerte für Flöte und Cembalo dargestellt. Die Orgelkonzerte für Flöte und Cembalo sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten.

Die Orgelkonzerte für die Orgel allein sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten. Die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten.

Die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten.

Die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten. Die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten sind in drei Gruppen unterteilt: die Orgelkonzerte für die Orgel allein, die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten und die Orgelkonzerte für die Orgel und die Orgel mit anderen Instrumenten.

Theologische Überlegungen zu Bachs Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682)

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

1. Musikalische Merkmale

Bachs Choralvorspiele „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ (BWV 678) und „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682) im Dritten Teil seiner „Clavier-Übung“ von 1739 sind die einzigen Beispiele in diesem Werk, für die er zwei Manuale, Pedal und „Canto fermo in Canone“ vorschreibt. Beide Kompositionen haben fünf Stimmen: ein barockes Trio und zwei kanonische Choralstimmen. Für BWV 678, die „zehen Gebot“, ist die Bedeutung der Kanons klar – die führende Stimme befiehlt und die zweite folgt gehorsam, wie es der Choraltext vorgibt: Gottes Gebote müssen befolgt werden. Das Hauptmerkmal der neun Strophen des „Vater-unser-Liedes“ besteht dagegen nicht in Geboten, sondern in einer Folge von über zwanzig Bitten. Es ist daher nicht ganz so einfach, im Unterschied zu BWV 678, die Verwendung von Kanons in den Choralzeilen von BWV 682 zu erklären.

Das große „Vater unser“ umfaßt 91 Takte,¹ in Zahlen ausgedrückt das Produkt von 7 und 13, die für die Zahl der Bitten im ursprünglichen Gebet (7) und für Sünden (13) stehen könnten. Die Tonart ist e-Moll, aber bemerkenswert ist die Seltenheit klarer Durakkorde oder -passagen. Nur in den Takten 62–71, die die 5. Choralzeile einschließen, gibt es sie in genügender Zahl, um sie wahrzunehmen. Die hieraus erwachsende Vorherrschaft des Moll breitet eine auffallende Düsternis über die gesamte Komposition, von der sich der Dur-Schlußakkord in T. 91 um so eindrucksvoller abhebt.

Der Form nach besteht BWV 682 aus sechs Choralzeilen, umschlossen und gegliedert durch Einleitung, fünf Zwischenspiele und eine Art Nachspiel, die zusammen mit jenen dreizehn Abschnitte bilden. Abschnitt 1 taucht nirgends wieder auf, auch gibt es kein Da Capo.

Bei den Choralkanons erfolgt der Einsatz für jede Textzeile auf dem dritten Viertel der Takte 11, 25, 37, 51, 64 und 77. Die betreffenden Kanons enden mit dem zweiten Viertel der Takte 18, 31, 45, 56, 71 und 83. Bei den Zeilen 1, 3 und 5 erfolgt der erste Einsatz in der Oberstimme, in den Zeilen 2, 4 und 6 beginnt die untere Stimme. Bei der vierten Zeile setzt die imitierende Stimme nach nur einem Takt ein, in allen anderen Zeilen nach zwei Takten. Alle Nachahmungen erfolgen im Intervall der Oktave.

Von dem nicht zum Choral gehörenden thematischen Material des Präludiums erscheint viel bereits in der Einleitung. Diese beginnt mit dem fugenartigen Thema A, das von der ersten Choralzeile abgeleitet ist. Es enthält das sehr wichtige Motiv A2, das gewöhnlich in Reihungen erscheint, wie zuerst in der aufsteigenden Folge T. 4. Wenn A am Schluß von T. 4 in der zweiten Stimme einsetzt, führt die erste

¹ Für das Verständnis der nachfolgenden Betrachtungen ist die Beziehung einer Notenausgabe mit Taktzahlen (beispielsweise NBA IV/4, S. 58–65) unerlässlich. Zu einigen wichtigen Motiven vgl. auch Beispiel 15 auf S. 102.

Stimme das Gegenthema B ein, das das chromatisch absteigende Motiv B1 enthält. Beispiele für eine zweifache Chromatik finden sich in den Takten 19f. und 28f., wobei jedesmal der Pedalbaß beteiligt ist. Der zweitaktige Themenblock C, der zuerst in T. 10–11 auftaucht, enthält nicht nur das Motiv A2, ziemlich am Anfang und noch stärker am Ende, sondern auch das neue chromatisch aufsteigende Motiv C1 nebst dem Triolenmotiv C2. Dieses Staccato-Motiv tritt in vielen Varianten auf, zuletzt – beginnend in T. 78 – als Legato-Thema E. Schließlich gibt es noch das alleinstehende Motiv D, das zuerst in T. 32 erklingt.

Hinsichtlich der Pedalstimme läßt sich fast ohne Ausnahme (etwa T. 40–41, 90–91) beobachten, daß sie eine nahezu gleichmäßige Achselbewegung beibehält. Daran ändern weder häufige alleinstehende Achtelpausen etwas, noch auch die wenigen, jeweils mit einem Harmoniewechsel verknüpften Viertelnoten (zum Beispiel T. 20, 64 oder 79). Nur zwei dieser Viertelnoten können als Fermaten gedeutet werden: die eine in T. 32, um eine Halbkadenz zu verzögern, die andere in T. 56 (am Ende des vierten Choralkanon), um eine vollständige Kadenz zu betonen. Der Orgelpunkt in T. 90 ist auffallend. Das ungewöhnliche Innehalten, das durch die Vollkadenz in T. 56 bewirkt wird, befindet sich außerdem in der Nähe desjenigen Punktes, wo in BWV 682 der „goldene Schnitt“ auftritt (rechnerisch ausgedrückt: $91 \times 0,618 = 56,24$).

Hier könnte nochmals angemerkt werden, daß bei dem vierten Choralkanon, der in T. 56 endet, die zweite Stimme nach nur einem Takt einsetzt, statt nach zwei Takten wie bei den anderen Choralzeilen. Vielleicht signalisiert diese Abweichung den Wunsch, den mit dem „goldenen Schnitt“ verbundenen Takt durch eine deutliche Kadenz zu markieren.

Die Themen A und B treten dreimal gemeinsam auf. Beim ersten Mal eröffnen sie das Stück, dann erscheinen sie in T. 19 nach dem ersten Choralkanon und zuletzt in T. 56 nach dem vierten. Der letzte Einsatz des Themas A in T. 60 erfolgt in einer höheren Tonlage als alle anderen.

Der zweitaktige thematische Block C ist als Einheit ebenso wichtig, da er nicht nur in T. 10–11 sondern auch in T. 45–46 und 47–48 auftritt. Darüber hinaus wird sein erster Takt (in dem die Motive C1 und C2 erscheinen) in T. 77 und 88 wieder aufgenommen. An beiden Stellen fehlt der zweite Takt mit seiner Betonung des Motivs A2.

Doch wie wichtig A, B und C auch sein mögen, es ist offensichtlich, daß das Hauptmaterial für die beiden oberen choralfreien Stimmen von Motiven wie A2, B1 und C2 beigesteuert wird, außerdem von Thema D, das für sich auftritt. Der Lombardische Rhythmus von A2 ist vielleicht das auffallendste Merkmal der Komposition. Gewöhnlich in Reihung auftretend, wie in T. 4, beendet es den thematischen Block C und setzt mit der letzten Note jeder Choralzeile ein. Es begleitet auch die ersten beiden Choralkanons in T. 12–15 und 26–28. Im dritten Choralkanon tritt es in geringerem Maße und im vierten überhaupt nur in T. 55 auf. In den letzten beiden Kanons fehlt es ganz (von den allerletzten Noten abgesehen). Außerhalb der Choralkanons bilden Folgen von A2 vier Episoden (siehe T. 8–9, 33–36, 71–74 und 83–86).

In Thema A und im ersten Takt von C besteht das Motiv A3 aus vier, und wenn es, wie in T. 9, Ketten von Motiv A2 einführt, aus drei Noten. Die viertönige Version, die mit einem Achtel oder auch einer längeren Note endet und, wie in

T. 2, zu einer verminderten Septime aufsteigt, gewinnt einen klagenden, romantischen Ausdruck; die Dreinotenversion hingegen, die eine Folge von A2 eröffnet oder schließt, ist sehr anders, klingl abgehackt und heftig.

Wenn das Motiv B1 nicht als Bestandteil des Themas B auftritt, ist es fast immer mit Choraleinsätzen verbunden. Von neun Fällen betreffen drei die zweite Choralzeile, drei die dritte, zwei die vierte und einer die fünfte. Ähnlich wie Motiv A2 hat B1 die Tendenz, gegen Ende des Werkes zu verschwinden.

Das Motiv B2 reicht, wie die viertönige Version von A3, ausdrucksvoll bis zur verminderten Septime hinauf. Es fehlt beim Pedaleinsatz von B in T. 21, erscheint aber sequenzierend dreimal in den Manualstimmen in T. 62–63. Und in veränderter, aber erkennbarer Gestalt führt es zu einem höhepunktartigen Schluß der ganzen Komposition in T. 90.

Das aufsteigende chromatische Motiv C1 kommt nur im Pedal vor. Außer in Wiederholungen von C kann man es je einmal in den drei letzten Choralkanons finden (T. 51–52, 65 und 81).

Das Triolenmotiv C2 ist ab T. 9 vielfach anzutreffen und an seiner Staccato-Artikulation leicht zu erkennen. Das – abgesehen von seinem Legato-Charakter – ähnliche Thema E ist der letzten Choralzeile vorbehalten und wird von Bach streng von den umgebenden Staccato-Varianten unterschieden.

Das Thema oder Motiv D gewinnt vor allem in den späteren Choralkanons an Gewicht. Man könnte es als eine Art Augmentation von Motiv A2 ansehen, das es in gewisser Weise ersetzt. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele in den letzten drei Kanons, allein acht im fünften.

So scheint es, daß vom fünften Choralkanon an weder A noch B mehr vorkommen, obwohl sie die ersten sieben Takte ausgefüllt hatten. Bereits bemerkt worden ist, daß es das Motiv A2 weder im fünften noch im sechsten Choralkanon gibt (bis auf ihre letzten Noten). Darüber hinaus steht am Ende des vierten Choralkanons ein Ganzschluß in h-Moll, der im Pedal durch eine Viertelnote mit nachfolgender Achtelpause markiert ist. Diese Kadenz bezeichnet den „goldenen Schnitt“. Alle diese Beobachtungen weisen auf wichtige Veränderungen nach dem vierten Choralkanon hin. Derartige Besonderheiten können für die Beantwortung der Frage von Nutzen sein, an welchen Text Bach bei der Komposition von BWV 682 gedacht haben mag.

2. Die maßgebende Strophe

Wie bereits erwähnt, umfaßt Luthers Lied „Vater unser im Himmelreich“ neun Strophen. In den Strophen 2–9 kommen 23 Bitten vor, in der ersten Strophe (Zeilen 5 und 6) sind es zwei. In Zeile 1–4 der ersten Strophe stehen zwei oder drei Gebote. Derartiges findet sich an keiner anderen Stelle des Choraltexes. Hier wäre an die Gebote und Choralkanons in BWV 678 zu erinnern, der pedalliter-Bearbeitung „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ aus Clavier-Übung III. Wenn die Choralkanons in BWV 678 durch die im Liedtext formulierten Gebote veranlaßt wurden, könnten dann die Choralkanons in BWV 682 in gleicher Weise durch Zeile 1–4 der ersten Strophe des Vater-unser-Liedes angeregt worden sein? Daß nach Zeile 4 eine bedeutsame musikalische Veränderung vorgeht, wurde bereits betont. Die erste Strophe des Liedtextes lautet wie folgt:

Vater unser im Himmelreich,
 Der du uns alle heißest gleich
 Brüder sein, und dich rufen an,
 Und willt das Beten von uns ha'n,
 Gib, daß nicht bet' allein der Mund,
 Hilf, daß es geh' von Herzensgrund.

Die Gebote in Zeile 2–4 und der klare gedankliche Bruch nach Zeile 4 liegen auf der Hand. Da in keiner anderen Strophe Gebote vorkommen, die – wie in BWV 678 – Anlaß zur Einführung von Choralkanons geben, können wir annehmen, daß Bach an die erste Strophe dachte, als er BWV 682 schrieb. So würde die Bedeutung des Choralkanons deutlich: Wir sollen Gottes Gebote gehorsam befolgen, Brüder sein, ihn anrufen und beten. Die Aussage der nicht zur Choralsubstanz gehörigen Anteile der Komposition ist nicht sofort klar, soll aber nun mit Blick auf Strophe 1 näher betrachtet werden. Hierfür werden einige vergleichbare Themen und Motive aus anderen Werken Bachs herangezogen, in der Hoffnung, daß sie auf ihre Anwendung in BWV 682 ein gewisses Licht werfen.

3. Beispiele aus anderen Werken Bachs

Das lombardische Motiv A2 taucht sporadisch in einigen Bachwerken auf, aber in kaum einem anderen Werk, von BWV 682 abgesehen, so durchgehend wie in der Flötenstimme im Hauptteil der Arie „Wo wird in diesem Jammertale“ (BWV 114/2, komponiert 1724) aus unserem Beispiel 1. Der Text spricht von dieser Welt als „Jammertal“. Das erinnert zu Recht an Luthers – auch in Bachs Bibliothek vertretene – „Deutsche Auslegung des Vaterunsers“ (1519), in der Luther das Leben in dieser Welt als „jammervoll“ bezeichnete und weiter sagte, indem er die sieben Bitten des Vaterunsers umkehrte:

„es ist nämlich nichts anderes als eine Lästerung von Gottes Namen, ein Ungehorsam gegen Gottes Wille, ein Sich-Sträuben gegen Gottes Reich, ein hungriges Land ohne Brot, ein sündiges Treiben, ein gefahrvolles Wandeln und voll von allem Übel.“

Beispiel 1: BWV 114/2



Ich möchte die Behauptung wagen, daß dies zum Verständnis von Bachs Gebrauch des Motivs A2 in BWV 682 beitragen könnte.

Wie bereits bemerkt, gibt es zwei Varianten des Motivs A3, eine mit vier und eine andere mit drei Noten. Die erste erinnert an den fünften Takt der Solovioline in der Arie „Erbarme dich“ aus der Matthäuspassion (BWV 244/39 nach Zählung der NBA). Dieser Takt erscheint in unserem Beispiel 2. Seine vierte Notengruppe (10.–12. Achtel) weist die größte Nähe zu Motiv A3 auf, die gleichen Tonhöhen des Motivs von BWV 682 T. 2 kehren in T. 6 unseres Beispiels mit unterschiedlichem Rhythmus wieder. Der ausdrückliche und innige Bußeffect in Wort und Musik darf mit dem „klagenden, romantischen Charakter“ verglichen werden, mit dem zuvor das Motiv A3 beschrieben wurde.

Beispiel 2: BWV 244/39

Violino solo

Wie ebenfalls bemerkt, hat die aus drei Noten bestehende Version des Motivs A3, die zuerst in T. 9 von BWV 682 auftaucht, einen anderen Charakter. Unser Beispiel 3 (aus der a-Moll-Fuge des Wohltemperierten Claviers II) zeigt in T. 4 einen instrumentalen Beleg. Das Motiv A3 dient dort dazu, das in T. 3 (3.–4. Viertel) aufkommende starke Gefühl von einer Kadenz zu unterbrechen. Es mag deshalb nicht überraschen, daß es in BWV 682 oft mit Motiv A2 verbunden wird, das auf jeden Fall die Ruhe der choralgezeugten Motivik in T. 1 unterbricht.

Beispiel 3: BWV 889/2

Die abwärtsgerichtete Chromatik des Motivs B1 ist ein wohlbekanntes und markantes Charakteristikum in Bachs Musik. Ich gebe drei Beispiele dafür. Beispiel 4 enthält einen Auszug des von Bach so genannten „allgemeinen Lamentos“ aus dem

Beispiel 4: BWV 992/3

frühen Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders (BWV 992), T. 29–32 zeigen eine doppelte absteigende Chromatik mit einfacher chromatischer Fortsetzung bis T. 36. Dies wird in T. 46 wiederholt. Einige Jahre später, in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12, komponiert 1714), benutzte Bach die gleiche Tonfolge als Ostinato für eine Passacaglia auf die Worte der Titelzeile (Beispiel 5). Es kann also kaum ein Zweifel bestehen, daß die abwärtsgerichtete Chromatik Trauer und Leid bedeutet. Und als ob er selbst diesen Punkt betonen wollte, benutzte Bach über dreißig Jahre später die Musik dieses Kantatensatzes (BWV 12/2, um einen Halbton tiefer transponiert) für das „Crucifixus“ seiner h-Moll-Messe (Beispiel 6). Absteigende Chromatik scheint also nicht nur Leid allgemein, sondern speziell auch das Leiden Christi bedeuten zu können.

Beispiel 5: BWV 12/2

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo Organo

1 Lente 32 33 34 35

Wei - - nen,

Kla - - gen,

Sor - - gen, Wei-

Za - - gen,

Eine tongetreue Wiederholung von Motiv B2 findet sich in der Sopranarie aus der Johannespassion, wo der Tod Jesu beklagt wird (Beispiel 7, wieder nach NBA-Zählung). Hier spricht der Text ausschließlich von Trauer und nicht von Reue.

Das nächste Thema ist C1 mit seiner chromatischen Aufwärtsbewegung. Bedeutet dies etwas anderes als die absteigenden Formen bei Motiv B1? Ich glaube, daß dies zumindest bisweilen der Fall ist. Ein bemerkenswertes Beispiel für aufsteigende

Beispiel 6: BWV 232/17

5 6 7 8 9

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano II
Cru - ci - fi - xus,

Alto
Cru - ci - fi - xus,

Tenore
Cru - ci - fi - xus, cru -

Basso
Cru - ci - fi - xus,

Continuo

Beispiel 7: BWV 245/35

13 14 15

Flauto traverso solo

Oboe da caccia solo

Continuo

Chromatik findet sich am Ende der frühen Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131 (Beispiel 8), und zwar bei den Worten: „Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden“. Ein derartiger Gedanke sollte eher Freude als Traurigkeit hervorrufen. In Satz 63a der Matthäus-Passion (Zählung nach NBA)

Beispiel 8: BWV 131/5 b

27

Soprano

Und er wird Is - - ra - auf - el Worte er -

Basso

Aus

Continuo
[Bezifferung
weggelassen]

lö - sen,

al - len sei - nen Sün - den,

steigt der Continuo im Rezitativ durch eine volle chromatische Oktave, während der Evangelist von Erdbeben, berstenden Bergen und von der Auferstehung der Toten berichtet. Letzteres ist besonders bemerkenswert, wenn man es mit dem chromatischen Ansteigen in unserem Beispiel 9 vergleicht, mit dem „Et resurrexit“ aus der h-Moll-Messe. Der Kontrast zu der strikt absteigenden Chromatik in dem unmittelbar vorhergehenden „Crucifixus“ ist gleichermaßen besonders auffallend. Es scheint sich also um Beispiele zu handeln, in denen Bach der auf- beziehungsweise absteigenden Chromatik verschiedene Bedeutungen beilegte. Letztere weist sicherlich auf Trauer und Leid hin, sogar auf die Passion Christi, erstere würde, wenn etwas anderes beabsichtigt scheint, auf eine Gegenkraft hindeuten, vermutlich positiver Natur, die dem negativen Effekt der absteigenden Chromatik

Beispiel 9: BWV 232/17

125

Tromba

Continuo

entgegensteht. Dies könnte die aufwärtsgerichtete Chromatik am Schluß von Beispiel 4 erklären, mit der BWV 992/3 endet, und der dann drei unbeschwerte Sätze in B-Dur folgen.

Verschiedene Annäherungen an das Motiv C2 sollen die Beispiele 10–13 belegen. Die meisten von ihnen stehen in Moll-Tonarten und weisen fortlaufende auf- oder absteigende Triolen auf, wobei die jeweils letzte Note einer Triole von der ersten der folgenden Dreiergruppe wiederholt wird. Soweit ähneln sie dem Motiv C2. Aber die unverändert beibehaltene Staccato-Artikulation findet sich nur in BWV 682, möglicherweise bedingt durch den Kontext. Die unregelmäßigen, flüchtig gebundenen und aufeinanderprallenden Rhythmen von A2 und A3 wirken verwirrend, wogegen das gleichmäßige Staccato von C2 gewöhnlich eine Wohltat ist. Ein neuer rhythmischer Impuls beginnt in T. 10 und nimmt im Verlauf des Werkes zu.

Beispiel 10: BWV 244/1

Oboe I

Oboe II

Continuo Organo

Beispiel 11: BWV 894/1

Beispiel 12: BWV 1044/1

7

8

18

Beispiel 13: BWV 244/12

Dies deutet sicherlich darauf hin, daß Motiv C2 im Gegensatz zu A2 steht. Ein Teil dieses Gegensatzes liegt im Bußcharakter von C2, der zum Beispiel in der Häufigkeit der Umkehrungen hervortritt. Inversion bei Bach kann, wie längst festgestellt worden ist, für Reue stehen. Aber das Motiv C2 geht darüber hinaus und wird durch seine Varianten zu einer positiven, erneuernden Kraft.

Die Synkopierung in Thema D reicht in ihrer Schlichtheit nicht aus, um die Suche nach möglichen Bedeutungen in anderen Bachwerken zu rechtfertigen.

Beispiel 14: BWV 9/3

Es bleibt nun das Thema E, das an den Anfang des Violinparts BWV 9/3 erinnert (Beispiel 14). Der Text beginnt mit den Worten: „Wir waren schon zu tief gesunken, der Abgrund schluckt uns völlig ein. Die Tiefe drohte schon den Tod...“. Da das Thema E nur in der sechsten Liedzeile steht, sollten wir uns an den Text erinnern, der lautet: „Hilf, daß es geh' von Herzensgrund“. Könnten die mit „Grund“ zusammengesetzten Worte für Bach Bedeutung gehabt haben, als er das Thema E so eng mit dem Violinsatz in BWV 9/3 verband? Wenn Bach aber die Tiefe des Herzens mit dem Abgrund des Todes verglich, dann könnte er die Tiefe angedeutet haben, der das wirkliche Gebet entspringt.

4. Deutung

Wenn wir aufgrund dieser Überlegungen den Versuch einer systematischen Interpretation der Musik unternehmen wollen, dann könnten wir bei der auffälligen Öde beginnen, hervorgerufen durch unaufgelöste Mollharmonien, die mehr als 94 Prozent des Stückes durchziehen. Vielleicht ist dies der musikalische Ausdruck für Luthers Worte: „... ein hungriges Land ohne Brot“.

Wie bereits bemerkt, werden die Choralkanons durch die Gebote in den Zeilen 2–4 der ersten Strophe hervorgerufen. Nach dem ersten Gebot (Zeile 2–3) sollen wir „alle ... Brüder sein.“ Im gesamten Werk lassen sich zwei Arten musikalischer „Bruderschaft“ erkennen. In den Choralkanons tritt sie uns in überpersönlicher Vollkommenheit entgegen, die, so glauben wir, durch die Gebote in „dies sind die heiligen zehen Gebot“ und der ersten Strophe von „Vater unser im Himmelreich“ sowie den Kanons in BWV 678 und 682 bewirkt wurde, die den ihnen angemessene-

nen Gehorsam zum Ausdruck bringen. Sie erinnert an das Gebet, das den „Dienst“ Gottes „Vollendete Freiheit“ nennt. Aber diese ideale Bruderschaft wird zu der Wirklichkeit der Welt in einen starken Gegensatz gestellt. Die Oberstimmen des Triosatzes bieten Thema A, abgeleitet von der ersten Melodienzeile des Chorals, dessen Eingangsstrophe beginnt „Vater unser im Himmelreich“. Wie nun wurde es abgeleitet? Die ersten und die drei letzten Noten bleiben im wesentlichen unverändert, aber an die Stelle der beiden mittleren wurde ein neuer Abschnitt eingefügt. Wenn die Worte „Vater unser im Himmelreich“ dem Thema A unterlegt werden, ergibt sich, daß die vorgenommenen Veränderungen vor allem das Wort „unser“ betreffen. Die Noten zu den Worten „Vater“ und „Himmelreich“, die die unveränderliche, ewige Welt darstellen, sind viel weniger verändert. Wie sah dagegen die Änderung aus, die Bach vornahm, als er an die menschliche im Unterschied zur göttlichen Welt dachte? Sie besteht in den lombardischen Rhythmen des Motivs A2, gefolgt von der viertönigen Version des Motivs A3.

Der Gedanke, daß das Motiv A2 eine zerreißende Kraft symbolisiert, scheint einleuchtend, wenn man unter diesem Blickwinkel die erste Strophe des Vaterunsers in BWV 682 betrachtet. Das „Jammertal“ von BWV 114/2 (unser Beispiel 1) unterbricht mit seinem heftigen lombardischen Rhythmus die Ruhe der Melodietöne in Motiv A1 und legt damit Bachs tiefes Bewußtsein der menschlichen Sündhaftigkeit nahe. Die späteren Motivketten von A2, die bei T. 4 beginnen, bieten ein breites Bild einer Welt, die zugleich unerlöst und aufgebracht ist.

Wenn das Motiv A2 in Thema A für die Sünde in der menschlichen (das heißt, in „unserer“) Seele steht, dann würde schlüssigerweise das ausdrucksstarke Motiv A3 in seiner viertönigen Form für die Reue stehen. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß es auch in Bachs berühmtester Buß-Arie verwendet wird, dem „Erbarme dich“ der Matthäus-Passion (unser Beispiel 2), dann scheint dies nicht zu weit hergeholt. Bekanntlich war Bach nach 1730 damit befaßt, das Werk umzuarbeiten und aufzuführen. In diesen kleinen Motiven des Themas A zeigt er uns also das menschliche Herz hin- und hergerissen zwischen Sünde und Buße. Das machte für ihn das Menschliche aus. Dieses Bild stand vor ihm, wenn er an das Wort „unser“ dachte, und um es auszudrücken, verlängerte er eine Viertelnote zu einem vollen Takt bildhafter Musik.

Das erste und letzte Wort der Anfangszeile von Luthers Lied, „Vater“ und „Himmelreich“, bedeuten mithin die ewige Welt, aus der die Menschen kommen und in die sie gehen. Das mittlere Wort „unser“ steht für die irdische Welt mit ihrem unaufhörlichen Zwiespalt zwischen abtrennender Sünde und ausdrücklicher Reue² und ebenso für den erwähnten Gegensatz zu der idealen Bruderschaft in den Kanons. Beim Einsatz der zweiten Stimme bricht die erste in heftige Klage aus (Motiv B1). Dies drückt das Leiden an den Gegensätzlichkeiten des Lebens aus und repräsentiert die zweite Form des musikalischen „Brüder-Seins“.

² Der Gegensatz zwischen der ewigen und der zeitlichen Welt in der ersten Zeile der ersten Strophe von „Vater unser im Himmelreich“ findet sich an dieser Stelle in keiner anderen Strophe des Liedes. Keine anderen Worte treffen die gegensätzlichen Motive des Themas A (A1 und A4 gegen A2 und A3) besser als diese. Dies scheint mir ein starkes Argument dafür zu sein, daß die Worte der ersten Liedstrophe die Komposition von BWV 682 gedanklich inspiriert haben.

An diesem Punkt beginnt Bach, die vollständigen Themen aufzugeben und sich auf ihre Motivbestandteile zu konzentrieren. Wenn die ersten zwei Triosatzabschnitte Individuen darstellten, dann wäre wenig von dem Präludium erklärt. Aber Bach wird nun abstrakter und formt das zerstörerische Motiv A2 zu einer Episode aus, der bei T. 10 (nach den ersten Durakkorden) der thematische Block C folgt; dieser stellt (vor allem mit C1 und C2) vorübergehend die gegensätzlichen Kräfte dar. Hier besitzen die chromatischen Motive B1 (absteigend) und C1 (aufsteigend) sicherlich verschiedene Bedeutungen. Die sündige Welt des Motivs A2 überflutet den Vortrag der ersten Cantus-firmus-Zeile, verschwindet aber vorübergehend beim Eintritt der – ideale Bruderschaft und Gehorsam symbolisierenden – Kanonstimme. Der Name Gottes, „Vater unser“, fällt mitten in der Verdorbenheit, bei der Bachs Texte so oft verweilen. Um Luthers eigene Worte in Erinnerung zu rufen, bedeutet Verdorbenheit hier „eine Lästerung von Gottes Namen, ...ein Sich-Sträuben gegen Gottes Reich“ und gewiß „ein sündiges Treiben“. Es erstaunt nicht, daß der nächste Einsatz von Thema A in T. 19 der musikalisch tiefstliegende ist. Noch tiefer erscheint allerdings das Thema B, in der Pedalstimme vergraben. Und das chromatische Motiv B1 ist in den Takten 19f. verdoppelt. Diese Stelle besitzt eine besondere Bedeutung von Angst und Erniedrigung, offenbar hervorgerufen durch die zerstörerische Sündhaftigkeit in Gegenwart des Göttlichen.

Motiv A2 kehrt aber rechtzeitig wieder, um die zweite Liedzeile flutartig zu verschlingen, wengleich es durch den Eintritt der Kanonstimme länger als zuvor unterbrochen wird. Jedesmal, wenn die Kanonstimme an die mit dem Wort „heißest“ unterlegte Stelle gelangt, rumort das absteigend chromatische Leidensmotiv im Pedal oder in der tieferen Triostimme (T. 28 mit Chromatik in zwei Stimmen sowie T. 30). Was Bach hier ausdrückt, das ist die oft unterschätzte und heruntergespielte Binsenweisheit, daß niemand sich gern befehlen läßt. Es verursacht der Individualität Schmerzen. Es ist daher keineswegs überraschend, daß sich das Sündenmotiv A2 in einem viertaktigen Zwischenabschnitt wieder Geltung verschafft und sich ungehindert noch bis in die dritte Choralzeile hinein fortsetzt, die zudem von dem chromatischen Leidensmotiv B1 eingeleitet und begleitet wird. Dieser Textabschnitt, „Brüder sein und dich rufen an“, hat die vielleicht ergreifendste Vertonung erfahren. Der höchste Ton jeder Kanonstimme wird von Motiv B1 begleitet (T. 39 und 41). Die eindringlichste Stelle erscheint in T. 41, wo das Pedal, nach fast einem Takt Pause, mit seiner einzigen Übernahme von Motiv A2 grollend aufwärts steigt, während die obere Triostimme sich mit dem Leidensmotiv B1 chromatisch abwärts bewegt und dabei Dissonanzen sowohl zur Pedalstimme als auch zur oberen Choralkanonstimme hervorruft. Der Schmerz dieser tonalen Kollisionen ist dem Kreuzschrei angemessen, und es scheint in der Tat denkbar, daß Bach an den Ausruf Jesu „Mein Gott, warum hast du mich verlassen“ (Markus 15, 34) gedacht hat. Beispiel 6 verbindet das Motiv B1 ebenfalls eng mit der Kreuzigung.

Und es ist wirklich ein Schrei (im Sinne von Anruf), der am Ende dieses Kanons erklingt. In T. 45–48 kommen Auftritte des thematischen Blocks C zweimal vor, der einzige Fall einer solchen unmittelbaren Aufeinanderfolge im Präludium. Beim ersten Auftreten umspannt dieser Komplex einen größeren Tonumfang als er sonst in diesem Werk gefunden werden kann. Von der tiefsten Baß- bis zur höchsten Diskantregion ruft das Thema C Gott an. Das Gebot „dich rufen an“ wird befolgt. Und nach dem zweiten Auftreten, in der Höhenlage von T. 10 bis 11, folgt eine Episode,

die aus den Motiven A2, A3 in der dreitönigen Fassung, C1 – ebenfalls in einer dreitönigen Fassung der Pedalstimme – und C2 besteht. Hier scheint das auffälligste Merkmal zu sein, daß A2 und sein Verbündeter, die Dreitonversion von A3, es nicht schaffen, eine eintaktige Kette aufzubauen wie in T. 4 und vor allem T. 9. Kurze Folgen von A2 verschwinden beim Auftreten von C1 und C2 in T. 49 und 50 ebenso wie beim alleinigen Auftreten von C2 in T. 51. Es entsteht der starke Eindruck eines Kampfes von A2 mit C1 und C2, der vielleicht durch Luthers Worte „ein gefahrvolles Wandeln“ hervorgerufen wird. Diese Passage führt unmittelbar in die vierte Kanonzeile über (eingeleitet durch Motiv C1 in T. 51–52), von der das Motiv A2 fast ganz ausgeschlossen bleibt. Aber hier wiederum antwortet das Leidensmotiv B1 auf das Gebot „willt das Beten von uns ha'n“ (Pedalstimme in T. 53–54). An dieser Stelle kommt die Musik zu einer vollen Kadenz, markiert durch eine Viertelnote und eine Achtelpause im Pedal. Wie zuvor schon bemerkt, bezeichnet diese Kadenz den „goldenen Schnitt“. Dann folgt Thema A mit den letzten beiden Einsätzen, dem ersten in der unteren Triostimme und dem zweiten in der obersten in höchstmöglicher Lage (wie beim thematischen Block C in T. 45–46). Höchstwahrscheinlich meint dies in innigem Gebet erhobene Hände. Dieses einzige Mal im Präludium steht das chromatische Motiv B1 tiefer als das Thema A und ist ihm somit untergeordnet. Die Widerstände des Lebens können durch Gebet zwar nicht ausgeschaltet, wohl aber gemeistert werden; dies scheint der hinter diesen Takten liegende Gedanke zu sein. Diese leiten in den längsten Abschnitt über (neun Takte umfassend, T. 62–70), von dem Motiv A2 ausgeschlossen ist. Überdies sind es die Takte mit dem konzentriertesten Anteil an Dur-Harmonien. Die Kombination von Motiv B1 und B2 in T. 62–64 erinnert auch an die Passion (siehe Beispiel 15, S. 102). Solche charakteristischen Merkmale deuten darauf hin, daß die Gebote zur Anrufung Gottes und zum Gebet eine positive Wirkung gehabt haben. Während Motiv C2 den fünften Choralkanon heranzführt – mit C1 im Pedal bei T. 65 –, kehrt das Leidensmotiv B1 wieder, wenn die nachahmende Kanonstimme bei T. 66 eintritt. Echtes Gebet ist schwer, scheint dies auszudrücken. Dem Kanon folgt in einer kraftvollen Episode die vehemente Rückkehr von A2 (mit der dreitönigen Fassung von A3). Bei T. 75 weicht es den Motiven C2 und D, die mit dem ersten Takt des thematischen Blocks C den letzten Choralkanon eröffnen. Die ruhigen, hinabsinkenden Linien des neuen Themas E verleihen mit ihrer Vorstellung von Tiefe („Abgrund“ und „Herzensgrund“) dem Kanon eine einzigartige friedvolle Heiterkeit. Während die anführende Kanonstimme bei T. 81 endet, steigt das Motiv C1 in der Pedalstimme auf. Aber diese Ruhe wird am Schluß des Kanons durch Motiv A2 und die dreitönige Version von A3 ebenso stark gestört wie am Ende der fünften Choralzeile. Nun hat der zerreißen Rhythmus in einem viertaktigen Zwischenteil wieder die Oberhand. Aber in T. 87 kehren die Motive C2 und D wieder, unmittelbar gefolgt vom ersten Takt des thematischen Blocks C. In T. 89 werden das Motiv C2 und eine viertönige Fassung von A3 durch das letztmals eintretende Motiv B1 gestützt, das diesmal den Erlösungsaspekt der Passion bedeuten könnte, und in T. 90 bilden Ableitungen des Motivs C2 eine augmentierte Abwandlung von B2 für die Schlußkadenz in E-Dur. Der Orgelpunkt im Pedal in T. 90 hört sich wie ein einzigartig positiver Zug an. Eine Art Schlußritardando ist in dieser Musik ausgeschrieben, so daß dort keine Notwendigkeit besteht, vom Grundtempo abzuweichen.

5. BWV 682 als Entwicklung

Grob gesagt, können im Präludium zwei widerstreitende Tendenzen unterschieden werden. Beide haben mit dem Motiv A2 zu tun. Zunächst verschwindet A2 nach und nach aus den Choralkanon. Sein Ursprung, das vom Choralmelos abgeleitete Thema A des Werkanfangs, wird in den 28 Schlußtakt ebenfalls nicht verwendet. Der erste Takt des thematischen Blocks C erscheint in T. 77 und 88, sein zweiter Takt aber, der am Ende das Motiv A2 betont, fehlt. Andererseits bricht A2 in jeden Choralkanon während des Schlußtons ein. Vielleicht deutet dies darauf hin, daß trotz des gewissen Maßes an innerer Ruhe, die das Gebet „von Herzensgrund“ bewirken kann, die Bedrohung durch die Sünde stets gegenwärtig ist. Sünde und Reue, universale moralische Verlassenheit und unwandelbare Entschlossenheit – dies ist eine Theorie und Darstellung des menschlichen Lebens, die in einem riesigen Panorama vorgestellt wird. Das „hungrige Land ohne Brot“, dieses Elend in den Moll-Harmonien, das die Musik bis zum Ende prägt, malt ein realistisches und krasses Bild von der Allgegenwärtigkeit der Sünde. Dennoch scheint mir, daß es sowohl dramatische Beweise für dadurch hervorgerufenes Leid gibt (zum Beispiel das abwärtsgerichtete chromatische Motiv B1) als auch ständigen Widerstand und Kampf dagegen (zum Beispiel das aufsteigende chromatische Motiv C1). Obwohl der Sieg nur ein vorübergehender ist, zeugt Bachs letztes Wort in den Schlußtakt von einer unbeirraren Entschlossenheit, die in dem letzten Dur-Akkord ihren Höhepunkt findet.

Ich würde dementsprechend behaupten, daß in BWV 682 etwas vor sich geht, das für ein barockes Musikwerk ungewöhnlich ist. Die Gegensätze sind weder klar noch starr, sondern ein aktiver Vorgang wird offenbar. Das Ende gleicht nicht dem Anfang; etwas Neues ist im Verlauf des Werkes entstanden.

6. Bach und Johann August Ernesti

Eine so umfassende und tiefgreifende Konzeption führt zu der Frage, ob es irgendeinen bekannten Vorfall in Bachs eigenem Leben gibt, der das Werk inspiriert haben könnte. Vielleicht stehen die Choralkanon, aus denen das zerstörerische Motiv A2 nach und nach verbannt wird, für die Kirche, die choralfreien Abschnitte für die Welt – einer davon ist das von der ersten Melodiezeile abgeleitete Thema A. Wenn dies der Fall ist, dann gäbe es eine bekannte Episode aus Bachs Leben nach 1730, die von Bedeutung sein könnte. Bach war in eine heftige und bittere Auseinandersetzung mit seinem Rektor Johann August Ernesti verwickelt. Sogar der Gottesdienst war zweimal „mit großen Schreyen u. Lermen“ (Dok II, S. 272) entweiht worden. Bach hatte Ernesti mitgeteilt, „daß er sich daran durchaus nicht kehre, es möchte kosten was es wolle.“ Und doch mußte Bach mit diesem Mann nicht nur zurechtkommen, sondern Gott, wie Luthers Vater-unser-Lied formuliert, gebot Bach und Ernesti, Brüder zu sein. Ernesti aber hatte sich als „gefährvoll“ erwiesen, was eine der Bezeichnungen ist, mit denen Luther das Leben benannte, wie es sich in den Bitten des Vaterunsers darstellt. Bach war in einem krassen Widerspruch gefangen. Seine tiefste innere Frömmigkeit gebot ihm, ein Bruder für Ernesti zu sein. Sein Gefühl aber, das meist zutraf, sagte ihm, daß Ernesti

der Musik in der Kirche den Boden entzog. Damit war der Kantor in seinem Gotteslob verhindert, und dies bildete für ihn einen unerträglichen Konflikt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bach mit dieser Frage in der Einsamkeit seines Arbeitszimmers gerungen hat. Vom qualvollen Ringen in Werken wie dem großen „Vater unser“ zeugen die davon zurückgebliebenen Narben. Das Gebet läuterte seine Seele wie eine Kirche. Bach hielt sich von äußeren Konflikten fern. Im Jahre 1739, dem Jahr, in dem das „Vater unser“ im Druck erschien, war es ihm gleichgültig geworden, ob die Anordnungen eine Karfreitags-Passion vorsahen oder nicht; offizielle Erlasse ließen ihn kalt.

7. Schlußbetrachtung

Es scheint demnach sehr gut möglich zu sein, daß diese monumentale Komposition, zweifellos neben anderen Dingen, auch eine grundlegende Erfahrung aus Bachs Leben ausdrückt, in der die Kirche, zu der er buchstäblich und in übertragenem Sinne gehörte, nachdem sie befleckt worden war, eine Läuterung durch Gebet erfuhr. Diese Deutung darf allerdings die Universalität des Werkes nicht einschränken. Es gibt im Innern eines jeden Menschen einen Winkel, wo er mit sich selbst in Frieden leben und über den zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen stehen sollte. Dieser Seelenzustand, sagt Bachs großes „Vater-unser-Vorspiel“, kann durch das Gebet „von Herzensgrund“ erreicht werden. Das bedeutet einen unaufhörlichen Kampf, bei dem, wie schon bemerkt, es nur einen flüchtigen Sieg gibt. Aber das Gegenstück zu den tragischen Elementen – und diese wiegen schwer – ist Bachs nicht zu erschütternde Entschlossenheit, „daß er sich daran durchaus nicht kehre, es möchte kosten, was es wolle.“ Hiervon können wir alle lernen.

Anhang

Einige andere Literaturbelege zu BWV 682

Außer wichtigen allgemeinen Bemerkungen sind nun drei weitere Fragen von Interesse:

- (1) Warum kommen Choralkanon vor?
- (2) An welche Worte (Strophe oder Strophen) dachte Bach? und
- (3) Welche Themen oder Motive außerhalb des Chorals werden erwähnt?

Unser erstes Zitat stammt von Spitta (II, S. 695 f.):

[In BWV 682] „erscheint zu drei contrapunktirenden Stimmen die Melodie im Canon der Octave. Bach dürfte durch dieses Mittel den kindlich gläubigen Gehorsam haben symbolisieren wollen, mit welchem der Christ das vom Herrn selbst angeordnete und ihm vorgesprochene Gebet sich aneignet. Die eigenthümlich bewegten Contrapunkte haben etwas besonders inständiges.“

In bezug auf Frage (1) widerspricht der „kindlich gläubige Gehorsam“ dem „Bild strengster Gebundenheit“ in den Choralkanon von BWV 678, wo „der poetische Sinn“ „unmittelbar einleuchtend ist“ (ebenda). Spitta nahm die Gebote in der ersten

Strophe von BWV 682 offenbar nicht so stark wahr wie die in BWV 678. Auf die Fragen (2) und (3) geht er gar nicht ein.

Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 460f., schreibt:

[In BWV 682] „wo er die wunderbare Auslegung des ‚Vaterunser‘ im Lutherschen Katechismus wiedergeben will, verwendet Bach die aufgelöste Tonlinie. Leider ist dieses herrlich gedachte Stück ... in so übermäßigen Proportionen ausgeführt, daß es als Ganzes nicht mehr den erwarteten Eindruck hervorbringt ... [in BWV 682] ist es das Wort ‚Vater‘, das in der Musik immer wiederkehrt.“

Schweitzer antwortet auf keine der Fragen, und ich selbst höre keine Wiederkehr des Wortes „Vater“ in der Musik. Aber er deutet die Schwierigkeiten an, die Spieler und Hörer mit dem Stück haben können.

Philipp Wolfrum, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1910 (Nachdruck Hildesheim/New York und Wiesbaden 1978), Bd. I, S. 163f., bezeichnet BWV 682 als

„Ein mysteriöses Stück voll unsäglichen Zaubers für den, dem es sich einmal erschlossen hat ... Der Choral, in zwei kontrapunktierenden Stimmen in inbrünstige Kantilenen und Koloraturen aufgelöst, wird zugleich in zwei anderen in rhythmisch bestimmter Weise, als es der Kirchengesang tut, im Kanon durchgeführt; die fünfte Stimme, das Pedal, ist unabhängig. Der verschiedenartigste, ineinander gearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.“

In dieser Beschreibung werden keine Fragen beantwortet, obwohl „der verschiedenartigste ineinander gearbeitete Rhythmus“ und die „seufzende Chromatik“ sich vielleicht auf die Themen A2, A3, B1 und C1 beziehen. Wolfrum meint aber offenbar dennoch, daß das Stück faszinierend sein kann.

Als nächstes kommen wir zu Wilhelm Weismann, *Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung. Versuch einer Deutung*, BJ 1949–50, S. 57–64.

Nach meiner Meinung ist dies die erste Untersuchung, die den Blick ernsthaft auf die Dunkelheiten und auf die Bedeutung des Werkes lenkt. Weismann betrachtet BWV 682 als „das unheimlichste Stück Musik, das seiner [Bachs] Feder entfloßen ist“ (S. 60) und: „es gibt... in der gesamten Kunst wenig Werke, aus denen uns so unverhüllt die Tragödie des Menschengeschlechtes entgentritt“ (S. 64). Aber die Rätselhaftigkeit ist riesig; auf S. 57 heißt es:

„Schon die äußere Gestalt, ein mit einem verwirrenden Durcheinander seltsamer Rhythmen barock überladenes Gebilde von für ein Choralvorspiel riesenhafter Ausdehnung, in dessen Mitte die Choralmelodie als Kanon eingebaut ist, stellt den Spieler vor fast unlösbare Aufgaben – unlösbar vor allem, wenn er nicht in der Lage ist, einen Sinn in dieser rätselhaften Gestalt zu erspüren, der die einander widerstrebenden Elemente an eine höhere Absicht bindet.“

Für Weismann scheint der Hauptschlüssel zu dem Rätsel in Luthers Worten zu liegen, in denen des Chorals und denen seiner „deutschen Auslegung des Vaterunser“, die zitiert worden sind. Bis zu einer Lösung nennt er BWV 682 „das von den Organisten gefürchtetste, dem Verständnis wohl am schwersten zugängige

Werk“. Das Stück als Ganzes sieht er als ein „monumentales Panorama eines Weltzustandes, in dem alle jene Gewalten herrschen, von denen in den einzelnen Strophen des Chorals die Rede ist“ (S. 63). Demzufolge würde die Musik alle Liedstrophen umfassen (Frage 2). Dennoch erwähnt er „die Tragödie gegensätzlicher Kräfte“, die das Motiv A2 („Hemmen“) und C2 („Treiben“) zu meinen scheinen, und deutet damit Frage (3) an, obwohl er nicht klar sagt, was diese Wesenszüge darstellen oder warum ihre Gegensätzlichkeit tragisch sein soll. Unmittelbar nach der Erwähnung von Luthers Worten als Schlüssel zu BWV 682 spricht Weismann über die Choralkanon und über den „neue[n] Mensch[en]... als Träger des göttlichen Gesetzes“ (Frage 1). Nichts hiervon findet sich in den gebotenen Lutherzitat, und als Erklärung für die Kanon ist diese Behauptung vollkommen willkürlich und unbelegbar. Mir kommt es so vor, als ob Weismann in seinem Bestreben, etwas in dem Werk besonders einleuchtend zu erklären, vollkommen danebengriffe.

Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 205f., bestätigt Weismanns Aufsatz, aus dem er vorab zitiert und dessen Gedanken er indirekt wiedergibt. Die beiden sind aber über Fragen der Ausführung nicht gleicher Meinung. Im Falle von BWV 678 werden die Choralkanon dem einen Manual zugewiesen, die oberen Triostimmen einem anderen. So können die beiden Gruppen genau voneinander unterschieden und mittels geeigneter Registrierung als getrennte Einheiten gehört werden. Dies ist bei BWV 682 unmöglich, wo jedem Manual je eine Choral- und eine Triostimme zugeteilt ist und so die Melodietöne (besonders die tieferen) hauptsächlich als harmonische Stütze und Verstärkung für die bewegteren Triostimmen vernommen werden. Daher meint Keller (S. 206):

„ich habe noch nie das Stück von *einem* Spieler auch nur halbwegs befriedigend vortragen hören. Der einzige Ausweg scheint mir der zu sein, nur die Figurationsstimmen, und zwar auf zwei Manualen, selbst zu spielen, die beiden kanonischen Stimmen aber von einem zweiten Spieler auf einem besonderen Manual vortragen zu lassen ...; erst dann kann man sowohl den c. f. wie die beiden figurierenden Stimmen deutlich voneinander unterscheiden, ...“

Nach Weismann (S. 64)

„widersprechen diese Anweisungen und alle ähnlichen Versuche im Grunde dem Sinn des Werkes: Das Reine, Göttliche ist in der Welt der Sünde nicht Dominante, es wächst im Verborgenen und wird zu gewissen Zeiten völlig vom Widerstreit der entarteten Kräfte übertönt.“

So war es vielleicht Bachs Absicht, daß die Choralkanon in BWV 682 nicht deutlich gehört werden sollten.

Christoph Albrecht (*J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“*. Versuch einer Deutung, BJ 1969, S. 46–66) beschränkt seine Bemerkungen zu BWV 682 weitgehend darauf, Spitta, Schweitzer, Wolfrum und Weismann zu kritisieren. Weismann zitiert er recht ausführlich und hält ihn durchweg für zu pessimistisch. Aber Formulierungen wie „widerstrebende Elemente“ und „gegensätzliche Kräfte“, die oben zitiert wurden, weisen nicht auf bedingungslosen Pessimismus hin. Albrecht hält es am Ende mit Spitta und dessen Beschreibung eines Merkmals, das Albrecht (S. 51) den „bohrend-beharrlichen Charakter des dominierenden lombardischen Rhythmus“ (A2) nennt. Seine vollständige Bestätigung Spittas scheint zu verhin-

dem, daß irgendeine der drei Fragen für sich behandelt wird, von einem flüchtigen Hinweis auf das Thema A2 abgesehen, der an Frage (3) erinnert.

Wenige Jahre später veröffentlichte Robin Leaver einen Beitrag mit dem Titel: *Bach's, Clavierübung III: some historical and theological Considerations* (in: *The Organ Yearbook* 6, 1975, S. 17–32). Auf S. 22f. „berücksichtigte“ er BWV 682. Er bringt Belege aus Luthers Werk für dessen Ansicht, daß die ständige Wiederholung des Vaterunsers einem Christen die Einhaltung der Zehn Gebote erleichtert. Hier scheint Leavers Antwort auf Frage (1) zu liegen. In enger Verbindung hiermit spricht er von einem „persistently repeated dotted rhythm [wahrscheinlich A2] suggestive of the Lord's Prayer being repeated again and again“ (S. 23), und dies ist sein einziger Hinweis auf Frage (3). Ein Ergebnis dieses Bestehens auf dem Hergang des gesamten Gebets, ist, daß Frage (2) sich erübrigt.

1978 veröffentlichte Gerhard Herz eine längere Untersuchung mit dem Titel: *Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen* (BJ 1978, S. 148–180). Eine große Zahl seiner Beispiele, wahrscheinlich über die Hälfte, betreffen Rhythmen wie die Dreinotenversion von A3 und weniger die Zweinotenversion, die im Motiv A2 von BWV 682 auftritt. Er zitiert das Beispiel in BWV 114/2 (unser Beispiel 1) als Bachs frühestes (S. 149) und weist auf das Schlüsselwort „Jammertal“ hin (S. 149 und 167). Viele Beispiele führt er auf den „Zeitgeschmack“ zurück, wie er es nennt. Wenn er aber Instrumentalmusik aufgreift, dann bezeichnet er (S. 175) die Rolle von Motiv A2 in BWV 682 als

„das radikalste Beispiel des lombardischen Rhythmus im gesamten Instrumentalwerk des Meisters. ... In diesem doppelkanonischen Satz ist allerdings von dem modischen Wesen dieses Rhythmus nichts mehr zu spüren. Hier sublimiert und hebt Bach den aus dem Zeitgeschmack stammenden Rhythmus auf das höchste Niveau vergeistigter Kunst.“

Man würde meinen, daß Herz wenigstens an einem Vorschlag für die Deutung eines so wichtigen Beispiels interessiert sein müßte, das er allerdings – in auffälligem Gegensatz zu der im wesentlichen identischen Motivkette in BWV 114/2, die er sehr wohl zitiert – nicht einmal als Notenbeispiel anführt. Er erwähnt auch nicht die Ähnlichkeit der Worte „Jammertal“ in BWV 114/2 und „jammervoll“ in Luthers „Auslegung des Vater Unsers“, die in bezug auf BWV 682 wichtig sind. Statt dessen bemerkt er (S. 175):

„Der Symbolismus gerade dieses Orgelchorals hat zu immer wieder neuen Interpretationen verleitet. Anstatt zu dieser beträchtlichen Zahl noch eine weitere hinzuzufügen, sei lediglich die Meinung ausgesprochen, daß die Erklärung des Symbolismus des lombardischen Rhythmus hier wohl in der rhetorischen Figurenlehre zu suchen ist.“

Herz zeigt also kein Interesse für die Fragen (1) oder (2), die wohl Hinweise enthalten hätten; er berührt lediglich Frage (3), diskutiert aber nur eines von vielen Themen und Motiven, sogar ohne auf die außerordentlich enge Parallele zu BWV 114/2 hinzuweisen, das er auf S. 149 zitierte und auf S. 167 als das „Jammertal der menschlichen Existenz (lombardischer Rhythmus!)“ beschrieb. Daß Herz auf diese Weise darauf verzichtet, sich mit einer Frage herumzuschlagen, deren Bedeutung er selbst so ausdrücklich eingeräumt hat, fällt sehr ins Auge.

Die nächsten beiden Aufsätze behandeln, wie derjenige Weismanns, ausschließlich BWV 682. Der erste, von Casper Honders, *Vater Unser im Himmelreich* findet sich in dem Sammelband „Over Bachs schouder...“, der 1985 in Groningen herauskam (S. 99–108). Obgleich Honders Weismann zwei Seiten widmet, scheint er doch nicht zufrieden mit ihm zu sein. Das musikalische Merkmal, das seine Aufmerksamkeit offenbar am stärksten erregt, ist die dritte Choralzeile, deren Eröffnung (im Gegensatz zu allen anderen Zeilen) Achtelnoten enthält, einige davon chromatisch. Honders scheint anzunehmen, daß dies eine von Bach komponierte Variante sei, aber Weismann (S. 58) hatte schon versichert, „daß diese Variante nicht von Bach herrührt“, und auf S. 63 die quälenden Harmonien behandelt, die Bach gebrauchte als er sie komponierte: „Wer wollte leugnen, daß in dieser Welt peinvoll gelitten wird?“ Es erstaunt nun, daß Honders diese Choralzeile der dritten Textzeile der dritten Strophe zuordnet: „Der heilige Geist uns wohne bei“. Bach widmet sich dieser Wesenheit des längeren in seinen Pfingstkantaten und Orgelchorälen, und in ihnen findet sich wenig oder gar kein Schmerz oder Leid, vielmehr Freude und Wohlergehen, dem Einen angemessen, den Jesus den „Tröster“ nannte.

Honders beruft sich hier offenbar auf die Zeilen 5 und 6 der dritten Strophe: „Des Satans Zorn und groß Gewalt / Zerbruch, vor ihm dein Kirch erhalt“, und bemerkt (S. 106): „De heilige Geest die het geweld van Satan breekt“ – so stehen die quälenden Harmonien der dritten Zeile wohl für den Heiligen Geist, der die Gewalt Satans bricht. Mir ist allerdings keine Bibelstelle gegenwärtig, in der steht, daß der Heilige Geist, eher als zum Beispiel der Erzengel Michael, derjenige sein soll, der die Gewalt Satans überwindet. Für mich ist es schwer zu glauben, daß die zerstörerischen Harmonien der dritten Zeile sich auf den Heiligen Geist beziehen sollen. Und die Zeilen 5 und 6, in denen in der dritten Strophe die Überwindung der Gewalt des Satans erwähnt wird, sind, wie oben gezeigt wurde, die ruhigsten Abschnitte von allen Choralkanons und scheinen daher ungeeignet für diese heftigen Worte. Demnach kann ich nicht einräumen, daß die dritte Strophe für BWV 682 passend ist. An den Fragen (1) oder (3) ist Honders nicht sonderlich interessiert, und auf Frage (2) schlägt er eine Antwort vor, die ich nicht übernehmen kann.

Der Aufsatz von Klaus Bäumlin, „*Mit unaussprechlichem Seufzen*“. *J. S. Bachs großes Vater-Unser-Vorspiel (BWV 682)* (in: Musik und Kirche 60, 1990, S. 310–320) bietet viele interessante Ideen und Anregungen. In seiner Einleitung aber warnt Bäumlin den Leser vor einer grundsätzlichen Annahme, die Frage (2) berührt, und behauptet, „daß [Bachs Vertonung] nicht nur das Vater-Unser-Lied ... zugrundeliegt, sondern verborgen ... ein zweiter Text“, nämlich Röm. 8, 22–26, dessen letzte Worte im Titel des Aufsatzes zitiert werden. Nach Bäumlin bestimmen diese Bibelverse „durchgehend den Charakter des ganzen Stückes“. Jedoch sollte auf jeden Fall erwähnt werden (was Bäumlin nicht tut), daß Bach bereits zehn Jahre zuvor Röm. 8, 26 in der achtstimmigen Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226, T. 1–145) vertont hatte.

Der Autor ist vor allem an dem abschließenden Wort „Seufzen“ interessiert und erwähnt in dem Abschnitt „Die musikalischen Elemente“ (S. 313 ff.), „die lombar-

dischen Rhythmen des Seufzens“, womit er unser Motiv A2 meint.³ Formen von „Seufzen“ sind von Bach allerdings in zahlreichen Werken vertont worden. Ich kenne über zwanzig Beispiele, aber in keinem Fall, wo mehr als eine Note gebraucht wird, ist die erste dreimal so kurz wie die zweite (wie in A2). Es würde mich wundern, wenn irgendwo in Bachs Musik ein so auffälliger lombardischer Rhythmus wie A2 für eine Art „Seufzen“ gebraucht worden wäre (ganz sicherlich nicht in BWV 226).⁴ Ich glaube deshalb, daß Bach beim Gebrauch des Motivs A2 in BWV 682 nicht an das „Seufzen“ dachte; er dachte vielmehr an das in BWV 114/2 erwähnte „Jammertal“ mit seiner in Beispiel 1 zitierten Motivkette von A2 und an das „jammervolle Leben“, das Luther in seiner „deutschen Auslegung des Vaterunsers“ erwähnt.

Bäumlin wird mit Recht von der Bedeutung des Motivs A2 angezogen. Er schießt aber über das Ziel hinaus, wenn er behauptet, daß A2 „sich durch das ganze Stück hartnäckig hindurchzieht“, und insbesondere, daß es, „solange das Beten dauert ... immerfort dieses Seufzen“ ist. Vermutlich wäre dieses letzte Zitat mindestens auf die sechs Choralkanons zu beziehen. In den letzten drei Kanons aber gibt es fünfzehn Takte, in denen 44 von den 45 Viertelschlägen das Motiv A2 nicht enthalten. Wir haben auf diese Abnahme des Motivs A2 gegen Ende von BWV 682 bereits hingewiesen und betrachten dies als ein wichtiges Merkmal. Bäumlin scheint sich dessen nicht bewußt gewesen zu sein.

Schließlich muß jeder, dem die Musik von BWV 226 und 682 vertraut ist, einen Eindruck von den Stimmungsunterschieden haben. In bezug auf BWV 682 ist über die öde Landschaft in Moll schon genug gesagt worden. BWV 226 beginnt in überschwenklichem B-Dur, das sich mit der B-Dur-Eröffnung der großen, ebenfalls achtstimmigen und doppelchörigen Lobpreis motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 hervorragend vergleichen läßt. In BWV 226 scheint Bachs Augenmerk primär darauf gerichtet zu sein, daß der Geist uns *hilft*; dies macht ihn übergücklich. Derartige Gefühle sind in BWV 682 grundsätzlich nicht enthalten. Es ist ein ernstes, sogar bitteres Werk. Die Motivketten von A2 bieten auch eine aggressivere Musik als die klagende der „Seufzen“-Abschnitte. Ich kann mich Bäumlins Interpretation von Motiv A2 als „Seufzen“ ganz und gar nicht anschließen.

³ Die Dreitonversion des Motivs A3 (die Herz in seine Behandlung der lombardischen Rhythmen einzuschließen scheint; siehe oben) wird offensichtlich ausgeschlossen, da Bäumlin „die aufsteigenden Seufzer des lombardischen Rhythmus-Motivs“ im Pedal (T. 41) erwähnt, das zweifellos Motiv A2 darstellt.

⁴ In BWV 226, T. 124–145, erscheint „Seufzen“ an die 29mal. In 26 Fällen ist die erste Note nicht kürzer als die zweite. Im Sopran I von T. 127, Sopran II von T. 129 und Tenor I in T. 130 beginnt das Wort mit einer Achtelnote auf einem Taktschwerpunkt, gefolgt von einer synkopierten Viertelnote. Diese Ausnahmen können klar auf die drei oder vier synkopierten Viertelnoten zurückgeführt werden, die der Komposition einiger früherer Worte bei den ersten beiden Sopran-einsätzen (und auch einiger späterer) besonderes Gewicht verliehen. Demnach ist dies keineswegs ein Merkmal für das Wort „Seufzen“ allein (vgl. „beste“ im Sopran I, T. 126) und sicherlich kein Beispiel für lombardischen Rhythmus. Viel bezeichnender für die musikalische Umsetzung von „Seufzen“ sind durch Pausen unterbrochene Melismen wie in Sopran I, T. 130f., Alt I, T. 132f., und besonders in beiden Tenorstimmen von T. 138–145. Bescheidenere Vertonungen dieser Art gibt es in BWV 73/4, 135/4 und an einigen anderen Stellen.

Im Hinblick auf Motiv C2, die triolische Figur, stimmen wir besser überein. Bäumlin bezeichnet es als „ein Motiv des Geistes“, während ich es mir als eine Gegenkraft zu dem zerstörerischen Motiv A2 gedacht habe, hervorgerufen durch die im Pedal von Motiv C1 aufsteigende Chromatik.

In seiner Behandlung der Choralkanon (Frage 1) entwickelt Bäumlin eine interessante Gedankenfolge. Bei ihm ist die obere Kanonstimme der Geist und die untere die menschliche Seele. In den Zeilen 1, 3 und 5, in denen die obere Stimme zuerst einsetzt, würde der Geist der Seele zum Gebet „verhelfen“. In den Zeilen 2, 4 und 6 würde die Seele, gestärkt durch diese Hilfe, von allein beginnen und erst dann vom Geist unterstützt werden. Wenn eine Erklärung in dieser Art verlangt wird, so bietet Bäumlin sie. Ist aber ein derart regelmäßiger Wechsel ein eindeutiger Hinweis auf das Zusammenspiel von Geist und Seele, von dem so oft gesagt wird, daß es nicht vorhersehbar sei, und dies in einem Werk, das sovielmehr willkürliche und eigenartige Züge trägt?

In dem kurzen Abschnitt „Der Name“ wird der Versuch unternommen, Bachs Namen in BWV 682 zu entdecken (die letzten vier Noten von Beispiel 1 sind B A C H, und Bäumlin bemerkt transponierte Versionen hiervon in Takt 4, 16, 22 und 56, alle in Ketten des Motivs A2). Am stärksten beeindruckt zeigt sich Bäumlin durch Takt 41, der nach seiner Auffassung gemäß der Bachschen Zahlensymbolik für „J. S. Bach“ steht. Dieser Takt wurde mit seinem einmaligen Gebrauch von A2 im Pedal bereits besprochen. An einer Stelle schreibt Bäumlin (S. 318):

„Was Bach hier an innerer Dramatik und Bewegung des Gemüts musikalisch verdichtet, entzieht sich der Beschreibung.“

Dennoch versucht er eine Beschreibung als

„eine wahrhaft herzerreißende dissonante Spannung und Intensität des Affekts.“

Und ich stimme ihm tatsächlich zu.

Aber hier irgendwie, fast zufällig, stößt er auf den Gegenstand von Frage (2): An welche Strophe dachte Bach? Und er wählt Strophe 1, aber ohne Begründung. Bei dieser Wahl stimme ich – entgegen Honders – entsprechend dem oben Gesagten mit ihm überein. Vielleicht ist es für die Diskussion hilfreich, wenn man die jeweils dritte Zeile der Strophen 1 und 3 der entsprechenden Choralzeile von BWV 682 unterlegt:

Strophe 1: Brü-der sein und dich ru-fen an

Strophe 3: Der hei-lig Geist uns woh-ne bei

Honders ist mit „Geist“ als dem höchsten Ton und mit der lang ausgehaltenen ersten Silbe von „wohne“ einverstanden. Bäumlin leuchtet die lang ausgehaltene Note für die erste Silbe von „rufen“ ein, aber er verliert kein Wort über das „und“ auf der höchsten Note. Ich denke aber, daß es gewichtige Gründe dafür gibt. Wenn Strophe 1 maßgebend ist (wie ich meine), dann ist die dritte Zeile die einzige mit mehr als einem Gebot. Es wurde bereits gesagt, daß Gebote denen, denen sie erteilt werden, Leiden verursachen. Demnach müßte in der Musik für diese Zeile ein stärkeres Leiden ausgedrückt sein als in derjenigen für die anderen, und dies ist der Fall. In solchem Zusammenhang gewinnt das einfache Bindewort „und“

Beispiel 15: BWV 682

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-8) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a single melodic line with various articulations and slurs. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staff. Annotations include 'A' above measure 1, 'A1' below measure 1, 'A2' above measure 2, 'A3' above measure 3, 'B' above measure 4, 'B1' above measure 5, 'B2' below measure 7, and '8' above measure 8. The second system (measures 10-11) is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 10 is marked 'C' above the treble staff and 'C1' below the bass staff. Measure 11 is marked 'C2' above the treble staff and 'C2' below the bass staff. The third system (measures 32-35) is also in grand staff. Measure 32 is marked 'D' above the treble staff and 'D' below the bass staff. Measure 33 has a '3' above the treble staff. Measure 34 has a '3' below the treble staff. Measure 35 has a '3' above the treble staff. The fourth system (measures 61-64) is in grand staff. Measure 61 is marked 'B2' below the bass staff. Measure 62 has a '3' above the treble staff. Measure 63 has a '3' above the treble staff. Measure 64 has a '3' above the treble staff.

eine vorausdeutende Position. Am Schluß des ersten Gebots „Brüder sein“ stehend, warnt es: „doch es kommt noch ein weiteres Gebot“, und das Pedal steigt chromatisch durch das Leidensmotiv B1 zu seinem längsten Schweigen hinab. Wenn das „und“ hier als ein bedeutungsvolles Wort angenommen werden kann, dann läßt sich auch seine Position unter der höchsten Note des Chorals verstehen. Meine einzige Kritik an Bäumlin in dieser Sache wäre die, daß er seine versuchsweise getroffene Entscheidung zugunsten von Strophe 1 nicht weiterverfolgt hat. Aber im letzten Absatz (S. 320) scheint er einen solchen Gedanken geradezu abzulehnen:

„Und vor allem dürfte man nicht vergessen, ... alle neun Strophen des Liedes ‚Vater unser im Himmelreich‘ singen zu lassen.“

Sie können aber nicht zu BWV 682 gesungen werden, und ich bleibe bei der Überzeugung, daß die Bedeutung der meisten (nach Strophe 1) zu der Musik nicht paßt.

Als letzter sei Peter Williams erwähnt, der in Band 2 seines dreibändigen Werkes *The Organ Music of J. S. Bach* (Cambridge 1980–1984) auf S. 210–212 BWV 682 behandelt und die eben dargelegten Gedanken von Weismann, Keller, Leaver, Herz und – gleichsam im Vorgriff – Bäumlin mitberücksichtigt, auf die er meist, aber nicht immer, zustimmend verweist.⁵ Diese Kenntnis der vorhergegangenen Untersuchungen macht den folgenden Satz umso bemerkenswerter (S. 211): „... the technical details of the piece have been insufficiently studied in comparison to its putative symbolisms.“ Und er fährt fort: „... specific questions – such as whether the chromatic lines [Motive B1 und C1] or the short appoggiaturas [Motiv A2] are to be seen as rhetorical figures – can be understood only by close attention to the motifs themselves.“ Williams scheint eine solche Annäherung vielmehr zu befürworten, da er hinzufügt:

„It could be that the composer is inviting such interpretations. Certainly the motifs – unlike those of the following chorale [BWV 683, der Manualsatz des Vaterunsers] – convey a sense of strained effort; and a canonic cantus firmus is associated with the idea of Law or imitatio ... the lengthening of the cantus-firmus notes in bars 67–70 is unnecessary harmonically.“

Was immer man von den dargelegten Argumenten halten mag, sie können zumindest für sich beanspruchen, daß sie „close attention to the motifs themselves“ widmen. Und vor allem, wenn der Hörer von BWV 682 „a sense of strained effort“ empfindet, dann scheint die Suche nach den „putative symbolisms“ in einer Musik, die ausdrücklich mit einem Text verbunden ist, gerechtfertigt.

Schluß

Ohne weiter darauf einzugehen, ob die von mir herangezogenen Darstellungen zutreffen oder nicht, sei doch bemerkt, daß in keiner der ernsthafte Versuch gemacht wird, allen drei Fragen nachzugehen, die zu Beginn des Anhangs gestellt wurden.

⁵ Vgl. Williams (geschrieben vor 1984): „... it is still possible to see ... the appoggiaturas as ‚chains of sighs““ und Bäumlin (geschrieben um 1990): „... die lombardischen Rhythmen (bringen) das Seufzen“. Ich weiß nicht, wo Williams das Zitat der ‚chains of sighs‘ fand. Wie ich oben hinreichend dargelegt habe, stimme ich mit keiner dieser Äußerungen überein.

Ich bin sicher, daß diese Fragen aus verschiedenen Richtungen und Blickwinkeln die Diskussion in dem vorangehenden Aufsatz stützen und verdeutlichen. Sie wurden in dem Bemühen um größtmögliche Objektivität gestellt. Meiner Meinung nach wurden sie durch die Beispiele aus anderen Bachwerken und die Diskussion über deren Verwendung in BWV 682 weiter gestützt. In der vorstehend erwähnten Literatur wurde nichts Vergleichbares versucht.

Weismann scheint ein solches Vorgehen ausdrücklich abzulehnen mit der Bemerkung (S. 63):

„Es ist hier nicht beabsichtigt, der Spannung der Gegensätze in der Fülle von Wechselbeziehungen, die sich zwischen den verschiedenen Organismen ergeben, noch im einzelnen nachzugehen oder die formale Gliederung des Werkes näher zu betrachten, das würde eine Studie für sich ergeben“.

Ich bleibe (offenbar mit Williams) dennoch bei der Überzeugung, daß eine solche Untersuchung von Wert sein kann, unabhängig davon, ob der vorliegende Versuch so bezeichnet werden kann oder nicht. BWV 682 ist sehr kompliziert, wenn es aber die Würdigungen verdient, die ihm durch viele der genannten Autoren zuteil werden, dann verdient es auch diese umfassende Analyse. Mein persönlicher Eindruck ist der, daß jeder Teil alle anderen verstärken kann. Sie hängen an zahllosen Punkten zusammen. Je mehr Teile also der Prüfung auf Zusammenhang standhalten, desto stärker ist das übergreifende Argument. Wenn wir mit einem weiteren Zitat von Weismann (S. 57) schließen dürfen, so wäre in Wahrheit das Ziel für Spieler und Hörer

„in der Lage [zu sein], einen Sinn in dieser rätselhaften Gestalt zu erspüren, der die einander widerstrebenden Elemente an eine höhere Absicht bindet.“

„Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken¹

Von Ulrich Leisinger (Leipzig)

1.

Die lapidare Formulierung „Die Neue Bach-Ausgabe (NBA) ist eine Urtextausgabe; sie soll der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen“, die die Vorworte seit dem Erscheinen des ersten Bandes im Jahre 1954 unverändert ziert, ist für das Selbstverständnis der nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland neu begründeten Musikergesamtausgaben von großer Tragweite. Die Suche nach dem (zweifellos schon als Begriff nicht unproblematischen) „Originaltext“ führte, ohne daß dies dem Benutzer der Bände immer auf Anhieb deutlich würde, zu einer Einteilung in zwei Klassen: textrelevante und nicht-textrelevante Quellen. Die letztere Kategorie wird zu Recht als für die Edition entbehrlich bezeichnet, zu Unrecht aber als völlig belanglos beiseite geschoben.

Die Vernachlässigung der letztgenannten, zumeist nach 1750 entstandenen Bach-Quellen hat zu einem merkwürdigen Ungleichgewicht der Forschung geführt: Während jeder Erkenntniszuwachs etwa hinsichtlich der an der Erstellung eines Originalstimmensatzes beteiligten Schreiber dankbar verbucht wird, hat es unbegreiflich lange gedauert, bis die Frage, warum beispielsweise ein Berliner Musiker (nach seiner Handschrift als „Anon. 300“ bezeichnet) nach 1769 stapelweise Aufführungsmaterialien Bachscher Kantaten angefertigt hat, überhaupt einmal gestellt wurde.² Sie ist auch durch die Peter Wollny geglückte Identifizierung dieses Schreibers als Johann Friedrich Hering erst ansatzweise beantwortet, da über dessen Arbeitsbedingungen nichts Näheres bekannt ist. Immerhin war jener seinerzeit so berühmt, daß er als Kollekteur bei Subskriptions- und Pränumerationsaufrufen schlichtweg als „Musicus Hering“ firmieren konnte, und wurde dennoch so rasch vergessen, daß man seinen Namen selbst in Carl von Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* (1861) vergeblich sucht. Viel schlechter noch sieht es bei anderen Sammlungen, beispielsweise derjenigen Christian Benjamin Kleins (1754–1825), aus: Was etwa hat es mit jenem Kopisten auf sich, der in Berlin um 1800 Zugang zu einigen der ältesten Bach-Autographe überhaupt hatte und überaus sorgfältige Kopien beispielsweise des Choralvorspiels „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, BWV 739 (jetzt in Brüssel, Conservatoire Royale de Musique, 11599 MSM), oder der Kantate „Aus der Tiefen rufe ich“,

¹ Der vorliegende Beitrag, dessen Ausarbeitung bereits im BJ 1995, S. 142, Fußnote 96, angekündigt wurde, ist am Bach-Archiv Leipzig im Rahmen des *Forschungsprojekts Bach-Repertorium an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* entstanden. Für die freundliche Unterstützung bei der Anfertigung der Notenbeispiele danke ich Herrn Wolfram-Theo Freudenthal (Taucha b. Leipzig).

² P. Wollny, Ein „musikalischer Veteran Berlins“. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113.

BWV 131 (Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Signatur: Ec. 9,3), angefertigt hat? Wo, wenn nicht im Schutze der Gesamtausgabe, sollten solche und ähnliche Erkundungen, die einen großen Quellenfundus voraussetzen, mit einiger Aussicht auf Erfolg durchgeführt werden?

Eine völlige Abkopplung der Rezeptionsgeschichte von der Edition im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe hat sich in der Praxis als undurchführbar erwiesen, freilich ohne daß für die Verfahrensweise eine verbindliche Leitlinie gefunden worden wäre: Wilhelm Friedemann Bachs Bearbeitung zweier Sätze der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 80), die er mit lateinischer Textunterlegung in Halle aufführte, ist in der NBA dergestalt dokumentiert, daß die von ihm hinzugefügten Trompeten- und Paukenstimmen im Kritischen Bericht zu NBA I/31 vollständig abgedruckt werden, die Wiedergabe der originalen Teile der Komposition jedoch unterblieb: Nur der lateinische Text wird mitgeteilt, ohne daß dem Benutzer eine Rekonstruktion dieser Werkfassung ohne Rückgriff auf die Quellen möglich wäre. Wie Peter Wollny zeigen konnte, ist hingegen manche andere nach 1750 erfolgte Eintragung von Wilhelm Friedemanns Hand in die Originalquellen, die mit Aufführungen von Kantaten seines Vaters in Zusammenhang steht, als solche nicht erkannt worden und hat damit Aufnahme in den „Originaltext“ gefunden.³

Carl Philipp Emanuel Bachs Bearbeitungen von Kantaten seines Vaters sind höchst unterschiedlich behandelt worden. Während seine Einrichtung der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ – der Praxis durch die 1830 erschienene Ausgabe Adolf Bernhard Marx' vertraut und seit dem Erscheinen von BG Band 23 (1876) wiederholt Gegenstand der Forschung – im Kritischen Bericht zu NBA I/19 recht detailliert dargestellt wurde,⁴ hat sein Arrangement der Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) kaum Beachtung gefunden. Aus dem Kritischen Bericht zu NBA I/30 läßt sich die von Carl Philipp Emanuel zur Aufführung gebrachte Werkfassung nicht erkennen, da dort noch nicht einmal die Satzfolge des Arrangements mitgeteilt wird. Die Fragestellung etwa, warum der zweitälteste Bach-Sohn nur einen Teil der Sätze der Michaelis-Kantate seines Vaters für Aufführungen in Hamburg in ein Pasticcio übernommen hat, während sein älterer Bruder gerade einen der ausgesparten Sätze (wenn nicht sogar das ganze Stück) in Halle zu Gehör gebracht hat, erscheint rezeptionsgeschichtlich überaus bedeutsam; sie läßt sich im Kontext der übrigen Michaelismusiken in Hamburg auch einigermaßen schlüssig beantworten.⁵

³ P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von Daniel R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228.

⁴ Eine Diskussion der Frage, warum Carl Philipp Emanuel Bach auf dem zugehörigen Titelschlag eigenhändig vermerkt, „[das] zweyte [Chor ist von] C. P. E. Bach“, während das Arrangement, von dem neben der Druckausgabe des 19. Jahrhunderts lediglich eine untransponierte Organo-Stimme (SBB, *St 41*) erhalten ist, überhaupt nur einen Chorsatz enthält, ist unterblieben. Da jedoch nach Satz 2 in den beiden erhaltenen Stimmen die Angabe „Choral“ steht, hatte C. P. E. Bach hier einen eigenen instrumentalbegleiteten Chorsatz beigesteuert. Die Angabe „No. 32 [oder 38?] V. 2“ führt derzeit nicht weiter.

⁵ C. P. E. Bachs Michaelismusiken hat H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Heide in Holstein und Leipzig 1929, vor allem S. 77f. und 80f., aufgrund der Quellen der Berliner Sing-Akademie kurz beschrieben. S. L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, Princeton/NJ 1984, S. 152–157 und 174–179, untersucht sie

2.

Als Musikdirektor in Hamburg war Carl Philipp Emanuel Bach in erster Linie für die Aufführungen der Musiken an den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres zuständig. Jüngste Forschungen von Barbara Wiermann und Reginald Sanders⁶ lassen den Schluß zu, daß die regelmäßige Abfolge von gottesdienstlichen Musikaufführungen, die turnusmäßig die fünf Hauptkirchen einschlossen, mehrfach im Jahr unterbrochen wurde. Von besonderer Bedeutung sind mehrere Blöcke mit sogenannten „Ganzen Musiken“, die, beginnend am Ersten Ostertag, Ersten Pfingsttag und am Michaelistag, die fünf Hauptkirchen an fünf aufeinanderfolgenden Sonn- und Festtagen in der Abfolge St. Petri, St. Nikolai, St. Katharinen, St. Johannis und St. Michaelis bedienten (für Weihnachten galt eine ähnliche Regelung, die allerdings St. Nikolai ein gewisses Vorrecht einräumte), ehe der vorangegangene Zyklus von Kantatenaufführungen wieder aufgenommen wurde. Die wenigen erhaltenen Textdrucke aus Bachs Amtszeit (davon nur einer für ein Michaelisfest, und zwar im Jahre 1785⁷), machen deutlich, daß für die Gottesdienste regelmäßig zwei verschiedene Musikstücke (oder auch ein zweiteiliges Werk) bereitzustellen waren, von denen gewöhnlich das ausgedehntere vor, das kürzere nach der Predigt erklang. Ein Chor- oder Choralatz des zweiten Stückes wurde am Ende des Gottesdienstes wiederholt. Textvergleiche lassen vermuten, daß Bach zur Darbietung nach der Predigt fast immer Werke anderer Komponisten verwendet hat. Entgegen dem ersten Augenschein muß also, wenn auf den Hamburger *Texten zur Musik* vom ersten, zweiten und dritten Teil einer Kirchenmusik die Rede ist, keineswegs grundsätzlich von einem zusammengehörigen Werk ausgegangen werden. Vielmehr dürfte es sich in der Mehrzahl der Fälle, in denen eine Komposition Bachs zwar als erster Teil der Kirchenmusik belegt ist, der zweite Teil aber nicht mehr vorhanden scheint, um ein Fremdwerk gehandelt haben.

Abweichend von der von seinem Vorgänger Telemann geübten Praxis entschied sich Carl Philipp Emanuel Bach offenbar dafür, bei den genannten Ereignissen, dem Oster-, Pfingst-, Michaelis- und Weihnachtsfest, jeweils ein und dasselbe Stück in jeder dieser Kirchen aufzuführen. Dies ergibt sich nicht nur aus zufällig erhalten gebliebenen Textdrucken zu mehreren Sonntagen eines bestimmten Zeitraums,⁸ sondern beispielsweise aus dem Quellenbefund zu den – weiter unten zu

hauptsächlich mit Blick auf die Wiederaufnahme von Sätzen in Bachs Einführungsmusiken der Hamburger Zeit.

⁶ Referate bei der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konferenz in Frankfurt/Oder im März 1998; Veröffentlichung vorgesehen in: *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte*, Sonderband 4, hrsg. von H.-G. Ottenberg und U. Leisinger.

⁷ *Text zur Musik* | *Am Michaelis Feste, 1785*. | *In St. Petri*. SBB Mus. T 93 (20a). Als erster Teil diente hier die Michaeliskantate Wq 246, als zweiter Teil eine Kantate mit dem Textbeginn „Der Herr ist nahe allen, die ihn anrufen“ (Ps. 145, V. 18–19), die allerdings mit keinem von Telemanns gleichnamigen Werken identisch ist (freundlicher Hinweis von Brit Reipsch, Magdeburg).

⁸ Nach Ausweis von Textdrucken erklang beispielsweise Wilhelm Friedemann Bachs Kantate „Lasset uns ablegen“ (Fk 80) in einer Einrichtung als Pfingstkantate am 1. Sonntag nach Trinitatis 1779 in St. Michaelis (SBB Mus. T 2408 (5) olim T 540). Entsprechend wurde die Weihnachtsmusik „Auf, schicke dich“ (Wq 249) am 1. Sonntag nach Epiphania 1780 in

behandelnden – beiden Michaelis-Stücken Wf XIV/5 und XIV/6 nach Johann Christoph Friedrich Bach, zu denen jeweils drei Continuo-Stimmen in unterschiedlichen Stimmtonhöhen – Chorton, Kammerton, Tiefkammerton (oder auch Cornett-Ton) – erhalten sind.⁹ Die Aufführung in allen Hauptkirchen erklärt auch, warum auf den Aufführungsmaterialien entgegen Bachs üblicher Gewohnheit der Aufführungsort nicht durch Angabe der Initialen der jeweiligen Hauptkirche festgehalten wird. Begünstigt wurde dieser Verzicht auf unterschiedliche Stücke sicherlich einerseits dadurch, daß es sich ohnehin um jeweils andere Gottesdienstbesucher handelte, andererseits durch Anlehnung an den überkommenen Brauch, die jährliche Passionsmusik turnusmäßig in allen Kirchen zu geben. Die fünfmalige Aufführung eines Werkes veranlaßte Carl Philipp Emanuel Bach, diesen „Quartal Stücken“, wie er sie nannte, besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Tabelle 1 zeigt, daß Bach innerhalb seiner zwei Jahrzehnte währenden Amtszeit in Hamburg zum Michaelisfest und den nachfolgenden Sonntagen lediglich ein begrenztes Repertoire von Stücken aufgeführt hat.¹⁰

Die derzeit greifbaren Quellen, die neben einigen für Johann Jakob Heinrich Westphal angefertigten reinschriftlichen Kopien von der Hand Johann Heinrich Michels (Brüssel, Conservatoire) und den nunmehr in Kiew wieder zugänglichen Originalquellen auch Aufführungsmaterialien umfassen, die im 19. Jahrhundert an die damalige Königliche Bibliothek Berlin gelangten, lassen den Schluß zu, daß Bach die nicht selbst komponierten Stücke sorgfältig mit Blick auf ihre Reperitoretauglichkeit ausgewählt hat. Zwischen den Einzelwerken besteht eine Fülle an Querverbindungen, die im folgenden aufgezeigt werden sollen.

St. Michaelis aufgeführt (SBB *Mus. T 2408 (6)*). Das Pfingststück für 1788 (nach Homilius) „Nun ist er da, und Jesu Wort trägt nicht“ wurde am „zweyten heiligen Pfingsttage“ in St. Nikolai, am 2. Sonntag nach Trinitatis in St. Michaelis aufgeführt (SBB *Mus. T 2408 (9)* und (10)).

⁹ Die zugehörigen Stimmen in SBB, *St 265* und *St 266*. Vgl. auch Peter Wollnys Diskussion der von Carl Philipp Emanuel Bach zwischen 1772 und 1779 wiederholt als Pfingstmusik aufgeführten Kantate „Lasset uns ablegen“ (Fk 80) von Wilhelm Friedemann Bach. Siehe P. Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/MA 1993, S. 314–320, vor allem S. 320.

¹⁰ Erkenntnisse fehlen nur für Bachs erstes Amtsjahr 1768 (als vielleicht die Idee eines einheitlichen Quartalstücks noch nicht zur Debatte stand) sowie für die Jahre 1773, 1780, möglicherweise 1783 und 1787. Diese Lücken ließen sich vielleicht durch Identifizierung des durch den Zelter-Katalog nachgewiesenen Quartalstücks von 1787 (siehe SBB *Mus. ms. theor. N 30*, Nr. C II 489 bzw. 1406) noch schließen. Irrtümlich vermerkt Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 78: „Ein anderes ‚Michaelisquartalstück‘ bezeichnet mit 72, 78, 82 hat als Anfang: ‚Ehre sei Gott in der Höhe‘ und mag zu Weihnachten mit aufgeführt sein.“ Für die entsprechenden Jahre sind nämlich (siehe Tabelle 1) Aufführungen anderer Werke bezeugt. Der Hinweis auf Michaelis ist auf dem Umschlag zur Originalquelle – allem Anschein nach von Bach selbst – ausgetrichen.

Tabelle 1. Die von C. P. E. Bach in Hamburg aufgeführten Michaelismusiken

Jahr	Werk/Hauptbestandteil	Nachweis/Bemerkungen
1768		
1769	Wq 248	Miesner, S. 77; Pasticcio, da im NV nicht aufgeführt
1770	BWV 19	<i>St 25b</i>
1771	JCFB, Wf XIV/5	<i>St 265</i>
1772	Wq 245	NV, S. 61, Nr. 9
1773		laut Miesner, S. 80, Wq 247; wohl Druckfehler?
1774	Wq 248	AK 1805, Nr. 78; Miesner, S. 77
1775	Wq 247	NV, S. 61, Nr. 10
1776	BWV 19 + Wq 217	<i>St 25b</i>
1777	Wq 245	Miesner, S. 77
1778	Wf XIV/6 + Wq 217	AK 1805, Nr. 86; <i>St 266</i>
1779	Wq 247	Miesner, S. 77f. und 80; AK 1805, Nr. 68 („Am 18ten Sonntage nach Trinitatis 1779“ = 3. Okt. 1779)
1780		
1781	BWV 19	AK 1805, Nr. 80
1782	Wq 245	Miesner, S. 77
1783	Wq 247	Miesner, S. 77 (mit Jahreszahl [17]93)
1784	Wf XIV/6	<i>St 266</i>
1785	Wq 246 + Wq 217	NV, S. 62, Nr. 1; AK 1805, Nr. 66
1786	Wq 245	AK 1805, Nr. 69; Miesner, S. 77
1787	?	Kat. Zelter, Nr. 1406, nicht identisch mit Wq 245 oder 247, die in Kat. Zelter separat erwähnt sind, derzeit nicht verifizierbar
1788	Wq 247	Miesner, S. 77f.

Abkürzungen:

AK 1805: *Verzeichniß von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil sauber gebundenen, meistens Neuen Büchern und Kostbaren Werken aus allen Theilen der Künste und Wissenschaften ... welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach ... Montags, den 4ten März 1805 in Hamburg ... verkauft werden sollen.* Hamburg o.J. (SBB, Db 313)

NV: *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, Reprint hrsg. von Rachel Wade unter dem Titel *Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York und London 1981

Kat. Zelter: *Catalog musikalisch=literarischer und praktischer Werke aus dem Nachlasse des Königl. Professors Dr. Zelter* (SBB, Mus. ms. theor. N 30)

3.

Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen der Kantate „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) in Hamburg werden durch den Stimmensatz SBB *St 25b* dokumentiert, den der Hamburger Kopist Anon. 304 angefertigt hat. Die Aufschriften auf dem Titelblatt belegen drei Aufführungen: im Jahre 1770, in einer neuen Werkgestalt 1776, und 1781 wiederum „so, wie [17]70“.¹¹

Tabelle.2. Die Satzfolgen der Fassungen von BWV 19

Leipzig 1726 (J. S. Bach)	Hamburg 1770 und 1781	Hamburg 1776
1. Chor: „Es erhob sich ein Streit“	1. = BWV 19/1	BWV 19/1
2. Rec. (B): „Gottlob, der Drache liegt“	2. = BWV 19/2	BWV 19/2
3. Aria (S): Gott schickt uns Mahanaim zu	3. Aria (T): „Lobe, mein Gemüte“ (G. Benda?)	Aria (T): „Lobe, mein Gemüte“ (G. Benda?)
4. Rec. acc. (T): „Was ist der schnöde Mensch“	4. = BWV 19/4	BWV 19/4
5. Aria (T): „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir“	5. Aria (S): „Herr, wert, daß Scharen“ (G. Benda)	Aria (S): „Herr, wert, daß Scharen“ (G. Benda)
	6. „Der Anfangs Chor wird wiederholt“	„Chor Heilig“ = Wq 217
6. Rec. (S): „Laßt uns das Angesicht der frommen Engel lieben“	7. Rec. (S): Text wie BWV 19/6 (wohl C. P. E. Bach)	Rec. (S): Text wie BWV 19/6 (wohl C. P. E. Bach)
7. Choral: „Laß dein Engel mit mir fahren“	8. = BWV 19/7	= BWV 19/7

Tabelle 2 enthält die Satzfolge dieser Aufführungen und zum Vergleich diejenige der dem Pasticcio zugrundeliegenden Kantate Johann Sebastian Bachs. Hieraus ergibt sich, daß Carl Philipp Emanuel Bach 1770 (und 1781) beabsichtigte, Johann Sebastian Bachs Kantate möglichst vollständig zu übernehmen. Während dies für den Eingangschor und den Schlußchoral sowie das Accompagnato-Rezitativ problemlos möglich war, und er sich bei dem ersten Secco-Rezitativ mit einer Textänderung der Schlußzeilen behelfen konnte, entschied er sich, das letzte Rezitativ auf den alten Text neu zu setzen.

Erwähnt sei auch, daß in fast allen Sätzen eine Reihe von Detailkorrekturen am Text erfolgte.

¹¹ Dok III, Nr. 759.

Beispiel 1

C. P. E. Bach

Laßt uns die En - gel lie - ben, und sie mit uns - ren Sün - den nicht be -

trü - ben; sie sind als - denn, wenn Gott ge - beut, der Welt Va - let zu sa - gen, zu

uns - rer Se - lig - keit auch un - ser Him - mels - wa - gen.

Nicht übernommen wurden im Unterschied hierzu die beiden Arien. Diese wurden durch neue Arien ersetzt, die freilich aufgrund der Tatsache, daß ein Einlageblatt zu einer der beiden Canto-Stimmen von seiner Hand stammte, lange Zeit als Eigenkompositionen des zweitältesten Bach-Sohnes galten. Konkordanzquellen belegen jedoch, daß wenigstens die Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ Georg Benda zum Urheber hat.¹² Was vor einigen Jahren aufgrund eines zufälligen Quellenfundes erkannt wurde, hätte, wie sich nun zeigt, auch auf bequemerem Wege ermittelt werden können. Johann Heinrich Voß berichtete nämlich seiner Braut Marie Christiane Ernestine Boie am 11. Oktober 1776:¹³

„Auch waren wir nach der Nikolaikirche, und hörten Bachs herrliche Michaelismusik. Ich kenne von ihm nichts Kühners, edlers und hinreißenders, als der Gesang der Engel u[nd] Völ-

¹² Siehe die Incipits bei F. Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda*, III. Band: Themenkatalog der Kompositionen der Familienmitglieder mit durchnummeriertem Benda-Register, masch.-schr. [1972] (SBB, *Mus LS Tbe 3200*), Nr. 544. In SBB finden sich hierzu folgende Quellen, von denen nur die erste aus C. P. E. Bachs Besitz stammt: a) *Mus. ms. 1336* (2). Partiturlinien mit der autographen Bemerkung zu Satz 2 „Michaelis 1770 gemacht“ und Eingriffen in die Komposition. b) *Mus. ms. 1339* mit dem Titel *Festo nativitatis serenissimi | di Benda*. Vorgebunden ist ein Textblatt *Weihnachts=Cantata. | von | Benda*: Die Preisangabe # 7.8. weist auf einen Katalog von Johann Christoph Westphal in Hamburg, der das Werk seit spätestens 1782 anbot (*Verzeichniss derer Musicalien, welche in der Niederlage auf der grossen Bleichen bey Johann Christoph Westphal und Comp. in Hamburg in Commission zu haben sind*. 1782, S. 147. Exemplar: SBB, Ab 1412). c) *Mus. ms. 1336/2*, bestehend aus den Resten von zwei, vielleicht auch drei Stimmensätzen. Ein vollständiger Stimmensatz stammt von J. H. Michels Hand, steht aber wiederum mit Westphals Verkaufsangebot in Zusammenhang.

¹³ Dok III, Nr. 814.

ker: Heilig, heilig etc. etc. Zwey Chöre, eines sanfter das andre stärker, antworten sich immer, und in der entferntesten Tonart, auf *Cis dur* mit einmal in *D dur*, u. s. w., und schließen endlich mit einer feurigen Fuge: Alle Lande sind seiner Ehren voll. Außer dem wurden noch zwey entzückensöhne Arien von Benda und eine Fuge von dem alten Sebastian Bach gespielt, die aber alle nur Schatten gegen jene Engelmusik waren.“

Bislang wurde übersehen, daß sich dieser Augenzeugenbericht nicht etwa auf eine Reihung von Einzelwerken bezieht, sondern auf das Michaelis-Quartalstück von 1776 und damit auf C. P. E. Bachs zweite Fassung seines Pasticcios nach BWV 19. Da das Michaelisfest 1776 auf einen Sonntag fiel, war die Nikolaikirche am nächstfolgenden Sonntag, dem 6. Oktober, turnusgemäß Aufführungsort des Quartalstücks, was mit dem Briefdatum problemlos in Einklang gebracht werden kann. Aus dem Brief von Voß ergibt sich des weiteren, was im Kritischen Bericht zur NBA nur vermutungsweise ausgesprochen wurde:¹⁴ Anlässlich des Michaelisfestes 1776 erklang Bachs „Heilig“ (Wq 217) zum ersten Mal und zwar offensichtlich nach der Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ anstelle einer Wiederholung des Eingangschores von „Es erhub sich ein Streit“. Am 25. Oktober 1776 berichtet auch der Hamburger unpartheyische Correspondent von der bevorstehenden Aufführung des Quartalstücks in St. Michaelis:¹⁵

„Die seit einigen Sonntagen in unseren Hauptkirchen aufgeführte vortreffliche Michaelismusik unseres würdigen Herrn Kapellmeisters Bach hat unter andern ein meisterhaftes Doppelchor der Engel und Völker, die das ‚Heilig, heilig, heilig‘ singen. Morgen den Sonnabend und übermorgen am Sonntage wird dieses Doppelchor in der großen Michaeliskirche so aufgeführt werden, daß der Chor der Engel von der Höhe über dem Kirchen-Saal, und das Chor der Völker von der Orgel, die Fuge aber von den beiden Chören zugleich gesungen werden wird, welches in den anderen Kirchen des Raums wegen nicht füglich geschehen können.“

Für die Aufführungen des Pasticcios nach BWV 19 im Jahre 1776 ergeben sich somit die folgenden Orte und Daten: St. Petri, 29. September; St. Nikolai, 6. Oktober; St. Katharinen, 13. Oktober; St. Johannis, 20. Oktober; St. Michaelis, 27. Oktober. Hinzu kommen „Voraufführungen“ in den jeweils am Samstag vorausgehenden Vespere Gottesdiensten.

In seinem Schreiben an seine Braut gibt Voß auch einen bislang übersehenen Hinweis auf den Autor der beiden Arien, die ihm „entzückensöhne“ erschienen waren. Nach derzeitigem Kenntnisstand läßt sich allerdings zur Tenorarie „Lobe, mein Gemüte“ zwar noch keine Benda nennende Konkordanzquelle nachweisen, doch stilistisch – markant sind die Vorliebe für Punktierungen, Zweiunddreißigstelletten und der Streichersatz, der die zweite Violine über weite Strecken parallel mit der ersten führt – erscheint die Aussage von Voß, die allem Anschein nach nicht einfach auf einer guten Repertoirekenntnis, sondern auf gezielter Nachfrage beruht, glaubwürdig.

Aus diesem Blickwinkel verdienen auch die Änderungen, die Bach im Stimmensatz des Pasticcios nach BWV 19 eigenhändig vorgenommen hat, erneute Beachtung. Die Ausstreichung der Anweisung „Der Eingangs Chor wird wiederholet.“ in fast allen Stimmen ist mit sehr dunkler Tinte und recht breiter Feder erfolgt. Nichts spricht gegen die Annahme, daß die Streichung von C. P. E. Bach eigenhändig vor-

¹⁴ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 83 (M. Helms).

¹⁵ Zitiert nach Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 93f.

genommen wurde. Der Tintenfärbung und dem Schreibduktus zufolge müßte die von ihm verfügte Kürzung des Tenorrezitativs um zwei Takte, denen die Textzeile „zu seiner Wacht und Gegenwehr“ zum Opfer fällt, zu gleicher Zeit erfolgt sein. Schließlich liegt es auch nahe, die Neufassung der Singstimme der Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ mit der Aufführung von 1776 in Verbindung zu bringen. Bach hat hierzu die Rückseite eines nicht mehr benötigten Skizzenblattes verwendet. Eine Skizze darauf ist für einen vierstimmigen Streichersatz im 3/8-Takt bestimmt gewesen. Eine Vorzeichnung fehlt zwar, doch scheinen zwei Kreuze gemeint zu sein. Der viertaktige Abschnitt bildet einen Orgelpunkt auf H und ließe sich deshalb vielleicht am ehesten mit dem Übergang vom zweiten zum dritten Satz in der Streichersinfonie Wq 182/5 von 1773 in Verbindung bringen.¹⁶ Die eigenhändige Niederschrift der Canto-Stimme zu der Benda-Arie dient dazu, den vollständigen Text in einer gekürzten Fassung der Arie unterzubringen: Bach verzichtete auf den kontrastierenden Mittelteil sowie das Da Capo und verwandelte damit Bendas Arie in eine Ariette.

1776 erklang das Werk somit in einer Gestalt, die von Johann Sebastian Bachs Original stark abweicht, dessen ungeachtet textlich wie musikalisch jedoch einen bemerkenswert kohärenten Eindruck hinterläßt:

1. Coro

Es erhob sich ein Streit.

Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael besiegt
Samt der Schar, die mit ihm krieget,
Satans kühne Grausamkeit.

2. Rec. (B)

Gottlob! der Drache liegt.

Der unerschaffne Michael und seiner Engel Heer

Hat ihn besiegt.

Dort liegt er in der Finsternis

Mit Ketten angebunden,

Und seine Stätte wird nicht mehr

Im Himmelreich gefunden.

Nun stehn wir sicher und gewiß

Und will uns gleich sein Brüllen schrecken,

So wird uns doch der große Gott durch seine Engel decken.

3. Aria (T)

Lobe, mein Gemüte,

Deines Gottes Güte,

Denn sie währt in Ewigkeit.

Welten fliehen, Himmel weichen,

Alles muß sein End erreichen;

Sie hat weder Ziel noch Zeit.

¹⁶ Das zweite Fragment, sichtlich in Bachs später Hand, umfaßt vier Takte eines Andante in c-Moll für Klavier im 9/8-Takt, das – mit gewissen Vorbehalten – vielleicht einen rasch verworfenen Beginn des Andantes der Sonate Wq 65.49 (1785) darstellen könnte.

4. Rec. acc. (T)

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
 Ein Wurm, ein armer Sünder.
 Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
 Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt
 Und ihm die Himmelskinder,
 Der Seraphinen Heer, zu seinem Schutze setzt.

5. Ariette (S)

Herr, wert,
 Daß Scharen der Engel dir dienen
 Und daß dich der Glaube der Völker verehrt,
 Ich danke dir.
 Sei mir gepriesen unter ihnen,
 Ich jauchze dir,
 Und jauchzend lobsingen die Engel und Völker mit mir,
 Die Engel und Völker jauchzen dir.

6. Doppelchor

Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr Zebaoth.
 Alle Lande sind seiner Ehre voll.
 Herr Gott, wir loben dich. Herr Gott, wir danken dir.

7. Rec. (S)

Laßt uns die Engel lieben
 Und sie mit unsren Sünden nicht betrüben
 Sie sind alsdenn, wenn Gott gebeut,
 Der Welt Valet zu sagen,
 Zu unsrer Seligkeit
 Auch unser Himmelswagen.

8. Choral

Laß dein Engel mit mir fahren
 Auf Elias Wagen rot,
 Meine Seele wohl bewahren
 Wie Laz'rum nach seinem Tod.
 Laß sie ruhn in deinem Schoß
 Und erfülle sie mit Trost,
 Bis der Leib kömt aus der Erden
 Und sie beid' vereinig't werden.

Durch die Einfügung neuer Texte und durch Carl Philipp Emanuel Bachs Eingriffe in die übernommenen bekommt die fünfzig Jahre alte Dichtung zu BWV 19 eine andere theologische Ausrichtung. Picander (oder der sich auf Picander beziehende Textdichter) hatte anlässlich des Michaelisfests 1726 den Erzengel Michael und seine Schar zum Mittelpunkt der Dichtung erhoben. Mit Blick auf den Menschen ist der Text von einer ruhig gefaßten Todeserwartung geprägt. Bezeichnend hierfür ist, daß das erste Rezitativ durch die Wendung „Leib und Seel“ bereits auf den Schlußchoral vorausweist. Carl Philipp Emanuel Bach hat diesen Bezug durch Auslassung der Zusammenhang stiftenden Worte und den Verzicht auf die inhaltlich vermittelnde Tenorarie „Bleibt, ihr Engel,

bleibt bei mir“ (BWV 19/5) aufgehoben. Was dort statt dessen in den Vordergrund rückt, ist der Lobpreis Gottes: Hieß es im Mittelteil der Tenorarie aus BWV 19 nur „lernt mich euer großes Heilig singen“, so wird das „Große Heilig“ nach Auffassung der Gottesdienstbesucher von 1776 zum wichtigsten Bestandteil der Komposition; in den beiden Arien wird Gott gelobt, ohne daß – wie in BWV 19 – die Bedrängnis des Menschen in den Vordergrund rückte. Mit der Wendung „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ (wohingegen in Bendas Kantate auf den Geburtstag seines Fürsten nur von „Scharen der Christen“ die Rede war) wird ein Bezug zum Michaelisfest hergestellt.

Während Johann Sebastian Bachs Chorfuge „Es erhob sich ein Streit“ und der Schlußchoral „Laß dein Engel mit mir fahren“ ohne Einschränkung als zeitlos galten, die Rezitative immerhin durch Eingriffe an den Geschmack von 1775 angepaßt werden konnten, sah Carl Philipp Emanuel Bach keine Möglichkeit zur Übernahme der originalen Arien. Daß er mit dieser Überzeugung nicht allein stand, zeigt sich darin, daß Eingangschor und Schlußchoral der Kantate BWV 19 auch andernorts separat überliefert sind.¹⁷ Möglicherweise war Bach die Tenor-Arie „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir“ seines Vaters zu umfangreich, insbesondere wegen des vorgeschriebenen langsamen Tempos. Bei der Sopranarie „Gott schickt uns Mahanaim zu“ ergaben sich hingegen Besetzungsprobleme, da Oboi d’amore schon lange nicht mehr verfügbar waren¹⁸ – bereits Wilhelm Friedemann Bach hatte sich hier kurz nach 1750 mit einer Transkription für Organo obligato behelfen müssen. Zudem hätte Picanders gelehrter Text zweifellos zu jener Kategorie gehört, die in Hamburg heftiger Kritik ausgesetzt war. Im bekannten Gutachten zur Neuordnung der hamburgischen Kirchenmusik nach Bachs Tode heißt es: Bei der Vielzahl an Musiken sei es fast unvermeidlich gewesen, „daß manche alte Composition genutzt, und mit derselben auch ein alter und oft unerbaulicher Musiktext ausgegeben wurde“.¹⁹

4.

In engem Zusammenhang mit den Neufassungen der Kantate BWV 19 stehen Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen von Michaelismusiken seines Halbbruders Johann Christoph Friedrich Bach. Aufgrund einer Verwechslung der Handschrift galten die zugehörigen Berliner Quellen *St 265* und *St 266* als Autographe des Bückeburger Bach, so daß an der Authentizität der Werkfassungen bislang nicht

¹⁷ Der Eingangschor findet sich in einer Quelle des 18. Jahrhunderts in SBB, *Am. B. 9*, und war auch 1809 im Nachlaß Kittel vorhanden. Der Schlußchoral wurde 1787 mit Auslassung des obligaten Trompetenparts als Nr. 297 mit der Überschrift „Weg mein Herz mit den Gedanken“ in *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Vierter Theil* aufgenommen. Er befindet sich auch in der hierfür mittelbar als Vorlage dienenden Handschrift *Am. B. 46^{1a}*.

¹⁸ Vgl. Dok III, Nr. 759, zu BWV 100.

¹⁹ Zitiert nach J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, Reprint Hildesheim 1971, S. 47f.

gezweifelt wurde.²⁰ Offenkundig handelt es sich nicht um zwei eigenständige Werke, sondern um zwei verschiedene Fassungen ein und derselben Komposition. Die umfangreichere Fassung wird gemeinhin²¹ als „Michaels Sieg“ bezeichnet (Wf XIV/5), die knappere als „Michaelis Quartalsstück“ (Wf XIV/6). Die von Poelchau stammende Aufschrift „von J. C. F. B. & C. P. E. B.“ auf der Titelseite dieser zweiten Fassung und das Wissen um den Überlieferungsweg hätte freilich schon längst darauf aufmerksam machen müssen, daß Carl Philipp Emanuel ein nicht zu unterschätzender Anteil an der Revision zuzuschreiben ist. Eine Gegenüberstellung der Satzfolgen (siehe unten, Tabelle 3) zeigt, daß die eigenwillige formale Anlage der Kantate „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5) durch die Bearbeitung auf ein vergleichsweise konventionelles Maß reduziert wird. Der Eindruck von „Michaelis Sieg“, dessen Text von Johann Gottfried Herder stammt, wird maßgeblich bestimmt durch den Eingangs- und Schlußblock, der jeweils in dreimaligem Wechsel Choräle und Chorsätze enthält.²² Herder greift damit ein Formprinzip aus den – von ihm sonst geschmähten²³ – Oratoriendichtungen Karl Wilhelm Ramlers auf. Unmittelbares Vorbild dürfte hier die Schlußszene aus dessen *Tod Jesu* gewesen sein; außer Carl Heinrich Grauns weithin bekannter Fassung lag bei Herders Ankunft im Frühsommer 1771 Johann Christoph Friedrich Bachs Vertonung bereits vor, die sich, wie andernorts beschrieben, sehr nahe an Grauns Modell hielt.²⁴ Bei Herder wird das Stilmittel der Klimax, das sich aus der dreimaligen Wiederholung ergibt, zu einem Charakteristikum seiner Kantaten- und Oratoriendichtungen. In „Michaels Sieg“ erzielt der Komponist eine eindrucksvolle Wirkung dadurch, daß in den drei „Es erhob sich ein Streit“-Sätzen und den zugehörigen Chorälen die Besetzung sukzessiv erweitert wird. Die Steigerung, die Herder später in der Eröffnungsszene zu seiner *Kindheit Jesu* mit Angaben wie „fernher“ und „näher“ ausdrücklich vorschreibt, hat Johann Christoph Friedrich Bach bereits hier – sicherlich in engem Austausch mit dem Textdichter – musikalisch umgesetzt. Von den 16 Teilsätzen aus „Michaels Sieg“ werden ein Chorsatz und einer der Chorsätze, transponiert und um 3 Trompeten erweitert, in das Michaelis-Quartalsstück aufgenommen. Des weiteren wird die Sopran-Arie „Und die Schöpfung atmet Freude“ herangezogen, alle übrigen Sätze des Quartalsstücks kommen hingegen, wie aus Tabelle 3 hervorgeht, in „Michaels Sieg“ nicht vor. Als Kompositionsdatum wird für „Michaels Sieg“ in der Literatur ohne Vorbehalt das Jahr 1775 genannt, 1785 gilt als das Jahr der Revision. Unbeachtet blieb aller-

²⁰ So noch B. J. Sing, *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs*, Baden-Baden 1992 (Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 83.), S. 188f. und 192f. Schreiber ist jedoch – wie schon Kast (TBSt 2/3) bemerkte – der Hamburger Kopist Anon. 304.

²¹ G. Schünemann, *Johann Christoph Friedrich Bach*, BJ 1914, S. 45–165, hier S. 87ff.

²² Der letzte Chor des Schlußsatzes ist seinerseits dreiteilig (siehe Tabelle 3).

²³ Vgl. J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (1773), in: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. 5, S. 206f. Siehe im Gegensatz hierzu seine zunächst enthusiastischen Äußerungen über Ramler (Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 59f.). Auf die Textstellen macht Schünemann, a. a. O. (Fußnote 21), S. 66f., aufmerksam.

²⁴ Siehe K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, Sonderausgabe, München 1977, S. 272f., und darauf aufbauend BJ 1995, S. 124–127 (U. Leisinger).

Tabelle 3: Die Satzfolgen der Fassungen von Michaels Sieg

„Michaels Sieg“ Wf XIV/5 (J. C. F. Bach) Hamburg 1771	„Michaelis-Quartalsstück“ Wf XIV/6 Hamburg 1778 und 1784
1a. Choral: Wie wird uns werden! Schauer liegt	1. Choral: Wenn Christus seine Kirche schützt (= „Michaels Sieg“, Nr. 5a)
1b. Chor: Und es erhub sich ein Streit im Himmel	2. Chor: Nun ist das Heil und das Reich (= Nr. 5b)
1c. Choral: Wie wird uns werden! Jammer liegt	
1d. Chor: Und es erhub sich ein Streit im Himmel	
1e. Choral: Wie wird uns werden! unser Flehn	
1f. Chor: Und es erhub sich ein Streit im Himmel	
2a. Recit. Acc. (T): Welch ein Gesicht	3. Recit. Acc. (B): Was seh ich dort (von CPEB, in Anlehnung an Nr. 2a)
2b. Arioso (T): Wie wenn sie Verzweiflung wütend	
3. Acc. (B): Doch Michael! Der Held! Der Gott!	
4. Arie (S): Und die Schöpfung atmet Freude	4. Aria (S): Und die Schöpfung atmet Freude (= Nr. 4)
5a. Choral: Wenn Christus seine Kirche schützt (Textquellen: Ein feste Burg ist unser Gott)	5. Recit. (B): So werde dir, o aller Menschen Vater (wohl von C. P.E. Bach)
5b. Chor: Nun ist das Heil	6. Aria (S): Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen (von G. Benda)
5c. Choral: Triumph, Triumph ist unser Gott	7. Chor: Heilig (von C. P. E. Bach = Doppelchöriges Heilig Wq 217)
5d. Chor: Überwunden durch des Lammes Blut	8. Choral: Lob, Ehr und Preis sei Gott unser Gott (von C. P. E. Bach?)
5e. Choral: In Tod und Leben	
5f. Chor: Tod! Wo ist dein Stachel!	
5g. Chor: Darum jauchzet, ihr Himmel! Und du, Erde, frohlocke!	
5h. Chor: Der Herr ist König in Ewigkeit	

dings, daß das erste Datum rein hypothetisch ist, das zweite auf einem Fehlschluß beruht. Schünemann hatte in seinem Werkverzeichnis²⁵ das Jahr 1775 ins Gespräch gebracht, indem er das Entstehungsjahr der Dichtung, das er in der von Bernhard Suphan redigierten Herder-Gesamtausgabe vorgefunden hatte, mit dem der Komposition gleichsetzte. Der beschränkte Raum eines Werkverzeichnisses ließ es allerdings nicht zu, darauf hinzuweisen, daß Suphan diese Jahreszahl nur als Vermutung formuliert hatte, da im Herder-Nachlaß Entwürfe zu diesem Text zwar reichlich vorhanden sind, aber nicht einer von ihnen ein Datum trägt. Das Überarbeitungsjahr 1785 geht auf eine Beobachtung Karl Geiringers zurück, der die Übereinstimmung des Beginns des Michaelis-Quartalstücks mit dem bei Wotquenne verzeichneten Incipit zur Michaeliskantate „Der Frevler mag die Wahrheit schmähn“ (Wq 246) bemerkte und aufgrund dessen – etwas voreilig, wie die Prüfung der Quellen ergibt – die vollständige Identität beider Kompositionen postulierte:²⁶

„Wq 246 führt es mit einem anderen Textanfang an. Das von ihm gegebene Datum 1772 ist offenbar falsch. Nach der Liste von Emanuel Bachs Nachlaß zu schließen, gehört das Werk ins Jahr 1785.“

Sei es, daß Geiringer nach seiner Emigration keinen Zugang zu den Quellen mehr hatte, sei es, daß seine Aufzeichnungen unzureichend waren: Die Brüsseler Abschrift zu Wq 246 belegt, daß dieses Werk nicht als Ganzes mit dem Michaelis-Quartalstück nach J. C. F. Bach identisch ist. Allerdings stammt in der Tat der Eingangsschoral von Wq 246 aus dieser älteren Komposition, ebenso ist das 12-taktige Baß-Rezitativ „So werde nun“ daraus entnommen. Die übrigen Sätze von Wq 246 finden sich in der Einführungsmusik für Johann Jacob Schäffer (Wq 253) wieder, die Carl Philipp Emanuel Bach für den 3. August 1785 bereitzustellen hatte. Da dieser vorausschauend zu arbeiten pflegte, erscheint es beim gegenwärtigen Wissensstand plausibler anzunehmen, daß die drei zuletzt genannten Sätze für das Michaelis-Quartalstück von 1785 neu komponiert worden sind, und dann, als Carl Philipp Emanuel im Abstand von gerade drei Wochen mit den Einführungsmusiken Schäffer und Gasie gleich zwei große Gelegenheitswerke zusätzlich vorlegen mußte, in eines dieser Werke übernommen wurden. Dies würde auch erklären, warum das den drei Sätzen in der Einführungsmusik Schäffer nachfolgende Rezitativ „Erhöhter Menschensohn“ ebenso anhebt, wie das seit spätestens 1778 vorliegende Rezitativ „So werde nun“.

Den entscheidenden Hinweis auf die Datierung der beiden Michaeliskantaten mit Musik von Johann Christoph Friedrich Bach gab Georg Schünemann, der ihn aber selbst falsch interpretierte. Die Berliner Quellen zeigen nämlich auf beiden Titelumschlägen die charakteristische Hand C. P. E. Bachs. Außer dem Titel „*Michael. Quart. Stück von J. C. F. Bach. NB. Herderscher Text*“, sind bei „*Michaels Sieg*“ die Eintragungen „*Nr. 27*“, die auf Carl Philipp Emanuel Bachs Musikaliensammlung weist, und die Zahl „71“ zu erkennen. Mithin wurde „*Michaels Sieg*“ – trotz seines außergewöhnlichen Umfangs – im Jahre 1771 von Carl Philipp Emanuel Bach als Quartalstück in den fünf Hamburger Hauptkirchen aufgeführt. Da Herder erst im

²⁵ DDT 56, S. X.

²⁶ Geiringer, a. a. O., S. 274, Fußnote 1.

Frühsommer 1771 nach Bückeburg gekommen war, stellt „Michaels Sieg“ seine erste Gemeinschaftsproduktion mit Johann Christoph Friedrich Bach dar. Ungewöhnlich ist freilich, daß das Werk schon im selben Jahr in Hamburg zur Aufführung kam. Angesichts des Umfangs, der großen Besetzung und nicht zuletzt der verhältnismäßig knappen Zeitspanne, die zur Komposition und zu der – erst in Hamburg erfolgten – Herstellung des Aufführungsmaterials zur Verfügung stand, stellt sich die Frage, ob das Werk zum Michaelistag 1771 überhaupt auch in Bückeburg erklingen sein mag.²⁷

Das Titelblatt zum Michaelis-Quartalsstück „Wenn Christus seine Kirche schützt“ gibt mit den Jahreszahlen „[17]78“ und „[17]84“ den gewünschten Aufschluß über das Entstehungsjahr der jüngeren Fassung.²⁸ Schönemann glaubte aus stilistischen Gründen Johann Christoph Friedrich Bach und Herder den Löwenanteil auch an dieser späteren Werkfassung zuweisen zu können.²⁹

„Auch die neuen Stücke kann man [J. C. F. Bach] mit Sicherheit zuschreiben, da ihre Stilistik nicht von Friedrich Bachscher Art abweicht und auch der Text deutlich auf Herder weist. Emanuel Bachs Anteil wird sich auf eine Überarbeitung des bezifferten Basses beschränken, der übrigens nicht, wie die Überschrift vermuten läßt, ausgearbeitet ist.“

Damit spielt er auf Carl Philipp Emanuel Bachs Notiz „*Das Baßaccomp. von C. P. E. B.*“ an. Gemeint ist damit jedoch nicht der Generalbaß, dessen Bezifferung und Realisierung schwerlich eines Titelvermerks wert gewesen wäre, sondern – wie schon Miesner mit Recht festhält³⁰ – das Recitativo accompagnato für Baß „Was seh ich dort“ als Ersatz für sein Gegenstück „Welch ein Gesicht“ für Tenor in „Michaels Sieg“. Die Gründe für die Neukomposition sind vor allem auf textlicher Ebene zu suchen; Carl Philipp Emanuel Bach war, wie ein Vergleich der Incipits deutlich macht, sichtlich bemüht, die musikalische Substanz der Komposition seines Bruders zu erhalten.

Wenn wir nun einen Seitenblick auf die Hamburger Fassungen von BWV 19 werfen, fällt auf, daß hier wie dort die Ariette „Herr, wert, daß Scharen“ und ein „Heilig“ verwendet werden. In der Tat handelt es sich um die bereits beschriebene Benda-Arie, die in der Literatur irrtümlich teils C. P. E. Bach³¹, teils J. C. F. Bach zugewiesen wird.³² Auch im Quartalsstück von 1778 finden wir sie in jener von

²⁷ Möglicherweise hat C. P. E. Bach schon bei der Aufführung 1771 in die Werkgestalt eingegriffen. Während die Textquellen des Herder-Nachlasses (SBB, Hss.-Abteilung, *Herder-Nachlaß, Kaps. XVII. 30–33*) für Satz 5a die erste Strophe des Luther-Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott“ verlangen, kam in Hamburg offenbar der Gellertsche Parodietext „Wenn Christus seine Kirche schützt“ zur Aufführung, der einen von Herder nicht beabsichtigten christologischen Aspekt in die Dichtung einbringt.

²⁸ Hinzu kommt die Zählung *No. 25*; bei BWV 19 (*St 25b*) erscheint die *No. 22*.

²⁹ Schönemann, a. a. O. (Fußnote 21), S. 90f.

³⁰ Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 81.

³¹ Vgl. Dok III, Nr. 759 K, S. 209; NBA I/30 Krit. Bericht, S. 84 (M. Helms). Hierauf basierend beispielsweise bei P. Wollny, *Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 27–62, hier S. 43.

³² Schönemann, a. a. O. (Fußnote 21), S. 90, und Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 96, gingen voreilig von der Autorschaft J. C. F. Bachs aus. Einzig B. J. Sing, a. a. O. (Fußnote 20), S. 262f., macht Zweifel an J. C. F. Bachs Autorschaft geltend, die durch Hinweis auf die

Beispiel 2

2a. Accompagnato.

J. C. F. Bach

Andante

Welch ein Ge-sicht! Dort zie-hen

Dra-chen

und die Schlan-gen wü-ten.

C. P. E. Bach gestrafften Version, die wir oben begründet dem Pasticcio nach BWV 19 in der Fassung von 1776 zugewiesen hatten.

In der Literatur zu J. C. F. Bach herrscht weiterhin Unklarheit darüber, welcher Satz mit dem „Heilig“ gemeint ist, das im Stimmenmaterial nicht enthalten ist, dessen Einschluß aber durch Vermerke der Form „Chor Heilig“ gefordert wird.³³ Legt schon die Parallelität zu BWV 19 nahe, daß es sich hier um Bachs Doppelchöriges Heilig (Wq 217) gehandelt hat, so gibt uns ein Zeitzeuge Gewißheit. Georg Benda, der sich seit April 1778 in Hamburg aufhielt, ohne jedoch dort dauerhaft Fuß fassen zu können, ließ sich von Carl Philipp Emanuel Bach zu einem Werbetext für das Heilig gewinnen. Der Ankündigung vom 18. Nov. 1778 im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, derzufolge Bach eine „von ihm componirte kurze geistliche Musik mit dem Engelsgesange Heilig, etc. in Partitur im Druck“ herausgeben wolle, wird ein mit „Hamburg, im October 1778“ gezeichneter offe-

kleingliedrige Anlage und die Koloraturen der Arie, die in dieser Form in den authentischen Werken des Bückeburger Bachs keine Parallelen finden, begründet wird.

³³ Vergleiche B. Jung Sing, a. a. O., S. 193f., mit einer Diskussion der von G. Schünemann, J. Müller-Blattau und K. Geiringer angebotenen Varianten. Keiner der Autoren berücksichtigt Miesners Identifizierung (a. a. O. [Fußnote 5], S. 81).

3. Recit. accomp.

Andante

C. P. E. Bach

B

VI 1
VI 2
Va
Vc
Org

3

6

Was seh ich dort,

p

f

p

f

p *tasto*

ner Brief Georg Bendas angehängt, in dem dieser begeistert über das Erlebnis, einer Aufführung des Werkes beigewohnt zu haben, berichtet:³⁴

„Neulich, mein Bester! bin ich hier in der Vesper auf die angenehmste Art überrascht worden. Ich gieng hin, die Bachische Michaelis-Musik zu hören. Sie können sich vorstellen, ob ich etwas Mittelmäßiges erwartete, da ich wußte, daß Bach die Musik componirt hatte. Allein, so groß meine Erwartung war, so sehr ward sie übertroffen. Ich will Ihnen nichts von Bachs Manier sagen. Sie kennen sie, und wissen, was dieser große Mann durch sein Genie und seine gründliche Kenntniß der Harmonie auszurichten im Stande ist. Aber in dieser Musik kam ein Heilig etc. vor, in dessen Composition Bach sich selbst übertroffen hat. Es ist ein Doppel-Chor, davon der erste Theil von den Engeln, und der zweyte von den Völkern gesungen wird. ...“

5.

Für die Druckfassung des Doppelchörigen Heilig hat Bach bekanntlich die Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ neu komponiert. Die auf Bach folgenden Generationen glaubten, einen gravierenden Stilbruch zwischen der

³⁴ Zitiert nach *Carl Philipp Emanuel Bach Spurensuche. Leben und Werk in Selbstzeugnissen und Dokumenten seiner Zeitgenossen*, vorgelegt von H.-G. Ottenberg, Leipzig 1994 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderreihe: 1.), Dok. Nr. 114, S. 235. Im gleichen Zusammenhang erwähnt wird dieser Brief bereits bei Miessler, a. a. O. (Fußnote 5), S. 42, 93 und 96.

Engelsmusik des Heilig und der bescheidenen Ariette konstatieren zu müssen. Schon Reichardt, der in Bachs „meisterhaftem Heilig“ die Idee „von einer ächten edlen Kirchenmusik“ verwirklicht sah, nahm hiervon die „Einleitungsariette“ ausdrücklich aus.³⁵ Nicht weniger zurückhaltend in der Beurteilung der Einleitung ist Carl von Winterfeld, der Bachs Doppelchöriges Heilig sonst als das „vollendetste seiner kirchlichen Werke“ anpreist.³⁶

„Bach leitet jenes herrliche Werk ein durch einen Einzelgesang, dessen Worte uns voraussetzen lassen, daß hoher großartiger Schwung in ihm vorherrschen müsse. ... Wir finden uns aber durch die Betonung in unseren Erwartungen enttäuscht. Eine Altstimme läßt sich mit einem zwar melodischen, aber kühlen Gesange vernehmen, bei dem die kräftigsten Töne dieser Stimmgattung nicht in Anspruch genommen sind; eine dazu ertönende selbständige Gegenbegleitung ist eben so wenig geeignet, den Gesang hervorzuheben. Soll dieser dem Folgenden zur Folie dienen? soll er uns recht anschaulich machen, wie schwach und dürftig das Loblied des Einzelnen erscheine, gegenüber dem gemeinschaftlichen Preise des Höchsten im Himmel und auf Erden? Hätte es dessen bedurft?“

Carl Friedrich Zelter hat sich allem Anschein nach als einziger nicht damit begnügt, die Kluft zwischen Ariette und Heilig zu konstatieren, sondern nach einer Begründung gesucht, warum Bach die Aufnahme der Ariette überhaupt zwingend erschienen ist. In einem von Miesner veröffentlichten Schriftstück, das letztlich der Rechtfertigung einer eigenen Einrichtung des Werkes für drei Chöre dient, hält Zelter zunächst die Grundidee des Werkes fest, die „in dem Contrast der beyden Chöre gegen ein ander, wie aus der Benennung derselben: Engel und Völker deutlich genug hervorgeht ...“ bestehe.³⁷ Zelter erläutert anschaulich die Funktion der beiden Chöre und fährt dann fort:

„Bis daher findet alles seinen Grund in der Ausführung und Wirkung des Stückes. Nun entsteht aber die Frage: Wie kommt die vom Componisten so benannte Ariette, *Herr, werth daß Schaaren der Engel dir dienen* zu der Ehre, eine Einleitung zum Heilig selber, oder zum Chore der Engel genannt zu werden?“

Mit der ihm eigenen Logik leitet Zelter aus der „diminutiven Benennung Ariette“, die mit dem Stück insofern trefflich korrespondiere, als es „sich so in der Mitte zwischen Etwas und nichts“ halte, und der Formulierung des Titels zur Druckausgabe Heilig „mit zwei Chören und einer Ariette“ ab, daß es sich bei der Ariette in Wirklichkeit gar nicht um eine Einleitung, sondern um einen „Appendix voran“ handle:

„Meine Vermuthung ist diese: Bach hat die Arbeit bei dem ‚Heilig‘ als der Hauptsache angefangen und zuletzt empfunden, daß dem Chor der Engel das Irdische vorangehen müsse, wenn die beabsichtigte Wirkung erfolgen solle. Er hat ein reges[,] ein rauschendes Erdenleben durch das Violinspiel dabey als nothwendig und hinlänglich gehalten und da das Stück keine Arie ist, so hat er es eine Ariette genannt.“

³⁵ Carl Philipp Emanuel Bach *Spurensuche*, a. a. O., Dok. Nr. 117, hier S. 240.

³⁶ C. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsetzes*, Bd. 3, Leipzig 1847, Reprint Hildesheim 1966, S. 462. Vgl. auch Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 94.

³⁷ Zitiert nach H. Miesner, a. a. O., S. 95. Dort auch die folgenden Zitate.

Zelter sah sich daher berechtigt, den Satz durch einen eigenen Chorsatz auf die Worte der Ariette zu ersetzen, wobei er sich „die Tonart und den Schluß zu beachten ... verpflichtet hielt wie es Bach gethan hat.“

Mit bemerkenswerter Intuition hat Zelter die komplexe Vorgeschichte der Ariette erahnt, obwohl ihm weder das Autograph des Heilig noch die Michaelismusiken für 1776 nach BWV 19 und für 1778 nach J.C.F. Bach vorlagen. Die Originalpartitur zum Heilig, die aufgrund des Schriftbildes unmittelbar erkennen läßt, daß die Ariette nachträglich dem Doppelchor beigegeben wurde, befand sich seit 1804 in der Wiener Hofbibliothek;³⁸ die beiden Michaelismusiken waren nach der Versteigerung des Nachlasses von Anna Carolina Philippina Bach im Jahre 1805 nicht an die Sing-Akademie gelangt.³⁹ In der Tat hat Bach die Ariette nachkomponiert, als er sich zur Drucklegung des Werkes entschloß. Ariette und Heilig bildeten für ihn seit dem Michaelis-Quartalstück von 1776 eine Einheit, ungeachtet dessen, daß die Ariette ursprünglich von Georg Benda stammte.⁴⁰ Die Zusammenstellung der Sätze beruht auch nicht auf einem Zufall, denn schon 1776 hatte Bach Bendas Da-Capo-Arie in eine Ariette abgeändert, um aus einem selbständigen Werk eine wirkungsvolle Einleitung für den neuen Doppelchor zu schaffen. Wollte er diese Einheit nicht aufgeben, so blieb ihm für die Drucklegung kaum etwas anderes übrig, als eine eigene Vertonung an die Stelle von Bendas Arie zu setzen.⁴¹ In der Intention unterscheidet sich Bachs Vorgehen bemerkenswerterweise kaum von Zelters Verfahren, als dieser das Werk für seine Berliner Sing-Akademie neu einzurichten versuchte. Wie später Zelter übernahm Bach die Worte und die Tonart seiner Vorlage. Darüber hinaus hielt er sich aber auch an den Grundcharakter von Bendas Musik und verlagerte nur die rasche Bewegung in Zweiunddreißigstelnoten aus der Singstimme in die Streicherbegleitung. Dies deutet vielleicht darauf hin, daß auch Carl Philipp Emanuel Bach – trotz seiner Freundschaft zu Benda

³⁸ Österreichische Nationalbibliothek Wien, *Cod. 15517*. Die Handschrift stammt aus dem Nachlaß von Karl Leopold Röllig (gest. am 4. März 1804). Ein Zusammenhang mit dem Nachlaß des ein Jahr zuvor verstorbenen Gottfried van Swieten, der 1779 nicht weniger als 25 Exemplare des Druckes abgenommen hatte und dem C. P. E. Bach das nach der Drucklegung nicht mehr benötigte Autograph als Erinnerungsstück geschenkt haben mag, liegt nahe.

³⁹ AK 1805, S. 31, Nr. 80 und 86, siehe BJ 1995, S. 168f. (E. N. Kulukundis). Während die Quelle zu Wf XIV/6 (*St 266*) an Georg Poelchau gelangte (hierauf weist schon eine Preisangabe mit Bleistift in seinem Exemplar des Versteigerungskatalogs), müßten die Quellen zum Pasticcio nach BWV 19 (*St 25b*) über die Sammlung Voß an die BB gelangt sein, wie aus dem charakteristischen „E“ auf dem Titelumschlag hervorgeht (Der Eintrag in BJ 1995, S. 169, wäre dahingehend zu korrigieren). Die Quelle *St 25b* ist allerdings bei B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997, nicht verzeichnet.

⁴⁰ Miesners Argument (a. a. O. [Fußnote 5], S. 96), Ariette und Chor könnten schon deswegen nicht gleichzeitig entstanden sein, „da G. Benda die Einleitung nicht erwähnt“, ist nicht haltbar. Da Bendas Brief zu Werbezwecken dienen sollte und sein Inhalt mit Bach abgesprochen war, wäre es der Sache kaum dienlich gewesen, hätte Benda sein Eigentumsrecht an der Ariette öffentlich bekanntgegeben. Vielmehr heißt es im Brief über das Pasticcio als Ganzes, daß Bach „die Musik componirt hatte“ – offenkundig wider besseres Wissen.

⁴¹ Zu ähnlichen Fällen vgl. U. Leisinger, *Carl Philipp Emanuel Bachs verschollen geglaubte Hochzeitskantate H 824a im Kontext seines Bearbeitungs- und Parodieverfahrens*, in: Jahrbuch SIM 1999 (im Druck).

und seiner persönlichen Vorliebe für dessen Werke⁴² – die Kritik an hochvirtuosen Arien, wie sie wenig später Johann Friedrich Reichardt in seiner schon angeführten Besprechung des Heilig formuliert hat, geläufig war.⁴³

„Eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative in die Kirche; am wenigsten Arien von so üppigem und spielendem Gesange, dergleichen in den meisten neuen Kirchenmusiken befindlich sind.“

Eigenartigerweise ist Carl Philipp Emanuel Bach bei der Neufassung der Ariette noch einen Schritt weiter zurückgegangen, als auf den ersten Blick erforderlich erscheint. Der Harmonieverlauf legt nahe, daß er sich nicht an der gekürzten Fassung der Ariette von 1776, sondern an der ursprünglichen Fassung, die er 1770 verwendet hatte, orientierte. Zu auffällig ist es, daß sich der zweite Teil der Arie bei den Worten „Sei mir gepriesen“ nach C-Dur wendet: In Bendas Vertonung begann an eben dieser Stelle der B-Teil der Arie in derselben Tonart. Bach erweist sich hier als sensibel gegenüber der ursprünglichen Anlage der Komposition, die die 1776 und 1778 verwendete gekürzte Ariette notgedrungen nicht hatte beibehalten können.

6.

Die vorgelegten Dokumente belegen, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Michaelismusiken in Hamburg begeistert aufgenommen wurden. Diese Wertschätzung läßt sich nicht allein damit begründen, daß die überlieferten Informationen von Freunden des Hamburgischen Musikdirektors stammen. Die positive Einstellung der Zeitgenossen zu Bachs Amtsführung wurde auch durch das Wissen darum, daß es sich bei vielen der aufgeführten Werke um Pasticcios handelte, nicht ernsthaft beeinträchtigt. Die Übertragung des Originalitätsanspruchs auf die Vokalmusik, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland von der Instrumentalmusik her entwickelt worden war, ist offenbar im wesentlichen ein Konstrukt des 19. Jahrhunderts. Anscheinend gab es bei großen Teilen des Publikums keine grundsätzlichen Vorbehalte gegen die Aufführung von Pasticcios, die vielmehr differenziert nach der Qualität der einzelnen Bestandteile und nach ihrer Gesamtwirkung bewertet wurden.

Einer Sichtung des Repertoires hält nicht einmal die von Miesner suggerierte und von Clark zur These erhobene Behauptung stand, daß Bachs Kirchenstücke in aller Regel Pasticcios, die Einführungsmusiken für hamburgische Geistliche aber durch-

⁴² C. P. E. Bach hat zahlreiche Einzelsätze aus Bendas sogenanntem Münster-Jahrgang in seine Passionsmusiken aufgenommen. Die erhaltenen Quellen (SBB *Mus. ms. 1334* und *1335*, dazu zum Teil auch Stimmensätze) werden in der Einleitung zu E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989, S. XXII, erwähnt, aber im weiteren nicht ausgewertet. Auch ein Teil der Bendaschen Gelegenheitswerke, die im NV, S. 85–89, angeführt werden, ist erhalten geblieben. Eine Gesamtübersicht über den Verbleib der Benda-Quellen aus Bachs Nachlaß und ihren Gebrauch durch den zweitältesten Bach-Sohn fehlt trotz Vorarbeiten von Kirsten Beißwenger und Dan Melamed.

⁴³ J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, S. 84, zitiert nach Carl Philipp Emanuel Bach Spurensuche, a. a. O. (Fußnote 24), Dok. Nr. 117, S. 239.

weg Originalkompositionen seien:⁴⁴ Die Einführungsmusik für Pastor Johann Christoph Friderici (Wq 251) aus dem Jahre 1775 enthält nämlich wenigstens zwei Sätze, den Eingangschor „Der Herr lebet und gelobet sei mein Hort“ sowie die Arie „Erhebe dich in lautem Jubel“, die C. P. E. Bach einer Kantate „Die Gottheit türmte Flut auf Flut“ von Georg Benda entlehnt hat.⁴⁵

Sobald Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführung der Kantate BWV 19 seines Vaters in den Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken eingeordnet wird, zeigt sich, daß die Eingriffe in die Werkgestalt nicht größer sind, als bei anderen, weit jüngeren Werken, die der zweitälteste Bach-Sohn in sein Repertoire aufnahm. Zudem wird deutlich, in welchem Ausmaß Querverbindungen zwischen den in verschiedenen Jahren erklangenen Stücken sind: Die Identifizierung der Einlegesätze in der Fassung von „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) aus dem Jahre 1776 liefert den Schlüssel zur Bewertung der revidierten Fassung von „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5), die 1778 und erneut 1784 aufgeführt wurde; die zweite Aufführung dieses Pasticcios hat Auswirkungen auf das „Michaelisquartalstück“ Wq 246 von 1785; dieses hängt seinerseits eng mit der gleichzeitig entstandenen Einführungsmusik Wq 253 zusammen; außer der Übernahme von Sätzen sind Neutextierungen und musikalische Eingriffe festzustellen, auf die hier aber nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Carl Philipp Emanuel Bachs Anteil an den in Hamburg dargebotenen Werkgestalten ist nicht zu gering einzuschätzen; die Pasticcios als Flickwerk unbesehen beiseite schieben zu wollen, wird dem Anspruch und Ernst, mit dem Bach sein Amt als Musikdirektor ausübte, nicht gerecht. Bach war ständig auf der Suche nach guten Stücken, die er für seine Zwecke einrichtete; je wichtiger ein musikalisch zu begehender Festtag war, desto größere Sorgfalt verwendete er auf die Einrichtung. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Johann Nikolaus Forkel gerade ein paar Tage vor dem Michaelisfest 1775 Post aus Hamburg erhielt, mit der ihm Carl Philipp Emanuel Bach mehrere Stücke aus seinem Altbachischen Archiv übersandte.⁴⁶

„Hierbey, habe ich das Vergnügen, Ihnen etwas aus meinem alten Bachischen Archive zu übersenden, nemlich 2 Stücke von dem braven Joh. Christoph, und 1 von deßen braven Bruder Joh. Michel Bach, meinem seeligen Großvater mütterlicher Seite. ... Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seeliger Vater hat es einmahl in Leipzig in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Efeckt erstaunt. Hier habe ich nicht Sänger genug, außerdem würde ich es gerne einmahl aufführen.“

Es erscheint unter diesen Umständen nicht ausgeschlossen, daß Carl Philipp Emanuel Bach eine Aufnahme von Sätzen des hundert Jahre alten Michaelisstücks „Es erhob sich ein Streit“ seines Großonkels Johann Christoph Bach in ein Pasticcio ernsthaft geprüft hatte, ehe er sich für eine Eigenkomposition mit bescheidenerem Aufführungsapparat („Siehe, ich begehre deiner Befehle“, Wq 247) entschied.

⁴⁴ H. Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 82 und 89; S. L. Clark, a. a. O. (Fußnote 5), S. 122 und 151.

⁴⁵ SBB *Mus. ms. 18704, adn. 1* (Lorenz Nr. 547). Mit Poelchaus Aufschrift „Aus Em. Bachs Nachlaß“.

⁴⁶ C. P. E. Bach an Forkel, 20. Sept. 1775 (Dok III, Nr. 807).

Eine sachliche Auseinandersetzung zeigt, daß nicht nur die Werkgeschichte eine musikwissenschaftlich relevante Fragestellung bildet, sondern daß auch die Aufführungsgeschichte vielfältige Aspekte aufweist, denen nachzuspüren sich lohnt. Gerade die lange als „Flickwerk“ gescholtenen Pasticcios erweisen sich als ertragreiches Forschungsobjekt, da die Identifizierung ihrer Bestandteile und die Untersuchung von Ausmaß und Grund ihrer Überarbeitung den Blick notwendigerweise über die Grenzen des Einzelwerks und des einzelnen Komponisten hinauslenkt. Diese kontextbezogene Forschung erscheint als ein gangbarer Weg, um der häufig beklagten Schwierigkeit, Carl Philipp Emanuel Bachs kirchenmusikalisches Schaffen in die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik einzuordnen, zu begegnen.

Die Entschlüsselung der vielfältigen Zusammenhänge war bei der Quellenlage, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg anzutreffen war, von mancherlei Zufällen abhängig. Es ist das Verdienst Christoph Wolffs, mit der Wiederauffindung der originalen Aufführungsmaterialien aus dem Besitz der Berliner Sing-Akademie im Sommer 1999 den gordischen Knoten durchschlagen zu haben. Damit wird für die Zukunft ein viel leichter, da unmittelbarer Zugang zu den komplexen Fragestellungen eröffnet, die sich aus Carl Philipp Emanuel Bachs Amtsführung in Hamburg ergeben, jedoch weit über die lokale Musikgeschichte hinaus von Bedeutung sind.

KLEINE BEITRÄGE

Zur Bearbeitungsgeschichte der Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70)¹

Johann Sebastian Bachs Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70) stellt bekanntlich die erweiterte Fassung einer Weimarer Komposition dar. Von der Urform BWV 70a hat sich lediglich der Text aus Salomon Francks Jahrgang „Evangelische Sonn- und Festtagesandachten“ vollständig erhalten; an musikalischen Quellen liegen nur drei autographe Streicherstimmen – Violino 1, Violino 2 und Viola – vor, die Bach in die 1723 entstandene Bearbeitung übernehmen konnte.² Die übrigen Stimmen hat er größtenteils von Johann Andreas Kuhnau neu ausschreiben lassen; dabei scheinen sie, wie Alfred Dürr schreibt, gegenüber der Vorlage „nicht oder nur geringfügig verändert worden zu sein“.³

Gleichzeitig aber hat Dürr auf eine noch offene Frage hingewiesen. Bei einer Weimarer Aufführung müßte wegen der dort üblichen Chortonstimmung die Oboenstimme nicht, wie heute, in C-Dur, sondern in D- oder gar Es-Dur gestanden haben. Nicht ohne weiteres läßt sich jedoch die von Kuhnau verfertigte Stimme transponieren. In T. 58 und 74 des Eingangssatzes erreicht die Oboe durch einen Sext- oder Oktavsprung den Ton c^{'''}, was – wie Notenbeispiel 1 zeigt – in der vermuteten Urform d^{'''} oder es^{'''} geheißen hätte.⁴ Da es^{'''} in keiner Weimarer Oboenpartie vorkommt, dürfte Es-Dur als Originaltonart wohl ausscheiden. In D-Dur bleibt die Stimme freilich innerhalb der Grenzen des für Weimar üblichen Tonumfangs – d^{'''} findet sich in den Arien BWV 132/1 und 185/4 wieder. Befremdlich wirkt allerdings das sonst nirgends anzutreffende cis^{'''}, das sich unter Annahme einer D-Dur-Urform in T. 10 und 29 ergibt; auch aus spieltechnischer Sicht scheint diese Tonart wenig glaubhaft.⁵ Rechnet man hinzu, daß Kuhnaus Niederschrift keine offensichtlich transpositionsbedingten Fehler aufweist, so entsteht leicht die Versuchung, die Oboenstimme zu BWV 70 als Zutat der Leipziger Bearbeitung anzusehen.⁶

¹ Klaus Hofmann zum 60. Geburtstag.

Die hier vorgelegten Erkenntnisse gingen aus den Vorbereitungsarbeiten zu Aufführungen der rekonstruierten Kantate BWV 70a durch das Bach Ensemble im Sommer 1996 hervor.

² Vgl. grundlegend Dürr St 2, S. 37.

³ Ebenda, S. 37.

⁴ Daß Bach in BWV 70/1, T. 71f., das laut der Parallelstelle T. 35f. siebenmal zu erwartende c^{'''} durch Tieferlegung umgeht, hängt wohl mit spieltechnischen Rücksichten zusammen: Als nachschlagende Sechzehntel ließen sich die exponierten hohen Töne nicht ohne weiteres gut hervorbringen – eine Überlegung, die für T. 74 nicht zutrifft.

⁵ Bezeichnenderweise vermeidet der Schreiber der d-Moll-Oboenstimme zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) – wohl der Oboist selbst – in T. 6 des Schlußchors ein durch Höhertransposition erforderetes cis^{'''}; vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 125f. und 155f. Zu denken gibt auch, daß BWV 70a/1 weit besser in C-Dur als in D- oder gar Es-Dur auf die Barockoboe paßt. Für wertvolle Beratung zu dieser und anderen instrumententechnischen Fragen danke ich dem Oboisten des Bach Ensemble, Stephen Hammer.

⁶ Ich lasse hier die Oboenverdoppelung der Arie Nr. 8 wegen ihres offenkundig sekundären

Beispiel 1

In der Tat beschränkt sich die Oboe größtenteils darauf, die 1. Violine entweder zu verdoppeln oder – wie in T. 33–41 und 69–77 – durch Terz- oder Sextparallelen klanglich zu bereichern. In T. 6–14 und 23–29 nimmt sie jedoch an einem imitatorischen Wechselspiel mit der Trompete teil; in T. 52–56 tauschen die beiden Instrumente die den ganzen Chor durchziehende Fanfarenfigur miteinander aus; und in T. 42 verteilen sie dieselbe Figur unter sich. Nicht verwundern kann also die Schlußfolgerung Dürrs: Die „Struktur des Eingangssatzes läßt kaum einen Zweifel daran aufkommen“, daß „bereits die Fassung BWV 70a eine Oboe verlangte“.⁷ Wenn allerdings die Oboe unzertrennlich mit der Tromba zusammenhängt, so empfiehlt es sich, einen Blick auch auf deren Partie zu werfen; denn bei näherem Hinsehen verrät auch sie etliche Merkwürdigkeiten. Diese beginnen mit der Quellenlage. Daß Bach etwa die Vokal- und Continuostimmen zu BWV 70 nicht aus der Erfassung übernehmen hat und in Leipzig neu anfertigen ließ, hat seine leicht erklärbaren Gründe.⁸ Nicht so leicht erklärt sich dagegen, warum er eine Weimarer Trompetenstimme zu BWV 70a durch eine neue hätte ersetzen müssen. Das vermeintliche Original enthielte wohl nur den Eingangschor und die Baß-Arie „Seligster Erquickungstag“.⁹ Wie schon die Streicherstimmen lehren, hätte es nicht viel Mühe gekostet, die in Leipzig hinzukomponierten Sätze 2, 7, 9 und 11 in die bereits vorhandene Aufzeichnung einzufügen.

Auch instrumententechnisch mutet manches auffällig an. Schon Dürr hat bemerkt, daß sowohl der 1. Satz als auch die Arie mehrere Töne verlangen, die außerhalb des gewöhnlichen Tonvorrats der Naturtrompete liegen: im Chor es⁷/dis⁸ (T. 8, 12, 61, 75), b⁷ (T. 39) und h⁷ (T. 42), in der Arie gleichfalls h⁷ (T. 52).¹⁰ Diese auch für die Leipziger Sätze 2 und 9 kennzeichnende Behandlung des Instruments weicht in mehrfacher Hinsicht von Bachs Weimarer Praxis ab. Mit Ausnahme der Arie „Sei

Charakters außer acht; daß sie zur Weimarer Fassung gehört hat, läßt sich meines Erachtens keineswegs annehmen.

⁷ NBA I/27 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 113.

⁸ Vgl. ebenda, S. 111.

⁹ Gegen die von Dürr, NBA I/27 Krit. Bericht, S. 113, vermutete Mitwirkung der Trompete im Schlußchoral sprechen die Weimarer Trompetenstimmen von „Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten“ BWV 172, die den Choral mit „tacet“ vermerken; vgl. NBA I/13 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 9f.

¹⁰ NBA I/27 Krit. Bericht, S. 113; daß Bach, wie Dürr hervorhebt, in T. 9 des Eingangssatzes das später verwendete h⁷ umgeht, bleibt vorerst ohne Erklärung.

getreu“ (BWV 12/6) kommen die Töne es⁷ und b⁷ in keiner dort komponierten Trompetenpartie vor, und h⁷ begegnet nur als unbetonte oder mit Triller versehene Nebennote innerhalb einer Mittelstimme.¹¹ Auch die Verwendung von es⁷, b⁷ und sogar a⁷ im Choral-Obligato von BWV 12/6 erfolgt auf ganz behutsame Weise: es⁷ erscheint als Nebennote, a⁷ als flüchtiger Durchgang und b⁷, sofern es mehr als die Dauer eines Achtels hat, stets mit Triller.¹² In BWV 70 dagegen treten die fraglichen Töne meist innerhalb gebrochener Figuren auf, wie Notenbeispiel 2 zeigt.¹³

Beispiel 2

a) Satz 1

8

b) Satz 9

51

Zusammengenommen deutet der Indizienbefund wohl auf eine einzige Annahme hin: Trompete und Oboe hat Bach erst im Zuge der Leipziger Erweiterung von BWV 70a hinzukomponiert.¹⁴ Wie sich leicht feststellen läßt, führt ihre Auslassung im Eingangschor zu keinerlei klanglichen Lücken.¹⁵ Selbst die vorher besproche-

¹¹ Vgl. T. G. McCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 59–89, insbesondere S. 64 und 87, auch D. L. Smithers, *Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs*, BJ 1987, S. 113–150, hier S. 119–125. In BWV 172/1, T. 8 und 72, umgeht Bach in Tromba 1 unverkennbar den Ton h⁷; in der Baß-Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ derselben Kantate kommt in Tromba 2 cis⁷ vor (T. 14), allerdings als zweite Note einer Seufzer-Figur und mit Triller versehen. Eigentümlicherweise geht McCracken auf BWV 70 nicht ein; zu Smithers vgl. unten, Fußnote 14.

¹² Die von Smithers, a. a. O., S. 124f., vorgetragene Behauptung, Bach habe diese Stimme einer Tromba da tirarsi zugeordnet, lasse ich hier unberücksichtigt, da sich die Schreibweise des Satzes ohnehin sehr stark von der von BWV 70/1 unterscheidet. Die ebenfalls von Smithers gestellte – und an sich naheliegende – Frage, ob die Zuweisung des Choral-Obligatos zu BWV 12/6 an die Tromba nicht erst in Leipzig erfolgte, läßt sich negativ beantworten: Der Vermerk „Aria Tenore e Tromba tacet“ steht als ursprüngliche Eintragung in zwei Weimarer Vokalstimmen.

¹³ Besonders einleuchtend erscheint der Vergleich von BWV 70/10, T. 52, mit BWV 172/3, T. 21.

¹⁴ Bereits Smithers, a. a. O., S. 123 und 141, hat eine Leipziger Entstehung der Trompetenpartie für möglich gehalten, ohne jedoch seine Auffassung näher zu begründen.

¹⁵ Höchstens könnte man einwenden, mit dem Ausfall des Fanfarenmotivs in T. 15 geriete der rhythmische Fluß ins Stocken; nicht weniger ließe sich jedoch das Ergebnis als rhetorisch wirksam betrachten.

nen Stellen T. 6–14 und 23–29 setzen ihre Mitwirkung keineswegs voraus; das Hauptgeschehen trägt nicht der eher floskelhafte Dialog der Blasinstrumente, sondern im ersten Fall die virtuos agierende 1. Violine, im zweiten die rauschende Bewegung der Singstimmen.¹⁶ Bedenklich könnte es allerdings scheinen, das so charakteristische Fanfarenmotiv zu entfernen. Bei geänderter Optik zeigt jedoch auch dieses ein bisher unvermutetes Gesicht. Zum einen fällt auf, daß die Verwendung des Motivs allein auf die Trompete und Oboe beschränkt bleibt; höchstens in T. 15, 42 und 78 machen sich Anklänge daran im Continuo spürbar.¹⁷ Zudem zeigt sich die Behandlung der Fanfare in formaler Hinsicht als nicht besonders konsequent: Bei der transponierten Wiederholung der Eingangstakte in T. 28 f. fehlt sie, und ihr Auftreten in T. 34 hat an den entsprechenden Stellen T. 7 und 70 kein Gegenstück.¹⁸ Noch auffälliger wirkt, daß die Fanfare wiederholt verbotene Parallelführungen mit sich bringt: In T. 1, 15, 18, 42, 50, 64 und 78 entstehen Quintenparallelen zur 1. oder 2. Violine, in T. 15, 19, 42, 65 und 78 ergeben sich Oktaven zum Vokal- oder Generalbaß. Diese Verstöße als gewollte Lizenzen aufzufassen, will nicht ohne weiteres einleuchten; besser kann man sie als Folge einer nachträglichen Ausarbeitung verstehen.¹⁹

Wird somit deutlich, daß der Eingangsschor von BWV 70a weder Oboe noch Trompete umfaßte, bedarf die Mitwirkung der Trompete in der Baß-Arie noch des Kommentars. Im raschen Mittelteil des Stückes – nur da spielen die Obligatinstrumente überhaupt – begnügt sich die Tromba meist mit leicht entbehrlichen Signalfloskeln. Wie aber Beispiel 3 zeigt, bildet sie in T. 36 f. zusammen mit der Singstimme einen wirkungsvollen Dialog. Ob dies als Zeichen einer Originalkonzeption oder als Glücksfall des Bearbeitungsprozesses zu gelten hat, steht keineswegs fest – die emphatische Deklamation der Singstimme erfordert nicht unbedingt den instrumentalen Nachklang.²⁰ Gegen die Beteiligung der Trompete an der Urfassung spricht jedenfalls das bereits erwähnte h' in T. 52, das in die Leipziger Bearbeitung

¹⁶ Zum „pseudo-Solo“ der Violine in T. 6–14 und anderwärts vgl. neuerdings H. Größ, *Über Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann*, in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig, Witten 1997 (Dortmunder Bach-Forschungen. 1.), S. 125–136, hier S. 126–128. Bezeichnenderweise bleibt an den Parallelstellen T. 33–41 und 69–77 die Violinfigur, mit geringfügigen Ausnahmen jedoch nicht der Holzbläserdialog erhalten. *

¹⁷ In Betracht kämen auch, metrisch verschoben, Continuo, T. 16, 43 und 79.

¹⁸ Möglicherweise hängt der Verzicht auf die Fanfare in T. 7, 28 f. und 70 damit zusammen, daß sie sich in der jeweiligen Tonart nicht auf der Trompete spielen ließe; vgl. jedoch T. 42.

¹⁹ Auch abgesehen vom Fanfarenthema schaffen Oboe und Trompete an mehreren Stellen Unisono- oder Oktavparallelen zu anderen Sing- und Instrumentalstimmen; vgl. T. 8f. (Tromba/Oboe – Violine 1), 14f. (Oboe – Violine 1), 24f. (Oboe – Violine 1), 25–27 (Tromba/Oboe – Violine 1/Violine 2), 27 (Oboe – Sopran), 27f. (Oboe – Violine 1), 34f. (Oboe – Baß; Oboe – Violine 2), 35f. (Tromba – Violine 2), 39 (Oboe – Alt), 41f. (Oboe – Alt; Oboe – Sopran), 70 (Oboe – Sopran), 71f. (Tromba – Violine 2), 72f. (Oboe – Violine 2), 75 (Oboe – Alt), 77f. (Oboe – Violine 2). Obwohl nicht jede dieser Parallelen gravierend wirkt, lassen sie sich insgesamt eher als Folge eines Bearbeitungsprozesses denn als Teil einer ursprünglichen Konzeption begreifen.

²⁰ Daß die Singstimme der Weimarer Fassung auch die Noten der Trompete umfaßt hätte, erscheint musikalisch plausibel, läßt sich jedoch nicht belegen.

gut hineinpaßt, in Weimar aber ohne Gegenstück bleibt. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte also auch dieser Satz ursprünglich eine reine Streicherbesetzung – wohl allerdings mit Fagotto im Baß – gehabt haben.²¹

Beispiel 3

36

schal-le, knal-le, letz-ter Schlag, schal-le, knal-le, letz-ter Schlag,

Mit der Entfernung der Blasinstrumente insbesondere aus dem Eingangssatz nimmt BWV 70a ein für Bachs Weimarer Kantaten weitaus typischeres Profil an, als die Leipziger Fassung erkennen ließe. Sieht man etwa von den mit Trompeten und Pauken besetzten Werken BWV 21, 31, 63 und 172 ab, so beschränkt sich die Begleitung von Chorsätzen meist auf Streicher allein; nur in den Kantaten BWV 147a und 182 kommt noch ein obligates Blasinstrument hinzu, und zwei Holzbläser – ein Blockflötenpaar – finden sich lediglich in BWV 161.²² Daß auch die restlichen Sätze von BWV 70a über die Streicherbesetzung nicht hinausgehen, stellt für Weimar nichts Ungewöhnliches dar; BWV 18, 54, 61, 155, 162, 163, 165 und wohl auch 186a haben alle entweder keine Holzbläser oder lassen sie außer dem Schlußchoral nirgends mit den Streichern zusammenspielen.

²¹ Die Mitwirkung des Fagotto darf für die unmittelbar nach BWV 70a aufgeführten Kantaten BWV 186a und 147a feststehen: Die autographe Niederschrift von BWV 147a/1 versieht es mit einem eigenen System, ebenso die nichtautographe Originalpartitur der Leipziger Kantate BWV 186, die sich in dieser Hinsicht wohl eng an das Weimarer Urbild hält – in Leipzig kommt die Bezeichnung „Fagotto“ prinzipiell nicht mehr vor; vgl. U. Prinz, *Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach*, BJ 1981, S. 107–122, speziell S. 108f. Dagegen stellen die colla-parte-Oboen von BWV 186 wie auch die der aus BWV 147a hervorgegangenen Kantate BWV 147 offensichtlich Leipziger Zusätze dar; vgl. NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 44, und Dürr St 2, S. 38.

²² Hier und im folgenden bleibt das meist nur zur Generalbaßverstärkung verwendete Fagotto unberücksichtigt. Unter den Werken mit Trompeten und Pauken hat man zudem festzustellen, daß BWV 31 wohl ursprünglich keine Oboen hatte, während für die Mitwirkung einer Oboe im Eingangsschor der Weimarer Urfassung von BWV 172 jeder Beweis fehlt. Vgl. zu BWV 31 A. Dürr, *Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs*, BJ 1987, S. 151–157, hier S. 152; ders., NBA I/9 Krit. Bericht, S. 52–56, und *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 155–159, speziell S. 155–157. Zu BWV 172 vgl. die Ausführungen zu den Quellen in NBA I/13 Krit. Bericht, S. 7–30, insbesondere die Angaben zu den Stimmen B 10 und C 4 sowie der Partitur E.

Diese Feststellungen lenken nun die Aufmerksamkeit auf die spätere Bearbeitung BWV 70. In Leipzig hat Bach den Instrumentalapparat seiner früheren Kantaten im allgemeinen aufgestockt – nicht allein durch die dort übliche Verdoppelung der Violinstimmen, sondern auch mit colla-parte-Holzbläsern und gelegentlich sogar mit neuen Obligatstimmen.²³ Das Duett der Trompete und Oboe im Eingangsschor von BWV 70 übertrifft jedoch alle bekannten Analogfälle.²⁴ Die Frage stellt sich, was Bach dazu veranlaßte; und angesichts der nebengeordneten Stellung der Oboe heißt das effektiv: Was ihn zur Hinzufügung der Trompete bewog. Die Antwort wird man offensichtlich im Text suchen. Sowohl der Franckschen Fassung zum 2. Advent als auch der Leipziger Erweiterung zum 26. Sonntag nach Trinitatis liegt die Thematik des Jüngsten Tages zugrunde; dem jeweiligen Evangelium entsprechend haben jedoch die beiden Textdichter verschiedene Akzente gesetzt. Franck, der sich an Lukas 21, 25–36 anschließt, verzichtet weitgehend auf Schreckensbilder; vielmehr betont er das Sehnen nach dem „seligsten Erquickungstag“, wie es in der letzten Arie heißt. Im Evangelium zum 26. Trinitatissonntag, Matthäus 25, 31–46, geht es dagegen viel expliziter um das Weltgericht, worauf der Leipziger Textdichter vor allem im ersten und letzten Rezitativ Bezug nimmt.²⁵ Der letztgenannte Satz spricht sogar ausdrücklich von „der Posauen Schall“. Gerade hier durfte die Trompete nicht fehlen; Bach läßt sie mit dem Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“ einsetzen. Es geht sicher nicht zu weit, die Verwendung der Trompete in der ganzen Kantate grundsätzlich auf diese Textstelle zurückzuführen.²⁶ Selbstverständlich lag es unter diesen Umständen auch nahe, das mitunter als Wachsignal anzutreffende Fanfarenmotiv in den Eingangsschor einzubetten.²⁷ Daß das nicht ohne Quinten- und Oktavenparallelen ging, meinte Bach wohl hinnehmen zu können – bei Bearbeitungen mußte er sich ohnehin manches erlauben, was er sich bei der Erstkonzeption nicht gestattet hätte.

Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

²³ Zu den Leipziger Umarbeitungen vgl. generell Dürr St 2, S. 77–79, zu den Violinstimmen außerdem J. Rifkin, *More (and Less) on Bach's Orchestra*, in: *Performance Practice Review* 4, 1991, 5–13, hier S. 7f.; vgl. auch J. Rifkin, *From Weimar to Leipzig: Concertists and Ripienists in Bach's „Ich hatte viel Bekümmernis“*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 583–603, hier S. 593f.

²⁴ Am nächsten käme die hinzugefügte Trompetenstimme der Kantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66); vgl. hierzu NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 59.

²⁵ Vgl. auch die ausführliche Gegenüberstellung beider Kantatentexte bei M. Petzoldt, *Texte zur Leipziger Kirchen=Musik. Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1993 (Societas Bach Internationalis. Jahressgabe 1992/1993 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen), S. 25–31.

²⁶ Einen ähnlichen Fall bietet die Kantate „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ (BWV 127); vgl. K. Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. *Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach*, BJ 1995, S. 31–46, hier S. 40. Allerdings spielt im Eingangsschor dieses Werkes die Trompete keine obligate Rolle.

²⁷ Vgl. M. Boyd, *Bach, Telemann und das Fanfarenthema*, BJ 1996, S. 147–150, sowie K. Hofmann, *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, BJ 1997, S. 177–179, hier S. 177.

Überlegungen zu Bachs Kommunionsmusiken¹

Zu den offenen Fragen zur Leipziger Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs gehört diejenige nach der Musik „sub communione“. Daß mit Aufführungen von Musik unter der Kommunion zu rechnen ist, geht unzweifelhaft aus der von Bach notierten Gottesdienstordnung zum 1. Advent 1723(?) hervor. Dort heißt es „... (13) Verba Institutionis. (14) Prælud. auf die Music. Und nach selbiger wechselweise prælud. v Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende...“.² Auf den Bedarf an Musik unter der Kommunion hat auch Arnold Schering bereits hingewiesen.³ Unter Berufung auf die *Leipziger Kirchen-Andachten*,⁴ den *Leipziger Kirchen-Staat*⁵ und die *Annalen Siculs*⁶ vermutet Schering, daß Bach „für diesen Zweck ... kurze Stücke, kleinere Chorsätze oder konzertierende Arien bereit halten“ mußte.⁷ Im Zusammenhang mit der „neuen Chronologie“ der Leipziger Vokalwerke Johann Sebastian Bachs kamen die Kommunionsmusiken erneut ins Gespräch. Alfred Dürr nennt die Musik „sub communione“ als eine der möglichen Aufführungsgelegenheiten für den zweiten Teil zweiteiliger Kantaten beziehungsweise der zweiten Kantate bei den von ihm postulierten Doppelaufführungen.⁸ Auch Günther Stiller hält es für denkbar, daß jene zweiten Teile beziehungsweise Kantaten „sub communione“ erklingen sind,⁹ weist jedoch darauf hin, daß die gelegentlich über den zweiten Teilen zu findende Überschrift „nach der Predigt“¹⁰ auch als Hinweis für

¹ Klaus Hofmann zum sechzigsten Geburtstag gewidmet.

² Dok I, Nr. 178; vgl. auch Dok I, Nr. 181.

³ A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, 2. Aufl. 1954, S. 10.

⁴ *Leipziger Kirchen-Andachten, Darinnen Der Erste Theil Das Gebetbuch, Oder Die Ordnung des gantzen öffentlichen Gottes-Dienstes durchs ganze Jahr ... Der Ander Theil Das Gesangbuch ... , Nebst einer Vorrede, Herrn L. Gottlob Friedrich Seligmanns ...*, Leipzig 1694, S. 36: „Unter der Communion (ehe die teutschen Lieder angefangen werden), wird ein Stück musicirt oder eine Motette gesungen“.

⁵ *Leipziger Kirchen-Staat, Das ist Deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig...*, Leipzig 1710, S. 10: „Unter der Communion werden laut der Kirchen-Ordnung folgende Lieder gesungen ...“ (folgt Liste von sieben Liedern, nach dem siebten:) „... Doch richtet man sich nach der Zahl der Communicanten, zu vorhero aber wird eine Lateinische Motete gesungen...“.

⁶ C. E. Sicul, *Neo Annalium Lipsiensium Continuatio II*, Leipzig 1717, S. 571: „unter wähen der Communion“ wird „eine Concerte oder Motete musiciret“. Allerdings geschieht dies nach Sicul nur an hohen Festen, während „an gemeinen Sonntagen aber, gleichwie auch unter der Wochen-Communion lauter Teutsche Lieder ... gesungen“ werden.

⁷ Schering, a. a. O. (wie Fußnote 3).

⁸ Dürr Chr 2, S. 58 ff. und 164 ff., dort besonders N 9.

⁹ G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, S. 69 ff. Stiller hält es – wohl zu Recht – für denkbar, daß auch weitere, nicht ausdrücklich als zweiteilig gekennzeichnete Kantaten in zwei Teilen aufgeführt worden sein könnten.

¹⁰ BWV 21 („Ich hatte viel Bekümmernis“), BWV 76 („Die Himmel erzählen die Ehre

die Aufführung der zweiten Teile beziehungsweise Kantaten direkt im Anschluß an den Kanzeldienst verstanden werden kann.¹¹

Im folgenden Beitrag soll mit Hilfe der Leipziger Praxis des späten 18. Jahrhunderts und anhand von Beobachtungen an Leipziger Originalstimmen Bachscher Kantaten eine These zu den Kommunionsmusiken Bachs in den letzten Jahren seiner Leipziger Amtszeit entwickelt werden. Zuvor allerdings ist es ratsam, noch einmal kurz auf die Frage der Doppelaufführungen einzugehen.

1. Die Doppelaufführungen und die „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“

Im Zusammenhang mit den von ihm im damaligen Leningrad aufgefundenen „Texten zur Leipziger Kirchen-Music“ meldete Wolf Hobom Zweifel an den von Dürr postulierten Doppelaufführungen an,¹² da jeweils nur der Text einer Kantate in den Textdrucken enthalten sei.¹³ Dürr entgegnete, es sei keineswegs sicher, daß wirklich die Texte aller im Gottesdienst erklingenden Musik auch in die Textblätter aufgenommen worden seien.¹⁴

Schon die Tatsache, daß offenbar „sub communionē“ musiziert wurde, aber keine Kommunionsmusiken in den Textdrucken vorkommen, bestätigt zunächst die Dürrschen Zweifel. Allerdings könnte man das Fehlen der Kommunionsmusiken auch damit erklären, daß etwa lateinische Motetten gesungen wurden¹⁵ und diese – wie die Motette zum Eingang oder auch die lateinischen Ordinariumsteile an den Festtagen – in den Textheften grundsätzlich fehlen. Definitive Belege für aufgeführte, aber in den Textdrucken nicht aufgenommene deutsche Figuralmusik hingegen sind für Bachs Leipzig bisher nicht bekanntgeworden.

Anders im nahen Weißenfels. Dort erlaubt es eine ungewöhnlich günstige Quellenlage, erhaltene Textdrucke mit anderen Aufzeichnungen zur gottesdienstlichen Musik zu vergleichen. Bekanntermaßen führten die beiden Hofkapellmeister Johann Philipp und Johann Gotthilf Krieger während eines Großteils ihrer Amtszeit Buch über die jeweils im Gottesdienst aufgeführten Werke.¹⁶ Diese Aufzeich-

Gottes“), BWV 147 („Herz und Mund und Tat und Leben“) und BWV 186 („Ärgre dich, o Seele, nicht“).

¹¹ Vgl. dazu Stiller, a. a. O. (wie Fußnote 9), S. 69f.

¹² W. Hobohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, BJ 1973, S. 12ff.

¹³ Lediglich zu einer Wiederaufführung der zweiteiligen Kantate 194 ist ein Textheft erhalten, vgl. dazu weiter unten.

¹⁴ A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 165ff., sowie Dürr Chr 2, S. 165.

¹⁵ Auf (lateinische) Motetten als mögliche Kommunionsmusiken wird in den in Fußnote 4–6 zitierten Quellen hingewiesen.

¹⁶ Zu den Auführungsjournalen der beiden Krieger vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels*, Leipzig 1911, passim, M. Seiffert, Vorwort zu *Johann Philipp Krieger, 1649–1725, 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (DDT 53/54), besonders S. XXIIff., sowie K.-J. Gundlach, *Johann Philipp Krieger – das geistliche Vokalwerk*, in: Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter.

nungen können mit jüngst aufgefundenen Textdrucken zu einigen Sonn- und Festtagen¹⁷ verglichen werden. Daraus geht zusammenfassend hervor, daß die Textdrucke nur einen – je nach Wichtigkeit des Festes unterschiedlich großen – Bruchteil der im Gottesdienst erklingenden Musiktexte enthalten. In einem normalen Vormittagsgottesdienst erklangen, den Aufführungsjournalen zufolge, in der Weißenfelser Schloßkirche mindestens eine Missa (Kyrie – Gloria) und zwei Kantaten; mitgeteilt wird in den Textdrucken zu solchen einfachen Gottesdiensten aber nur der Text der ersten Kantate.¹⁸

Es ist durchaus denkbar, daß wir es hier nicht mit einer singulären Praxis zu tun haben, sondern der Abdruck nur der ersten Kantate (der ‚Evangelien-Musik‘) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – zumindest an ‚gewöhnlichen‘ Sonntagen – eine verbreitete Praxis war und somit die „Texte der Leipziger Kirchen-Music“ den Doppelaufführungen nicht entgegenstehen.

Ein Bestätigung dessen bietet möglicherweise die Wiederaufführung der Kantate 194 „Höchsterwünschtes Freudenfest“ am 20. 5. 1731: Der Textdruck¹⁹ enthält nur den ersten Teil der Kantate, ein Ersatzbogen zur Continuo-Stimme,²⁰ Satz 5 (vorletzter Satz des 1. Teils) bis Satz 10 (4. Satz des 2. Teils) enthaltend,²¹ datiert laut Wasserzeichenbefund wahrscheinlich just aus dieser Zeit (1727–1731). Dies könnte auf zwei Aufführungen hindeuten: eine nur des ersten Teils am 20. 5. 1731 (belegt durch den Textdruck) und eine der vollständigen Kantate in zeitlicher Nähe (belegt durch den beide Teile betreffenden Ersatzbogen);²² denkbar, ja wahrscheinlich aber ist es, daß am 20. 5. 1731 beide Teile erklingen sind, dem Usus entsprechend aber nur der erste in das Textheft aufgenommen wurde.²³

2. Kommunionsmusiken in Leipzig im späten 18. Jahrhundert

Besonders gut dokumentiert ist die Leipziger Kirchenmusik der ersten drei Amtsjahre Johann Adam Hillers. Beginnend mit dem Fest Mariae Heimsuchung 1789 gab Hiller mindestens drei Jahre lang Kirchenmusik-Textdrucke heraus.²⁴ Im

Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.–10. Oktober 1992 in Weißenfels, hrsg. von R. Jacobsen, Amsterdam 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis. 18.), S. 63–73 (dort S. 65 ein Faksimile aus den Aufführungsjournalen).

¹⁷ Vgl. U. Wolf, *Textdrucke zur Weißenfelser Hofmusik in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*, in: Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 6, 1997, S. 91–107.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 101 ff. Mehr als nur ein Kantatentext wird in den Textdrucken wiedergegeben, wenn es sich um besondere ‚Fürstenfeiertage‘ (zum Beispiel dessen Geburtstag) handelt und die Kirchenmusiktexte der Verherrlichung des Fürsten dienen.

¹⁹ Wiedergegeben in BT, S. 446 f.

²⁰ In *St* 48, vgl. F. Rempp, NBA I/31 Krit. Bericht, S. 105 ff. (Stimme B 14a), sowie S. 127.

²¹ Die Sätze 5 und 10 sind nicht vollständig in dem Ersatzbogen enthalten: er beginnt inmitten von Satz 5 und endet vor dem Schluß von Satz 10.

²² So Rempp, a. a. O. (wie Fußnote 20), S. 127.

²³ So auch Stiller, a. a. O. (wie Fußnote 9), S. 73.

²⁴ Erhalten in Leipzig MB. Es ist sowohl in Anbetracht der wenigen zwischen 1750 und 1789 erhaltenen Textdrucke als auch der Formulierungen auf diesen Textdrucken unwahrschein-

Gegensatz zu den Textdrucken aus der Zeit Kuhnaus und Bachs sind in den Textheften Hillers die Texte der im Gottesdienst erklingenden Musik (fast) vollständig enthalten.²⁵ In einem normalen Vormittagsgottesdienst erklangen demnach in der Regel eine Motette beziehungsweise ein Hymnus, ein Kyrie mit Posaunenbegleitung, eine Kantate (vor der Predigt) und eine Kommunionmusik, an bestimmten Festtagen zusätzlich figural eine Missa mit Kyrie und Gloria sowie, nach der Predigt, ein figurales Sanctus oder auch ein Te Deum.

Freilich ist der zeitliche Abstand zwischen Bachs Tod und der Amtszeit Hillers zu groß, um ohne Umschweife von der Praxis Hillers auf diejenige Bachs zu schließen. Eine ganze Reihe von Indizien legt jedoch ein hohes Maß an Kontinuität in der Leipziger Kirchenmusik nahe. In einer langen Vorbemerkung zum ersten Textheft unterrichtet Hiller über seine Prinzipien bei der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste. Hiller sieht sich darin gezwungen, die Einführung neuer, deutscher Motetten anstelle der lateinischen Motetten aus dem *Florilegium portense* von Bodenschatz zu verteidigen; ein Beleg dafür, daß sich auch in diesem, schon zu Bachs Zeit rückständigsten Punkt der Leipziger Kirchenmusik bis zu Hillers Zeit nichts geändert hatte. Vergleicht man den übrigen Ablauf der Gottesdienste, wie er sich in den ausführlichen Textdrucken Hillers darstellt, mit demjenigen zur Zeit Bachs,²⁶ stellt man erstaunliche Übereinstimmungen fest, eine Kontinuität ist also in Teilen belegt.

Zu den uns hier interessierenden Kommunionmusiken teilt Hiller in dem bereits erwähnten Vorwort mit:

„Unter der Communion soll mit Agnus Dei, oder einer Chormäßigen deutschen Musik abgewechselt werden. Eine rührende Arie, ein wohlgewähltes Chor aus einer Passionscantate oder einem Oratorium wäre ohnfehlbar hier sehr schicklich.“

Damit sind die Kommunionmusiken – wie zu erwarten – der vielfältigste Teil innerhalb der gottesdienstlichen Musik. Anhand der erhaltenen Textdrucke sind 172 Kommunionmusiken dokumentiert. Knapp ein Fünftel dieser Musiken wurde mit einem figuralen Agnus Dei bestritten,²⁷ etwa ebensooft erklang eine „chormäßige deutsche Musik“, im Textdruck in der Regel angekündigt als „Choral mit Posaunen“, worunter wahrscheinlich ein schlichter Choralatz zu verstehen ist; Hiller führte damit offensichtlich eine Praxis aus der Zeit Doles' fort.²⁸ Entsprechende

lich, daß – wie Stiller, a. a. O. (wie Fußnote 9), S. 68 vermutet – Textdrucke während des gesamten 18. Jahrhunderts ausgegeben wurden. Vielmehr ist in den Textdrucken Hillers ein Neuanfang zu sehen, was auch die gänzlich andere Gestaltung (vor allem die nun erfolgte Wiedergabe aller Musiktexte einschließlich derjenigen der Motetten) erklärt.

²⁵ Einige wenige handschriftliche Korrekturen und zusätzlich eingetragene Musikstücke (zumindest zum Teil von Hillers Hand) bezeugen in den Textheften weitere Aufführungen. Ferner ist bei den Ordinariumsteilen in der Regel nur der Textanfang genannt (etwa „Kyrie mit Posaunen“).

²⁶ Vgl. Stiller, a. a. O. (wie Fußnote 9), passim.

²⁷ Eine dieser Kompositionen ist anhand des Aufführungsdatums auf einer Abschrift aus Hillers Besitz identifizierbar: ein Agnus Dei Frantisek Xaver Brixis (SBB *Mus. ms.* 2452).

²⁸ Doles schreibt dazu 1757 in einem Brief an Gottfried Benedict Funk: „...und da hier, wie Sie wissen, die Musik auch unter der Communion eingeführt ist, so musicire ich bey dieser

Sätze sind in Hillers *Allgemeinem Choral-Melodienbuch* von 1793 enthalten,²⁹ in dessen Vorwort ausdrücklich auf die Praxis der Posaunenbegleitung hingewiesen wird.³⁰

Der größte Anteil der Kommuniionsmusiken aber entfällt auf die dritte Gruppe, also Einzelsätze oder auch mehrere Sätze umfassende Teile aus größeren Werken. Aufgeführt wurde als Kommuniionsmusik beispielsweise auf vier Sonntage und einen Feiertag verteilt die Klopstocksche Parodie des *Stabat mater* von Pergolesi,³¹ aus der ein Teil auch später noch einmal aus dem Zusammenhang gelöst als Kommuniionsmusik erklang. Ferner wurden Arien aus Hasses *Pellegrini*³² und aus den von Hiller herausgegebenen *Meisterstücken des italiänischen Gesangs ... mit deutschen geistlichen Texten*³³ unter der Kommunion gegeben. Viele andere Sätze werden ihren Ursprung in größeren Werken haben, ohne daß mir bislang eine Identifizierung gelang. Als besonders interessant ist herauszustellen, daß es sich bei etlichen der unter der Kommunion erklangenen Arien um Einzelsätze aus an anderen Sonntagen als Hauptmusik vor der Predigt aufgeführten Kantaten handelt.

Als vierte, nicht in Hillers Vorwort genannte Gruppe werden diverse lateinische Kompositionen in den Textdrucken als Kommuniionsmusik genannt: ein lateinischer Psalm, einige lateinische Hymnen und Motetten, etliche Kyries, zweimal ein Credo, dreimal ein Sanctus (zum Teil mit Benedictus und Osanna), einmal ein Osanna allein.

Wollte man diese Vielfalt an Musik auf einen gemeinsamen Nenner bringen, so müßte man wohl sagen, daß nahezu jede Art andächtiger Musik ohne allzu große zeitliche Ausdehnung unter der Kommunion aufgeführt werden konnte.

Feyerlichkeit allemal einen Choral mit Zinken, Zugtrompeten und Posaunen, Hautboen, Bassönen und Hörnern ...“ (zitiert nach H.-J. Schulze, *Über den Endzweck der Kirchenmusik in Leipzig nach 1750*, BJ 1995, S. 191). Auf eben jene Tradition nimmt wohl auch folgende Nachricht in den *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* von 1768 Bezug: „Unser würdiger und geschickter Cantor und Musicdirector an beyden Hauptkirchen allhier, Herr Doles, hat einen Versuch mit bekannten Kirchenliedern gemacht ... Sein Verfahren ist natürlich und leicht. Der Choral wird von dem Chore nach der gewöhnlichen Melodie vierstimmig gesungen und zur Verstärkung derselben nimmt der Componist ein Chor Posaunen zu Hilfe“ (zitiert nach C. Ahrens, *Geistliches oder weltliches Blasen – Johannes Kuhlos Wirken aus musikwissenschaftlicher Sicht*, in: H. D. Schlemm (Hrsg.), *Über 200 Posaunenchorre von 1735 bis 1883*, Gütersloh 1994 (Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit. 3.), S. 69).

²⁹ J. A. Hiller, *Allgemeines Choral-Melodienbuch*, Leipzig 1793, Reprint Hildesheim, New York 1978.

³⁰ S. XIII: „Jetzt nun ziehe ich sie, zur Bequemlichkeit der Orgel- und Clavierspieler, auf zwei Linien zusammen; doch so, daß der eigenthümliche Gesang jeder Singstimme beybehalten ist, um sie, mit einiger Aufmerksamkeit, unter ihren gehörigen Schlüsseln, für jedes Sing- oder Posaunenchor ausschreiben zu können.“

³¹ 14.–16. Sonntag nach Trinitatis, Michaelis und 17. Sonntag nach Trinitatis 1789.

³² Auf Einzelpachweise kann im folgenden verzichtet werden; sie werden einer in Vorbereitung befindlichen Spezialstudie des Verfassers über die Hillerschen Textdrucke zu entnehmen sein.

³³ Leipzig 1791. Komponist der kontrafazierten „Meisterstücke“ ist J. A. Hasse.

3. Beobachtungen an den Originalstimmen Johann Sebastian Bachs

Es ist – wie bereits gesagt – nicht unproblematisch, von der Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf die Amtszeit Bach rückzuschließen. Sicher aus späterer Zeit stammt die Praxis, posaunenbegleitete Choräle während der Kommunion zu spielen; dies geht – wie bereits erwähnt – ganz offensichtlich auf eine Idee Doles' zurück. Aber auch die Fortführung dieser Praxis (immerhin bereits 1757 belegt) beweist die Traditionsverbundenheit der Leipziger Kirchenmusik auch zu Hillers Zeit.

Besonderes Augenmerk soll hier auf die Verwendung von einzelnen Arien aus größeren Werken als Kommunionmusik gelegt werden, eine Möglichkeit, die – wie oben erwähnt – bereits Schering auch für Bach in Betracht zog und die den Verfasser als Herausgeber der Kantate „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (BWV 125) in der NBA aufmerken ließ. In dieser Kantate nämlich haben wir es mit dem zunächst erstaunlichen Sachverhalt zu tun, daß in den Originalstimmen Revisions-eintragungen Bachs gehäuft im 2. Satz, der Arie „Ich will auch mit gebrochenen Augen nach dir, mein treuer Heiland, sehn“ für Flauto traverso, Oboe d'amore, Alt und Bc., anzutreffen sind. Allein dieser Satz wurde offenbar mehrfach revidiert, und Bachs Schrift aus den späten 1730er Jahren läßt sich ebenfalls nur in Satz 2 nachweisen.³⁴ Dies könnte als Indiz für aus der Kantate herausgelöste Aufführungen nur dieses einen Satzes gewertet werden. Die Kenntnis der Hillerschen Praxis legt nun die Frage nahe, ob dies als Einzelfall abzutun ist, oder ob sich Spuren für die Aufführung einzelner Sätze auch anderweitig im Bachschen Kantatenwerk finden lassen. Dabei sind als Indizien für eine Einzelaufführung neben Revisions Spuren in nur einem Satz (wie in BWV 125/2) vor allem infolge einer Umbesetzung neu ausgeschriebene Stimmen zu werten, die nicht – wie sonst Praxis in den Bachschen Originalstimmensätzen – durch Tacet-Vermerke oder Verweiseichen in den vorhandenen Stimmensatz integriert worden sind. Insgesamt sind dem Verfasser fünf Kantaten bekannt, in deren Originalstimmen sich solche Indizien für die Aufführung einzelner Sätze finden (vgl. Tabelle S. 140–141).³⁵ Es handelt sich dabei insgesamt um Arien, die den Glauben angesichts des Todes und die Hoffnung auf die Ewigkeit zum Inhalt haben, und die entsprechenden Revisionsmaßnahmen lassen sich allesamt in die späten 1730er und die 1740er Jahre datieren. Wenngleich die Indizien freilich eine Einzelaufführung nicht zweifelsfrei beweisen, so legen sie dies doch nahe, und für eine solche Einzelaufführung wäre – zumindest innerhalb eines Gottesdienstes – an einer anderen Stelle als unter der Kommunion kaum Gelegenheit gegeben. Durchaus denkbar also, daß die Tradi-

³⁴ Vgl. NBA Krit. Bericht I/28.1 (M. Wendt, U. Wolf), S. 31 ff.

³⁵ Bei der Suche nach entsprechenden Änderungen wurde auf Kobayashi Chr sowie die Informationen der Kritischen Berichte zurückgegriffen; möglich erscheint, daß sich noch weitere Fälle aufdecken lassen. Zu denken wäre über diese fünf hinaus auch an BWV 70/3 und 199/6, jedoch gibt es hier auch Indizien, die auf eine Wiederaufführung mehrerer Sätze (BWV 70, vgl. NBA Krit. Bericht I/27 [A. Dürr], S. 103 ff. und 112) oder aber die Zugehörigkeit der entsprechenden Stimme zur ersten Leipziger Aufführung (BWV 199/6, NBA Krit. Bericht I/20 [K. Hofmann und E. May], S. 24 ff. und S. 41 f.) hindeuten.

tion, einzelne Arien aus größeren Werken „sub communione“ aufzuführen, aus dieser späten Amtszeit Bachs herrührt.

Daß die Zahl der gefundenen Sätze so gering ausfällt, mag verwundern, doch ist zu bedenken, daß natürlich nicht zwangsläufig in die Komposition eingegriffen werden mußte, um einen Satz allein wiederaufzuführen, und – anders als bei vollständigen Kantaten – die Zahl der zur Auswahl stehenden Einzelarien freilich groß ist und damit auch die Wahrscheinlichkeit, eine Arie zu finden, die ohne jeden Eingriff, also ohne zusätzliche Mühe verwendet werden konnte. Gut möglich ist es dennoch, daß sich unter Inbetrachtung dieser Möglichkeit noch in weiteren Sätzen – vielleicht auch aus den Großwerken – Indizien für eine Einzelaufführung finden lassen.

Das ohnehin dünne Geflecht an nachweisbaren Kantatenaufführungen in Bachs mittlerer und später Leipziger Zeit wird dadurch allerdings nochmals ausgedünnt. Während bisher jeder Eingriff Bachs als Beleg für die Wiederaufführung der ganzen Kantate gewertet wurde, ist nun auch zu erwägen, daß unter Umständen nur Teile als Kommuniionsmusik musiziert wurden.

Uwe Wolf (Göttingen)

Tabellarische Aufstellung der wahrscheinlich einzeln aufgeführten Kantatensätze

BWV	EA	Wiederaufgeführter Satz	Datierung
47/2	1726	Aria „Wer ein wahrer Christ will heißen, muß in Demut sich befeilen“ (Besetzung: Violine [?], Sopran, Bc.)	um 1742
114/5	1724	Aria „Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange“ (Besetzung: Oboe, 2 Violinen, Viola, Alt, Bc.)	1740/47
125/2	1725	Aria „Ich will auch mit gebrochenen Augen nach dir, mein treuer Heiland, sehn“ (Besetzung: Flauto traverso, Oboe d'amore, Alt, Bc.)	2. Hälfte der 1730er Jahre
139/4	1724	Aria „Das Unglück schlägt auf allen Seiten um mich ein zentnerschweres Band“ (Besetzung: 2 Oboi d'amore, Violine, Baß, Bc.)	1743/1748
170/5	1726	Aria „Mir ekelt mehr zu leben, drum nimm mich, Jesu, hin“ (Besetzung: Flauto traverso, Oboe d'amore [mit V. I], 2 Violinen, Viola, Alt, Bc.)	1746/47

Wiederzulegen in den vorliegenden Stichausgaben möglich ist. Inwieweit
und dem Verfasser fünf Kantaten bekannt, in deren Originalstimmen sich solche
Indizien für die Aufführung einzelner Sätze finden (vgl. Tabelle S. 140–141). Es
handelt sich dabei insgesamt um Arien, die den Glauben angesichts des Todes an
die Hoffnung auf die Ewigkeit zum Inhalt haben, und die entsprechenden Key-
signaturen lassen sich allesamt in die späten 1730er und die 1740er Jahre
datieren. Wenn gleich die Indizien lediglich eine Einzelaufführung nicht zweifelsfrei
beweisen, so legen sie dies doch nahe, und für eine solche Einzelaufführung es
– zumindest innerhalb eines Gottesdienstes – an einer anderen Stelle als unter der
Komposition keine Gelegenheit gegeben. Hierfür ist denkbar, daß die Trach-

¹⁰ Vgl. NBA Krit. Bericht 123 f. (St. Wendt, D. Wolf), S. 31 ff.

¹¹ Bei der Suche nach entsprechenden Änderungen wurde auf Kobayashi Cho sowie die Infor-
malen der kritischen Berichte zurückgegriffen. Zunächst erscheint, daß sich noch weitere
Fälle abfinden lassen. Zu denken wäre über diese fünf hinaus auch an BWV 707 und 1996
gleich gut es sich handeln, die auf eine Wiederaufführung mehrerer Sätze (BWV 707
vgl. NBA Krit. Bericht 127 f. (K. Dürl), S. 103 ff.) und 112) oder aber die Zugehörigkeit zu
entsprechenden Stücken zur ersten Leipziger Aufführung (BWV 1996, NBA Krit. Bericht
129 f. (K. Dürl) und S. 104 f. und S. 41 f.) hindeuten.

Belegt durch	Literatur
Autographe Stimme (unbezeichnet) des Obligatparts von Satz 2 (in der Partitur: Orgel), Einzelstimme ohne Tacet-Vermerke oder dergleichen, überschrieben: „Aria solo“ in <i>St 104</i> (NBA Quelle B 7)	Krit. Bericht I/23, S. 174ff. und 182ff., Kobayashi Chr, S. 49
In der Viola-Stimme dynamische Bezeichnungen nachgetragen in <i>St Thom 114</i> (NBA Quelle B 11)	Kobayashi Chr, S. 48
Zumindest dynamische Zeichen in der Flauto-traverso-Stimme in <i>St Thom 125</i> (NBA Quelle A 6, Faksimile im Notenband, S. VIII); in diesem Satz zusätzlich mehrere, jedoch nicht datierbare Revisionsschichten zu erkennen	Krit. Bericht I/28.1, S. 27ff., bes. S. 32 und S. 54, Kobayashi Chr, S. 37
Einzelstimme „Violino“ von der Hand J. C. Altnickols, nur diesen Satz enthaltend, überschrieben „Aria“, in <i>St Thom 139</i> (NBA Quelle A 8, Faksimile im Notenband, S. XIII), keine Hinweise auf Zugehörigkeit zur Violino-primo-Stimme (Tacet-Vermerk dort nicht getilgt), ersetzt möglicherweise ein Violoncello piccolo (Stimme der Erstaufführung nicht erhalten)	Krit. Bericht I/26, S. 89ff. und 101ff., Kobayashi Chr, S. 55
Autographe Einzelstimme „Traversiere“, nur diesen Satz enthaltend, in <i>St 94</i> (NBA Quelle B 2), ersetzt Organo obbligato	Krit. Bericht I/17.2, S. 96f. und 105f., Kobayashi Chr, S. 56

Verständnis und die Fähigkeit, die Kompositionen der verschiedenen Komponisten zu verstehen.

WV	EA	Titel	Satz	Instrument
1827	1827	Violin Concerto No. 1	Violin	Violin
1828	1828	Violin Concerto No. 2	Violin	Violin
1829	1829	Violin Concerto No. 3	Violin	Violin
1830	1830	Violin Concerto No. 4	Violin	Violin
1831	1831	Violin Concerto No. 5	Violin	Violin
1832	1832	Violin Concerto No. 6	Violin	Violin
1833	1833	Violin Concerto No. 7	Violin	Violin
1834	1834	Violin Concerto No. 8	Violin	Violin
1835	1835	Violin Concerto No. 9	Violin	Violin
1836	1836	Violin Concerto No. 10	Violin	Violin
1837	1837	Violin Concerto No. 11	Violin	Violin
1838	1838	Violin Concerto No. 12	Violin	Violin
1839	1839	Violin Concerto No. 13	Violin	Violin
1840	1840	Violin Concerto No. 14	Violin	Violin
1841	1841	Violin Concerto No. 15	Violin	Violin
1842	1842	Violin Concerto No. 16	Violin	Violin
1843	1843	Violin Concerto No. 17	Violin	Violin
1844	1844	Violin Concerto No. 18	Violin	Violin
1845	1845	Violin Concerto No. 19	Violin	Violin
1846	1846	Violin Concerto No. 20	Violin	Violin
1847	1847	Violin Concerto No. 21	Violin	Violin
1848	1848	Violin Concerto No. 22	Violin	Violin
1849	1849	Violin Concerto No. 23	Violin	Violin
1850	1850	Violin Concerto No. 24	Violin	Violin
1851	1851	Violin Concerto No. 25	Violin	Violin
1852	1852	Violin Concerto No. 26	Violin	Violin
1853	1853	Violin Concerto No. 27	Violin	Violin
1854	1854	Violin Concerto No. 28	Violin	Violin
1855	1855	Violin Concerto No. 29	Violin	Violin
1856	1856	Violin Concerto No. 30	Violin	Violin
1857	1857	Violin Concerto No. 31	Violin	Violin
1858	1858	Violin Concerto No. 32	Violin	Violin
1859	1859	Violin Concerto No. 33	Violin	Violin
1860	1860	Violin Concerto No. 34	Violin	Violin
1861	1861	Violin Concerto No. 35	Violin	Violin
1862	1862	Violin Concerto No. 36	Violin	Violin
1863	1863	Violin Concerto No. 37	Violin	Violin
1864	1864	Violin Concerto No. 38	Violin	Violin
1865	1865	Violin Concerto No. 39	Violin	Violin
1866	1866	Violin Concerto No. 40	Violin	Violin
1867	1867	Violin Concerto No. 41	Violin	Violin
1868	1868	Violin Concerto No. 42	Violin	Violin
1869	1869	Violin Concerto No. 43	Violin	Violin
1870	1870	Violin Concerto No. 44	Violin	Violin
1871	1871	Violin Concerto No. 45	Violin	Violin
1872	1872	Violin Concerto No. 46	Violin	Violin
1873	1873	Violin Concerto No. 47	Violin	Violin
1874	1874	Violin Concerto No. 48	Violin	Violin
1875	1875	Violin Concerto No. 49	Violin	Violin
1876	1876	Violin Concerto No. 50	Violin	Violin
1877	1877	Violin Concerto No. 51	Violin	Violin
1878	1878	Violin Concerto No. 52	Violin	Violin
1879	1879	Violin Concerto No. 53	Violin	Violin
1880	1880	Violin Concerto No. 54	Violin	Violin
1881	1881	Violin Concerto No. 55	Violin	Violin
1882	1882	Violin Concerto No. 56	Violin	Violin
1883	1883	Violin Concerto No. 57	Violin	Violin
1884	1884	Violin Concerto No. 58	Violin	Violin
1885	1885	Violin Concerto No. 59	Violin	Violin
1886	1886	Violin Concerto No. 60	Violin	Violin
1887	1887	Violin Concerto No. 61	Violin	Violin
1888	1888	Violin Concerto No. 62	Violin	Violin
1889	1889	Violin Concerto No. 63	Violin	Violin
1890	1890	Violin Concerto No. 64	Violin	Violin
1891	1891	Violin Concerto No. 65	Violin	Violin
1892	1892	Violin Concerto No. 66	Violin	Violin
1893	1893	Violin Concerto No. 67	Violin	Violin
1894	1894	Violin Concerto No. 68	Violin	Violin
1895	1895	Violin Concerto No. 69	Violin	Violin
1896	1896	Violin Concerto No. 70	Violin	Violin
1897	1897	Violin Concerto No. 71	Violin	Violin
1898	1898	Violin Concerto No. 72	Violin	Violin
1899	1899	Violin Concerto No. 73	Violin	Violin
1900	1900	Violin Concerto No. 74	Violin	Violin

Das Wohltemperierte Clavier in England Abschriften aus dem Besitz von Charles Burney und Friedrich Wilhelm Marpurg

Im Gegensatz zu der gebührenden Anerkennung, die dem Wohltemperierten Clavier während der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Heimatland zuteil wurde, war das Werk bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in der englischen Öffentlichkeit nahezu unbekannt, wenngleich Abschriften bereits 1772 in England auftauchten. In dieser Zeit galt Charles Burney (1726–1814) als der führende und einflußreichste Musikkritiker in London. Sein musikalischer Geschmack gab eindeutig dem galanten Italienischen Stil den Vorzug – Bachs Clavierfugen hatten für ihn kaum irgendeinen künstlerischen Reiz oder Wert. Während seine Anschauungen ohne Zweifel die mehrheitliche Ansicht des Publikums und der ausübenden Musikliebhaber in England widerspiegeln, hielt sein starker Einfluß auf den öffentlichen Musikgeschmack auch im allgemeinen unvermindert an. Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, daß eben jener Burney gegen Ende des Jahres 1772 eine Abschrift des Wohltemperierten Claviers I aus Hamburg mitbrachte. Hierbei handelte es sich natürlich um das kostbare Geschenk, das er am 12. Oktober jenen Jahres von Carl Philipp Emanuel Bach erhalten hatte. Doch entgegen Emanuels Erwartung machte Burney das Werk in England nicht bekannt, setzte statt dessen seine Kritik an Bachs Fugen fort und steigerte sich zu jenem ein Jahr nach Emanuels Tod gedruckten berühmt-berüchtigten Angriff auf Bach.¹ Offensichtlich hatte Burney nicht einmal Neigung verspürt, den Inhalt des Geschenks näher zu betrachten: Erst 1807 erhielt Samuel Wesley Gelegenheit zu einem kurzen Blick auf die Noten.² Nach Burneys Tod wurde die Handschrift bei einer Auktion im August 1814 verkauft.³ Über ihren Verbleib ist bis heute nichts bekannt.⁴

Unabhängig vom Verlust dieser Burney-Quelle liegen in England tatsächlich noch zwei weitere Abschriften vor. Beide enthalten ausschließlich Fugen aus dem

¹ C. Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, London 1789, Bd. 3, S. 110 (teilweise wiedergegeben in Dok III, Nr. 942).

² Vgl. *Letters of Samuel Wesley to Mr. Jacobs, organist of Surrey Chapel, relating to the introduction into this country of the works of John Sebastian Bach*. Edited by his daughter, Eliza Wesley, London 1875, S.1. – Siehe auch A. Dürr, *On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well-Tempered Clavier I in England*, in: *A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide*, hrsg. von Paul Brainard und Ray Robinson, Kassel 1993, S. 121–134, hier S. 123.

³ Der einschlägige Auktionskatalog (GB-Lbl, C.61.h.1.(12) bzw. S.C.1076.(1); Faksimilenachdruck als *Catalogue of the Music Library of Charles Burney, sold in London, 8 August 1814, with an introduction by A. Hyatt King*, Amsterdam 1973) verzeichnet unter der Losnummer 626 „Preludes and Fugues (24) and Fugues and Pieces – Organ and Harpsichord Studies, in score, MS.“

⁴ Die Hs. wurde für 1 Pfund 9 Schilling von „Nield“ erworben; gemeint ist höchstwahrscheinlich Jonathan Nield (1769–1843), ein seinerzeit berühmter Tenor in London. Dessen Sohn William Ashton (1795–1861), ein angesehener Organist und Pianist, erbt vermutlich die Handschrift aus seines Vaters Nachlaß.

Wohltemperierten Clavier II, sind wahrscheinlich älter als Burneys Exemplar und vermutlich auch früher als jenes nach England gebracht worden.

Die eine Abschrift mit dem Besitzvermerk „R.Fitzwilliam I 1772“ befindet sich im Fitzwilliam-Museum in Cambridge (Signatur *MU MS 161A*; vgl. NBA V/6.2 Krit. Bericht, Quelle CA 37). In der Handschrift eines unbekanntenen Kopisten enthält sie 12 Fugen aus dem Wohltemperierten Clavier II – die Nummern 1, 4, 5, 7 (zweimal), 9, 10, 11, 13, 14, 16 und 24. Die andere Abschrift stammt aus dem Besitz des Royal College of Music in London (Signatur *Ms. 26*; vgl. NBA V/6.2 Krit. Bericht, Quelle A 3.2). Sie enthält zweiundzwanzig Fugen – lediglich die Nummern drei und vier sind nicht vorhanden. Die textkritische Untersuchung läßt zweifelsfrei erkennen, daß allein die Londoner Abschrift als Vorlage für die Abschrift Cambridge gedient haben kann.⁵ Es stellt sich heraus, daß beide äußerst interessante Quellen sind, auf die wir uns in der Folge konzentrieren werden.

Lord Richard Fitzwilliam (1745–1816) war einer der bedeutendsten Musiksammler seiner Zeit.⁶ Er verfügte über weitgefächerte Kontakte, und das macht die Lokalisierung seiner Erwerbungen so schwierig. England scheint als Ursprungsland der Abschrift auszuschneiden, denn der Vergleich mit autographen Manuskripten bekannter Musiker aus dem engeren Umkreis Lord Fitzwilliams – wie Joseph Kelway (1702–1782), Domenico Paradies (1707–1791), Thomas Roseingrave (1688–1766) und John Burton (1730–1782) – führte zu keinem Ergebnis. Trifft die Annahme im *Catalogue* der Fitzwilliam-Sammlung zu, daß die Niederschrift bereits um etwa 1750⁷ erfolgte, so ist damit die Möglichkeit ausgeschlossen, die Abschrift könnte 1772 speziell für Richard Fitzwilliam angefertigt worden sein. Doch wie Cudworth bemerkt, unternahm dieser in jenem Jahr eine denkwürdige Reise nach Spanien und erwarb dort verschiedene Manuskripte von Cembalostücken Scarlattis.⁸ Somit erscheint es denkbar, daß die Bach-Abschrift eher zufällig den Weg in seinen Besitz gefunden hat. Auf jeden Fall läßt die Auswahl von zwölf Stücken keine besondere Maxime außer der erkennen, daß es sich genau zweimal um die traditionelle Zahl Sechs handelt, und obgleich die Handschrift die erste und die letzte Fuge des Wohltemperierten Claviers II enthält, läßt das doppelte Vorkommen der Fuge Nummer Sieben auf einen eher sorglosen Auswahlprozeß schließen, obwohl die Noten selbst recht geschickt und professionell kopiert wurden.

Die Frage nach dem Ursprung des Manuskripts bleibt somit weiterhin offen. Das Wasserzeichen weist auf Deutschland,⁹ und eine Entstehung des Manuskripts dort

⁵ Siehe Y. Tomita, *J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“: A Critical Commentary*, Leeds 1995, Band 2. S. XII–XIII; *J. S. Bach, The Well-Tempered Clavier, Part II. BWV 870–893. Edited and annotated by Richard Jones*, London 1994, S. 202.

⁶ A. H. King, *Some British Collectors of Music c. 1600–1960*, Cambridge 1963, S. 36.

⁷ J. A. Fuller-Maitland und A. H. Mann, *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, London 1893, S. 96.

⁸ C. Cudworth, *A Cambridge Anniversary: the Fitzwilliam Museum and its music-loving Founder*, in: *The Musical Times* 107, 1966, S. 114; ders., *Fitzwilliam and French Music of the Baroque*, in: *French Music and the Fitzwilliam*, Cambridge 1975, S. 9.

⁹ NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 116: „Bekrönter Doppeladler mit Herzschild, belegt mit Z.“

ist leicht denkbar. Auch die Verwendung des Sopranschlüssels für das obere Liniensystem deutet in diese Richtung. Während die flüssige Handschrift auf einen professionellen Kopisten schließen läßt, findet sich das einzige bekannte weitere Beispiel dieser Schrift in der Kopie eines *Ricercare* in C-Dur von Johann Christoph Altnickol (Fitzwilliam Museum, *MU MS 78*). Da weitere Anhaltspunkte zu seinem Ursprung nicht existieren, führt die Untersuchung in dieser Richtung nicht weiter.

Somit ist die Fragestellung völlig neu zu formulieren. Die Textvorlage – die Londoner Abschrift – erweist sich als Kopie von der Hand Friedrich Wilhelm Marpurgs (1718–1795), des Autors der *Abhandlung von der Fuge* (1753–1754).¹⁰ Für seine *Abhandlung* benötigte Marpurg begreiflicherweise Zugang zu Bachs Fugen; die Entdeckung eines ausschließlich Fugen enthaltenden Manuskripts ist daher höchst bedeutsam. Textkritische Untersuchungen zeigen ganz deutlich, daß Marpurg dieses Exemplar bei der Vorbereitung seines Buches benutzt hat. Die Identifizierung des Schreibers liefert darüber hinaus wichtige Informationen für die Rekonstruktion von Kirnbergers Vorbereitungsarbeiten für eine Ausgabe des Wohltemperierten Claviers II, denn Marpurgs Text weist dieselben textlichen Merkmale auf wie Kirnbergers Textvorlage.¹¹ Die zwei der Londoner Quelle fehlenden Fugen, Nr. 3 und 4, waren ursprünglich vorhanden, wie die originale Paginierung des Manuskripts beweist,¹² doch da Marpurg nirgends in seinen Schriften darauf Bezug nimmt, ist der Verlust dieser Blätter wohl keine Folge irgendeines Mißgeschicks. Die Fuge Nr. 2 zeigt Marpurgs Spätschrift, und da die Notenlinien für diesen Satz offensichtlich mit einem anderen Rastral gezogen wurden als die übrigen in der Sammlung, wurde diese Fuge auch sicherlich zu einem anderen Zeitpunkt abgeschrieben als der Rest. Augenscheinlich sind drei Sätze (Nr. 2 bis 4) gelegentlich aus der Sammlung entfernt und Nr. 2 später von Marpurg ersetzt worden. Das Vorliegen der Fuge Nr. 4 in der Quelle Cambridge könnte bedeuten, daß die Abschrift nach dem Londoner Exemplar genommen worden ist, ehe dieser Satz aus der Vorlage entfernt wurde, und kann somit als wesentlicher Beweis für meine Behauptung dienen, daß auch die Abschrift Cambridge aus Berlin stammt. Aus der hier vorgelegten These läßt sich möglicherweise eine starke Beziehung zwischen der Inangriffnahme von Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* und der sauberen und höchstwahrscheinlich für den Verkauf vorgesehenen Abschrift der zwölf Fugen (der Hs. Cambridge) herleiten.

Vermutlich identisch mit Nr. 1289 von Edward Heawood's *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum, Holland: Paper Publications Society, 1969, ohne Datums- und Ortbestimmung. – Das Wasserzeichen deutet auf die Papiermühle Zittau, die Verwendung von deren Papier ist sowohl für Leipzig als auch insbesondere für Berlin belegt (vgl. beispielsweise BJ 1970, S. 49, 52f.; NBA V/10 Krit. Bericht, S. 125).

¹⁰ Ich bin Dr. Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) sehr dankbar, daß er auf meine Bitte hin die Handschrift identifiziert hat. Siehe seinen Beitrag *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalien-Bibliothek*, Jahrbuch SIM 1998, S. 143–162, besonders S. 161.

¹¹ Siehe Tomita, a. a. O. (Fußnote 5), Bd. 2, S. XII–XIII.

¹² Es war nicht möglich, die Struktur des Faszikels gründlich zu untersuchen, da das Manuskript sehr fest eingebunden ist.

Marpurgs *Abhandlung* war in Kennerkreisen ziemlich weit verbreitet und bekannt; Burney besaß die französische Ausgabe, aus der er vor allem sein Wissen über Bachs Fugen schöpfte.¹³ Am auffälligsten ist die Tatsache, daß die Zitate aus dem Wohltemperierten Clavier II sich im ersten Band der *Abhandlung* (1753) häufen: von insgesamt 33 Notenbeispielen finden sich allein siebzehn in diesem Band.¹⁴ Daher ist es außerordentlich wichtig festzustellen, daß Marpurg in der Londoner Handschrift außer den Satzbezeichnungen auch einige Bemerkungen notierte: „diese in partit. gesetzt und analysirt“ (Nr. 5); „analysirt als num. 3. stimmig“ (Nr. 6) und „diese auch in partit. und analysirt“ (Nr. 9). Diese handschriftlichen Notizen legen die Vermutung nahe, daß in der Londoner Quelle Marpurgs Arbeits-exemplar und damit die Grundlage für seine Erarbeitung der *Abhandlung* zu sehen ist. Die von ihm in Partitur gesetzte Fuge Nr. 6 in d-Moll ist zugleich die erste aus dem gesamten Wohltemperierten Clavier, die im Druck herauskam.¹⁵

Für Marpurg muß die Entscheidung, sich von seinem persönlichen Exemplar zu trennen, traurig und schmerzlich gewesen sein. Aus seinen mit Breitkopf gewechselten Briefen wissen wir von seinen ernsten finanziellen Schwierigkeiten während der Zeit der Arbeit an seinen musikalischen Veröffentlichungen. Mit Unterstützung Kirnbergers kam er 1763 bei der Preußischen Staatslotterie unter, doch bis dahin mußte er seine Bücher verkaufen um zu überleben.¹⁶ Peter Wollny nimmt hierfür den Zeitraum zwischen 1760 und 1763 an.¹⁷

Auf dieselben Daten weist die Art und Weise wie Marpurg Bachsche Fugen zitierte: Die Mehrzahl der Beispiele aus dem Wohltemperierten Clavier II ist – wie oben gesagt – bemerkenswerterweise in Band I (1753) der *Abhandlung* zu finden, während Band II (1754) kein einziges Beispiel enthält, was 1754 als *terminus post quem* für den Verkauf seiner Bach-Handschriften nahelegt. Später nimmt – wie die Tabelle zeigt – die Zahl der Bach-Zitate spürbar ab. In seiner *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin 1755) zitiert Marpurg zwei Fugen, die er 1753 nicht erwähnt hat: Nr. 14 und 15. In den *Kritischen Briefen über die Tonkunst* vom Dezember 1759 gibt er Passagen von zwei Fugen wieder (Nr. 15 und 21), die er schon früher zitiert hatte,

¹³ Burneys Bericht über Bachs Leben, gedruckt in: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Or, the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, 1773, Bd. 2, S. 80, teilweise abgedruckt in Dok III, Nr. 776, S. 243, übernimmt die Beurteilung aus *Traité de la fugue et du contrepoint, divisé en deux parties. Par Mr. Marpourg., Seconde Partie, Accompagnée de soixante Planches*, Berlin 1756, S. XXI.

¹⁴ Weitere Beispiele stammen aus dem Wohltemperierten Clavier II, dem Musikalischen Opfer, der Chromatischen Fantasie und Fuge, der Clavier-Übung III, dem Orgelbüchlein, den Schübler-Chorälen, den Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ etc. Siehe Dok III Nr. 655.

¹⁵ Tabelle XLII–XLIII. Wiedergegeben in Dok III, Nr. 655, S. 40f. Bemerkenswert ist, daß Marpurg eine Reihe von Veränderungen in Einzelheiten der Notation vornahm, wie bei einer als Partitur angelegten Notentextwiedergabe zu erwarten ist. Von dieser Edition – oder von einer dazwischenliegenden Fassung – stammt das Brüsseler Manuskript B-Bc, XY 27.218 ab.

¹⁶ Siehe H. Bellermann, *Briefe von Kirnberger an Forkel*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6, 1871, Sp. 531f. Der betreffende Abschnitt ist auch bei Peter Wollny (siehe Fußnote 10), S. 153f., zitiert.

¹⁷ Privater Gedankenaustausch am 12. März 1999.

doch handelt es sich hier um andere Takte. Lediglich in dem *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse* (Berlin 1760) zitiert er genau die schon 1753 wiedergegebene Passage. Entsprechend dieser Übersicht über Marpurgs Bach-Zitate hat es den Anschein, als habe er sich im Jahre 1760 von seinem Exemplar getrennt, wengleich auch 1754 weiterhin in Frage kommt.

Marpurgs Zitate von Fugen aus dem Wohltemperierten Clavier II

Fuge	<i>Abhandlung von der Fuge, I</i> (1753)	<i>Anleitung zum Clavierspielen</i> (1755)	<i>Kritische Briefe über die Tonkunst</i> (1759)	<i>Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse</i> (1760)
1	T. 1–9; 13–18; 29–32			Thema und Antwort, T. 13–18; 29–32
2	T. 14–16, 23–25			
5	T. 1–4			T. 1–4
6	vollständig; T. 1–4			
8	T. 1–7,1			
11	T. 1–9,1		T. 5–8	
13	T. 1–10			
14		T. 5–7		
15		T. 66–68	T. 34 und Umkehrung; T. 33–38	
16	T. 1–15; 51–54; 59–65			
21	T. 1–8		T. 32–36,1	
22	Thema, Umkehrung und Variante; T. 96–99			

Durch wen sind die beiden Manuskripte nach England gelangt? Es liegt nahe, hierbei an Johann Christian Bach zu denken, der Berlin 1755, ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Abhandlung*, verlassen hatte. Obwohl über seine Beziehungen zu Marpurg keine Einzelheiten bekannt sind, kann man doch von einem guten Verhältnis ausgehen, denn Marpurg erwähnt die Abreise Johann Christian Bachs in seinem Buch.¹⁸ Jedenfalls soll hier der Hinweis genügen, daß die Bach-Familie

¹⁸ F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I/6, Berlin 1755, S. 505. Zitiert nach C. S. Terry, *John Christian Bach*, 2. Aufl. mit einem Vorwort von H. C. Robbins Landon, London 1967, S. 13 Fußnote 4. – Zur Frage des Reiseterrains vgl. insbesondere BJ 1983, S. 119–122, und 1988, S. 235f. (H.-J. Schulze).

Friedrich Wilhelm Marpurg immerhin den ausführlichen *Vorbericht* zu der Ausgabe der *Kunst der Fuge* von 1752 anvertraute.

In diesem Zusammenhang sollten auch die Titelseite und deren Authentizität ins Feld geführt werden. Es handelt sich ohne Zweifel um eine nicht von Marpurgs Hand stammende Hinzufügung aus späterer Zeit. Inhaltsangabe und Komponistenname erscheinen hier wie folgt:

„Bach | 22 Fughe | per Cembalo | di Giov: Sebastiano Bach.“¹⁹

Die italienisierende Schreibweise von Bachs Namen „Giov: Sebastiano Bach“ scheint auch auf Johann Christian hinzuweisen, da dieser sich seit seinem Aufenthalt in Italien diese Art der Namensschreibung zu eigen gemacht hatte. Allerdings weist die Handschrift keine Ähnlichkeit mit seiner eigenen auf.

Ein anderer ernstzunehmender Kandidat ist der aus Yorkshire stammende Cembalovirtuose John Burton, der anlässlich einer Konzertreise durch Deutschland 1754 Berlin besuchte.²⁰ Er hatte bei John Keeble studiert und auch einige Fugen komponiert.²¹ Außerdem hatte ihm seine bekannte Beziehung zu Lord Fitzwilliam zu einer einträglichen Position verholfen. Es gibt eine endlose Reihe von weiteren Namen, die zwischen 1754 und 1772 mit den beiden Städten Berlin und London in Verbindung gebracht werden können; die Suche nach der entsprechenden Person ist mit der Suche nach der berühmten Stecknadel im Heuhaufen vergleichbar.

Folgende Namen bieten sich an:

- Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811), der herausragende Buchhändler und Verleger in Berlin und Herausgeber der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*. Er hatte Burney während dessen Aufenthalt 1772 in Berlin herumgeführt und später die deutsche Fassung von Burneys Händel-Gedenkschrift verlegt;²²
- Johann Christian Fischer (1733–1800), Oboist und Komponist, der als Mitglied der Königlichen Kapelle 1768 nach London kam und laut Burney in seiner Jugend die Gunst Friedrichs des Großen genossen hatte;²³
- James Harris (1746–1820), der spätere Earl von Malmesbury, Diplomat, Repräsentant seines Landes während der Zeit von Burneys Besuch in Berlin; und sein Vater

¹⁹ Die erste Zeile „Bach“ ist ein späterer Zusatz in grau-schwarzer Tinte. Die anderen Eintragungen auf der Titelseite sind mit dunkelbrauner Tinte geschrieben.

²⁰ Gerber ATL, Bd. I, Sp. 231.

²¹ Die British Library besitzt Autographe von zwei Fugen in G-Dur, beide bezeichnet als „Fuga [...] Mr Burton“: GB-Lbl, *Add. MS 16155*. Die eine Fuge steht im 3/8 Takt (ff. 106v–107r), die andere im c-Takt (ff. 115v–116r).

²² C. Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d, and 5th, 1784. In Commemoration of Handel*, London 1785). Das Buch wurde umgehend ins Deutsche übertragen von Johann Joachim Eschenburg als *Dr. Karl Burney's Nachrichten von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*, Berlin und Stettin 1785; vgl. Dok III Nr. 905.

²³ Rees' *Cyclopaedia*, 1802. Siehe auch P. A. Scholes, *The Great Dr. Burney*, London 1948, Bd. I, S. 237.

- James Harris, genannt „Hermes“, Musikliebhaber und mit Burney befreundet. Denkbar ist, daß er den Sohn beauftragt hatte, für ihn seltene Musikalien zu erwerben;²⁴
- Johann Samuel Schroeter (1752–1788), der 1767 in Leipzig erstmalig ein Klavierkonzert gab und der 1772 nach London kam. Auch er war in Berlin und soll einige Unterrichtsstunden bei Philipp Emanuel Bach gehabt haben.²⁵

Auch die viel später angeknüpften Beziehungen zwischen Marpurg und Burney können keinesfalls ignoriert werden, denn Burneys starkes Interesse an Marpurg ist vielfältig belegt. Er hatte Marpurg während seines kurzen Aufenthaltes in Berlin verschiedentlich getroffen, und nach seinem Besuch am 29. September 1772 notierte Burney über seine Eindrücke:²⁶

„Ich fand an ihm einen Mann von vieler Lebensart, Höflichkeit, Gefälligkeit und Gesprächigkeit. Von seinen musikalischen Schriften kann man mit Recht sagen, daß sie zahlreicher und nützlicher sind, als die Schriften irgend eines Andern, der über diese Materie geschrieben hat. Er war vielleicht der erste Theorist, den Personen von Geschmack die Geduld haben konnten zu lesen; so geschwätzig und pedantisch waren die musikalischen Schriftsteller, die vor ihm schrieben.“

Während seines Aufenthaltes in Berlin begegnete Burney auch solchen herausragenden Persönlichkeiten wie Johann Friedrich Agricola, Franz Benda, Johann Joachim Quantz und Johann Philipp Kirnberger, auch wurden ihm beim Abschied einige Gastgeschenke unterschiedlichster Art überreicht, unter denen auch die Abschrift gewesen sein könnte.

Da in England weitere Nachweise hinsichtlich ihrer Provenienz²⁷ nicht zu finden sind, ist anzunehmen, daß beide Handschriften höchstwahrscheinlich vor allem als Sammlerobjekt ihres Wertes als Rarität halber geschätzt wurden und folglich durch sie kein nennenswerter Beitrag im Prozeß des Bekanntmachens mit der Musik Johann Sebastian Bachs in England erfolgte. Keineswegs ist ihre Wirkung mit der durch Horn und Kollmann später entflammten Begeisterung zu vergleichen, die schließlich in der ersten Dekade des neunzehnten Jahrhunderts in dem leidenschaftlichen Aufruf von Samuel Wesley von Sebastian als dem „Heiligen“ gipfelt.

Yo Tomita (Belfast)

Übersetzt von Barbara Steinwachs (Leipzig)

²⁴ Erst kürzlich entdeckte Donald Burrow einige Briefe aus der Korrespondenz Harris – van Swieten; dabei stieß er auf einen bisher nicht bekannten Überlieferungsweg von Händel-Hss., die in Berlin durch seinen Sohn erworben worden waren.

²⁵ K. Wolff, *Johann Samuel Schroeter*, in: *Musical Quarterly* 44, 1958, S. 340.

²⁶ *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*. Dritter Band, Hamburg 1773, S. 72; engl.: *The Present State ...* (wie Fußnote 13), Bd. 2, S. 106f.

²⁷ Mr. Paul Andrews, Acting Reference Librarian am Royal College of Music, machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß das Londoner Exemplar nicht aus den Sammlungen der „Sacred Harmonic Society“ oder der „Concerts of Ancient Music“ stammt, sondern aus einer aus anderen Quellen zusammengestellten Sammlung, die keine genaueren Hinweise auf Vorbesitzer enthält.

James H. Thompson, geboren 1874 in New York, war ein führender Aktivist der NAACP. Er war ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis" und ein prominenter Sprecher für die Rechte der schwarzen Amerikaner. Thompson war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Er war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis". Thompson war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Er war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis". Thompson war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Er war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis". Thompson war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Er war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis". Thompson war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Er war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis". Thompson war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Dr. Martin Luther King Jr.

Dr. Martin Luther King Jr. war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Dr. Martin Luther King Jr. war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Dr. Martin Luther King Jr. war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Dr. Martin Luther King Jr. war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Dr. Martin Luther King Jr. war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".

Dr. Martin Luther King Jr. war ein wichtiger Führer der NAACP und ein wichtiger Redakteur der Zeitung "The Crisis".



Eine neue Quelle zu Bachs Musicalischem Opfer Zur Bach-Rezeption in Großbritannien

Von der Triosonate und dem Canon perpetuus in Bachs *Musicalischem Opfer* gibt es nach Angabe des Kritischen Berichts der Neuen Bach-Ausgabe (Bd. VIII/1) sowie des Bach-Werke-Verzeichnisses nur wenige Abschriften, keine davon steht in engstem Zusammenhang mit dem Erstdruck (1747, 2. Auflage 1749). Die Reihenfolge Sonate – Canon perpetuus wird von Hans Theodor David (1945), der Breitkopf-Ausgabe von 1831, aber auch schon von der Erstausgabe vorgegeben, während die Neue Bach-Ausgabe wie auch Rudolf Gerber (1948) die Canones in einer Gruppe zusammenfassen.

Bei der neu aufgefundenen Quelle der British Library London, *Add. MS 40636*, umfassend „Musical Remains of S. S. Wesley“, läßt sich nicht erkennen, ob hier ehemals weiteres an Abschriften aus dem Musicalischen Opfer vorlag, da die Blätter nur als Einzelblätter erhalten sind, in den Maßen 24 × 36 cm (fol. 126r–129v Sonate, fol. 130r Canon; fol. 130v leer). Es ist wohl möglich, daß lediglich die Sonate und der Canon abgeschrieben wurden, die Einheit C des Erstdrucks. Übrigens sei angemerkt, daß auch von dieser Druckeinheit nur wenige Exemplare auf uns gekommen sind, nach Angabe des Kritischen Berichts der NBA nicht mehr als drei (Wolffs Quellen A 2, A 8 und A 13): die ersten zwei sind Separata (SBB *Am. B. 74* sowie München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus.pr. 2° 777*), nur das dritte (aus der Bibliothek Giovanni Battista Martinis) umfaßt den vollständigen Notentext. Wolff weist darauf hin, daß rund 200 Exemplare gedruckt wurden, entsprechend können wir den gegenwärtigen Zustand einschätzen.

Das Manuskript British Library *Add. MS 40636* hat als Übertitel, wie bereits gesagt, „Musical Remains of S. S. Wesley“¹. Außer der Bach-Abschrift finden sich in ihm Manuskripte von geistlichen Werken verschiedener britischer Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts, aber vor allem Anthems, Orgelwerke, Hymn Tunes und andere geistliche Werke von S. S. Wesley selbst. Samuel Sebastian Wesley (1810–1876) verbrachte fast sein gesamtes Leben als Kirchenmusiker. Nach Tätigkeit als Chorknabe in der Chapel Royal und an St. Paul's Cathedral sahen ihn seit seinem fünfzehnten Lebensjahr insgesamt zehn Kirchen als Organist, darunter die Kathedralen von Hereford, Exeter, Winchester und Gloucester. Entsprechend besteht der größte Teil seiner Kompositionen aus geistlicher Chormusik.

Samuel Sebastian Wesley war, und das ist in unserem Zusammenhang deutlich wichtiger, Sohn von Samuel Wesley (1766–1837), einem überaus vielseitigen Musiker, dessen individuelle Entwicklung im 19. Jahrhundert in Großbritannien

¹ Der British Library, London, bin ich für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck von Auszügen aus dem Manuskript sehr zu Dank verpflichtet.

einzig dasteht: Zunächst in Methodistenkreisen aufgewachsen (sein Onkel John war Gründer der Methodisten, schrieb aber gleichfalls den bedeutenden Traktat *The Power of Music*, 1779), begann er sich intensiv für katholische Kirchenmusik zu interessieren, war als Organist für die Freimaurerloge tätig und heiratete 1793 nach anglikanischem Ritus. Infolge dieser recht ungewöhnlichen religiösen Karriere waren ihm feste Positionen versagt. Um so kreativer war Samuel als Komponist, und er war einer der ersten Briten, die sich für Bach begeistern konnten. Kurz nach 1800 zeigte George Pinto, ein Musiker, den er hoch schätzte, Wesley Abschriften von einigen von Bachs Fugen – die Folge war die intensive Pflege und Förderung der Musik Bachs: Zusammen mit Carl Friedrich Horn edierte er 1809–1810 die Sechs Orgeltrios BWV 525–530 (diese in einer Bearbeitung für Klavier zu drei Händen) und Das Wohltemperierte Clavier (das unvollständige Autograph von Teil II befindet sich jetzt in der British Library *Add. MS 35021*)². Angesichts der weiteren frühen Ausgaben der Musik Bachs fällt auf, daß bis 1813 nur die Clavierwerke und einige wenige Vokalwerke posthume Veröffentlichung fanden.³ Entsprechend ist Samuel Wesleys Bedeutung für die Wiedererweckung Bachs in Großbritannien gar nicht hoch genug zu schätzen.

Aber auch sonst war Bachs Einfluß nicht gering, nannte doch Samuel seinen musikalisch begabtesten Sohn des musikalischen Gottes wegen Samuel Sebastian. Beider Nachlässe wurden von Samuels Tochter Eliza Wesley⁴ gesammelt und befinden sich nun hauptsächlich in der British Library (*Add. MSS 34996 ff.*) und dem Royal College of Music.

In Großbritannien sind an Quellen zum Musicalischen Opfer nur drei bislang bekannt geworden:

1. Ein Exemplar der Druckeinheiten A, B und E des Erstdruckes aus der Bibliothek William Hayman Cummings' (1831–1915), eines namhaften Oratorien-sängers, der schon 1838 als Siebenjähriger zu Thomas Attwoods Beerdigung sang, später gefeierter Evangelist der Matthäus-Passion wurde. 1879 wurde er Professor für Gesang an der Royal Academy of Music, unterrichtete an dem Royal Normal College und der School for the Blind in London, war tätig für die Sacred Harmonic Society und wurde 1896 Principal der Guildhall School of Music. Die (heutige Royal) Musical Association und zahlreiche andere Institutionen profitierten in hohem Maße von Cummings' Elan und geschäftlichem Geschick. Besonders bedeutend war Cummings' Musikbibliothek, die nach seinem Tod durch eine großangelegte Auktion, sehr entgegen Cummings' aus-

² Zu Wesleys Zeiten fehlten in dem Manuskript die Nummern 4, 5, 9 und 12; Nummer 9 wurde separat erworben und beigegeben.

³ 1765 Choralsätze, hrsg. unter Mitwirkung von C. P. E. Bach; 1801 Das Wohltemperirte Clavier bei Simrock; ab 1801 auch eine Edition sämtlicher Werke für Tasteninstrumente bei Hoffmeister & Kühnel; 1802–1803 die Motetten bei Breitkopf und 1811 das Magnificat, abermals bei Simrock.

⁴ In BWV² irrtümlich „Wessely“ (S. 653).

drücklichen Intentionen, verstreut wurde: große Teile gingen nach Tokio (Nanki-Musikbibliothek, Sammlung Ohki) und Washington (Library of Congress), der Bach-Erstdruck gelangte 1926 in die British Library (Signatur: *K.10.b.28.*).

2. Eine andere Quelle, deren gegenwärtiger Verbleib unbekannt ist, wird im Kritischen Bericht der NBA wie folgt beschrieben: „Picart’s Library, Puttick & Simpson, London 1849: Nr. 296: Two Trios for 2 Violins & Bass, in Score, MS. believed to be autograph. The second Trio contains the celebrated Canon perpetuus“.⁵ Offenkundig handelt es sich jedoch nicht um die hier vorgestellte Quelle, die völlig anders überschrieben ist, nur ein Trio (wenngleich auch den Canon perpetuus) umfaßt und keinesfalls autograph ist.

3. Die Quelle *Add. MS 40636*, fol. 126–130, enthält eine Abschrift der Triosonate und des Canon perpetuus für dieselbe Besetzung („Flauto 1^{mo}, Violino 2^{do} und Basso continuo“), fol. 126r überschrieben in der Tat „Trio 1mo. Di Sig.^{re} Bach Sebastian“ (das „Sebastian“ scheint kurze Zeit später hinzugefügt worden zu sein). Diese Titelbeschriftung entspricht zu einem gewissen Teil einer Abschrift in dem aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Konvolut *P 230*, S. 1–40 (Wolff: Quelle C 18), die den Titel trägt „Trio | a | Traverso | Violino | e | Cembalo Del Sig.^{re} Sebastiano Bach.“ Ähnlich scheint es mit der Quelle *P 239*, Adnex 3 (8 Bll.; Wolff: Quelle C 20), einer Abschrift Johann Gottfried Palschus nach dem Erstdruck, zu stehen (Titel: „Trio | a | Flauto, Violino et Basso | Sebastian Bach“). Schließlich weist eine dritte Berliner Quelle (*St 424*) den Titel „Trio“ auf, ein Stimmensatz aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Wolff: Quelle C 25): „Trio a | Flauto [durchgestrichen: Violino primo] | Violine Seconde e | Continuo di | S. Bach“. Hieraus sowie aus den allgemeinen äußeren Eigenschaften des Londoner Manuskripts (Papier- und Tintenqualität, Schrift, Erhaltungszustand) läßt sich schließen, daß es sich bei dieser bislang nicht berücksichtigten Quelle um eine weitere Abschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts handelt.

Sind jedoch die Berliner Quellen allesamt in verschiedenerlei Weise eindeutig abhängig vom Erstdruck oder von Abschriften aus Brandenburg, Sachsen, Anhalt oder Thüringen, so weist die Quelle *Add. MS 40636*, obwohl anscheinend ebenfalls aus der genannten Zeit stammend, Abweichungen von dem Erstdruck auf, die auf einen deutlich loseren Konnex schließen lassen:

Die Phrasierung weicht häufig von derjenigen der Neuen Bach-Ausgabe ab, die aber (S. VI) zugesteht, daß die Originalphrasierung „in ihrer Begrenzung nicht immer eindeutig“ sei. Da aber das neu aufgefundene Manuskript in sich weitgehend logisch ist, mag es sich in der Tat um Phrasierungs-Varianten handeln.

⁵ *Johann Sebastian Bach, Kanons. Musikalisches Opfer* (NBA VIII/1), Krit. Bericht von Christoph Wolff, Kassel etc. und Leipzig 1976, S. 87.

Nachfolgend einige Beispiele:

fol. 126r: Satz 1, T. 5–6. Zu beachten sind die Überbindungen, das Auflösungszeichen in der Violine (zweite Stimme), die Wellenlinie für den Trommelbaß, aber auch der Namenszug Bachs:



Die Generalbaßbezeichnung weicht weitgehend von der allgemein bekannten ab. Dies bezieht sich nicht nur auf die Schreibweise, sondern auch auf die Vorzeichnung (Satz 1, T. 4, 3. Achtel: $\frac{6}{b}$, statt $\frac{6}{\flat}$) und die Bezeichnung selbst.

fol. 126r: Satz 1, T. 23–25: Zu beachten sind die Phrasierung in der Flöte sowie die Unterschiede im Generalbaß:



fol. 126v: Satz 2, T. 4–22. Zu beachten sind die vielfältigen Unterschiede in Phrasierung und Generalbaßbezeichnung:

A photograph of a handwritten musical score on three staves. The top staff is highly complex, with many beamed notes and intricate phrasing. The middle staff continues this complex melodic line. The bottom staff is a bass line with many accidentals and rests, similar to the previous page. The handwriting is dense and detailed, showing a high level of musical complexity. The paper shows signs of age and wear.

Überraschenderweise ist der Notentext selbst, also die reine Noten-Materie, wenn Akzidentien und Ausführungsergänzungen außer acht gelassen werden, fast vollkommen fehlerfrei. Eine einzige Note weicht insgesamt ab (Satz 2, T. 166, Flöte, 2. Achtel: es" statt d" – möglicherweise ein kleiner Schreibfehler). Einmal (Satz 1, T. 38) wird eine Viertelnote punktiert, statt daß die dritte Achtelnote als Pause gegeben ist, ein anderes Mal (Canon perpetuus, T. 6, B.c.) wird die punktierte Viertelnote zu Viertel mit Achtel aufgelöst. Dreimal wird ein langer Vorschlag (Satz 2, T. 29, Violine, T. 88, Flöte und T. 163, Flöte) hinzugefügt, zweimal (T. 43, Violine und T. 100, Flöte) ein kurzer. Bei halben Noten sind durchgängig die Hälse rechts angesetzt, auch bei Halsierung nach unten (ähnlich steht es mit der Querverbalkung bei größeren Intervallen).

fol. 126r: Satz 1, T. 12–13. Zu beachten sind die Halsierung der punktierten Halben, die Phrasierung in der Flöte und die Balkung in der Violine, T. 13:



Statt des Sopranschlüssels wird, wie in Wolffs Quellen C 26–28 und 42, der Violinschlüssel benutzt (alle diese genannten Abschriften stammen wohl aus dem Umkreis von Quelle C 26). Einige Triller sind entweder ungenau gesetzt oder in der einen oder anderen Quelle unterschiedlich verteilt (Satz 1, T. 27–28). Weiterhin finden sich Wellenlinien im Basso continuo im Falle von Trommelbässen, wo in der Druckausgabe häufig Bindebögen eingezeichnet sind (Satz 1, T. 34–36). Und

schließlich enden einige der Sätze mit Fermaten. Der Da-Capo-Abschnitt von Satz 2 ist nicht wiederholt ausgeschrieben, so daß die Sonate vom Umfang her den geringsten Raum von fast allen bekannten Abschriften umfaßt: vier Blätter für die Sonate, eine weitere Seite für den Canon (einzige Ausnahme ist Christian Friedrich Penzels Abschrift in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *Poel Mus. Ms. 38*, Wolff: Quelle C 44, die für Sonate und Kanon insgesamt lediglich vier Blatt benötigt).

Abschließend bleibt anzumerken, daß die deutsche Musikwissenschaft die britische Bach-Pflege bislang fast völlig ignoriert hat, in jüngster Zeit erst in dem mehrbändigen Werk *Bach und die Nachwelt*.⁶

Jürgen Scharwächter (Karlsruhe)

⁶ M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1. 1750–1850, Laaber 1997. In diesem Band fehlt Wesleys Name ganz, William Sterndale Bennett wird im Register nur in Schumanns Schreibweise „Bennet“ geführt. W. S. Bennett gründete 1849 die britische Bach Society, die am 6. April 1854 die Matthäus-Passion erstmals in Großbritannien aufführte. In Bennetts Todesjahr 1875 veröffentlichte Eliza Wesley ihres Vaters *Letters [...] to Mr Jacobs relating to the Introduction into this Country of the Works of John Sebastian Bach*. („Mr Jacobs“ ist identisch mit dem obengenannten Benjamin Jacob).

Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und das „Duo in contrapuncto“ Wq 119/1 (H. 76)*

In den Verzeichnissen der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs von Alfred Wotquenne und Eugene Helm findet sich ein „Duo in contrapuncto ad 8, 11 & 12“ in a-Moll (Wq 119/1; H. 76). Wotquenne schreibt zur Herkunft: „Das Duett ist in dem Werke Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1754 auf Seite LIX–LX der Beispiele abgedruckt. Die Bemerkungen über dasselbe finden sich auf Seite 145–147 desselben Werkes.“¹ Helm ergänzt Angaben zu zwei handschriftlichen Quellen: „D-ddr Bds, Mus. ms. 30332 (missing)“ sowie „Ms. probably copied from the early print: B Bc, 5900 (Westphal)“.² Darrell M. Berg hat das Stück in ihrer Faksimileausgabe der Bachschen Clavierwerke nach Marpurgs Kupfer tafeln abgedruckt.³ Da zudem Marpurgs „Abhandlung“ selbst im Faksimile vorliegt,⁴ wird das Stück hier reproduziert nach der vorbildlichen, von Simon Sechter 1843 veröffentlichten Neuauflage der „Abhandlung“, die den Notentext wesentlich übersichtlicher präsentiert.⁵ Sechter nennt – entsprechend der Originalausgabe – keinen Autor des Stückes. Die Indexbuchstaben (a) bis (zz) beziehen sich auf Marpurgs analytischen Kommentar.

* Georg von Dadelsen zum 80. Geburtstag (1998).

¹ A. Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)*, Leipzig etc. 1905 (unveränderter Nachdruck Wiesbaden 1964, 1972). Wotquenne verzeichnet unter Nr. 119/1–7 sieben Fugen (Wq 112/19 ist identisch mit Wq 119/5, mithin nicht eine achte Fuge). Die zitierte Bemerkung steht auf S. 51, Fußnote 2.

² E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989. Die zitierten Angaben finden sich unter Nr. 76 auf S. 24. Die Bemerkung „missing“ ist zu korrigieren: die Quelle SBB Mus. ms. 30332 ist (heute) verfügbar. Die „Anmerkungen“ sind nicht nur „probably by Marpurg“: Westphal hat Marpurgs Analyse des Stückes Wort für Wort abgeschrieben. Deshalb gibt es auch keinen Grund anzunehmen, daß der Notentext aus einer anderen Quelle kopiert worden sein könnte. Den Stücken Wq 119/1–7 entsprechen H. 76, 99–101, 101.5, 102 und 75.5. Im folgenden werden H.-Nummern nur noch dann zitiert, wenn es im Zusammenhang des Textes erforderlich ist.

³ C. P. E. Bach, *The Collected Works for Solo Keyboard, edited with Introductions by D. M. Berg*, New York und London (Garland Publishing) 1985, Bd. 5, S. 90–91 (nebst „Critical Notes“ auf S. xxi).

⁴ F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, 2 Bde., Berlin 1753 und 1754 (Faks.-Ausgabe Hildesheim–New York 1970).

⁵ *Abhandlung von der Fuge ... entworfen von Friedr. Will. Marpurg. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von Simon Sechter*, 2 Bände, Wien o. J. [1843]; das „Duo“ steht dort in Bd. II, S. 158f., die Bemerkungen dazu auf S. 157 und 160. Der Notentext stimmt mit dem Abdruck bei Marpurg völlig überein mit einer einzigen Ausnahme: im oberen System fehlt in T. 8 das Kreuz vor der dritten Note, die *fis*“ heißen muß. Näheres zur Datierung und zu den großen Vorzügen von Sechters Ausgabe, deren Faksimilierung zu wünschen bleibt, bei W. Horn, *Marpurgs ‚Abhandlung von der Fuge‘ und Sechters Analyse des Finales von Mozarts ‚Jupiter-Sinfonie‘ (KV 551)*, in: *Mozart Studien*, hrsg. von M. H. Schmid, Bd. 1, Tutzing 1992, S. 135–172, insbesondere S. 149–151.

158
Allegro assai.
 Duo in contrap. ad 8. 11. et 12.

D. & C. N.º 7229. B.

Das „Duo in contrapuncto ad 8. 11. et 12.“ aus Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“
 (Bd. II, Berlin 1754, Tab. LIX und LX)
 nach der Ausgabe von Simon Sechter, Wien o. J. [1843], Bd. II, S. 158–159

(w) (x) (y) (aa) (ff) (rc) (dd) (gg) (hh) (ii) (mm) (nn) (oo) (pp) (rr) (ss) (tt) (uu) (vv) (xx) (yy) (zz)

D. & C. N^o 7229. B.

Soweit ich sehe, wurde die Frage, ob dieses Stück wirklich von C. P. E. Bach stammt, niemals ernsthaft diskutiert oder auch nur gestellt. In Arbeiten über Marburg scheint das „Duo“ keine Rolle zu spielen, da Marburg zumeist als Musikschriftsteller und nicht als Komponist behandelt wird.⁶ Einschlägige Arbeiten über C. P. E. Bach folgen den Werkverzeichnissen: „The seven fugues for keyboard H. 75.5, 76, 99–102 / W. 119, 1–7, are dated 1754–5.“⁷ Die strenge Faktur des Stückes Wq 119/1 verhindert von vornherein das Hervortreten personalstilistischer Züge, die Mißtrauen hätten wecken können. Zudem stehen Werke nach Art des „Duo“ nicht im Zentrum des Schaffens von C. P. E. Bach; Peter Wollny bemerkte wohl zu Recht, daß ihm „eine innere Beziehung zur Gattung der Fuge fehlte“.⁸

Die Zuschreibung von Wq 119/1 an C. P. E. Bach beruht auf einer alten, aber ungeheiligten Tradition, die auf einen nicht eindeutigen Hinweis in Bachs Autobiographie zurückgeführt werden kann:

„Ich muß bey dieser Gelegenheit ... erwähnen, daß im dritten Bande, der marburgischen Beyträge, ein canonischer Einfall, in desselben Abhandlung von der Fuge ... besonders alle diejenigen Exempel, welche zu Ende des 2ten Theiles den Beytrag zum ersten Theile betreffen, und veranlasset haben, von mir zu finden sind.“⁹

Bach spricht von „dem Beitrag“ (das meint „Zusatz“) im Singular. Am Ende des zweiten Teils der „Abhandlung“ stehen jedoch zwei „Beiträge“ zum ersten Teil. Die Beispiele zum ersten Beitrag („zu pag. 114“)¹⁰ stammen zweifelsfrei von Bach. Sie finden sich in zwei Komplexen auf den Kupfertafeln LI-LIV, und Marburg hat sie getreulich mit „Em. Bach“ bezeichnet. Der erste Komplex gehört zur „Fuga“ aus Wq 119/7. Den zweiten Komplex bildet ein „Satz“ von vier Noten in zwei Stimmen, dem insgesamt 73 Veränderungen folgen (die Numerierung geht von 1–74; Wq und H. deest).¹¹ Dies ist zwar eine sinnreiche kontrapunktische Konstruktion,

⁶ Vgl. etwa G. A. Krumbholz, *Friedrich Wilhelm Marburg's „Abhandlung von der Fuge“ (1753–4)*, Dissertation, University of Rochester/NY 1995. Vgl. auch die sonst ergiebigen Arbeiten von H. [J.] Serwer, *Friedrich Wilhelm Marburg (1718–1795): Music Critic in a Galant Age*, Dissertation, New Haven/Ct., Yale University 1969; ders., *Marburg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition*, in: *Journal of Music Theory* 14, 1970, S. 209–236.

⁷ D. M. Berg, *C. P. E. Bach's Character Pieces and his Friendship Circle*, in: S. L. Clark (Hrsg.), *C. P. E. Bach Studies*, Oxford 1988, S. 1–32, hier: S. 2, Anm. 2. Auch die Helm-Nummern bezeichnen sieben Fugen, vgl. Fußnote 2.

⁸ P. Wollny, *Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im „strengen Stil“*, Jahrbuch SIM 1997, S. 62–73; hier S. 69.

⁹ In: *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen* (deutsch von Christoph Daniel Ebeling und Johann Joachim Christoph Bode), 3 Bde., Hamburg 1772 und 1773 (Faks.-Ausgabe, hrsg. von Richard Schaal, Kassel etc. 1959), Bd. III, S. 199–209, hier S. 206 (Hervorhebung nicht im Original).

¹⁰ Marburg, *Abhandlung*, Bd. II, S. 142–144.

¹¹ Die Vermutung, daß das Sätzchen Bestandteil des Konvoluts „Miscellanea Musica“ (Wq 121) sein könnte, bestätigt sich nicht; vgl. die Inhaltsangabe der Hs. 5895 MSM des Conservatoire Royal de Musique/ Koninklijk Muziekconservatorium bei U. Leisinger, P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog. Mit einer Darstellung von*

die man aber kaum unter die vollgültigen Werke eines Komponisten rechnen dürfte. Auch die Fuge Wq 119/7 ist in viele kleine Fragmente zerlegt. In Marpurgs Form der Darbietung könnte das Motiv dafür liegen, daß Bach die Formulierung „alle diejenigen Exempel“ wählte. Womöglich wäre der Geltungsanspruch seiner Aussage bereits erschöpft, wenn man sie allein auf den ersten „Beytrag ... zu pag. 114“ bezieht.

Den beiden „Bach-Komplexen“ folgen auf Tab. LIV–LVIII zahlreiche Beispiele von Wilhelm Friedemann Bach, Kirnberger, Bendinelli und Marpurg selbst, die nicht zu den Beiträgen, sondern zum Haupttext von Bd. II gehören. Dies ist wohl so zu deuten, daß der erste „Beitrag“ zu einer Zeit entstand, in der Band II noch gar nicht abgeschlossen war.¹² Das „Duo“ folgt erst auf den beiden letzten Kupfertafeln LIX und LX. Es gehört zum zweiten Beitrag („Zu pag. 134“)¹³, der auch im Textteil durch Zwischentitel und Beginn auf einer neuen Seite klar vom ersten Beitrag abgesetzt ist. Der zweite Beitrag dürfte – womöglich als Lückenfüller¹⁴ – entstanden sein, nachdem der Haupttext von Bd. II abgeschlossen war. Insgesamt bezeichnet Marpurg in der „Abhandlung“ die Herkunft seiner Beispiele durchweg sorgfältig. Wenn er einen Autor nicht kennt, schreibt er „Anonym“. Daher liegt es nahe, gänzlich unbezeichnete Beispiele oder Stücke als Kompositionen von Marpurg selbst zu betrachten. Diese Möglichkeit wäre auch für das unbezeichnete „Duo“ zu erwägen, zumal der „Anhang“ nicht, wie Bachs Äußerung suggeriert, eine leicht überschaubare Einheit bildet, sondern aus zwei „Beiträgen“ besteht, deren Notenbeispiele auf den Kupfertafeln weit voneinander getrennt erscheinen.

Die explizite Zuschreibung des Stückes an C. P. E. Bach hat anscheinend der Schweriner Organist und C. P. E. Bach-Enthusiast Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825) zu verantworten, dem die Forschung seither gefolgt ist. Westphal hat in Kenntnis von Bachs Äußerung offenbar Marpurgs „Abhandlung“ selbst in die Hand genommen und danach in sein „Chronologisches Verzeichniß“ der Werke C. P. E. Bachs folgende Notiz aufgenommen:

„Marpurgs Abhandlung von der Fuge. Berlin 1754. 4to. 2. Th. Duo in contrap. ad 8. 11. & 12. steht auf der LIX u. LX Kupfertafel. Die Anmerkungen über dieses Duo, stehen ebendasselbst

Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener, Hildesheim u. a. 1997 (LBzBF Bd. 2), S. 352–355.

¹² Die „Abhandlung“ erweist sich immer deutlicher als ein sprechendes Dokument zur Geschichte des im Berliner Musikleben um die Mitte des 18. Jahrhunderts herrschenden Geistes; sie ist nicht lediglich das literarische Produkt einer nur vage erfassbaren und anonymen musiktheoretischen „Tradition“, sondern konnte in dieser Form kurz nach 1750 wohl nur in Berlin entstehen. Vgl. in diesem Kontext auch Peter Wollnys Identifizierung der beiden Marpurg-Autographe *Am. B. 571* und *583* (P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalienbibliothek*, Jahrbuch SIM 1998, S. 143–161, insbesondere S. 153 und 161):

¹³ Marpurg, *Abhandlung*, Bd. II, S. 145–147.

¹⁴ Die Zahl 60 ist durch 4 teilbar; ein Doppelblatt hat 4 Seiten. Nur das Lagenschema eines Original Exemplars könnte darüber Aufschluß geben, ob solche Überlegungen berechtigt sind.

p. 145–147. In diesem Werke sind von dem Hrn. Bach, noch unterschiedene dahin gehörige Exempel und Canons, besonders alle diejenigen Exempel, welche zu Ende des 2ten Theils den Beytrag zum ersten Theile betreffen, und veranlassen haben.“¹⁵

Die Schlußworte lehnen sich an den Wortlaut der Autobiographie an. In der Korrespondenz zwischen Bach und Westphal findet sich kein Hinweis auf das „Duo“. Westphals Zuschreibung wäre nur dann zu trauen, wenn er mehr über das Stück wußte als das, was sich grundsätzlich jeder Leser der Autobiographie oder des Nachlaßverzeichnisses bei einem Blick in Marpurgs „Abhandlung“ zurechtlegen konnte.

Die spärliche handschriftliche Überlieferung des „Duo“ nährt die Zweifel an der Autorschaft Bachs. Es gibt kein Autograph und anscheinend nur zwei Abschriften aus dem 18. Jahrhundert, die beide auf den Druck in Marpurgs „Abhandlung“ zurückgehen und nicht von der Hand eines für Bach arbeitenden Kopisten stammen. Die einzige Berliner Handschrift, die das Stück als Werk Bachs enthält (SBB *Mus. ms. 30332* [olim *P 757*])¹⁶ trägt den Titel „Sammlung einiger Fugen“ und stammt aus dem Besitz und (jedenfalls weitgehend) von der Hand eines anscheinend nicht näher bekannten J. C. Hossbach,¹⁷ der die Quelle im Jahre 1778 signiert hat. Das „Duo“ heißt hier „*Fuga a deux*“; die Noten aber sind identisch mit dem Text bei Marpurg, lediglich die Indexbuchstaben fehlen. Die Quelle enthält 20 Fugen, darunter auch (nicht als solche gekennzeichnete) Transkriptionen von Vokalwerken.¹⁸ Die Werke stammen von Angerstein, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun, Händel, Hurlebusch, Kirnberger, Pepusch und Stölzel. Hossbach war übrigens vorsichtig genug, bei der „*Fuga a deux*“ kei-

¹⁵ *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals. Hrsg. und kommentiert von E. Suchalla, Hildesheim usw. 1993* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. 8.), S. 91; das Verzeichnis selbst beginnt auf S. 75. Westphals „Catalogue thématique“ der Werke Bachs (B Br *Fétis 5218* [*Ms. II 4140 Mus.*]; vgl. Leisinger/Wollny, a. a. O., S. 242), der den Grundstock von Wq bildet, wurde nicht konsultiert. – Im Nachlaßverzeichnis wird lediglich die Aussage der Autobiographie wiederholt; vom „Duo“ ist explizit nicht die Rede. Vgl. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790*; Faks.-Ausgabe: *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, hrsg. von R. W. Wade, New York 1981, S. 54.

¹⁶ Vgl. TBSt 2/3, S. 95 und 135. Ob das Stück anonym in weiteren Hss. enthalten ist, kann ich nicht sagen.

¹⁷ In den Berliner Bach-Quellen taucht dieser Hossbach sonst nicht auf. Vgl. die kurze Beschreibung der Quelle in NBA V/6.2 Krit. Bericht (Alfred Dürr, Bettina Faulstich, 1996), S. 111f. (ohne weiterführende Angaben zum Schreiber). Im „Namerverzeichnis“ bei E. Suchalla (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. II, Göttingen 1994, S. 1617, finden sich ein „Hosbach (Hosbach), Johann Heinrich, Organist zu St. Georg in Eisleben, nachweisbar zwischen 1779 und 1781“ sowie ein „Hosbach, Präfektus des Chors in Havelberg, nachweisbar 1781“; nicht weiter zu klären ist aufgrund dieser Nachweise die Frage, ob es sich hier um zwei verschiedene Personen oder um eine einzige handelt, die 1781 ihre Stelle gewechselt hat.

¹⁸ Zum Beispiel unter Nr. 15 die nach G-Dur transponierte, ursprünglich in A-Dur stehende Fuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“ aus Grauns „Der Tod Jesu“.

nen Autor zu nennen; dieser ist erst später von Bibliothekarshand nachgetragen worden.¹⁹

Keine Überraschungen bietet der Blick in das Ms. 5900 des Brüsseler Konservatoriums, in dem Westphals eigenhändige Kopie des Werkes enthalten ist, die sich durch die Indexbuchstaben „(a)“ bis „(zz)“ als Abschrift von den Marpurgschen Kupfertafeln zu erkennen gibt.²⁰ Im Inhaltsverzeichnis (S. 183) findet sich zur Nro. 1. ein ähnlicher Vermerk wie in Westphals Dokumentensammlung: „*Duo in contrap. ad 8. 11. & 12. mit Anmerkungen. Dieses Duo, steht gedruckt in: Marpurgs Abhandlung von der Fuge. Berl. 1754. im 2ten Theil auf der LIX und LX. Kupfertafel, und die Anmerkungen ebendasselbst. p. 145–147.*“ Der Titel des Manuskripts lautet: „*Sammlung von Clavier- und Orgel-Fugen von dem Herrn Capellmeister Carl Philipp Emanuel Bach, die in verschiedenen Sammlungen einzeln gedruckt stehen, nebst einigen ungedruckten.*“ In Wotquennes Verzeichnis lautet der Generaltitel zu Nr. 119: „*SAMMLUNG von Clavier- und Orgel-Fügen [sic], die in verschiedenen Sammlungen einzeln gedruckt stehen, nebst einigen ungedruckten.*“²¹ Dies ist eine nur leicht modifizierte Übernahme von Westphals Wortlaut, und das bedeutet: es gibt überhaupt nur einen einzigen Zeugen, der für die Zuschreibung des Stückes an Bach aufgerufen werden kann. Da plausible Gründe für die Zuschreibung vorerst nicht erkennbar sind, muß die Überlieferung als ungesichert eingestuft werden.²² Die Frage nach dem Autor ist mit Nachdruck zu stellen.

¹⁹ Suchalla, Briefe, Bd. II, S. 1528 verzeichnet einen „Angerstein, Johann Carl“ (1744–1815), der 1762 in Halle studierte und später „Organist und Schulkollege in Stendal“ war. Die Initialen von Grauns Vornamen werden als „C. E.“ für „Carlo Enrico“ gegeben. Das „Duo“ ist im Inhaltsverzeichnis der Hs. (S. 1) unter Nr. 18 aufgeführt; die nachgetragene Autorenangabe lautet hier: „Carl Phil. Em. Bach Them. Kat. 45,4“; das Stück selbst erscheint auf S. 40f. unter dem von Hossbach geschriebenen, partiell von ihm mißverstandenen Titel: *Fuga a deux. Allegro assai all a. Contrap: 8. 11. et 12.*; die folgenden Angaben stammen von derselben Hand, die auch im Inhaltsverzeichnis erscheint: *C. P. E. Bach 1 (in Marpurg's Abhdlg. v. d. Fuge)*. Der Schreiber war anscheinend Albert Kopfermann (1846–1914, seit 1878 Leiter der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin; verglichen wurde die Schriftprobe bei K.-H. Köhler, *Die Musikabteilung*, in: Deutsche Staatsbibliothek 1661–1961, Leipzig 1961, Bd. 1: Geschichte und Gegenwart, S. 241–274, hier: S. 255). Es handelt sich bei dem „Them. Kat.“ um die „copy of the Westphal thematic catalogue which was made for the Prussian State Library“ (SBB *Mus. ms. theor.* K. 490; dazu D. M. Berg, *Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach*, JAMS 32, 1979, S. 276–303; hier: S. 288, Anm. 34); laut freundlicher Mitteilung von Dr. Helmut Hell bezeichnet die Angabe 45, 4 die Seitenzahl und die laufende Nummer. Die Autorenangabe im Hossbach-Manuskript ist ein von Westphal abhängiges Zeugnis ohne eigenen Wert.

²⁰ Vgl. auch Leisinger/Wollny (wie Fußnote 11), S. 358 unter 5900 MSM. Die Schreiberangabe „Westphal“ ist korrekt; eine Verwechslung mit der Schrift von Bachs Hamburger Hauptkopisten Michel, die für die Argumentation folgenreich wäre, ist ausgeschlossen. Vgl. etwa die Schriftproben bei D. M. Berg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Clavier-sonaten*, BJ 1988, S. 123–161; hier: S. 133.

²¹ Wq, S. 51.

²² Vgl. G. von Dadelsen, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in: *Musicae Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag, hrsg. von H. Hüschen, Köln 1973, S. 78–82; wiedergedruckt in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes*. Auf-

Westphals Handschrift und Wotquennes Nummer 119 präsentieren sieben Fugen. Es gibt aber mindestens zwei Äußerungen C. P. E. Bachs, in denen er von „6 Clavierfugen“ spricht, die er komponiert habe. So schrieb er am 25. Oktober 1787 an Westphal: „Außer den 6 Clavierfugen, die Sie schon haben, habe ich keine mehr gemacht“,²³ und Johann Hieronymus Schröter erhielt am 4. November 1787 von Bach den Bescheid: „Ueberhaupt habe ich nur 6 Clavierfugen gemacht, wovon 1 zweistimmig, 3 dreistimmig und 2 vierstimmig sind.“²⁴ Etliche Manuskripte mit sechs Fugen C. P. E. Bachs sind erhalten; so etwa die Berliner Quelle P 362, die wohl auf ein Manuskript aus dem Besitz Bachs zurückgehen dürfte, das im NV unter Nr. 78 erscheint: „B. [Berlin] 1755. Bestehet aus 6 Fugen, wovon die meisten gedruckt sind.“ Es folgt ein Incipit von Wq 119/2.²⁵ Diese Bach mit Sicherheit zuzuschreibende Fuge ist zweistimmig; für das „Duo“ wäre demnach in seinem Werkkatalog kein Platz.

Allein Westphals Manuskript überliefert durch Einschluß des „Duo“ aus Marpurgs Abhandlung einen „Siebenerzyklus“. Zu bedenken wäre allenfalls das Argument, daß Bach selbst das „Duo“ gar nicht unter seine Fugen gerechnet haben könnte.²⁶ Doch gehört das „Duo“ seiner Schreibart nach und im Verständnis der Zeitgenossen durchaus zu den Fugen. Dies zeigen zum einen die Titel der Manuskripte Hossbachs („Sammlung einiger Fugen“, „Fuga a deux“) und Westphals („Sammlung von Clavier- und Orgel-Fugen“); dies zeigen auch Marpurgs analytische Bemerkungen, die durch die Worte eingeleitet werden: „Zu den ... zweistimmigen Doppelfugen, kann man die in diesem zweyten Theile Tab. LIX. und LX. befindliche ... hinzuthun“.²⁷

sätze und Vorträge 1957–1982, hrsg. von A. Feil und Th. Kohlhasse, Laaber 1983, S. 120–124.

²³ Suchalla, Briefe, Bd. II, S. 1237.

²⁴ Ebenda, S. 1239. Leisinger/Wollny (wie Fußnote 11), S. 553, verzeichnen Wq 119/1–7 im Register unter „Orgelfugen“. Bach meint mit „Clavierfugen“ offensichtlich „Fugen für irgendein Tasteninstrument“.

²⁵ NV, S. 11. Dieses Manuskript, das selbst wohl nicht erhalten ist, wurde offenbar des öfteren kopiert; sein Inhalt bestand offensichtlich aus den Fugen Wq 119,2–7. In P 362 findet sich der Vermerk: „Il Fine 1781. Gemacht in Berlin im Jahr 1755 / wahrscheinlich alle 6“ (vgl. Kast, a. a. O., S. 25); das Ms. beginnt, entsprechend dem Incipit im NV, mit der d-Moll-Fuge Wq 119/2. Weitere Berliner Handschriften mit den sechs Fugen Bachs in verschiedener Abfolge tragen die Signaturen P 717, P 718, P 755 und P 911; andere Quellen enthalten Ausschnitte aus dieser Reihe. Zu den späten Ausläufern dieser Tradition gehört – neben der in der folgenden Fußnote zitierten Äußerung Mozarts – der Druck von Nikolaus Simrock: *Carl Philipp Emanuel Bach, Six fugues pour le piano-forte*, Bonn-Köln o. J. (RISM A/II/1, Bd. 1, S. 165 unter B 106).

²⁶ Wohl auch aufgrund dieser Überlegung gelangte Suchalla zu der korrekten Interpretation der einschlägigen Stellen, indem er die „6 Fugen“ als Wq 119/2–7 bestimmte (vgl. Suchalla, Briefe, Bd. II, S. 1241; vgl. auch den Kommentar zu Dok. 461, in dem Mozart am 24. 12. 1783 seinen Vater um eine Abschrift der „fugen | ich glaub, es sind 6. | von Emanuel Bach“ bittet, a. a. O., S. 995 und Kommentar S. 996). Durch diesen scheinbar plausiblen, auf dem Werktitel beruhenden Ausschluß des „Duo“ wird die der Sache nach bestehende Diskrepanz „6 Fugen vs. 7 Fugen“ und damit auch das Problem der Autorschaft verdeckt.

²⁷ A. a. O., Bd. II, S. 145. Die Betrachtung von Marpurgs kundiger Analyse ist hier entbehrlich.

Marpurg kommentiert in der „Abhandlung“ bei einem Stück von 109 2/4-Takten nicht weniger als 49 Einzelstellen.²⁸ Er hat diesen äußerst streng konstruierten Satz völlig durchschaut; wer das Resultat so eingehend beschreiben kann, könnte es durchaus auch produziert haben. Eine Durchsicht von Marpurgs gedruckter Claviermusik²⁹ fördert einige effektvolle Stücke zutage – darunter etliche Fugen und Stücke, die an Johann Sebastian Bachs zweistimmige Inventionen (BWV 772–786) erinnern³⁰ –, denen sich das „Duo“ durchaus anreihen ließe. Neben den „Inventionen“ haben sicher auch die „Vier Duette“ (BWV 802–805), die Fuge in e-Moll (BWV 855) aus dem Wohltemperierten Klavier I oder das Präludium in a-Moll (BWV 889) aus dem Wohltemperierten Klavier II ihre Wirkung auf Marpurg nicht verfehlt.

Nun gibt es in Gestalt von Johann Philipp Kirnberger einen Zeitgenossen, der das „Duo“ für eine Komposition von Marpurg selbst hielt. Nachdem Marpurg um 1750 als unbeschriebenes Blatt aus Paris nach Berlin gekommen war, nahm ihn Kirnberger zunächst unter seine Fittiche, wurde aber im Laufe der Jahre zu seinem unversöhnlichen Feind. Einige Briefe Kirnbergers an Johann Nikolaus Forkel geben Aufschluß über den Anteil, den sich Kirnberger selbst an Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“ zuschrieb. Sein Urteil wird im übrigen weder dem Gehalt noch der historischen Bedeutung von Marpurgs „Abhandlung“ auch nur annähernd gerecht; seine Polemik ist nicht witzig, sondern einfach nur plump und zudem grammatikalisch bedenklich:

„Schon ist sein Verfall und bis vor einiger Zeit unverdienter Credit sehr gefallen, um so viel mehr, da jedermann hier weiss, dass er sein Fugenwerk ohne mich gar nicht schreiben können. Wie wenig er davon verstanden, zeugen [sic] seine nach seiner dummen Wahl eingerichteten Muster, die theils von ihm oder andern solchen schlechten Kerls sind, in welchen weder Gesang noch reiner Satz ist.“³¹

²⁸ Von (a) bis (zz), wobei (k) auf (i) folgt. Die Zahl 49 statt 50 resultiert daraus, daß es zwar (u) und (v), jedoch nur (uu), nicht aber (vv) gibt.

²⁹ Die Drucke sind vollständig vorhanden etwa in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München; mehr als ein globaler Eindruck kann hier nicht mitgeteilt werden. Aufschlußreich ist aber bereits der Titel des Druckes: *Fughe e Capriccj Pel' Clavicembalo ò Per L'Organo Composti e Dedicati AL CELEBRE Signore C. P. E. Bach, dal Suo Servo, ed Amico F. W. Marpurg. Opera Prima.* Berlin und Amsterdam, Johann Julius Hummel; Faks.-Ausgaben: New York o. J. (nach 1990; Performer's Facsimiles. 142.); Courlay 1993 (Facsimilé Jean-Marc Fuzeau, Collection Dominantes); den Nachdruck Bonn–Bad Godesberg 1970 habe ich nicht gesehen.

³⁰ Etwa die Nr. 9, eine zweistimmige Fuge in B-Dur. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß sich in Marpurgs „Abhandlung“ (Bd. I, S. 94) anscheinend der erste verbale Hinweis auf Bachs Inventionen außerhalb der musikalischen Überlieferung selbst findet. Vgl. auch W. Horn, Artikel „Inventio/Invention“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 26. Auslieferung, Winter 1997/98, S. 18.

³¹ Die Briefe wurden von H. Bellermann publiziert in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* („Zweite Fortsetzung“), Jg. 6, 1871, Sp. 529–534, 550–554, 565–572, 614–621, 628–630, 645–648, 661–664, 677–678 sowie Jg. 7, 1872, Sp. 441–444, 457–460; das Zitat findet sich in Jg. 6, Sp. 568f.

In diesem feindseligen Klima gedieh eine Kontroverse, die die Frage nach dem Autor von Wq 119/1 beantwortet. Marpurg hatte in seinen „Kritischen Briefen über die Tonkunst“³² eine Fuge Kirnbergers in h-Moll lächerlich gemacht. Kirnberger wehrte sich in ironischem Ton gegen den Vorwurf, daß er seine zweistimmige Fuge anderen Komponisten als Muster habe vorschreiben wollen: wer könne dies wagen,

„da doch der vortrefliche Herr Marpurg, in seiner Abhandlung von der Fuge, ein vollkommnes Muster seiner eigenen Arbeit bereits gedruckt geliefert. Ein Meisterstück reiner und richtiger Harmonie und künstlicher Contrapuncte. Ein jeder der nur den reinen Satz versteht; oder, nach der Art des Herrn Critikus zu reden, der gesunde Ohren hat, wird mit wenig Mühe deutlich vernehmen können, wie genau er den Regeln nachgelebt, und was noch mehr und das hauptsächlichste ist, wie fließend und natürlich seine Modulationes durchgängig sind.“³³

Damit kann nur das fragliche „Duo“ gemeint sein; denn in der gesamten „Abhandlung“ gibt es sonst kein Beispiel – und schon gar nicht unter Marpurgs Namen –, auf das Kirnbergers Äußerungen auch nur annähernd zutreffen könnten.

Marpurg reagierte wortreich auf Kirnbergers Angriffe. Im „XXX. Brief“, datiert „Berlin den 12. Januar 1760“, schrieb er:

„Ich habe itzo noch wegen einer kurzen, doch sehr niedlichen Recension, die Sie von einem gewissen Duetto von mir gemacht haben, ... ein Wort mit Ihnen zu sprechen. Das Duetto, wovon die Rede ist, stehet im zweyten Theile meiner Abhandlung von der Fuge auf der LIX. und LX. Kupfertabelle ... Gut, ich überlasse mein Duetto Ihrer Kritik ... Doch bevor Sie die Feder zu diesem Zwecke ansetzen, will ich Ihnen wohlmeinend gerathen haben, ... vier Ihnen sehr bekannte, in Einem Buche zusammengedruckte contrapunctische Duette, wovon das zweyte aus dem F dur ist, mit gehöriger Aufmerksamkeit zu untersuchen.“³⁴

Da hier zweifelsfrei J. S. Bachs „Vier Duette“ (BWV 802–805) gemeint sind, verdient Marpurgs Replik auch als kleines ergänzendes Dokument zur Bach-Rezep-

³² F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 2 Bde., Berlin 1760 (Datierung der Briefe: 1759–1760) und 1763 (Datierung der Briefe: 1761–1763), Faks.-Ausgabe Hildesheim–New York 1974. Die Kontroverse erstreckt sich über etliche Briefe. In Dok III finden sich unter Nr. 700 und 701 (S. 128–147) Auszüge aus dieser Polemik, soweit J. S. Bach in der Argumentation eine Rolle spielt.

³³ *Allegro, für das Clavier alleine, wie auch für die Violin mit dem Violoncell zu accompagniren, von Johann Philipp Kirnberger componirt und vertheidiget ...*, Berlin 1759, S. 4.

³⁴ Marpurg, a. a. O., Bd. I, S. 237. Die zitierte Stelle ist in Dok III ausgespart. Der Brief ist, jenseits aller in den „Kritischen Briefen“ üblichen Camouflage, ausdrücklich unterschrieben mit „mein lieber Herr Kirnberger, Ihr ergebenster Diener, Friedrich Wilhelm Marpurg“ (S. 240). – Es ist womöglich kein Zufall, daß in Hossbachs Sammelhandschrift die beiden kontroversen Stücke unmittelbar aufeinander folgen: Kirnbergers h-Moll-Fuge als Nr. 17 (*Fuga di Kirnberger*; SBB Mus. ms. 30332, S. 38f.), Marpurgs a-Moll-Fuge als Nr. 18 (ebd., S. 40f.). Nach dem Lagenschema in NBA V/6.2 Krit. Bericht [vgl. Fußnote 17], S. 112, bilden Kirnbergers Fuge und die erste Seite des „Duo“ den Schluß der dritten Lage; die Stücke wurden also nicht erst nachträglich aneinandergesetzt. Wenn Hossbach zu seiner Anordnung durch die Lektüre der „Kritischen Briefe“ gelangt ist, dann bleibt allerdings unklar, warum er bei Marpurgs Stück keinen Verfasser nennt (die Angabe „C. P. E. Bach“ ist, wie schon bemerkt, apokryph).

tion nach 1750 Beachtung. Marpurg hätte kein besseres Argument zur Abwehr von Kirnbergers Angriffen haben können als den Hinweis darauf, daß gar nicht er selbst, sondern C. P. E. Bach der Verfasser des Stückes sei. Marpurg hat dieses Argument nicht vorgebracht, weil es nicht der Wahrheit entspricht und weil er von der Möglichkeit einer Zuschreibung an Bach nichts ahnen konnte. Westphals etliche Jahre später aus einem Hinweis Bachs gezogene Schlußfolgerung erweist sich endgültig als trügerischer Kurzschluß.

Es ist verständlich, daß dies später nicht mehr auffiel. Wer Marpurgs Bekenntnis zu seinem „Duett“ in den „Kritischen Briefen“ las, aber nicht wußte, daß das „Duo“ als Werk C. P. E. Bachs galt, der hatte keinen Anlaß, Fragen zu stellen. Wenn dagegen ein Bach-Kenner in Marpurgs „Abhandlung“ auf das unbezeichnete „Duo“ stieß, dann konnte er das Stück seinem vermeintlichen Verfasser C. P. E. Bach zuordnen. Da bereits der Zugang zur Frage nach der Autorschaft verschüttet war, widmete sich der vorliegende Beitrag primär der Rekonstruktion des Problems. Sein Ergebnis läßt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen:

Das „Duo in contrapuncto“ kursiert seit etwa zweihundert Jahren unter dem falschen Verfassernamen. Es ist aus den Katalogen (olim Wq 119/1, H. 76) und Ausgaben der Werke C. P. E. Bachs zu streichen und seinem wahren Verfasser Friedrich Wilhelm Marpurg zuzuweisen. Dies könnte den Respekt vor Marpurgs kompositorischen (oder konstruktiven) Fähigkeiten erhöhen. Sicher wäre auch C. P. E. Bach zur Konstruktion eines derartigen Satzes fähig gewesen; Beispiele aus seiner Feder im Umkreis von Marpurgs Bemühungen um die Fuge erweisen dies zur Genüge. Daß das „Duo“ nicht aus seiner Feder stammt, bekräftigt nur ein weiteres Mal den Gemeinplatz, daß zwar der reine Satz, nicht aber der strikte Kontrapunkt zu den wesentlichen satztechnischen Grundlagen gehörte, mit denen C. P. E. Bach seine musikalischen Ziele verfolgte.

Wolfgang Horn (Erlangen)

¹ Vgl. P. Wolfing, Ein frühes Schriftzeugnis zur Carl Philipp Emanuel Bachs Studienzeit, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1995, S. 183–190.
² Auf diese Note bezieht sich offensichtlich Ledebur in seinem Aufsatz über Marpurg, vgl. C. F. W. Ledebur, *Kontraster-Lexikon* Berlin von der Königl. Preuss. Ges. der Wissensch. Berlin 1861, S. 253. Diesen Artikel wiederum benutzte Heinrich Meier 1977, vgl. H. Meier, *Das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs*, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1977, S. 142.

Neues zum Hofcembalisten Carl Philipp Emanuel Bach

Über Carl Philipp Emanuel Bachs Tätigkeit und Stellung als Cembalist in der preußischen Hofkapelle ist wenig bekannt. Wann er seinen Dienst antrat und wie dieser sich im einzelnen gestaltete, ist ungewiß. Beantwortet schien bisher immerhin die Frage seiner Besoldung. Auf das am Rande des höfischen Dienstes liegende Wirken Bachs als Gutachter im Auftrag des Berliner Magistrats hat jüngst Peter Wolny wieder aufmerksam gemacht.¹ Ohne Zweifel werden sich bei intensiver Suche noch weitere Details aus der Biographie des Hofmusikers Bach belegen lassen. So sei an dieser Stelle auf eine Notiz in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 30. Oktober 1753 hingewiesen, welche das an sich wohlbekannte Interesse Bachs an dem sogenannten Hohlfeldschen Bogenklavier genauer beleuchtet:²

„Am Sonntage [28. Oktober 1753] (...) des Abends führte die Königl. Capelle bey Ihrer Majestät, der Königin, in höchster Gegenwart Ihrer Majestät, der Königl. Frau Mutter, wie auch in hoher Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheiten, der Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses, ein Concert auf, bey welcher Gelegenheit der berühmte Künstler, Herr Hohlfeld, Ihrer Majestät, der Königin, ein Clavier von besonderer Erfindung vorstellte. Selbiges hat Darm-Saiten, auf welche ein Violin-Bogen streicht, wodurch auf diesem Claviere die verschiedenen Töne der Violin-Instrumente nachgeahmt werden. Der Königl. Cammer-Musicus, Herr Bach, spielte auf besagtem Instrumente ein Concert, das den allgemeinen Beyfall der höchsten und hohen Anwesenden erhielt.“

Die Notiz weist auf einen Aspekt der preußischen Hofmusik, der den Berufsalltag zumindest der Berliner Mitglieder der Hofkapelle mitbestimmte, aber wegen des überwiegend privaten Charakters kaum dokumentiert ist: die in der Regel bei den Königinnen stattfindenden Hofkonzerte. Hier dürften vorzugsweise Kompositionen der Berliner Hofmusiker erklingen sein. Welches Stück Bach am 28. Oktober allerdings vortrug, ist unbekannt. Möglicherweise handelte es sich um seine *Sonata fürs Bogenklavier* (H. 280). Wenn nun die „Berlinischen Nachrichten“ am 15. November berichteten, „daß die grossen Musicverständigen, die Herren Graun, Bach, Benda und viele andere, dieses neue Clavier mit vielem Beyfall aufgenommen“ hätten, dann unterstreicht dies nicht nur Bachs positive Einschätzung der Arbeit Hohlfelds, sondern auch die angesehene Stellung Bachs innerhalb der Hofkapelle. Daß seine „Profession“ als Hofmusiker und auch seine Position innerhalb der

¹ Vgl. P. Wolny, *Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit*, BJ 1995, S. 185–190.

² Auf diese Notiz bezog sich offensichtlich Ledebur in seinem Artikel über Hohlfeld; vgl. C. Frhr. v. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S.253. Diesen Artikel wiederum benutzte Heinrich Miesner 1937; vgl. H. Miesner, *Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1937, S. 132–143, hier S. 142.

Kapelle mit der Bezeichnung „Teilzeit-Cembalist in Potsdam“³ völlig unzureichend umrissen ist, dürfte deutlich geworden sein.

Das geht auch aus den im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrten sogenannten Schatull-Rechnungen Friedrichs II. hervor, welche von 1742 an – mit leider beträchtlichen Lücken – erhalten sind. Sie sind in der Forschung bisher kaum beachtet worden. Ihre Auswertung wirft neues Licht auf Bachs Dienstzeiten in Potsdam, sein Gehalt sowie seine Unterrichtstätigkeit im Auftrag des Königs. Die Schatulle stellte eine Art Privatkasse des Königs dar. Aus ihr bestritt Friedrich II. wechselnde Sonderausgaben unterschiedlichster Beschaffenheit, die entweder aus den Haushalten wie dem Hofstaatetat oder dem Kapelletat, die im Prinzip bloße Personaletats waren, nicht gedeckt werden konnten oder die deren festgesetzte Mittel überschritten hätten. Teils handelte es sich bei den Ausgaben um einmalige Aufwendungen (beispielsweise für Anschaffungen und Dienstleistungen), teils um regelmäßige Zahlungen (Gehälter, Zulagen). Ausgaben für die Hofmusik sind in den Abrechnungen fast durchgängig anzutreffen, wenn auch nur selten als gewichtige Faktoren im Gesamtetat. Die Bedeutung der Schatull-Rechnungen besteht nun nicht nur darin, daß hier ein ergänzender Haushalt zum Kapelletat vorliegt, sondern auch darin, daß ihnen Informationen über den sonst nicht dokumentierten, eher privaten Teil der höfischen Musik entnommen werden können.⁴

Die erste Erwähnung Bachs in den Schatull-Rechnungen stellt eine kleine Kuriosität dar: Im April 1751 erhielt er 59 Tl. 12 Gr. als Entschädigung „für 2 Kleider so ihm die Mené entzwey gefressen hat“.⁵ Bei der genannten Übeltäterin dürfte es sich um eines der vom König geliebten Windspiele gehandelt haben. „Mené“ (oder auch „Mehne“) steht dabei für Alcmene, ein von Friedrich II. bevorzugter Name für einen seiner kostbaren Vierbeiner.⁶ Der Zusammenstoß zwischen dem Liebblingsspielzeug und dem Hofcembalisten des Königs setzt uns indirekt in Kenntnis darüber, daß Bach gut und teuer gekleidet bei Hofe erschien. Immerhin gab er für jedes Kleid rund 10% seines damaligen Jahresgehalts aus.

³ Vgl. T. Plebuch, *Urbanisierung und Profession. Der Musikunternehmer Carl Philipp Emanuel Bach in der Stadt*, in: *Professionalismus in der Musik*, hrsg. von C. Kaden und V. Kalisch, Essen 1999 (Musik-Kultur. 5.), S. 185–199, hier S. 185.

⁴ Vgl. C. Henzel, *Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik. Teil 1*, in: *Jahrbuch SIM* 1999.

⁵ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (im folgenden: Gsta PK), B[randenburg-]P[reußisches]H[ausarchiv], *Rep. 47 G, Nr. 9*, Bd. 10, fol. 7 (Nr. 14).

⁶ Vgl. dazu F. Nicolai (Hrsg.), *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um Ihn waren, Zweytes Heft*, Berlin und Stettin 1789, S. 214f. (Neudruck des einschlägigen Textes in: F. Nicolai [Hrsg.], *Anekdoten von König Friedrich II. ... Halle/S. um 1890*, S. 61; *Anekdoten von Friedrich dem Großen. Eingeleitet von Reinhold Schneider*, Leipzig 1936 [Insel-Bücherei. 159.], S. 27); *Die Briefe Friedrich des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf. Hrsg. und erschlossen von Johannes Richter*, Berlin 1926, S. 213f., 366f.; P. Seidel, *Aus dem Privatleben Friedrichs des Großen*, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 7, 1903, S. 293–295.

Den Hofdienst direkt betreffen die an Bach zwischen Mai 1755 und September 1756 ausgezahlten Diäten beziehungsweise Quartiergelder. Folgende Zahlungen sind nachgewiesen:⁷

15 Taler Diäten für den 24. April – 24. Mai 1755⁸

17 Taler 12 Gr. Diäten f. d. 24. Mai – 6. Juni u. 21. Juni – 4. Juli 1755⁹

5 Taler Quartiergeld f. d. 17. – 26. September 1755¹⁰

16 Taler Diäten f. d. November 1755¹¹

11 Taler Quartiergeld f. d. 2. – 21. Dezember 1755¹²

13 Taler Diäten f. d. 31. Januar – 24. Februar 1756¹³

30 Taler 12 Gr. Diäten f. d. 25. April – 24. Mai 1756 (zusammen mit dem Fagottisten Marks)¹⁴

31 Taler 12 Gr. Diäten und Quartiergeld f. d. 25. Mai – 24. Juni 1756 (zusammen mit Fasch und Marks)¹⁵

30 Taler Diäten f. d. Juli 1756 (zusammen mit Marks)¹⁶

32 Taler Diäten f. d. 25. Juli – 24. August 1756 (zusammen mit Marks)¹⁷

6 Taler Quartiergeld f. d. 25. – 30. August 1756 (zusammen mit Marks)¹⁸

Die Zahlungen beziehen sich auf Bachs Anwesenheitszeiten in Potsdam, wo die Abendmusiken des Königs und die Auftritte der italienischen Intermezzisten mitzugestalten waren. Sie wurden extra vergütet, da Bach seinen Wohnsitz in Berlin hatte. Die gewöhnliche Praxis war die, daß die in Berlin beziehungsweise Potsdam lebenden Hofmusiker für die Dienstzeiten außerhalb ihres Wohnorts entschädigt wurden.¹⁹ Warum allerdings die Zahlungen einmal als Diäten und ein anderes Mal als Quartiergeld verbucht wurden, ist nicht nachvollziehbar. Ebenso undurchsichtig ist die Berechnungsgrundlage für die ausgezahlten Beträge. Umgerechnet auf die Anzahl der in Potsdam verbrachten Tage kommt man zwar auf einen Tagessatz von 12 Groschen. Die tatsächlich ausgezahlten Gelder aber lagen häufig etwas über der daraus resultierenden Summe, ohne daß dabei ein Prinzip erkennbar wäre.

Auf jeden Fall zeigt die Aufstellung, daß Bach im besagten Zeitraum von 17 Monaten mindestens acht Monate in Potsdam bei der allabendlichen Kammermusik des Königs tätig war. Die von Christian Friedrich Carl Fasch über Carl Friedrich Zelter überlieferte Regelung, daß es zwischen den beiden Cembalisten der Hofkapelle alle vier Wochen einen Wechsel gegeben habe,²⁰ findet sich darin nicht be-

⁷ Die Berechnung für den Monat März 1756 fehlt.

⁸ Vgl. Gsta PK, BPH, *Rep.* 47 G, Nr. 9, Bd. 14, fol. 6 (Nr. 45).

⁹ Ebenda, fol. 10 (Nr. 27).

¹⁰ Ebenda, fol. 13 (Nr. 37).

¹¹ Ebenda, fol. 14 (Nr. 26).

¹² Ebenda, Bd. 15, fol. 1 (Nr. 34).

¹³ Ebenda, fol. 2 (Nr. 34).

¹⁴ Ebenda, fol. 9 (Nr. 32).

¹⁵ Ebenda, fol. 11 (Nr. 30).

¹⁶ Ebenda, fol. 13 (Nr. 34).

¹⁷ Ebenda, fol. 14 (Nr. 37).

¹⁸ Ebenda, fol. 16 (Nr. 30).

¹⁹ Vgl. dazu H. Miesner (wie Fußnote 2), S. 137f.

²⁰ Vgl. C. F. Zelter, *Carl Friedrich Christian Fasch*, Berlin 1801, S. 13: „Fasch reisete also nach Potsdam ab und trat im Frühling des Jahres 1756 seinen Dienst an, der darin bestand:

stättigt. Teils waren die Dienstzeiten kürzer (zum Beispiel im Juni/Juli und September 1755), teils länger (zum Beispiel Juni bis August 1756), fraglos aber unregelmäßig. Dies gilt entsprechend für den jeweiligen Kollegen Bachs: Christoph Nichelmann befand sich vom 4. Juli bis zum 4. September sowie vom 30. September bis zum 31. Oktober 1755 in Potsdam,²¹ während sein Nachfolger Fasch sich möglicherweise im März, sehr wahrscheinlich aber (auch) im April sowie fraglos im Mai/Juni 1756 (hier aber weniger als vier Wochen lang) dort aufhielt.²²

Leider liegen für die übrigen Jahre nur mehr oder weniger pauschale Angaben über die monatlich ausgezahlten Gelder vor. Sie wurden in der Regel monatlich dem Ersten Violinisten Franz Benda ausgehändigt, der sie dann wohl an die einzelnen Musiker weitergab. Rückschlüsse auf die Dienstzeiten der Musiker in Potsdam, die auch Hinweise auf die Besetzung und das Repertoire der königlichen Kammermusik geben könnten, sind so nicht zu gewinnen. Insofern muß es offenbleiben, ob die für 1755/56 gesicherten „Dienstpläne“ repräsentativ sind. Ungewöhnlich ist auf jeden Fall die Beschränkung der aus Berlin anreisenden Musiker auf einen Cembalisten sowie (ab März/April 1756) einen Fagottisten.²³ Die Höhe der vorher aufgewendeten Summen für Diäten beziehungsweise Quartiergelder läßt darauf schließen, daß normalerweise zu den in Potsdam ansässigen Kapellmitgliedern mehrere Berliner Kollegen hinzutraten.²⁴ Allerdings könnte ihre Anwesenheit dort auch mit den Aufführungen der komischen Oper zusammenhängen.

Der Fagottist Johann Christian Marks ist in keinem der Kapelletats als Mitglied der Hofkapelle verzeichnet. Gleichwohl wurde er 1760/61 – wie auch alle anderen Hofmusiker – aus der Hofstaatskasse bezahlt: In jedem Quartal erhielt er 24 Taler in barem Geld.²⁵ Sein Name erscheint zum ersten Mal in den Schatull-Rechnungen im August 1754, als der König „für einen Basson so der junge Marcks in der Capelle bekommen“ 16 Taler bezahlte.²⁶ In den 1760er Jahren soll er gestorben sein.²⁷ Die Zusammenarbeit Bachs mit ihm in Potsdam 1756 hat möglicherweise

wechselweis mit Bach von vier zu vier Wochen dem Könige täglich seine Konzerte und Flötensolo auf dem Fortepiano zu accompagniren.“

²¹ Vgl. Gsta PK, *BPH, Rep. 47 G, Nr. 9*, Bd. 14, fol. 10 (Nr. 28), fol. 11 (Nr. 40), fol. 12 (Nr. 26), fol. 13 (Nr. 36) und Bd. 15, fol. 1 (Nr. 37). Das Ende des Dienstes am 31. Oktober ergibt sich aus der Vergütung von sieben Tagen vom 25. Oktober an.

²² Die Ungenauigkeit der Angaben hat ihre Ursache darin, daß für den März keine Belege erhalten sind, im April der Name des Cembalisten nicht genannt wird (weil er dem Schreiber noch nicht geläufig war?) und im Juni Bach und Fasch zusammen aufgeführt werden (siehe oben), wobei aber aus der ausgezahlten Summe eindeutig abzulesen ist, daß im Abrechnungszeitraum ein Wechsel zwischen ihnen stattgefunden haben muß; vgl. Bd. 15 (wie Fußnote 21), fol. 6 (Nr. 34) u. fol. 11 (Nr. 30).

²³ Die Datierung der Einführung des Fagotts in die königliche Kammermusik auf die Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg bei H. Augsbach, *Thematisch-systematisches Werkverzeichnis: Johann Joachim Quantz*, Stuttgart 1997, S. XXIII, ist entsprechend zu korrigieren.

²⁴ Vgl. für das Jahr 1754 H. Miesner (wie Fußnote 2), S. 138.

²⁵ Vgl. Gsta PK, I. HA, *Rep. 36, Nr. 496*, 19. Juni, 24. September u. 12. Dezember 1760 sowie 17. März 1761.

²⁶ Gsta PK, *BPH, Rep. 47 G, Nr. 9*, Bd. 13, fol. 21 (Nr. 34).

²⁷ Vgl. Ledebur (wie Fußnote 2), S. 346.

zur Einrichtung des *Trio a fagotto obbligato, flauto basso e cembalo* (H. 589) geführt, welches von Eugen E. Helm auf etwa 1755 datiert wird.²⁸

Ein zweiter Aspekt, der durch die Schatull-Rechnungen Friedrichs II. genauer beleuchtet wird, ist die Besoldung Bachs. Den Kapelletats zufolge erhielt Bach ab dem 1. Januar 1756 zusätzlich zu seinem Gehalt von 300 Talern eine Zulage in Höhe von 200 Talern.²⁹ Tatsächlich aber bewilligte der König seinem Hofcembalisten vom 1. Dezember 1755 an eine Zulage von 500 Talern, welche vom darauffolgenden Monat an teilweise aus dem Kapelletat bezahlt wurde. So lautet der Eintrag in den Rechnungen vom Dezember eindeutig: „dem Musico Bach Zulage a 500 Rthlr.[.] pro Dezembr. 41 Rthlr. 16 Gr.“³⁰ Seit dem Januar 1756 ist dann eine monatliche Zahlung von 25 Talern belegt. Diese jährlichen 300 Tl. aus der Schatulle dürfte Carl Wilhelm Ramler im Blick gehabt haben, als er Johann Wilhelm Ludwig Gleim im Dezember 1755 von der Gehaltsverbesserung Bachs berichtete.³¹ Jedenfalls zeigt die kräftige Steigerung, welche Bach unter den Instrumentalisten der Hofkapelle neben Franz Benda (der als Erster Violinist ebenfalls 800 Taler erhielt) zum viertbestbezahlten Musiker machte, daß Friedrich II., der mit der Gewährung von Zulagen sonst zurückhaltend war,³² sehr wohl die Bedeutung seines Hofcembalisten einzuschätzen wußte.

Leider läßt sich nicht mit letzter Sicherheit angeben, wie lange die Zulage aus der Schatulle gezahlt wurde, weil die Gehaltszahlungen der Zeit nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges nur noch bruchstückhaft nachweisbar sind. So finden wir die Auszahlung der monatlichen Zulage in Höhe von 25 Talern im Juni 1763 im Rahmen einer Aufstellung der „Pensionen und Tractamenter aus der Königl. Chatouille in Berlin und Potsdam monatlich zu bezahlen“ belegt.³³ Aus dem Januar 1764 liegt sogar eine eigenhändige Quittung Bachs für das erhaltene Geld vor:³⁴

„Fünf und Zwanzig Reichs Thaler für den Monat Januarius a. c. sind mir aus der Königl. Chatouille von des Herrn Hof Rentmeisters Buchholz Hochwohlgeb. in Edictmäßiger Münze ausgezahlt worden.

Berlin, d. 24 Januar 1764.

CPE Bach.“

²⁸ E. E. Helm. *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989, S. 128.

²⁹ Vgl. H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bachs Wirken in Berlin. Untersuchungen zum Sozialstatus des Musikers im 18. Jahrhundert*, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. T. Ebert-Obermeier, Berlin 1989, S. 40–50.

³⁰ Gsta PK, BPH, *Rep. 47 G, Nr. 9*, Bd. 14, fol. 15 (Nr. 13).

³¹ Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Krit. Gesamtausgabe*, hrsg. v. E. Suchalla, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 80.), Dok. Nr. 12 (Bd. I, S. 41). Die korrekten Angaben zu den im Kommentar (ebenda, S. 41 f.) genannten Gehältern lauten: Nichelmann 500 Taler, Agricola 400 Taler, ab 1. Dezember 1766 800 Taler.

³² Vgl. dazu C. Henzel, *Zu den Aufführungen der großen Oper Friedrichs II. von Preußen 1740–56*, in: *Jahrbuch SIM 1997*, S. 9–57, hier S. 19.

³³ Gsta PK, BPH, *Rep. 47 G, Nr. 9*, Bd. 18 (nicht foliiert).

³⁴ Gsta PK, I. HA, *Rep. 36, Nr. 580* (nicht foliiert).

Weitere ähnlichlautende Quittungen Bachs sind zuletzt noch aus den Monaten Februar und März 1764 überliefert.³⁵ Man kann aber davon ausgehen, daß Bach tatsächlich bis zu seinem Abschied die Zulage aus der Schatulle erhielt, weil die Zahlung von „Pensions- und Tractamentsgeldern“ nachweislich nicht aufhörte. Sie lassen sich für den Mai 1764 sowie das ganze Jahr 1765 belegen.³⁶ Nur fehlt jede Angabe darüber, wer wieviel Geld bekam.

Der dritte in den Schatullrechnungen greifbare Aspekt von Bachs Stellung als Hofmusiker betrifft seine Tätigkeit als vom Hof bestellter Lehrer des jungen Harfenisten Franz Brennessell. Den Schatull-Rechnungen zufolge hatte Brennessell im Mai 1755 vor dem König gespielt, wofür er 2 Taler 18 Groschen als Geschenk erhielt, und er war daraufhin mit 200 Talern Jahresgehalt angestellt worden.³⁷ Von Dezember 1755 an wurde er von Bach unterrichtet. Dafür bezahlte Friedrich II. seinem Cembalisten über die Gehaltszulage hinaus 200 Taler jährlich aus der Schatulle.³⁸ Die Zahlungen hielten offensichtlich die gesamte Kriegszeit über an. In diesen Zusammenhang gehört auch die Quittung für das Unterrichtsgeld vom 24. Januar 1757.³⁹ Im übrigen war Bach nicht der einzige Hofmusiker, der im Auftrag des Königs bei der Ausbildung des Kapellnachwuchses aktiv war. Prominente, von Friedrich II. aus dem Kapelletat gesondert entlohnte Lehrer waren Franz Benda, Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun sowie Johann Joachim Quantz.⁴⁰ Daß in der preußischen Hofkapelle „das Unterrichten immer zur Privatangelegenheit eines Musikers (zählte)“,⁴¹ ist also ein Irrtum.

Im Oktober 1763 endete Bachs Lehrtätigkeit. Von nun an erhielt Brennessell nach dem Willen des Königs zusätzlich „zu seinem Tractament diejenigen 200 rthlr.[.] welche der Bach zu dessen Information erhalten“.⁴² Allerdings sind für die weiteren Zahlungen an Brennessell kaum mehr Nachweise erhalten. Lediglich aus den Monaten Januar bis März 1764 sind noch eigenhändige Quittungen des Harfenisten über sein Monatsgehalt in Höhe von 33 Talern 8 Groschen überliefert.⁴³ In den Kapelletats wurde er jedenfalls bis 1786 (die Etats von 1787–97 sind verloren) nicht geführt, so daß man geneigt sein könnte, auf sein Ausscheiden aus dem Hoforchester nach 1764 zu schließen. Dem widerspricht aber der Kapelletat von 1798/99, welcher „Brenneßel sen.“ als Harfenisten mit einem Jahresgehalt von 400 Talern anführt und 1755 als Jahr seines Eintritts in die Hofkapelle

³⁵ Ebenda, Nr. 581 und 582.

³⁶ Gsta PK, BPH, Rep. 47 G, Nr. 9, Bd. 19, Mai, Ausgaben, sowie Bd. 20, monatliche Ausgaben.

³⁷ Ebenda, Bd. 14, fol. 6 (Nr. 13 und 30).

³⁸ Ebenda, fol. 15 (Nr. 14).

³⁹ Vgl. Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente (wie Fußnote 31), Dokument Nr. 16 (Bd. I, S. 53).

⁴⁰ Vgl. C. Henzel (wie Fußnote 32), S. 32.

⁴¹ Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente (wie Fußnote 31), S. 54.

⁴² GSta Berlin PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 570: Oktober.

⁴³ Ebenda, Nr. 580–582 (nicht foliiert). Der Harfenist schreibt hier seinen eigenen Namen mit doppeltem l.

verzeichnet.⁴⁴ Dies bedeutet, daß der Harfenspieler bis zum Ende der Regierungszeit Friedrichs II. aus den Privatmitteln des Königs bezahlt worden sein muß.

Brennessell war der Nachfolger des um die Jahreswende 1750/51 verstorbenen Harfenisten Petri.⁴⁵ Welche Funktion dieses Instrument in der Hofkapelle hatte, ist unklar. Einen spärlichen Hinweis gibt die in der Amalien-Bibliothek überlieferte Abschrift von Carl Heinrich Grauns Oper *Caio Fabricio* (Am.B. 196), in welcher in der Arie „Dell'amante l'alma bella“ (I.4.) Harfensoli vorgeschrieben sind. Das Anstellungsdatum Brennessells und sein jahrelanges Schülerverhältnis zu Carl Philipp Emanuel Bach beantworteten aber auf jeden Fall die bislang offene Frage, für wen das *Solo für die Harfe* (H. 563) aus dem Jahr 1762 geschrieben wurde: für keinen anderen als den Harfenisten Franz Brennessell.⁴⁶

Christoph Henzel (Berlin)

Ein beachtenswertes Beispiel stellt eine handschriftliche Sammlung von Märschen in der British Library London dar (Signatur: A.M. 246.15). Diese Quelle ist schon mehrfach herangezogen worden, so von Walter Kämpfe für sein Verzeichnis der Werke Carl Friedrich Abels⁴⁷ und in jüngerer Zeit von Richard Maunder für *The Collected Works of Johann Christian Bach* (Bd. 37), wo sogar – allerdings ohne Kommentar – einige Seiten im Falzblock wiedergegeben sind. Überraschend wurde bislang, daß diese Abschrift allein Anschein nach unter Bachs Aufsicht angefertigt wurde und darüber hinaus einige Stücke Satzüberschriften, Autorenzusweisungen und Bemerkungen von seiner Hand enthält. Dem bisher bekannten Bestand an Autographen kann somit eine neue eigenständige Nebenhandschrift von Johann Christian Bach zugeschlagen werden.

Die Manuskript enthält Klavierfassungen von insgesamt 47 Märschen verschiedener Kategorien, darunter fast alle jene Märsche, die Bach bereits von Terry und anderen Autoren zugeschrieben werden. Die Klavierfassungen dieser Werke blieben jedoch bis heute fast durchweg ungedruckt; Bachs reife Handschrift ist in jedem Stück anzutreffen. Satzüberschriften, Autorenzusgaben (auch wenn viele Stücke ohne nennende Zuweisung bleiben) und viele andere Details zeigen seine deutliche, stolze Handschrift. Sechs Satzbeleg der Komposition eigenhändig ein, von denen er vier, die Sätze 1, 43, 46 und 47, ausdrücklich als eigene Werke bezeichnete. Ein weiterer autographischer Satz, Nr. 44, trägt keine Autorengabe, kann ihn daher lediglich vermutungsweise zugewiesen werden. Satz Nr. 45 schreibt er seinem Freund, Geschäftspartner und Landsmann Carl Friedrich Abel zu. Charakteristisch für Bachs Handschrift sind die geradezu unverwechselbaren schräggehenden Vielnachschlüssel und spiralförmig gewundene Bassschlüssel. Die

⁴⁴ Die hier beschriebenen Ergebnisse hat E. Westphal auf meine Anregung hin teilweise veröffentlicht in: *Johann Christian Bach 1733–1783. The Collected Works of Johann Christian Bach*, hrsg. von Richard Maunder, London 1971, S. 253ff.

⁴⁵ Ledebur zufolge wurde Brennessell 1766 Mitglied der Hofkapelle; Ledebur (wie Fußnote 2), S. 75.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 414.

⁴⁷ Vgl. dazu D. M. Berg, *C. P. E. Bach's Harp Sonata*, in: *The American harp journal* 7, 1980, H. 4, S. 9–18, bes. S. 11–14.

Neuerkenntnisse zu einigen autographen Notenhandschriften von Johann Christian Bach

Eine eingehende Untersuchung der autographen Quellen hat in der Johann-Christian-Bach-Forschung erstaunlicherweise bislang nur eine bescheidene Rolle gespielt. Die charakteristische und zuweilen ausgesprochen kalligraphische Handschrift des Komponisten ist mehr als einmal der Aufmerksamkeit von Katalogbearbeitern und Autoren entgangen.¹

1. Die Handschrift British Library, London, R.M. 24. k. 15.

Ein bezeichnendes Beispiel stellt eine handschriftliche Sammlung von Märschen in der British Library London dar (Signatur: R.M. 24. k. 15). Diese Quelle ist schon mehrfach herangezogen worden, so von Walter Knappe für sein Verzeichnis der Werke Carl Friedrich Abels² und in jüngerer Zeit von Richard Maunder für *The Collected Works of Johann Christian Bach* (Bd. 37)³, wo sogar – allerdings ohne Kommentar – einige Seiten im Faksimile wiedergegeben sind. Übersehen wurde bislang, daß diese Abschrift allem Anschein nach unter Bachs Aufsicht angefertigt wurde und darüber hinaus einige Stücke, Satzüberschriften, Autorenuweisungen und Bemerkungen von seiner Hand enthält. Dem bisher bekannten Bestand an Autographen kann somit eine neue eigenhändige Notenhandschrift von Johann Christian Bach zugeschlagen werden.

Das Manuskript enthält Klavierfassungen von insgesamt 47 Märschen verschiedener Komponisten, darunter fast alle jene Märsche, die Bach bereits von Terry und anderen Autoren zugeschrieben werden.⁴ Die Klavierfassungen dieser Werke blieben jedoch bis heute fast durchweg ungedruckt. Bachs reife Handschrift ist in jedem Stück anzutreffen: Satzüberschriften, Autorenangaben (auch wenn viele Stücke ohne namentliche Zuweisung bleiben) und viele andere Details zeigen seine elegante, schöne Handschrift. Sechs Sätze trug der Komponist eigenhändig ein, von denen er vier, die Sätze 1, 43, 46 und 47, ausdrücklich als eigene Werke bezeichnete. Ein weiterer autographischer Satz, Nr. 44, trägt keine Autorenangabe, kann ihm daher lediglich vermutungsweise zugewiesen werden. Satz Nr. 45 schreibt er seinem Freund, Geschäftspartner und Landsmann Carl Friedrich Abel zu. Charakteristisch für Bachs Handschrift sind die geradezu unverwechselbaren schräg-stehenden Violinschlüssel und spiralförmig gewundenen Baßschlüssel. Die

¹ Die hier beschriebenen Ergebnisse hat E. Warburton auf meine Anregung hin teilweise berücksichtigt in: *Johann Christian Bach 1735–1782. The Collected Works* [im folgenden abgekürzt als CW], Bd. 48.1, Thematic Catalogue, New York und London 1999.

² W. Knappe, *Bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Carl-Friedrich Abel (1723–1787)*, Cuxhaven 1971, S. 253f.

³ CW 37, *Music for Wind Band*, hrsg. von R. Maunder, New York und London 1990.

⁴ Siehe C. S. Terry, *John Christian Bach*, London 1967.

Schlußschnörkel am Ende des Namenszuges und am Ende der autographen Einträge sind weitere sichere Merkmale seiner Handschrift und bestätigen gleichzeitig in vielen Fällen seine Autorschaft.

Der Rest der Londoner Handschrift stammt von der Hand eines namentlich nicht bekannten Kopisten, der als Schreiber auch in einer erst vor kurzem bekannt gewordenen Übertragung des Klavierkonzerts G-Dur op. 7. 6 begegnet.⁵ Auch dieses Manuskript enthält zahlreiche eigenhändige Eintragungen Johann Christian Bachs, was – wie im Falle der Londoner Handschrift – eine enge Zusammenarbeit zwischen Komponist und Schreiber belegt.

Von den etwa vierzig Märschen, die der unbekannte Kopist eintrug, beansprucht Bach durch seinen Namenszug ausdrücklich die Autorschaft von vier Sätzen (Nr. 5, 6, 11 und 12). Ein fünfter Satz (Nr. 21), könnte gleichfalls von ihm stammen, denn er hat ihn mit dem Buchstaben *B* gekennzeichnet. Sechs Sätze (Nr. 2, 4, 7–9 und 30) werden Abel zugeschrieben, einer (Nr. 3) dem Flötisten und königlichen Musiker Weidemann. Ein weiterer Satz (Nr. 33) stammt von „Count Botthmar“, wobei Bach noch die Buchstaben „v. g.“ [= very good?] wohl als Zeichen der Zustimmung hinzufügte. Die übrigen Sätze sind unbezeichnet. Bei einigen Märschen ist am Rand oder am Beginn des Werkes ein Zeichen, wahrscheinlich der Buchstabe *G*, angebracht; ob dies ein Werturteil oder einen Hinweis auf den Autor bedeuten soll, bleibt unklar.

Viele Stücke enthalten Hinweise auf das Regiment oder Bataillon, für das sie bestimmt waren. Ein Großteil trägt deutsche Namen (beispielsweise Bataillon „von Bock“, „von Kielmansegge“, „von Zastrow“) und bezieht sich wohl auf Hannoveraner oder andere deutsche Regimenter. Bachs Dienstherr, König Georg III., war zugleich Kurfürst, ab 1815 König von Hannover. Zwischen beiden Höfen bestand daher ein enger Austausch, obgleich der König Deutschland während seiner langen Regierungszeit nicht ein einziges Mal besucht hat.

Das Manuskript ist englischer Herkunft und weist einen zeitgenössischen braun-gesprenkelten Kalbsledereinband mit goldgeprägten Kronen und Eichenlaub auf. Das Titeletikett ist gleichfalls in Gold auf rotes Leder geprägt und lautet schlicht „Marches“. 31 Blätter des Bandes sind beschrieben, die übrigen sind leer. Das Wasserzeichen (Lilienschild mit Gegenmarke *LVG*) findet sich häufig in autographen Handschriften Johann Christian Bachs aus den 1760er und 1770er Jahren. Die Eintragungen erstreckten sich möglicherweise über einen längeren Zeitraum. Bachs Handschrift erscheint in den letzten Einträgen auffallend zittrig und zeigt wie andere späte Autographe Anzeichen des körperlichen Verfalls.⁶ Dies könnte darauf hindeuten, daß die spätesten Niederschriften während der letzten Lebensjahre (um oder nach 1780) erfolgt sind. Der Band hat immer zur Königlichen Musiksammlung gehört.

⁵ Siehe den Auktionskatalog *Continental Printed Books, Manuscripts and Music*, London: Sotheby's, Versteigerung am 28. und 29. Mai 1992, Losnummer 463. Die Handschrift befindet sich jetzt in Privatbesitz.

⁶ Siehe beispielsweise die eigenhändige Subskribentenliste, heute Bodleian Library, Oxford, die ich in meinem Beitrag *J. C. Bach and „New Music, at a more Reasonable Expence“*, in: *Musical Times* 126, 1985, S. 529–531, beschrieben habe.

Bachs Zuweisungen in diesem Band dürfen höhere Authentizität beanspruchen als die zuweilen widersprüchlichen Angaben in anderen zeitgenössischen Handschriften. Die Zuweisung des in CW 37, S. 182, wiedergegebenen Marsches Es-Dur Ty 360/2⁷ an Bach, die aufgrund einer ihm zugeschriebenen Stimmenabschrift der Königlichen Hausbibliothek Berlin⁸ erfolgte, muß aufgrund des eindeutigen Befunds der Handschrift *R. M. 24. k. 15*, wo er als Nr. 2 erscheint, zugunsten Abels korrigiert werden, da Bach diesen eigenhändig als Autor benannte. Entsprechend können die beiden bei Terry verzeichneten Märsche aus der Handschrift *M. M. 382* der Königlichen Hausbibliothek nicht länger als Werke Bachs in Anspruch genommen werden, da er in der Londoner Quelle gleichfalls Abel als Autor angegeben hat.⁹

Dagegen können zwei neue Märsche möglicherweise Bach selbst zugeschrieben werden. Der in Bachs Handschrift vorliegende Marsch Nr. 44 (siehe Notenbeispiel 1 auf S. 188) weist keine Autorenangabe auf, der Kopftitel wurde – nach Tintenfarbe und Federbreite zu schließen – zu anderer Zeit als die Noten niedergeschrieben. Der Satz könnte von Bach stammen, da es für ihn nichts Außergewöhnliches war, seine Handschriften unsigniert zu lassen. Tatsächlich existieren einige autographe Handschriften, die als solche lange nicht identifiziert wurden, da sie vom Komponisten nicht mit Namen gezeichnet sind, und er mag dies auch hier versäumt haben. Es handelt sich um eine ansprechende Komposition mit einigen bemerkenswerten Zügen. Die Faktur des Satzes ist außergewöhnlich dicht, wohingegen die anderen Märsche der Sammlung recht dünn gesetzt sind und oft rechte und linke Hand des Klaviers weit voneinander trennen. Der Marsch Nr. 44 erweckt durchaus den Eindruck eines Arrangements eines für ein Ensemble gesetzten Stückes. Der zweite Kandidat, Nr. 21 der Handschrift (siehe Notenbeispiel 2 auf S. 189), stammt zwar von Kopistenhand, ist aber von Bach mit „B.“ gezeichnet, was seine Autorschaft anzeigen könnte. Doch läßt sich dies nicht beweisen, zumal das Stück musikalisch nichts von Bachs gewohnter Grazie und kompositorischer Stärke erkennen läßt.

Der Weidemann zugeschriebene Marsch, Nr. 3 der Handschrift, ist allem Anschein nach ein Unikat: Er wurde offenbar nicht gedruckt, und eine weitere handschriftliche Quelle kann zumindest in der British Library nicht ermittelt werden. Über den Grafen Bothmarr, Komponist von Marsch Nr. 33, ist wenig bekannt. Offenbar gehörte er zum weiteren Kreis um Abel und Bach, denn „his Excellence Count Bothmar“ erscheint 1760 auf der Subskribentenliste zu Abels Sonaten für Clavier, Violine beziehungsweise Flöte und Violoncello op. 2.¹⁰ Er muß als Autor eines Marsches für das Regiment des Prinzen Ernst gelten, der sogar Bachs Zustimmung fand. Möglicherweise war er ein Verwandter des Hannoverischen Staatsmannes Johann Kasper Reichsgraf von Bothmer (1656–1732), der König Georg I. bei seiner Thronbesteigung unterstützt hatte und in London verstarb.

⁷ Als Werk Bachs noch im Werkverzeichnis von E. Warburton (CW 48:1, B 89).

⁸ Ty 360/1–2. Die Konkordanzquelle findet sich in SBB, *M. M.* 386.

⁹ Die Märsche erscheinen in der Londoner Handschrift an 8. und 9. Stelle.

¹⁰ C. F. Abel, *Six Sonatas for the Harpsichord with Accompaniments for a Violin or German Flute and Violoncello* ... op. 2, London: Autor [1760].

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Schreiber	autogr. Angaben	Werkverzeichnisse Bemerkungen	Konkordanzen/Ausgaben	Nr.
1	1r	ohne	F	JCB	<i>Bach</i>	Ty 361/1, CW 48: 1 B 90	CW 48:3, S. 619; 1782 gedruckt als 3. Satz der 1. Sinfonie in JCB, <i>Sei Sinfonia pour deux Clarinettes, deux Cors de Chasse et Basson</i> (London: Longman & Broderip), RISM A/I/1, B 259	1
2	1v-2r	<i>March</i>	F	Kopist	<i>Abel</i>	Ty 360/1, CW 48: 1 B 88, Knape WK-O 217	SBB, <i>M.M.</i> 386 (für Blasinstrumente) als Werk von JCB; Bläserfassung in CW 37, S. 182	2
3	2r	<i>Marche</i>	D	Kopist	<i>Weidemann</i>			3
4	2v-3r	<i>March</i>	F	Kopist	<i>Abel</i>	= Ty 360/2, Knape WK-O 218, CW 48: 1 B 89		4
5	3v-4r	<i>March</i>	Es	Kopist	<i>Bach</i>	Ty 359/4, CW 48: 1 B 84	Schwerin LB, <i>Mus.</i> 831 (für Blasinstrumente): <i>Marche du Régiment le Braun</i> , Bläserfassung in CW 37, S. 163	5
6	4v-5r	<i>March</i>	Es	Kopist	<i>Bach</i>	Ty 361/2, CW 48: 1 B 91	Faksimile in CW 37, Appendix, S. 186	6
7	5v-6r	<i>March</i>	F	Kopist	<i>Abel</i>	Knape WK-O 219		7
8	6v-7r	<i>March</i>	F	Kopist	<i>Abel</i>	Ty 360/3, CW 48: 1 YB 86, Knape WK-O 220	SBB, <i>M.M.</i> 382 (für Blasinstrumente) als Werk von JCB	8
9	7v	<i>March, allegro</i>	F	Kopist	<i>Abel</i>	Ty 360/4, CW 48: 1 YB 85, Knape WK-O 221	SBB, <i>M.M.</i> 382 (für Blasinstrumente) als Werk von JCB	9

10	8r	<i>Presto</i>	Es	Kopist	<i>Dragoner Reg: von Bock</i>			10
11	8v-9r	<i>Maestoso</i>	Es	Kopist	<i>Bach</i>	Ty 360/5 u. 361/3, CW 48:1 B 87	SBB, <i>M.M. 381</i> (für Blasinstrumente), publiziert in CW 37, S. 172	11
12	9v-10r	<i>Allegro</i>	F	Kopist	<i>Bach</i>	Ty 360/6, CW 48:1 B 86	SBB, <i>M.M. 381</i> (für Blasinstrumente), publiziert in CW 37, S. 169	12
13	10v	<i>Presto</i>	D	Kopist	<i>Dragoner Reg: von Veltheim Zu Pferde</i>			13
14	11r	<i>Vivace</i>	A	Kopist	[<i>Dragoner Reg: von Veltheim</i>] <i>Zu Fusse G</i>			14
15	11v	<i>Allegro</i>	B	Kopist	<i>Dragoner Reg: von Waldhausen Zu Pferde</i>			15
16	12r	<i>Vivace</i>	Es	Kopist	[<i>Dragoner Reg: von Waldhausen</i>] <i>Zu Fusse G</i>			16
17	12v	<i>Allegro Molto</i>	C	Kopist	<i>Dragoner Reg: von Muller Zu Pferde</i>			17
18	13r	<i>Allegro</i>	C	Kopist	[<i>Dragoner Reg: von Muller</i>] <i>Zu Fusse</i>			18
19	13v	ohne	C	Kopist	<i>Garde Reg: Ist: Battallion. G</i>			19
20	14r	ohne	Es	Kopist	<i>Garde Reg: 2 Battailon</i>			20
21	14v	<i>Tempo giusto</i>	A	Kopist	<i>Battailon von Block. B</i>	möglicherweise von Bach?	nicht in CW	21
22	15r	<i>All[egr]o Molto</i>	D	Kopist	<i>Battailon von Hardenberg</i>			22

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Schreiber	autogr. Angaben	Werkverzeichnisse Bemerkungen	Konkordanzen/Ausgaben	Nr.
23	15v–16r	ohne	G	Kopist	<i>Battaillon von Kielmansegge</i>			23
24	16v	<i>Non Presto</i>	C	Kopist	<i>Batt: von Wangenheim</i>			24
25	17r	ohne	C	Kopist	<i>Batt: von Zastrow</i>			25
26	17v	ohne	C	Kopist	<i>Batt: von Scheiter; G</i>			26
27	18r	ohne	Es	Kopist	<i>Batt: von Schele</i>			27
28	18v	<i>Moderato</i>	D	Kopist	<i>Reg: von Reden</i>			28
29	19r	<i>Non troppo Allegro</i>	A	Kopist	<i>Batt: von Behr</i>			29
30	19v–20r	ohne	B	Kopist	<i>Abel Reg: von Pr: Carl</i>	Knape WK-O 222		30
31	20v	<i>Poco Allegro</i>	B	Kopist	<i>Batt: von Bock</i>			31
32	21r	<i>Molto Grave</i>	F	Kopist	<i>Batt: von Ahlefeld</i>			32
33	21v	<i>non presto</i>	Es	Kopist	<i>Batt: von Pr. Ernst Count Bothmarr v.g.</i>			33
34	22r	<i>Andante</i>	G	Kopist	<i>Batt: von Plessen</i>			34
35	22v	<i>Grave</i>	D	Kopist	<i>Batt: von Saxen Gotha</i>			35
36	23r	<i>Allegro</i>	C	Kopist	<i>Batt: von Otten</i>			36
37	23v	ohne	D	Kopist	<i>Batt: von Estorf</i>			37
38	24r	<i>Soave</i>	Es	Kopist	<i>Batt: von Craushaar; G</i>			38

39	24v	<i>Moderato</i>	F	Kopist	<i>Batt: von Meding</i>			39
40	25r	<i>non troppo allegro</i>	B	Kopist	<i>Reg: von Linsing</i>			40
41	25v	<i>Allegro</i>	G	Kopist	<i>Batt: von Goldacker</i>			41
42	26r	<i>Grave</i>	B	Kopist	<i>Batt: von la Motte</i>			42
43	26v–27r	<i>March</i>	F	JCB	<i>Bach</i>	Ty 359/5 und 361/4, CW 48:1 B 85	Schwerin LB, <i>Mus. 831</i> (für Blasinstrumente): <i>Marche du Régiment le Würmb</i> ; diese Fassung publiziert in CW 37, S. 165	43
44	27v–28r	<i>March</i>	C	JCB	<i>Von 17 Regiment zu Fuss</i>	nicht in CW 48:1		44
45	28v–29r	ohne	F	JCB	<i>March composed for HRH, the Prince of Wales by Mr Abel</i>	Knappe WK-O 223		45
46	29v–30r	<i>Maestoso</i>	Es	JCB	<i>Bach</i>	Ty 361/5, CW 48:1 B 92	CW 37, Appendix, S. 188	46
47	30v–31r	<i>March</i>	B	JCB	<i>Bach</i>	Ty 361/6, CW 48:1 B 93	CW 37, Appendix, S. 190	47

Über die Bestimmung des Sammelbandes sind nur Mutmaßungen möglich. Die Niederschrift läßt große Sorgfalt erkennen, die wenigen Korrekturen dienen überwiegend der Verbesserung von Schreibfehlern. Ausführungspraktische Angaben fehlen. Die Klavierübertragungen könnten zu Unterrichtszwecken oder auch zum Privatvergnügen von Mitgliedern der königlichen Familie verwendet worden sein. Bach war bald nach seiner Ankunft in London am Beginn der 1760er Jahre Klaviermeister der britischen Königin geworden, und er unterrichtete offenbar auch ihre Kinder. Einem Eintrag im Tagebuch John Marshs können wir entnehmen, daß Bach Mitte der 1770er Jahre Lady Louisa einige Märsche zur Verfügung stellte. Von ihrer Sammlung machte das 25. Infanterieregiment in Romsey, Hampshire, im Mai 1776 Gebrauch.¹¹ Die Handschrift *R. M. 24. k. 15* könnte durchaus ähnlich wie das verschollene Lennox Manuskript angelegt sein und ähnlichen Zwecken gedient haben.

Durch die Identifizierung von Bachs Eigenschrift in diesem Manuskript läßt sich für die Mehrzahl seiner Märsche die Echtheit belegen. Zugleich wirft diese Quelle neues Licht auf einen wenig bekannten Bereich seines Schaffens und ergänzt das bislang greifbare Repertoire um einige kleine, doch attraktive Kompositionen.

2. Die Handschrift Museum Carolino Augusteum, Salzburg, *Hs. 1789*

Vor kurzem hat Cliff Eisen auf eine überaus wichtige Handschrift der Klavier-sonate Es-Dur op. 17.3¹² von Johann Christian Bach aufmerksam gemacht.¹³ Dieses Manuskript, das auch eine Aufschrift von Leopold Mozarts Hand aufweist, wird heute im Salzburger Museum Carolino Augusteum unter der Signatur *Hs. 1789* aufbewahrt. Die Quelle ist in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert: Die im Druck zweisätzigte Sonate weist in dieser Handschrift einen zusätzlichen langsamen Satz von hoher musikalischer Qualität auf, den Eisen erstmals publiziert hat. Auch sonst gibt es – vor allem hinsichtlich des Klavierstils – zahlreiche Unterschiede zwischen den beiden Fassungen (Bach hat mehr als einmal in entsprechender Weise eigene Werke überarbeitet oder Material aus älteren Werken übernommen). Eisen legt überzeugend dar, daß die handschriftliche Fassung deutlich älter als der Druck ist und daß sie durchaus schon aus der Zeit von Mozarts Besuch in London (1764/65) stammen und unmittelbar vom Komponisten in den Besitz seines Schützlings und dessen Vater übergegangen sein könnte. Die An-

¹¹ *The John Marsh Journals. The Life and Times of a Gentleman Composer (1752–1828)*, mit einer Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Brian Robins, Stuyvesant NY 1998, S. 141: „As the 25th. Band had a pretty good collection of marches (some of which were in MS composed by Bach for Lady Louisa), I now borrow'd some of them & adapted them for our musical club.“

¹² Die Sonaten wurden zuerst um 1773/74 in Paris als op. 12 gedruckt, werden aber üblicherweise nach dem Londoner Druck zitiert (erschieden 1779 als op. 17).

¹³ C. Eisen, *The Mozart's Salzburg Music Library*, in: *Mozart Studies* 2, Oxford 1997, S. 85–138. Abdruck nach der Salzburger Quelle in *CW* 48 : 3, hrsg. von E. Warburton, S. 645–655. Vgl. auch *CW* 48 : 1, A 9b.

nahme gewinnt dadurch an zusätzlicher Überzeugungskraft, daß das Papier dem von anderen in London entstandenen Werken Johann Christian Bachs und Mozarts, nicht aber demjenigen aus Mozarts späterer Salzburger Zeit entspricht. Des weiteren teilt Eisen mit, daß der Titel „Sonata I a I Cembalo Solo I di GCBach“ von der Hand eines nicht bekannten Schreibers herrühre, und gibt diese Seite sowie die erste des Notentextes im Faksimile wieder.¹⁴

Völlig übersehen hat Eisen allerdings, daß das gesamte Manuskript – außer den Zusätzen Leopold Mozarts – von Johann Christian Bachs Hand stammt. Die Titelseite ist autograph und vom Komponisten signiert, was sich leicht anhand des Schnörkels, der vom letzten Buchstaben seines Namens ausgeht, erkennen läßt. Auch die ersten beiden Sätze weisen die typischen Schlußschnörkel auf. Die Handschrift entspricht in allem derjenigen von anderen Autographen aus der Mitte der 1760er Jahre, etwa dem fast durchweg autographen Originalmanuskript zu *Carattaco*¹⁵ mit seinem bauchigen Violinschlüssel, dem spiralförmigen Baßschlüssel und anderen unverwechselbaren Eigentümlichkeiten von Bachs Notenschrift. Es ist – wie bereits angedeutet – sehr wahrscheinlich, daß das Manuskript unmittelbar von Bach an die Mozarts gelangte; fast sicher geschah dies während ihres Londoner Aufenthaltes, und man ist versucht anzunehmen, daß das Stück sogar eigens für sie komponiert wurde. Auch in diesem Fall – es handelt sich immerhin um die einzige im Autograph überlieferte Klaviersonate des Komponisten – ist Bachs markante, kalligraphische Handschrift lange nicht erkannt worden, wodurch Cliff Eisen bedauerlicherweise an weiterreichenden Schlußfolgerungen aus seiner ausnehmend wichtigen Entdeckung gehindert wurde. Auch hier kann nun der Kanon um eine weitere eigenhändige Notenhandschrift Johann Christian Bachs bereichert werden.

Stephen Roe (London)

Übersetzt von *Ulrich Leisinger* (Leipzig)

¹⁴ Ebenda, S. 105f.

¹⁵ Brüssel, Conservatoire Royale de Musique, 2039 MSM. Faksimile der Handschrift in CW 6, New York 1985.

Beispiel 1

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the texture. The third system features a repeat sign with first and second endings, marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes dynamic markings of forte (*f*) and piano (*p*), with a fermata over a measure in the bass line. The fifth system concludes the piece with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign.

Beispiel 2

Bataillon von Block
Tempo Giusto

The musical score is written for a single instrument, likely a keyboard or lute, in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Tempo Giusto'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often in pairs. The bass staff provides a steady accompaniment with similar rhythmic values. Performance markings include a piano (*p*) dynamic in the fourth system and a forte (*for*) dynamic in the fifth system. A trill (*tr*) is indicated above a note in the fifth system. The piece ends with a repeat sign and a fermata.

Marsch
Allegro.

Bach

J. C. Bach, Marsch Es-Dur, autograph (British Library London, R. M. 24. k. 15, fol. 29v).
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Trustees of the British Library.

Johann Christoph Bachs Berufung auf die Schweinfurter Organistenstelle

Unzufriedenheit mit den örtlichen Verhältnissen und schlechte Arbeitsbedingungen hatten den Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach im Jahr 1686 veranlaßt, sein Auskommen andernorts zu suchen. Aus welchen Quellen er von der anstehenden Neubesetzung des Organistenamts an der Schweinfurter Johanniskirche erfahren hatte, ist bislang unklar. Im Sommer befand er sich auf einer Reise in die fränkische Stadt, und daß er dabei auch die eine oder andere Komposition im Gepäck hatte, ist nicht unwahrscheinlich. Es kam nicht selten vor, daß Anwärter auf eine Organistenstelle schon im Vorfeld einer Bewerbung oder nach erfolgtem Probespiel dem Rat der Stadt Geschenke „verehrten“. Immerhin befanden sich in dem heute verschollenen Musikalienbestand der Schweinfurter Johanniskirche mindestens fünf Werke Johann Christoph Bachs, die vielleicht im Zusammenhang mit seiner Bewerbung in die fränkische Stadt gelangt waren.¹ Im Juli traf Bach in Schweinfurt ein und legte am 26. des Monats das Probespiel auf der Orgel ab.

„Montags d[en] 26. Julij Annô 1686. [...] H[errn] Christoph Bach, organisten zu Eysennach, welcher anheüt ein *specimen* auff der orgel allhier abgeleget, sind 4 Rthlr zur *recompens decretirt*, benebenst die hiesige organisten Stelle, weil[en] H[err] backhauß Alters und Schwachheit halben dem Werck nicht wohl länger vorstehen könnte, demselben gegen das gewöhnliche *salarium* vffgetragen darbey aber keine freye Wohnung v[er]sprochen word[en], vnd solte H[err] backhauß noch in seinem bißherigen *logiement* gelaßen auch Ihm das biß dato gereichte *salarium* noch ferner verabfolgt werd[en]“².

Für seine Bemühungen wurden Bach Auslagen in Höhe von vier Reichstalern erstattet. In den Stadtrechnungen wird dieser Betrag nochmals in Guldenwährung unter der Rubrik „Ausgab Geldt ins Gemein A[nn]o]. 1686“ verbucht: „4.[fl.] 22[gr.] 2[Pfg.] sindt H[err]n Bachen, organisten zu Eysennach verehrt word[en], 26. Jul[ii]. 86.“³

Bachs Freude über das erfolgreiche Probespiel wurde schon bald nach seiner Rückkehr nach Eisenach getrübt. Hier ging es darum, im Ringen um eine Beilegung des zwischen ihm und dem Kaufmann Justin Sander entstandenen Konflikts

¹ Stadtarchiv Schweinfurt, *Reichsstädtisches Repertorium II, XLIII, Fasz. 46*, unpaginiert. Bei den folgenden Titeln handelt es sich um gattungsmäßig nicht eindeutig zu bestimmende Vokalwerke: „Auf laßt uns den Herrn loben“ für Sopran, 9 Instrumental- und 4 Ripienstimmen, „Der Herr ist König“ für Baß und 5 Instrumentalstimmen, „Gott schweig doch nicht also“, für 5 Vokal-, 9 Instrumental- und 5 Ripienstimmen, „Herr wende dich“ für 4 Vokal- und 5 Instrumentalstimmen und „Nun geh ich hin zu dem der mich“ für Baß, 2 Instrumental- und 4 Ripienstimmen; P. Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: Schütz-Jahrbuch 19, 1997, S. 125f., 140f., 146, 153.

² Stadtarchiv Schweinfurt, Reichsstädtisches Archiv, Ratsprotokolle 58, 1686–1688 (*Raths-Protoc: vom 16. Febr. 1686. bis d. 23. Mar. 1688.*), Bl. 74^r.

³ Stadtarchiv Schweinfurt, Reichsstädtisches Archiv, Einnehmerrechnungen Memoriale/Manuale 60, 1686–1687 (*Annô 1686. Einnehmer Memoriale. [...] Von Greg: aō: 1686. Biß Greg: aō: 1687.*), unpaginiert.

eine Einigung zu erzielen. Stein des Anstoßes waren Forderungen Sanders in Höhe von über 32 Talern, die Bach nach wohl mehrmaligen Zahlungsaufforderungen noch nicht beglichen hatte. Sander drängte hingegen auf eine Entscheidung, und da sich beide Parteien offenbar nicht auf eine gemeinsame Linie einigen konnten, wurde die Angelegenheit am 23. August vor dem Rat verhandelt. Nach Darstellung der Behörde ergab sich folgender Sachverhalt:

„Eodem [23. August 1686]

H[err] Justin Sander [contra] H[errn] Bachen *Organisten*.
in p[unct]o. *debiti*
klagt

Daß beklagter ihm l[aut]. außzugs 32 thlr 7 gr $1\frac{3}{4}$ Pfg. vor empfangene Chram Wahren v[er]nd. theils an leicht kosten schuldig
Bathe ümb Zahlung.

Beklagter

Will die *Resolution* über eingegebenen außzug morgen überschicken, sagte aber letzlichen H[err]. Kl[ä]ger würde ihn nicht verurtheilen er wolte weilen die schuld wohl geständig sey, würde bescheides erwarten

Bescheid

Weilen Beklagter das *quest[ionirte]*: *debitum* der 32 thlr 7 gr $1\frac{3}{4}$ Pfg. gestehet so ist er solches binnen 14 tagen beÿ vermeidung der *Execution* zu bezahlen verbunden.⁴⁴

Bachs Zusage, die geforderten Unterlagen umgehend zu übersenden, bewahrte ihn zunächst vor der „*Execution*“, also der Androhung gerichtlicher Schritte. Statt sich aber im weiteren Verlauf um einen Zahlungsmodus zu bemühen, spekulierte er auf eine Verschleppung des Verfahrens und hoffte auf eine Zurücknahme der Klage und eine Niederschlagung der Forderung. Unterdessen ging in Schweinfurt das Berufungsverfahren in die letzte Runde. Ende August lag ein Entscheid vor:

„Freÿtags den 27. Aug[ust]. Annô 1686. [...] Das *vocation* Schreiben an H[errn] Jo[hann]. *Christoph Bachen, organisten* zu Eÿsennach, zu einem *organisten* hiehero nach Schweinfurth ist abgelesen vnd *placitirt*, Benebenst demselben 10 Rthlr zu seinem Uffzug zu verehren, wegen der Wohnung aber H[err] Herbart, allß an welchen Er geschrieben, Sich vmb eine vor derselben vmbzuthun, anzudeüten Erkannt word[en].“⁴⁵

Daß mit der Organistenstelle keine freie Dienstwohnung verbunden war, wußte Bach bereits, und daher hatte er sich rechtzeitig nach einer Privatwohnung umgesehen. Inwieweit ihm dabei ein gewisser Herbart behilflich war, ist noch unklar. Nach der Beschlußfassung des Rats wurde das folgende Berufungsschreiben verfaßt:

„Dem Ehrnvesten
Herrn Johann Christoph
Bachen hochfürstlich]. Sächsischen
wohl bestellten *Organisten*
zu Eÿsennach, Unserm
sond[er]s lieben Herrn
vnd Freund

⁴ Stadtarchiv Eisenach, *EE Raths zu Eÿsennach Protocoll vom 13 Aprilis 1686 biß den 18. April. 1687.*, unpaginiert.

⁵ Wie Fußnote 2, Bl. 85^{r+v}.

Unsern freündlichen Gruß zuvor
Ehrnvester pp anders lieber Herr vnd Freünd

Demselben ist bereit zur genüge bewust, was maß[en] unser *organist*, H[err] Christian Bach-
hauß, wegen vff Sich habend[en] Alters vnd dahero verspührend[en] mercklich[en] Abgangs an
dem Gesicht vnd Gehör, seine vorhero Bey hiesigem Orgelwerck geleistet[en] *officia* nicht
mehr, wie sonsten, *praestiren* kan. Wann dann Wir dahero vervracht werden, vff and[er]weite
Bestellung solcher *function* die *reflexion* zu nehmen, auch deß Herrn bekandte *qualitäten* zu
solchen *officio* vnß sond[er]bahr *recomendirt* vnd angerühmet word[en]: Allß haben dem
selben, mittelst dieses vnser *vocation* Schreibens, diese Bedienung, gegen Jüngst von unsert-
weg[en] durch die hiesige HH[erren] *Scholarchen* bereit *notificirte* Bestallung, vffgetragen,
nicht zweifflende, der Herr solche gern vnd willig vff Sich nehmen, vnd seinen vffzug, so bald
es seyn kan beförd[ern] werde, worzu Wir dann Ihm 10 Rthlr verehren, die bestallungs *Notul*
aber allhier ausfertigen vnd demselben nach seiner, Gott gebe, glück[lichen]. hieherkunfft,
extradiren laß[en] wollen: Göttl[ichen]. Allwaltenden Ob Schutz vnß imittelst allerseits heyl-
wertig empfehlende

Datum den 27. *Augusti*

Annó 1686.

B[ürgermeiste]r. v[nd]. Raht d[er]

Statt Schw[ein]f[ur]t.⁴⁶

So entschlossen Bach war, den Eisenacher Dienst zu quittieren und dem Ruf auf die Schweinfurter Organistenstelle zu folgen, so unsicher war der Ausgang des Verfahrens, das Sander gegen ihn angestrengt hatte. Ob Bach nach Erhalt des Berufungsschreibens, das eine vorläufige Zusage über den Amtsantritt und die Bewilligung einer Umzugskostenpauschale enthielt, das jedoch mit der Auflage verbunden war, daß die Ausstellung der Bestallungsurkunde in Schweinfurt erfolgen werde und zwar unter Vorbehalt der noch beizubringenden Eisenacher Entlassungsurkunde, die Abreise noch ernsthaft in Erwägung zog, darf bezweifelt werden. Denn als der Umzug Mitte September in greifbare Nähe gerückt war, sorgte der plötzliche Tod des Eisenacher Landesherrn am 19. September⁷ für Aufregung und Geschäftigkeit im fürstlichen Haus. Außerdem hatte Bach seine Verbindlichkeiten noch immer nicht beglichen, und da Sander von seiner Forderung nicht abrückte und auf Zahlung drängte, ging der Rat am 20. September dazu über, die Angelegenheit dem fürstlichen Amt zu überstellen. Seit dem 20. September hatte sich Bach vor der obersten Justizbehörde zu verantworten und mit der Aufnahme des Verfahrens dürften sich seine Chancen, Eisenach zu verlassen, weiter verschlechtert haben.

„Den 20^{ten} 7 br[is]. [1]686

Demnach H[err]. Joh[ann]: Christoph Bach deme zwischen Ihme H[errn] Bekl[agte]n. an einem vndt H[errn] Justin Sandern Cl[ä]ge[r]n am andern theil am 23^{ten} Augustii jüngsthin ertheilten bescheid an geringsten nicht nach kommen v[nd]. die geklagte 32 thlr 7 gr. 1³/₄ Pfg. Chram v[nd]. leichwahren bezahlet, alß wird auf Clagenden theils ferneres anhalten dieses *debitum* hiermit zur *Execution* ins f[ürstl]iche. Amt verwiesen, Eisenach den 20^{ten} 7 br[is]. 1686. Der Rath daselbst⁴⁸.

⁶ Stadtarchiv Schweinfurt, *Reichsstädtisches Repertorium I, Fasc. I–23, 6*, unpaginiert; vgl. K. und I. Geiringer, *The Bach Family. Seven Generations of Creative Genius*, London 1954, S. 36, sowie *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten*, München 1958, S. 42; P. Wollny (wie Fußnote 1), S. 113f.

⁷ Stadtkirchenarchiv Eisenach, Kirchenbuch 1684–1695, Bl. 131f.

⁸ Wie Fußnote 4.

Mit einer derartigen Zuspitzung der Lage hatte Bach offenbar nicht gerechnet, und daß sein berufliches Weiterkommen ausgerechnet jetzt mit Gläubigerinteressen kollidierte, war eine unglückliche Fügung des Schicksals. Wie der Fall schließlich ausging, ob Bach tatsächlich zur Zahlung verpflichtet wurde oder ob es doch noch zu einer Einigung zwischen den beiden Parteien kam, bleibt vorerst offen. Inwiefern die Entscheidung des fürstlichen Amtes, Bachs Entlassungsbegehren nicht zu entsprechen, durch das laufende Verfahren bestimmt wurde, ist unklar, daß die Entscheidung aber im Einvernehmen mit dem Rat getroffen wurde, darf bezweifelt werden. Das politische Kräfteverhältnis zwischen der fürstlichen Territorialgewalt und dem Stadtrat hatte sich in den achtziger Jahren erkennbar zuungunsten des letzteren verschoben, so daß der Rat selbst in wichtigen Angelegenheiten, auch wenn sie in sein Ressort fielen, lediglich als Sprachrohr der fürstlichen Behörde auftrat. Deren Votum war endgültig und so hatte der Eisenacher Rat nur noch die Aufgabe, den Schweinfurter Amtskollegen eine offizielle Stellungnahme mitzuteilen. In der Erklärung heißt es:

„Hoch Edle, Veste, hoch- und wohlgelarte, auch hoch- und wohlweise Insonders hochgeehrte Herrn undt Freünde

Es hat Unß dem Rath alhier der hiesige Stadtorganist, Johann Christoph Bach gebürend zu erkennen gegeben, was gestalt er durch erhaltene ordentliche berufung seine alhier gehabte *function* zu *mutiren*, und sich auf Schweinfurt zubegeben vorhabens were, auch seinen abzug des nächsten vorhabens gewesen; Nachdem aber aus ein undt andern erheblichen uhrsachen Gnädigste Fürstl[iche]. Herrschafft denselben nicht zu *dimittiren* gesonnen, ohnerachtet derselbe seinem gethanem versprechen gerne nachleben undt seine dienste würcklichen antreten wolte; So haben Unsere hochgeehrten Herrn solches in Zeiten, damit Sie sich nicht ferner weit ümb gedachten *Organisten* bemühen, sondern vielmehr nach einem andern *Subjecto* ümbsehen mögen, nachrichtlichen *notificiren* wollen, Wir unsers orts verbleiben im übrigen

Unserer hochgeehrten Herrn
Dienst- und Freündwillige
Der Rath daselbst.“⁹

Eisenach den 4. ^{ten} Octobr[is].
āō. 1686.

Sucht man nach Gründen, die die fürstliche Regierung veranlaßt haben mögen, Bach aus den, wie es im obigen Schreiben heißt, „ein undt andern erheblichen uhrsachen [...] nicht zu *dimittiren*“, so können, sollen falsche Akzentuierungen vermieden werden, solche nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Daß das anhängige Verfahren gegen Bach, die vielleicht bereits im September bekannt gewordenen neuen massiven Schuldforderungen in Höhe von 200 Gulden, die nun Tobias Sültzner geltend machte – aktenkundig wird der Fall am 16. Dezember 1686¹⁰ –, und schließlich die musikalischen „*qualitäten*“ des Organisten, auf die man im Blick auf die anstehenden Trauerfeierlichkeiten vielleicht nicht glaubte verzichten zu können, Anlaß für den abschlägigen Bescheid der fürstlichen Regierung gewesen sein könnten, erscheint plausibel, bleibt aber zunächst Spekulation. Gegen die Entscheidung des fürstlichen Amtes hatte Bach keine Handhabe. Ihm blieb nichts anderes übrig, als dem Schweinfurter Rat sein ausdrückliches Bedauern über die Absage mitzuteilen. Mit dem Hinweis auf eine von den Eisenacher Behörden in Aussicht gestellte Besoldungszulage als Ausgleich für die mit der fehl-

⁹ Wie Fußnote 6.

¹⁰ Wie Fußnote 4.

geschlagenen Bewerbung erlittenen finanziellen Einbußen und der ausdrücklichen Bitte um Nachsicht für seine Zurücknahme der Bewerbung, formulierte Bach den folgenden Brief:

„HochEdle, Veste, Großachtbare, Hochgelahrte und Hochweyße Herrn Bürgermeister und Raht, besonders HochgeEhrte Herrn und Große Patronen.

Ob ich wol bisanhero die gänzliche *Resolution* gefaßet, meine gehorsamste Aufwartung, gethanen Versprechen nach, förderlichst zu *contestiren*, und die von E. HochEdl[en]. GroßAchtb[aren] und Hochweyß[en] Herrl[ichkeiten]. mir hochgünstig zudedachte *function* schuldigster maßen anzutreten, so kan dennoch anietzo ich uneröffnet nicht laßen, welcher gestalt sowohl Gnädigste Hochfürstl[iche]. Herrschaft, als auch E. E. Wohlweyßer Raht alhier, vermöge beygefügeten Schreibens, mir die *dimission* zu verstaten, nicht gemeinet, sondern meine fernere unterthänigste dienste durch ein- und andere Beyhülffe zu *secundiren* Gnädigst und Großgünstig geruhen wollen. Wann dann ich der ungezweifelten Hoffnung lebe, es werden, in Betrachtung der dißfals schuldigen *partition* Euer HochEdl[e]. GroßAchtb[are] und Hochw[eise] Herrl[ichkeiten]. mir zu keinem ungütigen Nachdruck gedeyen laßen, daß ich meine bereits beschehene Erklärung vor dißmal zu *revociren* genöthiget werde; Als erkenne hingegen die von meinen Hochgeneigten Patronen vormals unwürdig genoßene *Benevolenz* und ruhmwürdige Gutthätigkeit nicht allein mit geziemenden dank, sondern bin darneben erbötig, dieselbe, samt der verursachten *incommodität*, euserstes Vermögens hinwiederum zu verschulden, Allermaßen ich zu Dero unverrückten Wolgewogenheit mich nochmaln befehlend verbleibe

Euer HochEdl[en]. GroßAchtb[aren]
und Hochw[eisen] Herrl[ichkeiten].

unterdienstwilligster

und

Gehorsamster

Joh[ann]. Christoph. Bach organ[ist]:¹¹

Eisenach den 4. *Octob[ris]*:
ao. 1686.

Damit hatte sich für Bach die Hoffnung auf ein günstigeres künstlerisches Umfeld und auf eine gerechtere Bezahlung seiner musikalischen Leistungen endgültig zerschlagen. Ohne einen Ausdruck des Bedauerns nahm der Schweinfurter Rat am 20. Oktober Bachs Absage zur Kenntnis und gab zu Protokoll:

„Mittwochs den 20. *Octob[ris]*. Ao 1686. Auf *Johann Christoph Bachen*, hiehero *vocirten Organisten* zu Eysennach, eingelangtes Schreiben, worinnen Er aus vorschützender hoch Fürstl[icher]. *inhibition* seines gn[ä]d[ig]sten Fürsten vnd Herrn, die vorhin *acceptirte* hiesige *Organisten* Stelle *deprect* Ist Erkandt, die and[er]weite Bestellung, biß Sich ein anderer künftighin wird selbst anmelden würde, noch zur Zeit vffzuschieben.“¹²

Lange brauchte der Rat die Suche nach einem geeigneten Bewerber nicht aufzuschieben. Fünf Tage nachdem Bachs Absage in Schweinfurt aktenkundig geworden war, meldete erneut ein Kandidat aus Eisenach, dieses Mal Bachs Kollege, der Hoforganist und Violinist Johann Friedrich Weselius, sein Interesse an der Stelle an. Weselius mußte aus zuverlässigen Quellen von der fehlgeschlagenen Bewerbung seines Kollegen erfahren haben und machte sich in kürzester Zeit auf den Weg nach Schweinfurt, um möglichen Mitbewerbern zuvorzukommen.

¹¹ Wie Fußnote 6. Vgl. die Abb. S. 198–200.

¹² Wie Fußnote 2, Bl. 108^r.

„Montags den 25. *Octobris Annô* 1686. [...] Demnach, an statt H[errn] Johann Christoph Bachen, Sich ein anderer *organist*, nahmentl[ich] H[err] Johann Friederich Weselius, bißhero gewesener Fürstl[ich]. Sächßisch-Eÿßennachischer Hoff *Organist*, angemeldet vnd seine l dienste gem[einer]. Statt vntherth[änigst] *offerirt*: Ist Erkannt, demselben Morgen nach geendigter Hochzeit Predigt eine Prob ablegen zu laßen vnd nachgehends bey Raht hinwiederumb zu *referiren*.“¹³

Die Entschlossenheit des Rats, das Organistenamt umgehend mit einer neuen Kraft zu besetzen, wurde durch Umstände diktiert, die sich aus der zunehmenden Dienstuntauglichkeit des Stelleninhabers ergaben. Am 26. Oktober legte Weselius die Orgelprobe ab und dirigierte außerdem den *Chorus Musicus*. Er ließ es sich auch nicht nehmen, auf der Violine eine Probe seines Könnens zu geben und erntete dafür den Beifall seiner Zuhörer. Einen Tag später lag der Bericht der Prüfungskommission dem Stadtrat zur Begutachtung vor. Darin hieß es:

„Mittwochs den 27. *Octob[ris]*. *Annô* 1686. [...] Demnach der Hofforganist zu Eÿßennach, Herr *Fridericus Weselius*, nicht allein gestern, vnd zwahr mit guhtem *contento* derer Jenig Herren, welche Ihn gehört, so wohl auff d[er] orgel, allß der *Violin* in *Choro musico* abgelegt Benebenst anheüt bey E. WohlEdl[en] Raht Sich Persöhnlich *sistirt* vnd, weil Er Lust vnd belieben trüge Sich deß Hoff Lebens abzuthun vnd in allhiesiger Reichs Statt Sich zu setzen, seine dienste zu der *organisten* Stelle vntherth[änigst]. *offerirt*: Allß ist durch die Herren *Scholarchen* demselben bedeüten zu laßen Erkannt, daß wann Er vorhero seine *dimission* zu Eÿßennach erhalten vnd wieder allhier von dar angelant seÿn würde, Ihme so dann eine *vocation* zugestellt, vnd die 75 fl, wie solche H[err] backhauß biß *dato* genoßen vnd noch genießt, *pro salario*, doch ohne freÿe Wohnung verabfolgt werden, Ihm aber, nebst genießung der gewöhnlichen *Accidentien*, bevorstünde, durch *privat information* einiger *Scholaren* auf dem *Clavier* od[er] ander[en] *Instrumentis Musicalibus* solche *accidentia*, so guht Er könnte, zu verbeßern.“¹⁴

Damit war für Weselius eine wichtige Entscheidung gefallen. Er mußte sich eigentlich nur noch um jenes Schriftstück bemühen, das Johann Christoph Bach seinerzeit vorenthalten worden war: den Entlassungsschein der fürstlichen Regierung zu Eisenach. Mit den Konditionen, 75 Gulden Jahresgehalt, jedoch ohne freie Dienstwohnung, aber der Zusage, neben den aus dem Spielen auf Hochzeiten erwirtschafteten Einnahmen zusätzlich auch privaten Musikunterricht erteilen zu dürfen, schien er einverstanden. Nach Ableistung des Probespiels hielt sich Weselius noch eine Weile in Schweinfurt auf. Der Gesundheitszustand des Organisten der Johanniskirche hatte sich nämlich inzwischen dramatisch verschlechtert, so daß Weselius wohl gebeten worden war, die Vertretung des Organistendienstes bis zur Rückkehr des Kantors zu übernehmen. Dieser hatte am 24. September eine Dienstfreistellung erhalten, um in einer Privatangelegenheit nach Schmalkalden reisen zu können¹⁵.

„Freÿtags den 29. *Octobr[is]*. *Annô* 1686. [...] Weil der alte *Organist*, H[err] *Christian Backhauß* dermahlen Sich vnpßäblich Befindet: Allß ist Erkannt, dem neü angenommenen *organisten* Herrn *Friderico Weselio* anzudeuten, daß Er noch biß auf künftigen diensttag allhier verbleiben sollte, mittler Zeit Herr Eckardt Sich vielleicht hinwieder hier einfinden würde.“¹⁶

¹³ Ebenda, Bl. 109^v, 110^r.

¹⁴ Ebenda, Bl. 110^v.

¹⁵ Ebenda, Bl. 100^{rv}.

¹⁶ Ebenda, Bl. 111^r.

Am 5. November weilte Weselius wieder in Eisenach, wo er um seine Entlassung aus fürstlichen Diensten nachsuchte. Ohne Verzögerung wurde seinem Anfang November an das Fürstenhaus gerichteten schriftlichen Gesuch entsprochen und die Entlassungsurkunde von Johann Georg II. unterzeichnet.¹⁷ Da Weselius noch rückständige Besoldungsanteile zustanden, wurden ihm auch diese umgehend ausgezahlt, wie sich den Eisenacher Kammerrechnungen entnehmen läßt: „22[fl.] 18 [gr.] so der *Musicus* Friedrich Weselius bey seiner *dimission* und gänzlichen abfertigung in gnaden erhalten“ hat.¹⁸ Mit der Entlassungsurkunde im Gepäck reiste er nach Schweinfurt zurück, um das Schreiben persönlich zu überbringen.

„Mittwochs den 10 *Novemb*[ris]. *Annô* 1686. [...] Demnach H[err] Friederich Weselius, neü-angenomener *organist* anheüt Seine von Ihro Hoch Fürstl[ichen]. D[u]r[ch]l[au]cht. zu Sachsen Eÿsennach gn[äd]l[ig]st erhaltenen *dimission* übergeben, ist *decretirt*, daß demselben seine *vocation* vnd *instruction* nunmehrö ausgefertigt vnd zugestellt werd[en] solte“.¹⁹

Damit war das Berufungsverfahren für das Organistenamt an der Schweinfurter Johanniskirche abgeschlossen, aus dem der Eisenacher Hoforganist Johann Friedrich Weselius als Gewinner und der Stadtorganist Johann Christoph Bach als Verlierer hervorgingen. Bachs Berufung nach Schweinfurt, die am Einspruch des Eisenacher Landesfürsten scheiterte – wobei nicht einmal klar ist, ob die Entscheidung auf Johann Georg I. oder II. zurückgeht –, spiegelte einen Teil der sozialen Realität wider, in der persönliche Interessen gegen autoritäre Machtstrukturen standen. Noch immer mußten sich Musiker vorschreiben lassen, wo sie spielen durften und wo nicht. Daß Bach die verwehrte Entlassung aus Eisenachischen Diensten als persönliche Niederlage empfand, zumal sein Kollege, mit dem er wohl auch persönlichen Umgang pflegte, mehr Glück hatte als er, muß ihn besonders verbittert haben. Seine soziale Lage in Eisenach verschlechterte sich in den kommenden Jahren zunehmend, und ob er mit der Übernahme der Schweinfurter Stelle ein besseres Auskommen gefunden hätte, darf angesichts der fast allorts bestehenden prekären Verhältnisse bezweifelt werden.

Rainer Kaiser (Eisenach)

¹⁷ Stadtarchiv Schweinfurt, *Reichsstädtisches Repertorium I*, Fasz. 1–23, 6, unpaginiert; O. Kaul, *Zur Musikgeschichte der ehem. Reichsstadt Schweinfurt*, Würzburg 1935, S. 44.

¹⁸ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Jahr-Rechnung Der Fürstlichen Rent Cammer alhiero Zu Eißennach von Mich: 1686 Biß Mich: 1687*, Bl. 87^v; C. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Dissertation (masch.-schr.), Halle/S. 1975, S. 190.

¹⁹ Wie Fußnote 2, Bl. 116^r.

zu günstigst werde; die exakte Fertigkeit des von mir
 vorgenomnen Versuches sowohl hinsichtlich der
 Genauigkeit und vollkommenen Gültigkeit nicht allein mit großer
 Mühe, sondern bei demselben selbst, dieselbe, samt
 der vorerwähnten Incommodität, gegen die Vermehrung
 des zu untersuchenden, Allemal, dem ist zu dem unermittelten
 Nachforschungszeit mit weisem Erfolge vorüber

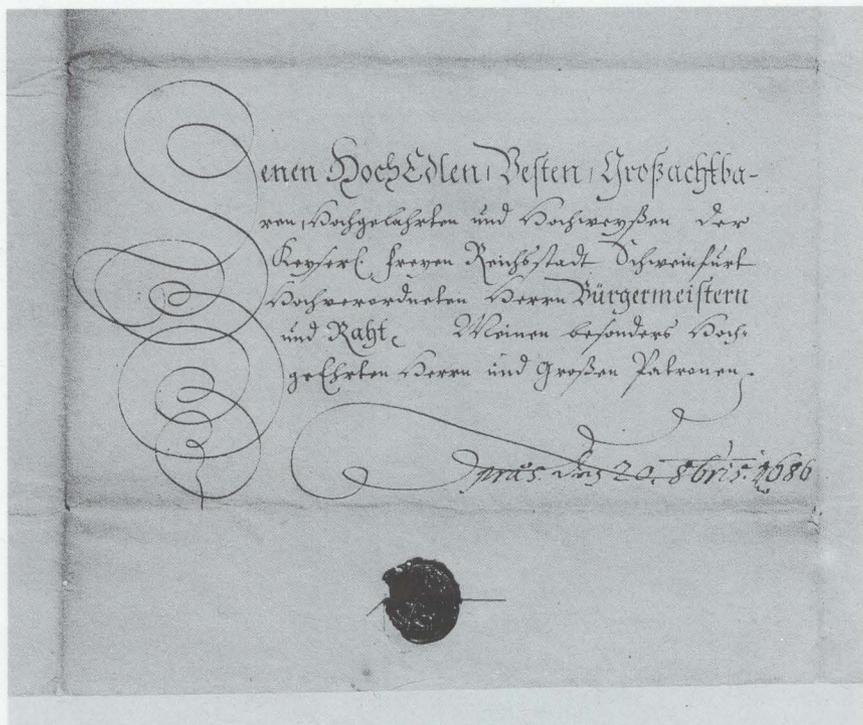
Dein
 und
 Freund
 und
 Dank

Leipzig den 4. Octob.
 1786.

in
 der
 Hofstadt

H. B. B. B. B. B.
 B. B. B. B. B.

bare) Fußgängerapparat den Komtes zu früheren Versuchen – etwa dem Rostocker
 Kolloquium über „Das Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs“ (1979, gedruckt
 als Buch-Souvenir f. Leipzig 1981) – vielfältig deutlich werden läßt. Insofern ist es



BESPRECHUNG

Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996.
Herausgegeben von Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig.
Witten: Klangfarben Musikverlag 1997, 368 S.
(Dortmunder Bach-Forschungen. Herausgegeben von Martin Geck. Bd. 1).

Mit den im Zweijahresabstand stattfindenden Bach-Symposien, deren Existenz der Initiative Martin Gecks zu verdanken ist, sieht sich Dortmund auf dem besten Wege, seiner langjährigen, nach Ermittlungen des Rezensenten genaugenommen bis 1753 zurückreichenden Bach-Tradition¹ ein neues Ruhmesblatt hinzuzufügen. Zu loben ist nicht nur die Regelmäßigkeit, mit welcher der 1996 zuversichtlich als 1. Symposion bezeichneten Veranstaltung 1998 eine zweite zum Thema „Bach und die Stile“ folgte und für Anfang 2000 – unter dem üblichen leidigen Finanzierungsvorbehalt – eine dritte über „Bachs ersten Leipziger Kantatenjahrgang“ anberaumt ist; große Anerkennung verdient auch, daß der Konferenzbericht mit den 1996 vorgetragenen Texten in so kurzem zeitlichen Abstand vorgelegt werden konnte. Durch die Wiedergabe der Referate (bedauerlicherweise unter weitgehender Ausklammerung der Diskussionen) könnte dem Symposion wenigstens nachträglich die wünschenswerte Breitenwirkung zuwachsen, auf die es – durchgeführt im Blick auf die anspruchsvolle Materie und in der berechtigten Hoffnung auf intensive Gespräche als Arbeitstagung ohne Publikum – bewußt verzichtet hatte.

Daß die erste Dortmunder Zusammenkunft sich dem ebenso heiklen wie dankbaren Bereich der Bachschen instrumentalen Ensemblemusik widmen würde, konnte angesichts der bekannten Vorliebe des Spiritus rector für dieses Untersuchungsfeld kaum zweifelhaft sein. Die unendliche Debatte um „Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten“ (Überschrift von Martin Gecks 1970 publiziertem maßgebenden Aufsatz) nahm denn auch in Referaten und Diskussionen wie erwartet breiten Raum ein. Traditionsgemäß sollten bevorzugt quellenkritische Betrachtungen und stilkundliche Exkurse helfen, Licht in das Dunkel zu bringen, das bis zum heutigen Tage die Frühgeschichte der sechs Widmungskonzerte und ihrer wirklichen oder mutmaßlichen Schwesterwerke umgibt. In Ermangelung erhellender Quellenneufunde spielt hier das ständige Sichten, Prüfen und gegebenenfalls Neubewerten des schon Bekannten die zentrale Rolle. Daß es für einzelne Autoren dabei nicht ohne umfangreichere Rückgriffe auf schon anderweitig Vorgebrachtes abgehen kann, ist einzusehen, wie denn auch der (leider immer mehr anschwellende und nur noch schwer handhabbare) Fußnotenapparat den Konnex zu früheren Versuchen – etwa dem Rostocker Kolloquium über „Das Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs“ (1979, gedruckt als *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981) – vielfältig deutlich werden läßt. Insofern ist es

¹ Vgl. BJ 1974, S. 110.

ohne einen gewissen Zeitaufwand und ohne eingehende Kenntnis des Œuvres des einen oder anderen Referenten auch kaum möglich, die im Vorwort des Herausgebers beschworenen „neuen Einzelbeobachtungen“ herauszudestillieren.

Dreh- und Angelpunkt für alte und neue Fragen, Analysen, Hypothesen und das breite Spektrum von unterschiedlichen Untersuchungsmethoden und Zugriffsmöglichkeiten ist immer wieder die glücklicher- aber auch nahezu unerklärlicher-weise erhaltengebliebene, gleichsam erratische Widmungspartitur von 1721, deren Weg aus dem Nachlaß des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg über die 1734 erfolgte Erbteilung in die Sammlung des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger, der seinen Besitzvermerk eigentümlicherweise von Schreiberhand auf der Titelseite anbringen ließ, noch immer nicht näher verfolgt werden kann. Sofern nicht die derzeit nicht sicher datierbaren Partiturabschriften eines als „Pseudo-Agricola“ zu charakterisierenden Berliner Schreibers früher oder später doch noch Aufschluß über chronologische Zusammenhänge liefern, wird man sich mit der Feststellung begnügen müssen, daß ein Notenzitat in Band II/2 von Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ 1777 für Berlin den frühesten Anhaltspunkt über die Verfügbarkeit zumindest des sechsten Konzerts – damit aber wohl auch der Widmungspartitur selbst – liefert.

„Verlorene Quellen, verlorene Werke“ – diese von Joshua Rifkin für seine Untersuchung der Vorgeschichte einiger Konzerte gewählte Überschrift könnte das unausgesprochene Generalthema für eine ganze Anzahl von Referaten abgeben, nicht nur für die vom Herausgeber unter der Rubrik „Überlieferung und Chronologie“ zusammengefaßten Arbeiten. Rifkins optimistischem Resümee – „im Grunde jedoch dürfte uns relativ wenig fehlen“ – wird sich freilich nicht jeder Autor anschließen wollen. Die von Christoph Wolff aufgezeigte und bezüglich ihrer Deutung den Widerspruch Martin Gecks herausfordernde Tatsache, daß die handschriftliche Überlieferung von Bachs Kammermusik für größere und kleinere Besetzungen sich in auffälliger Weise auf die Leipziger Jahre konzentriert, verlangt nach Erklärungen für das hartnäckige Schweigen der Quellen, insbesondere aus der Weimarer und Köthener Zeit. Die von verschiedenen Autoren unterstellten komplizierten Entstehungs- und Bearbeitungsvorgänge um einzelne Konzerte setzen voraus, daß diese unterschiedlichen Stadien sich in schriftlicher Form niedergeschlagen haben. Wo all diese Materialien geblieben sein könnten, ob sie bei der Teilung von Bachs Nachlaß noch vorlagen oder ob Bach sie schon zu Lebzeiten aus der Hand gegeben, verschenkt, verkauft oder verliehen und nicht zurückerhalten hat, diese Fragen sind bislang noch keineswegs zufriedenstellend beantwortet.

Über einen Universalschlüssel verfügt allenfalls Konrad Küster, der sich „Zur Überlieferung des Bachschen Orchesterwerks“ äußert und – hierin Karl Heller (1979) folgend – Stimmensätze des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Dokumente praktischer Beschäftigung mit Bachschen Kompositionen wertet. Nach seiner Auffassung wird „ein Stimmensatz ... mit einem Schlag unbrauchbar, wenn eine Stimme fehlt“, und: „daß bei einer (vielleicht auch nur mäßigen) Benutzung einzelne Stimmexemplare verloren gingen, mag die Hauptursache dafür gewesen sein, daß man den Rest komplett wegwarf.“

Zum Glück für den Dortmunder Konferenzbericht sind solche leichtherzigen Deutungen von Verfahrensweisen in älterer Zeit hier eher singulär. Die meisten der annähernd dreißig Autoren bemühen sich mit Erfolg um einen angemessenen Umgang mit ihrem Gegenstand, und ein lapidarer Titel wie „Konzert und Sonate“ (Hans Eppstein) deckt ebenso gut jahrzehntelange Erfahrung mit Werkanalysen, Fassungsproblemen und Überlieferungsdefiziten wie die wahrhaft barocke Überschriftzeile von den „Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann“ (Hans Größ).

Produktive Ansätze besonderer Art vermitteln Beiträge, die dem Generalthema gleichsam flankierend beigegeben sind. Dies gilt nicht nur für Untersuchungen über einschlägige Kompositionen von Telemann, Fasch, Graupner, Carl Heinrich Graun und Johann Samuel Endler, sondern auch für Friedhelm Krummachers Darlegung „Chronologie und Entwicklung: Zu Bachs Jahrgang der Choralkantaten“, ein offensichtliches Derivat seiner 1995 im Druck vorgelegten umfassenden Analyse dieses ehrgeizigsten aller Vorhaben des Leipziger Thomaskantors. Krummacher versucht hier Kriterien, die aus der Beschäftigung mit einem weitgehend intakt vorliegenden Werkzyklus, eben dem Choralkantaten-Jahrgang, gewonnen wurden, insbesondere zu Fragen von Chronologie und Entwicklung, aber auch zu analytischen Vorgehensweisen auf den eher trümmerhaft überlieferten Bestand der Konzerte und anderen Orchesterwerke anzuwenden.

Verwickelt ist und bleibt die Frühgeschichte solcher Werke wie des Konzerts für drei Cembali C-Dur oder der Cembalokonzerte in E-Dur und g-Moll, mit deren vielschichtigen Problemen sich Gregory Butler, Wilfried Fischer und Werner Breig auf subtile Weise herumplagen. Leichter nachzuvollziehen ist gemessen hieran Peter Wollnys Ansatz, das sogenannte Tripelkonzert in a-Moll nicht nur von der Quellenüberlieferung her, sondern auch bezüglich seiner Entstehungs- beziehungsweise Umarbeitungsgeschichte der Spätzeit Bachs zuzuweisen und es in den Kontext von Entwicklungen am Preußenhofe zu stellen. In der Tat scheint das wegweisende Bearbeitungsverfahren, das insbesondere der Eingangssatz erlebte, hinsichtlich seines Resultates weniger in die Sphäre etwa von Aufführungen des „Bachischen Collegium musicum“ in der Geräuschkulisse eines Leipziger Kaffeehauses zu gehören, als vielmehr zu Darbietungen entweder im häuslichen Milieu des Bachschen Familien- und Freundeskreises oder an einem Hofe (beispielsweise in Potsdam oder Berlin) vor einer Versammlung von Kennern.

Mit einem ungunen Gefühl registriert der Rezensent Versuche einzelner Autoren, verschollene Versionen erhaltener Werke mittels Weglassung „überflüssiger“ Stimmen erstehen zu lassen. Daß Johann Sebastian Bach bei nicht wenigen seiner Werke die Besetzung nachträglich erweitert und beispielsweise den ohnehin vorgesehenen Oboen noch Flöten zur Seite gestellt und für diese entsprechende Partes aus der bereits vorliegenden kompositorischen Substanz abgeleitet hat, ist durchaus nichts Neues. Ob dies freilich dazu berechtigt, den Vorgang des „componere“ umzukehren und – wo immer möglich – eine Reduktion auf das Allernotwendigste vorzunehmen, wäre schon noch einmal zu fragen. Sollte die Methode über kurz oder lang eine Eigendynamik entwickeln, wäre wohl bald kein Halten mehr. Als erste Opfer

der neu ausgebrochenen Sparwut ließen sich Arien denken, die in Werner Neumanns Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs als „ausinstrumentierter Triosatz“ beschrieben sind. Dergleichen unliebsamen Entwicklungen Vorschub zu leisten, ist aber zum Glück ganz sicher nicht die Absicht des Dortmunder Bach-Symposiums und seiner Dokumentation in einem gehaltvollen und ungeachtet einiger kleinerer Versehen sorgfältig redigierten Konferenzbericht.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Diethard Hellmann

Geboren am 26. Dezember 1928

Gestorben am 14. Oktober 1999

Diethard Hellmann wurde als Sohn eines Lehrer- und Kantorenehepaares in Grimma (Sachsen) geboren und wuchs in der Tradition sächsischer Kirchenmusik auf.

Nach seinem Studium, das besonders durch Thomaskantor Günther Ramin geprägt war, wirkte er als Kantor und Organist in Leipzig und Mainz.

Seit 1974 bekleidete er die ordentliche Professur für Kirchenmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik in München. Vielfach trat er als Gründer und Initiator kirchenmusikalischer Ensembles und entsprechender Aufgaben hervor.

Im Dienst der Sache Bachs sah er sich sowohl als langjähriges Mitglied im Direktorium, im Vorstand und als Stellvertretender Vorsitzender unserer Gesellschaft wie auch als Präsident der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.

Beachtung zogen seine Beiträge zur Bach-Forschung und -Edition auf sich.

Die Neue Bachgesellschaft trauert um einen aufmerksamen, liebevollen und vornehmen Weggefährten. Er nahm seine schwere Krankheit und ihre absehbare Folge in christlichem Glauben entgegen, in dem er sich geborgen fühlte.

Für den Vorstand der Neuen Bachgesellschaft

Prof. Dr. Martin Petzoldt
Vorsitzender

NEUE BACHGESELLSCHAFT e. V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Prof. Diethard Hellmann † – München
Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Konsistorialpräsident a. D. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting
Beisitzer

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen

Dr. Claus Oefner – Eisenach

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Dr. Dr. h. c. Christoph Wolff – Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Vizepräsident i. R. Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

KMD Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

Superintendent i. R. Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Prof. Christine Schornsheim – Berlin

Gothart Stier – Leipzig

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Prof. Dr. h. c. Heinz Werner Zimmermann – Oberursel (Taunus)

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenden

Prof. Dr. Rudolf Eller – Rostock

Prof. Dr. Gerhard Herz – Louisville, KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Penfield, NY (USA)

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ (USA)

Hinweis

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e. V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 1999:

Einzelmitglieder	DM 65,-
Ehepaare	DM 80,-
Schüler/Studenten	DM 30,-
Korporativmitglieder	DM 80,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 0341-960 1463).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir DM _____

als ersten Jahresbeitrag sowie DM _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10090) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem

Konto Nr. _____

bei der _____

(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf
abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

NEUE BACHGESSELLSCHAFT V. A. BACH LEIPZIG

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft v. A. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Halb-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsbeilage. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 1937:

Einzelmitglieder DM 10,-
 Ehrenmitglieder DM 200,-
 Schülermitglieder DM 2,-
 Kopierspendenmitglieder DM 50,-
 Familienmitglieder DM 10,-
 Korrespondenzmitglieder DM 10,-

Beitragsrückstellungen - Formulare und Ansinnen zur Person oder zur Familie des unheimlichen Formulierers - Die Beiträge sind in die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100/27, D-04109 Leipzig (Hansbesen, Thomas-Buchhandlung, Postfach 100/27, D-04109 Leipzig, Telefon Nr. 41-9011407).

Abnehmer der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen können Sie bitte an die Geschäftsstelle.

VERWALTUNGSRAT

- Hof Dr. Hans-Joachim Hinrichsen
- Prof. Dr. Klaus Hoyer
- Dr. Claus Gerdts

Beitrittsklärung

Ich/weir möchten Mitglieder der NBG werden

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Wohnort: _____

Strasse: _____

PLZ - Ort: _____

Postfach/Telefon: _____

Die erste Jahresbeiträge sowie DM _____

als Spende auf das Konto Nr. 873270000

bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10000000)

REKORDE

- Prof. Dr. Robert Schumann (USA)
- Prof. Dr. Alfred Schnittke (USA)
- Prof. Dr. Johannes Brahms (USA)
- Prof. Dr. Felix Mendelssohn (USA)
- Prof. Dr. Johann Sebastian Bach (USA)

MZ. 8. 10

Hinweise

Signatur	M 7 . 8 . 10	Stck.	66
----------	--------------	-------	----

RS

85. 1933

Bub

Sonderstandort

Signum

Ausleiher
vermerke

Präsenz-
nutzung

SLUB DRESDEN



3 0400067

ISSN 0084-7682
ISBN 3-374-01763-0