

141

# Bach-Jahrbuch

## 2002

SLUB Dresden

**MZ.8.**

**10**

Zell 1

---

NEUE BACHGESELLSCHAFT  
LEIPZIG

Fell 1 in Oct

# BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft  
herausgegeben von  
Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff

*88. Jahrgang 2002*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT  
LEIPZIG

Bach-Jahrbuch

SLUB  
Dresden

Signatur: MZ. 8. 10      eingegangen am: 28.01.2003

Bemerkung: JB, Säbi, ZDB

Ablage bei: zell1/MAG/P (MAR)      Heft: 2002/88  
G

V  
ZDB

Das Bach-Jahrbuch ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung unzulässig und strafbar. Dies gilt  
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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 2002

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2002

Printed in Germany. H 6785

Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen

Satz und Lithographie: DZA Satz und Bild GmbH, Altenburg

Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

ISSN 0084-7682

ISBN 3-374-02031-3

MZ. 8. 10. - 88, 2002

## INHALT

<i>Barbara Wiermann</i> (Berlin), Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek . . . . .	9
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland . . . . .	29
<i>Siegbert Rampe</i> (Köln), „Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt. . . . .	61
<i>Markus Rathey</i> (Leipzig), Ästhetik eines „Fragments“ – Anmerkungen zur Tradition des Schlußsatzes der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61 . . . . .	105
<i>Russell Stinson</i> (Batesville, AR), Mendelssohns große Reise. Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken . . . . .	119
<i>Stephen Roe</i> (London), Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4) . . . . .	139
<b>Kleine Beiträge</b>	
<i>Christoph Wolff et al.</i> , Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme . . . . .	165
<i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei: Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen . . . . .	181
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs dritter Leipziger Kantatenjahrgang und die Meininger „Sonntags- und Fest-Andachten“ von 1719 . . . . .	193
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), „In Fine Intrada con Trombe e Tamburi“. Trompeten und Pauken in den Schlußchorälen von Festkantaten – eine weitere Beobachtung	201
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN), Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen . . . . .	209
<i>Rüdiger Wilhelm</i> (Braunschweig), Eine Arnstädter Orgeltabulatur mit Choralvorspielen von Johann Pachelbel, Johann Michael Bach und einem unbekanntem Komponisten JF . . . . .	217
<i>Jürgen Neubacher</i> (Hamburg), Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg . . . . .	229
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter . . . . .	245
<b>Besprechung</b>	
Renate Steiger, Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 2002 ( <i>Markus Rathey</i> , Leipzig) . . . . .	257
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien . . . . .	263

## ABKÜRZUNGEN

- A = Alt
- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- Am. B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in SBB)
- B = Baß
- Bachs
- Notenbibliothek = Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.)
- BB = Königliche Bibliothek (später Preußische Staatsbibliothek) Berlin (zu späteren Bezeichnungen vgl. SBB)
- B-Bc = Brüssel, Conservatoire de Musique, Bibliothek
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986 ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
- Beißwenger JGW = Kirsten Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1992, S. 11–39
- Bericht Bach-Konferenz 1985 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 28.–31. März 1985*, Leipzig 1988
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV<sup>2</sup> = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BWV<sup>2a</sup> = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. 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*
- CH-E = Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek

- D-Bhm = Berlin, Hochschule der Künste, Bibliothek
- D-Bim = Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Bibliothek
- D-Bsak = Sing-Akademie zu Berlin, Bibliothek (Depositum in SBB)
- D-Ha = Hamburg, Staatsarchiv
- D-LEb = Bach-Archiv Leipzig
- D-Mbs = München, Bayerische Staatsbibliothek
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*  
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963  
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969  
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- DTB = *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*
- DTÖ = *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*
- 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* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.)
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951
- 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
- Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 6. Aufl., München und Kassel 1995
- F-Pn = Paris, Bibliothèque Nationale
- Fs. = Festschrift
- Fs. Dürr = *Bachiana et alia Musicologica. Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*. Hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel 1983

- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Teil I/II*, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil 1–4*, Leipzig 1812–1814
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- I-GI = Genua, Biblioteca dell'Istituto Musicale „Paganini“
- Jahrbuch MBM = *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*
- 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
- Kobayashi FH = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- Leipzig MB = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek
- London BL = London, British Library
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG<sup>2</sup> = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.
- New Grove 1980 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editor: Stanley Sadie*, London 1980
- New Grove 2001 = *The New Grove Dictionary* (wie oben), London 2001
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- S = Sopran

- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*.
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- T = Tenor
- T. = Takt(e)
- TBSt 1, 2/3 = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg. Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957. Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983
- Ty = Charles Sanford Terry, *Johann Christian Bach*, London 1929 [Anhang: Werkverzeichnis]
- UB = Universitätsbibliothek
- WaltherL = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953
- Washington LC = Washington, Library of Congress
- 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)
- Wolff Stile antico = Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.)
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- Zietz = Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)



# Bach und Palestrina

## Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek

Von Barbara Wiermann (Berlin)

Bibliotheken von Gelehrten und Musikern erfreuen sich seit längerer Zeit der besonderen Aufmerksamkeit der Forschung. Man verspricht sich von ihnen Einblicke in den literarischen oder musikalischen Erfahrungshorizont ihrer Besitzer, erhofft sich Aufschlüsse über deren Interessen und Vorlieben und nutzt diese Erkenntnisse gern als einen Ausgangspunkt für die Betrachtung von deren Schaffen. Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek rückte erstmals im Rahmen von Christoph Wolffs Studie über Bachs Umgang mit dem *Stile antico* systematisch ins Blickfeld.<sup>1</sup> Der Autor faßte alle seinerzeit bekannten Werke lateinischer Figuralmusik aus der Notenbibliothek des Leipziger Thomaskantors zusammen, um so dessen schöpferische Auseinandersetzung mit dieser Kompositionsmanier in einen Kontext zu stellen. Dabei traten auffällige zeitliche Parallelen zwischen Bachs eigener kompositorischer Beschäftigung mit Messen und der Anschaffung entsprechender Werke fremder Meister zutage.<sup>2</sup> In umfassender Weise widmete sich Kirsten Beißwenger in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1991 Bachs Notenbibliothek.<sup>3</sup> Auch die von ihr zusammengetragenen Materialien zeigen, wie Bachs – über die Jahre wechselnde – musikalische Interessen nicht nur in seinen eigenen kompositorischen Vorhaben oder dienstlichen Aufgaben zum Ausdruck kommen, sondern sich gleichermaßen in seinem Notenbestand an Werken anderer Komponisten spiegeln.

Durch die Arbeit Beißwengers ist Bachs Bibliothek im Vergleich zu anderen Musikerbibliotheken verhältnismäßig gut erschlossen. Die Autorin konnte 113 Handschriften und Drucke benennen, die aus seinem Besitz stammen. Für weitere 91 Titel vermutet sie, daß Bach sie zumindest zeitweilig besessen hat, ohne die zugehörigen Quellen heute noch nachweisen zu können. Welchen Anteil der Gesamtbibliothek die von Beißwenger verzeichneten Einheiten ausmachen, ist schwer zu beurteilen. Sie vermitteln jedoch einen instruktiven Eindruck von der Vielgestaltigkeit des Bachschen Notenbestands. Vor dem Hintergrund, daß sonst kaum persönliche Dokumente vorhanden sind, die Auskunft über Bachs musikalische Präferenzen geben könnten, ist der so gewonnene Einblick von besonderem Wert.

---

<sup>1</sup> Wolff *Stile antico*.

<sup>2</sup> Ebenda, S.165f.

<sup>3</sup> Druckfassung 1992: Bachs Notenbibliothek.

Daß im Bereich der Rekonstruktion von Bachs Notenbibliothek noch manch interessanter Erkenntniszuwachs möglich ist, zeigte in den letzten Jahren Peter Wollny mit zwei neuen Quellenfunden. Im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin konnte er ein frühes Bach-Autograph mit einer weltlichen Kantate Antonio Biffis bestimmen, das einen bedeutenden Mosaikstein für die Beschreibung des Erfahrungshorizonts des jungen Bach bildet. In derselben Bibliothek fand Wollny außerdem autographe Stimmen (sowie eine Partitur von unbekannter Hand) von Marco Giuseppe Perandas *Missa a-moll*, mit der sich Bach in seiner Weimarer Zeit beschäftigt hat.<sup>4</sup>

Im folgenden sollen zwei weitere bisher unbekannte Quellen aus Bachs Notenbibliothek vorgestellt werden, die die Frage nach Bachs Auseinandersetzung mit dem *Stile antico* in ein neues Licht rücken.

\*

Bachs Interesse an der Musik des römischen Kapellmeisters Giovanni Pierluigi da Palestrina war bislang lediglich durch eine einzige musikalische Quelle belegt. Als einstiger Bestandteil seiner Bibliothek existiert ein handschriftlicher Stimmensatz der – erstmals in Palestrinas fünftem Messenbuch (Rom 1590) im Druck veröffentlichten – *Missa sine nomine a 6* (SBB, *Mus. ms. 16714*)<sup>5</sup>. Die Materialien bezeugen, daß Bach Mitte der vierziger Jahre eine Aufführung des Werkes plante. In diesem Zusammenhang entstanden sechs Vokalstimmen von der Hand eines Leipziger Kopisten (Hauptkopist I) mit der gesamten Messe, dazu sechs ergänzende Instrumentalstimmen mit „Kyrie – Christe – Kyrie“ und „Gloria“ von demselben Schreiber,<sup>6</sup> die Bach selbst um eine bezifferte Violone- sowie eine bezifferte Organostimme ergänzte – beide ebenfalls nur „Kyrie – Christe – Kyrie“ und „Gloria“ umfassend.

Bachs Vorhaben, Palestrina-Sätze (wohl im gottesdienstlichen Rahmen) aufzuführen, gewinnt durch eine bisher kaum beachtete Quelle in der Ende des Jahres 2001 aus Kiew nach Berlin zurückgekehrten Sammlung der Sing-Akademie zu Berlin – aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – weitere Konturen. Unter der Signatur SA 424/ZC 629 finden sich folgende aus Bachs Besitz stammende Stimmen zu Palestrinas – zuerst im ersten Messen-

<sup>4</sup> Vgl. P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, bes. S. 7–20, sowie ders., Vorwort zu *Marco Giuseppe Peranda, Missa in a per Soli e Coro ...*, hrsg. von Peter Wollny, Stuttgart [2000], S. II f.

<sup>5</sup> Vgl. K. G. Fellerer, *J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, BJ 1927, S. 123–132; Wolff *Stile antico*, bes. S. 166–172; NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger), Kassel 2000.

<sup>6</sup> Zur Identität von Hauptkopist I und damit zur genauen Datierung des *sine-nomine*-Stimmensatzes vgl. den Beitrag von Peter Wollny im vorliegenden Band.

buch (Rom 1554)<sup>7</sup> veröffentlichter – vierstimmiger Messe „*Ecce sacerdos magnus*“:

Stimmen	Umfang	Inhalt
Vox Prima	3 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Vox Secunda	3 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Vox Tertia	2 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Vox Quarta	3 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Fundament	2 Bl.	„Kyrie – Christe – Kyrie“
Hautbois 1	1 Bl.	„Kyrie – Christe – Kyrie“, „Gloria“ bis T. 31

Von dem zugehörigen Titelumschlag mit Bachs eigenhändiger Aufschrift „*Missa | sopra la Cantilena | Ecce Sacerdos Magnus. | a | 4 Voci | di | Praenestini.*“ blieb nur das Vorderblatt erhalten. Schreiber der Vokalstimmen und des als *Fundament* bezeichneten Parts (34,5 × 21 cm, 13-/14-zeilig rastriert) ist Johann Christoph Altnickol. Die Stimme *Hautbois 1* hat Bach selbst verfertigt (34,8 × 21,5 cm, 16-zeilig rastriert).<sup>8</sup> Die *Prima Vox* enthält in der linken oberen Ecke von fol. 1r in schwacher Schrift einen Vermerk „gehört Poelchau“. Woher der Musiksammler den Stimmensatz erwarb, ist nicht definitiv zu klären. Möglicherweise stammt dieser aus dem Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs, in dessen Nachlaßverzeichnis sich ein Hinweis auf „1 Messe von Praenestino in Stimmen“ findet,<sup>9</sup> bei der es sich nicht zwangsläufig, wie bisher angenommen, um die *Missa sine nomine* handeln muß.

Aufgrund der Schriftbefunde läßt sich die Quelle relativ präzise auf die Zeit um 1745 datieren.<sup>10</sup> Altnickol kam 1744 nach Leipzig. Sein erstes Schriftstück der Leipziger Jahre ist eine Kopie des Wohltemperierten Klaviers II (P 430), an deren Ende sich der Vermerk „Scr. Altnickol | ao. 1744.“ findet. Als charakteristische Sonderform dieses frühen Schriftstadiums gilt unter anderem der c-Schlüssel, der „als obere Horizontale eine gezackte, nach rechts oben hochgebogene Linie“ aufweist.<sup>11</sup> Weitere Charakteristika sind der Baßschlüssel mit zwei senkrechten Strichen und eine offene Akkoladenklammer. Im neuen Palestrina-Stimmensatz ist die Sonderform des c-Schlüs-

<sup>7</sup> Weitere Auflagen Rom (Erben von A. Dorico, 1562), Brixen (T. Bazzalam, 1581); erweiterte Auflage Rom (A. Gardano, 1591), Venedig (A. Gardano, 1596).

<sup>8</sup> Notizen auf den beiden von J. S. Bach geschriebenen Bl. lassen erkennen, daß dessen Hs. bereits 1914 durch Max Schneider identifiziert worden ist. Auf eine Veröffentlichung über diesen Fund hat Schneider offenbar verzichtet.

<sup>9</sup> NV, S. 87.

<sup>10</sup> Für seine Hilfe bei der Untersuchung der verschiedenen Schriften danke ich Peter Wollny.

<sup>11</sup> Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65, bes. S. 48, Abbildung S. 50.

sels noch deutlich ausgeprägt (Abbildung 1). Dem Baßschlüssel fehlen hingegen bereits die senkrechten Striche. Da die übrigen von Altnickol in Leipzig – das heißt vor 1748 – angefertigten Kopien keine frühen Sonderformen mehr aufweisen, ist in dem Palestrina-Stimmensatz ein bisher unbekanntes Zwischenstadium seiner Schrift dokumentiert. Es ist anzunehmen, daß die Quelle relativ knapp nach der Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II entstand, da Bachs Handschrift in der Stimme *Hautbois 1* sich nicht wesentlich von der Schrift in den Generalbaßstimmen der *Missa sine nomine* unterscheidet. Diese wird von Kobayashi auf „um 1742“ angesetzt,<sup>12</sup> was Wollnys Untersuchungen nun bestätigen (Abbildung 2). Die aufgrund der Handschriftenanalyse vorgenommene zeitliche Einordnung ist auch mit dem Papierbefund zu vereinbaren. Im erhaltenen Rest des Titelumschlags findet sich als Wasserzeichen das Wappen der Stadt Eger, darüber in Schrifttafel EGER (Weiß 21); derartiges Papier hat Bach zwischen 1743 und 1746/47 verwendet.<sup>13</sup> In den Stimmen läßt sich das Wappen von Schönburg erkennen (Weiß 72), doch diese Papiersorte nutzte der Komponist nahezu in seiner gesamten Leipziger Zeit.<sup>14</sup>

Im Gegensatz zum Stimmenmaterial der *Missa sine nomine*, das für eine Ausführung der Sätze „Kyrie – Christe – Kyrie“ und „Gloria“ vollständig ist, sind die überlieferten Stimmen zur *Missa Ecce sacerdos magnus* in verschieden-facher Hinsicht unvollendet und unvollständig. Hiervon auszunehmen ist allerdings der – bis auf das dritte „Agnus Dei“ lückenlose – Vokalstimmensatz. In der Fundament-Stimme finden sich allein „Kyrie – Christe – Kyrie“ (fol. 12r). Die übrigen drei Seiten (fol. 12v–13v) sind rastriert aber unbeschrieben. Ursprünglich war also eine Fortsetzung der Stimme geplant. Die Oboenstimme bricht in T. 31 des „Gloria“ ab. Auf der angefangenen Seite (fol. 14r) finden sich noch sechs ungenutzte Liniensysteme. Die Rückseite des Blattes ist nicht rastriert. Zumindest das „Gloria“ hätte also mühelos auf dem vorhandenen Papier beendet werden können. Fundament und Oboe bieten mithin weniger als die protestantische Kurzmesse. Zudem ist davon auszugehen, daß der Stimmensatz noch durch andere Stimmen erweitert werden sollte. Wahrscheinlich war geplant, alle vier Vokalstimmen instrumental zu verdoppeln, also neben *Hautbois 1* noch *Hautbois 2* (mit *Vox Secunda colla parte*) heranzuziehen, ferner *Taille* und *Fagott* zur Verstärkung von *Vox Tertia* und *Vox Quarta*. Dies entspräche Bachs Verfahren in seiner Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226) und in der zwischen 1745 und 1749 angefertigten Einrichtung von Johann Christoph Bachs Motette „Lieber

<sup>12</sup> Kobayashi Chr.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 16f.

Herr Gott, wecke uns auf“.<sup>15</sup> Ferner fällt im Vergleich zum Material der *Missa sine nomine* auf, daß nur eine einzige Fundament-Stimme vorliegt, die zudem unbeziffert ist. Offensichtlich gedachte Bach, auch noch eine Organo-Stimme anzufertigen, der er dann eine Generalbaßbezeichnung beigefügt hätte.

Infolge der Unvollständigkeit der Stimmen läßt sich nicht mehr mit Sicherheit klären, in welcher Tonlage das Werk aufgeführt werden sollte. In den Vokalstimmen und im Fundament steht die Messe in ihrer ursprünglichen Tonart G-mixolydisch. Die Oboenstimme ist jedoch um einen Ton nach unten versetzt (F). Da die Messe eine hohe Schlüsselung aufweist (G<sub>2</sub> C<sub>3</sub> C<sub>3</sub> C<sub>4</sub>),<sup>16</sup> ist anzunehmen, daß Bach sie den Gepflogenheiten seiner Zeit gemäß transponiert aufführen wollte. Bei der gängigen Quarttransposition steht das Werk dann in D, unter Berücksichtigung des Chortons der Leipziger Orgeln in klingend E. Für die Oboe gilt offensichtlich der „tiefe Kammerton“, so daß sie – notiert in F – ebenfalls in E erklingt.<sup>17</sup> Bei dieser Annahme ist es allerdings verwunderlich, daß die Fundament-Stimme nicht eine Quart tiefer notiert wurde, der Continuo-Spieler also frei transponieren mußte. Läge eine Organo-Stimme vor, wäre in dieser Hinsicht mehr Sicherheit zu gewinnen. Die angenommenen Transpositionsverhältnisse erklären auch, warum Bach die *Missa Ecce sacerdos magnus* nicht wie die *Missa sine nomine* mit dem traditionellen Ensemble aus Cornetto und drei Trombonen verstärkte, sondern einen Chor mit Oboen, Taille und Basson einsetzte. Für Cornetti, die kaum tiefer als bis d' geführt werden können und nicht im tiefen Kammerton zu stimmen sind, wären sowohl Vox prima als auch Vox secunda zu tief gewesen. Der Hautbois 1 kann die Vox prima hingegen unverändert spielen. Bei Hautbois 2 wären für das colla-parte-Spiel der Vox secunda nur einige wenige Oktavierungen notwendig.

Vergleicht man Bachs Stimmensatz mit der Werkfassung des Originaldrucks, so sind neben der Verwendung von Fundament und anderen Instrumenten noch weitere Besonderheiten festzustellen. Erstens ist die Vox secunda nicht im C<sub>2</sub>-, sondern im C<sub>3</sub>-Schlüssel notiert. Zweitens weisen die handschriftlichen Stimmen an einigen Stellen eine vom Druck differierende Textunter-

<sup>15</sup> SBB, SA 5142–5145; Fotos der Stimmen in D-Bim, *Fot Bü 42a*. Vgl. auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 175f. und S. 178–180.

<sup>16</sup> Im Druck von 1554 und allen weiteren Auflagen ist das Werk sogar G<sub>2</sub> C<sub>2</sub> C<sub>3</sub> C<sub>4</sub> geschlüsselt.

<sup>17</sup> Eine Verwendung des tiefen Kammertons ist auch in Bachs Einrichtung von Pergolesis „*Stabat mater*“ sowie den Instrumentalstimmen zu Johann Christoph Bachs Motette „*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*“ zu beobachten. Vgl. A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100, bes. S. 90f. und Schulze Bach-Überlieferung, S. 179.

legung auf. Drittens treten in den handschriftlichen Materialien zahlreiche Akzidentien auf, die bei Palestrina nicht zu finden sind. Da diese Veränderungen keine Nachträge oder Korrekturen darstellen, scheinen sie in Altnickols Kopiervorlage bereits vorhanden gewesen zu sein. Gleiches ließ sich bereits am Stimmensatz der *Missa sine nomine* beobachten. Daher ist allein auf der Grundlage der Stimmensätze nicht zu klären, inwieweit die an den Messen vorgenommenen Veränderungen auf Bach zurückgehen.<sup>18</sup> Neue Einblicke in Bachs Umgang mit den genannten Werken ermöglicht allerdings eine bisher unbeachtete Quelle, der wir im folgenden uns zuwenden wollen.

\*

Unter der Signatur *Mus. ms. 16695* findet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin eine Partitur mit verschiedenen Messensätzen von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Die Handschrift (20,8 × 25 cm, unbekannter Schreiber, ohne Titelblatt, kein erkennbares Wasserzeichen) umfaßt 39 Blätter. Der blaue Papp-einband enthält den üblichen Bibliotheksaufkleber der 1841 erworbenen Sammlung von Georg Poelchau („EX | BIBLIOTHECA | POELCHAVIANA“).<sup>19</sup> Im Detail weist die Quelle folgenden Inhalt auf:

fol. 1r–16v	Missa <i>Ecce sacerdos magnus</i>	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
fol. 17r–28v	Missa [sine nomine] à 6	vollständige Messe
fol. 29r–30r	Missa <i>O Regem coeli</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 30v–32r	Missa <i>Virtute magna</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 32r–33v	Missa <i>Gabriel Archangelus</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 33v–35v	Missa <i>Ad coenam agni providi</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 35v–36v	Missa <i>Pro defunctis</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 37r	rastriert	
fol. 37v–38r	unrastriert	
fol. 38v–39r	[Missa <i>Gabriel Archangelus</i> ]	„Benedictus“
fol. 39v	unrastriert	

<sup>18</sup> Vgl. Fellerer, a. a. O. (Fußnote 5); Wolff *Stile antico*, S. 168 und NBA II/9 Krit. Bericht, S. 27f. – Fellerer, a. a. O., schrieb pauschal alle Veränderungen an der *Missa sine nomine* Bach zu, wofür das Stimmenmaterial jedoch keinerlei Anhaltspunkte liefert. Wolff vertritt die entgegengesetzte Ansicht, daß die Eingriffe nicht auf Bach zurückgehen können. Er stützt sich dabei auf die Annahme, daß die von Hauptkopist I genutzte Vorlage nicht aus Bachs Besitz stammt, was bedeutet, daß er in ihr auch keine Korrekturen vornehmen konnte (Wolff *Stile antico*, S. 168, Fußnote 22).

<sup>19</sup> Ungeklärt ist, ob die auf fol. 1r in der rechten unteren Ecke vorliegende Zahl „1813“ als Jahreszahl zu lesen ist und mit Poelchaus Erwerbung der Quelle zusammenhängt.

Am Ende der *Missa Pro defunctis* (fol. 36v) findet sich der Vermerk „*Jo. Petrus Aloysius Praenestinus. | Roma, apud Alexandrum | Gardanum. 1591.*“ Die Handschrift vereint die Messen aus der vierten Auflage von Palestrinas erstem Messenbuch (Rom 1591), das gegenüber der Erstauflage von 1554 um die *Missa Pro defunctis* (Erstdruck) und die *Missa sine nomine* (zuvor gedruckt im fünften Messenbuch, Rom 1590) erweitert ist. In verschiedenen grundsätzlichen Punkten weicht die Handschrift jedoch vom Druck ab: In der *Missa Ecce sacerdos magnus* fehlt das dritte „Agnus Dei“. Die *Missa sine nomine*, die in den römischen Stimmbüchern an letzter Stelle erscheint, steht hier an zweiter Stelle. Die Messen „O Regem coeli“, „Virtute magna“, „Gabriel Archangelus“, „Ad coenam agni providi“ und die *Missa Pro defunctis* sind auf „Kyrie – Christe – Kyrie“ gekürzt. Zur *Missa „Gabriel Archangelus“* wird aus wohl nicht mehr zu klärenden Gründen der „Benedictus“-Satz nachgeliefert (fol. 38v–39r). Darüber hinaus findet sich bei zahlreichen Messen eine vom Original abweichende Schlüsselung: die C<sub>2</sub>-Schlüssel wurden in C<sub>3</sub>-Schlüssel umgewandelt.

Messe	Druck	<i>Mus. ms. 16695</i>
<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	G <sub>2</sub> C <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>4</sub>	G <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> C <sub>4</sub>
<i>Missa O Regem coeli</i>	G <sub>2</sub> C <sub>2</sub> C <sub>3</sub> F <sub>4</sub>	G <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> F <sub>4</sub>
<i>Missa Virtute magna</i>	G <sub>2</sub> C <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>4</sub>	G <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> C <sub>4</sub>
<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	G <sub>2</sub> C <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>4</sub>	G <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> C <sub>4</sub>
<i>Missa Ad coenam agni providi</i>	G <sub>2</sub> C <sub>2</sub> C <sub>2</sub> C <sub>3</sub> F <sub>4</sub> <sup>20</sup>	G <sub>2</sub> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> F <sub>4</sub>

Des weiteren weisen einzelne Sätze verschiedener Messen eine Bezifferung auf:

<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
<i>Missa [sine nomine] à 6</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“, „Gloria“, „Credo“ (T. 1–66), „Benedictus“ (T. 32–46), „Agnus Dei“ I und II
<i>Missa O Regem coeli</i>	–
<i>Missa Virtute magna</i>	–
<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	–
<i>Missa Ad coenam agni providi</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
<i>Missa Pro defunctis</i>	–
<i>Missa Gabriel Archangelus</i> , „Benedictus“	–

Ferner finden sich in allen Sätzen noch genauer zu diskutierende Akzidentien, die im Originaldruck nicht vorhanden sind.

<sup>20</sup> Im Erstdruck von 1554 ist die Baßstimme im F<sub>3</sub>-Schlüssel notiert, was Palestrina bzw. seine Verleger in den folgenden Auflagen jedoch änderten.

Anhand zahlreicher Beobachtungen läßt sich nun feststellen, daß die Partitur *Mus. ms. 16695* aus Bachs Besitz stammt und die Vorlage für seine Stimmensätze der *Missa Ecce sacerdos magnus* und der *Missa sine nomine* bildete. Ein wesentlicher Anhaltspunkt sind zunächst die Akzidentien, die in Partitur und Stimmensätzen identisch sind. Ebenso stimmen Partitur und Aufführungsmaterial in der Textunterlegung überein. Ferner fällt auf, daß die *Missa Ecce sacerdos magnus* in beiden Quellen dieselbe vom Druck abweichende Schließung aufweist und zudem beidesmal nur zwei „Agnus Dei“-Sätze enthält. Schließlich sind die bereits von Wolff und Beißwenger herausgehobenen Korrekturstellen im Stimmensatz der *Missa sine nomine* ein eindeutiges Indiz für die Abhängigkeit der Handschriften. Wolff schildert ein Korrekturbild im zweiten „Agnus Dei“ der *sine-nomine-Messe*.<sup>21</sup> Im ersten Alt gerät der Kopist nach T. 28 für zwei Takte zunächst in den ersten Tenor. Die Takte werden ausgestrichen und die Stimme regulär fortgesetzt (Notenbeispiel 1 und Abbildung 3).

## Beispiel 1

27 Alt Tilgung = Tenor 1

no - - - - - bis pa - - - - - cem

Aus diesem Tatbestand folgt, daß eine Partitur als Vorlage gedient haben muß. In der Quelle *Mus. ms. 16695* findet sich nach T. 28 der vermutete Akkoladenwechsel, durch den sich nunmehr eindeutig erklären läßt, wie der Kopist in die falsche Stimme geraten konnte. In gleicher Weise läßt sich die bei Beißwenger angeführte Korrektur im „Kyrie“ (Alt, T. 57–59) deuten, die ebenfalls durch einen Akkoladenwechsel bedingt ist.<sup>22</sup>

Daß die Handschrift *Mus. ms. 16695* in Bachs Notenbibliothek gehörte, läßt sich schließlich auch durch Eintragungen des Leipziger Thomaskantors belegen. Bei der *Missa sine nomine* vergaß der Kopist den bei allen anderen Messen von ihm eingetragenen Titel. Daher ergänzte Bach eigenhändig die Angabe *Missa à 6. due Soprani, Alto, due Tenori e Basso*. Aller Wahrscheinlichkeit nach nahm er den Nachtrag Mitte der 1740er Jahre im Zusammenhang mit der Vorbereitung des Stimmenmaterials vor (Abbildung 4). Auffällig sind dabei Ähnlichkeiten im Schriftduktus und in der Formulierung mit dem ebenfalls von Bach beschrifteten Titelumschlag des Stimmensatzes. Der späte Eintrag des Titels der *sine-nomine-Messe* sagt jedoch weder etwas über die Datierung der Handschrift aus, noch liefert er Anhaltspunkte dafür, wann Bach die Partitur erworben hat.

<sup>21</sup> Wolff *Stile antico*, S. 166.

<sup>22</sup> NBA II/9 Krit. Bericht, S. 26.

Verschiedene Indizien deuten darauf hin, daß die Handschrift *Mus. ms. 16695* bereits in der Weimarer Zeit in Bachs Bibliothek gelangte. Hierfür spricht zunächst der auf fol. 1r in der rechten oberen Ecke von Johann Gottfried Walther zugesetzte Name „*Praenestini*“ (Abbildung 5). Walther hielt diese Angabe wohl für notwendig, da der Kopist den Inhalt der Handschrift lediglich nach der *Missa Pro defunctis* (fol. 36v) an einer im Manuskript nur schwer aufzufindenden Stelle festgehalten hat. Die Annahme, daß die Partitur über Walther zu Bach gelangte, wird außerdem durch eine weitere Quelle der Staatsbibliothek zu Berlin gestützt. Es handelt sich um eine Partitur von der Hand Johann Gottfried Walthers, die Palestrinas *Missa Ad coenam agni providi* (fol. 1v–19r) sowie Walthers eigenes Werk „*Kyrie, Christe, Kyrie über: Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein Gunst*“ (fol. 19v–21v) enthält (SBB, *Mus. ms. 16704*). Die Handschrift trägt folgenden Titel: „*Missa ad Coenam Agni prov[idi] | cum quinque vocibus | Auctore | Jo. Petro Aloysio Praenestino | Roma 1591.*“ In der rechten unteren Ecke finden sich die Angaben: „*Hrn Joh. Gottfr. Walthers | Handschrift, aus | deßen Nachlaße. | Die vorstehende Bemerkung hat mein seel. | Freund E. L. Gerber in Sondershausen geschrieben. | André*“.<sup>23</sup>

Vergleicht man die in Walthers Handschrift vorliegende Fassung von Palestrinas *Missa Ad coenam agni providi* mit dem „*Kyrie – Christe – Kyrie*“ aus derselben Messe in der Partitur aus Bachs Besitz, so lassen sich einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten beobachten: Beide Partituren weisen die gleiche – vom Originaldruck abweichende – Schlüsselung auf, bei der die  $C_2$ -Schlüssel durch  $C_3$ -Schlüssel ersetzt wurden ( $G_2 C_3 C_3 C_3 F_4$ ). In beiden Handschriften sind gegenüber der Bezeichnung in den gedruckten Stimmbüchern von 1591 Alt 1 und Alt 2 vertauscht.<sup>24</sup> Ferner sind Übereinstimmungen in den Akzidentien festzustellen, die jedoch noch zu differenzieren sind. Schließlich weisen beide Partituren auf Palestrinas Druck von 1591 als Quelle der vorgelegten Werke.

Offensichtlich stehen also die Handschriften *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* in einer noch genauer zu untersuchenden Beziehung zueinander und sind im Umfeld Johann Gottfried Walthers entstanden. Die Schriftentwicklung<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Wie und wann die Quelle in die BB gelangte, ist bisher unbekannt.

<sup>24</sup> Die veränderte Anordnung mag damit zusammenhängen, daß der ursprüngliche Alt 1 fast durchgehend tiefer geführt wird als der Alt 2.

<sup>25</sup> Kirsten Beißwenger setzt das vierte Schriftstadium Walthers, dem die Palestrina-Partitur zuzuordnen ist, „nach 1717“ an. Die Datierung ist insofern problematisch, als aus Beißwengers Argumentation lediglich geschlossen werden kann, daß das Schriftstadium III spätestens 1717 abgeschlossen wurde, nicht jedoch daß das Schriftstadium IV frühestens 1718 einsetzte. Die Zusammenhänge zwischen den Handschriften *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* deuten nun darauf hin, Schriftstadium IV schon vor 1717 anzusetzen. Vgl. Beißwenger JGW, S. 11–35, bes. S. 15f. und 21–25.

Walthers und der Papierbefund (Wasserzeichen A mit Dreipaß) erlauben keine exakte Datierung seiner Partitur. Es ist jedoch keinesfalls auszuschließen, daß die Handschrift vor 1717 – dem Zeitpunkt, da Bach Weimar verließ – angelegt wurde. Auch spricht nichts gegen die Annahme, daß Bach die Partitur *Mus. ms. 16695* noch in seinen Weimarer Jahren von Walther erhielt. Zwischen den verwandtschaftlich und freundschaftlich verbundenen Kollegen existierte wohl ein reger Musikalienaustausch. So entstand zum Beispiel die Partitur der *Missa A-dur* von Johann Baal als Gemeinschaftsunternehmen von Bach und Walther (SBB, *Mus. ms. 30091/1*).<sup>26</sup> Mit den Stimmen zum „Kyrie“ C-dur von Marco Gioseppe Peranda liegt ein weiteres Material aus Bachs Notenbibliothek vor, für das aufgrund des Schreibers, der bisher lediglich aus Walthers Umkreis bekannt ist, angenommen werden kann, daß Bach es über seinen Vetter erhielt (SBB, *Mus. ms. 17079/10*).<sup>27</sup> Schließlich kann auch bei der kürzlich von Peter Wollny vorgestellten Partitur zu Perandas *Missa in a-moll* (SBB, *Mus. ms. 30098*) vermutet werden, daß Bach sie aus dem Umfeld Walthers erwarb, der dieses Werk schon 1708 in seinen *Praecepta der musicalischen Composition* erwähnt.<sup>28</sup> Offensichtlich sammelte Walther die lateinische Kirchenmusik aus musiktheoretischem Interesse, und auch bei Bach stand dieses zumindest im Fall der Palestrina-Messen zunächst wohl im Vordergrund.

Doch kehren wir nun noch einmal zu den Verhältnissen zwischen den verschiedenen Palestrina-Quellen zurück. Eine gegenseitige Abhängigkeit der Partitur aus dem Besitz Bachs und der Quelle von der Hand Walthers kann ausgeschlossen werden. Bachs Partitur kann nicht auf Walthers Autograph zurückgehen, da hier die übrigen Messen fehlen und es keine Anhaltspunkte dafür gibt, daß Walther weitere einzelne Partituren mit Palestrina-Messen besaß. Eine umgekehrte Abhängigkeit ist nicht möglich, da die Quelle, die in den Besitz Bachs gelangte, von der Messe *Ad coenam agni providi* nur „Kyrie – Christe – Kyrie“ enthält, das Manuskript von Walthers Hand jedoch alle Meßsätze aufweist. Beide Partituren gehen also wohl auf eine gemeinsame Zwischenquelle zurück. Dabei handelt es sich nicht um den Originaldruck, sondern, wie sich aus verschiedenen Korrekturbildern erkennen läßt, gleichfalls um eine Partitur. Anhaltspunkte für diese Annahme finden sich in der Bachschen Quelle zum Beispiel in T. 43–45 des „Benedictus“ der *Missa sine nomine*. In der Fassung *ante correcturam* liegt hier ab T. 43 in Tenor 1 zunächst der Notentext des zweiten Tenors vor. Offensichtlich hatte der Schreiber sich in der Zeile geirrt, wie es nur beim Abschreiben einer Partitur vorkommen kann. Die falschen Noten wurden mittels Rasur getilgt und mit dem richtigen Notentext überschrieben.

<sup>26</sup> Bachs Notenbibliothek, S. 228f.

<sup>27</sup> Wolff *Stile antico*, S. 161; Bachs Notenbibliothek, S. 306f.; P. Wollny, Vorwort zu Peranda, *Missa*, S. II.

<sup>28</sup> Wollny, Vorwort, a. a. O., S. II f.

## Beispiel 2

ante correcturam

41 Tenor 1

O - san - na in ex - celsis

post correcturam

41 Tenor 1

O - san - na in ex - cel - - sis

Tenor 2

san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex -

Ein weiterer Beleg dafür, daß die Abschriften *Mus. ms. 16695* und damit wohl auch *Mus. ms. 16704* nach einer Partitur angefertigt wurden, findet sich im ersten „Agnus Dei“ der *Missa sine nomine*. In *Mus. ms. 16695* hat der Schreiber – ein typisches Versehen bei einer Partiturabschrift – über sechs Takte Tenor 1 und Tenor 2 verwechselt (T. 26–31). Die Stelle wurde im nachhinein nicht korrigiert, sondern nur entsprechend gekennzeichnet.

Über die gemeinsame Vorlage von *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* kann nur wenig ausgesagt werden. Vermutlich waren in dieser Quelle bereits alle Alt-Stimmen in  $C_3$ -Schlüsselung eingetragen, da bei einer Übertragung von  $C_2$ - in  $C_3$ -Schlüsselung mit Fehlern zu rechnen wäre, die jedoch weder in *Mus. ms. 16695* noch in *Mus. ms. 16704* auftreten. Außerdem scheinen in der Vorlagen-Partitur in der *Missa Ad coenam agni providi* die beiden Alt-Stimmen bereits vertauscht gewesen zu sein, denn auch hier kommt es bei den Abschriften zu keinerlei Verwechslungen. Schließlich gehen auch die Akzidentien, die den Quellen *Mus. ms. 16695* und *16704* gemeinsam sind, auf die unbekannte Partitur zurück. Weitere Eigenarten der Zwischenquelle, die vermutlich das Bindeglied zum Originaldruck darstellt, sind nicht auszumachen.

Vor dem Hintergrund der nun ein wenig aufgehellten Quellenzusammenhänge soll abschließend nochmals die Frage aufgeworfen werden, inwieweit Bach sich mit den in der Quelle *Mus. ms. 16695* vorliegenden Messen auseinandergesetzt hat. Die Kenntnis der Partitur erlaubt es schließlich auch, genauer herauszuarbeiten, in welchem Maße Bach für die in den Stimmensätzen überlieferten musikalischen Veränderungen der *Missa Ecce sacerdos magnus* und der *Missa sine nomine* verantwortlich ist.

In der Partitur *Mus. ms. 16695* sind mit Ausnahme der *Missa Pro defunctis* alle Meßsätze mit vom Originaldruck abweichenden Akzidentien versehen. Eine genaue Betrachtung der Zusätze zeigt, daß es sich um zwei unterschiedliche Schichten von Ergänzungen handelt. Einige Vorzeichen wurden unmittelbar bei der Anfertigung der Abschrift eingetragen, große Teile der Akzidentien sind jedoch nachgetragen. Während die erste Schicht wohl auf die unbekannte Zwischenquelle zurückgeht, stammt die zweite Schicht der Akzidentien vermutlich von Bachs Hand. Offensichtlich hat er sich zu einem nicht mehr bestimmbareren Zeitpunkt alle Messen vorgenommen und diese seinen harmonischen Vorstellungen angepaßt. Die von ihm nachgetragenen Vorzeichen haben nicht nur Korrekturcharakter; sie lassen sich auch dadurch bestimmen, daß sie in der vom Kopisten ausgeschriebenen Generalbaßbezeichnung keine Berücksichtigung finden. In der *Missa Ad coenam agni providi* können die beiden Schichten schließlich durch einen Vergleich der Quellen *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* voneinander getrennt werden.

Die Akzidentien des unbekannteten Bearbeiters und diejenigen Bachs sind von unterschiedlicher Quantität und Qualität. Der fremde Bearbeiter hat einige Werke fast oder ganz unberührt gelassen. So können in der *Missa Ecce sacerdos magnus* keine Vorzeichen ermittelt werden, die definitiv auf ihn zurückgehen. In der *Missa sine nomine* und der *Missa Ad coenam agni providi* sind jedoch verschiedene Kreuze, bevorzugt im Zusammenhang mit Klauseln, ihm zuzuschreiben. Derartige Veränderungen waren für Bach nicht unbedingt als Resultat einer Bearbeitung zu erkennen. Der Leipziger Thomaskantor fügte in wesentlich größerem Maße neue Akzidentien in Palestrinas Kompositionen ein, die auch die Motivik und Thematik nachhaltig verändern. Zur Charakterisierung des Sachverhalts seien einige wenige Beispiele herausgegriffen.

Unterschiede zeigen sich bereits deutlich an dem ersten „Kyrie“ der *Missa sine nomine*. Auf den fremden Bearbeiter gehen die Kreuze T. 9 (Sopran II), T. 11 (Tenor II), T. 12 (Sopran I), T. 13 (Baß) und Takt 21 (Sopran II) zurück.<sup>29</sup> Sie spiegeln sich auch in der Generalbaßbezeichnung der Partitur. Alles übrige – in der Regel Vorzeichen bei aufsteigenden Läufen und Wechselnoten – wurde mit großer Wahrscheinlichkeit im nachhinein von Bach ergänzt. Am Anfang des „Kyrie“ der *Missa Ecce sacerdos magnus* läßt sich beobachten, wie Bach auch die Thematik der Komposition verändert. An fast allen Stellen, wo ein *f* in aufsteigender Linie auftaucht, ergänzt Bach ein Kreuz. Das *fis* wirkt leittonig zum *g*. Der Grundton wird so hervorgehoben, das Werk verliert aber gleichzeitig seinen mixolydischen Charakter (Notenbeispiel 3).

<sup>29</sup> Zum Notentext der bearbeiteten Fassung der *Missa sine nomine* vgl. NBA II/9, S. 13–28, hier S. 13 f.



## Beispiel 4

86

Ho - san-na in ex-cel - sis Ho - -

Ho - san-na in ex-cel - - - - - sis

Ec - ce sa - cer -

Ho - san-na in ex-cel-sis Ho -

daß dieser als tiefste klingende Stimme zu fungieren brauchte (Beispiel: „Gloria“, T. 39–41). Zweitens berücksichtigen Bachs Generalbaßstimmen erwartungsgemäß die von ihm selbst zugesetzten Akzidentien, die in die von dem Kopisten ausgeführte Bezifferung der Partitur noch nicht eingehen konnten. Drittens ist Bachs Bezifferung an zahlreichen Stellen wesentlich genauer und präziser als diejenige seiner Vorlage. Gerade im Zusammenhang mit dem Generalbaß bleiben in der Quelle *Mus. ms. 16695* jedoch noch einige Fragen offen. So ist ungeklärt, auf wen die Bezifferung der Partitur zurückgeht, warum nur einzelne Meßsätze beziffert wurden und – geht man davon aus, daß die Bezifferung bereits in der Vorlage von *Mus. ms. 16695* auftaucht – warum sie nicht in Walthers Partitur der *Missa Ad coenam agni providi* übernommen wurde.

\*

Die neu aufgefundenen Palestrina-Quellen aus Bachs Notenbibliothek werfen in mancherlei Hinsicht neues Licht auf Bachs Beschäftigung mit Werken des Meisters der klassischen Vokalpolyphonie. Vor allem zeigen sie deutlich, daß Bach sich bereits in seinen Weimarer Jahren mit Kompositionen Palestrinas beschäftigte. In dieser Zeit überwog sicherlich die musiktheoretische Neugier hinsichtlich des alten Stils, die er mit Johann Gottfried Walther teilte. Aus diesem Grund erwarb Bach damals eine Partitur der Kompositionen und keine Stimmensätze.

In den 1740er Jahren wendete sich Bach allem Anschein nach ein zweites Mal dem *Œuvre* Palestrinas zu. Zu diesem Zeitpunkt war für ihn auch eine praktische Umsetzung der Stücke vorstellbar. Die Tatsache, daß die erhaltenen Stimmensätze mit Messen von Palestrina offenbar kurz nacheinander angefertigt worden sind, läßt vermuten, daß Darbietungen dieser Werke für Bach zeitweilig eine gewisse Relevanz hatten. Ungeklärt ist allerdings, warum er, wie das unvollendete Stimmenmaterial zur *Missa Ecce sacerdos magnus* erkennen läßt, sein Vorhaben nach kurzer Zeit wieder aufgab. Des weiteren

zeigt sich aufgrund der erweiterten Quellenkenntnis, daß Bachs Beschäftigung mit den Werken des römischen Kapellmeisters, anders als bisher angenommen, nicht auf Dresdner Einflüsse zurückzuführen ist,<sup>30</sup> diese vielmehr, wie es nun scheint, höchstens einen mittelbaren Kontext des wieder aufkommenden Interesses darstellen.

Schließlich rücken die neuen Ermittlungen über Bachs frühe Auseinandersetzung mit Stile-antico-Werken auch seine eigene kompositorische Beschäftigung mit diesem Stil in einen neuen Zusammenhang. Die enge Verknüpfung von Stile antico und Spätwerk, wie sie von Wolff pointiert formuliert wird, ist in letzter Zeit bereits aus stilistischen Gründen von Siegfried Oechsle vorsichtig in Frage gestellt worden.<sup>31</sup> Bachs mehrfache Hinwendung zum Stile antico unterstützt nun Oechsles Annahme, daß die späten Sätze im strengen Stil des Leipziger Thomaskantors aus Traditionslinien herauswachsen, die bisher zu wenig beachtet worden sind.

<sup>30</sup> Zu den Dresdner Einflüssen vgl. G. B. Stauffer, *Bach. The Mass in B Minor (The Great Catholic Mass)*, New York u. a. 1997, S. 19.

<sup>31</sup> S. Oechsle, *Johann Sebastian Bachs Rezeption des stile antico. Zwischen Traditionalismus und Geschichtsbewußtsein*, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hrsg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann, Dortmund 1999, S. 103–122.

Abb. 1 (S. 24): G. P. da Palestrina, Missa Ecce sacerdos magnus, *Vox Secunda*. Schreiber: Johann Christoph Altnickol. – D-Bsak, SA 424/ZC 629.

Abb. 2 (S. 25): G. P. da Palestrina, Missa Ecce sacerdos magnus, *Hautbois I*. Schreiber: Johann Sebastian Bach. – D-Bsak, SA 424/ZC 629.

Abb. 3 (S. 26): G. P. da Palestrina, Missa sine nomine, „Agnus Dei“ II. – SBB, *Mus. ms. 16695*, fol. 28v.

Abb. 4 (S. 27): G. P. da Palestrina, Missa sine nomine, „Kyrie“. – SBB, *Mus. ms. 16695*, fol. 17r.

Abb. 5 (S. 28): G. P. da Palestrina, Missa Ecce sacerdos magnus, „Kyrie“. – SBB, *Mus. ms. 16695*, fol. 1r.

Vox Secunda.

A handwritten musical score for a choir part, titled "Vox Secunda." The score is written on ten staves of music. The lyrics are in Latin and include the following text:

Ayrie ele - - - - - ion Ayrie ele ion Ayrie ele  
 ele - - - - - ion Ayrie ele - - - - - ion ele ion  
 Ayrie ele - - - - - ion chy - - - - - ric ele ion. Ecce sacerdos  
 magnus qui in diebus suis placuit de - - - - - o et  
 in ventus et iustus. Ayrie - - - - - ele ion  
 Ayrie ele - - - - - ion chy ric ele ion Ayrie ele ion  
 Et in terra posuimus - - - - - dominus bona volunta - - - - - tis bo -  
 - - - - - na volunta - - - - - tis laudamus te laudamus - - - - - te - - - - - be - - - - - nedici mus  
 te - - - - - a do ra - - - - - mus te - - - - - glo - - - - - ri fi ca - - - - - mus te - - - - - propter magnam glo -  
 - - - - - ri am tu - - - - - am Domine Deus Rex - - - - - cae  
 - - - - - les tis Deus Pater omni - - - - - pot  
 - - - - - ens Do - - - - - mine fili um - - - - - ni ce - - - - - ni te Je su Chri - - - - - ste Je -  
 - - - - - sul tri - - - - - ste Do - - - - - mine Deus agnus de - - - - - i fili us pa - - - - - tris.

Музыкальный отдел  
 Государственного  
 Библиотека  
 № 424

*Ryrie* Hautbois 1 14

*Ryrie.*  
*Chöre*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*  
*Ryrie.*

13. Handschrift von Joh. Seb. Bach.  
27/14. 1744

Музыкальный фонд Российской Федерации  
Музыкальный отдел  
№ 124  
1974



Missa à 6. da Giovanni, Alto, due Tenori e Basso.

Handwritten musical score for a six-part Mass by Giovanni Palestrina. The score is written on ten staves, with vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, including "Kyrie eleison", "Gloria in excelsis deo", and "Agnus dei". The manuscript shows various musical notations, including clefs, time signatures, and accidentals.

Handwritten text, likely a transcription or commentary, located on the left side of the page. It is partially obscured and difficult to read, but appears to contain musical notation and Latin text.



# Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland

Von Peter Wollny (Leipzig)

Ermittlungen zu den in Bach-Quellen auftretenden Schreibern haben heute eine andere Bedeutung als in der Anfangsphase der Neuen Bach-Ausgabe. Das Erkenntnisinteresse hat sich seither deutlich verlagert: Lange Zeit standen bei jeglicher Art von Quellenstudien Chronologiefragen im Vordergrund, sei es zur Bestätigung oder Verfeinerung von Alfred Dürrs 1957 veröffentlichtem Entwurf eines Aufführungskalenders zu Bachs Leipziger Vokalmusik,<sup>1</sup> sei es zur Datierung von Quellen- und Werkkomplexen, die durch Dürrs Studie nicht erfaßt worden waren. Nachdem inzwischen die Probleme der Chronologie zumindest für die in Originalhandschriften erhaltenen Werke weitgehend gelöst sind, treten vermehrt biographische und wirkungsgeschichtliche Interessen ins Blickfeld der Forschung. Gefragt wird in erster Linie nach dem Kreis derer, die mit Bach persönlich in Verbindung standen und – direkt oder indirekt – an seinem Schaffen teilhatten, also Verwandte, Schüler, Freunde, Kollegen. Gefragt wird aber auch nach der noch keineswegs vollständig erfaßten Schar der „Bachianer“ in den Jahren nach 1750, denn sie waren es, die das Andenken an den Thomaskantor lebendig hielten und seine Werke durch sorgsam gehütete Abschriften tradierten, lange bevor Bemühungen um eine vollständige Drucklegung seines Œuvres und die dauerhafte Bewahrung des handschriftlichen Nachlasses einsetzten. Aber auch für künftige Editionsprojekte sind Schreiberforschungen unerlässlich. Gerade bei der Bestimmung von Abhängigkeitsverhältnissen oder bei der Bewertung von *Incerta* zeigt sich, daß eine rein textkritisch orientierte Vorgehensweise problematisch sein kann, da Lesartenvarianten für sich allein genommen oft wenig aussagekräftig sind. Die folgenden Ausführungen versuchen, das vorstehend Gesagte anhand konkreter Fallstudien zu erläutern.

## 1. „Hauptkopist I“

Nach der namentlichen Identifizierung der wichtigsten Leipziger Schreiber – Dürrs Hauptkopisten A bis H – bleibt allein der nachträglich in die Serie der Hauptkopisten aufgenommene Schreiber I zu enttarnen. Daß die Forschung

---

<sup>1</sup> Vgl. Dürr Chr bzw. Dürr Chr 2.

erst verhältnismäßig spät auf ihn aufmerksam wurde,<sup>2</sup> liegt daran, daß Bach seine Dienste lediglich zweimal für die Anfertigung von Aufführungsmaterialien zu fremden Werken in Anspruch genommen zu haben scheint, und zwar für die Originalstimmensätze zum Sanctus G-Dur BWV 240 und zur „Missa sine nomine“ von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Somit war der Spielraum für eingehende Schriftvergleiche und für die Erstellung eines „Tätigkeitsprofils“ außerordentlich begrenzt. Als gesichert konnte seit den Chronologiestudien Yoshitake Kobayashis lediglich gelten, daß Hauptkopist I in der Zeit „um 1742“ mit Bach in Verbindung gestanden haben muß.<sup>3</sup>

Die Möglichkeiten für eine bessere Einordnung von Hauptkopist I erweitern sich zunächst durch die Erkenntnis, daß er mit dem bei Dürr als „Anonymus Vm“ bezeichneten Nebenschreiber identisch ist, dessen Tätigkeit gleichfalls „um 1742“ angesetzt wird.<sup>4</sup> Trotz gelegentlicher kleinerer Differenzen bezüglich einiger Schriftmerkmale kann an der Gleichsetzung von Hauptkopist I und Anonymus Vm kein Zweifel bestehen; insgesamt allerdings machen die mit Anonymus Vm in Verbindung gebrachten Schriftzeugnisse einen etwas unreiferen Eindruck als die Hauptkopist I zugewiesenen Quellen. Diese Beobachtung erscheint auch insofern plausibel, als Bach seine Kopisten nach Möglichkeit zunächst mit untergeordneten Aufgaben betraute, bevor er ihnen das verantwortungsvolle Amt eines „Hauptschreibers“ übertrug. Auf der Basis von Angaben in der einschlägigen Literatur<sup>5</sup> sowie eigenen Ermittlungen lassen sich folgende Quellen als von der Hand des hier diskutierten Schreibers herrührend nachweisen:

Werk	Quelle	Wasserzeichen (nach NBA IX/1)
1. BWV 27/BC A 138	<i>St 105</i> : nur Kopftitel auf der im übrigen von Christian Gottlob Meißner geschriebenen Organo-Stimme <sup>6</sup>	(Verwendung älteren Papiers)
2. BWV 64/BC A 15	<i>St 84</i> : Organo	Weiß 68 (= 65?)
3. BWV 100/BC A 191	<i>St 97</i> : Organo (Stimmengruppe 3)	Weiß 65
4. BWV 177/BC A 103	<i>St Thom 177</i> : Organo (Nachtrag von Satz 2–5)	Weiß 65
5. BWV 195/BC B 14b	<i>St 12</i> : Teile der Stimmen Tenore in Ripieno und Basso in Ripieno	Weiß 67
6. BWV 244/BC D 3b	<i>St 110</i> : Soprano in Ripieno, Cembalo	Weiß 65

<sup>2</sup> Vgl. Wolff *Stile antico*, S. 161 f., und Dürr *Chr 2*, S. 149.

<sup>3</sup> Vgl. Kobayashi *Chr*, S. 31.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Nr. 2–4 und 6–8 nach Kobayashi *Chr*, S. 31.

<sup>6</sup> Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 105.

7.	BWV 240/BC –	<i>St 115</i>	Weiß 67
8.	G. P. Palestrina, Missa sine nomine	<i>Mus. ms. 16714</i>	Weiß 65
9.	BWV 772, 773, 780–785	Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, <i>GSA 431d</i>	Kelch über Schrifttafel mit IPF (ähnlich Weiß 100) <sup>7</sup>

Für die namentliche Ermittlung dieses Kopisten waren folgende Überlegungen maßgeblich: Die Abschrift von Klavierwerken (Nr. 9) sowie die Bevorzugung von Continuo-Stimmen (Nr. 2–4, 6) ließen an einen versierten Spieler von Tasteninstrumenten, möglicherweise einen Privatschüler Bachs, denken. Es war daher anzunehmen, daß Hauptkopist I zum Zeitpunkt seiner Tätigkeit für Bach dem Schulalter bereits entwachsen war; er wäre dann unter den studentischen Helfern des Thomaskantors zu suchen. Für die in Frage kommenden Kandidaten wurde in Ermangelung neuerer Hilfsmittel Hans Löfflers einschlägiges Verzeichnis der Schüler Bachs herangezogen.<sup>8</sup> Der Vergleich mit einem dort erwähnten eigenhändigen Lebenslauf in lateinischer Sprache lenkte meinen Blick auf einen Musiker, der bislang nur mit großen Vorbehalten als Bach-Schüler bezeichnet werden konnte: Georg Heinrich Noah.<sup>9</sup> Der Name Noahs war aufgrund von Forschungen Max Seifferts über das „Wohltemperierte Klavier“ des Tennstedter Organisten Bernhard Christian Weber ins Blickfeld der Forschung gerückt.<sup>10</sup> Seiffert hatte im Zuge seiner Ermittlungen zur Biographie Webers vermutet, daß dieser nur über den mutmaßlichen Quellenbesitz des 1743 von Leipzig auf das Tennstedter Kantorat berufenen Noah die musikalische Anregung für seine eigene Sammlung von Präludien und Fugen durch alle 24 Tonarten erhalten haben könne. Da mittlerweile jedoch auch andere Verbindungen zwischen Tennstedt und Leipzig bekannt geworden sind – zu nennen ist hier insbesondere Gottlieb Theodor Salomon Schreber<sup>11</sup> –, mußte die Einstufung Noahs als Bach-Schüler zwischenzeitlich

<sup>7</sup> Vgl. W. Weiß, *Zum Papier einiger Bach-Handschriften in der Goethe Notensammlung*, in: Fs. Dürr, S. 340–355, speziell S. 351 und 354. Dort noch keine Erkenntnis zur Identität des Schreibers.

<sup>8</sup> Vgl. H. Löffler, *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, BJ 1953, S. 5–28.

<sup>9</sup> Ebenda, Nr. 61. Das Dokument befindet sich im Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Außenstelle Wernigerode, *Rep. A 29e Nr. 178*, fol. 37.

<sup>10</sup> Vgl. Bernhard Christian Weber (1712–1758), *Das wohltemperierte Klavier. 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten für die Orgel*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1933 (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. XXXIV, Heft 1).

<sup>11</sup> G. T. S. Schreber (1714–1775) hatte vor seiner Berufung auf das Rektorat in Tennstedt (1742) neun Jahre in Leipzig studiert und gehörte zum engeren Freundeskreis von Johann Elias Bach; seine musikalischen Interessen belegt ein Brief J. E. Bachs vom 15. August 1743; vgl. LBzBF 3, S. 231.

mit einem Fragezeichen versehen werden. Die Schriftformen des erwähnten Lebenslaufes bestätigen nunmehr, daß Seifferts Überlegungen zumindest insofern zutreffen, als Noah mit Bachs Hauptkopist I beziehungsweise dem Schreiber Anonymus Vm identisch ist (vgl. Abbildungen 1–2).

Georg Heinrich Noah wurde am 29. September 1716 als Sohn eines Bauern in Tennstedt (Thüringen) geboren.<sup>12</sup> Nach dem Besuch des Gymnasiums in Gera schrieb er sich am 21. Juli 1740 in die Matrikel der Universität Leipzig ein und nahm ein Theologiestudium auf. Die Berufung auf das Kantorat seiner Heimatstadt (als Nachfolger von Johann Christian Hausen) erfolgte am 23. Februar 1743. Sechzehn Jahre später (1759) rückte Noah zum Konrektor auf, doch war ihm in dieser neuen Stellung kein langes Wirken beschieden, da er bereits am 10. Mai 1762 im Alter von 46 Jahren starb. In seiner gut zweieinhalb Jahre währenden Leipziger Zeit wird Noah unter anderem mit den Bach-Schülern Johann Friedrich Agricola und Johann Friedrich Doles sowie mit Bachs Neffen und Privatsekretär Johann Elias Bach bekannt geworden sein. Merkwürdigerweise enthält Noahs Lebenslauf keinerlei Hinweise auf seine rege musikalische Betätigung in der Schul- und Studienzeit und verschweigt insbesondere auch seine Beziehungen zu Bach; statt dessen ist auffällig vage von der Gunst „gewisser Förderer“ die Rede, die ihm seinen beruflichen Weg geebnet hätten.

Die namentliche Identifizierung Noahs erlaubt eine zuverlässigere zeitliche Verankerung der oben unter Nr. 1–8 genannten Vokalwerke in Bachs Auführungskalender. Noahs Tätigkeit dürfte im wesentlichen in die Jahre 1741 und 1742 fallen; lediglich die noch unreif wirkende Kopie der transponierten Organo-Stimme zu der für den dritten Weihnachtsfeiertag bestimmten Kantate BWV 64 könnte bereits im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung des Werks am 27. Dezember 1740 entstanden sein.

Die naheliegende Annahme, Noahs – ehemals vermutlich vollständige – Abschrift der Inventionen in einzelnen Auflagebögen sei die Frucht seines Unterrichts bei Bach, wird durch den Lesartenbefund indes nicht gestützt. Die erhaltenen Kopien von acht Inventionen können keinesfalls auf das Autograph oder eine der in Bachs unmittelbarem Umkreis entstandenen Quellen zurückgehen; sie erweisen sich vielmehr aufgrund zahlreicher Fehler und Ungenauigkeiten sowie auch der ungewöhnlichen Titelformulierungen als peripher.<sup>13</sup> Da nach Forschungen von Wisso Weiß das in der Handschrift auftretende Wasserzeichen regelmäßig in Geraer Akten vorkommt, ist anzunehmen, daß Noah die Inventionen bereits vor seiner Übersiedlung nach Leipzig studiert hatte und darüber hinaus möglicherweise auch schon mit anderen

<sup>12</sup> Die folgenden biographischen Daten nach Seiffert und handschriftlichen Kollektaneen Löfflers (Bach-Archiv Leipzig).

<sup>13</sup> Die Kopftitel lauten *Inventio I. ex C*, *Inventio II. ex Cb*, usw.

Werken Bachs vertraut war. Als Vermittler käme vielleicht Johann Gottfried Gruner in Frage, der zwischen 1725 und 1726 in Leipzig studiert hatte und seit 1736 als Kantor an der Geraer Stadtschule wirkte.

Trotz ihres geringen textkritischen Wertes ist Noahs Inventionen-Abschrift ein kennenswertes Zeugnis für die Thüringer Überlieferung der Werke Bachs. Als einzige für eigene Zwecke angefertigte Kopie ist sie nicht auf den bekannten Wegen der Hauptüberlieferung auf uns gekommen. Vermutlich befand sie sich bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein in Familienbesitz, bevor Goethe sie wohl anlässlich seines Kuraufenthalts in Tennstedt im Sommer 1816<sup>14</sup> erwarb. Goethes Interesse an Bach-Handschriften war kurze Zeit zuvor – im März 1815 – durch die Übersendung eines Autographs aus Zelters Sammlung geweckt worden.<sup>15</sup>

## 2. „Anonymus Vp“

Der von Dürr als Anonymus Vp bezeichnete Schreiber erfreut sich trotz seines relativ seltenen Auftretens in Originalhandschriften Johann Sebastian Bachs einer gewissen Berühmtheit, da er mit zwei Eintragungen im Zweiten Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs (*P* 225), also einer Handschrift von rein familiärem Charakter, vertreten ist. Georg von Dadelsen kam bei seiner Untersuchung der im Notenbüchlein vertretenen Kopisten zu dem Ergebnis, daß es sich bei Anonymus Vp „wohl nur um ein jüngeres Mitglied der Bachschen Familie handeln“ könne und vermutete aufgrund chronologischer Erwägungen, daß der Schreiber der 1724 geborene Gottfried Heinrich Bach sei.<sup>16</sup> Diese hypothetische Zuweisung konnte sich bis heute behaupten, wenngleich es wiederholt Zweifel gegeben hat. Unsicherheit herrschte vor allem hinsichtlich der Frage, ob Gottfried Heinrich Bach infolge seiner geistigen Behinderung überhaupt als Kopist tätig werden konnte. Doch auch bezüglich des Ausmaßes der Kopistentätigkeit von Anonymus Vp bestand nicht immer völlige Übereinstimmung.<sup>17</sup> Eine erneute Überprüfung der einschlägigen Quellen führt zu dem Ergebnis, daß ihm folgende Schriftstücke sicher zuzuweisen sind:

<sup>14</sup> Vgl. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von M. Hecker, Leipzig 1913–1918, Bd. I, S. 502–508.

<sup>15</sup> Vgl. Weiß, a. a. O. (Fußnote 7), S. 345.

<sup>16</sup> Vgl. NBA V/4 Krit. Bericht, S. 89, sowie TBSt 1, S. 19.

<sup>17</sup> Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 18.

Quelle	Werk	Datierung
1. P 225	Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, S. 68 (Aria in d-Moll, BWV <sup>2</sup> 515) und S. 101 (unbezeichnetes Klavierstück in F-Dur, BWV Anh. 131)	um 1735
2. SBB <i>Mus. ms. 1160</i>	Giovanni Battista Bassani, <i>Acroama missale</i> , Partiturnabschrift aus Bachs Besitz	um 1735
3. St 80	BWV 206, Teile der Alto- und der Continuo-Stimme	1736
4. St 110	BWV 244, Organo-Stimmen zu Chorus 1 und 2	1736

Wie ein Vergleich der Textschrift in Nr. 2–4 mit zwei Bewerbungsschreiben aus den Jahren 1737 und 1738 um die Organistenstellen in Zörbig<sup>18</sup> und Schmölln<sup>19</sup> ergibt, ist der gesuchte Schreiber identisch mit dem Bach-Schüler Bernhard Dietrich Ludewig (vgl. Abbildungen 3–4). Ludewigs Name ist in der Vergangenheit schon einmal ins Spiel gebracht worden: Hans-Joachim Schulze erkannte ihn 1978 – allerdings noch ohne die Verbindung zu Anonymus Vp zu ziehen – als einen von mehreren Schreibern innerhalb eines unvollständigen Stimmensatzes zu Georg Philipp Telemanns Passions-Oratorium „Das selige Erwägen“ (Universitätsbibliothek Göttingen, 2<sup>o</sup> *Cod. Ms. philos. 84a*),<sup>20</sup> rückte in seinen *Studien zur Bach-Überlieferung* von 1984 jedoch wieder von dieser Zuweisung ab.<sup>21</sup> Speziell der Vergleich mit dem damals noch nicht greifbaren Schmöllner Bewerbungsschreiben bestätigt indes nicht nur die Richtigkeit der seinerzeit vorgenommenen namentlichen Bestimmung des Telemann-Schreibers, sondern erweist zugleich auch dessen Identität mit Anonymus Vp. Lediglich der damals vorgeschlagene Datierungsspielraum für die Göttinger Quelle (1732–1734) kann nicht aufrechterhalten werden.<sup>22</sup>

Ludewig wurde am 7. November 1707 als Sohn des in Thonhausen bei Altenburg wirkenden Pfarrers Andreas Ludewig geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Altenburg bezog er am 19. Juni 1731 die Universität Leipzig, um ein Studium der Theologie aufzunehmen, und verblieb dort für fast sieben

<sup>18</sup> Stadtarchiv Zörbig, Akte Nr. 2607 (olim C/19/1), fol. 18

<sup>19</sup> Landeskirchenarchiv Eisenach, *Schmölln S 334*, fol. 14–15; anschließend ein weiteres eigenhändiges Schreiben Ludewigs (fol. 16–17).

<sup>20</sup> Vgl. BJ 1978, S. 38.

<sup>21</sup> Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 108f.

<sup>22</sup> Diese Daten beruhen auf der Zuweisung des in den Stimmen gleichfalls auftretenden Anonymus Vs (vgl. BJ 1978, S. 37–39). Wie mittlerweile bekanntgewordene zusätzliche Schriftproben belegen, kann dieser jedoch nicht mit dem 1734 nach Auma (Thüringen) berufenen Bach-Schüler Paul Christian Stolle gleichgesetzt werden.

Jahre. Nach vergeblichen Bewerbungen in Löbau und Zörbig wurde er am 31. März 1738 zum Stadtorganisten in Schmölln berufen, verstarb jedoch bereits knapp zwei Jahre später am 27. Februar 1740.<sup>23</sup>

Ludewigs Leipziger Wirken ist durch zwei ausführliche und warmherzige Zeugnisse Johann Sebastian Bachs anschaulich belegt.<sup>24</sup> Nach Aussage dieser Dokumente war er als Instrumentalist und Sänger Mitglied des Bachischen Collegium musicum und wirkte auch regelmäßig bei der Kirchenmusik mit. Zugleich diente er als Hauslehrer für Bachs Kinder aus zweiter Ehe – gemeint sind hier die beiden Ältesten, Gottfried Heinrich und Elisabeth Juliana Friederica; als Gegenleistung genöß er selbst den Unterricht des Thomas-kantors. Zeugnisse seines Engagements bei den weltlichen und geistlichen Musikaufführungen Bachs sind die oben genannten Handschriften Nr. 2–4. Seine Eintragungen in das Notenbüchlein von Bachs Frau hingegen gehören in die Sphäre seiner Tätigkeit als Hauslehrer.

Die Niederschrift der *Aria* BWV<sup>2</sup> 515 in *P* 225 stellt anscheinend Ludewigs Versuch dar, eine seinerzeit kursierende modische Liedmelodie durch Hinzusetzung eines Basses zu einem leichten und gefälligen Klavierstückchen auszubauen. Verschiedene Ungeschicklichkeiten veranlaßten Bach offenbar, auf der von seiner Frau vorbereiteten gegenüberliegenden Seite des Klavierbüchleins eine satztechnisch korrekte, plastischere und belebtere Fassung dieser Baßstimme einzutragen (BWV<sup>2</sup> 515a, olim BWV 515). Was als Exempel für Ludewigs Schüler gedacht war, wurde so zum Gegenstand seiner eigenen Instruktion. Der im Kompositions-konzept vorliegende – wohl als Marsch intendierte – kleine Klaviersatz BWV Anh. 131 war von Ludwig wohl gleichfalls als Übestück für die jüngeren Kinder Bachs vorgesehen. Die von kindlicher Hand im unteren Spatium des Baß-Systems hinzugesetzte Viertelpause vor dem ersten Taktstrich – offenbar zur Verdeutlichung von Ludewigs ungewöhnlicher Schreibweise dieser Pausenform – belegt das gemeinsame Einstudieren des Werkchens.

Der durch die Identifizierung Ludewigs erkennbare Kontext der beiden Eintragungen in *P* 225 vermittelt einen seltenen Einblick in das Alltagsleben in der Kantorenwohnung am Thomaskirchhof. Zugleich findet sich hier eine Erklärung für die rätselhafte Diskrepanz zwischen dem Schwierigkeitsgrad der früheren und der späteren Eintragungen. Ursprünglich ein Geschenk Bachs an seine Frau, diente das Klavierbüchlein ab etwa 1735 wohl nicht mehr in erster Linie der Erbauung Anna Magdalenas, sondern wurde als Unterrichts- und Übungsbuch für ihre heranwachsenden Kinder genutzt. Die zahlreichen leichten Stückchen, die seit den frühen 1730er Jahren Eingang in die Handschrift fanden und mit den technisch außerordentlich anspruchsvollen Werken

<sup>23</sup> Biographische Daten nach Dok II, S. 543.

<sup>24</sup> Vgl. Dok I, Nr. 73 und 74.

auf den ersten Seiten in auffälligem Kontrast stehen, deuten mithin nicht auf schwindende musikalische Fertigkeiten der Besitzerin, sondern auf die Benutzung des Büchleins durch die „kleine Familie“.

Schließlich ist noch Ludewigs Beteiligung an der fragmentarischen Telemann-Abschrift zu diskutieren. Ob das heterogene und zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Material überhaupt zusammengehört, ist ungewiß.<sup>25</sup> Für die Annahme, daß die Quelle – oder zumindest der von Ludewig geschriebene Teil – mit der Musikpflege an der Leipziger Neukirche in Zusammenhang steht, gibt es kaum konkrete Anhaltspunkte. Das für Leipziger Quellen untypische Wasserzeichen sowie spürbare Unterschiede in Ludewigs Notenschrift und auffällige Ähnlichkeiten mit dem energischeren Duktus seines Schmöllner Bewerbungsschreibens legen die Annahme nahe, daß zumindest die beiden von ihm geschriebenen Stimmen aus seiner Schmöllner Zeit stammen. Eine Aufführung käme dann für den Karfreitag des Jahres 1739 (27. März) in Frage.

### 3. Ein „Pseudo-Altnickol“

Die Handschrift von Bachs Schwiegersohn und „liebem Ecolier“<sup>26</sup> Johann Christoph Altnickol (1719–1759) gilt seit den 1970 veröffentlichten grundlegenden Forschungen Alfred Dürrs als zuverlässig erkannt und beschrieben. Seither ließen sich Altnickols Kopien vom Beginn seiner Leipziger Studienzeit (1744) bis in die Naumburger Jahre (1748–1759) verfolgen. Merkwürdig war lediglich, daß trotz mehrerer datierter oder sicher datierbarer Abschriften keinerlei Schriftchronologie erkennbar war. Dürr unternahm zwar den Versuch, die als von Altnickols Hand herrührend bestimmten Quellen nach den vorgefundenen Anhaltspunkten für ihre Datierung sowie nach Wasserzeichen zu ordnen, mußte seine Bemühungen jedoch wie folgt resümieren:

„Versucht man nun, aus den derart vorgeordneten Quellen eine Entwicklung der Schriftmerkmale abzulesen, um so die gewonnene Chronologie zu sichern und zu differenzieren, so gelangt man zu keinen nennenswerten Ergebnissen.“<sup>27</sup>

Ich selbst habe in meinem Beitrag zur Leipziger Bach-Konferenz 1994 versucht, die Chronologie der Handschrift Altnickols weiter voranzutreiben.<sup>28</sup> Ausgehend von einer bis dahin nicht berücksichtigten Abschrift eines nach

<sup>25</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 168; BJ 1978, S. 37–39 (H.-J. Schulze); BzBF 8, S. 131 (A. Glöckner).

<sup>26</sup> Vgl. Dok I, Nr. 47.

<sup>27</sup> Vgl. BJ 1970, S. 47f.

<sup>28</sup> Vgl. P. Wollny, *Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols*, LBzBF 1, S. 55–70.

1755 entstandenen Passionsoratoriums von Ernst Wilhelm Wolf stellte ich eine Gruppe von Quellen mit gänzlich oder weitgehend übereinstimmenden Schriftmerkmalen zusammen (darunter auch die berühmte Abschrift der Frühfassung der Matthäus-Passion, *Am.B. 6/7*), die ich als späte Zeugnisse von Altnickols Hand ansah. Während die zwischen 1744 und 1755 anzusetzenden Abschriften durch eigentümlich verschnörkelte, oft manieriert wirkende Buchstaben- und Pausenformen geprägt sind, zeichnet sich die als spät eingeordnete Handschrift durch geradlinige, gefestigte, vor allem aber zierlichere Züge aus. Weitere Merkmale dieses Stadiums sind der häufig zu findende sichelförmig gebogene Schlußstrich der C-Taktvorzeichnung und die winkelförmig vereinfachten Viertelpausen.<sup>29</sup>

Die chronologische Einordnung der „Spätschrift Altnickols“ erschien mir noch stimmig, als ich meinen Beitrag über die Bach-Überlieferung in Naumburg schrieb.<sup>30</sup> Sie geriet jedoch bald darauf ins Wanken, als ich im Zuge von Forschungen meiner Kollegin Maria Hübner im Stadtarchiv Leipzig zur Lebensgeschichte von Bachs Witwe und Töchtern auf deren Quittungen über Zahlungen aus dem sogenannten Graffschen Legat, einer wohlthätigen Stiftung für bedürftige Leipziger Witwen und Studenten, aufmerksam wurde.<sup>31</sup> Bei der Durchsicht der Quittungsbelege stellte sich heraus, daß die „Spätschrift Altnickols“ auch in acht Quittungen von Bachs Tochter Elisabeth Juliana Friederica Altnickol aus den Jahren 1766 bis 1770 auftauchte.

Die verblüffende Erkenntnis war, daß die „späten Altnickol-Quellen“ keinesfalls von dem bereits 1759 Verstorbenen stammen können, sondern offensichtlich von einer anderen Hand herrühren müssen (vgl. Abbildungen 5–6). Dies bestätigen inzwischen auch andere Dokumente: Von Altnickol eigenhändig unterschriebene Gehaltsquittungen und weitere Zeugnisse von seiner Hand belegen,<sup>32</sup> daß der verschnörkelte Duktus der von mir als „mittleres“ Stadium eingeordneten Schrift in Wirklichkeit nahezu unverändert bis zu seinem Tod erhalten blieb.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 60f.

<sup>30</sup> Vgl. P. Wollny, *Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg*, BJ 2000, S. 87–100.

<sup>31</sup> Vgl. den Beitrag von Maria Hübner im vorliegenden Bd. sowie C. Rothe, *Anna Magdalena Bach und das Graffsche Legat*, in: Familie und Geschichte, Heft 2/1994, S. 385–395, und R. Szeskus, „... und mich in den betrübtesten WittbenStand zu setzen“ – Zum Schicksal Anna Magdalena Bachs und ihrer Töchter, in: Leipziger Kalender: Informationen, Kalendarium, kulturhistorische Aufsätze, aktuelle Künstlerporträts, Chroniken, Arbeitsbericht des Stadtarchivs Leipzig, Jg. 2000, S. 109–160.

<sup>32</sup> Stadtarchiv Naumburg, *Rechnungen bey der Kirche zu St. Wenzel in Naumburg*, Jahrgänge 1753/54 bis 1759/60, und *Belege zur RathsRechnung*, Jahrgänge 1756 und 1757.

Eine vorschnelle Identifizierung des „Pseudo-Altnickol“ anhand der Leipziger Schriftzeugnisse verbietet sich jedoch angesichts der Feststellung, daß es sich bei den Quittungsbelegen aus philologischer Sicht um außerordentlich komplizierte und vielschichtige Dokumente handelt. Nebenbei spiegeln diese anschaulich die generell prekäre gesellschaftliche Situation von Witwen und alleinstehenden Frauen im 18. Jahrhundert. Als nur in beschränktem Maße geschäftsfähig waren diese auf die Unterstützung eines Kurators oder Rechtsbeistands angewiesen, der unter anderem bei der Unterzeichnung von Urkunden und bei jeglicher Art von Geldgeschäften zugegen sein mußte. Eine inhaltliche Auswertung der Dokumente soll hier nicht stattfinden; die folgenden Bemerkungen wollen lediglich bezüglich des verwirrenden Schriftbefunds Klarheit schaffen und mögen als Grundlage für weitere Untersuchungen dienen.

Die in insgesamt drei umfangreichen Folianten abgehefteten Quittungen über Zuwendungen aus dem Graffschen Legat<sup>33</sup> an Angehörige der Bach-Familie gliedern sich in zwei Gruppen. Die erste Serie betrifft die Jahre 1750 bis 1756; die Begünstigte ist in diesem Zeitraum Bachs Witwe Anna Magdalena. Bedingt durch den Siebenjährigen Krieg wurden die Zahlungen von 1757 bis 1765 unterbrochen und setzen erst im Mai 1765, also mehr als fünf Jahre nach dem Tod Anna Magdalena Bachs, wieder ein. Abgesehen von Nachzahlungen an die drei damals in Leipzig lebenden Töchter Anna Magdalena Bachs ist von nun an bis zu ihrem Tod am 24. August 1781 Elisabeth Juliana Friederica Altnickol die Empfängerin des Legats. In dieser zweiten Serie von Quittungen lassen sich nicht weniger als 11 verschiedene Schreiber nachweisen, deren Zuordnung an bestimmte Personen zunächst nicht immer ohne weiteres möglich ist; zum einen stammen Quittungstexte und Unterschriften häufig von verschiedenen Schreibern, zum anderen wurde in vielen Fällen der gleiche Namenszug von unterschiedlichen Händen ausgeführt. Eine erste Übersicht vermittelt die nachstehende Aufstellung:

Schreiber A (= „Pseudo-Altnickol“)

Belege vom 18. 9. 1766, 9. 10. 1769 und 3. 10. 1770: Quittungstext

Belege vom 15. 5. 1767 und 1. 10. 1767: Quittungstext und Unterschrift Carl Friedrich Ludwig Schilling

Belege vom 22. 4. 1768, 26. 9. 1768 und 14. 4. 1769: Unterschrift C. F. L. Schilling

Schreiber B

Belege vom 20. 5. 1765, 17. 4. 1766, 3. 10. 1770, 10. 4. 1771, 1. 5. 1773, 2. 10. 1778, 21. 4. 1779, 21. 9. 1779, 14. 4. 1780, 25. 9. 1780 und 3. 5. 1781: Unterschrift Elisabeth Juliana Friederica Altnickol

<sup>33</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Stift XII. G. 4.<sup>b-d</sup>: Acta, Das Grafische Legatum betr.*, Vol. II bis IV.

## Schreiber C

Belege vom 20. 5. 1765 und 17. 4. 1766: Unterschrift Johanna Carolina Bach

Belege vom 10. 10. 1765 und 18. 9. 1766: Unterschriften E. J. F. Altnickol und J. C. Bach

Belege vom 12. 4. 1766, 15. 5. 1767, 1. 10. 1767, 9. 10. 1769, 24. 9. 1772 [recte 1773] und 20. 4. 1774: Unterschrift E. J. F. Altnickol

Belege vom 22. 4. 1768, 26. 9. 1768, 14. 4. 1769, 10. 5. 1770, 4. 10. 1771, 14. 4. 1772, 24. 9. 1772, 6. 10. 1774, 4. 5. 1775, 26. 9. 1775, 19. 4. 1776, 24. 9. 1776, 19. 4. 1777, 23. 9. 1777 und 29. 4. 1778: Quittungstext und Unterschrift E. J. F. Altnickol

## Schreiber D

Belege vom 20. 5. 1765, 10. 10. 1765, 17. 4. 1766 und 18. 9. 1766: Unterschrift Regina Susanna Bach

## Schreiber E

Belege vom 20. 5. 1765 und 18. 9. 1766: Unterschrift C. L. F. Schilling

Belege vom 10. 10. 1765, 12. 4. 1766 und 17. 4. 1766: Quittungstext und Unterschrift C. L. F. Schilling

## Schreiber F

Beleg vom 9. 10. 1769: Unterschrift Carl Heinrich Böhn

## Schreiber G

Belege vom 10. 5. 1770, 3. 10. 1770, 4. 10. 1771, 14. 4. 1772, 24. 9. 1772, 6. 10. 1774, 4. 5. 1775, 26. 9. 1775, 19. 4. 1776, 24. 9. 1776, 19. 4. 1777, 23. 9. 1777, 29. 4. 1778, 2. 10. 1778, 21. 4. 1779, 21. 9. 1779: Unterschrift Johann Gottlieb Herrmann

Belege vom 10. 4. 1771, 1. 5. 1773, 24. 9. 1772 [recte 1773], 20. 4. 1774: Quittungstext und Unterschrift J. G. Herrmann

## Schreiber H

Beleg vom 20. 5. 1765 (I): Quittungstext

## Schreiber I

Beleg vom 20. 5. 1765 (II): Quittungstext

## Schreiber K

Belege vom 2. 10. 1778, 21. 4. 1779, 21. 9. 1779, 14. 4. 1780, 25. 9. 1780, 3. 5. 1781 und 20. 10. 1781: Quittungstext

## Schreiber L

Beleg vom 20. 10. 1781: Unterschrift Augusta Magdalena Ahlefeldt

Verhältnismäßig leicht lassen sich die stets nur mit einem einzigen Namen in Verbindung stehenden Schreiber zuweisen: Schreiber D wird mit Bachs jüngster Tochter Regina Susanna identisch sein, desgleichen dürften die

Unterschriften der Kuratoren Carl Heinrich Böhn (Schreiber F)<sup>34</sup> und Johann Gottlieb Herrmann (Schreiber G)<sup>35</sup> autograph sein. Und schließlich spricht auch vieles dafür, Schreiber L mit Bachs Enkelin Augusta Magdalena Ahlefeldt geb. Altnickol (1751–1809)<sup>36</sup> gleichzusetzen. Relativ leicht lassen sich zudem die Schreiber I und K ermitteln; wie Vergleiche mit anderen, in denselben Aktenbänden enthaltenen Schriftzeugnissen beweisen, handelt es sich hier um die Stadtschreiber Johann Christian Korn und Christian Gottfried Meißner. Singulär und für unsere Fragestellung ohne weitere Bedeutung ist Schreiber H.

Somit verbleiben vier problematische Fälle. Schreiber B taucht bei elf Unterschriften von Elisabeth Juliana Friederica Altnickol geb. Bach auf. Dieselben Schriftformen finden sich in den insgesamt acht apographen Unterschriften von Johann Christoph Altnickols Naumburger Besoldungsquittungen (11. 12. 1753, 23. 2. 1754, 9. 2. 1755, 11. 3. 1756, 20. 12. 1756, 4. 3. 1757, 21. 5. 1759 und 16. 7. 1759). Somit kann als sicher gelten, daß hier Proben der Handschrift Elisabeth Juliana Friederica Altnickols vorliegen.

Schreiber C kommt in den untersuchten Quittungen bei weitem am häufigsten vor. Der Anteil erhöht sich noch, wenn man sieben im Namen Anna Magdalena Bachs ausgestellte Belege aus den Jahren 1753–1756 hinzuzählt. Die Schriftzüge wirken zunächst kindlich, später reifer, aber nie wirklich souverän; auffällig sind zudem die Schwächen in der Handhabung der Orthographie, die auf eine nur rudimentäre Schulbildung schließen lassen.<sup>37</sup> Die über einen Zeitraum von 25 Jahren zu verfolgende Tätigkeit dieses Schreibers läßt an ein Mitglied der Familie denken. Da von den von Schreiber C unter die Quittungen gesetzten Namenszügen Anna Magdalena Bach und Elisabeth Juliana Friederica Altnickol als Kandidaten ausscheiden, konzentrieren sich

<sup>34</sup> Böhn stammte nach Ausweis seines Matrikeleintrags (18. 4. 1742) aus Breslau und erlangte 1752 den Grad eines Magisters. Im Adreßkalender von 1768 ist er als „Notar des Frauencollegii, Collegiat der Poln. Nation, Syndicus perpetuus, Armenadv. bey den Stadtgerichten“ und als wohnhaft „in der Reichsstraße, in D. Deylings Hause“ bezeichnet. Für die Bach-Töchter fungierte er lediglich 1769 als „Curator designatus“.

<sup>35</sup> Vermutlich identisch mit dem aus Leipzig stammenden Träger dieses Namens, der sich am 20. 10. 1749 an der Universität einschrieb. Auf den Quittungen der Bach-Töchter zeichnet er von 1770 bis 1779 als „Curator generalis“.

<sup>36</sup> Vgl. auch Dok III, Nr. 640.

<sup>37</sup> So heißt es in der im Namen Anna Magdalena Bachs geschriebenen Quittung vom 9. 10. 1753 das „gütigst conservirte Stipendium“ statt – wie sonst – „gütigst conferirte Stipendium“. Mehrfach wird Friedrich Heinrich Graff als „Atvocato“ bezeichnet, dann ist wieder die Rede vom „Stibentium“ (z. B. 11. 10. 1756). Der erste Vorname der Altnickolin wird häufig als „Elisapeth“ (z. B. 22. 4. 1768 und 24. 9. 1772) geschrieben, und die Abbeviatur für „Signatum“ lautet dreimal „Sing.“

unsere Vermutungen auf die zweitjüngste Bach-Tochter Johanna Carolina (1737–1781). Sie hätte dann als Sechzehnjährige – ihre ältere Schwester befand sich zu dieser Zeit noch in Naumburg – begonnen, der Mutter in geschäftlichen Angelegenheiten zur Hand zu gehen, und behielt offenbar auch später weitgehend die Verantwortung für den Empfang der halbjährlichen Legatszahlungen. Daß ihr eigener Name so selten erscheint, liegt daran, daß es sich bei dem Graffschen Legat um eine Witwenrente handelte, auf die sie und ihre jüngere Schwester Regina Susanna als unverheiratete Frauen keinen Anspruch hatten; offenbar wurden aber die Zahlungen an Elisabeth Juliana Friederica Altnickol einvernehmlich als Unterstützung aller drei Bach-Töchter angesehen.

Die Schreiber A und E tauchen in Verbindung mit Unterschriften des Kurators Carl Ludwig Friedrich Schilling auf. Im Leipziger Adreßkalender von 1768 findet sich Schillings Name unter den Universitätsangehörigen in der Rubrik „Immatrikulierte Advocaten und Notarii“, wohnhaft „hinter der neuen Kirche, in Görners Haus.“ Nach Ausweis der Leipziger Matrikel, in die er sich am 24. August 1753 eintragen ließ, stammte Schilling aus Leipzig. Seine Advokaten- und Notarstätigkeit scheint er 1765 aufgenommen zu haben; in diesem Jahr taucht sein Name zum ersten Mal in den Akten des Graffschen Legats auf. Die Praxis im Hause des Thomasorganisten scheint Schilling nur kurze Zeit geführt zu haben; seine Dienste für die Bach-Töchter enden mit der Quittung vom 14. April 1769, und von 1769 an fehlt sein Name auch in den Leipziger Adreßkalendern.<sup>38</sup> Wenn wir unterstellen, daß Schilling kurz nach dem 14. April 1769 verstarb oder seine Tätigkeit als Notar und Advokat und speziell als Kurator der Bach-Töchter aufgab, kann er nicht mit Schreiber A, unserem Pseudo-Altnickol, identisch sein, da dieser ja noch die Texte der Quittungen vom 9. Oktober 1769 und 3. Oktober 1770 schreibt, bei denen sich Elisabeth Juliana Friederica Altnickol und ihre Schwestern bereits in der Obhut anderer Kuratoren befanden. Demnach dürfte Schilling mit Schreiber E identisch sein, eine Annahme, die auch durch einen Manu-propria-Vermerk im Anschluß an die Unterschrift zur Quittung vom 18. September 1766 gestützt wird.

Schreiber A indes, von dem unsere Untersuchung der Aktenbände ausgegangen war, läßt sich mit keiner der in den Quittungen zum Graffschen Legat genannten Personen in Verbindung bringen. Für seine namentliche Bestimmung ist eine nähere Betrachtung der musikalischen Quellen notwendig. Im einzelnen stammen von seiner Hand – ganz oder teilweise – folgende, bislang Johann Christoph Altnickol zugewiesene Handschriften sowie einige im Be-

---

<sup>38</sup> Eingesehen wurde die – unvollständige – Reihe von Leipziger Adreßkalendern des 18. Jahrhunderts im Bestand des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig.

stand der Sing-Akademie zu Berlin ermittelte Titelumschläge von anderweitig verlorenen Abschriften<sup>39</sup>:

Quelle	Werk	Provenienz
1. P 37, S. 3–23	BWV Anh. 160/BC C 7	„JCFarlaw“ (Besitzvermerk auf Titelseite), C. P. E. Bach (NV 1790, S. 73)
2. P 46, adn. 4	BWV 148/BC A 140	C. P. E. Bach (NV 1790, S. 81)
3. P 239, adn. 2	BWV 1054, Cembalo-Stimme	J. N. Forkel (Kat. 1819, S. 138, Nr. 106)
4. P 789, S. 54–59	C. P. E. Bach, Cembalo-Sonate a-Moll, Wq 62/21	C. P. E. Bach (NV 1790, S. 14, No. 101)
5. St 124	Ernst Wilhelm Wolf, Passions-Oratorium	J. F. Doles (Kat. Werndt 1802, Nr. 278) <sup>40</sup>
6. St 132	BWV 1050, Frühfassung	Zelter
7. St 174	W. F. Bach (?), Cembalo-Konzert g-Moll	J. N. Forkel (Kat. 1819, S. 142, Nr. 239)
8. St 586	W. F. Bach, Cembalo-Konzert D-Dur, Fk 41	Voß <sup>41</sup>
9. SBB Mus. ms. 8155	Passions-Pasticcio nach C. H. Graun	C. P. E. Bach (NV 1790, S. 87)
10. Am.B. 6/7	BWV 244, Frühfassung/BC D 3a	C. P. E. Bach?, J. F. Agricola
11. D-Bhm, H 9364	Jan Adams Reinken, Choralvorspiel „An Wasserflüssen Babylon“	J. F. Agricola
12. D-LEb, Go.S. 40	J. C. Bach, Cembalo-Konzert f-Moll	„JCF“ (Besitzvermerk auf Titelseite)
13. D-Bsak, SA 243	J. C. F. Bach, Cembalo-Konzert c-Moll, Titelumschlag	„Possessor JCFarlaw“ (Besitzvermerk auf Titelseite), C. P. E. Bach
14. D-Bsak, SA 253	C. Nichelmann, Cembalo-Konzert, Titelumschlag	„JCFarlaw“ (Besitzvermerk auf Titelseite), C. P. E. Bach
15. D-Bsak, SA 257	BWV 225, Titelumschlag	„JCFarlaw“ (Besitzvermerk auf Titelseite), C. P. E. Bach

<sup>39</sup> Vgl. hierzu auch Spitta II, S. 820.

<sup>40</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Bemerkungen zum zeit- und gattungsgeschichtlichen Kontext von Johann Sebastian Bachs Passionen*, in: Johann Sebastian Bachs historischer Ort, hrsg. von R. Szeskus, Wiesbaden und Leipzig 1991 (Bach-Studien. 10.), S. 202–215, hier S. 208.

<sup>41</sup> Vgl. B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. XVI.), S. 215.

Den Schlüssel zur Identifizierung des „Pseudo-Altnickol“ enthält der bisher mangels geeigneter Vergleichsobjekte kaum beachtete Besitzvermerk in *P* 37. Durch die nunmehr greifbaren zusätzlichen Belege dieses Namenszuges (vgl. Nr. 13–15 sowie Nr. 12) läßt sich zunächst eindeutig feststellen, daß er stets von derselben Hand stammt wie die zugehörigen Titelseiten und Noten. Zu der Annahme, daß hier ein Anagramm oder anderweitig verschlüsselter Name vorliege,<sup>42</sup> besteht kein Anlaß, zumal sich ein Träger dieses Namens ausmachen läßt. Ein Johann Christoph Farlau wurde am 26. Oktober 1750 in die Tertia der Naumburger Stadtschule aufgenommen.<sup>43</sup> Bei seiner Einschreibung in die Schülerliste wurde vermerkt, daß er 15 Jahre alt und „eines Bauren aus Lißdorf Sohn“ sei. Die Herkunftsangabe bezieht sich auf Lisdorf bei Eckartsberga, und Farlaus Geburtsjahr läßt sich mit 1734 oder 1735 bestimmen. Sechs Jahre später, am 8. Oktober 1756, schrieb er sich in die Matrikel der Universität Jena ein.<sup>44</sup> Die nächsten elf Jahre seines Lebens sind in Dunkel gehüllt; erneut greifbar wird er erst wieder mit seiner Immatrikulation an der Universität Leipzig am 5. Oktober 1767. Farlaus weiterer Lebensweg nach 1770, seine beruflichen Stationen sowie Ort und Zeitpunkt seines Todes sind nicht bekannt.

Wenn unsere schriftkundliche Untersuchung der Quittungen zum Graffschen Legat auch nicht direkt zur Identifizierung des „Pseudo-Altnickol“ beitragen konnte, so liefert sie doch wertvolle Aufschlüsse zu Farlaus Leipziger Zeit. Auf der Basis der bisher ermittelten Daten scheint es, als hätten seine Bemühungen, beruflich Fuß zu fassen, einen ähnlichen Verlauf genommen wie dreißig Jahre zuvor der Lebensweg von Johann Sebastian Bachs Schweinfurter Vetter Johann Elias, der aus vergleichbar ärmlichen Verhältnissen stammte.<sup>45</sup> Als Sohn eines Bauern konnte Farlau seinen Studienaufenthalt in Jena wohl nur mit Mühe finanzieren; auch wird der im Jahr seiner Immatrikulation ausbrechende Siebenjährige Krieg seine Situation nicht gerade erleichtert haben. Vielleicht sah er sich wie Johann Elias Bach schon bald gezwungen, die Universität wieder zu verlassen und sich anderweitig durchzuschlagen, etwa als Hauslehrer. Die Chance für eine erneute Aufnahme des Studiums an der Universität Leipzig mit Anfang Dreißig war sicherlich an die Bedingung eines ausreichenden Nebeneinkommens geknüpft, das er offenbar in seiner Tätigkeit als Gehilfe des Notars und Advokaten Schilling fand. Auf diese Weise konnte er für mindestens vier Jahre (in den Quittungen zum Graffschen

<sup>42</sup> Vgl. K. Hofmann, *Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160*, in: Fs. Dürr, S. 126–140, speziell S. 129.

<sup>43</sup> Stadtarchiv Naumburg, SA 101: *Matricula Nova Scholae Numburgensis*, 1648 ff., fol. 160v.

<sup>44</sup> Freundliche Mitteilung von H.-J. Schulze.

<sup>45</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Elias Bachs Briefe als Zeitdokumente*, LBzBF 3, S. 13–20.

Legat ist Farlau von September 1766 bis Oktober 1770 nachweisbar) in Leipzig verbleiben.

Studium und Broterwerb waren jedoch nicht die einzigen Beschäftigungen Farlaus in jenen Jahren; mindestens ebenso intensiv muß er seine musikalischen Interessen verfolgt haben. Man darf annehmen, daß er in seiner Naumburger Zeit durch den Wenzelsorganisten Altnickol entscheidende Anregungen erhalten hatte; die Tatsache, daß er seine eigene Handschrift so eng an die Altnickols anlehnte, deutet auf ein langjähriges Lehrer-Schüler-Verhältnis. Möglicherweise galt der Musik sein eigentliches Interesse, während sein Studium der Erlangung zusätzlicher Qualifikationen für eine feste Anstellung diente. Ein anschauliches Parallelbeispiel ist Ernst Ludwig Gerbers ausführliche Schilderung seiner Leipziger Studienzeit (1765–1768), speziell dessen Vorsatz, jede freie Stunde der Musik zu widmen und in den abendlichen Zusammenkünften der verschiedenen privaten Konzertvereinigungen eine Erholung von den Collegia zu finden.<sup>46</sup>

Die Datierung und Bestimmung von Farlaus Abschriften muß im einzelnen noch durchdacht werden. Leipziger Ursprungs ist sein Aufführungsmaterial zum Passions-Oratorium von Ernst Wilhelm Wolf (Nr. 5); die Arbeiten entstanden gleichsam unter den Augen und wohl im Auftrag des Thomaskantors Doles, der gelegentlich revidierend und ergänzend eingriff und die Abschrift vermutlich für eine eigene Darbietung des Werks anfertigen ließ. Das Auftreten des auch aus originalen Bach-Handschriften bekannten Wasserzeichens „CCS + EGER“ in der Abschrift der Matthäus-Passion (Nr. 10) läßt sich gleichfalls gut mit Leipzig vereinbaren, deutet aber auf eine etwas frühere als die bislang für Farlau belegte Zeit. Denn dieser Wasserzeichentyp mit den Initialen des (1760 verstorbenen) Papiermachers Carl Christian Schmelzer ist nur bis etwa 1764 nachweisbar.<sup>47</sup> Angesichts dieses Befunds wäre mithin denkbar, daß Farlau sich bereits um 1760 in Leipzig niederließ. Schließlich findet sich das in seinen Abschriften mehrfach anzutreffende Wasserzeichen „Adler + Buchstabe G“<sup>48</sup> unter anderem auch in zwei nachträglich angefertigten Continuo-Stimmen zu BWV 8 und BWV 125, die den in Leipzig verwahrten Originalstimmensätzen dieser Choralkantaten beiliegen. Als Schreiber der genannten Continuo-Stimmen kann der von 1755 bis 1764 als Schüler der Thomasschule und von 1764 bis 1768 als Student der Universität Leipzig nachweisbare Gottlob Abraham Stäps (1741–1822) bestimmt werden;<sup>49</sup> eine Aufführung der beiden Werke unter Doles scheint damit gesichert.

<sup>46</sup> Gerber NTL, Bd. 2, Sp. 294-297.

<sup>47</sup> Vgl. NBA IX/1, Nr. 21.

<sup>48</sup> Vgl. Quellen Nr. 2, 4, 8 und 9; Nr. 1 weist das ähnliche Zeichen „Adler + Buchstaben GB“ auf.

<sup>49</sup> Diese biographischen Daten verdanke ich H.-J. Schulze (briefliche Mitteilung vom

So stünde nichts der Annahme im Wege, die betreffenden Abschriften Farlaus mit dem Wasserzeichen „Adler + G“ gleichfalls in dessen Leipziger Zeit einzuordnen; allerdings ist hier eine gewisse Vorsicht geboten, da die genannte Papiersorte auch in mehreren wohl nach 1760 in Naumburg entstandenen Abschriften von Altnickols Amtsnachfolger Johann Friedrich Gräbner nachgewiesen ist.<sup>50</sup> Dennoch sprechen die Indizien insgesamt eher für Leipzig als für Naumburg.

Mindestens zwei der genannten Quellen (Nr. 6 und 13) sind mit großer Wahrscheinlichkeit in Thüringen entstanden. Ihr Wasserzeichen „A + JMS“ deutet auf die Papiermühle Arnstadt und den Papiermacher Johann Michael Stoß. Da dieser Papiertyp über einen langen Zeitraum nachweisbar ist, bleibt die Datierung der beiden Handschriften vorerst ungewiß.<sup>51</sup> Sie könnten während Farlaus Naumburger oder Jenaer Periode entstanden sein, aber auch auf eine Rückkehr in seine Heimat nach 1770 deuten.

Insgesamt dürfen Farlaus Abschriften von anspruchsvoller Konzertliteratur als Nachweis überdurchschnittlicher Fertigkeiten als Spieler von Tasteninstrumenten gewertet werden; vielleicht stehen sie teilweise sogar mit eigenen Darbietungen als Solist in einer der Leipziger Konzertgesellschaften<sup>52</sup> oder etwa im Jenaer Collegium musicum in Zusammenhang. Seine Partiturskizzen von großangelegten geistlichen Vokalwerken hingegen könnten einerseits dem Aufbau einer eigenen Notenbibliothek gedient haben, andererseits aber auch in fremdem Auftrag entstanden sein.

Neuer Überlegungen bedarf vor allem auch die Frage nach den Vorlagen, auf die Farlau für seine Kopien Bachscher Werke zurückgreifen konnte. Zunächst ist an die Musikaliensammlung seines mutmaßlichen Naumburger Lehrers Altnickol zu denken. Doch auch der durch die Quittungen belegte Kontakt zu den Bach-Töchtern scheint eine wichtige Spur zu sein; vielleicht läßt sich hier ein Indiz für den Nachlaß Anna Magdalena Bachs oder den Musikalienbesitz der Bach-Töchter ausmachen. Verbindungen müssen auch zu den haupt-

---

26. 2. 1990). Die Identifizierung erfolgte aufgrund der von Stäps signierten Partiturskizze der Motette „Merk auf, mein Herz, und sieh dahin“ BWV Anh. 163 in der Bibliothèque Royale, Brüssel (Signatur: *Fétis* 1982); vgl. auch LBzBF 2, S. 191 f.

<sup>50</sup> Vgl. U. Leisinger, *Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Drucke*, Gotha 1993 (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. 31.), S. 92.

<sup>51</sup> Problematisch für eine genauere Datierung ist der Umstand, daß der von 1714 bis 1760 als Inhaber der Papiermühle Arnstadt nachgewiesene Johann Michael Stoß im Jahre 1756 den Betrieb an seinen gleichnamigen Sohn verpachtete. Vgl. NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 348 (A. Dürr).

<sup>52</sup> Nach Mitteilung Gerbers (NTL, Bd. 2, Sp. 294) florierten um die Mitte der 1760er Jahre das Große Konzert, das Gelehrtenkonzert sowie das Richtersche und das Sammetsche Konzert.

amtlichen Musikern Leipzigs bestanden haben – etwa zu Johann Friedrich Doles und Johann Gottlieb Görner, in dessen Haus Farlaus zeitweiliger Dienstherr Schilling lebte. Die Abschrift von Wilhelm Friedemann Bachs Cembalo-Konzert D-Dur (Fk 41) in einer gegenüber dem Autograph weiterentwickelten und anderweitig nicht überlieferten Fassung könnte mit dem von Gerber erwähnten längeren Aufenthalt des ältesten Bach-Sohns in Leipzig (um 1765) und dessen Auftritten im Großen Konzert in Verbindung stehen.<sup>53</sup> Denkbar wäre dann auch, daß Farlau durch die letztgenannte Verbindung noch zu anderen Vorlagen Zugang fand. Daß er zumindest gelegentlich auch an Originalhandschriften Johann Sebastian Bachs herankam, belegt eine von seiner Hand stammende Eintragung in die autographe Partitur von Kantate BWV 97, die auf eine postume – Leipziger? – Darbietung des Werks als Hochzeitsmusik schließen läßt.<sup>54</sup>

Mit der Identifizierung von Johann Christoph Farlau tritt nicht nur eine fast völlig ins Dunkel der Geschichte gerückte zentrale Figur der Bach-Überlieferung um 1760/1770 wieder ans Licht, es ergeben sich auch gewichtige Implikationen für die Bach-Rezeption nach 1750, die an dieser Stelle nur kurz angedeutet werden können. Bedeutungsvoll erscheint vor allem die Neubewertung von Farlaus Abschrift der Matthäus-Passion in ihrer frühen Fassung. Anders als bisher angenommen gehört die Quelle weder in den Kontext von Altnickols Leipziger Studienzeit, noch in den der Naumburger Kirchenmusikpflege nach 1750; vielmehr entsteht ein plausibler Zusammenhang mit den Passionsmusikaufführungen von Johann Friedrich Doles.<sup>55</sup> Das in der Vergangenheit vielfach diskutierte Pasticcio nach Grauns sogenannter „Kleiner Passion“<sup>56</sup> rückt gleichfalls in einen anderen historischen Zusammenhang. Daß die überlieferte Fassung dieses Werks mit interpolierten Sätzen von Telemann, Bach, Kuhnau (?) und anderen unmittelbar auf Bach zurückgehen könnte, erscheint mehr denn je zweifelhaft; denkbar wäre wiederum ein Zusammenhang mit Doles oder mit Aufführungen des Großen Konzerts. Skeptischer wird man in Zukunft auch Versuche zu betrachten haben, die Pasticcio-Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160 als eine genuine Schöpfung Bachs zu reklamieren;<sup>57</sup> denn wenn die Abschrift nicht

<sup>53</sup> Gerber ATL, Bd. 1, Sp. 93.

<sup>54</sup> Vgl. BJ 2000, S. 91 f. (P. Wollny), dort noch als Eintragung J. C. Altnickols diskutiert.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu auch die bekannte Mitteilung F. Rochlitz' (*Für Freunde der Tonkunst*, Bd. III, Leipzig 1829, S. 231), Doles habe drei Passionsmusiken Bachs besessen und aufgeführt.

<sup>56</sup> Vgl. speziell die Diskussion bei K. Beißwenger, Bachs Notenbibliothek, S. 89–100, sowie die von A. Glöckner und mir besorgte Ausgabe des Werks in *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*, Bd. II/1, Leipzig 1997.

<sup>57</sup> Vgl. Hofmann, a. a. O. (Fußnote 42).

auf ein Mitglied der Familie zurückgeht und erst um 1760–70 entstand, so könnte nicht nur der letzte Satz „ein additamentum von Harrer“<sup>58</sup> darstellen, sondern sehr wohl die Zusammenstellung des gesamten Werks auf diesen zurückgehen.

Die Überlieferung der Abschriften Farlaus ist noch nicht im ganzen zu durchschauen. Nachvollziehbar ist, daß die Abschrift der Passion von Ernst Wilhelm Wolf (Nr. 5) und die Originalpartitur der Kantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 in Leipzig verblieben sind; der Weg der übrigen Quellen bleibt rätselhaft. Die Abschriften Nr. 10 und 11 standen nachweislich Johann Friedrich Agricola zur Verfügung, müssen also spätestens 1774 ihren Weg nach Berlin gefunden haben. Mindestens sieben Handschriften kamen in den Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach; Eintragungen des zweitältesten Bach-Sohns lassen auf eine Übernahme in Hamburg nicht vor 1780 schließen. Andere Quellen tauchen im frühen 19. Jahrhundert in den Sammlungen Forkel, Voß und Zelter auf, ohne daß sich ihre Herkunft im einzelnen zurückverfolgen ließe. Die Bedeutung der Handschriften für die Bach-Überlieferung steht allerdings außer Frage: Farlau hat durch seine Abschriften Werke und Werkfassungen bewahrt, die anderweitig nicht erhalten sind.

#### 4. „Anonymus 306“

Der nach der Nomenklatur von Paul Kast (TBSt 2/3) als Anonymus 306 bezeichnete, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätige Berliner Kopist zeichnet sich im Vergleich zu anderen Berliner Schreibern durch die starke Spezialisierung seines Repertoires aus. Zudem erscheint seine Schrift so wenig kalligraphisch, daß sie kaum von einer professionellen Hand herühren kann. Offenbar handelt es sich größtenteils um Kopien, die für den eigenen Gebrauch angefertigt wurden. Hierin liegt ein Ansatz für seine namentliche Bestimmung.

Nach den bei Kast und in verschiedenen Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe zusammengetragenen Erkenntnissen stammen von der Hand des Anonymus 306 die folgenden Quellen:

Quelle	Werk	Wasserzeichen
1. <i>P 132</i>	BWV 101/1	nicht ermittelt
2. <i>P 321</i>	W. F. Bach, Kantaten Fk 83, 92 und 93 sowie Aria Fk 94	DGS
3. <i>P 1186</i>	W. F. Bach, Cembalo-Sonate G-Dur, Fk 7	–

<sup>58</sup> Anmerkung in dem von Johann Friedrich Samuel Döring 1819 herausgegebenen Erstdruck der Motette.

4. <i>Am.B. 65</i>	BWV 1061	IFS
5. <i>Am.B. 111</i>	W. F. Bach, Cembalo-Konzert F-Dur, Fk 44	IFS
6. <i>Am.B. 112</i>	W. F. Bach, Flötenduette Fk 54–59	1. IFS, 2. COFS
7. D-Bhm, 6138 <sup>18</sup>	BWV 997	Mann mit Stab
8. Leipzig, UB, <i>N. I. 10338</i> (olim <i>M. pr. Ms. 20<sup>l</sup></i> )	Fasz. 1: BWV 806–811; Fasz. 2: BWV 812–817; Fasz. 3: BWV 971, 831 (nur Titelseite und Revisionen); Fasz. 4: BWV 918, 948, 961, 894 und Anonym, Präludium g-Moll	1. COFS, 2. DGS
9. D-LEb, <i>Go.S. 309</i>	BWV 912 und zwei anonyme Fragmente	Gekrönter Adler, GFH in gekröntem Schild

Diese Liste kann durch eigene Ermittlungen noch um folgende Quellen ergänzt werden:

10. <i>Am.B. 478</i>	Abschrift des Klavierbüchleins für W. F. Bach; von Anon. 306 stammen sämtliche Zusätze in Buchstabenschrift sowie die Revision des von unbekannter Hand eingetragenen Notentexts <sup>59</sup>	nicht ermittelt
11. B-Bc, 11600 MSM	W. F. Bach, Cembalo-Konzert D-Dur, Fk 41 (nur Autorenangabe auf der im übrigen von Johann Friedrich Agricola geschriebenen Partitur)	Eintragung auf älterem Papier
12. F-Pn, <i>Mus. 1572</i>	W. F. Bach, Polonaisen, Fk 12/1–6	Monogramm FR
13. Berkeley, University of California, <i>Ms. 736</i>	C. P. E. Bach, Cembalo-Konzert in B-Dur, Wq 39 (nur Streicherstimmen vorhanden)	nicht ermittelt
14. D-Bsak, SA 3911	W. F. Bach, Flötenduett in f-Moll, Fk 58	COFS
15. D-Bsak, SA 4744	W. F. Bach, Cembalo-Sonaten in A-Dur und B-Dur, Fk 8 und 9 (mit autographen Revisions Spuren)	–
16. Vilnius, Litauische Nationalbibliothek, <i>Mk Gr-7</i> (ehemals UB Königsberg, <i>Rf β 3, Bd. I</i> )	Sammelband mit Klaviermusik von W. F. Bach	DGS

<sup>59</sup> Vgl. auch die Beschreibung der Quelle in NBA V/5 Krit. Bericht, S. 22–24; hier finden sich noch keine Hinweise auf Anon. 306.

Das auffälligste Merkmal dieser Quellenliste ist zunächst der hohe Anteil von Werken Wilhelm Friedemann Bachs. Vielfach läßt sich nachweisen, daß die Kopien direkt auf Vorlagen aus dem Besitz des ältesten Bach-Sohns zurückgehen (Nr. 1–3, 6, 10, 15, 16), so daß eine persönliche Verbindung angenommen werden darf. Monogrammhafte Besitzervermerke auf den Titelseiten der Faszikel 2 und 3 der unter Nr. 8 genannten Sammelhandschrift legten nahe, nach einem Schreiber mit den Initialen „JCB“ zu suchen. Gleichzeitig war ein am Fuß der ersten Seite von Nr. 2 angebrachter Vermerk zu berücksichtigen, der den für kurze Zeit (1813–1816) als Musikdirektor in Halle tätigen und durch seinen Possessorenvermerk im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach bekannten Johann Nikolaus Julius Kötschau als Vorbesitzer ausweist.<sup>60</sup> Kötschau darf mit einiger Wahrscheinlichkeit auch als vormaliger Eigentümer der Handschrift Nr. 16 angesehen werden, da wesentliche Teile der Sammlung Gotthold aus seinem Nachlaß angekauft wurden.<sup>61</sup> Meine intuitive Vermutung, bei dem gesuchten Schreiber könne es sich um den sogenannten „Hallischen Clavier-Bach“ Johann Christian Bach (1743–1814) handeln, der als Schüler Wilhelm Friedemann Bachs und späterer Besitzer von dessen Klavierbüchlein bekannt ist, ließ sich zunächst nicht bestätigen und schien auch in immer weitere Ferne zu rücken, je mehr sich durch die Bestimmung von Papieren aus den Papiermühlen Friesdorf bei Ziesar (Initialen des Papiermachers Cuno Otto Friedrich Stolze) und Wolfswinkel bei Eberswalde (Initialen des Papiermachers Daniel Gottlob Schottler) die Berliner Provenienz der meisten Abschriften erhärtete. Denn der erwähnte Johann Christian Bach wurde am 23. Juli 1743 als Sohn des Ulrichskantors Georg Michael Bach in Halle geboren und starb hier am 20. Juni 1814 als Musiklehrer am Pädagogium der Franckeschen Stiftungen. Von längeren Aufenthalten in Berlin ist nichts bekannt; überdies liegen keine Abschriften des Anonymus 306 auf Hallenser Papier vor.

Eine vage Verbindung nach Halle ergab sich schließlich doch in Form eines Bewerbungsschreibens, mit dem sich der Berliner Petriorganist Wilhelm August Traugott Roth (um 1720–1765) um die Nachfolge Wilhelm Friedemann Bachs an der Hallenser Marktkirche bewarb.<sup>62</sup> Das Schreiben ist zwar

<sup>60</sup> Zu Kötschau siehe W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/2, Halle 1942, S. 474–476, sowie NBA V/5 Krit. Bericht, S. 7f. und 21f.

<sup>61</sup> Vgl. W. Braun, *Mitteldeutsche Quellen der Musiksammlung Gotthold in Königsberg*, in: *Musik des Ostens. Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte*, Bd. 5, hrsg. von F. Feldmann, Kassel 1969, S. 84–96, speziell S. 86–89.

<sup>62</sup> Archiv der Marktkirche zu Halle, *O Nr. 7 (Acta, die Organisten-Wahl bey der Kirche zu Unserer Lieben Frauen betr., I)*, fol. 32–33. Zu Roth vgl. auch Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/2, S. 95–97.

„Berlin, den 2ten Junii 1764“ datiert, doch belegt das verwendete Papier mit dem Wasserzeichen „HALLE“, daß es nicht an Roths damaligem Wirkungsort abgefaßt worden sein kann. Auch zeigt ein Vergleich mit zahlreichen eigenhändigen Quittungen Roths im Archiv der Marktkirche, daß er nicht der Schreiber dieses Briefes ist; vielmehr weist der etwas exaltierte Duktus gewisser Buchstaben deutliche Parallelen mit den von Anonymus 306 vertrauten Formen auf, die die Vermutung erlauben, daß hier ein frühes Stadium von dessen Schrift vorliegt.

Ein konkreter Beweis für meine Hypothese war dies freilich noch nicht. Klarheit schuf erst die im Mai 2001 erfolgte Einsichtnahme in die aus dem späten 17. Jahrhundert stammende Abschrift einer Aria in a-Moll mit 15 Variationen von Johann Christoph Bach in der Zentralbibliothek Zürich.<sup>63</sup> Hier ist lediglich die der Handschrift beigegebundene Auktionsquittung aus dem Jahr 1802 von Interesse. Sie bringt den Namen des Hallischen Clavier-Bach und die Schrift des Anonymus 306 zusammen und liefert somit schließlich doch die gewünschte Bestätigung einer zunächst nicht belegbaren Vermutung (vgl. Abbildungen 7–8).

Im Zuge der im Juli 2002 durchgeführten systematischen Durchforstung des wieder zugänglichen Musikalienbestands der Sing-Akademie zu Berlin konnten nachträglich drei weitere Quellen ermittelt werden, die ebenfalls von Johann Christian Bach alias Anonymus 306 geschrieben wurden und das Ergebnis der vorangegangenen mühsamen Ermittlungen nicht nur bekräftigen, sondern zugleich auch neue biographische Hinweise liefern.

- |                       |  |   |
|-----------------------|--|---|
| 17. D-Bsak, SA 1464   | Francesco Durante, 12 Duetti   | – |
| 18. D-Bsak, SA 1611/3 | Anonym [Johann Heinrich Rolle?],<br>2 Lieder („Vater, ach verzeihe“ und<br>„Herr, wende nicht dein Angesicht“) | – |
| 19. D-Bsak, SA 4339   | Anonym, Variationen für Cembalo A-Dur  | – |

Der auf der Titelseite zu Nr. 17 zu findende Schreibervermerk „JCB“ wurde von Zelter zu „JCBach“ ergänzt und mit dem Zusatz versehen „Ist in Halle unberühmt | gestorben“, wodurch eine nochmalige, unabhängige Bestätigung der oben dargelegten Indizienkette gefunden wäre.

Über die von Zelter nicht gerade überschwenglich beurteilte berufliche Laufbahn des Hallischen Clavier-Bach lassen sich anhand der zusammengetragenen musikalischen Quellen nur einige wenige Aussagen machen. Anscheinend verließ Johann Christian Bach seine Heimatstadt um die Mitte der 1770er Jahre, um sein Fortkommen in Berlin zu suchen; vielleicht begleitete

<sup>63</sup> Signatur: *Mus Q 914*. Zur Überlieferung und zum Schriftbefund der Quelle vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 37f.

er seinen Verwandten Wilhelm Friedemann Bach, von dessen Werken er sorgfältige Reinschriften anlegte. Nach der Provenienz der Handschrift Nr. 10 zu schließen, muß er auch mit Johann Philipp Kirnberger Bekanntschaft geschlossen haben. Seine Eintragung in die Handschrift Nr. 11 und das Abhängigkeitsverhältnis seiner Abschrift der Englischen Suiten (in Nr. 8) legen zudem nahe, daß er auch mit Johann Friedrich Agricola in Verbindung stand oder zumindest Zugang zu dessen Nachlaß hatte. Seinen Lebensunterhalt in Berlin wird Johann Christian Bach – wie so viele seiner nicht in öffentlichen Ämtern wirkenden Kollegen – durch das Erteilen von privatem Musikunterricht verdient haben. Möglicherweise bezieht sich auf ihn Zelters beiläufige Bemerkung über einen „Singlehrer“ namens Bach im Hause der mit ihm befreundeten Familie Ephraim.<sup>64</sup> Auf Johann Christian Bachs Berliner Schülerkreis mögen auch die Besizervermerke „Julie Pappritz“ beziehungsweise „C. W. Klipfel“ in den Handschriften Nr. 18 und 19 deuten. Bei der Erstgenannten handelt es sich um Zelters nachmalige zweite Frau, während der zweite Name auf den späteren Königlichen Hofrat Carl Wilhelm Klipfel weist, der aus einer angesehenen Berliner Familie stammte und als Mitglied der Sing-Akademie und der Liedertafel sowie als Amateurkomponist bekannt wurde.

Die in Zürich erhaltene Quittung über den Verkauf von Büchern (und vermutlich auch Musikalien) in Berlin könnte als Anhaltspunkt für Johann Christian Bachs Rückkehr nach Halle gedeutet werden. Über die Gründe hierfür läßt sich nur spekulieren; möglicherweise bot die Aussicht einer Stelle am Pädagogium der Franckeschen Stiftungen eine bessere Versorgung als das ungesicherte Dasein eines freien Musiklehrers in Berlin.

Über die Persönlichkeit dieses fast völlig vergessenen Musikers gibt lediglich eine knappe Bemerkung Kötschaus Auskunft. Sie belegt ein offenbar glühendes Familien- und Traditionsbewußtsein, wie man es bei dem Sproß einer Nebenlinie nicht vermutet hätte, und erklärt zugleich die Motivation für den anhand der erhaltenen Quellen nur noch umrißhaft erkennbaren Sammel-eifer:

„Die sämtlichen Bachschen Musikalien etc. habe ich im Jahre 1814 als ich in Halle angestellt wurde von dem damaligen sogenannten Clavier Bach (dem letzten der berühmten Familie) als ein heiliges Andenken aus besonderer Gunst, bekommen – ich habe mich ehrlich verbindlich gemacht nichts von jenen Sachen bey meinem Leben zu verschenken noch zu verkaufen; sterbe ich, so muß ich den sämtlichen Nachlaß abermal an einen Musiker, der ein besonderer Verehrer von Bach ist, ablassen, ohne dafür das Geringste zu nehmen.“<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Vgl. *Carl Friedrich Zelter. Darstellungen seines Lebens*, hrsg. von J. W. Schottländer, Weimar 1931 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. 44.), S. 243.

<sup>65</sup> J. N. J. Kötschau, Brief vom 24. August 1840 an August Koberstein, zitiert nach

Durch die enge Verbindung zu Wilhelm Friedemann Bach kommt den Abschriften Johann Christian Bachs eine besondere Bedeutung zu, speziell dort, wo sie Werke Johann Sebastian Bachs singularär überliefern. Im Einzelfall wäre daher zu prüfen, ob sie auf verschollene Originalhandschriften zurückgehen könnten. Damit rückt auch ein bislang kaum beachtetes Präludium in g-Moll in Faszikel 4 der Handschrift Nr. 8 ins Blickfeld. Die harmonische Sprache und satztechnische Ausarbeitung dieses Satzes erinnert in manchem an den Kopfsatz der Suite BWV 997. Sollte hier eine authentische Komposition Johann Sebastian Bachs vorliegen?

Die vier einzeln diskutierten Fallstudien, die sich als eine Fortführung von Hans-Joachim Schulzes *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* verstehen, weisen zahlreiche Überschneidungen und Verbindungslinien auf. Aus ihnen ergibt sich – wenngleich vorerst nur umrißhaft – das Bild einer wesentlich komplexeren Überlieferung von Bachs Schaffen, sowohl zu seinen Lebzeiten als auch in den ersten fünf Jahrzehnten nach seinem Tod. Will man dieses vielschichtige Gewebe weiter erhellen und begreifen und dadurch zugleich eine anschauliche Vorstellung vom Leben und Wirken der Menschen jener Zeit gewinnen, so bildet die Untersuchung der musikalischen Quellen im Verein mit dem sorgsamem Zusammentragen oftmals fast schon verwehter biographischer Spuren einen dankbaren und stets vielversprechenden Zugang.

---

S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.), S. 217.

Abb. 1 (S. 54): Georg Heinrich Noah (1716–1762), Eigenhändiger Lebenslauf – Landeshauptarchiv Magdeburg, Außenstelle Wernigerode, *Rep. A 29e Nr. 178*, fol. 37v.

Abb. 2 (S. 55): Sanctus in G-Dur BWV 240, Originalstimme *Soprano* – SBB, *St 115*.

Abb. 3 (S. 56): Bernhard Dietrich Ludewig (1707–1740), Brief an den Rat der Stadt Zörlbig, Leipzig, 11. Oktober 1737 – Stadtarchiv Zörlbig, *Akte Nr. 2607*, fol. 18.

Abb. 4 (S. 57): Matthäus-Passion BWV 244, Originalstimme *Organo Chori 2.* – SBB, *St 110*.

Abb. 5 (S. 58): Quittung über Zahlungen aus dem Graffschen Legat, Leipzig, 18. September 1766 (Quittungstext: Hs. J. C. Farlau, Unterschriften autograph). – Stadtarchiv Leipzig, *Stift XII. G. 4.<sup>c</sup>*, fol. 108.

Abb. 6 (S. 59): Matthäus-Passion BWV 244, Frühfassung. Partiturabschrift. – SBB, *Am.B. 6/7*, Bd. II, fol. 3v.

Abb. 7 (S. 60 oben): Johann Christian Bach, der „Hallische Clavier-Bach“ (1743–1814), Auktionsquittung, Berlin, 30. August 1802 – Zürich, Zentralbibliothek, *Mus Q 914*.

Abb. 8 (S. 60 unten): Klavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Abschrift, Titelseite. – SBB, *Am.B. 478*.

## Vita Curriculum

Omnia, quae quisq; hominum possidet bona,  
 siue pertineant ad animam, siue in corpore  
 deprehendantur, summi Numinis gratia, pa-  
 turigine omnis nostrae salutis, unice merito sunt  
 adscribenda. Quae major eorum deprehenditur  
 numerus, eo majori nobis illa celebrare  
 convenit laude. Quod cum semper a nobis  
 eo praecipue tamen tempore, quo singulare  
 in nos confert omnium rerum gubernator  
 beneficium, amor atque pietas erga Deum  
 id maxime postulat. In presenti me non  
 inique esse facturum credo, si, licet brevis-  
 sime, exponere audeam, quanta in me per  
 totam vitam Deo collocaverit bona. Anno  
 millesimo septingentesimo decimo sexto die  
 festo S. Michæelis lucem terrarum orbis  
 adieci. Pater, qui me tollebat, cognomi-  
 ne Henricus Christianus Noah, agricultur-  
 iam exercens mea omni studio prospiciebat  
 saluti atq; educationi. Per factum lavacrum  
 in quo nomen, Georgius Henricus Noah  
 mihi est inditum, me gratia Dei per Christum

Sanctus Sopran

San - ctus san - ctus san - ctus Do - minus De - us Sa - ba -  
 oth san - ctus pleni sunt coeli et terra  
 14. glo - ria glo - ria e - jus gloria gloria e - jus  
 san - ctus sanctus san - ctus san - ctus Do -  
 minus De - us Sa - ba - oth pleni sunt coeli et terra pleni sunt  
 coeli et terra Sa - ba - oth Do - minus



VRIS PRÆNOBILISSIMIS,  
Optimis, Doctissimis Consultissimis  
Dominis CONSULIBUS et reliquis  
Assessoribus utriusq[ue] ordinis honora-  
tissimis.

Patronis ac Mæcenatibus etatem  
colendis.

Sorbigæ

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a chorale score. The page contains approximately 12 staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several annotations and markings throughout the score, including the word "Choral" written in several places. At the bottom of the page, there is a small stamp that reads "S93 120" and "01.12 93 V A". The number "440" is handwritten in the bottom right corner. The paper shows signs of age, with some staining and wear.



rey Thaler-Michaelis ai. c. bezeugt selbjährig  
 get in Herrn Johann Braffen des ältern sel.  
 fundlegten letzten Willen von Willen ver-  
 ordnet mit von Herrn Dr. Friedrich Heim-  
 rich Braffen des Raths Ruzen Canonic  
 des fünfzig Jahr Ruch. Däglich Defiggen Wifes  
 Hofesore, wie auß Pormann des Raths mit  
 gültig conferirt. Stipendium Jahr von  
 dem H. Vater nach Scriber Johann Christian  
 Korn untergesetzt dato richtig auß ge-  
 zahlt erhalten, als vorribes Jahr Inscquit  
 gesesssamsten Jahre ergebend quittion  
 Zugzig den 18 Septembe 1766.

Caspar Julius Lindner Altkubler  
 Johann Lussler Buchh.

Augustus Dufman Buchh.  
 Adv. Carl Ludwig Fuchsberg Buchh.  
 Creator: Note vorstehendes Medicinal  
 Altkubler mit beider Fungellen  
 Confirma.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a chorale score. The notation is arranged in several systems, each with a vocal line and a lute or keyboard accompaniment line. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notes. The word "Choral" is written in the upper right corner. The lyrics include phrases such as "Ich bin ein Christ", "und finden den", "Christus", "den wir suchen", "und den wir lieben", "den wir preisen", "und den wir ehren", "den wir danken", "und den wir loben", "den wir anbeten", "und den wir verehren".

Choral

Ich bin ein Christ und finden den Christus den wir suchen und den wir lieben den wir preisen und den wir ehren den wir danken und den wir loben und den wir anbeten und den wir verehren

Vierhundertfünfzig Gulden 4 gr. zur vorerwähnten  
 Summe, hiemit durch die Hof-Instruction Comissarius  
 Lorenz Grafenfeldy, k. k. Hof- und Landes-Consulent,  
 in Gegenwart des k. k. Hof- und Landes-Consulenten,  
 in Wien am 30. August 1802.

Johann Christian Graf

Kavaler-Lieutenant

von

Wilhelm Friedrich Graf

von Sickingen in Elben

den 22. Jan. 1720.



„Monatlich neue Stücke“ –  
Zu den musikalischen Voraussetzungen  
von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt

Von Siegbert Rampe (Köln)

Am 2. März 1714 erteilte der regierende Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar dem „bisherigen Hof-Organisten Bachen, uf sein unterthstes Ansuchen, das *praedicat* eines *Concert*-Meisters mit angezeigtem Rang nach dem *Vice*-Capellmeister Dreßen“ samt dem Auftrag, „Monatlich neue Stücke uf[zuf]ühren“.<sup>1</sup> Damit begann für den 28jährigen Musiker eine Phase doppelter Amtstätigkeit, die ihn einerseits, wie schon seit Sommer 1708, als Organisten und „*Cammer-Musicus*“,<sup>2</sup> andererseits nunmehr als Konzertmeister und Komponisten von Ensemblewerken beanspruchte.

Daß Bach fortan tatsächlich mit der Violine in der Hand die Hofkapelle anführte, ist schon deshalb kaum zu bezweifeln, weil seine unmittelbaren Nachfolger – Christian Ludwig Crone, seit März 1718 wie vormals Johann Paul von Westhoff „Premier-Violinist“ und seit 1721 auch Hofsekretär, sowie nach dessen Tod seit Januar 1726 Johann Pfeiffer, nunmehr wiederum als Konzertmeister mit Kompositionsauftrag<sup>3</sup> – zwei ausgewiesene Geigenvirtuosen waren.<sup>4</sup> Auch Georg Philipp Telemann und Johann Graff leiteten die Kapellen in den benachbarten Residenzen von Eisenach und Rudolstadt als komponierende Konzertmeister vom ersten Violinpult aus. Laut einer Instruktion von 1735 übernahm Graff diese Funktion selbst bei der Kirchenmusik; letztere wurde in Rudolstadt gewöhnlich mit drei oder vier ersten und zwei zweiten Violinen, zwei Violen, Violoncello, Violone und zwei Fagotten nebst weiteren Bläsern aufgeführt.<sup>5</sup> Der Kapellmeister seinerseits war für die Organisation

<sup>1</sup> Dok II, Nr. 66, S. 53.

<sup>2</sup> Dok II, Nr. 39 und 42, S. 35 und 37.

<sup>3</sup> W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar von 1683–1735*, Dissertation, Leipzig 1953, S. 106f.

<sup>4</sup> S. Rampe, *Die Hofkapelle in Weimar*, in: ders. und D. Sackmann, *Bachs Orchester-musik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel etc. 2000, S. 31–38, insbesondere S. 38.

<sup>5</sup> U. Omonsky, *Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle als Bestandteil des höfischen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997 (Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte. Band 6.), S. 13–94, hier vor allem S. 70f. Die 1735 ausgefertigten Dokumente der Rudolstädter Hofkapelle ersetzen ältere Schriftstücke aus den ersten

und Komposition der zu präsentierenden Werke zuständig und wirkte bei Bedarf im Ensembledutti mit. Bekannt ist diese Praxis etwa durch Telemanns Autobiographie von 1740; dort berichtet er, daß er in Eisenach dem als Kapellmeister wirkenden Violin- und Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit

„als Concertmeister, vorgesetzt ward: mithin bey der Tafel und in der Kammer die Violine, und das übrige, zu spielen hatte; da jener den Nahmen eines Directoris führte, in der letzten aber auch mitgeigete, und auf seinem bewundernswürdigen Cymbal sich hören ließ. Es erwuchs aber bald eine Capelle, nachdem der Durchlauchtige Hertzog an einigen Kirchencantaten, die ich allein absang, Gefallen getragen: da ich denn befehliget wurde, benöthigte Sänger zu verschreiben, die aber auch als Violinisten gebraucht werden könnten; nach deren Ankunfft ich denn zum Capellmeister ernannt wurde, jedoch auch zugleich die vorigen Dienste that. [...] Hiebey entsinne ich mich der Stärke besagten Hrn. Hebenstreits auf der Violine, die ihn gewiß des ersten Ranges unter allen andern Meistern würdig machte: daß, wenn wir ein Concert mit einander zu spielen hatten, ich mich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arm, und mit stärckenden Besmierungen der Nerven einsperrte, und bey mir selbst in die Lehre ging, damit ich gegen seine Gewalt mich in etwas empören könnte. Und siehe da! es halff zu meiner mercklichen Besserung.“<sup>6</sup>

Telemanns Erfahrungen machen zugleich deutlich, daß die Konzertmeister-Position für Bach nicht notwendigerweise aufgrund herausragender geigerischer Fähigkeiten, so repräsentativ sie auch immer gewesen sein mögen, neu geschaffen wurde, sondern weil er offenbar die gewichtigste Interpretationspersönlichkeit unter den ausführenden Musikern war. Dieses Kriterium bestimmte Konzertmeister jener Zeit, so auch Telemann, wiederholt sogar für solistische Aufgaben, die über das Violinspiel hinausreichten. Man muß nicht gleich so weit gehen, Bach ebenfalls die Interpretation von Gesangspartien seiner Kantaten zuzuschreiben; hierfür standen der Weimarer Hofkapelle um 1716 mindestens sechs professionelle Sänger, nämlich zwei Diskantisten, ein Altist, zwei Tenoristen und ein Bassist, zur Verfügung.<sup>7</sup> Gleichwohl wissen wir, daß beispielsweise die Ausführung von Blockflötensoli in Rudolstadt stets dem Konzertmeister Johann Graff oblag; denn ein „Solo [...] kömmet dem zu, der

---

beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die beim großen Schloßbrand in jenem Jahr vernichtet worden waren (vgl. B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Sonderband 1963, S. 105–134, besonders S. 106). Sie geben also durchaus den Stand von Bachs Weimarer Zeit wieder.

<sup>6</sup> J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neuausgabe, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910 (Reprint Graz 1969), S. 361 f.

<sup>7</sup> Rampe, *Weimarer Hofkapelle*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 34 f.

es praestiren kann, die ihme aber hierbey zu assistiren, solche der Concert-Meister zu choisiren hat“.<sup>8</sup> Wenn Bach in seine erste Komposition als Konzertmeister, in die am 25. März 1714 aufgeführte Kantate BWV 182 „Himmelskönig, sei willkommen“, eine seiner repräsentativsten Blockflötenpartien überhaupt integrierte und eine solche in Weimarer Kantaten nicht wiederkehrt, wäre also zumindest zu erwägen, ob sich der neue Ensembleleiter damit selbst vorstellte. Eine fundierte Ausbildung auf den wichtigsten Stadtpfeiferinstrumenten ist schon angesichts der musikalischen Situation seines Eisenacher Elternhauses wahrscheinlich, und immerhin berichtet Bachs Weimarer Schüler Philipp David Kräuter am 30. April 1712 über seinen Lehrer: „er ist ein vortrefflicher, dabey auch sehr getreuer Mann sowohl in der Composition und Clavier, als auch in andern Instrumenten“.<sup>9</sup>

In jedem Fall aber steht fest, daß die Leitung eines Orchesters grundsätzlich in der Verantwortung seines Konzertmeisters lag, was das Weimarer Hofprotokoll mit dem Nachtrag vom 23. März 1714 indirekt bestätigt:

„NB. Das *probiren* der *Musicalischen* Stücke im Hause oder eigenem *Logiament* [des Kapellmeisters Johann Samuel Drese], ist d. 23 Mart. 1714. geendert, v. das es jedesmahl uf der Kirchen-Capelle geschehen sollte, *expresse* befohlen worden“, „wornach sich auch der Capell-Mstr zurichten haben solle“.<sup>10</sup>

Demnach hatte der neue Konzertmeister als eine erste Amtshandlung – und noch vor Eintritt der Kantatenaufführung am 25. März – die künftige Probenarbeit an seinen bisherigen Arbeitsplatz, die sogenannte „Kirchen-Capelle“ oder „Himmelsburg“ mit Orgelempore, im Dachgeschoß der Weimarer Schloßkirche verlegt und auf diesem Weg Kapellmeister und Vizekapellmeister ihren künstlerischen Einfluß auf die weitere Entwicklung des Ensembles von Anfang an entzogen.

Bachs Doppelfunktion als Konzertmeister und Organist, die formal erst mit der Inhaftierung im November 1717 und schließlich mit der Übersiedlung nach Köthen im Dezember desselben Jahres erlosch, wirft indes die delicate Frage auf, wer bei den Ensemble- und insbesondere Kantatenaufführungen von März 1714 an denn nun Orgel oder Cembalo spielte. Die erhaltenen Quellen geben hierüber keine Auskunft; auch in den Aufstellungen der Kapellmitglieder vom April 1714 und Dezember 1716<sup>11</sup> findet sich, abgesehen vielleicht

<sup>8</sup> Omonsky, Rudolstädter Hofkapelle, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 71.

<sup>9</sup> Dok II, Nachträge 53b (in Dok III auf S. 649).

<sup>10</sup> Vgl. Fußnote 1.

<sup>11</sup> Dok II, Nr. 69 und 80.

vom Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese, kein Musiker, der ohne weiteres als Tastenspieler in Anspruch zu nehmen wäre. Denkbar ist freilich, daß einer der Bach-Schüler jener Zeit – etwa Johann Lorenz oder Johann Bernhard Bach, Johann Gotthilf Ziegler, Johann Georg Voigt, Samuel Gmelin oder Cornelius Heinrich Dretzel – zu Lasten des Hoforganistengehalts als Aushilfe beschäftigt wurde. Einen indirekten Hinweis auf Bachs Konzertmeisteramt dürfte auch das Fehlen repräsentativer Orgelsoli in den Weimarer Kantaten liefern, während an Arien mit obligater Violine ja keinerlei Mangel herrscht: Erhalten ist gerade eine einzige Solopartie – in der Eingangsarie der Kantate BWV 161 „Komm, du süße Todesstunde“ – und dort spielt die rechte Hand des Organisten nichts anderes als einen schlichten Cantus firmus. In deutlichem Gegensatz hierzu steht das Orgelsolo im *Air* Nr. 5 der Mühlhäuser Ratswechsellkantate BWV 71 „Gott ist mein König“ vom Februar 1708, ganz abgesehen von deren Pedaliter-Continuo in Eingangs- und Schlußchor. Dieser Befund legt die Deutung nahe, daß in Bachs Weimarer Kantaten der Komponist seinen Auftritt eben nicht als Organist, sondern als Konzertmeister hatte.

Aus heutiger Sicht stellt sich die Berufung zum Konzertmeister vom 2. März 1714 als Ergebnis von Bachs erfolgreichen Bemühungen um die Nachfolge Friedrich Wilhelm Zachows als Organist der Hallenser Marktkirche dar. Daß es sich hier um eine bloße Scheinbewerbung gehandelt haben könnte mit dem Ziel, seine berufliche Situation in Weimar zu verbessern, hatte bereits das geschäftsführende Mitglied des Hallenser Kirchenkollegiums, August Becker, vermutet, nachdem Bach zwischen dem 14. Januar und 19. März 1714 die am 13. Dezember 1713 erfolgte Wahl ausgeschlagen hatte.<sup>12</sup> Sollte er tatsächlich an dieser städtischen Position interessiert gewesen sein, dann aufgrund einer gewissen Unzufriedenheit mit den Weimarer Verhältnissen oder mit einer höfischen Stellung im allgemeinen,<sup>13</sup> möglicherweise auch mit Blick auf die neu zu errichtende Hauptorgel der Marktkirche, die mit 65 Registern auf drei Manualen und Pedal seinem zweimanualigen Dienstinstrument in Weimar (24 Register) in der Tat überlegen war. Peter Wollny hat gezeigt, daß die Aussicht, in Halle auch kirchliche Ensemblesmusik zu schaffen, nicht den Ausschlag für Bachs Bewerbung gegeben haben kann, da dieser von einer solchen musikalischen Perspektive erst bei seiner Vorstellung vor Ort erfuhr.<sup>14</sup> Genau auf eine derartige berufliche Erweiterung zielte jedoch das Prädikat als Weimarer Konzertmeister.

<sup>12</sup> Dok I, Nr. 2–4.

<sup>13</sup> S. Rampe, „Concertisten“, „Ripienisten“, „Orchestre“ und „Cammer-Music“, in: ders. und Sackmann, Orchestermusik, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 23–30 (S. 27f.).

<sup>14</sup> P. Wollny, *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, S. 25–39 (S. 35f.).

Die erstmals von Alfred Dürr chronologisch eingegrenzte<sup>15</sup> und seither in ihrer Reihenfolge wiederholt neu geordnete beziehungsweise diskutierte Serie der Weimarer Kantaten,<sup>16</sup> die mindestens vom März 1714 bis zum Dezember 1716 reicht, beweist, daß die Komposition „Monatlich neuer Stücke“ in der Hauptsache Kirchenmusik zum Gegenstand hatte. Eine Grundlage für diese Interpretation liefert auch die Vereinbarung, die der Hof mit dem Vorgänger Johann Wilhelm Dreses als Vizekapellmeister, Georg Christoph Strattner, traf.<sup>17</sup> Allerdings dokumentiert der Wortlaut des am 1. Oktober 1695 mit Strattner geschlossenen Dienstvertrags gegenüber dem Erlaß vom März 1714 durchaus subtile Unterschiede:

„Vors Andere soll Er in Abwesenheit unsern itzigen Capellmeisters Johann Samuel Dresens, oder wann derselbe seiner bekandten Leibesbeschwerung halber nicht fortkommen kann, ieder Zeit bey unser gesamten Capelle dirigiren, und, uf solchen Fall in gedachten Dresens Hause die gewöhnlichen Probierstunden halten, wie nicht weniger zum Dritten, allezeit den Vierdten Sonntag in unser Fürstl. Schloßkirchen ein Stück von seiner eigenen Composition, unter seiner Direktion aufführen, auch iederzeit, Er mag dirigiren oder nicht, den Tenor singen, Vierdten ohne unserm Vorbewußt, u. erhaltene Bewilligung, soll Er ausser obbewärter unser Fürstl. Hof-Kirchen niemanden mit Singen aufwarten [...] vor unser Fürstl. Tafel aber wohin wir Ihn nur erfordern lassen, soll er solches iedemahl in untherthänigkeit willig u. auf das beste gehorsamst verichten.“<sup>18</sup>

Nicht nur, daß Strattner seine Probenarbeit in Dreses Wohnung, zumindest aber unter den Augen von dessen Familie zu leisten hatte; vielmehr bezog sich die Komposition neuer Stücke von 1695 an direkt auf die Musik in der Schloßkirche und explizit auf den vierten Sonntag eines Monats, von dem der Kapellmeister offenbar freigestellt wurde. In diesem Fall waren Art und Aufführungsturnus der Werke verbindlich geregelt. Dagegen setzte die Verordnung vom März 1714 voraus, daß Bach seinen Kantatenkalender mit Drese Vater und Sohn regelmäßig abzustimmen hatte. Festgelegt waren nur die monatliche Ausfertigung eines Werkes und die Leitung der Hofkapelle zu Lasten der Autorität ihres Kapellmeisters. Beide Punkte, also die flexible Planung der Aufführungen wie auch die Schwächung bestehender hierarchischer

<sup>15</sup> Dürr St, S. 49–61.

<sup>16</sup> Siehe vor allem K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29; Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*. Kolloquium Rostock 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308.

<sup>17</sup> Dok II, Nr. 66, Kommentar.

<sup>18</sup> Lidke, *Musikleben*, a. a. O. (wie Fußnote 3), S. 30.

Strukturen, mußten aus Sicht des Hofes ein nicht unbeträchtliches Konfliktpotential bergen. Hatte Bach demnach – mit der Berufungsurkunde aus Halle in der Hand – seine Bedingungen durchgesetzt, die Einführung des Konzertmeisteramts vorgeschlagen und sich einen gewissen Handlungsspielraum gesichert? In diese Richtung weist auch die Beobachtung, daß der Charakter der „Monatlich neuen Stücke“ am 2. März 1714 in keiner Weise definiert wurde; der Terminus „Stück“ ist – entsprechend der französischen *pièce* – nach dem Sprachgebrauch der Zeit neutral oder bezeichnet Instrumentalmusik,<sup>19</sup> und die Beziehung der „neuen Stücke“ zur Schloßkirche ergibt sich allein durch den Nachtrag vom 23. März betreffend die Probenarbeit „uf der Kirchen-Capelle“. Dort ließ sich freilich auch andere als Kirchenmusik einstudieren – eine Auffassung, die ohne weiteres mit dem Wortlaut des Nekrologs zu vereinbaren ist:

„Im Jahre 1714. wurde er an eben dem Hofe zum Concertmeister erklärt. Die mit dieser Stelle verbundenen Verrichtungen aber, bestunden damals hauptsächlich darinn, daß er Kirchenstücke componiren, und sie aufführen mußte.“<sup>20</sup>

Daß Bach – nach gut zehnjähriger Organistentätigkeit – Anfang 1714 die Gelegenheit ergriff, regelmäßig Ensembleliteratur schaffen zu können, die sowohl für die Kirche als auch für Tafel und Kammer bestimmt war, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil die zuletzt genannten Bereiche ohnehin mit dem Konzertmeisteramt verbunden waren. Laut Dienstanweisung von 1695 wurde selbst Strattner als Sänger zur Mitwirkung bei der Tafelmusik verpflichtet. Dasselbe hatte, seiner Doppelfunktion von „Cammer-Musicus u. Hoff Organist“ entsprechend, für Bach als Cembalisten zu gelten. Die Produktion und nicht allein Leitung von Kammer- und Tafelmusik aber gehörte zu den traditionellen Pflichten eines Konzertmeisters. In Eisenach war hierfür Telemann<sup>21</sup> und in Rudolstadt Graff zuständig,<sup>22</sup> am Dresdner Hof, um ein weiteres Beispiel zu nennen, auch der Stellvertreter des Konzertmei-

<sup>19</sup> Laut WaltherL (S. 481) wird der Begriff gar „hauptsächlich von Instrumental-Sachen gebraucht, deren etliche als Theile ein ganzes Stück zusammen constituiren.“ In dem zwischen etwa 1714 und 1720 am Rudolstädter Hof angelegten Verzeichnis „derer Musicalien, welche bei Hofe in der Capell-Stube verwahrlich gewesen“ werden Vokalkompositionen jeweils unter ihrem Titel (geistliche und weltliche Musik) oder als „Weltliche Sachen“ angeführt, Instrumentalwerke als „507 Stücke“. Der Terminus Stück erscheint dagegen im Zusammenhang mit Vokalmusik nur als Größeneinheit (z. B. „70 Stücke ... Jahrgang“); vgl. Baselt, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 110ff., 125f. und 130.

<sup>20</sup> Dok III, Nr. 666, S. 83.

<sup>21</sup> J. Mattheson, a. a. O. (wie Fußnote 6), S. 362.

<sup>22</sup> Omonsky, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 70f.

sters.<sup>23</sup> Aus Rudolstadt ist für den Konzertmeister sogar eigens eine „Instruction“, „wegen der fürstl. Tafel-Music“ überliefert; aufgeführt wurden damals Instrumentalkompositionen vom „Solo“ über „Trio“ und „Quatuor“ bis hin zum „Concert“.<sup>24</sup>

Die Vermutung, daß Bach unter „Monatlich neuen Stücken“ sowohl Kirchen- als auch instrumentale Ensemblemusik verstand und der Hof dieser Interpretation zustimmte, weil sie durch den üblichen Wirkungsbereich des Konzertmeisters gedeckt war, läßt sich mangels erhaltener Dokumente freilich nicht zur Gewißheit erheben. Das einzige quellenmäßig gesicherte Weimarer Kammermusikwerk, die in der Abschrift Johann Gottfried Walthers erhaltene *Fuga* BWV 1026 für Violine und Continuo,<sup>25</sup> ist, falls sie nicht ursprünglich Teil einer Sonate war, kaum als monatliches Pensum in Anspruch nehmen. Telemann will für die Eisenacher Kammermusik „insonderheit“ Trios komponiert haben.<sup>26</sup> Einen vagen Hinweis darauf, daß auch Bach so verfahren sein könnte, liefern die offenbar aus Weimar stammenden Frühfassungen einzelner Sätze der sechs Sonaten BWV 525–530 „a 2 Clav. et Pedal“, sofern man diese auf ursprüngliche Ensembleswerke zurückführen will.<sup>27</sup> Dennoch böte die Komposition von Instrumentalmusik eine plausible Erklärung dafür, daß allein zwischen Sommer 1714 und Ende 1716 mindestens neun Kantaten in Bachs Kalender fehlen, von denen sich auch in Leipziger Quellen keine Spuren erhalten haben. Dabei sind, wie inzwischen üblich, Wiederaufführungen bereits großzügig einkalkuliert,<sup>28</sup> obwohl sie dem Geist „neuer Stücke“ ja von Natur aus widersprechen. Hinzu kommen noch einmal zehn unbekannte Kantaten, die Bach für die Monate Januar bis Oktober 1717 geschaffen haben müßte. Wäre er seinem Kompositionsauftrag in diesen mindestens 19 von 44 Monaten nicht nachgekommen, hätte man ihm kaum weiterhin und letztmals am 6. November 1717<sup>29</sup> Prädikat und Gehalt eines Konzertmeisters zugestanden. Füllt man die vorhandenen Lücken aber mit Kammermusik, die

<sup>23</sup> M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden II*, Dresden 1862; Reprint, hrsg. von W. Reich, Leipzig 1971, S. 50 und 64ff.

<sup>24</sup> Omonsky, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 70f.

<sup>25</sup> Datierung der ältesten Quelle laut Zietz (S. 102) nach 1712, laut Beißwenger JGW, S. 22, zwischen 1714 und 1717.

<sup>26</sup> J. Mattheson, a. a. O. (wie Fußnote 6), S. 362.

<sup>27</sup> NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 15, 64–70 und 80f. (D. Kilian). Vgl. neuerdings auch K. Hofmann, *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)*, BJ 1999, S. 67–79.

<sup>28</sup> Hofmann, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 27ff.

<sup>29</sup> Dok II, Nr. 84.

später teilweise in Leipziger Fassungen aufging, und nimmt einmal an, daß Bachs instrumentale Ensemblewerke vornehmlich in den Gemächern des jüngeren Weimarer Herzogs Ernst August erklangen, zu dessen Sympathisanten er ohnehin gehörte,<sup>30</sup> so würde das sich zuspitzende Zerwürfnis mit dem Regenten Wilhelm Ernst nachvollziehbar: Bach hätte als Weimarer Konzertmeister in der Tat „hauptsächlich“, wie es im Nekrolog heißt, „Kirchenstücke“ komponiert, den damit verbundenen instrumentalen Aufwand und daher auch das Ausmaß der Proben seit 1715 beständig reduziert und seine Produktion für die von beiden Dienstherren genutzte Schloßkirche seit 1717 ganz eingestellt. Erst recht aber wäre verständlich, daß dem „Concertmeister Bachen“ in den Jahren 1716/17 Gehaltszuwendungen gezahlt wurden, die nunmehr aus der „Particulier Cammer“ Ernst Augusts stammten.<sup>31</sup>

### 1. Zur Vorgeschichte von Bachs Weimarer Kantaten

Die erfolgreiche Präsentation von Bachs Hallenser Probestück im Dezember 1713 beweist, daß er dem Anspruch an eine Kantatenkomposition im modernen Stil gewachsen war. Denn der zu vertonende Text stammte offenbar – wie jener der damaligen Mitbewerber – aus der Feder des Oberpastors der Marktkirche Johann Michael Heineccius;<sup>32</sup> dieser hatte Bach dazu „genöthiget, das bewuste Stücke zu *componiren* u. aufzuführen.“<sup>33</sup> Die von Heineccius bekannten Kantatentexte weisen ihn als Anhänger der Form Erdmann Neumeisters und speziell dessen zweiten, 1711 veröffentlichten Reformmodells aus,<sup>34</sup> das neben Da-capo-Arien und Rezitativen mit freier madrigalischer Dichtung auch Bibelwort und Choral umfaßt. Dieser für Bach von 1714 an maßgebliche Kantatentypus läßt sich, wie Konrad Küster gezeigt hat, schon 1704 am Meininger Hof nachweisen und kommt somit als Muster auch für Neumeister und andere Textdichter in Frage. Noch weiter zurück reichen zehn Kantatentexte, bestehend aus Rezitativen, Arien und Chören, die Constantin Christian Dedekind 1670 veröffentlichte und auf die Neumeister in seiner Leipziger Dissertation (1695) ausdrücklich Bezug nimmt.<sup>35</sup> Das eigentlich neue drama-

<sup>30</sup> A. Glöckner, *Gründe für Johann Sebastian Bachs Weggang von Weimar*, in: Bericht Bach-Konferenz 1985, S. 137–143 (S. 139).

<sup>31</sup> Dok II, Nr. 81.

<sup>32</sup> Wollny, a. a. O. (wie Fußnote 14), S. 29 und 35.

<sup>33</sup> Dok I, Nr. 4, S. 23.

<sup>34</sup> Dürr St, S. 72f.

<sup>35</sup> K. Küster, *Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, BJ 1987, S. 159–164; W. Steude, *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*, in: R. Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*,

turgische Element der geistlichen Reformkantate bestand freilich im Wechsel von Arie und Rezitativ, der – auf Basis madrigalischer Dichtung ohne Bibelzitate – Neumeisters erstes Reformmodell von 1700 (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*) kennzeichnet. Im Vorwort der Erstausgabe gesteht der Dichter unumwunden, das Vorbild seiner Poesie sei „nicht anders [...] als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“.<sup>36</sup>

Die musikalische Neuerung innerhalb der modernen Kantatendramaturgie bestand freilich nicht, wie oft vermutet, im Rezitativ. Rezitative finden sich in deutscher Vokalmusik bereits der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>37</sup> Neu war vielmehr die Da capo-Arie mit einer Binnenstruktur entsprechend der Ritornellform nach italienischem Vorbild. Arien (später auch Chöre) in Ritornellform gehören zu den festen Bestandteilen Bachscher Kantaten seit 1714. Entsprechende Muster könnte Bach kennengelernt haben, nachdem am 8. Juli 1713 der Neffe des regierenden Weimarer Herzogs, Prinz Johann Ernst, von einer zweijährigen Bildungs- und Studienreise aus den Niederlanden zurückgekehrt war und dabei wohl italienische Musikalien mitgebracht hatte.<sup>38</sup> Dazu paßt auch, daß „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 – Bachs älteste geistliche Kantate, die sowohl durchgehend Arien in Ritornellform enthält als auch ihrer Konzeption nach dem Neumeisterschen Jahrgang von 1700 entspricht – laut Schriftbefund der autographen Partitur im Jahr 1713 entstand. BWV 199 ist für den 11. Sonntag nach Trinitatis vorgesehen, der damals auf den 27. August fiel.<sup>39</sup> Dieses Werk, wenn es denn für Weimar bestimmt war, liefert einen ersten Hinweis darauf, daß sich Bach bereits vor 1714 als Komponist eines Ensemblestückes präsentiert und damit eine Grundlage für seine spätere Beförderung geschaffen hatte.

---

Amsterdam und Atlanta/GA 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis. Band 18.), S. 45–61, bes. S. 57f.

<sup>36</sup> Zitiert nach E. Axmacher, *Erdmann Neumeister – ein Kantatendichter J. S. Bachs*, in: *Musik und Kirche* 60, 1990, S. 294–302 (S. 296).

<sup>37</sup> Als Beispiel sei die 1680 in Reval uraufgeführte Oper „Die beständige Argenia“ (Neuausgabe in: *Das Erbe deutscher Musik*, 1. Reihe, Band LXVIII, Mainz 1973) von Johann Valentin Meder, einem ehemaligen Mitglied der Hamburger Oper am Gänsemarkt, genannt, die sich im wesentlichen aus modernen Rezitativen und aus Strophenarien zusammensetzt.

<sup>38</sup> Dazu grundlegend H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Concerto-arrangements for Organ – Studies or commissioned Works?*, in: *The Organ Yearbook* 3, 1972, S. 4–13; Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 156–160.

<sup>39</sup> Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen*, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 296f. und 304.

Dagegen überrascht die Schriftdanalyse der autographen Partitur zur „Jagdkantate“ BWV 208 (1713, „eventuell schon 1712?“<sup>40</sup>), welche die seit langem gehegte Vermutung<sup>41</sup> bestätigt, diese Komposition sei zum Geburtstag des Weißenfeller Herzogs Christian bereits um den 23. Februar des Jahres 1713 erklingen. Eine noch frühere Aufführung steht nicht zur Diskussion, weil Christian erst am 16. März 1712 die Regierungsgeschäfte seines Bruders übernommen hatte.<sup>42</sup> Allerdings ist eine Niederschrift des Autographs im Jahr 1712 ohne weiteres mit den historischen Gegebenheiten vereinbar, wenn man bedenkt, daß der Weißenfeller Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger seit dem Regierungswechsel 1712 von der Verpflichtung entbunden war, die Tafelmusik zum fürstlichen Geburtstag zu liefern. Seit Februar 1713 saß er nun vielmehr selbst an der Tafel des „Hochfstl. Geburtstagsmahls“.<sup>43</sup> Somit bestand ausreichend Zeit, einen Ersatz zu beschaffen, wobei etwa Adam Immanuel Weldig, in dessen Weimarer „Freyhaus“ Bach spätestens seit 1709 wohnte,<sup>44</sup> behilflich gewesen sein mochte. Weldig war nach dem Regierungsantritt Christians als Kammermusiker und Pageninformer an den Weißenfeller Hof zurückgekehrt.<sup>45</sup> Der von dem Weimarer Librettisten Salomo Franck gedichtete und von Bach vertonte Stoff der „Jagdkantate“ war unter dem Titel „Diana und Endymion“ in Weißenfels schon seit 1703 Gegenstand von Opernaufführungen gewesen.<sup>46</sup> Insofern erscheint es nur konsequent, daß Bach von den sieben Arien seiner „Miniaturoper“ sechs (Nr. 2, 4, 7, 9, 12 und 14) und von den beiden Chören immerhin einen (Nr. 15) in Ritornellform gestaltete. Demnach muß er bereits vor dem Sommer 1713, also vor der Rückkehr Johann Ernsts aus den Niederlanden, über Modelle für eine vollständig entwickelte Ritornellanlage verfügt haben.

Auf der Suche nach weiteren Anknüpfungspunkten aus dem Zeitraum vor 1714 stößt man rasch auf Werke, die bis in Bachs Mühlhäuser Periode

<sup>40</sup> Ebenda, S. 295 und 304.

<sup>41</sup> NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39–43 (A. Dürr).

<sup>42</sup> BJ 2000, S. 301 ff. (H.-J. Schulze); vgl. dagegen die Datierung in BWV<sup>2a</sup>: „vermutlich zum 23. 2. 1713 (oder 1 Jahr früher?)“.

<sup>43</sup> T. Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Halle/S. 1990, S. 117. Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 187f.

<sup>44</sup> Dok II, Nr. 45.

<sup>45</sup> Zur Biographie Weldigs vgl. E.-M. Ranft, *Zum Personalbestand der Weißenfeller Hofkapelle*, BzBF 6, 1988, S. 5–36 (S. 31); Fuchs, a. a. O. (wie Fußnote 43), S. 156ff.

<sup>46</sup> Fuchs, a. a. O., Anlage 6, S. 50.

zurückreichen: Alfred Dürr<sup>47</sup> und neuerdings auch Konrad Küster<sup>48</sup> haben gezeigt, daß schon in der Arie Nr. 3 von „Der Herr denkt an uns“ BWV 196 und im *Arioso* Nr. 4 von „Gott ist mein König“ BWV 71 Ritornellformen vorliegen. Dasselbe gilt übrigens auch für die *Sinfonia* Nr. 1<sup>49</sup> und das Duett Nr. 4<sup>50</sup> von BWV 196. Die Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 wurde zum 4. Februar 1708 komponiert, die lediglich in Abschrift aus späterer Zeit<sup>51</sup> erhaltene Kantate BWV 196 wird auf 1707/08, 1708 oder 1708/09 datiert.<sup>52</sup> Die formale Disposition dieser Sätze veranlaßt Küster zu folgender Einschätzung:

„Angesichts dieser Vorgaben setzen aber die herkömmlichen chronologischen Modelle für die Betrachtung der Bachschen Stilentwicklung aus. An sich könnte man jene Besonderheiten auf eine – neu anzunehmende – massiv prägende Begegnung mit italienischen Stilelementen zurückführen. Wenn Mühlhausen als ‚Ort des Geschehens‘ ausscheidet, konzentriert sich das Interesse auf Weimar, aber (angesichts der Musiksprache und der Textwahl) eher auf die Zeit kurz nach Juli 1708 als auf die kurz vor März 1714; Bach müsste also – entgegen üblicher Sicht – in Weimar deutlich vor 1714 mit italienischer Musik in Berührung gekommen sein. Und außerdem: Bach müsste auch vor seiner Beförderung zum Weimarer Concertmeister die Möglichkeit gehabt haben, Kantaten zu komponieren und selbst aufzuführen – also aus seiner Position als Hoforganist heraus.“<sup>53</sup>

<sup>47</sup> Dürr St, S. 107 und 153.

<sup>48</sup> K. Küster, „Der Herr denkt an uns“ BWV 196. Eine frühe Bach-Kantate und ihr Kontext, in: Musik und Kirche 66, 1996, S. 84–96 (S. 87f.).

<sup>49</sup> Ebenda, S. 89ff. Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 185f.

<sup>50</sup> Dürr St, S. 108f.

<sup>51</sup> Partiturnkopie des Thomaners Johann Ludwig Dietel, Leipzig um 1731/32; vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, hier vor allem S. 57–61. BC I/3, B 11, S. 866.

<sup>52</sup> NBA I/33 Krit. Bericht, S. 23f. (F. Hudson); BWV<sup>2a</sup>, S. 197; BC I/3, B 11, S. 866. Der von Spitta I, S. 369f., anhand mehrerer Textpassagen aufgestellten und von der NBA übernommenen Hypothese, hier handle es sich um eine Trauungskantate, die zudem speziell für die Hochzeit des Dornheimer Pfarrers Johann Lorenz Stauber am 5. Juni 1708 in Arnstadt bestimmt gewesen sei, widersprach Küster, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 84ff., mit dem Hinweis, daß der Text, ein Ausschnitt aus Psalm 115, keinerlei Elemente enthält, die zwingend auf eine Trauung oder gar auf jene von Stauber hindeuten. Vielmehr passe das Libretto „zu jeder beliebigen kirchlichen Lob- oder Dankesfeier“. Gleichwohl hält Küster (S. 93) an der Datierung „um 1708/09“ fest. Zweifel an Spittas Auffassung klingen auch bei Alfred Dürr an (Dürr K, S. 816f.).

<sup>53</sup> Küster, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 91.

Die oben angeführten Daten lassen keinen Zweifel an Bachs Beschäftigung mit italienischen Formen „deutlich vor 1714“. Daß aber „Mühlhausen als ‚Ort des Geschehens ausscheidet‘“, macht ein Blick in die Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131 und auf den „Actus tragicus“ BWV 106 fraglich: Eine Ritornellkonstruktion findet sich auch in der Continuoarie BWV 131/4, und in den Eingangsschor von BWV 106 sind als separate Abschnitte sogar zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Arien („Ach, Herr, lehre uns bedenken“ und „Bestelle dein Haus“) integriert. Laut Peter Wollny erinnert letztere „in der Behandlung und Darbietung des Texts und seiner Einbindung in ein Ritornell an die Devisenarie der italienischen Oper um 1700“.<sup>54</sup> Der „Actus tragicus“ wird bekanntlich um 1707 angesetzt und mit der Trauerfeier für Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt am 10. August dieses Jahres in Verbindung gebracht,<sup>55</sup> die autographe Partitur von BWV 131 trägt auf der letzten Seite Bachs eigenhändigen Vermerk „Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die | Music gebracht von | Joh: Seb. Bach: | Org: Molhusino.“, muß also zwischen Juni 1707 und Juni 1708 entstanden sein. Schließlich besteht eine Parallele zwischen BWV 131/4 und der Partita II der Choralpartita „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767: In beiden Fällen handelt es sich um Devisenarien mit Ritornellkonstruktionen (bei BWV 767/2 in instrumentaler Ausführung), deren Grundriß jenem der verwendeten Choralmelodie mit wiederholtem erstem Stollen angeglichen wurde. Die exakte chronologische Einordnung der Choralpartita bleibt einstweilen ungewiß; das Werk wird sowohl Bachs Arnstädter als auch Mühlhäuser Periode zugewiesen.<sup>56</sup>

Gemeinsam ist den Arien aus BWV 131 und 106, daß sie eine Ritornellanlage besitzen, aber keine Da capo-Formen darstellen. Da einfache Da capo-Formen in der Vokalmusik bis in das erste Drittel des 17. Jahrhunderts zurückzufolgen sind,<sup>57</sup> hat sich unser Augenmerk also vor allem auf die jüngere

<sup>54</sup> P. Wollny, *Arien und Rezitative*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Band 1, Stuttgart, Weimar und Kassel etc. 1996, S. 185–197 (S. 189).

<sup>55</sup> NBA I/34 Krit. Bericht, S. 18f. (R. Higuchi); Dürr St 2, S. 59; R. Steiger, *Actus tragicus und ars moriendi: Bachs Textvorlage für die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (BWV 106)*, in: *Musik und Kirche* 59, 1989, S. 11–23; M. Petzoldt, *Hat Gott Zeit, hat der Mensch Ewigkeit? Zur Kantate BWV 106 von Johann Sebastian Bach*, in: *Musik und Kirche* 66, 1996, S. 212–220.

<sup>56</sup> Jean-Claude Zehnder (*Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: *Das Frühwerk*, a. a. O. – wie Fußnote 16 –, S. 311–338) nennt als Datum „um 1707/08“ (S. 328).

<sup>57</sup> N. Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (Studien zur Musik. 9.), S. 103.

Ritornellkonstruktion zu richten. Was Konrad Küster für die Kantate BWV 196 gezeigt hat, daß nämlich „die Anwendung modernerer musikalischer Mittel von der Textreform nicht unmittelbar abhängig war, sondern die Fortentwicklung der musikalischen Gestaltungsmuster in Einzelheiten auch rascher vonstatten ging als die der textlichen Vorgaben“;<sup>58</sup> gilt in modifizierter Form ebenso für die frühen Kantaten BWV 106, 131 und 71. Für die Aneignung aktueller italienischer Formen durch Bach scheinen in der Tat weder die Kantatenreform Neumeisters und anderer noch die mögliche Begegnung mit italienischer Musik im Sommer 1713 verantwortlich zu sein. Vielmehr müssen die Anfänge von Bachs Beschäftigung mit der Ritornellform so weit zurückliegen, daß er spätestens um 1707/08 überhaupt in der Lage war, sich dieses Modells zu bedienen. Lediglich in zwei der erhaltenen Kantaten – „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 und „Nach dir, Herr, verlanget mich“ BWV 150 – fehlen Ritornellformen vollständig. Im Fall von BWV 4 kann dieser Befund, wie das Gegenbeispiel BWV 767/2 zeigt, nicht unbedingt auf die Konzeption als Choralpartita zurückgeführt werden. Dagegen stützt das Ausbleiben von Ritornellstrukturen die Vermutungen Alfred Dürrs beziehungsweise Andreas Glöckners, beide Kantaten stellten die frühesten innerhalb Bachs Œuvre dar,<sup>59</sup> ganz wesentlich.

Im folgenden sollen nun die angeführten Werke in Ritornellanlage näher untersucht werden, bevor ich dann der Frage nachgehe, auf welche Vorbilder der Komponist zurückgreifen konnte.

## 2. Formen der Ritornellanlage in Bachs frühesten Kantaten

Beginnen wir zunächst mit einer Definition der Arie in Ritornellform, die sich im Lauf des 17. Jahrhunderts als wesentlicher Bestandteil der italienischen Oper entwickelte. Die Ritornellform bildet einen in sich geschlossenen Satz, dessen Struktur durch den Wechsel von Episoden und „Versritornellen“<sup>60</sup> geprägt ist und dessen äußeren Rahmen „Strophenritornelle“<sup>61</sup> liefern können. Entsprechend der Bedeutung des italienischen Terminus *ritornello* enthalten Ritornelle einen oder mehrere wiederkehrende Gedanken, der

<sup>58</sup> K. Küster, *Die Vokalmusik*, in: ders. (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel etc., Stuttgart und Weimar 1999, S. 93–534 (S. 148).

<sup>59</sup> NBA I/9 Krit. Bericht, S. 23; Dürr St 2, S. 20, 43 und 167 f.; A. Glöckner, *Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich*, BJ 1988, S. 195–203.

<sup>60</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 32 f.

<sup>61</sup> Ebenda.

oder die auf ein und derselben oder auf unterschiedlichen Stufen wiederholt werden. Versritornelle sind Binnenritornelle, sie treten zwischen die Verse eines Arientextes und wirken als „Scharniere“ zwischen zwei Episoden. Strophen-, also Rahmenritornelle hingegen eröffnen, beschließen oder trennen einzelne Textstrophen. Für eine Arie in Ritornellform sind deshalb Strophen-, nicht jedoch Versritornelle verzichtbar.

Die italienische Oper prägte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwei Sonderformen der Ritornellanlage aus: Die Devisenarie und die Da capo-Form. Die Devisenarie stellt in der ersten Episode ein knappes, prägnantes „Motto“ vor, auf dessen Wiederholung im Anschluß an ein Versritornell die „Devise“ folgt.<sup>62</sup> Die Devise war weder bloße Manier noch Modeerscheinung, sondern diente dazu, dem episodischen Geschehen einen „Bewegungsimpuls“ und eine „tonikale Fixierung“<sup>63</sup> zu verleihen; vor allem aber erweist sich die Devisengestaltung als rhetorischer Kunstgriff zur Steigerung affektiver Dramaturgie. Schließlich war die Devise zu Bachs Zeit eng mit der Ritornellkonzeption verknüpft und konnte demnach Bestandteil auch einer Da capo-Arie sein. Die Da capo-Form ihrerseits muß jedoch, wie oben angedeutet, nicht unbedingt an die Ritornellanlage gekoppelt werden.<sup>64</sup>

Einen Gegensatz zur Ritornellform bildet die bis an den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückzufolgende Ostinato-Arie, weil sich ostinatere Verlauf und Rahmenkonstruktion in der Regel ausschließen. Dasselbe gilt für quasi-ostinate Arienstrukturen, in denen ein bestimmtes melodisches Element oder – weitaus häufiger – eine bestimmte rhythmische Figur beibehalten werden.<sup>65</sup> Zum Wesen der Ostinato-Arie spätestens seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts gehört die Wiederkehr ostinater Figuren auf verschiedenen Tonstufen, ohne daß hier im eigentlichen Sinn von einer Ritornellform gesprochen werden könnte – selbst wenn das Ostinato „Löcher“ in der Linie der Sing-

<sup>62</sup> Die Termini „Devise“ und „Motto“ gehen auf H. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Band, 2. Teil, *Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig 1912, S. 410f.) zurück, werden bis heute verwendet und sind nach wie vor brauchbar, weil sie sich des Topos der Rhetorik bedienen, um ein poetisches und musikalisches Phänomen anschaulich zu machen.

<sup>63</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 124f. Vgl. auch W. Osthoff, *Monteverdi-Studien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 3.), S. 93.

<sup>64</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 103–119.

<sup>65</sup> H. Riemann, *Basso ostinato und Basso quasi-ostinato*, in: Fs. für Rochus Freiherr von Liliencron zum 90. Geburtstag, hrsg. von H. Kretzschmar, Leipzig 1910, S. 193–202. Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 158f.

stimme“<sup>66</sup> füllt. So gesehen lassen sich die *Aria* BWV 150/3 (Quasi-Ostinato in Violinen und Continuo), die *Aria* BWV 150/5 (Ostinato in Continuo und Fagott), das Alt-Solo BWV 106/3 „In deine Hände lege ich meinen Geist“ (Ostinato im Continuo), das *Air* BWV 71/2 (Quasi-Ostinato im Baß des *Organo*), der Chor BWV 71/6 (Ostinato in *Bassono* und *Violoncello*), die Arie BWV 131/2 (Quasi-Ostinato im Baß) und die *Aria* BWV 208/13 (Ostinato im Continuo) eben nicht als Ritornellformen begreifen, obwohl dort eine Vielzahl von Tonstufen durchschritten wird und Strophenritornelle den äußeren Rahmen der jeweiligen Sätze bilden.

Dennoch bestehen drei Möglichkeiten, Ostinato- und Ritornellformen zu vereinen:

a) Das älteste mir bekannte Beispiel einer „Aria in Ciacona“ stammt aus Agostino Steffanis Oper „Servio Tullio“, die im Fasching 1685 am Münchner Hof uraufgeführt wurde.<sup>67</sup> Hier formiert ein ostinater Baß eine Chaconne, die ihrerseits die Grundlage einer Devisenarie für Sopran, 2 Violinen und Viola bildet. Die Wiederkehr des Ritornells ist zum einen durch dessen Variierung im Sinne des Chaconne-Charakters gewährleistet, andererseits dadurch, daß das Ostinato bei Bedarf auf die erforderlichen Stufen der Ritornellanlage (außer der Tonika die Stufen V, VI und III) gehoben wird. Trotz seiner durch die Chaconne-Struktur bedingten, vergleichsweise einfachen Gestalt ist Steffanis achttaktiges Ritornell vollständig ausgereift (Vordersatz a1–2, Nachsatz b1–2<sup>68</sup>) und gehört dem von Wilhelm Fischer<sup>69</sup> so genannten und von Alfred Dürr<sup>70</sup> und Stephen A. Crist<sup>71</sup> auf Bachs Arien übertragenen „Liedtypus“ an. Ähnlich, aber weitaus weniger kunstvoll erscheint die 20 bis 25 Jahre jüngere Arie

<sup>66</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 158.

<sup>67</sup> Zu den näheren Umständen der Aufführung siehe G. Croll, *Agostino Steffani (1654–1728). Sein Leben und seine Opern*, Habil.-Schrift Münster 1961, S. 55ff. Ich danke Herrn Prof. Dr. Gerhard Croll (Salzburg) für die freundliche Überlassung seines unveröffentlichten Manuskripts und für die Möglichkeit, dieses hier zitieren zu können. Auszüge der Oper „Servio Tullio“ sind wiedergegeben in: A. Steffani, *Ausgewählte Werke Dritter Teil*, hrsg. von H. Riemann, Leipzig 1912, S. 14–30 (DDT 12/II). Die erwähnte Aria „in Ciacona“ aus der siebten Szene des II. Akts wurde auf S. 25–29 veröffentlicht.

<sup>68</sup> Ich bediene mich im folgenden der von Hio-Ihm Lee (*Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach*, Pfaffenweiler 1993 [Musikwissenschaftliche Studien. Bd. 16.], siehe vor allem S. 15f.) entwickelten Bezeichnungsmethode a1–x, b1–x etc., die im Unterschied zu anderen Praktiken den Vorzug hat, entsprechend den vorhandenen Gegebenheiten jeweils beliebig erweitert werden zu können.

<sup>69</sup> W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Leipzig und Wien 1915 (DTÖ Beihefte. 3.), S. 25.

<sup>70</sup> Dürr St, S. 107f.

<sup>71</sup> S. A. Crist, *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714–24*, Dissertation, Waltham/MA, Brandeis University 1988, S. 112f.

BWV 196/4: Auch hier nimmt der Baß eine nunmehr quasi-ostinate Struktur auf, das nur einteilige Ritornell (a1–2, „Liedtypus“?) kehrt ebenfalls auf den Stufen V, III und VI wieder, jedoch ergänzt um einen Einsatz auf der II. Stufe. Dagegen fehlt es an nennenswerten variativen Elementen in den Melodiestimmen, statt dessen wird nach Bedarf der ostinate Arienbaß abgewandelt. Geht man davon aus, daß die Kantate BWV 196 um 1708 entstand, bedeutete dies, daß Bach die Ritornellform um jene Zeit zwar bereits kannte, aber sich beim Umgang mit ihr noch keineswegs handwerkliche Fähigkeiten solcher Qualität erworben hatte, wie sie der 30jährige Steffani gut 20 Jahre früher zur Zeit der Niederschrift seiner zweiten Oper besaß. Weitere Arien „in Ciacona“ sind in Bachs frühem Vokalwerk nicht nachweisbar; allerdings entpuppt sich die *Sinfonia* der späteren Kantate BWV 18 „Gleichwie der Regen und Schnee“ als ein ausgesprochen weit entwickeltes Beispiel für eine solche Verbindung von Chaconne und Ritornellform.

b) Eine Ostinato-Arie – in der Regel für Singstimme(n) und Continuo – kann jederzeit zu einer Ritornellform erweitert werden, indem das Ostinato als in sich geschlossenes Ritornell geformt wird und auf verschiedenen Tonstufen zwischen die einzelnen Episoden tritt, während als Episodenbegleitung quasi-ostinate Ritornellauszüge erklingen. Ostinato Continuoarien in Ritornellform mit oder ohne Da capo finden sich in italienischen Opern der 1680er und 1690er Jahre zahlreich, etwa bei Giovanni Legrenzi (1683),<sup>72</sup> Tomaso Albinoni (1694)<sup>73</sup> und Carlo Francesco Pollarolo (1696),<sup>74</sup> um hier nur einige Beispiele zu nennen. Diesem Typus entspricht die *Aria* BWV 208/14, eine Devisenarie in Da capo-Form mit Ritornelleinsätzen auf der I. (T. 11 und 52), VI. (T. 60) und II. (T. 78) Stufe. Als Quasi-Ostinato erscheint das sechstaktige „Fortspinnungsritornell“<sup>75</sup> (mit Vordersatz a, Fortspinnung b und Nachsatz c) außerdem teilweise oder vollständig während der Episoden 2, 4 und 6 in den Takten 18–20, 30–35 und 49–50 (I. Stufe) sowie 74–76 und 92–95 (III. Stufe). Zu Beginn des B-Teils experimentiert Bach mit einer zweiten Devise, deren Text die rhetorische Funktion der Devisenkonstruktion als solcher dokumentiert: „Es lebe der Herzog“ (Motto, T. 58–59) und „Es lebe der Herzog in Segen und Ruh“ (Motto + Devise, T. 63–79). Einen Grenzfall zwi-

<sup>72</sup> Oper „Il Giustino“ (Venedig 1683), Wiedergabe der Devisenarie in Da capo-Form „Ti lascio l'alma in pegno“ in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 231.

<sup>73</sup> Oper „Zenobia, Regina de Palmireni“ (Venedig 1694); Faksimile der einzigen erhaltenen Partiturabschrift (Washington LC, M 1500.A72Z4), hrsg. von H. Mayer Brown, New York und London 1979 (*Italian Opera 1640–1770*. Bd. 15.); siehe beispielsweise die Devisenarien in Da capo-Form „Care mura tempio amato“ f. 9r–9v und „Guerra è pace“ f. 17v–17r. Vgl. außerdem J. E. Solie, *Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni*, in: *The Musical Quarterly* LXIII, 1977, S. 31–47 (S. 40ff.).

<sup>74</sup> Oper „Gl'inganni felici“ (Venedig 1696); Faksimile der einzigen erhaltenen Partiturabschrift (London BL, MS Add. 16109), hrsg. von H. Mayer Brown, New York und London 1977 (*Italian Opera 1640–1770*. Bd. 16.); siehe beispielsweise die Devisenarien in Da capo-Form „Mi prepara amor“ f. 8v–9r und „A l'offerta d'uno sposo“ f. 19r–19v.

<sup>75</sup> Vgl. die Definition bei Fischer, Dürr und Crist (Fußnoten 69–71).

schen Ostinato-Arie und Ritornellform stellt – ebenfalls in der „Jagdkantate“ – die *Aria* BWV 208/4 dar:<sup>76</sup> Ein dreitaktiges Fortspinnungsritornell (ab) dient, gelegentlich nur auszugsweise, als Ostinato einer Da capo-Arie. Dabei werden die III. (T. 8 ff. und 21 ff.), V. (T. 13 ff., 29 f. und 31 ff.), VI. (T. 24) und VII. Stufe (T. 25 ff. und 28 ff.) erreicht. Zwei Parameter machen dieses Ostinato de facto zur Ritornellform: die Gestaltung der beiden ersten Episoden nach dem Muster von Motto und Devise sowie die beiden Versritornelle als Ostinatofragmente in den Takten 4–6 (I. Stufe) und 13–14 (V. Stufe). Diese Parameter zeigen zugleich, daß Bach sehr wohl eine Unterscheidung zwischen Ostinato- und Ritornellanlage vornahm, indem er beide Formen profilierte, aber im vorliegenden Fall fast bis zur Unkenntlichkeit miteinander verflocht.

c) Zu diskutieren ist schließlich ein weiteres Phänomen der Ritornellform, das von einer quasi-ostinaten Konstruktion oft nur auf den zweiten Blick zu unterscheiden ist, mit dieser im Kern aber nichts zu tun hat. Gemeint ist der Auftritt von strukturell verändertem Ritornellmaterial etwa zur Untermalung, also als Begleitung von Episodenabschnitten. Derartige Situationen werden im folgenden als „ritornellverarbeitende Teile“ bezeichnet; sie können generell sowohl Ritornell- als auch Episodenfunktion annehmen.<sup>77</sup> Ritornellverarbeitende Teile unterscheiden sich von der bloßen Wiederholung von Ritornellen oder Ritornellausschnitten durch folgende Veränderungen der Ritornellsubstanz: 1. Ritornellsubstanz wird durch harmonische beziehungsweise melodische Abweichungen sowie durch Fortfallen oder Hinzutreten mindestens einer einzigen Stimme angetastet; 2. Ritornellsubstanz wird nicht als vollständiger mehrstimmiger Satz, sondern geringstimmig zitiert; 3. Ritornellsubstanz wird teilweise oder vollständig angeführt und unmittelbar fortgesponnen, sequenziert, kontrapunktiert oder imitiert; 4. Ritornellsubstanz wird durch Umspielung oder Diminution variiert. Im Fall der oben angeführten *Aria* BWV 208/14 beispielsweise ist aufgrund des einstimmigen Ritornells wiederholt nicht zu entscheiden, ob dessen Zitate in den Takten 30–35, 49–51 und 92–95 Quasi-Ostinati oder ritornellverarbeitende Teile darstellen. Zur letztgenannten Kategorie gehört indes zweifellos das sequenzierte und sogar melodisch-harmonisch veränderte Ritornellmaterial in den Takten 18–22 und 74–76. Einen geradezu „klassischen“ ritornellverarbeitenden Teil mit einem melodisch abgewandelten und verkürzten Ritornellzitat enthält die zweite Episode der Devisenarie BWV 196/3 (T. 9–11), auf die später zurückzukommen sein wird. Ritornellverarbeitende Teile in Episodengestalt dienen vor allem der rhythmischen Stabilisierung des Arienverlaufs (zu Lasten seiner formalen Transparenz) und gehören in der Tat zu den jüngsten Errungenschaften der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Regelmäßig treten sie erst in den späten 1680er und 1690er Jahren auf (etwa bei Steffani seit 1689<sup>78</sup> und bei Albinoni seit 1694<sup>79</sup>), während sie in gedruckten Werken seit 1711 fast vollständig fehlen.

<sup>76</sup> Dürr St, S. 108f., spricht hier vom „Ostinatotypus“, ohne auf die Affinität zur Ritornellanlage einzugehen.

<sup>77</sup> Rame und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 182.

<sup>78</sup> Oper „Henrico Leone“ (Hannover 1689), Arie „Tra le braccia de la morte io confido“, wiedergegeben in Steffani, *Ausgewählte Werke*, a. a. O. (wie Fußnote 68), S. 71 ff.

<sup>79</sup> „Zenobia“, Faksimile, a. a. O. (wie Fußnote 73); siehe beispielsweise die Devisenarie „Gia la frode“ f. 21r–24r.

Werfen wir nun einen Blick auf die übrigen, in Ritornellform angelegten Arien der Kantaten BWV 106, 71, 131, 196 und 208 sowie auf die Choralpartita BWV 767. Zunächst die Formpläne der beiden Arien aus dem „Actus tragicus“ BWV 106:<sup>80</sup>

BWV 106/2 *Lento* „Ach Herr“

Ritornell a (T. 48/49) b (T. 49/50)

Ritornell 1	<b>Episode 1</b>	Ritornell 2	<b>Episode 2</b>	<b>Ritornell 3</b>	<b>Episode 3</b>
T. 48–50	<b>50–52</b>	52–54	<b>54–56</b>	<b>56–58</b>	<b>58–59</b>
I	<b>I</b>	I	<b>I</b>	<b>I–V</b>	<b>V–II</b>
<b>Ritornell 4</b>	Episode 4	<b>Ritornell 5</b>	Episode 5	<b>Ritornell 6</b>	
<b>T. 58–60</b>	60–62	<b>62–64</b>	64–66	<b>66–71</b>	
<b>V</b>	V	<b>V</b>	V–III	<b>III–I</b>	

BWV 106/2 *vivace* „Bestelle dein Haus“

Episode 1 (Motto)	Ritornell 1	Episode 2 (Motto + Devise)	<b>Ritornell 2</b>
T. 72–73	73–75	76–84	<b>84–89</b>
I–V	V–I	I–VI	<b>VI–I</b>
<b>Episode 3</b>	<b>Ritornell 3</b>		
<b>T. 89–113</b>	<b>113–131</b>		
<b>I–IV</b>	<b>I–IV</b>		

Bei „Ach Herr“ handelt es sich um eine Ritornellform mit zwei Strophen- und vier Versritornellen, die – ebenso wie die Episoden – von der I. oder von der V. Stufe ausgehen. Über diesen begrenzten Radius hinaus reichen allein die dritte und fünfte Episode, die zur II. und III. Stufe führen; auf letzterer beginnt das Schlußritornell. Auf Unsicherheiten bei Handhabung der Ritornellform deuten noch einige andere Befunde hin: So sind Ritornell 2 und Episode 2 notengetreue Wiederholungen von Ritornell 1 und Episode 1. Sollte hier das formale Ziel in der (fehlgeschlagenen) Imitation oder aber gerade in der Umgehung einer Devise bestanden haben, die dann in der folgenden Arie erscheint? In den Episoden 1–3 wird das unveränderte Ritornell als ostinate Begleitung beibehalten (wodurch ritornellverarbeitende Teile entstehen). Das heißt, Bach strebte bis einschließlich Ritornell 3 nach harmonischer Stabilisierung der I. Stufe und nach einem gleichmäßigen rhythmischen Verlauf, ohne die schon durch die Seufzermotivik des Textes gebotene, dramaturgisch wirkungsvolle Gelegenheit zu nutzen, die frei einsetzende Gesangsstimme

<sup>80</sup> In diesen und den folgenden Formplänen werden ritornellverarbeitende Teile stets im Fettdruck hervorgehoben.

vom Ritornell zu lösen und dem Ripieno gegenüberzustellen. Besondere Beachtung verdient schließlich die stufenweise vor sich gehende Modulation zu Beginn des Schlußritornells, die eben durch Kadenzierung der letzten Episode auf der III. Stufe erforderlich wurde. Dadurch wächst das zweitaktige Ritornell bei seinem letzten Auftreten auf fünf Takte an, so daß die Relationen der einzelnen Formteile aus dem Gleichgewicht geraten. Aus dem Rahmen fällt dieser Vorgang schon allein deshalb, weil sich Bach bis zur Episode 5 von Formteil zu Formteil in Schritten von lediglich 2 bis 3 Takten „vorgetastet“ hatte.

Ähnliche Unregelmäßigkeiten sind auch in dem unmittelbar anschließenden „Bestelle dein Haus“ zu beobachten, einer Devisenarie, deren Konzeption wiederum rhetorische Wurzeln hat: „Bestelle dein Haus“ (Motto, Episode 1) – „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben“ (Motto + Devise, Episode 2). Durch den offensichtlich aus dramaturgischen Gründen motivierten Verzicht auf ein erstes Strophenritornell hätte dessen Eintritt nun im Anschluß an das Motto in T. 73 zu erfolgen. Statt dessen erklingt als Ritornell 1 eine dreitaktige Figur, die in Wirklichkeit kaum mehr als das a-Segment eines Ritornells darstellen kann; nach der Terminologie Wilhelm Fischers klassifizieren lässt sich dieser Ritornelltypus schon gar nicht. Diese Ritornellfigur wird in Ritornell 2 variiert und fortgesponnen und in Episode 3 zum Gegenstand einer Quintfallsequenz, wodurch in beiden Arienabschnitten erneut ritornellverarbeitende Teile entstehen. Ein solcher Fall, hervorgerufen durch eine weitere Quintfallsequenz unter Verwendung der Ritornellfigur, liegt auch im Schlußritornell vor, weshalb dessen Dimensionen mit 18 Takten den formalen Rahmen auch dieser Devisenarie weit überschreiten. Es wird später zu fragen sein, ob hierfür konkrete musikalische Ursachen auszumachen sind. Beachtung verdienen ferner zwei harmonische Spezifika: Zum einen geht Bach mit Erreichen der VI. Stufe am Ende der 2. Episode und mit dem Beginn des 2. Ritornells auf derselben über den beschränkten Modulationsplan von „Ach Herr“ hinaus. Zum anderen wird bereits in der zweiten Hälfte der letzten Episode die IV. Stufe als neue Tonika etabliert und somit die I. Stufe, auf der das Schlußritornell dann einsetzt, zur Dominante umfunktioniert. Folgerichtig endet auch das Schlußritornell auf der IV. Stufe, der Grundtonart der unmittelbar anschließenden Fuge „Es ist der alte Bund“. Offensichtlich war die Beendigung des Schlußritornells auf der IV. Stufe notwendig geworden, weil die Fuge zum Zeitpunkt der Komposition von „Bestelle dein Haus“ bereits existierte. In jedem Fall aber ist es ebenso erstaunlich wie ungewöhnlich, daß Bach zur Vorbereitung der Fuge die Umfunktionierung der IV. Stufe in den letzten Formteilen der Arie wählte, statt deren finales Ritornell auf der I. Stufe mit Großterz (als Dominante der folgenden Grundtonart) abzuschließen, was formal und aus Gründen der

Dramaturgie erheblich näher gelegen hätte. Demnach ist also auch dieser Vorgang ein Merkmal für die Unsicherheit im Umgang mit der Handhabung großformaler Zusammenhänge.

Solche handwerkliche Schwächen sind im *Arioso* BWV 71/4, einer Da-capo-Arie mit Devise, nicht zu beobachten. Gleichwohl sei vermerkt, daß von insgesamt vier mit *Arioso* (Nr. 4 und 7) oder *Air* (Nr. 2 und 5) bezeichneten Sätzen der Kantate BWV 71 nur ein einziger, eben dieses *Arioso* (Nr. 4), eine Ritornellform besitzt, während die übrigen lediglich Strophenritornelle mit integriertem Vokalsatz (Nr. 5 und 7) aufweisen oder als Ostinato (Nr. 2) angelegt sind. Ein derartiges – in der Geschichte der Oper meines Wissens beispielloses – Strophenritornell mit Vokaleinbau steht auch am Beginn des Eingangschors. Dieses Fortspinnungsritornell von insgesamt sieben Takten gliedert sich, wie der folgende Auszug zeigt, symmetrisch in die Segmente a1–3, b1–2 und c1–3:

Beispiel 1

The musical score is divided into three systems, each with three staves (treble, vocal, and bass). The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-6, and the third system measures 7-7. Brackets above the staves group the measures into segments: a1 (measures 1-2), a2 (measures 3-4), a3 (measures 5-6), b1 (measure 7), b2 (measure 8), c1 (measures 9-10), c2 (measures 11-12), and c3 (measures 13-14). The vocal line in the first system has the lyrics 'Gott, Gott, Gott ist mein Kö-nig'. The vocal line in the second system has the lyrics 'Gott, Gott, Gott ist, Gott ist mein Kö-nig'. The bass line consists of a basso continuo with figured bass notation.

BWV 71/1, T. 1–7 (Auszug)

Das Strophenritornell, erweitert um einen „Anhang“, wie er auch in anderen frühen Ensemblewerken Bachs zu finden ist,<sup>81</sup> wird am Ende des Eingangs-chors (T. 30–38) wiederholt. Zwischen die beiden in diesen Rahmen ein-gebeteten Chorsätze fällt, gleichsam als ritornellverarbeitender Teil, ein vari-iertes Zitat von a1/a3 und b1 mit Funktion eines „Scharniers“! Der eigentlich entscheidende Schritt aber, dieses hochmoderne Ritornell nicht nur zum Rahmen einer erweiterten „Strophenarie“ – sie existiert bereits in Claudio Monteverdis Oper „Orfeo“ (1607)<sup>82</sup> –, sondern zum Gegenstand einer voll-ständigen Ritornellform zu machen, blieb aus. So weit Bachs kompositorische Entwicklung angesichts des *Arioso* BWV 71/4 bis Februar 1708 auch vorangeschritten sein mag – gewiß ist, daß er das formale Experiment eines Chorsatzes in Ritornellform, für das es damals den erhaltenen Quellen nach keinerlei Vorbild gab, hier noch nicht wagte. Das *Arioso* Nr. 4 indes ist den Arien des „Actus tragicus“ handwerklich in mancher Hinsicht überlegen:

BWV 71/4 *Arioso* „Tag und Nacht“

Ritornell a1 (T. 1–3) a2 (T. 3–4) b1 (T. 5–6) b2 (T. 6–8)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2 (Motto)	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–8	8–9	9–10	10–16 + Devise)	16–23
I	I	I–VI	VI–I	I

B

Episode 3  
T. 23–40  
I

(Die Wiederholung von A ist in der autographen Partitur mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

Formal handelt es sich um eine vollständig entwickelte Devisenarie in Da capo-Form, deren A-Teil – entsprechend italienischen Opernarien seit den 1670er Jahren<sup>83</sup> – nur drei Ritornelle und deren B-Teil kein einziges, wohl aber einen Wechsel der Taktart (von 3/2 nach C) enthält. Typisch für dieses Genre ist außerdem die harmonische Bewegung des B-Teils vorzugsweise in Quintschritten, etwas antiquiert dagegen sein Beginn auf der I. Stufe.<sup>84</sup> Beachtung verdienen das Liedritornell mit perfekt ausbalancierten Propor-

<sup>81</sup> Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 184, 203 und 205.

<sup>82</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 39ff.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 131–138 und 140ff.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 142ff.

tionen und die Tatsache, daß eben dieses bei seinem zweiten Auftreten im a2-Segment mittels Appoggiaturen ornamentiert und in den b-Segmenten melodisch umfassend variiert wird (ritornellverarbeitender Teil). Diese Technik liefert zugleich den Schlüssel für die verschleierte Devisengestaltung, die ihren Ursprung ein weiteres Mal im Text findet: „Tag und Nacht“ (Motto) sowie „Tag und Nacht ist dein.“ (Motto + Devise). Denn die Wiederholung der Devise zu Beginn der zweiten Episode wird nur anhand ihrer Umspielung der Töne f–c–F des Mottos als solche erkennbar. Kompositionstechnisch bietet der Satz gerade im Vergleich mit den Arien aus BWV 106/2 keinerlei Problemstellen. Vielmehr dokumentieren der gewandte Übergang vom 2. Ritornell zur folgenden Episode, daß Bach die Ritornellform hier deutlich besser im Griff hatte als noch im „Actus tragicus“. Dies gilt insbesondere für den Verzicht auf Unterlegung der zweiten Episode mit dem Ritornell als Quasi-Ostinato; nunmehr dient als Episodenbegleitung die Fortspinnung des Initialmotivs aus dem Ritornell.

Liegt in BWV 71/4 die älteste bekannte Devisenarie des Komponisten in Da capo-Form vor, so integriert Bach in der Arie BWV 131/4 und in der Partita BWV 767/2 Devisenkonstruktion und Ritornellform in den von der jeweils herangezogenen Choralmelodie diktierten formalen Rahmen. Beide Sätze sollen im folgenden parallel betrachtet werden:

### BWV 131/4 „Meine Seele wartet auf den Herrn“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 1) a3 (T. 2) b1 (T. 2–3) b2 (T. 3–4)

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2a (Motto + Devise)
T. 1–4	4–5	4–7	7–11
I	I	I	I

<b>  : Episode 2b</b>	<b>Ritornell 3</b>	<b>Episode 3</b>	<b>Ritornell 4</b>	<b>Episode 4 (+ C) :  </b>
<b>T. 11–15 (+ C)</b>	<b>15–17</b>	<b>17–19</b>	<b>19–20</b>	<b>20–32/51</b>
<b>I–IV</b>	<b>IV–I</b>	<b>I–VII</b>	<b>VII–III</b>	<b>III–V</b>

<b>Ritornell 5</b>	Episode 5 (+ C)	<b>Ritornell 6</b>	<b>Episode 6 (+ C)</b>
<b>T. 51–52</b>	52–60	<b>59–61</b>	<b>61–72</b>
<b>V</b>	V–I	<b>I</b>	<b>I</b>

<b>C</b>	<b>Episode 7</b>	<b>Ritornell 8</b>
<b>T. 72–77</b>	<b>73–80</b>	<b>80–82</b>
<b>I</b>	<b>I</b>	<b>I</b>

C = Choralzeile

BWV 767/2 Partita II („Gib, daß ich tu mit Fleiß“?)

Ritornell a (T. 1) b (T. 1–2)

: Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	<b>Epis. 2 (Motto + Devise):  </b>
T. 1–2	3	3–5	<b>4–8/16</b>
I	I	I	<b>I–V</b>

<b>Ritornell 3</b>	Episode 3 (Motto)	Ritornell 4	<b>Episode 4 (Devise)</b>	<b>Ritornell 5</b>
<b>T. 16–17</b>	18	18–19	<b>19–22</b>	<b>22–24</b>
<b>V</b>	I–III	I–III	<b>III–VII</b>	<b>VII–III</b>

Episode 5	<b>Ritornell 6</b>	<b>Episode 6</b>	Ritornell 7	Episode 7 (var. Wdh. v. Epis. 1)
T. 24–25	<b>24–26</b>	<b>26–29</b>	30–31	32
III–VII	<b>III</b>	<b>III</b>	I	I

Ritornell 8 (Wdh. v. Rit. 2)	<b>Episode 8 (var. Wdh. v. Epis. 2)</b>	<b>Ritornell 9</b>
T. 32–34	<b>33–38</b>	<b>38–39</b>
I	<b>I–V</b>	<b>V–I</b>

<b>Episode 9</b>	<b>Anhang</b>
<b>T. 39–42</b>	<b>42–43</b>
<b>I</b>	<b>I</b>

Schon auf den ersten Blick fällt hier der gegenüber den bisher betrachteten Formen stark erweiterte, vierteilige Grundriss auf, der im Fall von BWV 131/4 zweifellos durch die Choraltropierung mit insgesamt vier Choralzeilen begünstigt wird. In BWV 767/2 aber entsteht die komplexe Architektur durch nicht weniger als drei Konstruktionen von Motto + Devise in den Episoden 1–2, 3–4 und 7–8 samt zwischengeschalteter Ritornelle (2, 4 und 8). Auslösendes Moment für diese dreifache Devisengestaltung mag die zweite Strophe des Johann Heermann-Liedes „O Gott, du frommer Gott“ gewesen sein: „Gib, daß ich tu“ – „Gib, daß ich tu mit Fleiß“ (Episoden 1–2), „Gib, daß ich’s tu“ – „Gib, daß ich’s tue bald“ (Episoden 3–4) sowie „und wenn ich’s tu“ – „und wenn ich’s tu, so gib, daß es gerate wohl“. BWV 131/4 ist eine Generalbaßarie mit Choraltropierung, BWV 767/2 eine Choralbearbeitung. Folgerichtig stellt Bach in der Arie den gesamten Komplex von Strophenritornell, Motto und Devise dem wiederholten Stollen des Liedes „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (5. Strophe „Und weil ich denn in meinem Sinn“) voran, in der Choralpartita hingegen bildet derselbe Komplex selbst den wiederholten Stollen. Die harmonische Kontinuität wird in beiden Sätzen von den Liedmelodien bestimmt. Um so bemerkenswerter ist Bachs Bemühen, Gelegenheiten zum Ausweichen zu suchen und zu ergreifen – etwa in die IV. Stufe am Ende von Episode 2b und zu Beginn von Ritornell 3 in BWV 131/4, in die III. Stufe (Ritornell 4 und Episode 4 in BWV 131/4, Episode 3–6,

Ritornell 4–5 in BWV 767/2) und in die VII. Stufe (Episode 3 und Ritornell 4 in BWV 131/4, Episoden 4–5 und Ritornell 5 in BWV 767/2). Zwar erscheint BWV 767/2 angesichts des schlichten Ritornells und der knapp formulierten Stollenteile einfacher strukturiert als das Arien-Pendant. Doch täuscht der Eindruck; denn in der Partita trifft Bach – entgegen dem melodischen Verlauf der Choralvorlage – eine formale Entscheidung, die den Satz zu einer ebenso kunstvollen wie raffinierten Synthese von Lied-, Ritornell- und Da capo-Form werden läßt: In T. 30 setzt eine (teilweise variierte) Wiederholung von Ritornell 1–2 und Episode 1–2 ein, so daß der Hörer nach Abschluß der 6. Episode auf der III. Stufe den Eindruck einer Da capo-Arie erhält, der erst durch die Fortsetzung mittels Ritornell 9 und Episode 9 in Frage gestellt wird. Einen weiteren Hinweis auf gesteigerte Souveränität bei Beherrschung der Ritornellanlage liefert die geschickte Verknüpfung kontrastierender Formteile, etwa von Episode 5–6 und Ritornell 6 sowie von Choral (an Stelle eines Ritornells) und Episode 7 in BWV 131/4 und – besonders deutlich – von Ritornell 2/Episode 3 bzw. Ritornell 8/Episode 8 in BWV 767/2. Daß der Partitensatz schließlich nicht mit einer Wiederholung des Strophenritornells, sondern mit einem Anhang endet, findet eine Parallele im oben erwähnten Eingangschor von BWV 71 (siehe auch unten den Teil 4.). So gesehen wäre es trügerisch, die einfache Gestaltung von Ritornell und Episoden per se als Merkmal einer früheren Entwicklungsstufe zu interpretieren. Vielmehr bildete sie in Wirklichkeit die entscheidende Voraussetzung, um eine derart vielschichtige Form überhaupt schaffen zu können.

Schon an dieser Stelle lassen sich aufgrund handwerklicher Qualitäten und formaler Entwicklungen beim Umgang mit der Ritornellanlage Schlußfolgerungen auch für die chronologische Einordnung der angeführten Sätze ziehen. Denn die Unterschiede zwischen den einzelnen analysierten Sätzen sind zu groß, um allein auf Planung oder bloßem Zufall beruhen zu können, selbst wenn Bachs kompositorische Entwicklung ja nicht notwendiger Weise linear verlaufen sein muß. Da die Kantaten BWV 71 und 131 anhand ihrer Quellen beide als Mühlhäuser Werke gesichert sind, kann ein gegenüber BWV 71/4 wesentlich komplexerer Typus wie BWV 131/4, der zudem die Ritornellform mit der Choraltropierung verbindet, nicht vor dem Ratswechsel im Februar 1708 entstanden sein; das späteste in Frage kommende Datum fällt in den Juni eben dieses Jahres, bevor Bach im Folgemonat nach Weimar übersiedelte. Die Choralpartita wiederum wird man nicht wesentlich vor BWV 131/4, sondern allenfalls gleichzeitig und möglicherweise sogar später anzusetzen haben. Der „Actus tragicus“ BWV 106 hingegen muß deutlich vor dem Februar 1708 komponiert worden sein; die Trauerfeier für Tobias Lämmerhirt am 10. August 1707 erscheint in diesem Zusammenhang eher als eines der jüngsten denkbaren Daten.

Wäre Kantate BWV 196 deutlich später entstanden, müßten in diesem Werk neue kompositionstechnische Tendenzen zu erwarten sein. Tatsächlich sind denn sowohl die *Sinfonia* als auch die beiden Arien (Nr. 3 und 4) in Ritornellform angelegt. Die Arie Nr. 4 wurde bereits oben diskutiert. Wirklich neu im Rahmen von Bachs Ritornellkonzeption erscheinen in der Devisenarie Nr. 3 aber nur die dreiteilige Gestaltung des Fortspinnungsritornells sowie die Episodenbegleitung durch Violinen im B-Teil, wobei erneut ein Motiv des Strophenritornells zur Fortspinnung dient. Dagegen fallen der schlichte Harmonieplan und der knappe Umfang von nur 19 Takten ohne Da capo (davon gerade einmal 4 Takte für den B-Teil) weit hinter den Entwicklungsstand von BWV 71/4 zurück; noch immer beginnt der Teil B auf der I. Stufe:

BWV 196/3 „Er segnet, die den Herrn fürchten“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2) b1 (T. 2–3) b2 (T. 3) c (T. 3–4)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	<b>Ritornell 2</b>	<b>Episode 2 (Motto + Devise)</b>
T. 1–4	4–5	<b>5–7</b>	<b>7–13</b>
I	I–V	<b>V–I</b>	<b>I</b>

Ritornell 3

T. 13–16

I

B

Episode 3

T. 16–19

I–V

(Die Wiederholung von A ist in der Hauptquelle mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

Angesichts dieser Beobachtungen wird man die Arien BWV 196/3 und 4 – unabhängig davon, ob sie nun als Musik für die Trauung von Johann Lorenz Stauber am 5. Juni 1708 bestimmt waren oder nicht – kaum später als BWV 131/4, in jedem Fall aber nicht später als BWV 767/2 datieren können. Ob das vermutete neue, also „Weimarer“, Kolorit denn wenigstens in der *Sinfonia* BWV 196/1 zu finden ist, wird am Ende dieser Studie zu erörtern sein.

Einen wirklich markanten Entwicklungsschritt offenbart allerdings die „Jagdkantate“ mit insgesamt sieben Arien. Von den drei Sätzen mit Continuo war bereits oben die Rede; im folgenden möchte ich zwei der vier Arien mit obligaten Melodieinstrumenten untersuchen, um mich dann dem Schlußchor zuzuwenden.

## BWV 208/2 „Jagen ist die Lust der Götter“

Ritornell a1 (T. 1–2) a2 (T. 2–3) b1 (T. 3–4) b2 (T. 4–5)  
c1 (T. 5–6) c2 (T. 6–7)

Ritornell 1	<b>Episode 1</b>	Ritornell 2	<b>Episode 2</b>	Ritornell 3
T. 1–7	<b>7–27</b>	28–34	<b>34–52</b>	52–58
I	<b>I–IV</b>	I	<b>I</b>	I

## BWV 208/7 „Ein Fürst ist seines Landes Pan“

Ritornell a1 (T. 1–2) a2 (T. 3) b1 (T. 4) b2 (T. 5) b3 (T. 6–7)  
c1 (T. 7) c2 (T. 8) c3 (T. 8–9) c4 (T. 10)

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	<b>Episode 2 (Motto + Devise)</b>
T. 1–10	11–12	12–14	<b>14–20</b>
I	I	I–V	<b>I–II</b>

<b>Ritornell 3</b>	<b>Episode 3</b>	Episode 4	<b>Ritornell 4</b>
<b>T. 18–28</b>	<b>21–27</b>	28–30	<b>30–40</b>
<b>V</b>	<b>II–V</b>	V–III	<b>VI</b>

<b>Episode 5</b>	Ritornell 5
<b>T. 31–61</b>	62–71
<b>VI–I</b>	I

In beiden Arien sticht sofort das jeweilige Fortspinnungsritornell ins Auge, dessen Segmente in BWV 208/2 stets genau einen einzigen Takt umfassen, während sie in BWV 208/7 im Verhältnis von 2 : 3 : 4 Segmenten proportioniert sind. Diesem komplexen Gebilde entspricht der Aufbau der Devisenarie BWV 208/7; daß BWV 208/2 jedoch kürzer ausfällt und zudem nur drei völlig unveränderte Ritornelle enthält, kann unmittelbar auf den Einsatz von zwei Hörnern als Obligatinstrumente mit ihrem beschränkten Tonvorrat zurückgeführt werden. Gleichwohl zeigen beide Arien gegenüber ihren Vorgängerinnen eine neue Tendenz: Ihre Episoden gewinnen an Ausdehnung und können nun bis auf 20 oder sogar 30 Takte anwachsen. Mit solchen Dimensionen korrespondiert auch das zehntaktige und harmonisch ausgreifende Eingangsritornell von BWV 208/7. Zudem macht Bach in diesem Satz von der bereits in BWV 131/4 und 767/2 erprobten Technik, Binnenritornelle und Episoden miteinander zu verketteten und über längere Strecken parallel zu führen, gesteigerten Gebrauch (siehe Episoden 2–5 und Ritornelle 3–4). Freilich sei nicht verschwiegen, daß die beiden übrigen Arien mit Melodieinstrumenten (BWV 208/9 und 12) gegenüber diesen einfacher strukturiert sind, selbst wenn in ersterer, einer Da capo-Form, zum allerersten Mal ein Ritornell seinen Weg in den B-Teil findet. Genau dies ist auch im Schlußchor

der Fall, der als „Devisenarie“ mit Da capo disponiert wurde und daher Bachs ältesten Chorsatz in Ritornellform darstellt:

BWV 208/15 „Ihr lieblichste Blicke!“

Ritornell a1 (T. 1–4) a2 (T. 5–8) b1 (T. 9–10) b2 (T. 11–12)  
c1 (T. 13–18) c2 (T. 18–20)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2 (Motto + Devise)
T. 1–20	21–24	25–28	29–38
I	I	I–V	I–V

Ritornell 3	<b>Episode 3</b>	Ritornell 4
T. 39–42	<b>43–58</b>	59–78
I–V	<b>VI–I</b>	I

B

Episode 4 (Motto)	Ritornell 5	Episode 5 (Motto + Devise)	Ritornell 6
T. 79–82	83–86	87–102	103–106
VI–III	III	VI–II	II

**Episode 6**  
**T. 107–134**  
**II–III**

(Die Wiederholung von A ist in der autographen Partitur mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

In wesentlichen Parametern – betreffend Satzungsumfang, Ritornellgestaltung, Ritornelleinsatz im B-Teil, Harmonieplan und Länge der Episoden – entspricht dieser Grundriß den Formplänen Bachscher Da-capo-Arien seit etwa Mitte 1714.<sup>85</sup> Besonders auffallend ist zudem die Reduktion ritornellverarbeitender Teile auf gerade zwei Episoden. Zwar treffen wir noch einzelne Merkmale an, die uns aus früheren Ritornellformen bekannt sind, beispielsweise die mehrfache Devisenkonstruktion (vgl. BWV 767/2) oder die Verknüpfung verschiedener Formteile, die in diesem Fall besonders sinnig erscheint: Beim ersten Erklängen des Wortes „verbunden“ singt der 1. Sopran einen viertaktigen Halteton (T. 38–42) und vereint auf diese Weise die Episoden 2 und 3 über das Ritornell 3 hinweg. Doch läßt sich ohne Übertreibung behaupten, daß Bachs Bemühen um Aneignung der Ritornellform mit diesem

<sup>85</sup> Rampe und Sackmann, Orchesterwerke a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 189–196.

bis Februar 1713 fertiggestellten Chorsatz einen ersten Abschluß gefunden hat, dessen Entwicklungsstand auch die Kantate BWV 199 von 1713 nicht übertrifft (sieht man einmal von dem Experiment ab, den B-Teil von deren Da capo-Arie Nr. 2 in ein Rezitativ münden zu lassen).<sup>86</sup>

An dieser Stelle bietet sich nun ein Seitenblick auf die Kantate BWV 143 an, deren Echtheit bislang ja vor allem angesichts ihrer außergewöhnlichen Quellenlage umstritten ist.<sup>87</sup> Datiert wird das Werk auf die Weimarer Zeit zwischen 1708 und 1714,<sup>88</sup> Andreas Glöckner nimmt gar an, es handle sich um „eine postume Kompilation von Bachschen und nicht-Bachschen Kantatensätzen [...], wobei die sicherlich von Bach komponierte Tenorarie „Tausendfaches Unglück, Schrecken“ nicht der frühen Weimarer Zeit entstammt, sondern späteren Datums ist.“<sup>89</sup> Die schwierige Diskussion über die Quellenlage soll hier nicht fortgesetzt werden. Vielmehr liegt es nahe, die in der Kantate enthaltenen Ritornellformen einmal mit den oben vorgestellten Analysen zu vergleichen. Sämtliche vier Arien besitzen eine Ritornellanlage, Eingangs- und Schlußchor sind dagegen – wie in BWV 71/1 – nur mit dreiteiligen Strophenritornellen in Fortspinnungstechnik ausgestattet (BWV 143/1: a1–3 b1–3 c, BWV 143/7: a1–2 b1–2 c1–2).

BWV 143/2 *Choral* „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“

Ritornell a (T. 1–2) b1 (T. 2) b2 (T. 2–3) b3 (T. 3) b4 (T. 3–4)  
c1 (T. 4–5) c2 (T. 6)

: Ritornell 1	Epis./C 1	Ritornell 2	<b>Epis./C 2 :  </b>	
T. 1–6	7–8	8–11/21	<b>10–11/21</b>	
I	I	VI–I	<b>I</b>	
<b>Ritornell 3</b>	Epis./C 3	Ritornell 4	<b>Epis./C 4</b>	Ritornell 5
<b>T. 21–24</b>	24–25	25–26	<b>27–30</b>	30–37
<b>I–V</b>	V–III	III	<b>III–I</b>	I

<sup>86</sup> Ebda., S. 190.

<sup>87</sup> Vgl. vor allem A. Dürr, *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“*, Mf 30, 1977, S. 299–304.

<sup>88</sup> BWV<sup>2a</sup>, S. 145.

<sup>89</sup> A. Glöckner, *Bachs frühe Kantaten und die Markus-Passion von Reinhard Keiser*, in: *Das Frühwerk*, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 257–264 (S. 257f.).

BWV 143/4 *Aria* „Tausendfaches Unglück“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 1–2) b1 (T. 2) b2 (T. 2–3)  
c1 (T. 3–4) c2 (T. 4–5)

Ritornell 1	Episode 1	Ritornell 2	Episode 2
T. 1–5	5–7	7–9	9–16
I	I–V	I	III–V

<b>Ritornell 3</b>	Episode 3	Ritornell 4
<b>T. 16–20</b>	20–28	28–32
<b>V</b>	III–I	I

BWV 143/5 *Aria* „Der Herr ist König“

Ritornell a (T. 1–2) b1 (T. 2–3) b2 (T. 3–4)

Ritornell 1	Episode 1	<b>Ritornell 2</b>	Episode 2	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–4	4–6	<b>6–10</b>	10–19	<b>19–20</b>
I	I	<b>I–V</b>	V	<b>V</b>

Episode 3	<b>Ritornell 4</b>	<b>Episode 4</b>	Ritornell 5	<b>Ritornell 6</b>
T. 20–26	<b>25–27</b>	<b>27–43</b>	40–43	<b>43–50</b>
V–VI	<b>VI</b>	<b>VI–I</b>	I	<b>I</b>

BWV 143/6 *Aria* „Jesu, Retter deiner Herde“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 1–2) b1 (T. 2) b2 (T. 2–3)

Ritornell 1	<b>Episode 1 (+C)</b>	<b>Ritornell 2</b>	<b>Episode 2</b>
T. 1–3	<b>3–13</b>	<b>13–15</b>	<b>15–38</b>
V–I (!)	<b>I–III</b>	<b>III–I</b>	<b>I</b>

Ritornell 3  
T. 38–40  
V–I

Bei genauer Betrachtung lassen die Ritornellformen der vier Arien einen Entwicklungsstand erkennen, der zwischen BWV 131/4 sowie BWV 196/3 und 4 einerseits und der „Jagdkantate“ auf der anderen Seite liegt. Dazu einige Beispiele: In allen vier Arien wählte der Komponist als dominierende Episodenbegleitung ein oder mehrere Ritornellmotive, die fortgesponnen werden – entsprechend Bachs Praxis in BWV 131/4, 196/3 und der „Jagdkantate“. Sämtliche Arien in BWV 143, sogar die Choralbearbeitungen Nr. 2 und 6, zeigen beständig die Tendenz, den Harmonieplan in Richtung der III. und VI. Stufen zu erweitern. Ausgenommen BWV 143/4 werden nun auch Episoden gedehnt und miteinander verknüpft (vgl. etwa Ritornell 2/

Episode 2 und Episode 3/Ritornell 4 in BWV 143/2, Episoden 3–4/Ritornell 4–5 in BWV 143/5), besonders deutlich in *Aria* Nr. 5, wo in den Takten 25–26 dieselbe Technik wie im Schlußchor der „Jagdkantate“, nämlich ein Halteton der Singstimme, dazu dient, zwei Episoden über ein Ritornell hinweg zu verbinden. Auf eben solche Weise gelingt es in dieser *Aria* sogar, in das Ende der 4. Episode ein Ritornell einzusetzen, um unmittelbar daran einen ritornellverarbeitenden Teil anzuschließen (Ritornell 6) – ein – gemessen am kompositionstechnischen Entwicklungsstand des Werkes – nicht unbedeutendes formales Experiment. Auch die dreiteiligen Strophenritornelle in BWV 143/2 und 4 entsprechen genau jenem Stadium, das man von einer Bachschen Ritornellform zwischen 1708 und 1712 erwarten würde. Daß in dieser Hinsicht, aber auch harmonisch das Strophenritornell von BWV 143/5 aus dem Rahmen fällt, läßt sich unschwer mit der Besetzung von nunmehr gleich drei obligaten Hörnern in hoher B-Stimmung in Beziehung setzen; folgerichtig schaffen die Episoden 2 und 4 zusammen mit dem Ritornell 6 einen Ausgleich hinsichtlich Umfang und harmonischer Bewegung.

Mag man der Quellenlage dieser Kantate auch berechnigte Zweifel entgegenbringen, die vorliegenden Analysen besagen zweierlei: a) Alle vier Arien von Kantate BWV 143 stammen von einem einzigen Komponisten, da es nicht vorstellbar ist, daß ein späterer Kompilator einzelne Sätze nach dem übereinstimmenden Entwicklungsstand ihrer Ritornellanlage auswählte und dabei zugleich um Kontrast durch Variantenbildung bemüht war. b) Dieser Entwicklungsstand spiegelt bis in Einzelheiten hinein jene Mittel, die Bach bis 1708 beherrschte, bis Februar 1713 erneut aufgriff und dann weiter entwickelte. Aus solcher Perspektive ist die Wahrscheinlichkeit äußerst gering, einen anderen Komponisten als ihn für die Anfertigung des Werkes verantwortlich machen zu können. Für die Authentizität von Eingangschor und Arie Nr. 5 spricht indirekt noch ein organologisches Detail: In T. 7 (des Eingangschors) sowie in den Takten 13 und 46 (der Arie Nr. 5) wird – stets im zweiten Horn – die Note *h'* verlangt (in der NBA in Klangnotation als *a'* notiert), die in der Naturtonreihe bekanntlich fehlt und zu jener Zeit eine Ausführung durch Trompeter bedingte, die ihre Clarinblastechnik auf das Horn übertrugen.<sup>90</sup> Diese war ja auch für die Bewältigung des Spitzentons *c'''* erforderlich, der in BWV 143/5 sowohl im ersten als auch im zweiten Horn auftritt (T. 6f. und 45). Eines der Statussymbole von Trompetern, die Pauken, vereinigt sich in der Kantate zusammen mit den drei Hörnern zu deren ungewöhnlicher Bläserbesetzung, die in der für das Horn atypischen „schmetternden“ Tonrepetition im Strophenritornell und in den Takten 22–25 des Eingangschors eine Entsprechung findet. Dieselben Töne *c'''* und *h'* – und nicht allein der „Halali“-Jagdruf der

<sup>90</sup> Rampe und Sackmann, Orchestermusik a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 290.

Arie (T. 8f. und 30f.)<sup>91</sup> – kehren im ersten Satz der *Sinfonia* BWV 1046a wieder, wobei h' (T. 33) auch dieses Mal allein für das zweite Horn reserviert bleibt.

Da beide Chöre von Kantate BWV 143 (noch) einer Ritornellform entbehren und auch die Choralbearbeitungen Nr. 2 und 6 jene von BWV 131 und 767 in ihrer Komplexität keinesfalls übertreffen, ist ein Entstehungszeitpunkt nicht lange nach den letzten Mühlhäuser Kantaten wahrscheinlich.<sup>92</sup> So gesehen stellt das nur 5 Takte umfassende Rezitativ (Nr. 3) das älteste erhaltene von Bach dar – oder sollte hier ein von fremder Hand geschaffener Kantatensatz vorliegen?

### 3. Vorbilder

Die dargelegten Befunde lassen keinen Zweifel daran, daß Bach bereits vor seiner Weimarer Zeit Bekanntschaft mit der Ritornellform gemacht haben muß und sich diese bis spätestens 1708 angeeignet hatte. Mag er die „neuzeitliche Schreibweise“ einer Kantate – aus welchen Gründen auch immer – erst später aufgegriffen haben,<sup>93</sup> die Nachahmung eines „Stück[es] aus einer Opera“<sup>94</sup> ist spätestens in der Mühlhäuser Zeit unverkennbar und war in der Tat nicht von modernen Libretti motiviert. Denn die Textgrundlage sämtlicher hier diskutierten Kantaten aus der Zeit bis 1708 (BWV 106, 71, 131 und 196) zeigt keinerlei Affinität zu einem der seit 1700 verbreiteten Reformmodelle. Auch widerlegen diese Feststellungen die Vermutung, Bach sei in Mühlhausen auf Desinteresse an aktuellen Formen der Kirchenmusik gestoßen.<sup>95</sup> Vielmehr steht das Gegenteil zur Diskussion: Daß nämlich Bachs Unlust, an der Neuen Kirche in Arnstadt „mit denen Schülern zu *musiciren*“,<sup>96</sup> durch den konservativen Musikgeschmack der Kirchenvorsteher wuchs, daß die „frembde Jungfer“, die er in Arnstadt „auf das Chor biethen vnd *musiciren* lassen“,<sup>97</sup> wahrscheinlich eine opernhafte Arie sang, und daß der Wechsel im Sommer 1707 nach Mühlhausen nicht zuletzt in der Aussicht erfolgte, dort auf Gegen-

<sup>91</sup> K. Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach, BJ 1995, S. 31–46 (S. 33f.).

<sup>92</sup> Entsprechend äußert sich auch J.-C. Zehnder, Stilentwicklung, a. a. O. (wie Fußnote 56), S. 325.

<sup>93</sup> H.-J. Schulze, *Texte und Textdichter*, in: Wolff (Hrsg.), Bach-Kantaten 1, a. a. O. (wie Fußnote 54), S. 111–117 (S. 114f.).

<sup>94</sup> Vgl. Fußnote 36.

<sup>95</sup> Küster, BWV 196, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 90f.

<sup>96</sup> Dok II, Nr. 17.

<sup>97</sup> Ebenda.

liebe für seine musikalischen Vorstellungen zu stoßen. In diesem Fall muß Bach aber schon früh berufliche Ambitionen gehegt haben, die über das eigentliche Ziel eines Tastenspielers hinausreichten; tatsächlich existieren von keinem anderen deutschen Organisten bis einschließlich seiner Generation Orgelwerke, die sich der Ritornellform bedienen. Vermutlich umfaßte also auch Bachs „*apparat* der auserleibten kirchen Stücken“, von dem er am 25. Juni 1708 in seinem Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen sprach,<sup>98</sup> das eine oder andere eigene Werk mit Sätzen in Ritornellform. Unter solchen Voraussetzungen lag es erst recht nahe, die Gelegenheit zur Fortsetzung seiner Tätigkeit in Weimar zu ergreifen – in der Hoffnung, im Rahmen des höfischen Ambientes unbeschränkt „neue Stücke“ nach italienischem Muster komponieren zu können.

Gleichwohl werfen die angeführten Analysen eine Reihe von Fragen auf; vor allem fragt man sich, auf welche Vorbilder Bach bei seiner Beschäftigung mit der Ritornellform zurückgreifen konnte.

Ausgehend von Kantate BWV 196 verlegt Konrad Küster Bachs Begegnung mit der Ritornellform an den Beginn der Weimarer Zeit ab Sommer 1708 und vermutet als Objekt von dessen Studien die Concerti op. 8 von Giuseppe Torelli (1709) oder die Concerti op. 2 von Tomaso Albinoni (1700).<sup>99</sup> Als wahrscheinlichen „Informanten“ identifiziert er Johann Wilhelm Drese, der wohl im Mai 1702 auf „Fürstl. Befehl“ und auf Kosten des Weimarer Hofes für mindestens ein Dreivierteljahr „nacher *Italien*“ und speziell nach „*Venedig*“ gesandt worden war, „umb sich in der *Music* und deren Composition zu *habilitieren*“.<sup>100</sup> Seit dieser Studienreise waren Dreses Ansprüche auf die Nachfolge seines Vaters am Weimarer Hof für jedermann offenkundig. Allerdings erscheint Küsters Erklärung aus zwei Gründen unbefriedigend: Einerseits muß Bach die Ritornellform, wie wir gesehen haben, spätestens 1707 kennengelernt haben; eine Begegnung erst seit 1708 in Weimar ist deshalb ausgeschlossen. Zum anderen taugen die angeführten Konzerte Torellis und Albinonis nicht als Vorbild für gleich mehrere Eigentümlichkeiten von Bachs Ariengestaltung. Zwar hätte er diesen Instrumentalwerken eine vollständig

<sup>98</sup> Dok I, Nr. 1, S. 19.

<sup>99</sup> Küster, BWV 196, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 90ff.

<sup>100</sup> Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Fürstliche Weimarische gesamte Cammer- und Steuer-Rechnung*, f. 62v–64r; zitiert nach Küster, BWV 196 a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 91f. und 95. Vgl. außerdem R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, S. 49–105 (S. 102f.); Schulze Bach-Überlieferung, S. 159; K. Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 190f.

entwickelte Ritornellform mit dreiteiligen Fortspinnungsritornellen entnehmen können.<sup>101</sup> Spezifika der Vokalgattung aber – beispielsweise die rhetorische Konzeption der Devisenkonstruktion, die Funktion von Strophenritornellen, Continuoarien, die Verknüpfung von Ostinato- und Ritornellformen, die gegenseitige Überlagerung von Episoden und Ritornellen sowie den harmonischen Grundriss einer Da capo-Arie und die Gestaltung von deren B-Teil – suchte Bach um 1707 und noch um 1713 im zeitgenössischen Konzertschaffen vergeblich. Zudem ist die Ritornellform der Arie ein gutes halbes Jahrhundert älter als jene des Konzerts. Eines der frühesten Beispiele für eine Ritornellanlage findet sich in der Oper „Il Giasone“ (Venedig 1649) des Monteverdi-Schülers Francesco Cavalli;<sup>102</sup> in der Arie „Son Gobbo, Son Demo“ erreichen einzelne Formteile außer der V. bereits die III. und VII. Stufen. Schon aufgrund dieser historischen Zusammenhänge empfiehlt es sich, generell nicht von der Konzert-, sondern von der Ritornellform oder, wie noch Johann Adolph Scheibe 1739, von der Form einer Arie zu sprechen, die dann, so Scheibe, auf das Konzert übertragen wurde.<sup>103</sup>

Keimzelle und Experimentierfeld der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die Stadt Venedig, die über die älteste Tradition öffentlicher Opernhäuser verfügte und von ihnen 1622 (S Salvador), 1637 (S Cassiano), 1639 (SS Giovanni e Paolo), 1640 (S Moïse), 1641 (Teatro Novissimo), 1656 (S Samuele), 1674 (S Angelo) und 1678 (S Giovanni Grisostomo) nicht weniger als acht hervorbrachte. Der anhaltende Bedarf an Opernspektakel wurde nicht nur durch die Einwohner der Lagunenstadt und durch reisende Kaufleute geweckt; schon im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts hielten sich jene Vertreter des europäischen Hochadels, die es sich leisten konnten – etwa die Kurfürsten von Bayern und Sachsen oder die Herzöge von Hannover und Braunschweig –,<sup>104</sup> regelmäßig und oft

<sup>101</sup> Dubowy, Arie und Konzert, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 266–272. Rampe und Sackmann, Orchestermusik, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 73–77 und 180–184.

<sup>102</sup> A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 2. Aufl., Leipzig 1927, S. 72; Dubowy, Arie und Konzert, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 94ff. Eine Edition von „Il Giasone“, hrsg. von R. Eitner, Berlin 1883, ist innerhalb der Reihe *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke* (Band 12; die Arie „Son Gobbo, Son Demo“ dort auf den Seiten 42–46) erschienen.

<sup>103</sup> Zitiert nach J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, Faksimile Hildesheim etc. 1970, S. 632.

<sup>104</sup> Croll, Steffani, a. a. O. (wie Fußnote 67), S. 12ff. und 82. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden I*, Dresden 1861; Faksimile, hrsg. von W. Reich, Leipzig 1971, S. 277ff.

monatelang in Venedig auf, um während des Karnevals die Hochphase der Opernspielzeit auszukosten. Manche, wie Ernst August von Hannover,<sup>105</sup> mieteten sich in den 1670er und 1680er Jahren zur repräsentativen Ausstattung ihrer venezianischen Unterkünfte sogar eigens Ensembles mit einheimischen Musikern. Hier ist nicht der Raum, die unzähligen Venedig-Reisen deutscher Adelsgeschlechter näher zu beleuchten, aus denen sich für die Entwicklung der Musikgeschichte vor und nach 1700 gewiß entscheidende Schlußfolgerungen ergeben. Es liegt jedoch auf der Hand, daß es für die Herzöge von Sachsen-Weimar günstiger war, einen Musiker zur Fortbildung nach Venedig zu senden, als dort mit ihrer Entourage selbst hof zu halten.

Von der venezianischen Operntradition des 17. Jahrhunderts sind – schon generationsbedingt – sowohl die neapolitanische Oper als auch das römische Oratorium abhängig, nicht umgekehrt.<sup>106</sup> Eine wesentliche Rolle als Opernkomponisten spielten im Venedig der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts außer der zentralen Figur Cavalli in alphabetischer Reihenfolge Albinoni, Giovanni Antonio Boretti, Marc'Antonio Cesti, Domenico Freschi, Domenico Gabrielli, Antonio Giannettini, Giovanni Legrenzi, Carlo Palavicino, Carlo Francesco Pollarolo, Marc'Antonio Ziani und sein Onkel Pietro Andrea Ziani.<sup>107</sup> Die Oper jener Epoche bestand aus mehreren Akten, die sich aus dem Wechsel von Rezitativen (ursprünglich monodischen Abschnitten) und Arien (ursprünglich Strophenarien) zusammensetzten und durch eine einleitende Sinfonia (mit Strophenritornellen oder in Ritornellform), durch Chöre und gelegentlich auch durch selbständige Instrumental-Ritornelli ergänzt wurden. Das also war der Typus jener „Opera“, von dem Erdmann Neumeister 1700 spricht. Seit den 1670er Jahren avancierte die Arie in Ritornellform zum Standard, gleichzeitig ging das reine Ostinatomodell massiv zurück.<sup>108</sup> Um 1680 war die Vereinigung von Ritornellanlage und Da capo-Form abgeschlossen, die Da capo-Arie, oft mit Devisenkonstruktion, wurde zum dominierenden Arientypus.<sup>109</sup> Die gegenseitige Überlagerung und Verzahnung von Episoden

<sup>105</sup> Dubowy, Arie und Konzert, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 82.

<sup>106</sup> H. Riemann in: Steffani, *Ausgewählte Werke*, a. a. O. (wie Fußnote 67), S. VIff.; R. Gerber, *Der Operntypus Johann Adolph Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig 1925, S. 28f.; Dubowy, Arie und Konzert a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 56ff.

<sup>107</sup> H. Riemann in: Steffani, *Ausgewählte Werke*, a. a. O. (wie Fußnote 67), S. VIff.; Dubowy, Arie und Konzert a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 307–320 sowie passim. Vgl. zum Folgenden ebenda.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 100ff. und 159.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 123 ff.

und Ritornellen findet sich ebenfalls seit dieser Zeit.<sup>110</sup> Jene Arien mit Continuo stehen gegenüber denen mit Orchesterinstrumenten noch bis nach 1700 im Vordergrund; von den 16 Arien im ersten Akt aus Albinonis „Zenobia“ (1694) beispielsweise sind 13 Da capo-Arien und von diesen sieben mit Continuo und sechs mit vollem (Streich-)Orchester besetzt. Seit den 1680er Jahren waren auch Arien mit obligaten Soloinstrumenten, meist Violine oder Violoncello und gelegentlich Trompete, verbreitet.<sup>111</sup> Seit den 1670er Jahren existierten Ritornelle in zweiteiliger Gestalt, seit den 1680er Jahren auch Fortspinnungstypen mit drei Teilen und diversen Segmenten. Ein gutes Beispiel für die zuletzt Genannten liefert der Anfang der Da capo-Arie „Bagni pur di pianto il uiso“ (*Aria Con Violini Vnissoni.*) mit doppelter Devisenkonstruktion aus „Zenobia“:<sup>112</sup>

Beispiel 2

**Allegro**  
Cleonte

VI. I+II  
Vla. I+II  
B.c.

4

<sup>110</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 154. Bei Albinoni treten zudem Laute, Oboe, Flöte und Horn einzeln und in Paaren als Obligatinstrumente in Erscheinung; vgl. M. Talbot, *Albinoni. Leben und Werk*, Adliswil 1980, S. 168.

<sup>112</sup> Albinoni, *Zenobia*, a. a. O. (wie Fußnote 73), f. 42v–45r. Die Partitur wurde hier auf zwei Systeme zusammengesogen, der Text weggelassen.

7

10

Albinoni: „Zenobia“, *Aria Con Violini Vnissoni.*, f. 42v–45r (1694)

Der formale Plan dieser Arie lautet:

Albinoni, *Aria* „Bagni pur di pianto il uiso“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2) a3 (T. 3) a4 (T. 4)

b1 (T. 5) b2 (T. 5) b3 (T. 6) b4 (T. 6) b5 (T. 7) c1 (T. 7) c2 (T. 8)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2 (Motto + Devise)
T. 1–8	8–10	10–12	12–16
I	I	I	I–V

Ritornell 3	<b>Episode 3</b>	Ritornell 4	Episode 3	Ritornell 5
T. 16–18	<b>19–22</b>	22–24	24–25	25–33
V	<b>V–I</b>	I	I	I

B

Episode 4 (Motto)	Ritornell 5	Episode 5 (Motto + Devise)
T. 33–34	34–36	36–42
VI	VI	VI–III

(Die Wiederholung von A ist in der einzigen Quelle mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

Eine realistische Abbildung en miniature eines solchen venezianischen Opernakte der 1690er Jahre repräsentiert rund 20 Jahre später Bachs „Jagdkantate“ mit drei Arien und zwei Chören in Da capo-Form sowie insgesamt vier Arien mit obligaten Instrumenten und dreien mit Continuo, davon sechs in Ritornellform. Erwähnung verdient auch das der Arie Nr. 13 nachgestellte Trio BWV 1040 für Oboe, Violine und Continuo – ein typisches Verfahren der venezianischen Oper bis nach 1700, um eine Continuoarie mit einem *ritornello* der Orchesterinstrumente über denselben musikalischen Gedanken fortzusetzen. Allerdings macht dieser Vergleich deutlich, daß ursprünglich auch für die „Jagdkantate“ ein instrumentales Vorspiel bestanden haben wird, weil keine der venezianischen Opern ohne solche Sinfonia auskommt und ein rezitativischer Beginn, wie er in der „Kaffeekantate“ BWV 211 aus der Dramaturgie des Librettos erwächst, als Eröffnung einer Opernvorstellung ausgeschlossen war.<sup>113</sup>

Es muß hier aus Raumgründen unterbleiben, alle Einzelheiten aus der Formengeschichte der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts zu beleuchten. Doch ist es zweifellos eine lohnende Aufgabe zu überprüfen, inwiefern nicht nur Bachs Tasten-<sup>114</sup> und instrumentale Ensemblesmusik,<sup>115</sup> sondern vor allem sein frühestes und Weimarer Vokalwerk unmittelbar von solchen venezianischen Vorbildern abhängig ist, und wo genau jener Prozess einsetzt, der es erlaubt, tatsächlich von eigenständigen Entwicklungen Bachs zu sprechen. Einstweilen möchte ich auf einige ausgewählte Aspekte hinweisen. Offensichtlich aus Venedig übernommen hatte Bach

- die Ritornellform,
- das zwei- und dreiteilige Ritornell in Fortspinnungstechnik samt Proportionierung der einzelnen Segmente,
- ritornellverarbeitende Teile in unterschiedlicher Funktion,
- die gegenseitige Überlagerung einzelner Formteile,
- die Da capo-Arie in Ritornellform,
- die solistische und begleitete Gestaltung von deren B-Teil – mit und ohne Taktwechsel,
- die ein- und mehrfache Devisenform.

<sup>113</sup> Zu der viel diskutierten Verbindung von *Sinfonia* BWV 1046a und „Jagdkantate“ vgl. neuerdings M. Marissen, *On linking Bach's F-major Sinfonia and his Hunt Cantata*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* XXIII/2, 1992, S. 31–46, sowie Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 187f.

<sup>114</sup> Eine entsprechende Studie bereitet der Verfasser vor.

<sup>115</sup> Vgl. Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 179–240.

- die Episodenbegleitung, bestehend aus der Fortspinnung eines Ritornellmotivs,<sup>116</sup>
- die Episodenbegleitung durch ein solistisches Orchesterinstrument,<sup>117</sup>
- die Wiederholung von Episodenteilen oder ganzen Episoden im Verlauf einer Ritornellform,<sup>118</sup>
- die Continuoarie.

Drei weitere Beobachtungen rücken erneut Albinoni in den Brennpunkt unserer Untersuchungen:

- a) Es ist das Verdienst Gregory G. Butlers, darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß die Ritornellform von Albinonis späten Konzerten op. 7 (1715) und op. 9 (1722) eine Tendenz zur Etablierung mittlerer Formteile vor allem auf der III. und VI. Stufe erkennen läßt, während jüngere venezianische Komponisten die III. und IV. Stufe bevorzugen.<sup>119</sup> In diesem Punkt besteht eine deutliche Beziehung zwischen vielen Konzertsätzen Albinonis und Bachs.<sup>120</sup> Allerdings war die Akzentuierung eben der VI. Stufe bereits in der venezianischen Opernarie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet und findet sich daher regelmäßig auch in Albinonis erster Oper von 1694 sowie in seinen frühesten Konzerten op. 2 (1700) und op. 5 (1707). Und schließlich legen, wie wir gesehen haben, Bachs Arien, angefangen vom „Actus tragicus“ BWV 106, ebenfalls häufig ein besonderes Gewicht auf die VI. Stufe.
- b) Der Streichersatz venezianischer Opern ist im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts oft fünfstimmig, bestehend aus 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Continuo.<sup>121</sup> Im Unterschied zu seinen Generationsgenossen übernahm Albinoni auch diese Besetzung, führte sie in seine Oper von 1694 ein und übertrug sie in seine *Concerti a cinque* op. 2, 5, 7 und 9.<sup>122</sup> Mehrere Bach-Kantaten aus der Zeit bis zum Advent 1714 – BWV 4, 12, 21, 31, 54, 61, 131, 172 und 182 – verlangen bekanntlich ebenfalls 2 Brat-

<sup>116</sup> Vgl. etwa die Arie „Gia la frode“ aus Albinonis „Zenobia“ (wie Fußnote 73), f. 21r–24r.

<sup>117</sup> Ebenda.

<sup>118</sup> Ebenda.

<sup>119</sup> G. G. Butler, *J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge etc. 1995, S. 20–46 (S. 22ff.).

<sup>120</sup> Ebenda, S. 24–38. Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 181 ff. und 205–230.

<sup>121</sup> Dubowy, *Arie und Konzert*, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 87 ff.

<sup>122</sup> Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 193 f.

schen – ein Phänomen, das irrtümlicherweise öfter mit der Anlehnung an Jean-Baptiste Lullys fünfstimmiges Orchester erklärt wurde.<sup>123</sup> Doch die französische Orchesterbesetzung jener Epoche bestand in Wirklichkeit aus einer einzigen Violin- und Baßstimme sowie aus insgesamt drei Violapartien und wurde in dieser Gestalt, etwa von Johann Sigismund Kusser (1682) oder Georg Muffat (1695), auch nach Deutschland importiert.

- c) Die raschen Sätze der sechs fünfstimmigen Sonaten aus Albinonis op. 2 (1700) stellen durchweg Fugen dar. Sie beginnen ebenso wie die Finali der Konzerte aus op. 2, op. 5 (1707) und op. 7 (1715) größtenteils in Engführung. Auf dasselbe Phänomen trifft man im ersten Chor der Kantaten BWV 150, 4, 106, 71, 196, 143, 12, 172, 21, 61, 63, 31 und 165, in der ersten Arie und im ersten Chor von BWV 208, in der dritten Arie von BWV 199 und in den Préludes der „Englischen Suiten“ 1–3 BWV 806–808.<sup>124</sup> Offensichtlich dürfte also auch in diesen Fällen eine Anregung vom Vorbild Albinonis ausgegangen sein.

Auf der Suche nach eigenständigen Merkmalen, die Bachs frühe Ritornellformen auszeichnen, fand ich insgesamt nur zwei Errungenschaften, die ich in der venezianischen Oper bis 1700 vergeblich suchte: Die erstaunliche Ausdehnung der Formen auf 82 Takte bereits in BWV 131/4 und sogar 212 in BWV 208/15 sowie die Konstruktion eines Chorsatzes in Ritornell- bzw. in BWV 208/15 als Devisenarie in Da capo-Form.

#### 4. Die Sinfonia BWV 196/1

Konrad Küster gelangte bei Analyse der Instrumentaleinleitung von Kantate BWV 196 zu der Erkenntnis, Bach habe

„die Prinzipien der modernen italienischen Konzertmusik – etwa diejenigen, die sich in Vivaldis Konzerten zeigen – bestmöglich umgesetzt, wenn auch in gedrängter Form. Bach arbeitet mit einem Ritornell, dessen Eintreten auch durch eine Auswahl aus den Ritornellbestandteilen garantiert ist und das auf unterschiedlichen Tonstufen erklingt: von C-dur ausgehend auch auf der VI. Stufe (a-Moll) und der III. Stufe (e-Moll). [...] Ihnen stellt er mit wechselndem Tonmaterial außerordentlich knappe Episoden gegenüber, die kaum mehr als die – typischerweise nicht weiten – Modulationswege von einer Tonstufe zur nächsten leisten; die musikalischen Freiräume, die dabei entstehen können, nutzt er (noch) nicht.“<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Vgl. beispielsweise C. Wolff, *Chor und Instrumentarium*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten 1*, a. a. O. (wie Fußnote 54), S. 157–167 (S. 166).

<sup>124</sup> Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Anm. 4), S. 271 f.

<sup>125</sup> Küster, BWV 196, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 89.

Diese Aussage läßt sich anhand eines Formplans der *Sinfonia* überprüfen und dabei auch in einen Kontext mit den bereits angeführten Ergebnissen in Bachs frühen Ritornellformen stellen:

Bach, *Sinfonia* BWV 196/1

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2) a3 (T. 2) b (T. 3–4) c (T. 4–5)

Ritornell 1	Episode 1	<b>Ritornell 2</b>	Episode 2	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–5	5–7	<b>7–10</b>	10–12	<b>12–13</b>
I	I–VI	<b>VI</b>	VI–III	<b>III</b>
<b>Episode 3 mit <i>piano</i>-Anhang</b>		Ritornell 4		
<b>T. 13–17</b>	<b>(T. 15–17)</b>	17–21		
<b>III–I</b>		I		

Gemessen an den oben vorgestellten Grundstrukturen früher Ritornelle von Bach und italienischen Komponisten ergeben sich nun mehrere Probleme: a) der extrem knappe Umfang der Episoden von maximal fünf Takten, b) die tonartliche Instabilität von der 1. Episode an, die sofort zur VI. Stufe führt, während die Tonika selbst erst am Ende der letzten Episode wieder eintritt und c) die Konzeption von Versritornellen allein auf der VI. und III. Stufe; in der Tonika fundiert sind nur die beiden identischen Strophenritornelle. Läßt sich die mit insgesamt 21 Takten meines Wissens kürzeste Ritornellanlage im Bachschen Œuvre möglicherweise noch durch einen begrenzten Zeitrahmen für die geplante Uraufführung des Werkes erklären, so sucht man die fraglichen Ausnahmerecheinungen, wie oben dargelegt, in venezianischen Ritornellformen aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, die nicht von Albinoni stammen, vergeblich. Gemeinsamkeiten zwischen der *Sinfonia* und einem Konzertsatz Antonio Vivaldis erschöpfen sich in der Ritornellform als solcher und in der Einführung nichtthematischer Gedanken in den Episoden 1–2. Schon eine Quasi-Umkehrung samt Fortspinnung von Ritornellmaterial wie in Episode 3 beispielsweise ist bei Vivaldi jedoch nicht vorgesehen.<sup>126</sup> Aber auch die naheliegende Annahme, Bach habe auf diesen Instrumentalsatz einfach den Formplan einer Arie übertragen, widerspricht aus den drei genannten Gründen den Strukturen der hier untersuchten Ritornellanlagen. Ist die Architektur von BWV 196/1 am Ende also ganz und gar das Produkt seiner eigenen Entwicklung?

Vergleichsobjekte zum Grundplan der *Sinfonia* findet man einzig in den, abgesehen von Varianten, formal weitgehend ähnlichen Concerti op. 2 (1700) und op. 5 (1707) von Albinoni. Ein gutes Beispiel ist der Kopfsatz *Allegro* des

<sup>126</sup> Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 72 und 77–79.

dreißigtigen *Concerto 4* G-Dur op. 2,8, weil er über für Albinoni typische Analogien hinaus einen Eindruck zu vermitteln vermag, wo Bach, vielleicht aus der Erfahrung des Arien-Komponisten heraus, tatsächlich eigene Wege ging:<sup>127</sup>

Albinoni, *Concerto* op. 2,8 (1700), *Allegro* (I)

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2–3) b1 (T. 4) b2 (T. 5) c1 (T. 6) c2 (T. 7)

Ritornell 1	Episode 1	<b>Ritornell 2</b>	Episode 2	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–7	8–12	<b>13–18</b>	19–29	<b>29–35</b>
I–IV	I–V	<b>V–VI</b>	II–VI	<b>VI–V</b>
Episode 3	<b>Ritornell 4</b>	Episode 4	Anhang + <i>piano</i> -Schluss	
T. 35–40	<b>40–46</b>	46–51	51–56	
V–III	<b>III–I</b>	I	I	

Übereinstimmend ist die Tendenz, die jeweiligen Binnenteile zur VI. und III. Stufe zu führen. Dabei werden jedoch sogleich die Unterschiede zwischen beiden Kompositionen deutlich: Albinoni, der je eine Episode und ein Ritornell zusätzlich disponierte, gelangte zur VI. und III. auf dem „Umweg“ über die V. Stufe, Bach hingegen steuerte beide unmittelbar an. Zudem sind Bachs Versritornelle harmonisch in sich geschlossen, bei Albinoni herrscht beständige modulatorische Veränderung. Zwar trifft man auch in Albinonis op. 2 Konzertsätze an, die nicht wesentlich mehr als 30 Takte umspannen und deren Formteile harmonisch stabiler ausfallen,<sup>128</sup> während diejenigen seiner längeren Sätze in dieser Hinsicht grundsätzlich flexibel bleiben. Die Verbindung von knapper Form und harmonischer Ökonomie aber scheint tatsächlich eine Eigentümlichkeit der vorliegenden *Sinfonia* zu sein. Dasselbe gilt für ihre durchweg gedrungenen Episoden, die bei Albinoni wiederum fehlen und allenfalls vom Bauplan der einen oder anderen frühen Arie herzuleiten sind – wenn sie nicht, das erscheint mir plausibler, durch die knappe Gesamtform bedingt waren.

Albinoni beendet sämtliche Kopfsätze in op. 2 mit einem „Anhang“ samt Fortsetzung im *piano*, der zwar die musikalische Funktion eines abschließenden Strophenritornells erfüllt, aber nichtthematisch, also keineswegs als Ritornell zu bezeichnen ist (obschon er dessen Funktion erfüllt). Diese in der

<sup>127</sup> Herangezogen wurde die von Giuseppe Sala verlegte Erstausgabe [XII] *Sinfonie* [recte: Sonate] e concerti a cinque, due violini, alto, tenore, violoncello, e basso [...] *opera seconda*, Venedig 1700.

<sup>128</sup> Beispiele sind op. 2,4 e-Moll (erster Satz *Allegro* mit 30 Takten) und op. 2,12 D-Dur (erster Satz *Allegro assai* mit 44 Takten).

Geschichte des italienischen Konzerts beispiellose Technik<sup>129</sup> greift Bach im Kern auf; sein *piano*-Abschluß rückt jedoch an das Ende der letzten Episode, das Satzende wird wie bei einer Arie durch Wiederholung des Strophenritornells herbeigeführt. Dadurch erreicht Bach eine material geschlossene Form, während Albinoni – wohl mit Rücksicht auf die Dramaturgie des Konzerts, also mit Blick auf das folgende Adagio oder Largo – das Ende des Satzes destabilisiert. Überdies schließen Albinonis kurze Strophenritornelle (mit einem Umfang bis zu acht Takten) in op. 2 stets auf der Dominante.<sup>130</sup> Bachs Kurzritornell aber führt zur I. Stufe zurück und belegt ein weiteres Mal die handwerklich ebenso geschickte wie ökonomische Architektur dieser *Sinfonia*.

Albinonis Konzert op. 2,8 wurde von Johann Gottfried Walther für Orgel bearbeitet.<sup>131</sup> Die Continuostimme des Schwesterwerkes op. 2,4 und vielleicht auch dessen übrige Partien hat Bach selbst um 1709/10 kopiert,<sup>132</sup> die Sammlung als solche aber wohl schon früher kennengelernt.<sup>133</sup> Jedenfalls ist die *Sinfonia* BWV 196 ohne eine Auseinandersetzung mit Albinonis op. 2 nicht vorstellbar. Könnte man nun angesichts der Datierung von Bachs Continuostimme zu op. 2,4 die zeitliche Einordnung der Kantate BWV 196 („um 1708“) in Zweifel ziehen, so zeigt ein Vergleich der Formpläne beider Konzertsätze mit jenem der *Sonata* BWV 967 für Klavier, daß Bachs Beschäftigung mit Albinonis Konzerten bereits zu einem früheren Zeitpunkt eingesetzt haben muß. Denn die gesamtformale Struktur ist auch hier nicht aus der Konstruktion einer Arie herzuleiten, und die beachtliche Ökonomie bei der Integration von sieben Formteilen in die nur 21 Takte von BWV 196/1 läßt eine gewisse Erfahrung mit der Handhabung eines Konzertsatzes erwarten.<sup>134</sup>

<sup>129</sup> Rampe und Sackmann, Orchestermusik, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 76 und 182.

<sup>130</sup> Die längeren Strophenritornelle finden ihren Abschluß auf der Tonika.

<sup>131</sup> SBB, *Mus. ms. 22541/4*, S. 23–26: *Concerto del Sig<sup>r</sup>. Tomaso Albinoni, appropriato all'Organo da J. G. Walther*. Eine Neuausgabe legte K. Beckmann vor (Wiesbaden etc. 1998, S. 52–57).

<sup>132</sup> H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung. Plädoyer für ein notwendiges Buch*, BzMW 17, 1975, S. 45–57 (S. 55); Bachs Notenbibliothek, S. 226. Die in der Bach-Literatur verbreitete Numerierung von Albinonis Vorlage ist korrekturbedürftig: Es handelt sich nicht um das Konzert „op. 2,2“, sondern um op. 2,4, weil das e-Moll-Werk zwar das zweite Konzert der Sammlung darstellt, diese aber aus 6 (Orchester-)Sonaten + 6 Konzerten (im Wechsel) besteht.

<sup>133</sup> Ein Nachdruck erschien 1707 bei Roger in Amsterdam.

<sup>134</sup> Ulrich Siegele hat unlängst demonstriert, daß die Ritornellstruktur des Satzes einer vollkommen ausbalancierten proportionalen Disposition unterliegt; vgl. U. Siegele, *Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: S. Rampe (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung,*

Hermann Keller, David Schulenberg und Robert Hill haben auf die Ritornellanlage der *Sonata* BWV 967 hingewiesen.<sup>135</sup> Laut Schulenberg kommt hierfür kein venezianisches Vorbild in Frage, Hill vermutet eine Abhängigkeit von Johann Kuhnau Klavierersonaten. In seinen *Biblischen Historien* (1700) verwendet Kuhnau jedoch ausschließlich Ritornellformen mit kurzen, einteiligen Ritornellen ohne Fortspinnung;<sup>136</sup> Anhänge samt *piano*-Wiederholungen fehlen ganz. Werden Kuhnau Ritornelle dennoch einmal fortgesponnen, dient die Fortspinnung selbst als „Episode“; eine Gliederung in Ritornelle und Episoden ist deshalb nicht möglich.<sup>137</sup> Zudem findet man bei Kuhnau überhaupt nur eine einzige Ritornellform, in der die VI. Stufe auftritt.<sup>138</sup> Dagegen macht er in seinen anderen Sammlungen mit Klaviermusik, erschienen 1692, 1696 und 1700,<sup>139</sup> von der Ritornellanlage keinen Gebrauch.

Die *Sonata* BWV 967 aber besitzt ein Fortspinnungsritornell von nicht weniger als 14 Takten, Formteile auf der III. und VI. Stufe sowie erneut Albinonis Anhang-Konstruktion, nun jedoch in doppelter Ausführung.<sup>140</sup>

#### Bach, *Sonata* a-Moll BWV 967

Ritornell a1 (T. 1–2) a2 (T. 2–3) a3 (T. 3) a4 (T. 4) a5 (T. 5)  
 b1 (T. 6–7) b2 (T. 7–8) b3 (T. 8–9) b4 (T. 9–10) b5 (T. 10–11)  
 b6 (T. 11–12) Anhang (Wiederholung von b5–6 T. 12–14)

Ritornell 1	Episode 1	Ritornell 2	Episode 2	Ritornell 3	Episode 3
T. 1–14	<b>14–21</b>	<b>21–24</b>	24–36	<b>36–41</b>	41–46
I	<b>I–V</b>	<b>V</b>	I	<b>I–V</b>	V–III

Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag, München und Salzburg 2002 (Musikwissenschaftliche Schriften. Bd. 38.), S. 321–471, vor allem S. 467f.

<sup>135</sup> H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig [1950], S. 55; D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, London 1993, S. 64f.; R. Hill, *Johann Sebastian Bach's Toccata in G Major BWV 916/I: A Reception of Giuseppe Torelli's Ritornello Concerto Form*, in: *Das Frühwerk*, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 162–173 (S. 164).

<sup>136</sup> J. Kuhnau, *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien / In 6. Sonaten / Auff dem Claviere zu spielen*, Leipzig 1700; Faksimile, hrsg. von W. Reich, Leipzig 1973, S. 3–6 („*Le Bravate di Goliath*“), 9–11 („*Il Coraggio di David*“), 14–17 („*La gioia de gl'Israeliti*“) und 33–40 („*La Canzona refrigerativa*“).

<sup>137</sup> Ebenda, S. 51–54 („*La servitu di Giacomo*“) und 100–103 („*Il Viaggio d'Egitto*“).

<sup>138</sup> Ebenda, S. 33–40 („*La Canzona refrigerativa*“).

<sup>139</sup> F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. Band 10.), S. 62–65.

<sup>140</sup> Die folgende Analyse zusammenfassend und vereinfacht auch in: Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 181.

<b>Ritornell 4</b>	Episode 4	<b>Ritornell 5</b>	Episode 5	<b>Ritornell 6</b>
<b>T. 46–47</b>	47–53	<b>53–57</b>	57–58	<b>59–60</b>
<b>III–VI</b>	VI–I	<b>IV</b>	IV–I	<b>I–IV</b>
Episode 6	<b>Ritornell 7</b>	Anhang	<i>presto + adagio</i> -Abschluss	
T. 61–66	<b>66–71</b>	71–74	74–77	
IV–I	<b>I</b>	I–V	V–I	

Als Anhang fungiert jetzt ein nichtthematischer Epilog, der in T. 74 mit einem Halbschluß endet und dessen zweiter Teil – statt einer *piano*-Wiederholung – als *presto*-Laufwerk mit *adagio*-Kadenz auftritt. Die eigentliche Wiederholung plazierte Bach indes am Ende des anfänglichen Strophenritornells, indem nach dem Kadenzabschluß in T. 12–14 die Takte 10–12 ein zweites Mal erklingen. Das harmonisch geschlossene Strophenritornell von immerhin 14 Takten entspricht Albinonis langen Konzertritorneilen (mit mehr als 8 Takten), auch die harmonische Bewegung der Binnenteile lehnt sich viel enger an das italienische Vorbild an als etwa die *Sinfonia* BWV 196/1, und in den Takten 5 f., 14, 18, 21, 24 und 74 erscheinen kurze Pausen in allen Stimmen, wie sie für Albinonis op. 2 – auch innerhalb von Ritornellen – typisch sind.<sup>141</sup> Der Titel *Sonata* mag tatsächlich durch Kuhnaus Klaviersonaten angeregt worden sein; ganz offensichtlich ist dies im Fall der *Sonata* D-Dur BWV 963. Ebenso gut kann den entscheidenden Anstoß zur Bezeichnung von BWV 967 allerdings Albinonis op. 2 mit seinen je sechs Sonaten und Konzerten *a cinque* gegeben haben.

Die älteste Quelle der *Sonata* BWV 967, geschrieben von Bachs älterem Bruder und erstem Lehrer Johann Christoph und einem unbekanntem zweiten Kopisten, liegt in der sogenannten „Möllerschen Handschrift“ vor.<sup>142</sup> Hans-Joachim Schulze und Robert Hill datieren diese Eintragung, der die Entstehung des Werkes ja vorangegangen sein muß, auf ca. 1705.<sup>143</sup> Sollte diese Datierung Bestand haben, steht fest, daß sich Bach mit venezianischen Konzerten ungefähr zur gleichen Zeit wie mit der Arie in Ritornellform beschäftigt hat, vielleicht sogar früher. Somit haben sich weitere Forschungen darauf zu konzentrieren, auf welchem Weg er bis spätestens 1705 bzw. 1707 Bekanntheit mit seinen Vorbildern gemacht haben kann.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Vgl. beispielsweise die Konzertsätze op. 2,2/1; 2,4/1 + 3; 2,6/1; 2,8/1 und 2,10/1.

<sup>142</sup> Grundlegend hierzu Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 30–56; R. S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Cambridge/MA 1987.

<sup>143</sup> Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 46f.; Hill, BWV 916/1, a. a. O. (wie Fußnote 135), S. 164.

<sup>144</sup> Für wertvolle Hinweise und Ratschläge danke ich Herrn Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) und Herrn Dr. Dominik Sackmann (Basel). Weitere Auskünfte verdanke ich Herrn Prof. Dr. Wolfgang Ruf (Halle).

# Ästhetik eines „Fragments“ – Anmerkungen zur Tradition des Schlußsatzes der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61

Von Markus Rathey (Leipzig)

## I.

Bei keiner anderen Kantate Johann Sebastian Bachs tut sich in der wissenschaftlichen Beurteilung zwischen Eingangs- und Schlußsatz eine solch auffällige Diskrepanz auf wie bei der Weimarer Adventskantate „Nun komm der Heiden Heiland“ (BWV 61) von 1714. Der erste Satz, mit seiner kunstvollen Amalgamierung von Choralbearbeitung und Französischer Ouvertüre, ist in der Literatur zu Bachs Kantatenschaffen häufig aufgrund seiner artifiziellen Textur wie auch seiner semantischen Bedeutung hervorgehoben worden.<sup>1</sup> Die Begeisterung vieler Interpreten weicht jedoch zumeist bei der Betrachtung des Schlußsatzes, der nur auf dem Abgesang der Liedstrophe „Wie bin ich doch so herzlich froh“ basiert: „Amen, Amen, komm, du schöne Freuden-Krone, bleib nicht lange. Deiner wart ich mit Verlangen“. So stellte etwa Alfred Dürr fest:

„Daß sich Neumeister hier mit dem Teil einer Liedstrophe begnügte, ist sicherlich ein Zeichen beginnender Gleichgültigkeit gegenüber dem Kirchenlied; wir möchten annehmen, daß Bach in späteren Jahren seine Textvorlage nicht so unkritisch übernommen und eine solche Verstümmelung zu vermeiden gesucht hätte.“<sup>2</sup>

Während es hier vor allem die Textvorlage ist, die Dürr kritisiert, charakterisiert er den Schlußsatz der Kantate in seinen *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs* als „Amputation“.<sup>3</sup> Dieser Eindruck ist auf den ersten Blick sicher berechtigt, wenn man die Leipziger Kantatenschlüsse mit ihren zumeist vier- oder mehrstimmigen Choralstrophen im Kantionalsatzstil als Vergleichsmatrix wählt. – Und jener Typus hat zweifellos unser Verständnis und unsere Hörgewohnheiten Bachscher Kantaten entscheidend geprägt. Vor diesem Hintergrund muß das Strophenfragment tatsächlich „amputiert“ erscheinen. Daß Bach selbst die 1714 gewählte Form des Schlußsatzes auch nur einmal verwendet hat, mag denn zu dem Schluß Anlaß geben, daß er „in

<sup>1</sup> Vgl. u.a. F. Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten: Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 81.), S. 43f., und Dürr K, S. 103.

<sup>2</sup> Dürr K, S. 104.

<sup>3</sup> Dürr St 2, S. 116, Fußnote 52.

späteren Jahren seine Textvorlage nicht so unkritisch übernommen“ hätte.<sup>4</sup> Allerdings besteht bei dieser Argumentation die Gefahr, ein modernes Kunst- und Werkverständnis – nämlich das der Choralstrophe als künstlerischer Einheit – an eine Komposition heranzutragen, die diesem weder entsprechen kann noch entsprechen will. Auch wenn Bach später keine „amputierten“ Choralstrophen mehr verarbeitet, so liegt dies wohl weniger in seiner Entscheidung begründet als darin, daß ihm – zumindest in den nachweislich von ihm vertonten Texten – keine derart fragmentarische Choralstrophe mehr vorlag. Und daß Bach seine Weimarer Kantate am 1. Advent 1723 unverändert in Leipzig wiederaufgeführt hat,<sup>5</sup> wo doch die Substitution des Schlußsatzes durch einen vierstimmigen Choralatz ein leichtes gewesen wäre und Bachs Überarbeitungspraxis älterer Werke durchaus entsprochen hätte, macht augenfällig, daß wohl Bach ebensowenig in dem Strophenfragment ein Problem sah, wie auch Georg Philipp Telemann,<sup>6</sup> der diesen Text Neumeisters mehrfach vertont hat.<sup>7</sup> Dennoch: Hier nur eine historische Kluft der ästhetischen Beurteilung zu konstatieren, reicht nicht aus. Neumeisters und Bachs Vorgehen bedürfen einer Erklärung.

## II.

Als letztlich zu spekulativ dürfte Sarah Merediths Lösung ausscheiden, die versucht hat, den Fragmentcharakter des letzten Satzes semantisch zu deuten, und in dem nur torsohaft dargebotenen Choral einen Spiegel des menschlichen

<sup>4</sup> Dürr K, S. 104.

<sup>5</sup> Vgl. zur Wiederaufführung Dürr Chr 2, S. 63; außerdem zuletzt: F. Krummacher, *Weimar versus Leipzig – Zu Weimarer Kantaten Bachs im ersten Leipziger Jahrgang*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum* [Fs. H.-J. Schulze], Leipzig 1999, S. 173–185.

<sup>6</sup> S. TVWV 1:1175 und 1178. Vgl. auch die Überblicksstudien von H. E. Rudy, *A Study of the Chorale Tune „Nun komm der Heiden Heiland“ and its Treatment by Selected Composers of the Baroque Period*, Tallahassee: Florida State University 1973, sowie R. von Ellefson, *A stylistic comparison of two cantata settings based on the chorale „Nun komm, der Heiden Heiland“ by G. P. Telemann and J. S. Bach*, Dissertation, Arizona State University 1987. Zu Telemanns Kompositionen s. auch U. Poetzsch, *Notizen zu „Nun komm der Heiden Heiland“ von Georg Philipp Telemann und TEL*, in: *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln 1571–1996*, hrsg. von M. Heinemann und P. Wollny, Oschersleben 1996 (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. II/2.), S. 125–130.

<sup>7</sup> Nur in der Leipziger Hs. der Telemann-Kantate TVWV 1:1175 (Leipzig MB, Sammlung Becker III.2.178/1) ist der Choral durch einen neuen Schlußchor ersetzt worden.

Lebens zu sehen.<sup>8</sup> Diese Interpretation hat weder im Text noch in der Gattungsgeschichte einen Anhaltspunkt. Einen auf den ersten Blick überzeugenderen Lösungsansatz des von Dürr aufgezeigten ästhetischen Problems hat Renate Steiger vorgeschlagen.<sup>9</sup> Im Gegensatz zu Dürr sieht sie keine „Verstümmelung“ der Choralstrophe:

„Es ist vielmehr gerade umgekehrt: Neumeisters Kantatenschluß deutet auf einen lebendigen und unmittelbaren Umgang mit dem Liedgut der Kirche; es schlägt sich in ihm eine seit Generationen geübte Praxis der Prediger nieder.“<sup>10</sup>

Steiger verweist darauf, daß es in Predigten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts üblich gewesen sei, dem Kontext entsprechend auch Ausschnitte aus Choralstrophen zu integrieren, wie dies in ähnlicher Weise auch mit einzelnen, aus dem Zusammenhang herausgelösten Bibelversen geschehen sei. Sie stellt abschließend fest:

„Grundsätzlich ist festzuhalten, daß alle kompositorischen Formen von Choralzitate und Choralstrophen in den Kantaten als (in den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten gesteigerte) Entsprechungen zu den Liedverszitate in der zeitgenössischen Predigt zu sehen sind.“<sup>11</sup>

Nach dieser historisch-textgenetischen Erklärung bemüht sich Steiger um eine theologische Apologie des Neumeisterschen Kantatentextes, indem sie die Sätze zwei bis sechs als Auslegung der initialen Liedstrophe interpretiert:

<sup>8</sup> Der nur fragmentarisch zitierte Choral, so Meredith, „creates a sense of incompleteness mirroring the textual expression of the Christian who longs for a completion in Christ only possible through His return or through death.“, S. Meredith, *Wie schön leuchtet der Morgenstern in the Chorale Cantatas of J. S. Bach*, in: *The choral Journal* 38/6, 1997, S. 11.

<sup>9</sup> R. Steiger, „Amen, amen! Komm, du schöne Freudenkrone“ – Zum Schlußsatz von BWV 61, in: *Musik und Kirche* 59, 1989, S. 246–251. Der Beitrag erschien jüngst auch in dem Sammelband: R. Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 (Doctrina et Pietas. Zwischen Reformation und Aufklärung. Texte und Untersuchungen, Abt. II: Varia, Bd. 2), S. 84–90; im folgenden wird nach *Musik und Kirche* 1989 zitiert.

<sup>10</sup> Steiger, S. 246. Auf Steiger berief sich jüngst auch K. Küster, der ebenfalls Dürrs ästhetische Kritik zurückgewiesen hat: K. Küster, *Nebenaufgaben des Organisten. Aktionsfeld des Director musicus: Die Vokalmusik*, in: ders. (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Laaber 1999, hier S. 161f.

<sup>11</sup> Steiger, S. 248.

„Neumeister legt das ‚Komm‘ der Liedstrophe gleichsam nach dem vierfachen Schriftsinn aus: auf den historischen oder Litteralsinn (Satz 2) folgt der allegorische (*quid credas*), der das Wort auf die Kirche bezieht (Satz 3). Der tropologische Sinn bezieht es auf den Glauben, der die Tür auf tut (Satz 4) und Jesus ins Herz einziehen läßt (Satz 5). Am Ende steht gemäß dem anagogischen Sinn (*quid speres*) der Ausblick auf die Ewigkeit, auf das nicht endende Beieinandersein beim himmlischen Hochzeitsmahl, auf das Geschenk der ‚Freudenkrone‘ (Satz 6), die Krone des Lebens nach Offb. 2,10.“<sup>12</sup>

Mit diesem Nachweis der theologischen Stringenz des Kantatentextes verläßt die Autorin die direkte Auseinandersetzung mit Dürr, denn auch dieser hatte konzediert, daß der Text auf inhaltlicher Ebene durchaus konsistent ist und Neumeister einen vom ersten Satz initiierten „predigtartigen Gedankengang“ entwickelt, der letztlich in das „Komm“ des letzten Satzes mündet.<sup>13</sup> Das von Dürr thematisierte Problem ist jedoch nicht theologischer als vielmehr rein musikalisch-ästhetischer Qualität und kann kaum in einem theologischen Diskurs gelöst werden.<sup>14</sup>

Zudem vermag auch Steigers Hinweis auf die Predigtpraxis der Zeit nicht zu überzeugen, handelt es sich doch um ein gänzlich anderes Genre, dem genuine Mechanismen der Textkonstitution und -genese eigen sind. Dennoch ist

<sup>12</sup> Steiger, S. 247.

<sup>13</sup> S. Dürr K, S. 102.

<sup>14</sup> Unbefriedigend ist auch Steigers Hinweis, daß Neumeister das Lied Nicolais in seiner Predigtsammlung „Tisch des Herrn“ als Abendmahlslied ausgelegt hat und somit ein enger Konnex zum vierten Satz der Kantate zu beobachten sei (Steiger, S. 247). Gerade diese Predigtsammlung Neumeisters zeichnet sich dadurch aus, daß hier auch Lieder, die zu jener Zeit nicht im engeren Zusammenhang mit dem Abendmahl standen, wie etwa das *Te Deum*, eucharistisch gedeutet werden, so daß damit keineswegs belegt wäre, daß „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (oder eine der Strophen) allgemein als Abendmahlslied verstanden wurde; vgl. zu Neumeisters Predigtsammlung und vor allem zu seiner Auslegung des *Te Deum*: M. Rathey, „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 190). *Johann Sebastian Bachs Auseinandersetzung mit dem Te Deum laudamus*; in: Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang. Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2002, S. 287–301. Gerade die im 17. und frühen 18. Jahrhunderts verbreitete (und z.T. heftig kritisierte) Verwendung des Nicolai-Liedes bei Hochzeiten macht es wahrscheinlich, daß beim Singen oder Erklingen ganz andere Assoziationen bei den Zuhörern geweckt wurden, die sich heutigen Hörern nicht ohne weiteres erschließen; vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Choral: H. Kurzke, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, in: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von H. Becker u. a., München 2001, S. 146–153.

Steigers Verweis auf die Tradition berechtigt. Nur ist die tatsächlich wirksame Traditionslinie nicht in der Predigtliteratur zu suchen, sondern in den Geistlichen Konzerten und Kantaten mitteldeutscher Provenienz in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: jener Tradition, in der Johann Sebastian Bach, wie vor allem Friedhelm Krummacher deutlich gemacht hat,<sup>15</sup> stand, und die auch sein ästhetisches Empfinden geprägt hat. Diese Einflußsphäre ist um so wichtiger, als auch der Librettist Neumeister in Thüringen geboren ist und nach seinem Studium in Leipzig seine ersten Pfarrstellen im mitteldeutschen Raum innehatte – mithin jener Region, die auch den Kulturraum des jungen Bach bildete.<sup>16</sup> Ich werde mich im folgenden auf zwei Komponisten dieses Raums, Andreas Hammerschmidt und Wolfgang Carl Briegel, beschränken, die jedoch zu den am weitesten verbreiteten – wohl auch am meisten musizierten – Komponisten der Zeit rechnen können,<sup>17</sup> so daß auch die Gewähr gegeben ist, nicht nur auf zufällige Übereinstimmungen zu stoßen.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Vgl. F. Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: M. Geck (Hrsg.), *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 29–56; sowie ders., *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, Mf 44, 1991, S. 9–32.

<sup>16</sup> Zu Neumeister vgl. E. Axmacher, *Erdmann Neumeister – ein Kantatendichter J. S. Bachs*; in: *Musik und Kirche* 60, 1990, S. 294–302, sowie den Sammelband *Erdmann Neumeister (1671–1756): Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, hrsg. von H. Rucker, Rudolstadt 2000 (Weißenfelder Kulturtraditionen. 2.).

<sup>17</sup> Zu den Dialogkompositionen Briegels und Hammerschmidts s. D. Rothaug, *Die Dialogkompositionen Andreas Hammerschmidts und Wolfgang Carl Briegels als Spiegel der Frömmigkeit und Theologie im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Münster (in Vorbereitung). Zu Hammerschmidt s. auch: D. Rothaug, „*Unser aller Bild und Spiegel*“. *Andreas Hammerschmidts* Musikalische Gespräche über die Evangelia und die Schriftauslegung seiner Zeit, in: *Jahrbuch MBM* 1999, S. 21–38. Auf Bachs Stellung in der mitteldeutschen Tradition und vor allem auch auf die Traditionslinien, die über Briegel und Hammerschmidt vermittelt wurden, ging Rothaug jüngst in ihrem Beitrag ein: „*Mit Freuden zum Himmlischen Schaffstall*“. *Hirtenmetaphorik in der lutherischen Orthodoxie und in Bachs Kantaten 85 und 104*, in: *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*, hrsg. von M. Fischer und D. Rothaug, Tübingen und Basel 2002 (Mainzer Hymnologische Studien. 5.), S. 144–179.

<sup>18</sup> Als dritter populärer Komponist aus dieser Region ist Johann Rudolph Ahle zu nennen. Seine Bearbeitung der Strophe „Wie bin ich doch so herzlich froh“ (Lustgarten III/6 von 1665) kann hier unberücksichtigt bleiben. Die Melodie erfährt kaum eine Veränderung und das Stück ist trotz konzertanter Besetzung noch am Vorbild der Choralmotette orientiert. Eine Kombination mit anderen Texten (wie etwa bei Briegel) findet nicht statt; vgl. M. Rathey, *Johann Rudolph Ahle (1625–1673). Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 367f.

## III.

Andreas Hammerschmidt (1611–1675) hat die Strophe „Wie bin ich doch so herzlich froh“, der Neumeister den Abgesang entnommen hat, dreimal vertont. Die *Musicalischen Andachten* II (1642) enthalten ein kleines geistliches Konzert für Cantus/Tenor, 2 Violinen und Basso continuo. In den *Musicalischen Andachten* IV (1646) druckt Hammerschmidt eine doppelchörige Motette zu acht Stimmen ab. In beiden Fällen handelt es sich um recht schlichte Choralbearbeitungen, die den Cantus firmus in Hammerschmidtscher Manier vorzugsweise sequenzierend in syllabischer Deklamation verarbeiten.<sup>19</sup>

Deutlich umfangreicher ist die Gestaltung des Konzerts à 7 im II. Teil der *Musikalischen Gespräche* von 1656 mit dem Titel „Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde“. Hammerschmidt verarbeitet hier einen Text aus Matthäus 25,13 im Dialog mit der genannten Choralstrophe, welche schließlich als Schlußtutti nochmals vollständig wiederholt wird. Der solistisch vom Bassus vorgetragene Bibeltext alterniert jeweils mit blockhaft im Kantionalsatz gesungenen Liedzeilen. Erst im Abgesang lockert Hammerschmidt kurzzeitig das Satzgefüge, um jedoch sofort wieder in homorhythmische Deklamation überzugehen:

## Beispiel 1

Violin I and II: *81* *men,*

Cantus I and II: *A-men, A-men, A - men,*

Alto/Tenor: *A - - men,*

Bass: *wa - chet, wa-chet, wa - chet, da-rum wa-chet, wa-chet,*

Basso continuo: *6 #*

<sup>19</sup> Vgl. F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.), S. 63.

84

A - - - men,

A-men, A-men, A - men, komm, du schö-ne Freu-den-kro-ne, bleib nicht lan-ge,

A - - - men,

wa - chet. Ihr wis-set

6

Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Gespräche II* (1656): „Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde“, T. 81–87

Der Abgesang ist so durch die abweichende Setzweise zwar hervorgehoben, jedoch erscheint er im Kontext der gesamten Choralstrophe; sie wird also nicht fragmentiert.

Erklang die Choralstrophe bei Hammerschmidt in Kombination mit einem anderen Text, so erscheint sie bei Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) im Kontext einer umfangreichen Text-Collage.<sup>20</sup> In unserem Zusammenhang sind vor allem die *Evangelischen Gespräche* (1660–1681) von Interesse.<sup>21</sup> Wenngleich Briegels Kompositionen, wie Krummacher feststellte,<sup>22</sup> nicht im engeren Sinne als Kantaten zu bezeichnen sind, „sondern konzert- bis kantatenhafte Kompositionen in vielfältigen Textarten“<sup>23</sup>, so gehören sie doch durch die Mischung von Bibeltext, Choral und Aria (allerdings noch unter Aussparung madrigalischer Texte) zu einer der Traditionslinien, aus

<sup>20</sup> Zu Briegel vgl. im Überblick: Krummacher, Choralbearbeitung, S. 89–114.

<sup>21</sup> Zu den „Evangelischen Gesprächen“ Briegels s. M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (Kirchenmusikalische Studien. 2.), S. 62–75. Leider verbleibt Märker nur bei sehr allgemeinen Urteilen, so daß die individuellen kompositorischen Lösungen Briegels recht unkonturiert bleiben.

<sup>22</sup> Krummacher, Choralbearbeitung, S. 96.

<sup>23</sup> Ebenda.

denen sich auch noch die Kantate des frühen 18. Jahrhunderts speist. Bedeutsam für diese Entwicklung sind seine Werke jedoch vor allem auf textlicher Ebene. Eine differenzierte musikalische Satzeinteilung pflegt Briegel noch nicht.

Die den *Gesprächen* zugrundeliegenden Texte „gehen von ausgewählten Versen der sonntäglichen Evangelien aus, deren dialogischer Charakter aber durch Zusatz anderer Bibelsprüche, Choral- und später auch Ariastrophen aufgehoben und allegorisch stilisiert wird.“<sup>24</sup> Nach diesem Muster ist auch der Text des Gesprächs für den ersten Adventssonntag gestaltet (*Evangelische Gespräche* I [1660], Nr. 1). Nach einer Einleitung, der das Kollektengebet zum ersten Advent zugrunde liegt („Lieber HERre Gott, wecke uns auff“), bilden Textpassagen aus der Offenbarung des Johannes und dem Hohen Lied Salomos den Kern des Librettos, der durch Liedstrophen und ein abschließendes „Hosianna“ ergänzt wird.<sup>25</sup> Letzteres macht die in den liturgischen Texten des Tages spürbare Nähe zum Palmsonntag deutlich, auf den schon Martin Petzoldt im Zusammenhang mit BWV 62 hingewiesen hat:

„Im Rahmen des Kirchenjahres nimmt der 1. Advent in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein: einmal eröffnet er die Reihe der vier Vorbereitungssonntage auf Weihnachten, zum anderen galt er – auf jeden Fall zur Zeit Bachs – als festlicher Eröffnungstermin des neuen Kirchenjahres. Hinsichtlich der Lektionen bietet er eine Besonderheit, weil seine Evangelienlesung mit der des Sonntags Palmarum, also des Beginns der Karwoche, identisch ist, dem Bericht von Jesu Einzug in Jerusalem, Mt 21,1–9.“<sup>26</sup>

Der Text von Briegels Konzert ist im folgenden vollständig, einschließlich der Besetzungsangaben zu den einzelnen Abschnitten der Komposition, wiedergegeben. Zum Vergleich wurde der Text der Bach-Kantate daneben abgedruckt. Übereinstimmungen sind durch Kursive gekennzeichnet:

<sup>24</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>25</sup> Zumindest in der Kadenzbildung weist der Hosianna-Abschluß gewisse Ähnlichkeiten mit jenem anonymen Hosianna auf, auf dessen Bedeutung als kompositorische Vorlage jüngst Andreas Waczkat („*Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik*“, *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel 2000, S. 169) hingewiesen hat. Inwieweit sich Briegel tatsächlich von diesem Vorbild oder von einem seiner Derivate anregen ließ, wäre noch genauer zu untersuchen.

<sup>26</sup> M. Petzoldt, *Zur Frage der Textvorlagen von BWV 62 „Num komm der Heiden Heiland“*, in: *Musik und Kirche* 60, 1990, hier S. 302.

## Briegel

## C. I und II

Lieber HERRe Gott/ wecke uns auff/ daß wir bereit seyn/ wenn dein Sohn kömmt/ ihn mit Freuden zu empfangen.

## B.

Ich komme/ und mein Lohn mit mir/ ich komme/ ja ich komme bald/ *Siehe ich stehe vor der Thür und klopfte an/ So jemand meine Stimme hören wird/ und die Thür aufthun, zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten/ und Er mit mir.*

## C. I

Ist das nicht die Stimme meines Freundes/ der anklopffet/ der mich ruffet, der mich wecket?

## C. II

Ja/ Er ist's/ Siehe/ Er steht hinter unser Wand/ und gucket durchs Gitter.

## B.

Thu mir auff/ liebe Freundin/ meine Schwester/ meine Taube/ meine Fromme/ denn mein Haupt ist voll Thaus/ und meine Locken voll Nachts Tropfen.

## C. I und II

Komm herein/ du gesegneter des HERRen/ was stehst du draussen? Ich habe das Hauß geräumt/ *Komm du schöne Freuden-Krone/ bleib nicht lange/ deiner wart ich mit Verlangen.*

Neumeister/Bach<sup>27</sup>

## S., A., T., B.

NUn komm der Heyden Heyland, der Jungfrauen Kind erkannt, deß sich wundert alle Welt. GOTT solch Gebuhrt ihm bestellt.

## T.

Der Heyland ist gekommen, hat unser armes Fleisch und Blut an sich genommen. Und nimmt uns selbst<sup>28</sup> zu Bluts-Verwandten an. O allerhöchstes Guth! Was hast du nicht an uns gethan? Was thust du nicht noch täglich an den Deinen? Du kömmt, und läßt dein Licht mit vollem Seegen scheinen.

## T.

Komm, JESu, komm zu deiner Kirche, und gib ein selig neues Jahr. Befördre deines Nahmens Ehre, erhalte die gesunde Lehre, und segne Cantzel und Altar. Komm, JESu, komm zu deiner Kirche, und gib ein selig neues Jahr.

## B.

*Siehe, ich stehe vor der Thür, und klopfte an. So iemand meine Stimme hören wird, und die Thür aufthun, zu dem werde ich eingehen, und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir.*

## S.

Oeffne dich mein gantzes Hertze, JESus kommt, und ziehet ein. Bin ich gleich nur Asch und Erde,<sup>29</sup> will Er mich doch nicht verschmähn, seine Lust an mir zu sehn, daß ich seine Wohnung werde. O wie

<sup>27</sup> Textwiedergabe nach der Fassung bei Neumeister, zitiert nach NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr und W. Neumann, 1955), S. 12.

<sup>28</sup> Bach ändert an dieser Stelle zu „und nimmet uns“.

<sup>29</sup> Bach: „Staub und Erde“.

**C. I und II**

Geh ein/ du heller Gnadenschein/ mein  
ganztes Hertz und Seel ist dein/ Ich wil  
mich dir zu eigen geben/ verleih mir  
HErr ein Christlich Leben.

**B.**

Du lieblichste Freundin/ ich komme zu  
dir/ ich wil dich beziern mit Himmlis-  
cher Zier/ ich wil dich erfüllen mit Gött-  
lichem Segen/ ich wil dich beschütten  
mit gnädigem Regen.

**Tutti**

Hosianna dem Sohne David/ gelobet sey  
der da kömmt im Namen des HERren/  
Hosianna in der Höhe.

selig werde ich seyn! Oeffne dich mein  
ganztes Hertze, JESus kommt, und ziehet  
ein.

**S., A., T., B.**

Amen, Amen! *Komm, du schöne Freu-  
den-Crone, bleib nicht lange. Deiner  
wart ich mit Verlangen.*

Den Kern des von Briegel vertonten Textes bildet ein von zeitüblicher Jesus-Minne geprägtes Gespräch zwischen dem Liebhaber (= Jesus) und der Geliebten (= Kirche); letztere ist hier nochmals in zwei Personen aufgespalten, welche wiederum miteinander dialogisieren. Der Dialog der drei Personen speist sich vor allem aus Passagen des Hohenliedes, in die auch der Text aus Offenbarung Johannis 3,20 („Siehe, ich stehe vor der Tür ...“) integriert ist. Die allegorischen Figuren werden von Briegel durch eine – auch die instrumentale Begleitung einschließende – Besetzung und das Alternieren von Frauenstimmen und Männerstimme hervorgehoben.

Die meisten wörtlichen oder impliziten Anklänge an den von Bach vertonten Text Neumeisters sind dem Faktum geschuldet, daß sie sich auf die vorgegebenen Texte des Detempore stützen; einer jedoch nicht: Im sechsten Abschnitt der Komposition vertont Briegel zunächst einen Abschnitt aus Genesis 24,31 („Komm herein, du Gesegneter des HERren“), um dann den Abgesang von „Wie bin ich doch so herzlich froh“ anzuschließen. Einziger Unterschied zu Bach/Neumeister ist, daß der Textkompilator (möglicherweise Briegel selbst) auf das initiale „Amen“ verzichtet, das hier den Ablauf der dialogischen Handlung unterbrochen hätte, während Neumeister es am Beginn eines eigenständigen Satzes problemlos verwenden konnte.

Wenn Neumeister den Abgesang des Liedes also separiert und ihn in den Kontext von Schriftworten stellt, die zum Detempore des ersten Advents-sonntags gehören, so ist dies keineswegs ein Novum, sondern hat sein Vorbild bereits im 17. Jahrhundert. Neumeister greift also nicht nur – wie Steiger vermutete – eine Praxis der Predigtgestaltung der Zeit auf, sondern er parti-

zipiert an einer Praxis, die im 17. Jahrhundert bei der Librettokonstitution von Vokalkompositionen üblich war. Predigt wie auch Vokalkonzert war ein ähnlicher Umgang mit choralischen Vorlagen gemeinsam, der es gestattete, auch einzelne Zeilen aus dem Kontext herauszulösen und – in einer Art Collagetechnik, die zumindest auf musikalischer Ebene dem Sukzessivquodlibet eines Melchior Franck nicht unähnlich ist – neu zu kontexturieren.<sup>30</sup>

Der Umgang mit dem Choral im Schlußsatz von BWV 61 ist also nicht – wie Dürr meinte – „ein Zeichen beginnender Gleichgültigkeit gegenüber dem Kirchenlied“<sup>31</sup>, sondern eine zu Zeiten der Komposition von BWV 61 mehr als 50 Jahre zurückreichende Tradition, die insbesondere auch für den speziellen Fall dieser Kantate ein Vorbild bietet. Wenn etwa Elke Axmacher die Traditionsverbundenheit der Dichtungen Neumeisters hervorhebt,<sup>32</sup> so ist neben der Dichtungs- und Predigttradition des 17. Jahrhunderts zweifellos auch die Musik, und vor allem die mitteldeutsche Vokalmusik jener Zeit als eine Einflußsphäre zu benennen.

#### IV.

In musikalischer Hinsicht bildet Briegels Komposition jedoch sicherlich kein Vorbild für Bachs Kantatensatz. Vielmehr sind bei Briegel einfachste (und eingängige) Melodik sowie syllabische Deklamation bestimmend. Und auch ein kleiner Kanon während des Choralzitats mündet bald darauf wieder in eine Kadenz:

<sup>30</sup> Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die semantischen und semiotischen Implikationen des Zitats (und des Zitierens) in den Kantatentexten Bachs eingehender zu verfolgen. Zu den semiotischen Perspektiven des Zitats sei verwiesen auf S. Morawski, *The Basic Functions of Quotations*, in: Algirdas J. Greimas u. a. (Hrsgg.), *Sign, Language. Culture, Studia Memoriae N. van Wijk Dedicata, Janua Linguarum* 1, 1970, S. 690–705. Vgl. auch aus theologischer Perspektive: J. Ebach, *Das Zitat als Kommunikationsform. Beobachtungen, Anmerkungen und Fragestellungen am Beispiel biblischen und rabbinischen Zitierens*, in: ders., *Gott im Wort. Drei Studien zur biblischen Exegese und Hermeneutik*, Neukirchen-Vluyn 1997, S. 27–84.

<sup>31</sup> Dürr K, S. 104.

<sup>32</sup> Axmacher, Neumeister, S. 294–302.

## Beispiel 2

117

Vox I  
Ich ha - be das Hauß/ das Hauß ge - räu -

Vox II  
Ich ha - be das Hauß/ das Hauß ge - räu -

B.c.  
6 4 3

120

met/ Komm du schö - ne Freu - den - Kro - ne/ bleib nicht lan -

met/ Komm du schö - ne Freu - den - Kro - ne/ bleib nicht lan -

6 6 4 3

125

ge/ dei - ner wart ich/ wart ich mit Ver - lan - gen.

ge/ dei - ner wart ich mit Ver - lan - gen.

4 3

Wolfgang Carl Briegel, *Evangelische Gespräche* I (1660): „Lieber Herre Gott, wecke uns auf“, T. 117–129

Janz anders dagegen die Komposition Bachs. Genausowenig, wie das fragmentarische Zitieren des Chorals keineswegs ein Zeichen für Gleichgültigkeit gegenüber der Vorlage ist, ist der Schlußsatz von BWV 61 eine „Amputation“.<sup>33</sup> Er wäre wohl als solche zu bezeichnen, wenn man hier eine jener vollständigen Choralstrophen erwarten könnte, die ab etwa 1714 bei Bach – auch im Zuge des Übergangs zur „gemischten Kantatentextform“ – üblich werden, und wenn Bach dementsprechend den Choral-Abgesang als schlichten Choral-

<sup>33</sup> Dürr St 2, S. 116, Fußnote 52.

satz vertont hätte. Dies ist jedoch nicht der Fall und entspricht auch nicht der Entwicklung der persönlichen Gattungskonzeption bei Bach. Vielmehr bemüht er sich in den vor 1714 entstandenen Kantaten um jeweils individuelle Lösungen des Schlußproblems, wobei er, wie zuletzt Peter Wollny nochmals deutlich gemacht hat, in der Tradition des „älteren Typus der deutschen Kirchenkantate“<sup>34</sup> steht. Und die durch den zugrundeliegenden Text vorgegebene melodische Vorlage implizierte ein ganz spezielles Problem. Die unvollständige Choralzeile mußte in einen geschlossenen Satz übergeführt werden. Für Briegel hatte sich dieses Problem nicht gestellt, da er ohnehin auf eine Satz differenzierung verzichtet und das Choralzitat eher unauffällig in den Satzverlauf integriert hatte. Anders Bach: Durch die Vorschaltung einer kleinen Imitation über das Zeileninzipit zwischen Baß und Sopran und die Längung des Schlußtons erweitert er die elftaktige Melodie auf 14 Takte, die wiederum in zweimal 7 Takte (mit dem Zeilenwechsel nach T. 7) unterteilt werden können, wodurch sich eine ausgewogene Proportionierung ergibt. Als vereinheitlichendes Moment wirkt die Sechzehntelmotivik, die – von Choralzeile zu Choralzeile leicht modifiziert – den ganzen Satz in Unterstimmen und Violinen durchzieht. Bachs Schlußsatz ist also keineswegs ein Torso, sondern gerade unter den musikalisch problematischen Bedingungen der Vorlage beweist Bach ein ausgesprochenes Formgefühl, indem er aus dem Melodiefragment einen in seinen Proportionen wie in seiner Motivik konsistenten Satz gestaltet.

Für Bach war der Schlußsatz kein ästhetisches Problem. Die Gestalt des Textes war durch die ihm wie auch Neumeister geläufige Tradition legitimiert. Die ästhetische Legitimation des Melodiefragments lieferte er selbst, indem er es formal schlüssig vertonte und ihm so seinen Fragmentcharakter nahm.

---

<sup>34</sup> Vorwort zu: *Johann Sebastian Bach, „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61. Faksimile der Originalpartitur*, mit einem Vorwort hrsg. von P. Wollny, Laaber 2000, S. V.



# Mendelssohns große Reise

## Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken

Von Russell Stinson (Batesville, AR)\*

Bachs Orgelmusik zog im neunzehnten Jahrhundert nicht allein die Kirchenmusiker von St. Petersburg bis New York in ihren Bann, vielmehr war die Rezeption dieser Musik eine Erscheinung, die einige der wichtigsten Komponisten dieser Zeit wie Robert Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms beeinflusste. Felix Mendelssohn Bartholdy spielt in diesem Zusammenhang die größte Rolle. Er komponierte die erhebliche Anzahl von mehr als dreißig Orgelwerken, und in vielen Fällen dienten ihm Orgelkompositionen Bachs als Modelle. Obgleich er niemals im eigentlichen Sinne ein Organistenamt innehatte, galt er als einer der berühmtesten Organisten seiner Zeit, und als solcher verbreitete er Bachs Orgelwerk in ganz Europa. Die Editionen der von Mendelssohn herausgegebenen Choralvorspiele Bachs gehörten zu den ersten Veröffentlichungen dieser Werksgattung überhaupt. Mendelssohns Beschäftigung mit Bachs Orgelmusik ist dank einer Vielzahl eigener beziehungsweise an ihn gerichteter Briefe sowie durch zahlreiche Augenzeugenberichte von Kollegen, Freunden und Familienmitgliedern recht gut dokumentiert. Doch eine umfassende und den neuesten Forschungsstand berücksichtigende Studie sucht man bislang vergebens.

Ein besonders fesselndes Kapitel in diesem Themenkomplex ist die von Mendelssohn selbst so genannte „große Reise“ von 1830 bis 1832, die längste von einem Musiker seiner Zeit unternommene Bildungsreise.<sup>1</sup> Er besuchte Österreich, Italien, die Schweiz, Frankreich und England, dazu viele Städte in seiner Heimat Deutschland. Sein Ansehen verbreitete sich dabei buchstäblich durch ganz Europa. Er nutzte jede Gelegenheit, seinen kulturellen Horizont zu erweitern, er veranstaltete unterschiedliche Konzerte, komponierte fleißig und lernte so viele Musiker wie möglich kennen. Sein bereits reges Interesse an Bachs Orgelmusik verstärkte sich mit dem Kennenlernen neuer Kompositionen und der Vervollkommnung seines eigenen Orgelspiels.

Im Mai 1830 verläßt Mendelssohn sein Berliner Elternhaus. Die Reise mit Aufenthalt in Leipzig und Weimar ähnelt anfangs beinahe einer Wallfahrt zu

---

\* Für viele nützliche Anmerkungen und Hinweise sei Wm. A. Little (Charlottesville, Virginia) und Peter Ward Jones (Bodleian Library, Oxford) bestens gedankt.

<sup>1</sup> R. Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*, Frankfurt/Main 1984, S. 105.

Johann Sebastian Bach. In Leipzig wird er mit dem Verlagshaus Breitkopf und Härtel wegen eines Streichquartetts handelseinig.<sup>2</sup> Im Gegenzug übereignet der Verlag dem Einundzwanzigjährigen als Ermunterung für dessen brennendes Interesse an allen Bachiana Abschriften einer Kantate und einer Orgelkomposition Bachs, die er noch nicht gekannt hatte. Sein Aufenthalt in Weimar dauert volle zwei Wochen, die er vorwiegend in Gesellschaft des achtzigjährigen Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) verbringt. Mendelssohn hatte den Dichter bereits 1821 auf einer mit seinem Kompositionslehrer Carl Friedrich Zelter (1758–1832) unternommenen Reise nach Weimar kennengelernt und ihn seitdem dreimal besucht. Während dieser Besuche wird über Musik gesprochen, und der junge Mann spielt ihm auf dem Klavier vor. Mendelssohn wählt zu diesem Anlaß – wie zu erwarten – besonders Bachsche Werke. Goethe galt seit Jahrzehnten als Bewunderer Bachs, und er pflegte mit Zelter eine ausgedehnte Korrespondenz über dieses Thema.

Die beiden großen alten Männer scheinen Bachs Orgelmusik besonders geschätzt zu haben. Von Zelter ist es sogar ausdrücklich belegt, nannte er doch die Orgel Bachs ureigenstes Instrument. 1827 schreibt er an Goethe, daß sie, der Bach seine überweltlichen musikalischen Gedanken anvertraut, eine Art Heiliger Ort für ihn gewesen sei müsse:

„Man soll ihm auf die Orgel folgen. Diese ist seine eigentliche Seele der er den lebendigen Hauch unmittelbar eingiebt. Sein Thema ist die eben geborne Empfindung welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem ersten zufälligen Fußtritt aufs Pedal hervorspringt. So kommt er nach und nach hinein bis er sich isoliert, einsam fühlt und dann ein unerschöpflicher Strom in den unendlichen Ocean übergeht.“<sup>3</sup>

Es ist gut vorstellbar, daß Carl Friedrich Zelter diese Ideen auch seinem Schüler Felix Mendelssohn eingeprägt hat.

Dem Geheimrat war die Tatsache, daß Bach in Goethes Wahlheimat Weimar seine meisten Orgelwerke komponiert hatte, sicherlich bekannt. Und da er mit Johann Heinrich Friedrich Schütz (1779–1829), einem Eleven des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (1732–1809) und derzeitigem Organisten und Badeinspektor des nahen Kurorts Berka befreundet war, ist anzunehmen, daß Goethe diese Werke in Abständen auch hören konnte. Zwei der uns bekannten sechs Bach-Handschriften aus Goethes Besitz enthalten Kompositionen für Orgel.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Siehe Mendelssohns Brief an seinen Vater vom 18. Mai 1830, veröffentlicht in Elvers, Briefe, S. 105–109.

<sup>3</sup> Brief vom 9. Juni 1827; zitiert in F. Smend, *Goethes Verhältnis zu Bach*, Berlin 1955, S. 18.

<sup>4</sup> Die Fuge in g-Moll, BWV 542/2, und die Kanonischen Veränderungen über „Vom

Einmal spielte Mendelssohn während seines Besuchs 1830 bei Goethe Orgel in derjenigen Kirche, in der Bachs Vetter Johann Gottfried Walther (1684–1748) als Organist gedient hatte und in der die Bach-Söhne Wilhelm Friedemann (1710–1784) und Carl Philipp Emanuel (1714–1788) getauft worden waren, der Stadtkirche St. Peter und Paul. An seinen Lehrer Zelter schreibt er später:

„Eines Mittags meinte [Goethe], ob ich nicht das Handwerk grüßen wolle und zu dem Organisten gehen, damit er mich die Orgel in der Stadtkirche sehen und hören ließe. Das tat ich denn und habe mich recht über das Instrument gefreut ... Der Organist, nachdem er mir gesagt hatte, ich möge wählen, ob er mir was Gelehrtes oder was für die Leute vorspielen sollte (denn für die Leute müsse man nur schlechte, leichte Sachen komponieren), gab denn auf mein Bitten was Gelehrtes, es war aber nicht viel an dem Dinge; er modulierte hin und her, bis man schwindlig wurde, und es wollte nicht neu werden; er machte eine Menge Eintritte, und es wollte keine Fuge werden. Als ich ihm was spielen sollte, ließ ich die d-moll-Toccata von Sebastian los und meinte, das sei gelehrt und zugleich auch für die Leute, d. h. für gewisse; aber siehe, kaum hatte ich angefangen, so schickte der Superintendent seinen Bedienten und ließ sagen: man möchte gleich mit dem Orgelspiel aufhören, da es Wochentag sei, und der Lärm ihn im Studieren störe. Über die Geschichte hat sich Goethe sehr erbaut.“<sup>5</sup>

Grundsätzlich herrscht Konsens darüber, daß es sich bei diesem Stück um die berühmte Toccata d-Moll (BWV 565) gehandelt habe.<sup>6</sup> Allerdings steht der Beweis für diese Annahme (noch) aus; Bach komponierte bekanntlich eine weitere Toccata in d-Moll: die ohne Vorzeichen notierte sogenannte Dorische Toccata (BWV 538/1). Zwar gilt BWV 565 heute als unecht, doch diese Theorie entstand erst vor etwa fünfundzwanzig Jahren.<sup>7</sup> Im neunzehnten Jahrhundert hingegen – und weitgehend auch im zwanzigsten – galt die Toccata nicht nur als authentisch, sondern sie war eine der beliebtesten Orgelkomposi-

---

Himmel hoch da komm ich her“, BWV 769. Siehe W. Weiß, *Zum Papier einiger Bach-Handschriften in der Goethe Notensammlung*, in: *Bachiana et alia Musicologica: Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 340–355, hier besonders S. 351 f.

<sup>5</sup> Brief vom 22. Juni 1830; siehe G. Schulz (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Glückliche Jugend (Briefe des jungen Komponisten)*, Bremen 1971, S. 133 f.

<sup>6</sup> Siehe beispielsweise F. Bötzel, *Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen, dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37*, München 1984, S. 39; sowie M. Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988, S. 25–27.

<sup>7</sup> Siehe besonders P. Williams, *BWV 565: A Toccata in D Minor for Organ by J. S. Bach?*, in: *Early Music* 9, 1981, S. 330–337; eine Gesamtdarstellung des Themas bei R. D. Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln-Rheinkassel 1995, <sup>2</sup>1998.

tionen Bachs. Deshalb – und unabhängig von der Frage nach dem wirklichen Komponisten – gehört sie in die Debatte zum Thema Bach-Rezeption.

Die Tatsachen sprechen eindeutig zugunsten von BWV 565, da Mendelssohn die Dorische nämlich gar nicht als Toccata, sondern nur unter der Bezeichnung Präludium kannte. Das geht aus einem Brief hervor, den er 1831 aus Paris mit der Bitte an seine Familie richtet, ihm doch Noten von sechs bestimmten Orgelstücken Bachs, unter ihnen ein „Präludium und Fuge in d-Moll“, zu schicken. Von dem „Präludium“ notiert er in dem Brief auch das Incipit: es sind die beiden Anfangstakte der Dorischen Toccata.<sup>8</sup> Eine von dem Geiger Eduard Rietz (1802–1832) geschriebene Kopie dieses Stücks mit dem Titel „Preludio e Fuga di Giov: Seb: Bach“ befand sich bis zu seinem Lebensende in Mendelssohns Besitz.<sup>9</sup> Rietz war ein Verehrer Bachs und ein enger Freund Mendelssohns. Dem von Fanny, Mendelssohns älterer Schwester, angelegten Musikalienverzeichnis der Familie ist zu entnehmen, daß drei der zwischen 1823 und 1825 in die Notenbibliothek gekommenen Handschriften mit Orgelwerken Bachs eigenhändig geschriebene Geschenke von Eduard Rietz waren.<sup>10</sup> Bei BWV 538 hat Mendelssohn also lediglich den in der Abschrift vorgefundenen Titel Präludium und Fuge übernommen.

Vom Ästhetischen her betrachtet kann nicht bezweifelt werden, daß Mendelssohn zu einer bestimmten Zeit die Toccata BWV 565 als besonders geeignet zum Vortrag vor einem durchschnittlichen Publikum hielt. Mit dem Wort „für die Leute“ machte er sich vermutlich über den örtlichen Organisten<sup>11</sup> etwas lustig, doch der Stil der Toccata ist einfach und spricht unmittelbar an, die Hände spielen häufig im unisono, der verminderte Septakkord wird bis zum letzten strapaziert und rhetorische Pausen sorgen für strukturelles Maß. Mit dem Ausdruck „gelehrt“ wollte Mendelssohn wohl vermutlich weniger eine Komposition als vielmehr einen außerordentlich fähigen Komponisten charakterisieren.

Nachdem er von Goethe, den er danach nicht mehr wiedersehen sollte, Abschied genommen hat, begibt Mendelssohn sich zu einem über zweimonatigen

<sup>8</sup> Brief vom 11.–14. Dezember 1831 (New York Public Library, No. 142). Zitiert, jedoch mit zahlreichen Ungenauigkeiten, in: S. Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 48.

<sup>9</sup> M. Crum und P. Ward Jones, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Tutzing 1980–1989, Band 2, S. 32–33.

<sup>10</sup> R. Elvers und P. Ward Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn Studien* 8, 1993, S. 85–103, bes. S. 90.

<sup>11</sup> Wahrscheinlich ist Johann Gottlob Töpfer gemeint, 1817 Substitut und 1830 erster Organist der Stadtkirche. Schon zur Zeit von Mendelssohns Besuch galt Töpfer als Orgelbauexperte und als herausragendste Autorität Deutschlands auf diesem Gebiet. Siehe D. Chorzempa und H.-P. Bähr, Artikel *Töpfer, Johann Gottlob*, in: *New Grove* 2001, Bd. 25, S. 610.

Aufenthalt nach München und anschließend weiter nach Wien, wo er von Mitte August bis Oktober weilt. Dort begegnet er dem Bariton und Bach-Experten Franz Hauser (1794–1870). Hauser hatte er bereits 1825 in Berlin kennengelernt, als der Sänger der Stadt einen Besuch abstattete. Bei dieser Gelegenheit hatte dieser für Carl Friedrich Zelter das Quoniam aus Bachs h-Moll-Messe gesungen.<sup>12</sup> In dem Jahr vor Mendelssohns Aufenthalt in Wien hatte Franz Hauser von seinen Notenschreibern ein Manuskript mit zahlreichen Orgelwerken Bachs anfertigen lassen.<sup>13</sup> Es ist zu vermuten, daß er jetzt seinem jungen Kollegen Einblick in seine Notensammlung gewährt.

Als Mendelssohn sich im Oktober von Wien verabschiedet und eine neunmonatige Reise nach Italien antritt, befindet sich in seinem Reisegepäck ein „Lutherisches Liedbüchlein“, das Hauser ihm geschenkt hatte.<sup>14</sup> Dadurch inspiriert komponiert er in den nächsten Monaten eine ganze Folge von Kantaten über Kirchenlieder, so auch über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“.<sup>15</sup> Offenbar ist die Kantate in Anlehnung an Bachs Kanonische Veränderungen (BWV 769) für Orgel über denselben Choral komponiert worden, denn beide Stücke beginnen mit dem gleichen absteigenden als Kanon angelegten Lauf (siehe Notenbeispiele 1 und 2).<sup>16</sup> Auch stehen beide in derselben Tonart. Auf jeden Fall ist dabei von Interesse, daß Hauser im folgenden Jahr die Kanonischen Veränderungen publiziert hat.<sup>17</sup>

Mendelssohn, der das Jahresende 1830 in Rom verlebt, erhält als Weihnachtsgeschenk von Franz Hauser eine Abschrift von Bachs Orgelpartita „Christ, der du bist der helle Tag“ (BWV 766), die Hauser selbst angefertigt und mit dem Datum 22. Dezember 1830 versehen hat.<sup>18</sup> Einen Monat später drückt der Empfänger seinen tiefempfundenen Dank aus:

<sup>12</sup> Kobayashi FH, S. 11f.

<sup>13</sup> NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978/79), S. 85 ff.

<sup>14</sup> U. Wüster, *Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten. Gestalt und Idee*, Frankfurt/Main 1996. S. 58–63.

<sup>15</sup> Eine moderne Notenausgabe bietet K. Lehmann (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy, Vom Himmel hoch (Choralkantate über Luthers Weihnachtslied)*, Erstausgabe, Stuttgart 1985.

<sup>16</sup> Wüster, S. 434. Die Kanonischen Veränderungen könnten darüber hinaus als Modell für ein 1823 von Mendelssohn komponiertes Orgelwerk, die Choral-Variationen über „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, gedient haben. Siehe R. L. Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge 1983, S. 80f.

<sup>17</sup> NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 257.

<sup>18</sup> Das Manuskript gehört heute zu den Beständen der Bodleian Library, Oxford: *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 70*, foll. 61–64v. Siehe Crum/Ward Jones, Vol. 2, S. 33, sowie NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 185 (hier ist das Datum un-

„Lieber Hauser! Wenn ich an Sie schreibe so muß ich schon nicht anders als mit Dank anfangen; da haben Sie mir wieder einen göttlichen Choral v. Bach geschickt und selbst geschrieben, und das Ganze sieht so zierlich und nett u. doch gelehrt aus, wie mein Zimmer in der Bärenmühle; Sie wissen ja, welche Freude mir das muß gemacht haben ...“<sup>19</sup>

Mendelssohn dankt Hauser für das Manuskript und lobt dessen gefälliges und professionelles Aussehen. Aus einem Gefühl der Dankbarkeit mag er auch der Bärenmühle gedacht haben, denn dort hatte Hauser selbst gewohnt, als Mendelssohn in Wien eingetroffen war.<sup>20</sup> Vermutlich half dieser ihm dann bei der Quartiersuche, möglicherweise wohnte Mendelssohn sogar mit in Hausers eigener Wohnung. Jedenfalls gelangte er mit dem Geschenk in den Besitz eines weiteren bislang unveröffentlichten Orgelwerks von Bach, da die Partita erst 1846 gedruckt wurde, und zwar in Ausgaben bei C. F. Peters sowie von Mendelssohn selbst.<sup>21</sup> Augenscheinlich handelt es sich nicht um den einzigen „göttlichen Choral“, den er von Franz Hauser erhalten hat.

Während der neun Monate in Italien<sup>22</sup> findet Mendelssohn nur selten Gelegenheit zum Orgelspielen, und als er Ende Juli 1831 in der Schweiz eintrifft, ist seine Technik sicher etwas vernachlässigt. Deshalb beginnt er wie besessen Orgel zu üben, vor allem Bach. Von Ende August bis Anfang September ist er fast ausschließlich damit beschäftigt. An Goethe schreibt er, daß den Mönchen im Kloster Engelberg sein Vortrag von zwei Bachschen Fugen auf ihrer Orgel sehr gefallen habe,<sup>23</sup> obwohl sie vorher nicht einmal den Namen Bach gehört hätten. Doch der Brief, den er eine Woche später, als er in dem Dorf Sargans wegen Hochwasser festsitzt, an seine Familie schreibt, enthüllt noch ganz anderes:

„Heut hab ich den ganzen Morgen gespielt, u. angefangen zu studiren, weil es eigentlich eine Schande ist, daß ich die Hauptsachen von Sebastian Bach nicht spielen kann. In München will ich wenn es angeht, jeden Tag eine Stunde üben, denn ich habe heut nach ein paar Stunden schon Fortschritte mit den Füßen gemacht. (nota bene im Sitzen), Ritz hatte mir nämlich erzählt, daß ihm Schneider in Dresden die d dur Fuge

---

korrekt mit 26. Dezember angegeben). Hauser notiert auf der Quelle: *für Felix M./ Wien d. 22 Dec. 30 Hauser.*

<sup>19</sup> Brief vom 30. Januar 1831, wiedergegeben bei Kobayashi FH, S. 20 sowie in NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 185.

<sup>20</sup> Kobayashi FH, S. 20.

<sup>21</sup> Mendelssohn legte seiner Edition das von Hauser geschenkte Manuskript zugrunde. Siehe NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 193.

<sup>22</sup> Siehe Mendelssohns Brief an Goethe vom 28. August 1831, veröffentlicht in: Schulz, S. 189–197.

<sup>23</sup> Ebenda.

aus dem wohltemperierten Clavier [an dieser Stelle notiert Mendelssohn die ersten zehn Noten des Themas der D-Dur-Fuge aus Teil I] auf der Orgel mit dem Pedal die Bässe, vorgespielt habe, das war mir bisher so fabelhaft vorgekommen, daß ich es nie recht begriffen hatte. Heut früh fiel es mir auf der Orgel wieder ein, da machte ich mich ungesäumt daran, u. bin wenigstens so weit gekommen zu sehen, daß es gar nicht unmöglich ist und daß ichs lernen werde. Das Thema ging schon ziemlich gut, u. so habe ich auch die Stellen aus der d dur Fuge für Orgel, aus der f dur Toccata, und die g moll Fuge, die ich auswendig wußte, geübt; wenn ich in München eine ordentliche, nicht gebrochene Orgel finde, werde ich es lernen, u. freue mich kindisch darauf die Sachen herunterzuorgeln. Die f dur Toccata mit der Modulation am Schluß klingt als sollte die Kirche zusammenstürzen. Das war ein furchtbarer Kantor.“

Nachdem er am Nachmittag intensiv geübt hat, resümiert er:

„Ich habe eben noch bis zur Dämmerung Orgel geübt, u. trampelte wüthend auf dem Pedal herum, als wir auf einmal bemerkten, daß das tiefe Cis auf dem Subbaß ganz sanft, aber unaufhörlich mitsaus'te, alles Drücken, Rütteln, Stoßen der Taste half nichts, wir mußten in die Orgel hineinklettern, unter den dicken Pfeifen herum. Das Cis saus'te immer sanft fort, der Fehler lag in der Windlade, der Organist war in großer Verlegenheit weil morgen ein Festtag ist, da mußte ich am Ende mein Schnupftuch in die Pfeife stopfen, und da gab es kein Sausen aber kein Cis mehr. Einerlei, ich spielte doch fortwährend [hier notiert er die ersten fünf Zählzeiten des Themas von Bachs D-Dur-Fuge für Orgel (BWV 532/2)]: es geht schon ziemlich.“<sup>24</sup>

Was ist diesem Brief zu entnehmen? Als wichtigstes erfahren wir, daß es Mendelssohn noch an der nötigen Pedaltechnik mangelt – jedenfalls seinem eigenen Maßstab nach –, um Bachs großen Orgelwerken gerecht werden zu können. Darüber hinaus offenbart seine Bemerkung über Johann Gottlob Schneiders (1798–1864) Darbietung der D-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I (BWV 850/2), daß er nicht alle Möglichkeiten kennt, die das Pedal bereithält: Mendelssohn ist offensichtlich verblüfft, daß man das mit einem Schwall von Zweiunddreißigstelnoten beginnende Fugenthema überhaupt mit den Füßen spielen kann.

Während des Pedalübens bringt ihn diese Stelle aus dem Wohltemperierten Klavier auf Bachs einzige Orgelfuge in D-Dur (BWV 532/2) und die Toccata F-Dur (BWV 540/1), die beide hinsichtlich der Pedaltechnik außerordentlich hohe Ansprüche an den Spieler stellen. Unter diesem Aspekt ist unter der „g moll“-Fuge wahrscheinlich die Fuge BWV 542/2 zu verstehen, Bachs einzige Fuge in dieser Tonart mit virtuosem Anspruch im Pedal. Mendelssohn

<sup>24</sup> Brief vom 3. September 1831. Siehe P. Sutermeister (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz*, Zürich 1958, S. 242ff.

könnte mit dieser Fuge durch Zelter bekannt geworden sein, der, wie es scheint, von ihr besonders fasziniert war, oder auch durch seinen Orgellehrer August Wilhelm Bach (1796–1869), der das Stück in seine Sammlung „Orgel-Stücke für das Concert“ (Berlin 1829) aufgenommen hatte.<sup>25</sup> Er könnte sie auch durch seinen Freund, den Musikkritiker und Musikschriftsteller Adolf Bernhard Marx (1795–1866) kennengelernt haben, der die Fuge als erster veröffentlicht hat, oder aber durch Rietz, der – wie im Falle der Dorischen Toccata – der Familie Mendelssohn offenbar eine Abschrift des Stücks geschenkt hatte.<sup>26</sup> Da Felix dieses auswendig konnte, war es ihm wohl schon länger vertraut. Doch eingedenk seines erstaunlichen Gedächtnisses sollte man diesen Punkt nicht überbewerten.<sup>27</sup>

Der Brief ist noch in anderer Hinsicht interessant. Dem zweiten von Mendelssohn notierten Incipit nach zu urteilen, benutzte er das Thema der D-Dur-Fuge als Pedalübung, ausgehend vom tiefen Cis (auch wenn er als Anfangston D notiert). Mendelssohn hat auch vorher schon Cembalostücke Bachs auf der Orgel gespielt,<sup>28</sup> auch mit Pedal. Doch sie als Kunststückchen für Pedal vorzuführen, ist offensichtlich erstmalig. Am interessantesten aber – wenigstens aus ästhetischer Sicht – ist Mendelssohns Entzücken über die Modulation nach Ges-Dur in den Takten 424 bis 432 der F-Dur-Toccata. Als er in späteren Jahren seine Orgelfuge f-Moll revidierte, weil er sie in seine Sammlung der Sechs Sonaten opus 65 aufnehmen wollte, schreibt er den Anfang der Coda neu und verwendet die gleichen exotischen Harmonien ( $V\frac{3}{2}/N^6-N^6$ ), die Bach in dieser Passage gebraucht hat.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Über Zelter und BWV 542/2 siehe G. Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, S. 138–171, bes. S. 145f. Über A. W. Bachs Beziehung zu dieser Fuge, siehe A. Sieling, „Selbst den alten Vater Sebastian suchte man nicht mehr so langstielig abzuhaspeln“: *Zur Rezeptionsgeschichte der Orgelwerke Bachs*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2: 1850–1900, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1999, S. 299–339, bes. S. 307 und 337, Anm. 42.

<sup>26</sup> Zu der Ausgabe der Fuge von A. B. Marx siehe NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 267f. Eine von Rietz angefertigte Abschrift des Satzes hat sich bis zu seinem Lebensende in Mendelssohns Besitz befunden. Siehe Crum/Ward Jones, Bd. 2, S. 33.

<sup>27</sup> E. Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age* (übersetzt von D. Newlin), London 1963, S. 530f.

<sup>28</sup> Siehe Mendelssohns Brief an seine Familie vom 24. Oktober 1828, wiedergegeben in: Großmann-Vendrey, S. 181.

<sup>29</sup> R. Parkins und R. I. Todd, *Mendelssohn's Fugue in F Minor: A Discarded Movement of the First Organ Sonata*, in: *The Organ Yearbook* 14, 1978, S. 61–77, bes. S. 69. Die beiden verschiedenen Fassungen der Fuge sind veröffentlicht in: W. A. Little (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Complete Organ Works*, London 1987–1990, Bde. 1 und 4.

Zwei Wochen später trifft er in München ein. Von dort schreibt er seinem Lehrer Zelter:

„Nun gehe ich auf die St. Peterorgel und studire einige Bachsche Fugen mit den Füßen. Davon mag Ihnen denn der Ueberbringer erzählen.“<sup>30</sup>

Unverzüglich setzt er seine konzentrierten Bemühungen um den Pedalpart in den Orgelfugen D-Dur und g-Moll fort. Der Überbringer des Briefes war vermutlich ein Mitglied seiner Familie, die seinen Bericht über sein Orgelüben in Sargans bereits kannte.

Doch vierzehn Tage später berichtete er der Familie erneut über sein Orgelüben in München:

„Auch spiele ich täglich eine Stunde Orgel, kann aber leider nicht üben, wie ich wollte, weil das Pedal um fünf hohe Töne zu kurz ist, so daß man keine Seb. Bach'sche Passage darauf machen kann. Aber es sind wunderschöne Register darin, mit denen man Choräle figuriren kann; da erbaue ich mich denn am himmlischen strömenden Ton des Instruments; namentlich, Fanny, habe ich hier die Register gefunden, mit denen man Seb. Bach's ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘ spielen muß. Es ist als wären sie dazu gemacht, und klingt so rührend, daß es mich allemal wieder durchschauert, wenn ich es anfangen. Zu den gehenden Stimmen habe ich eine Flöte 8 Fuß, und eine ganz sanfte 4 Fuß, die nun immer über dem Choral schwebt, – Du kennst das schon von Berlin her. Aber zum Choral ist ein Clavier da, das lauter Zungenregister hat, und da nehme ich denn eine sanfte Hoboe, ein Clairon, sehr leise, 4 Fuß, und eine Viola. Das zieht den Choral so still und durchdringend, als wären es ferne Menschenstimmen, die ihn aus Herzensgrund singen.“<sup>31</sup>

Mendelssohn versichert in dieser Briefstelle seiner Familie gleich zu Beginn, daß er sein in Sargans gemachtes Versprechen einhält, täglich eine Stunde Orgel zu üben. Doch beklagt er, daß das Pedal des Instruments, auf dem er übt (gemeint ist vermutlich die Orgel in St. Peter), schon mit g beziehungsweise a aufhört, und so das Spielen von Bachs „Passagen“ ausschließt. Mit dem Ausdruck „Passage“ meint er in diesem Kontext eine schnelle, weiträumige Spielfigur. Doch sei die Orgel für relativ langsame Choralsätze sehr gut geeignet; sie ermögliche, die Melodie als Solo mit Zungenregistern und die Begleitung mit Flöte zu spielen. Die Komposition, die er als idealen Anwärter für diese klassische Registrierung ansieht, ist der berühmte Satz „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654) aus den sogenannten Achtzehn Chorälen, Bachs einziger Satz dieses Kirchenliedes für Orgel.

<sup>30</sup> Brief vom 22. September 1831. Siehe Elvers, Briefe, S. 147f.

<sup>31</sup> Brief vom 6. Oktober 1831. Siehe P. Mendelssohn Bartholdy (Hrsg.), *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1861, S. 277f.

Nicht zum ersten Mal zitiert Mendelssohn dieses Stück in einem Brief. Schon einen Monat zuvor schrieb er aus Lindau an seine Familie: „gestern fuhr ich von [St. Gallen] hierher ... fand Abends eine wundervolle Orgel, wo ich ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘ spielen konnte nach Herzenslust ...“<sup>32</sup> Ersichtlich gehört das Stück zu seinen liebsten, und so sollte es auch bis zu seinem Tode bleiben.

Die nächsten zwei Monate verbringt er in Deutschland. Mitte November erreicht er Frankfurt, wo er Gast im Hause von Johann Nepomuk Schelble (1789–1837), dem Direktor des Städtischen Cäcilienvereins, ist. Wie Zelters Sing-Akademie konzentrierte sich auch diese Chorvereinigung auf die frühe Musik, besonders auf Bach. Mendelssohn hatte Schelble 1822 in Frankfurt kennengelernt, als er der Aufführung einer Motette Bachs durch den Cäcilienverein beiwohnte. Von Schelble heißt es, daß er im Besitz zahlreicher Abschriften von Choralvorspielen Bachs gewesen sei.<sup>33</sup>

Während Mendelssohns Aufenthalt 1831 in Frankfurt, erreichen ihn sehr freudige und sehr schlimme Nachrichten aus seiner Familie: erst trifft die Anzeige über die Verlobung seiner jüngeren Schwester Rebecka, genannt „Beckchen“, mit dem Mathematiker Lejeune Dirichlet ein, später die Mitteilung vom Tod seiner Tante Henriette, genannt „Jette“. In einem Brief an Fanny, den er am 14. November zu schreiben beginnt, sagt er:

„O mein liebes Schwesterlein und Musiker, heut ist Dein Geburtstag und ich wollte Dir gratuliren und froh sein, da kamen Eure Briefe über Tante Jette und mit der rechten Freude ist es nun wohl vorbei. Gestern kam die Verlobungsnachricht, heute diese, es geht sonderbar hin und her. Ich will Dir eins von den neuen unbegreiflich rührenden Seb. Bachschen Orgelstücken schenken, die ich hier eben kennen gelernt, sie passen zu heut in ihrer reinen weichen Feierlichkeit, es ist als hörte man die Engel im Himmel singen.

d. 17ten. Ich wollte das Stück schreiben, als ich den Brief anfang, legte das Papier Abends zurecht, und morgens, als ich aufstand, war das ganze schon fertig geschrieben, Schelble war früher aufgestanden, hatte mich davon sprechen hören und war mir zuvorgekommen. An diesem kleinen Zug kannst Du dir mein übriges Leben mit ihm wieder ausmalen; er beschämt mich jeden Augenblick durch neue Güte ...

Nun spiele diesen Choral mit Beckchen, so lange ihr noch zusammen seid, und denkt mein dabei. Wenn am Ende die Chormelodie zu flattern anfängt und oben in der Luft endigt und alles sich in Klang auflöst, das ist wohl göttlich. Es sind noch viel andre von gleicher Kraft da, aber sie sind bitterer. Zu heute paßt dieser gerade, und so schicke ich ihn, und grüße und küsse Dich und Hensel und wünsche Ihr mögt mir so bleiben, wie ich Euch.

<sup>32</sup> Brief vom 5. September 1831, siehe Sutermeister, S. 248f.

<sup>33</sup> NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 254f.

N.B. Der Choral ist mit DoppelPedal 8 Fuß, Schelble hat ihn so eingerichtet, es fehlt keine Note.<sup>34</sup>

Mendelssohns hier wiedergegebene emotionale Äußerung zu der vermutlich weitgehend vollständigen Sammlung von Choralvorspielen Bachs im Besitz von Johann Nepomuk Schelble ist von besonderem Interesse. Die gesamte Choral Sammlung vor Augen äußert er sich doch nur wenig anders als bei der Schilderung seines damaligen Spiels von „Schmücke dich, o liebe Seele“ auf der Orgel von St. Peter in dem Brief aus München (vgl. S. 127). Jetzt verwendet er Wörter wie „singen“ im Zusammenhang mit Engeln und mit Menschen. Die Vorstellung von Engeln korrespondiert mit den Wörtern „flattern“ und „Luft“ gegen Ende des Briefes. Aber bei seinen Bemerkungen über den Choral hatte er damals vor allem im Sinn, wie das Stück auf einer bestimmten Orgel klingt, jetzt beschreibt er die Wirkung der Musik an sich. Ohne Zweifel sprachen ihn auch die Choralttexte stark an. Wodurch auch immer, er ist jedenfalls im Innersten berührt und überwältigt von tiefen Gefühlen.

Um diese Gedanken Mendelssohns richtig zu deuten, ist eine Identifizierung der seiner Schwester Fanny brieflich mitgeteilten Stücke unumgänglich. Den besten Anhaltspunkt dafür bietet natürlich seine Beschreibung vom Schluß des Stückes: die Stimme, die die Choralmelodie ausführt, sei lebhafter (sie „flattert“) und kadenzieren auf einem sehr hohen Ton (Mendelssohn schreibt, daß sie „oben in der Luft“ endige). Der Tonlage nach handelt es sich also um eine Sopranstimme. Unter den Hunderten von Choralvorspielen Bachs (einschließlich der ihm lediglich zugeschriebenen) ist nur ein einziges, auf das diese Beschreibung zutrifft – die Bearbeitung über „Wir glauben all an einen Gott“, BWV 740. Hiervon existieren vier verschiedene Fassungen die sich hinsichtlich der Führung der Choralmelodie (Sopran- oder Tenorlage) und der Anzahl der Pedalstimmen (eine oder zwei) unterscheiden.<sup>35</sup> In der bekanntesten Fassung liegt die Melodie im Sopran und sie enthält außerdem einen doppelten Pedalpart, so wie es Mendelssohn in dem Postskriptum seines Briefes an Fanny vom 14. bis 17. November 1831 beschreibt.

Das Notenbeispiel 3 läßt die Übereinstimmung der Schlußakte mit Mendelssohns Worten erkennen. Die Liedmelodie wird in T. 27 auf der dritten Zählzeit mit Viertel- und Halbenoten in der rechten Hand beendet. Vier Zählzeiten weiter beginnen Zweiunddreißigstel, die sechs Zählzeiten lang andauern; nach aufsteigenden Sequenzen endet die Passage schließlich eine Oktave

<sup>34</sup> Brief vom 14.–17. November 1831. Siehe Elvers, Briefe, S. 148f. Mit Hensel ist Fannys Ehemann, der Maler Wilhelm Hensel, gemeint.

<sup>35</sup> Die vier Fassungen sind veröffentlicht in: G. Weinberger (Hrsg.), *Johann Ludwig Krebs, Choralbearbeitungen*, Wiesbaden 1986.

höher als zu Beginn. Durch ihre dissonante Verbindung mit einem Dominantseptakkord sowie dem Tonika-Orgelpunkt im Pedal sind diese Sequenzen für den Hörer fast unerträglich. Nach der bis zum äußersten durch eine ausgedehnte Appoggiatur auf einer Viertelnote hinausgezögerten Lösung entsteht endlich ein überwältigendes Gefühl der Erleichterung. Alle Stimmen – „alles“, sagt Mendelssohn in dem Brief – lösen sich in einen Dreiklang – den „Klang“, so Mendelssohn –, und münden in die Tonika.

„Wir glauben all an einen Gott“ ist nicht nur wegen des Gebrauchs von Dur-Tonarten ein so außerordentlich wohlklingendes Stück, sondern ebenso wegen der überreichen Verwendung von parallelen Terzen und Sexten in reinem Tonika-Wohllaut.<sup>36</sup> (Diese Qualität erklärt vielleicht, warum – abgesehen vom Text des Liedes – Felix Mendelssohn den Choral als nicht so schmerzlich wie die anderen aus Schelbles Sammlung empfand.) Solche Eigenschaften sind nicht typisch für Bach, eher sind sie der Generation nach Bach zuzuschreiben. Diese Feststellung trifft auch auf bestimmte galante Stileigentümlichkeiten zu, die in diesem Werk zu finden sind, beispielsweise in den ersten zwei Zählzeiten von T. 7 in BWV 740. Somit überrascht nicht, daß zwei der vier Fassungen des Stückes in einer Ausgabe aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dem Bach-Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) zugeschrieben wurden. Und in der Tat herrscht heute die Meinung vor, daß Bach mit keiner der vier Versionen das geringste zu tun hat.<sup>37</sup>

Diese Hypothese wird nachhaltig durch folgende Beweise gestützt: Sowohl Mendelssohn als auch Schelble nehmen das Stück in ihre Bach-Editionen auf und lassen damit auf ihre Vorliebe für BWV 740 als ein Werk Bachs schließen. Mendelssohn veröffentlicht das Stück 1846 in dem Band „Grand Preludes on Corales“ [sic], Schelble nimmt es in den ersten Band seiner Sammlung „Var.[iirte] Choräle fürs P. f. zu 4 Händen eingerichtet“ (ohne Jahr) auf.<sup>38</sup> Des weiteren schreibt Mendelssohn in seiner Ausgabe vor, das Doppelpedal ohne Sechzehnfuß zu registrieren, was mehr oder weniger mit seiner Bemerkung im Nachwort über die Registrierung im Pedal mit Achtfuß übereinstimmt, da ein Sechzehnfuß-Register die an sich schon dichte Textstruktur noch mehr verunklaren könne. An dieser Stelle erwähnt er auch, daß Schelble das Werk für

<sup>36</sup> P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 289f.

<sup>37</sup> K. Tittel, *Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Versuch zur Lösung von Autor-schaftsproblemen*, BJ 1966, S. 102–137, bes. S. 130ff.

<sup>38</sup> Zu Mendelssohns Ausgabe siehe R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs*, in: *Gestalt und Glaube*. Fs. für Oskar Söhngen, Berlin 1960, S. 145–149. Zu Schelbles Ausgabe siehe Kobayashi FH, S. 272, sowie A. Schanz, *J. S. Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach 2000, S. 547.

Doppelpedal „eingerichtet“ habe. Kaum zufällig existiert nur ein einziges Manuskript des Werkes BWV 740 als Abschrift dieser Fassung, und zwar stammt es aus der Feder des Schelble-Schülers und -Erben Franz Xaver Gleichauf (1801–1856).<sup>39</sup> Alle diese Bemerkungen führen zu dem Schluß, daß die uns bekannte Fassung von BWV 740 eine Bearbeitung von Johann Nepomuk Schelble ist. Vermutlich lag ihm die andere Fassung mit Doppelpedal vor, die er an zahlreichen Stellen und in jeder Stimme verbessert hat.

Da – soviel wir wissen – weder Fanny noch Rebecka Orgel spielten, stellte sich ihr Bruder Felix sicherlich die beiden zusammen an einem der Klaviere zu Hause vor. Er wußte natürlich, daß seine Schwestern Bachs Orgelwerke gern vierhändig spielten – wie damals allgemein üblich. Fanny hatte ihm vor zwei Jahren im Zusammenhang mit Bachs Orgelpräludien geschrieben:

„... Beckchen paukt mit Virtuosität das Pedal ... u. ich stärke mein Herz zuweilen daran. Der alte Bach würde sich todtlachen, wenn er das sehen könnte.“<sup>40</sup>

In einem Brief, den Felix einige Jahre später an Rebecka schreibt, spricht er auch davon, daß sie beide zusammen Orgelwerke Bachs vierhändig auf dem Klavier spielen: auch hier Rebecka links und mit dem Pedalpart betraut.<sup>41</sup> Fannys Bemerkung enthält einen Hauch von Spott, aber auch von unverstellter Offenheit, denn die Schwester war zwar eine begabte Sopranistin, doch nicht unbedingt die geborene Klaviervirtuosin. Die Unzulänglichkeit als Partnerin beim Vierhändigspielen hat ihre ältere Schwester sicher nicht unbedingt erfreut, doch Fannys Lob für ihre Bemühungen ist aufrichtig.

Damals war Rebecka sicher für den relativ langsamen Rhythmus des Pedalparts dankbar, auch wenn er zwei Stimmen umfaßte. Die Bemerkung ihres Bruders über die Achtfuß-Registrierung besagte, den Part so zu spielen, wie er notiert ist, nicht nach unten oktaviert, um etwa den Sechzehnfuß zu imitieren und so zu vermeiden, dem Spieler des Manualparts mit den Händen ins Gehege zu kommen. Bachs Orgelwerke in dieser Weise auf einem Klavier zu spielen war allgemein gebräuchlich, wie das Vorwort zu Band I der Peters-Ausgabe von 1844 zeigt. Der Pedalpart kann in diesem Stück glücklicherweise so ge-

<sup>39</sup> Crum/Ward Jones, Bd. 2, S. 35 f.; sowie NBA IV/5-6 Krit. Bericht, S. 254 f.

<sup>40</sup> Brief vom 29. Juli 1829. Siehe E. Weissweiler (Hrsg.), *Fanny und Felix Mendelssohn*. „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Briefwechsel 1821 bis 1846*, Berlin 1997, S. 85.

<sup>41</sup> Brief vom 4. Juni 1839 (New York Public Library, Nr. 406), zitiert in Großmann-Vendrey, S. 186. Hier erwähnt Mendelssohn, daß er in Frankfurt einige „sehr bedeutende“ Orgelwerke von Bach entdeckt habe und sich sehr darauf freue, sie so mit Rebecka vierhändig spielen zu können. Für diese Information danke ich Wm. A. Little.

spielt werden, wie er notiert ist, und greift nur geringfügig in den Tastenbereich des anderen Klavierspielers über.

Man kann sich vorstellen, daß der Choral bald nach dem Kennenlernen zu den Lieblingsstücken von Fanny und Rebecka avancierte. Jedesmal, wenn sie ihn spielten, würden sie Felix' gedenken – wie er es eingefordert hatte – und andererseits auch an die schmerzlichen Ereignisse erinnert werden, die ihre Familie zum Zeitpunkt des Bekanntwerdens mit dem Stück betroffen hatten. Der Bruder hatte wohlweislich ein Stück ausgewählt, das so feierlich war, um die verstorbene Tante zu ehren, und doch auch so herzerfreuend, um als Geburtstagsgabe seine ältere Schwester zu beglücken. Der Wortlaut des Titels „Wir glauben all an einen Gott“ ist eine beruhigende Formel für alle Lebenslagen.

Inzwischen wird die Reise fortgesetzt, und der ausgedehnte Aufenthalt in Paris während des Winters 1831/32 ist ihr Schwerpunkt. Obwohl Mendelssohn die Pianisten Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) und Ferdinand Hiller (1811–1885)<sup>42</sup> Orgelkompositionen Bachs spielen hörte, waren diese vier Monate künstlerisch ebenso enttäuschend, wie schon seine Reise dorthin im Jahr 1825. Auch ist dieser Aufenthalt für ihn persönlich durch die Nachrichten vom Tod seines Freundes Eduard Rietz und dann auch Goethes ziemlich bedrückend. Schließlich, um die Sache noch schlimmer zu machen, zieht er sich die Asiatische Cholera zu. Ohne Zweifel ist Felix erleichtert, als er schließlich am 22. April 1832 seinen Fuß auf Londoner Boden setzt, der Stadt, in der einige seiner engsten Freunde sich niedergelassen hatten und in der er selbst schon als Berühmtheit gilt. Sein erster Aufenthalt dort hatte im Jahr 1829 stattgefunden; es scheint so, als habe er damals regelmäßig in der St. Pauls Kathedrale Sonntag morgens das Postludium zum Ausgang des Gottesdienstes spielen dürfen.<sup>43</sup> Die dreimanualige Orgel von Bernard Smith war eins der wenigen Instrumente Londons in dieser Zeit mit einem vollständigen, zwei Oktaven umfassenden Pedal (C–c').<sup>44</sup> Dadurch eignete sie sich für die Musik Bachs recht gut. Das Musizieren in der Kathedrale, wie Mendelssohns Orgelkonzerte im allgemeinen, bestand vermutlich zum größten Teil aus Improvisationen sowie dem Vortrag von Kompositionen Bachs. In den Folgejahren entwickelt sich dieses Muster zum Standard für Mendelssohns Auftritte bei seinen weiteren Besuchen in London. 1837 soll er sogar mehr als eine halbe Stunde ununterbrochen gespielt haben und dabei von einer ganzen Schar begeisterter Zuhörer auf der Orgelempore umgeben gewesen

<sup>42</sup> Brief an seine Familie vom 11.–14. Dezember 1831.

<sup>43</sup> P. Jourdan, *Mendelssohn in England 1829–37*, Dissertation, Cambridge 1998, S. 98f. und 126, sowie Elvers, Briefe, S. 75f.

<sup>44</sup> N. Thistlethwaite, *The Making of the Victorian Organ*, Cambridge 1990, S. 22f.

sein.<sup>45</sup> Vor allem durch diese Aufführungen macht er Bachs Musik in England bekannt.<sup>46</sup>

Mendelssohns Orgelspiel in der St. Pauls Kathedrale im Jahre 1832 ist gut belegt. Wie 1829 wohnt er auch bei diesem Aufenthalt bei Thomas Attwood (1765–1838), dem schon etwas älteren Organisten der Kirche, einem früheren Schüler Mozarts. An einem Sonntagmorgen, dem 27. Mai, früh um acht Uhr, schreibt Attwood folgende Zeilen an seinen Freund und Mit-Organisten Vincent Novello (1781–1861), um diesen, einen glühenden Verehrer von Bachs Musik, durch eine persönliche und per Boten überbrachte Mitteilung auf ein bevorstehendes Ereignis aufmerksam zu machen:

„Dear Novello, – Mendelssohn has just rec<sup>d</sup> some manuscripts of Sebastian Bach, which he purposes trying this Morn<sup>g</sup>: hope you will meet him – 11o’c.“<sup>47</sup>

(„Lieber Novello – Mendelssohn hat gerade einige Manuskripte von Sebastian Bach bekommen und beabsichtigt, sie an diesem Morgen zu probieren: ich hoffe, daß Sie kommen können – pünktlich 11 Uhr.“)

Demnach wollte Mendelssohn – vermutlich wieder zum Ausgang des Gottesdienstes, der 9.45 Uhr begann –, in der Kathedrale Orgel spielen.<sup>48</sup> Denkbar ist, daß er die neuen Manuskripte von Franz Hauser erhalten hatte, der als Mitglied einer deutschen Operntruppe gerade in London weilte.<sup>49</sup> Man kann davon ausgehen, daß es sich bei dieser Gelegenheit um eine so noch nie dagewesene Demonstration im Prima-vista-Spiel gehandelt hat.

Zwei Wochen später, am 10. Juni, wird von Mendelssohn berichtet, daß er Fugen „zum Ergötzen aller Zuhörer“ auf der Orgel von St. Paul gespielt und dabei eine solche Aufmerksamkeit durch seine Art Pedal zu spielen erregt habe, daß seit dieser denkwürdigen Aufführung eine vollständige Umwälzung des bisher in England üblichen Orgelspielens datiert.<sup>50</sup> Diese Hinweise be-

<sup>45</sup> Siehe P. Ward Jones (Hrsg.), *The Mendelssohns on Honeymoon: The 1837 Diary of Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy Together with Letters to Their Families*, Oxford 1997, S. 99ff.

<sup>46</sup> Jourdan, S. 178.

<sup>47</sup> F. G. Edwards, *Bach's Music in England*, in: *The Musical Times* 37, 1896, S. 722–726, bes. S. 724; F. G. Edwards, *Thomas Attwood*, in: *The Musical Times* 41, 1900, S. 788–794, bes. S. 791; sowie Jourdan, S. 180.

<sup>48</sup> W. M. Atkins, *The Age of Reform: 1831–1894*, in: *A History of St. Paul's Cathedral*, ed. W. R. Matthews and W. M. Atkins, London 1957, S. 250–299, bes. S. 253.

<sup>49</sup> D. A. Jorgenson, *The Life and Legacy of Franz Xaver Hauser: A Forgotten Leader in the Nineteenth-Century Bach Movement*, Carbondale/Ill. 1996, S. 33ff.

<sup>50</sup> Siehe insbesondere W. A. Lampadius, *A Life of Felix Mendelssohn Bartholdy* (übersetzt von W. L. Gage), London 1876, S. 18; sowie W. S. Rockstro, *Mendelssohn*, London 1884, S. 48.

treffen unzweifelhaft die Fugen von Bach mit ihren virtuosen Anforderungen an die Pedaltechnik. Sie bilden auch den Kontext zu einem Brief vom Spätsommer, in dem Mendelssohn sich mit größtem Vergnügen an seinen Vortrag einer „Bachschen Fuge aus a moll“ an der Orgel der St. Pauls Kathedrale erinnert.<sup>51</sup> In diesem Fall muß er Bachs einzige Orgelfuge in dieser Tonart, die berühmte Fuge a-Moll BWV 543/2 meinen, und es ist durchaus denkbar, daß er gerade dieses Stück am 10. Juni gespielt hat. Abgesehen von der Frage nach dem Datum kann man sicher sein, daß die Zeugen dieses denkwürdigen Auftretts der Ausführung des schwierigen Pedalparts, den nur wenige englische Organisten bewältigen konnten, ohne Zweifel allerhöchsten Respekt zollten. Daß Mendelssohn jetzt zu solchen Leistungen fähig ist, zeigt einen wesentlichen Qualitätssprung seiner Pedaltechnik im Vergleich zu seinem Aufenthalt in der Schweiz ein Jahr zuvor. Jetzt ist er durch und durch ein Köhner.

Ein anderes Orgelwerk Bachs, das Mendelssohn damals in London spielte, ist Präludium und Fuge e-Moll BWV 533. Nach einer Mitteilung des Organisten Edward Holmes aus dem Jahre 1835 haben die englischen Musikliebhaber das Stück erst durch die Aufführung von Mendelssohn in der St. Pauls Kathedrale kennengelernt.<sup>52</sup> Von Novello stammt die Bemerkung, daß Mendelssohn dieses Stück auswendig konnte und häufig spielte.<sup>53</sup> Als Vincent Novello um eine Kopie der Fuge zum eigenen Gebrauch bittet, antwortet ihm Mendelssohn auf englisch:

„As soon as I have a free moment, I will try to write for you the Fugue in E [Minor]; but I cannot promise whether I shall succeed, as I fear I do not recollect exactly the distribution of parts in some passages. However, I will try it, and if I do not recollect it, get you a copy from Germany.“<sup>54</sup>

(„Sobald ich etwas Zeit habe, will ich die e-Moll-Fuge für Sie aufschreiben; doch kann ich nicht versprechen, ob ich es schaffe, da ich mich nicht genau an die Verteilung der Stimmen in einigen Passagen erinnern kann. Doch will ich es versuchen, und wenn ich mich nicht erinnern kann, bekommen Sie eine Abschrift aus Deutschland.“)

<sup>51</sup> Unveröffentlichter Brief an Marie Kiené vom 28. Juli 1832 (Privatbesitz).

<sup>52</sup> Jourdan, S. 180. In demselben Sinne äußert sich der Organist H. J. Gauntlett, der berichtet, Mendelssohn sei der erste gewesen, der Bachs „kleines“ e-Moll-Präludium und Fuge in England gespielt habe. Siehe Edwards, *Bach's Music in England*, S. 724. Gauntlett verwendet den Begriff „kleines“ Präludium, um zwischen diesem und dem größeren Präludium und Fuge e-Moll BWV 548 zu unterscheiden. BWV 533 trägt im englischsprachigen Raum den Beinamen „Cathedral“, der seinen Ursprung sicherlich in Mendelssohns Spiel dieses Stückes in St. Paul's hat.

<sup>53</sup> V. Novello (Hrsg.), *Sebastian Bach: Prelude and Fugue in E Minor*, London 1833 (Select Organ Pieces Nr. 42).

<sup>54</sup> Edwards, *Bach's Music in England*, S. 724.

Nachdem Novello im folgenden Jahr die Kopie erhalten hatte, veröffentlichte er das Präludium und die Fuge umgehend in seiner Reihe „Select Organ Pieces.“

Präludium und Fuge e-Moll ist vermutlich auch Gegenstand des Briefes, den Mendelssohn zwei Monate nach seiner Rückkehr in die Heimat im Sommer 1832 aus Berlin an Thomas Attwood schreibt:

„I avail myself of Mr. Moore's leaving Berlin to send you the long promised Prelude of Bach's with your favourite fugue, and with that other wonderful piece, which I played every Sunday on your organ, & which produced so good effect with your Diapasons ... I hope you will play sometimes the fugue as a last voluntary and think of the time when you allowed me to do so, a time which I shall always think of, and which was a very happy one for me.“<sup>55</sup>

(„Ich nehme die Gelegenheit wahr, Mr. Moore bei seiner Abreise aus Berlin das schon lange versprochene Präludium von Bach mit Ihrer Lieblingsfuge und dem anderen wunderbaren Stück, das ich jeden Sonntag auf Ihrer Orgel spielte und das sich für die Prinzipalstimmen dieses Instruments so gut eignet, mitzugeben ... Ich hoffe, daß Sie die Fuge manchmal zum Gottesdienstaussgang spielen und dabei an die Zeit denken, als Sie mir erlaubten zu spielen, an eine Zeit, an die ich immer denken werde und die für mich sehr glücklich war.“)

Auf jeden Fall kann mit der hier von Mendelssohn erwähnten Fuge nicht diejenige in a-Moll gemeint sein, denn Attwood konnte ein so schwieriges Stück wohl kaum bewältigen.<sup>56</sup> Das andere von Mendelssohn als „wunderbar“ bezeichnete Stück ist leider nicht zu identifizieren.

Mendelssohns Aufenthalt in London erstreckte sich über zwei Monate. Gegen Ende Juni kehrt er nach einer Abwesenheit von mehr als zwei Jahren nach Berlin zurück. Die intensive Beschäftigung mit Bachs Orgelwerk behält er auch nach seiner Rückkehr bei und setzt sie lebenslang fort, und zwar als ausübender Künstler, Komponist, Herausgeber, Sammler, Pädagoge und umfassender Botschafter Johann Sebastian Bachs. Es steht außer Zweifel, daß in der Zeit der Frühromantik Bachs Musik keinen so einflußreichen Fürsprecher besaß wie Felix Mendelssohn Bartholdy.

Übersetzung: *Barbara Steinwachs* (Leipzig)

<sup>55</sup> Brief vom 3. September 1832 (Library of Congress), zitiert in Edwards, Thomas Attwood, S. 791. Der Überbringer der Sendung war Joseph Moore, ein Freund Mendelssohns und Mitorganisator des Birmingham Music Festival.

<sup>56</sup> Über Attwoods Verdienste als Organist siehe N. Temperley, Artikel *Attwood, Thomas*, in: *New Grove* 2001, Bd. 2, S. 150–152, bes. S. 151.

## Beispiel 1

BWV 769, Variation 1

Musical score for Example 1, BWV 769, Variation 1. The score is in 12/8 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

## Beispiel 2 Felix Mendelssohn Bartholdy

Kantate „Vom Himmel hoch da komm ich her“, 1. Satz

Allegro

Musical score for Example 2, Felix Mendelssohn Bartholdy, Kantate „Vom Himmel hoch da komm ich her“, 1. Satz. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. Dynamics include *f* and *ff*, and markings like *simile* (16tel) and *p*.

## Beispiel 3

Choralbearbeitung BWV 740

Musical score for Example 3, Choralbearbeitung BWV 740. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

29

Die nahezu große Harmonik von Mendelssohns Klavierbegleitung  
 schließt diese Capriccio-Runde (1785-1786) in ihrer Art in die Stadt- und  
 Jahreszeiten-Runde ein. Mendelssohn hat die Capriccio-Runde  
 wieder aus der Zeit des Zornes herausgelöst und der Vielfalt  
 der Art größere Teil der Capriccio-Runde angeschlossen. Die Capriccio-  
 Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn nach  
 einer - unvollständigen - Reise aus England zurück nach  
 Berlin (1785) geschrieben hat. Die Capriccio-Runde ist eine  
 Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn nach einer - unvollständigen -  
 Reise aus England zurück nach Berlin (1785) geschrieben hat.

Die Capriccio-Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn  
 nach einer - unvollständigen - Reise aus England zurück nach Berlin  
 (1785) geschrieben hat.

Die Capriccio-Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn  
 nach einer - unvollständigen - Reise aus England zurück nach Berlin  
 (1785) geschrieben hat. Die Capriccio-Runde ist eine Sammlung von  
 Capriccios, die Mendelssohn nach einer - unvollständigen - Reise aus  
 England zurück nach Berlin (1785) geschrieben hat. Die Capriccio-  
 Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn nach einer -  
 unvollständigen - Reise aus England zurück nach Berlin (1785) geschrie-  
 ben hat. Die Capriccio-Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die  
 Mendelssohn nach einer - unvollständigen - Reise aus England zurück  
 nach Berlin (1785) geschrieben hat. Die Capriccio-Runde ist eine  
 Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn nach einer - unvollständigen -  
 Reise aus England zurück nach Berlin (1785) geschrieben hat.

Die Capriccio-Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn  
 nach einer - unvollständigen - Reise aus England zurück nach Berlin  
 (1785) geschrieben hat. Die Capriccio-Runde ist eine Sammlung von  
 Capriccios, die Mendelssohn nach einer - unvollständigen - Reise aus  
 England zurück nach Berlin (1785) geschrieben hat. Die Capriccio-  
 Runde ist eine Sammlung von Capriccios, die Mendelssohn nach einer -  
 unvollständigen - Reise aus England zurück nach Berlin (1785) geschrie-  
 ben hat.



# Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4)

Von Stephen Roe (London)

In memoriam Dr. Ernest Warburton

## I.

Die weltweit größte Sammlung von eigenhändigen Kompositionsniederschriften Johann Christian Bachs (1735–1782) ist kürzlich in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgekehrt.<sup>1</sup> Die fünfzehn Autographe wurden von der Bibliothek im Zweiten Weltkrieg ausgelagert und ihr Verbleib war für den größten Teil des Jahrhunderts unbekannt; man rechnete sogar mit ihrer Zerstörung.<sup>2</sup> Glücklicherweise blieben die Handschriften jedoch erhalten – sie lagerten fünfzig Jahre lang verborgen und unzugänglich im Exil in Eriwan (Armenien). Inzwischen sind sie an ihren angestammten Aufbewahrungsort zurückgekehrt und können nun wieder eingesehen und studiert werden.

Die faszinierende Geschichte dieser Autographe ist bisher noch nicht ausführlich geschildert worden. Selbst eine eingehende Untersuchung stand aus.<sup>3</sup> Im

<sup>1</sup> Für ihre freundliche Unterstützung schulde ich den folgenden Freunden und Kollegen Dank: Prof. Richard Charteris, der mich auf die Rückkehr der Hss. nach Hamburg aufmerksam machte und in zwei Aufsätzen auf die Autographe J. C. Bachs hinwies, vgl. *The Music Collection of the Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg: a Survey of its British Holdings Prior to the Second World War*, in: RMA Research Chronicle 30, 1997, S. 1–138, und *Further British Materials in the Pre-War Music Collection of the Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg*, in: RMA Research Chronicle 31, 1998, S. 91–121; Dr. Ernest Warburton (†); Dr. Jürgen Neubacher (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg) für seine große Zuvorkommenheit, Freundlichkeit und Geduld sowie für zahlreiche Informationen über die jüngste Geschichte der Autographe, die auch in seinen Aufsatz *Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan*, Mf 52, 1999, S. 89f., eingeflossen sind; Musica Rara, Mailand, und der Oxford Bibliographical Society, wo ich im Juni 2001 und Februar 2002 Gelegenheit hatte, erste Fassungen dieser Studie vorzutragen; Peter Ward Jones, Musikbibliothekar an der Bodleian Library, Oxford; Dr. Susan Wharton, Dr. Simon Maguire, Elias N. Kulukundis, Stefano Moreni, Mary Roe, Juliet Roe und Henry Roe, die Entwürfe lasen und viele nützliche Kommentare und Änderungsvorschläge beisteuerten.

<sup>2</sup> Vgl. E. Warburton, Artikel *Johann Christian Bach*, New Grove 1980, Bd. 1, S. 872.

<sup>3</sup> Charteris' Beitrag von 1997 (vgl. Fußnote 1), S. 54f., enthält eine Transkription des Eintrags in dem von Arrey von Dommer (1828–1905) angelegten hs. Bibliotheks-

folgenden findet sich die erste detaillierte Beschreibung der Quellen, ihrer Provenienz und frühen Geschichte, aus der hervorgeht, wie und von wem sie zusammengetragen und der Nachwelt überliefert worden sind. Gründliche quellenkritische Untersuchungen liefern neue Informationen nicht nur zu ihrer Datierung, sondern auch zur Anlage und Entstehung der Werke. Neue Datierungen werden ermittelt, alte bestätigt; unter verschiedenen Entdeckungen ist die vielleicht interessanteste ein bisher unerkannter Kontrafakturtext, der wenige Jahre später von Johann Christian Bachs Protegé Mozart in Musik gesetzt wurde. Die Handschriften werden einzeln besprochen, katalogisiert und mit zeitgenössischen Autographen in Oxford, London und Bologna verglichen. Diese einführende Studie über die neuen Quellen wird hoffentlich weitere Untersuchungen und, wichtiger noch, Neuauflagen der Musik anregen.

Johann Christian, der jüngste Sohn Johann Sebastian Bachs, zog nach dem Tod des Vaters im Jahr 1750 nach Berlin und wurde von seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel unterrichtet. 1755 kam es zu einem geradezu revolutionären Bruch mit seiner Familie und ihren lutherischen Traditionen, als er nach Italien zog, hier zum Katholizismus konvertierte und drei Opern für die Opernhäuser von Turin, Mailand und Neapel sowie zahlreiche Sonaten und Orchesterwerke schrieb. Bei Padre Martini in Bologna studierte Bach den traditionellen Kontrapunkt, und in Graf Agostino Litta fand er einen Gönner, der ihm 1760 die Position des Zweiten Organisten am Mailänder Dom verschaffte. In Mailand entstand auch der größte Teil seiner geistlichen Werke, zumeist Vertonungen von Vesperpsalmen, Requiem- oder Meßsätzen und lateinischen Hymnen für den ambrosianischen Ritus. Es handelt sich fast ausschließlich um großdimensionierte und vielgliedrige Werke für Singstimmen und Orchester. Das *Gloria* zum Beispiel ist in Ausdehnung und Anspruch seinem Schwestersatz in der h-Moll-Messe vergleichbar. Die Werke verbinden Arien im Opernstil mit Chören von zum Teil erstaunlichem Ausmaß, die häufig ambitionierte Fugen enthalten und gelegentlich den *Stile antico* und liturgische *Cantus firmi* verwenden. Ein solch exzellentes Repertoire hätte eigentlich größere Bekanntheit verdient. Bach gab die lateinische geistliche Musik mehr oder weniger auf, als er Italien 1762 verließ, um sich in London anzusiedeln. Im protestantischen London gab es kaum Bedarf an solchen Werken. Bach verbrachte hier die letzten zwanzig Jahre seines Lebens, eine angesehene kosmopolitische Figur von internationalem Ruf – berühmter wohl als zu der Zeit irgendein anderes Mitglied seiner Familie.

Die Hamburger Quellen von Bachs geistlicher Musik sind in Tabelle 1 aufgeführt. Bachs erster bedeutender Biograph, Charles Sanford Terry, erwähnt sie

---

katalog. 1997 waren die Hss. noch nicht aus Armenien zurückgekehrt, und auch Charteris' Aufsatz von 1998 enthält keine weitergehenden Informationen.

zwar, hat sie aber nie gesichtet.<sup>4</sup> Tatsächlich hat niemand sie bisher eingehend studiert und auch Kopien wurden nicht angefertigt. Aus diesem Grund gab es auch keinerlei detaillierte Beschreibung ihres Inhalts, als die Handschriften nach dem Krieg verschwanden. Hätte es nicht im Kloster Einsiedeln in der Schweiz (CH-E) und anderwärts einige Abschriften von Bachs liturgischen Werken gegeben, wäre ein großer Teil dieser Musik möglicherweise für immer verloren. Zwei der Hamburger Autographe, das *Domine ad adjuvandum* in D-Dur und das *Laudate pueri* in E-Dur, sind singularär überliefert und die Musik war bis zu ihrem jüngsten Wiederauftauchen völlig unbekannt.

Tabelle 1

ND VI. 540. Bd. 1	Titel/Tonart	Warburton, Thematischer Katalog, Nr. <sup>5</sup>	Datierung	Bemerkungen
(1)	Domine ad adjuvandum D-Dur	E 13	1758	Bislang verloren geglaubt
(2)	Invitatorium F-Dur	E 6	1757	Weitere Quellen in CH-E sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(3)	Gloria [Laudamus Te ...] D-Dur	E 3	1758	Sätze 2–9 des Gloria; der Eingangssatz findet sich unter ND. VI. 540.4; weitere Quellen in CH-E und I-Gl
ND VI. 540. Bd. 2				
(4)	Lectio II F-Dur	E 8	1757	Weitere Quellen in CH-E sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(5)	Domine ad adjuvandum G-Dur	E 14	1760	Weitere Quellen in CH-E

<sup>4</sup> Vgl. C. S. Terry, *John Christian Bach*, London 1929, 2. Aufl. mit einer Einführung von H. C. R. Landon, London 1967.

<sup>5</sup> E. Warburton, *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

<i>ND VI. 540.</i> Bd. 2	Titel/Tonart	Warburton, Thematischer Katalog, Nr.	Datierung	Bemerkungen
(6)	Lectio III C-Dur	E 9	1757	Weitere Quellen in CH-E sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(7)	Tantum Ergo G-Dur	E 26	1759	Weitere Quellen in CH-E
(8)	Confitebor Es-Dur	E 16	1759	Weitere Quellen in CH-E und F-Pn
<i>ND VI. 540.</i> Bd. 3				
(9)	Tantum ergo F-Dur	E 25	1757	Weitere Handschrift in CH-E (unvollständig; Satz I für Sopran)
(10)	Miserere B-Dur	E 10	1757	Weitere Quellen in CH-E; unvollständige Abschrift des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(11)	Lectio I B-Dur	E 7	1757	Weitere Quelle in CH-E; Abschrift des 19. Jahr- hunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(12)	Laudate Pueri G-Dur	E 19	1760	Weitere Quellen in CH-E und SBB
<i>ND VI. 540.</i> Bd. 4				
(13)	Gloria D-Dur	E 3	1759	Weitere Quelle in CH-E; siehe auch (3) oben
(14)	Beatus Vir F-Dur	E 17	1758	Weitere Quellen in CH-E
(15)	Laudate Pueri E-Dur	E 18	1758	Bislang verloren geglaubt

Während des Krieges wurden die großen Schätze der Hamburger Bibliothek sicherheitshalber an verschiedene Orte ausgelagert. Die wertvollen Händel-Handschriften wurden in einem Kohlebergwerk in der späteren britischen Zone Westdeutschlands aufbewahrt und nach dem Krieg nach Hamburg zurückgeführt. Die Johann-Christian-Bach-Quellen jedoch gingen nach Osten, wurden um 1945 von der sowjetischen Besatzungsmacht konfisziert und nach Leningrad gebracht, wo man beschloß, die Handschriften auf verschiedene Bibliotheken in der Sowjetunion zu verteilen. 1948 begann daher ihr fünfzig Jahre währender Aufenthalt in der Armenischen Nationalakademie in Eriwan. Ihre Rückkehr nach Hamburg im Mai 1998 war das Ergebnis eines Kulturabkommens zwischen der deutschen und der armenischen Regierung.

Die Handschriften kehrten leicht verschmutzt, doch im übrigen wenig beschädigt von ihren Reisen zurück; das einzige Zeichen ihres Aufenthalts in der Sowjetunion sind mit rotem oder blauem Wachsstift zu Beginn jedes Bandes eingetragene kleine Bibliotheksnummern. Dankenswerterweise standen die Quellen der Forschung schon innerhalb kurzer Zeit zur Verfügung. Richard Charteris legte mit außergewöhnlicher Schnelligkeit Editionen der beiden unbekannteren Werke vor.<sup>6</sup> Ernest Warburton, der gerade im Begriff stand, seinen Thematischen Katalog der Werke Bachs zu veröffentlichen, konnte (wenngleich etwas hastig und nicht ganz akkurat) noch einige Informationen aufnehmen und zudem seine Fassungen des *Domine ad adjuvandum* und des *Laudate pueri* drucken.<sup>7</sup> Somit waren etwa ein Jahr nach Rückkehr der Handschriften zwei Ausgaben der unbekannteren Stücke im Druck verfügbar. Warburton gab außerdem im letzten Band der *Collected Works* verschiedene unveröffentlichte Passagen aus anderen Stücken wieder. Unglücklicherweise war er nicht in der Lage, vor seinem frühen Tod im August 2001 die Originale einzusehen.

Der Autor des vorliegenden Beitrags konnte die Handschriften im November 1998 und erneut im März 2001 untersuchen. Kurze Zeit später wurden sie zur Restaurierung gegeben, und im Februar 2002 kehrten sie in die Bibliothek zurück. Die durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen waren recht umfassend. Ungeachtet aller Bemühungen, den ursprünglichen Zustand in jeglicher Hinsicht zu erhalten, geht mit jedem Eingriff eine gewisse – und sei es auch nur geringfügige – Zerstörung einher. Es ist daher von Nutzen, hier einen Bericht über den Zustand vor und nach der Restaurierung mit einzuschließen.

Die fünfzehn Handschriften sind auf vier Bände verteilt (siehe Tabelle 1). Sie sind sämtlich auf dickem, hochwertigem italienischen Papier geschrieben und

<sup>6</sup> *Domine ad adjuvandum* bzw. *Laudate pueri*, Erstaussgabe(n), hrsg. von R. Charteris, Albany/CA 1998 (Classical Music Series, 3 bzw. 4.).

<sup>7</sup> *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/3: *Music Supplement*, New York 1999, S. 171–360.

entstanden offensichtlich zwischen 1757 und 1760. Die Einbände waren englischer Herkunft und stammten mit großer Wahrscheinlichkeit vom Ende des 18. Jahrhunderts. Die Vor- und Nachsatzblätter des zweiten Bandes weisen das Wasserzeichen „C. Taylor“ auf. Heawood verzeichnet vier Wasserzeichen dieses Typs aus dem Zeitraum 1781–1794, von denen allerdings keines mit den hier ermittelten Formen genau übereinstimmt.<sup>8</sup> Immerhin erlaubt dies die Vermutung, daß die Handschriften in den letzten Jahren des Jahrhunderts gebunden wurden. Wie wir sehen werden, hatte Bach weder mit dem Einbinden noch mit dem Ordnen der Handschriften etwas zu tun.

Die Einbände der ersten beiden Teile waren mehr oder weniger intakt erhalten, allerdings waren die Deckel gelöst und der hintere Deckel des zweiten Bandes fehlte. Bei den Bänden 3 und 4 waren die äußeren Einbände abhanden gekommen; Spuren von Kalbsleder an den Rücken deuteten jedoch darauf hin, daß alle vier Teile ursprünglich ähnlich gebunden waren. Der Restaurator band alle Teile neu ein. Die originalen Vor- und Nachsatzblätter mit ihren wichtigen Informationen zur Provenienz sind wieder an der ursprünglichen Stelle eingefügt worden. Sämtliche von Bach zum Zweck von Korrekturen oder sonstigen Veränderungen der Musik vorgenommenen Tekturen wurden entfernt, so daß jetzt die ursprünglichen Lesarten zu sehen sind. Diese Stellen sind nicht in Warburtons Edition enthalten und harren noch der Veröffentlichung. Viele Blattränder wurden mit säurefreiem Papier verstärkt, doch scheint man zum Glück auf eine Reinigung verzichtet zu haben. Verglichen mit vielen drastischeren Handschriftenrestaurierungen sind die Hamburger Autographe insgesamt behutsam behandelt worden.

Bach brachte die Handschriften vermutlich 1762 mit nach London, und es ist anzunehmen, daß sie ungeachtet der verschiedenen Wohnungswechsel innerhalb der Stadt bis zu seinem Tod 1782 in seinem Besitz blieben. 1770 parodierte er, der Familientradition folgend, Teile aus dem *Confitebor*; *Miserere*, *Beatus Vir*, *Dies Irae* und dem *Gloria* in D-Dur in seinem einzigen Oratorium *Gioas, rè di Giuda*. Wahrscheinlich dienten ihm die heutigen Hamburger Handschriften als Vorlagen.

Bach verwahrte in seiner Londoner Zeit noch andere Handschriften seiner geistlichen Vokalmusik. Fünf weitere Autographe kamen nachmals in die Königliche Sammlung des British Museum (heute British Library); vielleicht erwarb Königin Charlotte sie direkt vom Komponisten oder über dessen Witwe. Bachs Biographen haben auf die Unterstützung, die Königin Charlotte Bachs Witwe unmittelbar nach dem Tod ihres Mannes gewährte, aufmerksam gemacht. Sie half anscheinend bei der Begleichung der vielen Schulden und der Beerdigungskosten. Es ist denkbar, daß sie diese Handschriften von Ceci-

<sup>8</sup> Vgl. E. Heawood, *Watermarks mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum 1950, Nr. 108 (1788), 211 (1781), 217 (1794) und 1856 (1787).

lia Bach zum Geschenk erhielt.<sup>9</sup> Die Autographe enthalten drei Vertonungen des *Magnificat* und zwei des *Te Deum*<sup>10</sup> – bezeichnenderweise die einzigen geistlichen Werke Bachs, die ohne weiteres in einem anglikanischen Kontext aufgeführt werden konnten.

Zwei weitere Handschriften mit Musik für das Requiem, ein *Ingresso* [Introitus] mit *Kyrie Eleison* und *Dies Irae*, die sich heute in der Bodleian Library (Oxford) befinden, besaß Bach anscheinend ebenfalls bis zu seinem Tod.<sup>11</sup> Die einzige bekannte Handschrift, die einen bemerkenswert anderen Überlieferungsweg nahm, ist das Teilautograph des *Dies Irae* in Bologna, das der Komponist (nach der Oxforder Quelle) für Padre Martini abschrieb und aus Zeitknappheit von einem Kopisten fertigstellen ließ.<sup>12</sup> Hier liegt ein Sonderfall vor; einerseits handelt es sich nicht um ein Kompositionsautograph, andererseits um die einzige erhaltene Handschrift eines Werkes, die Bach seinem Lehrer sandte und die dieser auch behielt. Die Quelle befindet sich seit 1758 als Teil von Martinis Bibliothek in Bologna. Normalerweise schickte Martini die Manuskripte an den „Mailänder Bach“ zurück.

Die erste namentlich bekannte Nachbesitzerin der heute in Hamburg und Oxford befindlichen Handschriften war Emma Jane Greenland, die als Widmungsträgerin der Sonaten für Klavier und Violine bzw. Flöte Opus 16 (London, 1779) seine Schülerin gewesen sein könnte. Sie war die Tochter von Augustine Greenland, der im Januar 1778 der Loge zu den Neun Musen in London beitrug, einer Freimaurervereinigung, mit der sechs Monate später auch Bach in Verbindung trat.<sup>13</sup> Greenland war einer der Zeugen bei der Abfassung von Bachs Testament am 14. November 1781.<sup>14</sup> Die Verbindung zwischen den Greenlands und Bach muß eng gewesen sein. Ob Bach oder seine Witwe ihnen die Handschriften schenkten oder ob sie als Teil von Bachs Nachlaß nach seinem Tod verkauft wurden, ist nicht bekannt.

<sup>9</sup> Vgl. *Court and Private Life in the Time of Queen Charlotte, being the Journals of Mrs Papendiek*, hrsg. von Mrs. Vernon Delves Broughton, London 1887, Bd. 1, S. 151–153.

<sup>10</sup> British Library, *RM 22 a. 11–15*.

<sup>11</sup> Bodleian Library, Oxford, *Tenbury MS 888*.

<sup>12</sup> Civico Museo Musicale Bibliografico, Bologna, *DD 97*. Nur die ersten sechs Seiten mit dem Eingangsschor sind autograph. Der Rest stammt von Kopistenhand. In einem Brief an Padre Martini vom 1. Juli 1758 schreibt Bach, er könne wegen Arbeitsüberlastung an der Abschrift nicht weiterarbeiten (vgl. Terry, S. 32); erst in einem weiteren Brief vom 29. Oktober 1758 heißt es, daß die Kopie nun bald abgeschickt werden könne (vgl. Terry, S. 33).

<sup>13</sup> Vgl. E. Warburton, *Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London*, *BJ* 1992, S. 113–117.

<sup>14</sup> Vgl. Terry, S. 166.

Miss Greenland hinterließ in den Oxforder und Hamburger Quellen ihre Spuren – im wörtlichen und im übertragenen Sinn; ihren vollen Namen („Emma Jane Greenland“) findet man am Anfang eines jeden Stücks, gelegentlich auch zu Beginn einzelner Sätze und auf den Vorsatzblättern der Bände, wo diese erhalten sind. Wann die Oxforder und Hamburger Quellen getrennt wurden, ist nicht bekannt. Die erstgenannten weisen ein größeres Format auf und wurden daher nicht zusammen mit der Hamburger Gruppe gebunden, sondern separat aufbewahrt. In die Bodleian Library kamen sie in den 1980er Jahren über den viktorianischen Sammler Sir Frederick Gore Ouseley (1825–1889) und das St. Michael’s College Tenbury (Worcestershire).

Die Hamburger Handschriften wurden auf anderem Weg überliefert. Ihr nächster nachgewiesener Besitzer war der Dirigent, Herausgeber, Komponist und Musiksammler Vincent Novello (1781–1861). Novello pflegte seine Bücher und Handschriften häufig mit Kommentaren über die Qualität der Musik zu versehen, vielleicht in weiser Voraussicht auf ihren Verkauf oder ihre künftige Veröffentlichung. Die Bach-Handschriften enthalten eine Reihe solcher Anmerkungen, zum Beispiel: „These volumes contain some curious and rare scores by C. Bach, in his own handwriting, V.N.“ In den ersten beiden Bänden tilgte er ungalant Miss Greenlands Besitzvermerke. Wann die Partituren in Novellos Sammlung gelangten, ist nicht genau bekannt, vermutlich jedoch geschah dies bei der Auflösung des Greenland-Nachlasses. Im ersten und zweiten Band vermerkte Novello seine Adresse als „69 Dean Street, Soho Square“.<sup>15</sup> Obwohl er hier nur von 1834 bis 1837 lebte, behielt sein Verlag diese Anschrift noch viele weitere Jahre bei. Trotzdem ist anzunehmen, daß die Partituren sich nicht vor 1834 in seinem Besitz befanden und daß sie in den folgenden drei Jahren von ihm erworben wurden.

Gegen Ende der 1840er Jahre zog Novello wegen der Gesundheit seiner Frau nach Nizza und beschloß, sich von einem wesentlichen Teil seiner Musiksammlung zu trennen; dieser wurde am 25. Juni 1852 von der Londoner Firma Puttick and Simpson versteigert.<sup>16</sup> Aufgeteilt auf 356 Lose mit gedruckten und handschriftlichen Musikalien sowie einer kleinen Anzahl Musikinstrumenten, umfaßte das Angebot etwa 800 Bände. Die Hamburger Handschriften Johann Christian Bachs (Los Nr. 13) sind wie folgt beschrieben:

<sup>15</sup> Siehe M. Hurd, *Vincent Novello and Company*, London 1981, bes. S. 32–36.

<sup>16</sup> *Catalogue of a Portion of the Musical Library of Vincent Novello, Esq., Distinguished Musical Antiquary and Composer, in which will be found a good selection of the works of most of the great Composers, sacred and secular ... which will be sold by auction by Messrs Puttick and Simpson ... At their Great Room, 191, Piccadilly on Friday 25th June, 1852 at one o'clock most punctually ...*, London 1852.

„13. Bach, (J. C.) various Sacred Music, for Voices and Orchestra, 4 vols. FULL SCORE. These volumes contain some curious and rare scores by J. C. Bach, in his own handwriting, V.N.“

Die Auktionatoren benutzten den Eintrag Vincent Novellos im ersten Band in leicht veränderter Form, eine auch heute im Auktionswesen nicht unbekanntere Praxis. Die Autographe wurden für etwa 4 *Shilling* an einen gewissen „Morriss“ verkauft, der für 2 *Shilling* und Sixpence auch Los 12 mit handschriftlichen Werken von „Giov Bach, Marcello, Steffani and others“ erwarb. Diese Preise waren nicht hoch und zeigen den geringen Stellenwert Bachs um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Es ist ernüchternd, sich bewußt zu machen, daß die beiden Lose weniger einbrachten als 1779 ein einziges Exemplar des Miss Greenland gewidmeten Sonatendrucks, den der Verleger John Welcker für 10 *Shilling* und Sixpence verkaufte.

Nach dem Titel des Auktionskatalogs umfaßte die zum Verkauf stehende Sammlung „numerous inedited manuscripts from the library of the late Signor Dragonetti (Bequeathed to Mr Novello)“. Obwohl Bachs Handschriften in der Tat unveröffentlicht waren, können wir die Möglichkeit ausschließen, daß sie ihren Weg von Miss Greenland über den gefeierten Kontrabaßspieler Domenico Dragonetti (1763–1846) genommen hätten. In den letzten Jahren sind zahlreiche Novello/Dragonetti-Quellen auf Auktionen aufgetaucht, und die Freundschaft zwischen den beiden Männern war offensichtlich so eng, daß Novello diese Provenienz ausnahmslos vermerkte. Wenn zudem Novellos Adresse sich auf seinen Wohnsitz und nicht auf sein Verlagshaus bezieht, muß er die Handschriften vor 1837 erworben haben, also einige Jahre vor Dragonettis Tod.

Der nächste bekannte Besitzer der Hamburger Handschriften war der Musikwissenschaftler und Händel-Forscher Friedrich Chrysander (1826–1901), der 1875 einen Teil seiner Sammlung, darunter auch die Bach-Autographe, an die damalige Hamburger Stadtbibliothek verkaufte. Dort verblieben sie bis zum Zweiten Weltkrieg und der oben skizzierten jüngeren Phase ihrer Geschichte.

## II.

Außer den erwähnten Daten ist über Emma Jane Greenland nichts weiter bekannt. Die genaue Untersuchung der Handschriften zeigt, daß sie in der Überlieferung sowohl der Hamburger als auch der Oxforder Autographe eine zentrale Rolle spielte. Bei den erstgenannten war sie verantwortlich für die Zusammenstellung, Ordnung und – wie mit detektivischem Spürsinn herausgefunden werden konnte – das Einbinden, sowie für die Datierung der bis dahin undatierten Stücke. Eintragungen von ihrer Hand finden sich in allen

vier Bänden, am deutlichsten sind ihre mit brauner Tinte geschriebenen Besitzvermerke. Diese befinden sich in den beiden ersten Bänden auf den Innenseiten der Vorderdeckel, woraus sich ersehen läßt, daß die Bände entweder bereits gebunden in ihren Besitz kamen oder aber auf ihre Veranlassung hin eingebunden wurden. Aus der völlig unsystematischen Anordnung der Handschriften – Zusammengehöriges wie die drei *Lectiones* ist ungeordnet auf verschiedene Bände verteilt – können wir schließen, daß der Komponist mit dem Einbinden nichts zu tun hatte und daß die Überlieferung in der vorliegenden Form einzig auf Miss Greenland zurückgeht.

Eine genaue Untersuchung der Handschriften zeigt, daß Miss Greenland sie sogar eigenhändig für den Buchbinder vorbereitete. In der oberen linken Ecke der Seite, von der engen Bindung etwas verdeckt, hat sie jede einzelne Lage kollationiert, indem sie diese jeweils mit einem Buchstaben (etwa A–R) und einer auf den Band bezogenen Zahl (1–4) versah. Das *Tantum ergo* (Tabelle 1, Nr. 9) zum Beispiel ist folgendermaßen kollationiert: A3, S. 1, B3, S. 9, C3, S. 17, D3, S. 25. Die Lagenzählung ist stets mit Bleistift eingetragen und stammt eindeutig von Miss Greenland – die Großbuchstaben weisen die gleichen Schriftzüge auf wie die in jeder Handschrift auftauchenden Besitzvermerke „Emma Jane Greenland“. Die überaus charakteristischen Buchstaben *G* und *J* der Lagenzählung sind mit den entsprechenden Buchstaben des Namenszugs identisch. Greenland notierte diese Chiffren vermutlich als Hilfe für den Buchbinder, damit kein Teil ausgelassen oder falsch eingebunden würde. Allerdings sind die einzelnen Stücke trotz dieser Vorsichtsmaßnahmen nicht befriedigend angeordnet.

Die Oxforder Handschriften wurden von Miss Greenland nicht kollationiert, allerdings versah sie die erste Seite des *Ingresso* mit der Ziffer 5, woraus sich folgern läßt, daß das Stück Teil eines fünften Bandes werden sollte. Es ist gut möglich, daß das größere Format dieser Handschriften sie abschreckte und sie sie daher gar nicht binden ließ. Die Manuskripte wurden schließlich von F. Vaughan vermutlich in den 1920er Jahren für das St. Michael's College in Tenbury gebunden. Da Vaughan nur vordem nicht gebundenes Material zu binden pflegte, ist unwahrscheinlich, daß Miss Greenland diese Quellen jemals binden ließ.<sup>17</sup>

Miss Greenlands Beschäftigung mit den Hamburger Quellen beschränkte sich nicht auf deren Kollationierung. Sie war auch verantwortlich für die Herauslösung eines ganzen Satzes des *Gloria* in D-Dur, das nunmehr zwischen Band 1 (Nr. 3) und Band 4 (Nr. 13) aufgeteilt ist. Das Teilstück mit den Sätzen 2–9 (Band 1), das mit dem *Laudamus te* beginnt, ist die einzige Handschrift ohne autographe Titelseite. Der fehlende Titel wurde auf einem eingelegten Blatt (englisches Papier aus späterer Zeit, Wasserzeichen: „C. Tay-

<sup>17</sup> Auskunft von Peter Ward Jones, Musikbibliothekar an der Bodleian Library.

lor“) nachgetragen. Das Papier stammt eindeutig aus der Zeit der buchbinderischen Vereinigung der Handschriften, denn das Wasserzeichen ist identisch mit dem des originalen Nachsatzblattes des zweiten Bandes, der, wie gezeigt wurde, mit großer Wahrscheinlichkeit in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstand – und dies bekräftigt erneut die Vermutung, daß die Zusammenstellung und das Einbinden der Handschriften nach Bachs Tod von Miss Greenland vorgenommen wurden.

Den nachträglich hinzugefügten Titel notierte Miss Greenland zunächst mit Bleistift und überschrieb ihn dann mit brauner Tinte; er lautet: *Gloria a quattro Concertati con Sinfonie 1758 di Giov Bach*. Hierbei muß es sich um eine genaue Übertragung des heute fehlenden Originaltitels handeln. Greenland entfernte mithin Bachs Titel und versah die Handschrift stattdessen mit ihrer eigenen Übertragung.

Im Anschluß an dieses eingefügte Titelblatt, das bei der Kollationierung die Bezeichnung *J1* erhielt, folgen die Stümpfe von wenigstens zwei herausgetrennten Blättern, deren erstes von Miss Greenland als *K1* gekennzeichnet wurde. *L1* folgt auf Seite 5 des *Laudamus*, also drei Blätter später. Da die Lagen gewöhnlich acht oder sechzehn Seiten (vier oder acht Blätter) umfassen, ist zwischen *K1* und zwei Blättern vor *L1* offensichtlich eine – möglicherweise größere – Anzahl von Blättern herausgeschnitten worden, darunter auch Bachs Originaltitel. Außerdem wurden diese Seiten herausgetrennt, nachdem Miss Greenland die Handschrift kollationiert hatte, und so ist anzunehmen, daß sie selbst für diesen Schritt verantwortlich war.

Was genau trennte sie heraus? Offensichtlich einen verworfenen ersten Satz des *Gloria* samt Titelseite. Dessen Neufassung findet sich in Band 4 als Nummer 13. Warum entfernte sie diese Seiten zusammen mit Bachs Originaltitel? Vielleicht hatte Bach selbst den ursprünglichen Satz ausgestrichen, und als sie die Handschriften zum Binden vorbereitete, entschied sie, daß es wenig sinnvoll wäre, einen verworfenen Teil mit aufzunehmen. Der *Gloria*-Satz im vierten Band hat eine autographe Titelseite: *Gloria in Excelsis | a | Quattro Concertate con Più Stromenti | di | Giov: Christ. Bach | 1759*. Das hier genannte Datum liegt ein Jahr später als das auf Greenlands Titelseite für die Sätze 2–9 (Band 1, Nr. 3). Bach muß daher den Eingangssatz des *Gloria* 1759 nochmals komponiert haben. Das Werk ist mit diesem Kopfsatz in einer Abschrift aus Einsiedeln überliefert.<sup>18</sup> Zusammenfassend läßt sich folgern, daß die Komposition 1758 (Sätze 2–9) und 1759 (Satz 1) entstand, wobei der ursprüngliche Eingangssatz verworfen wurde und nicht erhalten ist.

Die Mehrzahl der Hamburger Handschriften und auch die beiden Oxforder Autographe versah Miss Greenland mit Datierungen. Zumeist sind diese mit Bleistift eingetragen, in ein oder zwei Fällen, zum Beispiel im *Gloria*, wurden

<sup>18</sup> Signatur *Th. 388,1*.

sie später mit Tinte überschrieben. Tabelle 2 enthält Details zur Datierung der Hamburger und der Oxforder Handschriften.

Tabelle 2

<i>ND VI. 540.1</i>	Titel	Bachs Datierung	Greenlands Datierungen (sämtlich im Titel)	Heft- spuren
(1)	Domine ad adjuvandum	–	1758 (Tinte)	Ja
(2)	Invitatorium	–	1757 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
(3)	Gloria [Lau- damus Te ...]	–	1758 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
<i>ND VI. 540.2</i>				
(4)	Lectio II	–	1757 (Bleistift)	Ja
(5)	Domine ad adjuvandum	1760 im Titel	–	Nein
(6)	Lectio III	–	1757 (Bleistift)	Ja
(7)	Tantum Ergo	1759 im Titel	–	Nein
(8)	Confitebor	1759 im Titel	–	Nein
<i>ND VI. 540.3</i>				
(9)	Tantum ergo	–	1757 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
(10)	Miserere	–	1757 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
(11)	Lectio I	–	1757 (Tinte)	Ja
(12)	Laudate Pueri	1760 im Titel	–	Nein
<i>ND VI. 540.4</i>				
(13)	Gloria	1759 im Titel	–	Nein
(14)	Beatus Vir	Am Schluß: „Mil[ano] 1758“	1758 (Bleistift)	Ja
(15)	Laudate Pueri	Am Schluß: „Milano, li 12 Mag: 1758“	1758 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja

	Titel	Bachs Datierung	Greenlands Datierungen (sämtlich im Titel)	Heft- spuren
Oxford, <i>Tenbury</i> MS 888	Ingresso e Kyrie ... Dies irae	–	1757 (Bleistift über Tinte)	Ja

Bezüglich Miss Greenlands Datierungen gibt es einige bemerkenswerte Beobachtungen. Zum einen hat sie die Handschriften mit 1757 oder 1758 datiert und auch den Nummern 14 und 15 in Band 4 ein Datum beigegeben, obwohl Bach diese Information am Ende beider Manuskripte selbst liefert. Wo immer Bach das Datum auf dem Titel vermerkt, ergänzt sie dies dagegen nicht. Zum anderen überrascht die Tatsache, daß die Zuverlässigkeit von Miss Greenlands Datierungen von unabhängigen Zeugnissen, sofern vorhanden, zumeist bestätigt wird. Das *Invitatorium* (Band 1, Nr. 2) zum Beispiel beschreibt Bach in einem Brief an Martini vom 21. Mai 1757 als „... già terminato“. Ferner enthalten die Briefe an Martini verschiedene Hinweise auf die Komposition des *Dies Irae* im Jahr 1757 sowie eine Aufführung im August desselben Jahres. Woher hatte Miss Greenland diese Informationen? Es ist kaum anzunehmen, daß sie zur Zeit der Komposition dieser Werke in Italien weilte. Erhielt sie die Daten von Bach oder seiner Witwe? Warum aber trug Bach diese dann nicht selbst auf den Handschriften ein? Gab es vielleicht einen Katalog oder eine separate Liste der Autographe mit Daten?

Möglich wäre dies, doch eine genaue Untersuchung sämtlicher Autographe in Hamburg, London und Oxford legt eine andere Lösung des Problems nahe. Sämtliche von Miss Greenland oder Bach 1757 und 1758 datierte Autographe dieser drei Gruppen haben am rechten Rand ein einzelnes Einstichloch von einer großen Nadel. Offensichtlich waren diese Manuskripte zu irgendeinem Zeitpunkt zusammengeheftet. Vielleicht hob Bach wie Beethoven seine Entwürfe und Handschriften – in Bachs Fall nach dem Datum sortiert – zusammengenäht auf, und Miss Greenland erhielt sie in zwei Bündeln für 1757 und 1758. Beim Sortieren vor dem Einbinden hätte sie dann einfach die korrekten Daten einfügen können, ohne sich auf Hinweise von Bach oder seiner Witwe verlassen zu müssen.

Erstaunlicherweise enthält keines der von Bach später als 1758 datierten Manuskripte Einstichlöcher. Wir können daher annehmen, daß diese Quellen in anderer Form aufbewahrt wurden. Das unvollendete und undatierte *Magnificat* in der British Library<sup>19</sup> allerdings weist ebenfalls Einstichlöcher auf. Vielleicht kann es nunmehr auf 1757 oder 1758 datiert werden.

<sup>19</sup> Signatur RM 24. a. 11.

## III.

Die Bewahrung von vierzehn Werken aus Bachs Mailänder Zeit in den Hamburger Handschriften ist mithin allein Emma Jane Greenland zu verdanken. Diese Quellen enthalten eine erstaunliche Fülle an neuem Material. Zu den lange Zeit verlorenen *Domine ad adjuvandum* und *Laudate pueri* (Tabelle 1, Nr. 1 und 15) gesellt sich noch die Entdeckung von verschollener Musik aus dem *Tantum ergo* (Nr. 9), die nur in einer unvollständigen Fassung für Solosopran in Einsiedeln überliefert war.<sup>20</sup> In Hamburg liegt die Originalfassung für Tenor vor, zusammen mit dem bisher verlorenen Schlußchor. Das Autograph des *Beatus vir* (Nr. 14) enthält eine in den Einsiedelner Handschriften nicht enthaltene Vertonung der Worte „Gloria et divitiae“<sup>21</sup> und stellt zugleich eine außergewöhnlich stark überarbeitete Quelle dar, mit zahlreichen Ausstreichungen, Änderungen und Revisionen, die Warburton in seiner Edition kaum berücksichtigt hat.<sup>22</sup> Hier liegt also reiches musikalisches Material vor, das es kennenzulernen gilt und mit dem sich Herausgeber in den kommenden Jahren zu beschäftigen haben werden.

Im Anschluß folgt ein Katalog der Hamburger Handschriften mit Einzelheiten zu Paginierung und Datierung, der die oben skizzierten Argumente zusammenfaßt und um neues Material bezüglich Inhalt, Chronologie und weiterer bisher nicht bekannter Aspekte der einzelnen Quellen ergänzt. Die faszinierendste Handschrift ist die des *Gloria*, das, wie wir gesehen haben, einen überarbeiteten ersten Satz enthält; außerdem weist es einige interessante Anmerkungen Bachs in italienischer Sprache auf, die bisher noch nicht beschrieben worden sind. Schließlich gibt es im *Miserere* noch bislang unbemerkte Eintragungen mit Blei- oder Silberstift. Die Handschriften werden in der vorhandenen Reihenfolge beschrieben und bemerkenswerte Aspekte gegebenenfalls diskutiert.

#### Katalog der Hamburger Handschriften ND VI 540

Die Handschriften weisen verschiedene Serien von Seiten-, Blatt- und Lagenzählungen auf. Bach selbst gibt gelegentlich Seitenzahlen an, häufiger jedoch numeriert er die Lagen. Miss Greenland hat die Lagen kollationiert und im 19. Jahrhundert versah ein Bibliothekar die vier Bände mit einer Blattzählung. Diese wird auch hier benutzt, zusammen mit Bandzahl und Nummer. Besonderheiten (wie in Band 1 und 4) werden unter den jeweiligen Einträgen vermerkt. Die einzelnen Handschriften sind bandübergreifend von 1 bis 15 numeriert; die Zählung wird hier beibehalten.

<sup>20</sup> Signatur Th. 390,11.

<sup>21</sup> Signatur Th. 390,2 (3) und Th. 391,4.

<sup>22</sup> *Collected Works*, Bd. 23, S. 251–391, und Bd. 48/3.

Bd. 1, Nr. 1 (Bl. 1–10)

Titel: Domine, a 4. con stromenti ... di G. C. Bach

Kollationierung: 19 Seiten (10 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1758 (Greenland)

Tonart: D-Dur

Besetzung: Sopran, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 13

Bislang unbekanntes Werk; hrsg. von Charteris (Classical Music Series, 3, Albany, California, 1998), der merkwürdigerweise die beiden letzten Takte (das Alleluja) ausläßt. Obwohl es sich hier eindeutig um einen späteren Zusatz Bachs handelt, plädiert Charteris – wenig überzeugend – für die Auslassung. Charteris gibt den Titel nicht ganz korrekt wieder. Warburtons Edition (Bd. 48/3) enthält das Alleluja.

Bd. 1, Nr. 2 (Bl. 11–44)

Titel: Invitatorio a 4 Conc: con Strom: di G. C. Bach

Kollationierung: 67 Seiten (34 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel

Warburton: E 6

Bd. 1, Nr. 3 (Bl. 45–109)

Titel: Gloria | a quattro Concertati | con | Sinfonie | 1758 | di Giov Bach [Greenland]

Kollationierung: Titel auf eingelegtem Blatt von Miss Greenlands Hand, Stümpfe von wenigstens 2 herausgeschnittenen Blättern, dann 128 Seiten (64 Blätter), S. 66 leer, Querfolio.

Dies ist das Autograph von Satz 2–9 des Gloria, das heißt, vom „Laudamus te“ bis zum „Cum sancto spiritu“. Für den ausgetauschten Eingangssatz siehe unten Band 4, Nr. 13.

Datierung: 1758 (Greenland)

Tonart: D-Dur

Besetzung (einschließlich des Gloria-Satzes von 1759): Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten (trombe di guerra), 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Orgeln

Warburton: E 3

Diese faszinierende Handschrift kann zuverlässig auf 1758 datiert werden, der nachkomponierte Eingangssatz (Bd. 4, Nr. 13) auf 1759.

Im „Domine Deus, Agnus Dei“ hat Bach zwischen Seite 50 und 65 zusätzlich in winziger Schrift einen italienischen Parodietext eingefügt, der mit den Worten „Oh prodigio, oh stupor“ beginnt. Dieser Text ist auf die verschiedenen Stimmen verteilt. Gelegentlich fügte Bach zusätzliche Noten ein, um den Text sinnvoll unterlegen zu können. Dieser ist im folgenden wiedergegeben (Bachs Orthographie und akzentloses Italienisch werden beibehalten, Wortwiederholungen entfallen):

„Oh prodigio, oh stupor  
privata assume dalle publiche [cure]“

Donna imbelle il pensier  
 A rischi espota  
 Imprudente no non sembra  
 Nulla promette fa tutto sperar  
 Oh stupor chi fra viventi  
 Qual fra viventi puo l'autore ignorar di tai portenti chi  
 Qual fra viventi puo l'autore ignor[ar]"

Der Text ist nahezu identisch mit einem von Mozart 1771 in seinem Oratorium *La Betulia Liberata* vertonten Chorsatz, der von dem in Padua lebenden Don Giuseppe Ximenes, Prinz von Aragon, dem Freund Padre Martinis in Auftrag gegeben worden war. Der Text stammt ursprünglich von Metastasio. Bach läßt drei Zeilen sowie das (in Zeile 2 ergänzte) Wort „cure“ aus.

Die Handschrift und Qualität der Tinte legen nahe, daß die Zusätze etwa aus derselben Zeit stammen wie die Quelle selbst, aus den späten 1750er Jahren. Es ist instruktiv zu sehen, wie Bach die bereits existierende Musik für den neuen Text passend macht, ähnlich wie sein Vater und viele seiner Verwandten vor ihm in vergleichbaren Kontraktaturen verfahren. Es gibt keinerlei Hinweis, daß Bach jemals einen Satz mit diesem Titel vollendete oder irgendeinen anderen Abschnitt dieses Librettos von Metastasio bearbeitete.

Bd. 2, Nr. 4 (Bl. 1–12)

Titel: Lezione Seconda | a basso Solo | con Stromenti | di | GCBach ...

Kollationierung: 24 Seiten (12 Blätter), Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Baß, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß  
 Warburton: E 8

Die Partie des Basses ist in den drei Sätzen „Taedet animam meam“, „Numquid bonum“ und „Et scias quia nihil“ völlig anders als in der Einsiedelner Quelle (*Th.* 388,3). Warburton gibt die Hamburger Varianten (Bd. 48/3, S. 171–173).

Bd. 2, Nr. 5 (Bl. 13–24)

Titel: Domine | a | quattro Conc: | con | Più Strom: | di GCBach. | 1760

Kollationierung: 24 Seiten (12 Blätter), Querfolio

Datierung: 1760 (Bach)

Tonart: G-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß  
 Warburton: E 14

Bd. 2, Nr. 6 (Bl. 25–43)

Titel: Lezione Terza a Sopr: Solo con Stromenti ... di GCBach.

Kollationierung: 38 Seiten (19 Blätter)

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel

Warburton: E 9

Warburton (Bd. 48/1, S. 174) merkt an, daß das Autograph in den Sätzen 1, 2 und 5 zusätzliche Takte enthalte, die aber nicht in die Collected Works aufgenommen wurden.

Bd. 2, Nr. 7 (Bl. 44–61)

Titel: *Tantum Ergo* | à | Soprano Solo | con | Genitori ed Amen | Pieno | di Giov: Christ: Bach. | 1759

Kollationierung: 35 Seiten (18 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1759 (Bach)

Tonart: G-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 26

Auch dies ist ein ausgesprochenes Kompositionsmanuskript, mit einer Reihe von Ausstreichungen und revidierten Passagen, besonders im „Genitori“.

Bd. 2, Nr. 8 (Bl. 62–97)

Titel: *Confitebor*, | a | Quattro Concertato, | con | più stromenti. | di G. C. Bach. | 1759

Kollationierung: 72 Seiten (36 Blätter), Querfolio

Datierung: 1759 (Bach)

Tonart: Es-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 16

Bd. 3, Nr. 9 (Bl. 1–13)

Titel: *Tantum ergo*, a Tenore solo, con Genitori ed Amen Pieno di GCBach ...

Kollationierung: 26 Seiten (13 Blätter), Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Tenor, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 25

Diese Quelle überliefert Bachs originale Fassung für Solo-Tenor, Chor und Orchester. In der unvollständigen Einsiedelner Handschrift (*Th. 390,11*) ist der erste Satz für Sopran eingerichtet und der letzte Satz fehlt. Eine (unkommentierte) Ausgabe der Hamburger Fassung findet sich bei Warburton (Bd. 48/3, S. 333–360); die Einsiedelner Fassung steht in Bd. 18, S. 229–242.

Bd. 3, Nr. 10 (Bl. 14–56)

Titel: *Miserere a 4<sup>o</sup> Concertato* | con Stromenti; | di, | Giov: Chr: Bach ...

Kollationierung: 85 Seiten (43 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: B-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 10

Auf Seite 49–51 des „*Docebo iniquos*“ finden sich einige kontrapunktische Skizzen für die Vokalstimmen (siehe unten, Beispiel 1). Diese beginnen formal korrekt (allerdings ohne Schlüssel, Vorzeichen und Text), lösen sich jedoch bald in Fragmente auf. Es

handelt sich hierbei um die einzigen Bleistifteintragungen in den Hamburger Quellen; sie scheinen sich auf die Fassung von 1757 zu beziehen und nicht auf die ausgedehntere Bearbeitung als „Difendi il Popol' tuo“ in dem Londoner Oratorium „Gioas, rè di Giuda“ (1770).

## Beispiel 1

Miserere / Docebo iniquos

9

12

[p. 50]

[unterstes System]

16

Miserere, „Docebo Iniquos“, Skizzen in Bleistift, Takt 9 ff. Alle Vorzeichen und Schlüssel sind hinzugefügt. Die Stimmen wandern von Zeile zu Zeile, gelegentlich tauchen zusätzliche Stimmen auf und in den letzten zwei Takten wird der Notentext fast unleserlich.

Bd. 3, Nr. 11 (Bl. 57–68)

Titel: Lezione Prima, a Sopr: solo con più Stromenti ... di GCBach

Kollationierung: 24 Seiten (12 Blätter), Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 7

Bd. 3, Nr. 12 (Bl. 69–106)

Titel: Laudate Pueri | a ... | Soprano e Tenore | con | Più Stromenti | di G. C. Bach | 1760.

Kollationierung: 76 Seiten (38 Blätter), Querfolio

Datierung: 1760 (Bach)

Tonart: G-Dur

Besetzung: Sopran, Tenor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 19

Richard Charteris veröffentlichte ebenfalls eine Ausgabe dieser Komposition nach dem Hamburger Autograph (Classical Music Series, 5, PRB Productions, Albany, California, 1999). Die Edition enthält zwei Seiten des Manuskripts in Faksimile.

Bd. 4, Nr. 13 (Bl. 1–15, einschließlich Bl. 14 und 14a)

Titel: Gloria in Excelsis | a | Quattro Concertata | con | Più Stromenti | di | Giov: Christ: Bach | 1759

Kollationierung: 32 Seiten (16 Blätter), S. 29 und 32 leer, Querfolio

Die Seiten 28–30 hatte Bach mit Siegelwachs zusammengeklebt und so den originalen Satzschluß verdeckt. Im Zuge der Restaurierung der Handschrift (2001) wurden die Verklebungen gelöst, so daß die Erstfassung wieder zum Vorschein kam. Ein Vergleich ergibt, daß Bach im wesentlichen den Satzschluß um die letzten 19 Takte erweiterte. Abbildung 1 zeigt das ursprüngliche Satzende. Durch das Öffnen der verdeckten Seiten ergibt sich für die letzten Blätter die Numerierung 14, 14a und 15.

Datierung: 1759 (Bach)

Tonart: D-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten (trombe di guerra), 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Orgeln

Warburton: E 3

Diesen Satz schrieb Bach 1759, um die später von Miss Greenland in Band 1, Nr. 3, entfernte Fassung zu ersetzen (siehe oben).

Bd. 4, Nr. 14 (Bl. 16–76)

Titel: Beatus Vir | a | 4° Concertato | di GCBach ...

Kollationierung: 122 Seiten (61 Blätter), Querfolio

Datierung: 1758 (Greenland, auf der Titelseite); am Schluß des Manuskripts in Bachs Hand „Mil[ano] 1758“

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 17

Auf der Titelseite notierte Vincent Novello zutreffend: „This appears to me to be the original Manuscript“. Dies ist eine außergewöhnliche Quelle. Warburton (Bd. 48/3) bietet eine weitere Edition des ersten und zweiten Satzes (S. 217 und 233) und der verworfenen Takte aus dem „Sicut erat“ (S. 242–247). Der zweite Satz ist in den Einsiedelner Quellen nicht überliefert; der entsprechende Text ist dort im zweiten Teil des ersten Satzes enthalten. Dies wirft die Frage auf, von welcher Vorlage die Einsiedelner Quellen abhängen. Sicherlich nicht von dem hier beschriebenen Autograph. Warburton bietet zusätzliches Material nur von drei Sätzen. Tatsächlich aber enthält die Handschrift zahlreiche Revisionen und Passagen aus anderen Sätzen, die veröffentlicht gehört hätten. Im „Peccator videbit“ zum Beispiel gibt es größere Tilgungen, die Warburton unkommentiert läßt; seine Bemühungen, den Katalog möglichst umfassend anzulegen, greifen hier bedauerlicherweise nicht tief genug. Eine Neuausgabe mit ausführlichem Kritischen Apparat wäre wünschenswert.

Bd. 4, Nr. 15 (Bl. 77–108)

Titel: Laudate Pueri | a | Soprano Solo | con | Sinfonia | di Giov: Christ: Bach ...

Kollationierung: 64 Seiten (32 Blätter), Querfolio

Datierung: 1758 auf dem Titel (Greenland); am Ende „Milano li 12 Mag: 1758“ (Bach)

Tonart: E-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Flöten/Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 18

Dies ist eines der beiden bisher unbekanntten Werke; es wurde von Charteris (Classical Music Series, 4, Albany, California, 1998) und Warburton (Bd. 48/3, S. 251–328) veröffentlicht. Beide nehmen in Übereinstimmung mit Terry und dem Bibliothekskatalog an, daß der in Bachs Datierung genannte Monat „Ag[osto]“ zu lesen ist. Eine alternative Deutung wäre „Mag[gio]“. Der Eintrag ist klein und offensichtlich hastig geschrieben und alles andere als deutlich. Der erste Buchstabe ist jedoch genau so geformt wie der erste Buchstabe von „Milano“, und „Maggio“ scheint daher das Gemeinte eher zu treffen. Tatsächlich schreibt Bach sein großes und kleines „A“ nicht wie es hier im Manuskript erscheint, und dies dürfte die Lesart „Agosto“ ausschließen (vgl. Abbildung 2).

Unsere Interpretation des Eintrags lautet daher „Milano li 12 Mag: 1758“. Dies würde auch besser zu den (eher spärlichen) bekannten Fakten zur Entstehung des Werks passen. Bach komponierte die Musik für eine Vesper am 22. Juni 1758 in der Kirche des heiligen Johann Nepomuk in Mailand. Wenn diese Handschrift im Mai vollendet wurde, so würde dies zu einer Aufführung im Juni passen. Ein Abschlußdatum im August wäre zu spät.

#### IV.

Abschließend möchte ich einige Überlegungen zum Thema „Johann Christian Bach und die Autographe seiner Mailänder Kirchenmusik“ formulieren. Bach sammelte und bewahrte die Autographe seiner frühen italienischen Kompositionen zweifellos, um im geeigneten Moment von ihnen Gebrauch zu

machen – wie im Falle des *Gioas*. Wie sein Vater und seine Brüder vor ihm behielt auch er sie bis zum Ende seines Lebens. Nur eine einzige Handschrift wurde auf anderem Weg überliefert – das Teilautograph des *Dies Irae*, das Bach 1758 an Martini sandte. Hiervon abgesehen gingen alle Autographe der geistlichen Musik durch die Hände entweder Emma Jane Greenlands oder aber der Königin und blieben glücklicherweise erhalten. Wie bereits festgestellt, enthalten diese Quellen eine große Menge an neuen Materialien, besonders im *Beatus vir*. Warburtons Bemühungen um deren Veröffentlichung standen unter spürbarem Zeitdruck, da er die Quellen noch für den letzten Band der *Collected Works* auswerten wollte. Nach der Rückkehr der Handschriften besteht nun der Bedarf nach einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden kritischen Neuausgabe dieser ausgezeichneten Musik.

Die Rückkehr der Autographe regt einen Blick auf all die anderen geistlichen Werke an, für die keine Originalquellen erhalten sind. In seinem Katalog (E 23) bezeichnet Warburton ein *Salve Regina* als Autograph.<sup>23</sup> Er schreibt: „J. C. Bach's undated autograph, which is authenticated by his London colleague, Frederick Nicholay (sic), is written on paper he frequently used during his Italian period. The style suggests that it was among the earliest works he composed on the peninsula.“ Frederick Nicolay (oder Nicolai) war ein Freund Bachs und Page sowie Bibliothekar bei Königin Charlotte. Seine Handschrift findet sich auf den Umschlägen der Autographe von Johann Christian Bachs Kirchenmusik in der Royal Library.

Doch das *Salve Regina* ist nicht von Bachs Hand. Trotz Nicolays Attestat auf dem äußeren Umschlag „N.B. This *Salve Regina* is Bach's own original score“, was immer dies genau bedeuten soll, hat Bach die Quelle nicht eigenhändig geschrieben. Tatsächlich ist im Gegensatz zu allen anderen Autographen mit lateinischer Kirchenmusik weder das Papier noch die Schrift offensichtlich italienischen Ursprungs. Die Rückkehr der Hamburger Autographe erlaubt nun einen Vergleich der verwendeten Papiere. Wie bereits festgestellt, sind Bachs Hamburger Autographe auf kostbarem dicken und vermutlich teuren italienischen Papier geschrieben. Das Papier des Londoner *Salve Regina* hingegen ist dünn und dem Augenschein nach möglicherweise britischer Herkunft. Man fragt sich, ob Nicolays Umschlag, der anderes Papier verwendet als der Rest der Handschrift, nicht vielleicht das falsche *Salve Regina* umschließt, welches nicht von Bach stammt. Anders als bei den Hamburger Autographen befindet sich Bachs Name nicht auf der Handschrift selbst, sondern lediglich auf Nicolays Umschlag. Offensichtlich gehörte die Quelle nicht zum Bestand der Royal Music Library (es fehlt die entsprechende Signatur), sondern gelangte auf einem anderen Weg als die autographen *Magnificat*- und *Te-Deum*-Vertonungen in die British Library. Dies genügt,

<sup>23</sup> British Library, *Add. Ms.* 29293.

um das Stück vorläufig unter die zweifelhaften oder unechten Werke zu zählen.

Bei einer Handvoll weiterer Kompositionen sollte man ebenfalls die Zuweisung an Bach erneut überdenken. Es handelt sich um das *Kyrie* in D-Dur (Warburton E 2), das *Gloria* in G-Dur (E 4), das *Credo* in C-Dur (E 5), das *Dixit Dominus* (E 15), die Motetten *Attendite mortales* (F 2), *Larvae tremendae* (F 3) und *Si nocte tenebrosa* (F 4a und besonders F 4b), das oben erwähnte *Salve Regina* (E 23) und ein weiteres *Salve Regina* (E 24). Für die Authentizität der letzten beiden Werke gibt es keinerlei äußere Indizien, und das zweite ist nur in einer Abschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert überliefert – Grund genug, die Komposition noch einmal sorgfältig zu studieren. Die Rückkehr der Hamburger Autographe ist natürlich ein Grund zur Freude, gibt aber der Johann-Christian-Bach-Forschung auch Anlaß, ihr Bild von der Kirchenmusik des Komponisten neu zu überdenken. Und insgesamt sind wir auch Emma Jane Greenland zu Dank verpflichtet, die zwar einige wertvolle und interessante Seiten vernichtete, im übrigen aber den Handschriften große Sorgfalt angedeihen ließ; ihr Verdienst kann nun angemessen gewürdigt werden.

Übersetzung: *Stephanie Wollny* (Leipzig)

Abb. 1 (S. 161): J. C. Bach, *Gloria* in D-Dur (1759), ursprünglicher Schluß  
*ND VI 540*, Bd. 4, Bl. 14v

Abb. 2 (S. 162): J. C. Bach, *Laudate Pueri* (1758), letzte Seite mit originaler Datierung  
 „Milano li 12 Mag: 1758“  
*ND VI 540*, Bd. 4, Bl. 108v

Abb. 3 (S. 163): J. C. Bach, *Laudate Pueri* (1758), Titelseite mit Emma Jane Greenlands Namenszug und Datierung  
*ND VI 540*, Bd. 4, Bl. 77r

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in black ink on aged, slightly stained paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, decorative flourish is written on the right side of the page, overlapping the fifth and sixth staves. At the bottom of the page, the lyrics "in terra Pax Pax Pax" are written in a cursive hand, aligned with the notes on the tenth staff.



Emma Jane Greenland  
77

Laudate Pueri

a  
Soprano Solo

con

Sinfonia.

di Gio: Crist: Bach.

1758



## Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie Bericht über eine erste Bestandsaufnahme

Von Christoph Wolff und Mitarbeitern des Bach-Archivs Leipzig

Es ist längst keine Neuigkeit mehr, daß das für die Bach-Forschung so bedeutungsvolle Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin<sup>1</sup> in Kiew wiederaufgefunden werden konnte. Die Nachricht verbreitete sich im Sommer 1999 aufgrund einer Pressemitteilung der Harvard University (Harvard Ukrainian Research Institute) weltweit wie ein Lauffeuer, wenn auch nicht immer mit zutreffenden Details.<sup>2</sup> Weitaus weniger bekannt geworden ist jedoch die Tatsache, daß das gesamte Notenarchiv am 1. Dezember 2001 nach Berlin zurückkehrte und seither als Depositum der Sing-Akademie in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird. Am 15. Mai 2002 beschloß ein Festakt in der Berliner Philharmonie unter Mitwirkung des deutschen Außenministers Joschka Fischer, des Botschafters der Ukraine und eines Kammerensembles der Philharmoniker die kulturpolitisch keineswegs alltägliche Angelegenheit. Verbunden damit war eine kleine, repräsentative, jedoch nur kurzzeitig aufgebaute Ausstellung ausgewählter Exponate aus den Beständen der Sing-Akademie im Foyer der Philharmonie.<sup>3</sup> Bereits einige Wochen zuvor hatte das Staatliche Institut für Musikforschung (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) in Berlin ein Symposium veranstaltet, das sich mit der wissenschaftlichen Bedeutung des Notenarchivs befaßte.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zu den Bach-Quellen in der Sing-Akademie vgl. W. Neumann, *Welche Handschriften J. S. Bachscher Werke besaß die Berliner Singakademie?*, in: Hans Albrecht in memoriam: Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern, hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Kassel 1962, S. 132–142, und E. N. Kulukundis, *C. P. E. Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von Stephen L. Clark, Oxford und New York 1988, S. 159–176.

<sup>2</sup> Siehe C. Wolff, *Der Bach-Fund in Kiew*, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 17168, 10. September 2000 (Supplement der American Academy in Berlin); ders., *Recovered in Kiev: Bach et al. A Preliminary Report on the Musical Archive of the Berlin Sing-Akademie*, in: *Notes* 58, 2001, S. 259–271; ders., *Wiederentdeckt und wiedergewonnen – das Notenarchiv der Sing-Akademie aus der Perspektive der Musikforschung*, in: *Jahrbuch SIM* 2002, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart 2002, S. 9–17.

<sup>3</sup> Vorbereitet von Barbara Wiermann, ehem. Mitarbeiterin des Bach-Archivs Leipzig (siehe auch Fußnote 10).

<sup>4</sup> Teilnehmer waren Helmut Hell, Christoph Henzel, Ulrich Leisinger, Christoph Wolff und Peter Wollny. Beiträge im *Jahrbuch SIM* 2002 (siehe Fußnote 2).

Im August des Kriegsjahres 1943 waren die wichtigsten Teile der Bibliothek im Gebäude der Sing-Akademie am Kastanienwäldchen nach Schloß Ullersdorf bei Glatz (Niederschlesien) evakuiert worden, das als Depot für wertvolle Privatsammlungen diente. Nach Kriegsende teilte dann das Notenarchiv das Schicksal mit zahlreichen weiteren öffentlichen und privaten Museums-, Bibliotheks- und Archivbeständen, indem sie aus den Depots im Osten des damaligen Deutschen Reiches von der Roten Armee in das Gebiet der ehemaligen Sowjetunion verbracht wurden. Die Aufbewahrungsorte für diese sogenannte „Beutekunst“ wurden nie bekanntgegeben und sind großenteils bis zum heutigen Tag unbekannt. Um so bedeutsamer erscheint die aufgrund ukrainischer Initiative und durch das diplomatische Geschick einer binationalen Kommission zustande gekommene Rückführung des Notenarchivs der Sing-Akademie<sup>5</sup> – ein positives Signal für weitere zu erhoffende Rückführungen und die uneingeschränkte Nutzung von Kulturgut, das über zwei Generationen hin nicht zugänglich war.

Glücklicherweise hat die sachgemäße Aufbewahrung des Notenarchivs mit seinen nahezu 5200 Titeln als „Fonds 441“ im Archiv-Museum für Literatur und Kunst der Ukraine des Zentralen Staatsarchivs Kiew zum guten Erhalt der Sammlung erheblich beigetragen. Eine Übersicht über den Bestand vermittelt ein fünfbändiges ukrainisches Inventar, derzeit das einzige vollständige Verzeichnis der Sammlung, wie sie heute existiert. Neben den laufenden Nummern des Inventars finden sich in den ersten vier Bänden Verweise auf die alten Signaturen im sogenannten Zelter-Katalog von 1832.<sup>6</sup> Ein Wermutstropfen trübte freilich schon 1999 die Freude über die Wiederauffindung des Notenarchivs: Es fehlten nur wenige der im Zelter-Katalog enthaltenen Musikalien, jedoch sämtliche Bücher, mithin die vollständige Abteilung A des Zelter-Katalogs (Theorie der Musik etc.),<sup>7</sup> deren Verbleib bis heute ungewiß ist.

Da die beiden ersten Arbeitsbesuche in Kiew von 1999 nur Stichproben ermöglichten,<sup>8</sup> war eine sorgfältige Bestandsaufnahme nach der Rückkehr des

<sup>5</sup> Mitglieder der Kommission auf der deutschen Seite waren u. a. Reinhold Baumstark, Helmut Hell und Hans-Joachim Schulze.

<sup>6</sup> *Catalog musikalisch-literarischer und praktischer Werke aus dem Nachlasse des Königl: Professors Dr. Zelter* (SBB, Signatur N. Mus. ms. theor. 30). Vgl. auch F. Welter, *Die Musikbibliothek der Sing-Akademie*, in: Sing-Akademie zu Berlin: Festschrift zum 175jährigen Bestehen, hrsg. von Werner Bollert, Berlin 1966, S. 33–44.

<sup>7</sup> Darunter auch Angelo Berardi, *Documenti Armonici* (Bologna 1687): „Manuscript aus des sel. Kittels Verlassenschaft, wahrscheinlich von Seb. Bachs Hand abgeschrieben“ (A 1693); siehe auch Bachs Notenbibliothek, S. 341.

<sup>8</sup> Dem ersten Arbeitsbesuch von Christoph und Barbara Wolff, gemeinsam mit Patricia Grimsted und Hennadi Boriak (Juli 1999) folgte ein zweiter (Oktober 1999) mit

Notenarchiv ein Gebot der Notwendigkeit. Dieses nur als Teamarbeit zu leistende Projekt wurde in der ersten Juliwoche 2002 durchgeführt. Ziel des Unternehmens war, den Gesamtbestand auf Bachiana hin durchzusehen und damit den im Rahmen des *Bach Repertoriums* geplanten Katalog der Bach-Quellen der Sing-Akademie vorzubereiten. Dieser wird sich nicht auf Johann Sebastian Bach beschränken, sondern auch das Alt-Bachische Archiv, die Bach-Söhne (insbesondere Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel) sowie Fremdwerte aus dem Besitz der Bach-Familie berücksichtigen. Auch wenn die Kompositionen der Bach-Familie mit rund 500 zumeist handschriftlichen Quellen nur etwa zehn Prozent des Gesamtbestandes ausmachen, war eine ganze Arbeitswoche erforderlich, um den weitgefächerten Bestand zu überprüfen – gerade auch im Blick auf möglicherweise wichtige Quellen des Bach-Umkreises.

Die nachfolgenden Miscellen, die über einzelne Quellen verschiedener Art berichten, bilden keineswegs das Fazit der erfolgten Bestandsaufnahme, sondern bieten lediglich eine repräsentative Auswahl. Um Spekulationen vorzubeugen, sei jedoch festgehalten, daß das Notenarchiv der Sing-Akademie über die von Peter Wollny diskutierten Kontrapunktstudien,<sup>9</sup> die von Barbara Wiermann beschriebene Palestrina-Messe<sup>10</sup> und die unten vorgestellten Ripienstimmen zur Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 hinaus mit einiger Sicherheit keine weiteren Originalquellen von Johann Sebastian Bach enthält.

Das „Berlin Team“ des Bach-Archivs Leipzig bestand aus Andreas Glöckner, Ulrich Leisinger, Hans-Joachim Schulze, Christoph Wolff und Peter Wollny, deren Beiträge jeweils mit ihren Initialen gekennzeichnet sind.

### Originale Ripienstimmen zu BWV 23

Das ukrainische Inventar weist unter der laufenden Nr. 5161 einen deutschen Eintrag auf (*J. S. Bach, Chorstimmen zur Cantate „Du wahrer Gott“ – Handschrift aus seiner Umgebung*), der offenbar auf dem nach Ullersdorf ausge-

---

Ulrich Leisinger, Hans-Joachim Schulze, Christoph Wolff und Peter Wollny. Auf dem Oktoberbesuch basiert das Leipziger Round Table vom Januar 2000, *Die Handschriftensammlung der Sing-Akademie zu Berlin im „Archiv-Museum für Literatur und Kunst der Ukraine“ in Kiew und ihre Bedeutung für künftige Forschungsvorhaben*, LBzBF 5, 2002, S. 333–384.

<sup>9</sup> *Ein Quellenfund in Kiew: Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach*, LBzBF 5, 2002, S. 275–287.

<sup>10</sup> Siehe den Beitrag im vorliegenden Band, S. 9–28.

lagerten Zettelkatalog der Sing-Akademie beruht. Dieser Katalog war bei Anfertigung des Inventars in den späten 1940er Jahren noch vorhanden, ist jedoch heute nicht mehr erhalten. Die bislang völlig unbekannte Quelle war allerdings in der Mappe Nr. 5161 nicht enthalten, seinerzeit in Kiew darum nicht auffindbar, fand sich aber in der Sammelmappe Nr. 5175 in Berlin wieder. Sie entpuppte sich als ein vollständiger Ripienstimmensatz zur Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23, der von Bachs damaligem Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau angefertigt wurde. Die Aufzählung und Beschreibung der Originalquellen zu BWV 23 in NBA I/8, hrsg. von Christoph Wolff (Krit. Bericht, 1998), kann nunmehr um diesen Stimmensatz ergänzt werden. Er besteht aus den folgenden fünf Einzelblättern :

[1.] *Canto in Ripieno*

36,5 × 21,5 cm; Schreiber: Kuhnau; WZ: IMK (NBA IX/1, Nr. 97; Bl. [1] bildete ursprünglich mit Bl. [3] einen Bogen).

[2.] *Canto. ripieno*

35 × 21 cm; Schreiber: Kuhnau; WZ: Gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Palmzweigen (undeutlich)

Die in der Titelzeile ausradierte Bezeichnung „Clarino“ weist die ursprünglich untextierte Stimme als Instrumentalstimme aus. Die Rasur wurde offenbar von Zelter vorgenommen, der die Stimme auch mit einer Textunterlegung versah (siehe unten sowie Abb. 1, S. 179).

[3.] *Alto in Ripieno*

36,5 × 21,5 cm; Schreiber: Kuhnau; WZ: IMK

[4.] *Tenore in Ripieno*

36 × 21 cm; Schreiber: Kuhnau; WZ: Großer Halbmond (NBA IX/1, Nr. 96; Bl. [4] bildete ursprünglich mit Bl. [5] einen Bogen).

[5.] *Bass: in Ripieno*

36 × 21 cm; Schreiber: Kuhnau; WZ: Großer Halbmond

Alle fünf Stimmen enthalten einheitlich die beiden abschließenden Chorsätze der Kantate, Satz 3 („Aller Augen warten, Herr, auf dich“) und Satz 4 („Christe, du Lamm Gottes“). Aus dem Schreiber- und WZ-Befund ergibt sich die Datierung auf 1724, so daß die Stimmen offenbar der ersten Wiederaufführung der Kantate am Sonntag Estomihi, dem 20. Februar 1724, dienten. Bei Satz 3 korrespondieren die Ripienstimmen mit der in der autographen Partitur angezeigten Solo-Tutti-Differenzierung.<sup>11</sup> Bei Satz 4 sind die Vokalstimmen mit den 1724 benutzten Colla-Parte-Bläserstimmen konkordant.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> NBA I/8 Krit. Bericht, S. 49.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 33 (Stimmen B 11–14) und S. 43.

Bachs Concertisten/Ripienisten-Praxis ist mit dieser wichtigen Quelle erneut konkret belegt.

Die Sing-Akademie zu Berlin besaß ursprünglich zu Kantate 23 die autographe Partitur (jetzt *P 69*) und die Originalstimmen (jetzt *St 16*) unter der Signatur *41*. Dieselbe – von Carl Friedrich Zelter durchweg mit roter Tinte eingetragene – Signatur findet sich auch auf den Ripienstimmen und kehrt zusätzlich in Dehns Katalog der Bach-Handschriften der Sing-Akademie wieder. Kantate 23 hatte die Sing-Akademie unter Zelter aufgeführt, und die Materialien waren zu diesem Zwecke eingerichtet worden.<sup>13</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch die Einrichtung der oben angeführten Clarin- beziehungsweise Cornettstimme [2] als Gesangsstimme für Sopran.

Bei der Erwerbung der Bach-Handschriften aus dem Besitz der Sing-Akademie durch die Königliche Bibliothek wurde von der Signatur *41* der Ripienstimmensatz offenbar versehentlich zurückbehalten. Aber da es sich bei den in der Sing-Akademie verbliebenen Blättern nicht um zufällig oder willkürlich herausgegriffene Einzelstimmen, sondern um eine geschlossene Einheit von Ripienstimmen handelt, ist anzunehmen, daß die Stimmen-Materialien vor der Übergabe 1854 sorgfältig und systematisch geordnet waren. Warum jedoch der Ripienstimmensatz aus der Signatur *41* herausgelöst und nicht an die BB abgegeben wurde, wissen wir nicht. Kaum auszuschließen bleibt jedoch, daß angesichts der großen Menge von Notenmaterial, das in der BB nicht mehr – wie seinerzeit unter Zelter – praktischen Zwecken dienen sollte, gewisse Dubletten als überflüssig angesehen, vielleicht gar zur Vernichtung ausgesondert wurden. Falls dies zutrifft, blieb dem Ripienstimmensatz von BWV 23 jedenfalls ein solches Schicksal erspart. Zwar kennen wir die Gründe nicht, die zu seiner Bewahrung beigetragen haben, doch sollte man ihnen nachgehen. Immerhin könnten sie ein Licht auf das Schicksal weiterer, nicht erhaltener Ripienstimmen werfen.

CW

„Amore traditore“ –

Zur Herkunft eines umstrittenen Kantatentextes

Die in mancherlei Hinsicht problematische, gleichwohl „als höchstwahrscheinlich echt“ jüngst in den zuständigen Abschlußband der Kantatenserie innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe aufgenommene Kantate „Amore tradi-

<sup>13</sup> G. Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, hier S. 156.

tore“ hat ihren Editoren (Wilhelm Rust, 1861; Andreas Glöckner, 2000) manches Kopfzerbrechen bereitet. Insbesondere gilt dies für ihren – vom Komponisten ohnehin nicht idiomatisch behandelten – Text. Wilhelm Rust, der noch eine (mittlerweile verschollene) Abschrift des 18. Jahrhunderts als maßgebliche Quelle hatte benutzen können, klagte über die mangelhafte Korrektheit seiner Vorlage und insbesondere über den „jeder Interpunction baren und bis zur Unverständlichkeit entstellten Wortlaut des Recitatives“, der von ihm jedoch „nach bester Einsicht“ berichtigt worden sei. Bei Andreas Glöckner heißt es kurz und bündig:

„Der Textdichter der vorliegenden Kantate konnte bislang nicht ermittelt werden. Zahlreiche grammatikalische Fehler, namentlich im Rezitativ Nr. 2 ... deuten auf einen Verfasser mit mangelhaften Italienisch-Kenntnissen.“<sup>1</sup>

Inwieweit dieses Verdikt auch künftig seine Geltung behält, muß die Untersuchung einiger Quellen zeigen, die zumindest auf die Herkunft des Textes neues Licht werfen.

Zum älteren Notenbestand der Sing-Akademie zu Berlin gehören unter den Inventarnummern 1282 und 1289 zwei undatierte Sammlungen mit italienischen Solokantaten. Die dem Anschein nach ältere Quelle (1282, olim ZC 1140/10), ein Konvolut ohne Titelblatt und unbekannter Herkunft, enthält insgesamt 13 Faszikel mit Kantaten von Bononcini (2), Attilio [Ariosti] (3, nebst einer Dublette), Nicola Fago (3), Scarlatti (1) und Francesco Conti beziehungsweise Conti (3). Bei der möglicherweise jüngeren Handschrift (1289, olim ZC 1144) mit dem Titel *Cantate di diversi Autori* handelt es sich um einen Sammelband gleichfalls unbekannter Herkunft, jedoch mit einem Possessorenvermerk (C:W:V:B.). Das gleiche Signum weisen weitere Berliner Quellen sowohl in der Sammlung der Sing-Akademie als auch in der Staatsbibliothek auf; zugehörige Datierungen reichen von 1707 (Johann Joseph Fux)<sup>2</sup> bis 1733 (Georg Philipp Telemann)<sup>3</sup>. Demnach dürfte auch die Kantatensammlung im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts anzusiedeln sein. Die 12 durchnummerierten Kompositionen stammen von Nicolo Fago, Bononcini, Caldara, Manzini, Attilio [Ariosti], Conti sowie Händel (HWV 84, 146 und 196).

<sup>1</sup> NBA I/41 Krit. Bericht, S. 30.

<sup>2</sup> Intrad. SBB, *Mus. ms. 6825/1* (1709) bzw. *Mus. ms. 6825/2* (1707). Eine dritte Hs. in SBB (*Mus. ms. 30103*) enthält *Cantate di diversi Autori* (Conti, Ariosti, Bononcini, Händel und Fago). Für Hinweise auf diese Quellen danke ich Peter Wollny.

<sup>3</sup> Inv.-nrn. 3247 (1724), 3902 (1728) und 3899 (1733). Datiert sind außerdem Werke von Zotti (Inv. 3067; 1712) und Hurlebusch (Inv. 1390; 1724), undatiert Albicastro/Paisiello/Pez (Inv. 3557) und Valentini (Inv. 3033).

Ertragreich für die Bach-Forschung ist die in beiden Abschriften vertretene und *N*: *Fago* beziehungsweise *Nicolo Fago* zugewiesene Kantate „Amore traditore“. Deren Text erweist sich als weitestgehend identisch mit demjenigen der Bach-Kantate, teilt mit dieser allerdings das Problem der auf mangelnde Sprachkenntnis der Kopisten sowie möglicherweise Unzulänglichkeiten der Kopiervorlage zurückzuführenden Fehlerhaftigkeit. Eine Entzifferung der häufig ohne jegliche Zwischenräume angeordneten Buchstaben-gruppen gelingt stellenweise lediglich mittels Beiziehung des aus der Bach-Überlieferung bekannten Textes.

Ein Vergleich der Fassungen „Fago“ und „Bach“ führt zu folgendem Resultat.

Keinerlei Differenzen kommen im Schlußsatz, der Arie „Chi in amore“, vor. Der Text des Eingangssatzes lautet in der Version der Bach-Kantate:

Amore traditore,  
 Tu non m'inganni più.  
     Non voglio più catene,  
     Non voglio affani, pene,  
     Cordoglio e servitù.

Zwei Abweichungen des Mittelteils in den Berliner Fago-Abschriften zerstören den Gleichklang zwischen dem dritten und vierten Vers und scheinen auf die nachstehende Reimfolge zu zielen:

Amore traditore,  
 Tu non m'inganni più.  
     Non voglio  
     più cordoglio,  
     Non voglio affani e pene  
     Catene  
     e servitù.

Ob diese – vom Dichter sicherlich nicht vorgesehene – Umgruppierung mit ihren erzwungenen zusätzlichen Binnenreimen dem Komponisten anzulasten ist, den Schreibern der Berliner Quellen oder einer verschollenen Zwischenabschrift, mag vorerst dahingestellt bleiben.

Eher nachvollziehen lassen sich die Varianten im Mittelsatz der Kantate, dem Rezitativ. Heißt es in der Bach-Fassung „E viver si può senza il tuo strale“, so lesen die Fago-Abschriften „E se viver si può senza il tuo strale“. Merklich unterscheiden sich die Schlußzeilen: „E la gioja nel mio core, / Più tuo scherzo sarà nella mia costanza“ (Bach) beziehungsweise „Scuota il giogo il mio core, / Più tuo scherzo non sia la mia costanza“ (Fago).

Ungeachtet solcher Unterschiede und der hieraus abzuleitenden komplizierten Überlieferungssituation<sup>4</sup> dürfte für den Kantatentext „Amore traditore“ die Herkunft aus Italien gesichert sein. Ob Nicola Fago (1677–1745), der von 1693 an ununterbrochen in Neapel tätig war, ihn als erster und einziger in Musik gesetzt hat, läßt sich derzeit nicht feststellen. Desgleichen bleibt abzuwarten, in welcher Weise zwei weitere erst kürzlich nachgewiesene Quellen zu Fagos Kantate „Amore traditore“<sup>5</sup> Neues zur authentischen Textfassung und zur korrekten Textunterlegung beizusteuern vermögen.

HJS

<sup>4</sup> Zu einschlägigen Problemen vgl. W. Horn, *Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück „Della mia bella Clori“ des Carlo Francesco Cesarini*, in: *Händel-Jahrbuch* 47, 2001, S. 113–136.

<sup>5</sup> *New Grove* 2001, Artikel Fago (S. 515): Hss. in Cardiff (Public Library, Central Library) bzw. Montecassino.

#### Neues zum Thema Bach und die Oper seiner Zeit

Im Nachtrag zum Kritischen Bericht von Band V/4 der Neuen Bach-Ausgabe<sup>1</sup> verweist Georg von Dadelsen auf eine Aufzeichnung Max Schneiders, der zufolge sich im Bestand der Berliner Sing-Akademie die Abschrift einer Gottfried Heinrich Stölzel zugeschriebenen Sopranarie „Bist du bei mir“ befand.<sup>2</sup> Deren Melodie – so Schneider – sei mit der gleichnamigen Arie im Zweiten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach identisch. Die Quelle ist seinerzeit offenbar nicht weitergehend ausgewertet worden und galt seit Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen.

Sie befindet sich unter den zurückgekehrten Handschriften und wird derzeit unter der Signatur SA 808<sup>7</sup> aufbewahrt. Die Partiturabschrift besteht aus 3 Bogen beziehungsweise 6 Blättern – Wasserzeichen: Blatt a) leer, Blatt b) Z im Doppelkreis, in diesem Umschrift ZITTAV<sup>3</sup> – mit 11 beschriebenen

<sup>1</sup> *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, hrsg. von Georg von Dadelsen, Kassel etc. und Leipzig 1957, S. 124.

<sup>2</sup> Diese Hs. wurde ehemals unter der Signatur ZC 803<sup>8</sup> aufbewahrt.

<sup>3</sup> Vgl. Weiß, Nr. 111 (S. 88). Das Wasserzeichen ist in leicht abgewandelten Formen zwischen 1679 und 1743 belegbar. Nach Mitteilung von Frau Andrea Lothe (Papierhistorische Sammlungen in der Deutschen Bücherei zu Leipzig) ist die in der vorliegenden Partiturabschrift enthaltene Form des Wasserzeichens in Hss. um 1722 nachzuweisen.

Seiten.<sup>4</sup> Der Kopftitel auf der ersten Partiturseite lautet *Airs divers compos: par Mr. Stölzel*.

Die von einem unbekanntem Kopisten angefertigte Sammelhandschrift enthält folgende Sopran-Arien mit begleitenden Instrumenten:

1. „Er ist die Ursach meines Leidens“ (Soprano, 2 unbezeichnete Instrumente [Violino, Viola], Bc.; F-Dur, 65 Takte, Da capo)
2. „Geht, ihr Küsse, geht, ihr Blicke“ (Soprano, 1 unbezeichnetes Instrument [Violino], Bc.; G-Dur, 93 Takte, Da capo)
3. „Mein Glücke steht in deinen Händen“ (Soprano, 2 unbezeichnete Instrumente [Violino, Viola], Bc.; A-Dur, 38 Takte, Da capo)
4. „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden“ (Soprano, 3 unbezeichnete Instrumente [Violino I, Violino II, Viola], Bc.; Es-Dur, 36 Takte, Da capo); unter der 1. Akkolade der Vermerk: *Semper piano*; die Arie ist nur mit zwei Vorzeichen (2 $\flat$ ) notiert.
5. „Sage mir doch, wert es Glücke“ (Soprano, 2 unbezeichnete Instrumente [Violino, Viola], Bc.; a-Moll, 76 Takte, Da capo)

Zur Datierung liefert die Quelle außer dem obengenannten Wasserzeichen zwei weitere Anhaltspunkte. Zum einen hat der unbekanntem Kopist die einzelnen Sechzehntelnoten mit einem einzigen, aber doppelt geschwungenen Fähnchen geschwänzt und sich somit einer Schreibweise bedient, die wir – zumindest in Leipziger Handschriften – lediglich bis zum Jahre 1724 nachweisen können.<sup>5</sup> Andererseits hat er das Erhöhungszeichen ( $\sharp$ ) gelegentlich durch ein  $\flat$  aufgelöst und ist auch von da her einer älteren – bereits um 1724 nur noch selten gebräuchlichen – Notationsweise verpflichtet. Mitteldeutsche Provenienz vorausgesetzt, wäre die vorliegende Handschrift demzufolge kaum später als 1724 zu datieren.

Der Sopran-Part der vierten Arie „Bist du bei mir“ ist mit dem gleichnamigen Satz (Nr. 25 = BWV 508) im 1725 begonnenen Zweiten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach – mit Ausnahme von T. 31 – identisch. Jedoch enthält der Continuo-Part gegenüber BWV 508 zahlreiche Abweichungen, und es hat den Anschein, als sei die Arienfassung im Klavierbüchlein eine weitreichende Bearbeitung der Vorlage, die vor allem auf eine stärker bewegte sowie durchgehende Stimmführung im Continuo ausgerichtet ist. Daß Johann Sebastian Bach der Bearbeiter des Continuo-Parts war, ist damit freilich nicht gesagt.

Wie Peter Huth in anderem Zusammenhang unlängst feststellen konnte,<sup>6</sup> entstammt die Arie – zumindest ihr Text – der am 16. November 1718 „Auf

<sup>4</sup> Das Blattformat beträgt 34,5 × 21,5 cm (unbeschnitten).

<sup>5</sup> Siehe dazu BJ 1996, S. 135 (A. Glöckner).

<sup>6</sup> P. Huth, *Zwischen Fürstenlob und Bürgermoral – Bemerkungen zum Operschaffen Gottfried Heinrich Stölzels*, in: Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 63 (erstmalig als CD-ROM-Edition), Michaelstein 2003 (in Vorb.).

dem großen Theatro zu Bayreuth“ zum 40. Geburtstag des Markgrafen Georg Wilhelm aufgeführten Oper „DIOMEDES ODER DIE TRIUMPHIERENDE UNSCHULD“. Leider ist eine Partitur dieses opulenten Bühnenwerkes nicht erhalten. Mit über hundert geschlossenen musikalischen Sätzen, darunter mehr als siebenzig Arien, acht Duetten und sechs Chören erweist sich die Komposition als umfassendste im Œuvre Gottfried Heinrich Stölzels. Ein Vergleich mit dem erhaltenen Textbuch<sup>7</sup> führt zu dem – beinahe zu erwartenden – Ergebnis, daß auch die übrigen Arien in unserer Sammelhandschrift der Oper „Diomedes“ entstammen.<sup>8</sup>

Bekanntlich hat Anna Magdalena Bach die Arie in das 1725 begonnene Zweite Klavierbüchlein selbst eingetragen. Es ist durchaus denkbar, daß sie als Vorlage eine handschriftliche Quelle aus vielleicht noch vorhandenen Musikalienbeständen des 1720 bankrott gegangenen Leipziger Opernunternehmens hätte verwenden können – denn Stölzel, zwischen 1707 und 1710 zum Studium in Leipzig weilend, hatte sich immerhin unter Melchior Hoffmanns Direktion an den Aufführungen in der Neuen Kirche und im Opernhaus am Brühl mit selbstkomponierten Stücken beteiligt.<sup>9</sup> Die Suche nach weiteren Textquellen – etwa unter den derzeit verfügbaren Textdrucken zur Leipziger Oper – steht demzufolge noch aus.

Insofern ließe sich am Ende vielleicht darüber spekulieren, ob Anna Magdalena Bach mit „Bist du bei mir“ ein „Favoritstück“ in ihr Zweites Klavierbüchlein eintrug, das in Leipzig fast jedermann bekannt war und das – vor allem für das häusliche Musizieren – besondere Beliebtheit erlangt hatte.

AG

<sup>7</sup> Der Textdruck befindet sich als Dauerleihgabe des Historischen Vereins für Oberfranken in der UB Bayreuth, Musiksammlung, Signatur: 47/LR 53 500 B 361 (Nr. 25 im Konvolut). Erste Hinweise auf dieses Exemplar bereits bei L. Schiedermaier, *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper*, Leipzig 1908, S. 32, 65, 68–70. Peter Huth, der mir die Textquelle noch vor Veröffentlichung seines Beitrags (vgl. Fußnote 6) zugänglich gemacht hat, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>8</sup> Nr. 1 „Er ist die Ursach meines Leidens“ = Arie des Diomedes (2. Akt, 11. Szene); Nr. 2 „Geht, ihr Küsse, geht, ihr Blicke“ = wohl Zusatzarie des Mosthenes (3. Akt, 7. Szene, fehlt im Bayreuther Textbuch); Nr. 3 „Mein Glücke steht in deinen Händen“ = Arie der Copele (2. Akt, 6. Szene); Nr. 4 „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden“ = Arie des Diomedes (3. Akt, 8. Szene); Nr. 5 „Sage mir doch, wertes Glücke“ = Arie der Desania (1. Akt, 5. Szene).

<sup>9</sup> Vgl. Stölzels Mitteilung in: J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 344.

## Die Autographe Wilhelm Friedemann Bachs

Die Rückkehr der Bibliotheksbestände der Sing-Akademie hat auch eine Reihe bedeutender Autographe Wilhelm Friedemann Bachs wieder zugänglich gemacht, die bislang schmerzlich vermißt worden waren. Martin Falck hatte die Quellen um 1910 im Zuge der Arbeiten an seiner Dissertation eingesehen,<sup>1</sup> sich aber aufgrund der seinerzeit geltenden, arg restriktiven Benutzungsbedingungen und infolge offensichtlicher Zeitknappheit nur knappe Notizen machen können und diese in nochmals gekürzter Form in die Druckfassung seiner Studie einfließen lassen. Dies führte dazu, daß mancher Sachverhalt nicht richtig beurteilt oder dargestellt wurde. Auch blieben Falck einige wichtige Handschriften unbekannt, wobei dahingestellt bleiben muß, ob hierfür eine ungenaue Katalogisierung ausschlaggebend war oder ob die entsprechenden Signaturen zeitweilig nicht auffindbar waren. Andererseits fehlen in dem in Kiew wieder aufgefundenen Bestand mehrere wichtige Autographe und singuläre Abschriften, so daß Falcks Beschreibungen für diese noch immer die einzigen greifbaren Nachrichten darstellen. Die folgende Aufstellung bietet in knapper Form eine erste erneute Bestandsaufnahme der im Bibliotheksbestand der Sing-Akademie enthaltenen Originalquellen; auf eine Beschreibung und Kommentierung der Sekundärquellen muß hier verzichtet werden.

	Signatur	Werk	Fk	Schreiber	Nachweis
1.	SA 4744/ ZE 1947d	2 Cembalosonaten in A-Dur und B-Dur	Fk 8 und 9	J. C. Bach (der „Hallische Clavier- Bach“) <sup>1</sup> , mit auto- graphen Zusätzen	Falck, S. 76
2.	SA 4742/ ZE 1947b	Cembalosonate in B-Dur	Fk 9	Autograph	Falck, S. 76
3.	SA 4743/ ZE 1947c	Cembalosonate in Es-Dur	Fk, S. 2, unsicher b)	Autograph	Falck, S. 79
4.	SA 3650/ ZD 1703f	Trio in D-Dur, Trio in a-Moll, Kontrapunktstudien	Fk 48/3, Fk 49, Fk 39	autographe Partitur, Fk 39 in Zusammen- arbeit mit J. S. Bach	Falck, S. 90 und 101
5.	SA 2635/ ZD 1473b	Konzert für 2 Cembali und Orchester in Es-Dur	Fk 46	Originalstimmen: Anony- mus V 19, W. F. Bach	Falck: –

<sup>1</sup> Zur Identifizierung des Schreivers vgl. im vorliegenden Jahrgang S. 47–52.

	Signatur	Werk	Fk	Schreiber	Nachweis
6.	SA 2637/ ZD 1476	Flötenkonzert in D-Dur	Fk, S. 11, unecht	Originalstimmen: Anony- mus V 19, W. F. Bach	Falck, S. 78 und 113
7.	SA 3917– 3920/ZD 1947a–e	5 Flötenduette	Fk 54–57, 59	autographe Partitur	Falck, S. 119
8.	SA 3921/ ZD 1749	3 Violaduette	Fk 60–62	autographe Partitur	Falck, S. 119
9.	SA 271/ ZC 499b	„Dienet dem Herrn“	Fk 84	autographe Partitur	Falck, S. 139
10.	SA 272/ ZC 500	„Ertönt, ihr seligen Völker“	Fk 88	autographe Partitur + 2 Stimmen	Falck, S. 51 und 140
11.	SA 274/1–2/ ZC 502a–b	Cavata „Herz, mein Herz, sei ruhig“	Fk 97	autographe Partitur und Abschrift mit auto- graphen Zusätzen	Falck, S. 140
12.	SA 273/ ZC 501	„Amen“ und „Halleluja“	Fk 99	autographe Partitur	Falck, S. 141

Nicht auffindbar sind die Autographe von einigen Cembalosonaten (Fk 1A, 2, 4, 6A), die Falck gemeinsam mit mehreren zeitgenössischen Abschriften unter der Signatur „Nr. 1830“ ausgemacht hatte. Ebenfalls vermißt werden die wohl von Johann Friedrich Hering angefertigten Abschriften von fünf Sinfonien (Fk 63, 67–69, 71); die von Falck genannte Sammelsignatur „Nr. 1385“ befindet sich nicht unter den aus Kiew zurückgekehrten Beständen. Da keinerlei Konkordanzen bekannt sind, müssen diese Werke als Totalverluste gelten.

Glücklicherweise vorhanden ist indes Johann Friedrich Herings Abschrift der großen Festkantate „Auf, Christen, posaut“ (Fk 95), die Wilhelm Friedemann Bach 1763 für eine der in Halle begangenen Friedensfeiern anlässlich des Hubertusburger Friedens schrieb. Ein bereits von Falck erwähnter, den Singstimmen in der Partitur unterlegter Zweittext machte das Werk auch für andere Anlässe verwendbar (bestimmte Wendungen der Parodiedichtung deuten auf eine Aufführung im Rahmen der in Halle üblichen Katechismuspredigten, vielleicht auch auf das Pfingstfest). Die der Partitur beiliegenden Aufführungsstimmen (gleichfalls von Herings Hand) übernehmen allerdings nur die „preußische“ Originalfassung.

Insgesamt stammt mehr als die Hälfte der Handschriften aus der Berliner Spätzeit (1774–1784) des ältesten Bach-Sohns (Handschriften Nr. 1–3, 5, 6,

8, 11, teilweise auch Nr. 7). Sie beleuchten verschiedene Aspekte seines Wirkens, speziell seine Bemühungen um die Anfertigung definitiver Fassungen seiner Cembalosonaten und seine Auftritte in privaten musikalischen Gesellschaften. Die Partituren der drei geistlichen Vokalwerke gehören der Hallenser Organistenzeit (1746–1764) an und bieten eine willkommene Ergänzung zu den bereits bekannten, meist aus der Sammlung Poelchau stammenden autographen Partituren und originalen Stimmensätzen der geistlichen Kantaten. Durch das unvermutete Auffinden von zwei Oboenstimmen zur Pfingstkantate Fk 88 ist der Berliner Stimmensatz *St 474* nun wieder annähernd vollständig; lediglich die originale Continuostimme fehlt weiterhin.

Nur zwei der Autographe entstanden während der Dresdner Jahre (1733 bis 1746), doch handelt es sich hier um besonders wertvolle Quellen. Das Autograph Nr. 4 mit den Kontrapunktstudien ist bereits anderweitig vorgestellt worden.<sup>2</sup> Besondere Aufmerksamkeit verdienen aber auch die Dresdner Autographe von vier der Flötenduette. Sie dokumentieren das Entstehen einer Werkserie, die möglicherweise für den Druck bestimmt war. Der älteste Teil ist der aus fünf Blättern bestehende Faszikel *SA 3920* (23 × 32 cm, Wasserzeichen: a) Lilienschild mit Vierermarke, darunter ICH, b) Buchstabe W). Nach der wohl für eine spätere Titelbeschriftung frei gelassenen ersten Seite folgen auf den S. 2–10 die saubere und zierliche Niederschrift der Duette in e-Moll (Fk 54) und G-Dur (Fk 59) sowie der Beginn des ersten Es-Dur-Duetts (Fk 55). Die Stücke sind in dieser Quelle als „Sonata I–III“ bezeichnet. Ein Anhaltspunkt für die Datierung findet sich auf Seite 3. Die letzten fünf Takte des langsamen zweiten Satzes weisen die Schriftzüge Johann Sebastian Bachs auf; diese lassen sich aufgrund spezifischer Merkmale (beispielsweise Form der Halbenoten) auf etwa 1742 datieren. Wir verfügen hier über ein weiteres kennenswertes Beispiel für Johann Sebastian Bachs Interesse und Anteilnahme am Schaffen seines ältesten Sohns. Trotz der abweichenden Besetzung läßt sich nunmehr eine Verbindung zu den vier Duetten aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung ziehen (vgl. Abbildung 2, S. 180).

Die Handschriften *SA 3917* und *SA 3918* dokumentieren das schrittweise sich vollziehende Abrücken von der Idee eines Sonatenzyklus. Beide Quellen enthalten nur jeweils ein Werk (Fk 55 beziehungsweise Fk 57) und die jeweiligen Titel (*Duetto | a | 2 Flauti | di | W. F. Bach.*) geben keinen Hinweis auf eine Serie gleichartiger Stücke. Bemerkenswert erscheint auch die Beobachtung, daß die Kopftitel die ursprüngliche Bezeichnung *Sonata* noch beibehalten, während die Titelseiten den auch von Johann Sebastian Bach gewählten Begriff *Duetto* favorisieren. Die Schriftzüge Wilhelm Friedemanns

---

<sup>2</sup> Vgl. LBzBF 5, S. 275–287 (P. Wollny).

deuten auf eine etwas spätere Entstehung als das Autograph SA 3920, also auf die späte Dresdner Zeit (um 1745). Als die vier Werke in den Berliner Jahren um zwei weitere Stücke ergänzt wurden (Fk 56, enthalten in SA 3919, sowie Fk 58, abschriftlich in SA 3911), hatte sich die Bezeichnung *Duetto* endgültig durchgesetzt.

PW

Abb. 1 (S. 179): J. S. Bach, Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (BWV 23) Originalstimme *Clarino* (D-Bsak, SA 5175/7). Spätere Zusätze: *Canto* (C. P. E. Bach), Textunterlegung und *ripieno* (C. F. Zelter).

Abb. 2 (S. 180): W. F. Bach, Flötenduett e-Moll (Fk 54), Autograph (D-Bsak, SA 3917), die letzten fünf Takte des langsamen Satzes von der Hand J. S. Bachs



2

Handwritten musical score for a piece titled "Kleine Beiträge". The score is written on five systems of two staves each, using a treble and bass clef. The music is in a common time signature (C) and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and dynamic markings like *arghetto*. The piece concludes with a double bar line and a final cadence. The page number "2" is written in the top right corner.

## Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei: Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen\*

Als Bach am 1. Sonntag nach Trinitatis 1723 sein neues Leipziger Amt antrat, war ihm sicherlich bewußt, daß die Verhältnisse an einer Stadtschule und -kantorei deutlich andere waren, als er sie zuvor an den Höfen von Weimar und Köthen erlebt hatte. Dies betrifft auch, vielleicht sogar in ganz besonderem Maße, das ihm zur Verfügung stehende Ensemble. An den Höfen bestand Bachs Ensemble überwiegend aus Berufsmusikern, während er sich nun darauf einzustellen hatte, daß in Leipzig die professionellen Musiker, die Stadtpfeifer und Kunstgeiger, nur einen Teil seines Instrumentalensembles stellten.<sup>1</sup> Bei den Sängern war er in Leipzig sogar allein auf Laienmusiker angewiesen, zudem überwiegend auf Knaben.<sup>2</sup>

Die Aufführungsmaterialien aus Bachs früher Leipziger Zeit lassen erkennen, daß Bach zu Anfang bereits konkrete Vorstellungen von den Bedingungen in Leipzig hatte, die vorgefundenen Realitäten jedoch in mancher Hinsicht andere waren, so daß Bach seine Vorstellungen von den Leipziger Kantatenaufführungen im Laufe der ersten Wochen und Monate noch in mancher Hinsicht revidieren mußte. Uns gewähren diese anfänglichen Unsicherheiten manchen Einblick in die Leipziger Gegebenheiten, den die fast „standardisierten“ Aufführungsmaterialien der späteren Zeit nicht mehr gewähren.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bilden die für Leipzig mehr oder weniger eingreifend bearbeiteten älteren Kantaten. Bei neukomponierten Werken ist es stets schwierig, zwischen „inneren“ und „äußeren“ Beweggründen für die gewählte Besetzung einer Komposition zu unterscheiden: Wir wis-

---

\* Dieser Text basiert auf einem Referat, das der Verfasser am 26. 8. 2000 in Stuttgart auf dem Symposium „Zur Aufführungspraxis der Kirchenmusik von J.S. Bach – Fragen vokaler und instrumentaler Besetzung“ gehalten hat.

<sup>1</sup> In Weimar gab es außer den Berufsmusikern auch einen Schülerchor. Welche Bedeutung diesem bei der Figuralmusik zukam, ist jedoch nicht bekannt; vgl. C. Wolff, *Chor und Instrumentarium*, in: C. Wolff/T. Koopmann (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten 1*, Stuttgart 1996, hier S. 162.

<sup>2</sup> Für die Männerstimmen konnte Bach auch auf Studenten und andere Helfer zurückgreifen, wie es etliche Zeugnisse Bachs bestätigen (vgl. Dok I, S. 127ff.). So bescheinigt Bach J. C. Altnickol, daß er „bald als *Violiste*, bald als *Violoncelliste*, meistens aber als *Vocal-Bassiste* sich *exhibiret*, und also dem Mangel derer auf der *Thomas-Schule* sich befindenden *Bass-Stimmen* (weiln sie wegen alzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur Reife kommen) ersetzt“ (Dok I, Nr. 81).

sen in der Regel nicht, ob Bach beispielsweise in einer Kantate nur eine Trompete verwendet, weil er nur eine *hatte* oder weil er nur eine *wollte*? Anders verhält es sich bei den wiederaufgeführten Werken. Wenn wir nämlich davon ausgehen, daß die Wiederaufführungen älterer Kantaten vor allem aus arbeitsökonomischen Gründen erfolgten – und alles spricht dafür –, dann können wir auch annehmen, daß die Änderungen an den alten Kantaten primär der Anpassung an die Leipziger Verhältnisse dienten und allenfalls sekundär einer neuen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Werk entsprangen;<sup>3</sup> weitergehende Umarbeitungen hätten den Zeitgewinn möglicherweise wieder wettgemacht. Die Tatsache, daß die meisten wiederverwendeten älteren Kantaten – soweit erkennbar – insgesamt nur unwesentlich verändert wurden, bestätigt diese These.

Aus den Bearbeitungen beziehungsweise Einrichtungen der älteren Kantaten gewonnene Erkenntnisse sind dann auch an den anderen Leipziger Kantaten des Sommers und Herbstes 1723 zu überprüfen. Vielleicht läßt sich so Grundsätzliches sowohl über Bachs Vorstellungen von den neuen Leipziger Verhältnissen als auch über sein Eingehen auf die Leipziger Realitäten erfahren.<sup>4</sup>

Die Veränderungen an der Besetzung früherer Werke lenken den Blick auf fünf verschiedene Problemkreise, nämlich:

1. auf die Disposition der solistischen Vokalsätze,
2. auf die Verwendung der Blechblasinstrumente,
3. auf die Besetzung der Continuo-Baßlinie,
4. auf duplierende Instrumentalstimmen und
5. auf das Problem der Ripieno-Stimmen.

#### 1. Die Disposition der solistischen Vokalsätze

Bereits in der ersten in Leipzig wiederaufgeführten älteren Kantate, der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21, aufgeführt am 3. Sonntag nach Trinitatis 1723, veränderte Bach gegenüber den älteren Fassungen die Disposition der solistischen Vokalsätze. Während zuvor die hohen Solistenpartien entweder von einem Tenor (Weimar 1714) oder einem Sopran (Hamburg

<sup>3</sup> Vgl. zu diesem Problemfeld U. Wolf, *Kontextuelle Einflüsse in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs*, in: *editio* 13, 1999, S. 66–77.

<sup>4</sup> Freilich gibt es auch Umarbeitungsmaßnahmen, die nicht mit den anderen Besetzungsverhältnissen in Zusammenhang stehen – man denke nur an die Bearbeitungen der Weimarer Adventskantaten (BWV 70a, 147a und 186a) für andere Sonn- und Festtage –, aber ein Großteil der Eingriffe rührt doch von den veränderten Auführungsbedingungen her.

1720?, oder vielleicht doch Köthen<sup>5</sup>) vorgetragen wurden, sind diese in Leipzig auf Sopran und Tenor aufgeteilt.<sup>6</sup> Dies entspricht dem in vielen Leipziger Kantaten Bachs zu beobachtenden Streben, möglichst alle vier Solisten zu beschäftigen, was vor allem in den kurzen einteiligen Kantaten zu mitunter etwas hektisch wirkenden Solistenwechseln führt. Da Bach in den eine größere Zahl solistischer Sätze umfassenden zweiteiligen Kantaten die Regel, daß Rezitativ und folgende Arie (gelegentlich auch umgekehrt) von demselben Solisten gesungen werden, wenn auch nicht immer, so doch oft beachtet,<sup>7</sup> kann man davon ausgehen, daß er von dieser Regel in den einteiligen Kantaten nicht ohne Grund absah. Es hat den Anschein, daß Bach bemüht war, trotz der begrenzten Anzahl der Solosätze jedem Solisten einen eigenen Solopart anzuvertrauen. Dies könnte pädagogische Gründe gehabt haben, etwa, daß Bach die Motivation der jungen Solisten damit wachhalten wollte. Denkbar wäre es aber auch, daß Bach mit der Verteilung der Solopartien auf möglichst viele Schultern Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der Knaben genommen hat, vermeiden wollte, daß einzelnen Stimmen die Kraft ausgeht. Die Verteilung der hohen solistischen Partien der Kantate 21 auf zwei Solisten wäre also möglicherweise in der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit der Berufsmusiker der Hofkapellen und der Leipziger Knaben begründet.

Trotz dieses Strebens nach Beteiligung aller vier Solisten gibt es auch im ersten Leipziger Kantatenjahrgang viele Kantaten, die mit weniger als vier Solisten auskommen, und es ist müßig zu mutmaßen, wo künstlerische Absichten und wo äußere Gegebenheiten Bach dazu veranlaßt haben mögen. Auffällig ist jedoch, daß überproportional oft dem Sopran keine Solopartie zugewiesen wird<sup>8</sup> (besonders häufig ist die Kombination Alt, Tenor, Baß) und daß es bei den Kantaten ohne Solo-Sopran zu chronologischen Häufungen kommt.<sup>9</sup> Beides deutet mehr auf äußere Bedingungen denn künstlerische Absichten hin. Es entspricht zudem der Tatsache, daß der Sopran als von einem jungen

<sup>5</sup> Vgl. zu Aufführungen von Kirchenkantaten in Köthen A. Glöckner, *Lebens- und Wirkungsstationen Bachs*, in: Die Welt der Bach-Kantaten 1 (wie Fußnote 1), hier S. 82f.

<sup>6</sup> Vgl. das Vorwort der Neuausgabe (1995) durch K. Hofmann innerhalb der Stuttgarter Bach-Ausgaben sowie NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 134ff.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. BWV 75, Satz 3+4, 5+6, 9+10 und 11+12.

<sup>8</sup> Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs ohne Solo-Sopran: BWV 12, 40, 46, 48, 60, 65, 66, 81, 83, 90, 104, 109, 134, 136, 148, 153, 154, 182, 190; ohne Solo-Alt: BWV 18, 25, 31, 59, 61, 65, 73, 95, 104, 179, 194; ohne Solo-Tenor: BWV 59, 64, 89; ohne Solo-Baß: BWV 23, 48, 60, 109, 134, 144, 148, 184. Nicht berücksichtigt wurde als Sonderfall die Solo-Kantate BWV 199.

<sup>9</sup> 8. bis 10. Sonntag nach Trinitatis 1723, Neujahr bis 1. Sonntag nach Epiphania 1724 und 2. Ostertag bis Jubilate 1724; darüber hinaus gibt es etliche „Pärchen“ von zwei aufeinanderfolgenden Kantaten ohne Sopran-Solo.

Knaben auszuführende Stimme wohl die meisten Risiken in sich barg. Eine Zurückhaltung gegenüber Arien für Sopran ist im übrigen auch an anderer Stelle bereits beobachtet worden.<sup>10</sup>

## 2. Die Verwendung der Blechblasinstrumente

Beim Blick auf die Umarbeitungen von älteren Kantaten für den ersten Leipziger Jahrgang fällt sofort auf, daß besonders viele Eingriffe die Blechblasinstrumente betreffen. Zu beobachten ist zweierlei:

- a) Einem Satz im „alten Stil“ fügt Bach bei der Leipziger Wiederaufführung einen Blechbläsersatz mit Sopran, Alt, Tenor und Baß hinzu (vier Posaunen in BWV 21).
- b) Mehrfach ergänzt Bach ein einzelnes Blechblasinstrument oder erweitert – sofern es auch in Weimar besetzt war – dessen Verwendung: Bach nimmt dabei erstaunlich wenig Rücksicht auf den Tonvorrat der Instrumente (so in BWV 70, 147, 162 und 185).<sup>11</sup>

Der Blechbläsersatz (a) tritt in Bachs Kantaten wahrscheinlich erstmals bei der bereits erwähnten Wiederaufführung der Kantate 21 am 3. Sonntag nach Trinitatis 1723 in Erscheinung.<sup>12</sup> Insgesamt ist ein solcher Blechbläsersatz mit vier Posaunen oder – häufiger – einem Zink und drei Posaunen in Bachs Kantatenwerk nicht besonders häufig zu beobachten. Es ist ein bestimmter Satztyp, bei dem Bach diese Instrumente konsequent einsetzt: der polyphone vierstimmige Chorsatz ohne obligate Instrumentalstimmen. Im ersten Leipziger Kantatenjahrgang verwendete Bach solch einen Satz außer in BWV 21 nur noch in BWV 64 „Sehet, welch eine Liebe“ und in BWV 179 „Siehe zu, daß

<sup>10</sup> C. Wolff, *Bachs Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext*, in: C. Wolff/T. Koopman (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, Stuttgart 1999, hier S. 19. Noch um die Wende zum 19. Jahrhundert wurden offenbar in Leipzig Kompositionen mit Soli für Sopran und auch für Alt gemieden; vgl. R. Bahmann, *Ein Jubiläum der Leipziger Motette*, NZfM 191, 1911, S. 106. In Dresden wurden jeweils zwei Knaben mit besonders guten Sopranstimmen eigens unterstützt und damit vom Kurrendesingen befreit (zur Schonung der Stimmen, vgl. H. John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius*, Tutzing 1980, S. 53f.).

<sup>11</sup> Über diese und andere problematische Blechbläserstimmen ist bereits viel geschrieben worden; man vergleiche stellvertretend für vieles andere die entsprechenden Beiträge in BJ 1984, 1990, 1992 und 1993.

<sup>12</sup> Entsprechende Bläserstimmen existieren auch zu Bachs Probekantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23. Die Schriftformen der autographen Blechbläserstimmen zu dieser Kantate sprechen aber eher gegen die Verwendung bereits bei der Kantoratsprobe an Estomihi 1723 (vgl. Kobayashi Chr, S. 7, Fußnote 4).

deine Gottesfurcht“. Bei BWV 64 sind ebenfalls duplizierende Blechbläser besetzt,<sup>13</sup> zu BWV 179 kennen wir die Besetzung nicht – die Stimmen sind verloren –, können die Beteiligung eines Blechbläserensembles aber wohl ebenfalls annehmen.<sup>14</sup>

In dieser Besetzungsvariante ist ein typisch städtisches Moment zu sehen. Der Blechbläsersatz ist – auch noch im 18. Jahrhundert – das „Stamminstrumentarium“ der Stadtpfeifer. An den modern orientierten Hofkapellen war dieses Instrumentarium in Mitteldeutschland zu Bachs Zeit sicher nur noch selten – wenn überhaupt – anzutreffen, für die Stadtpfeifer aber war diese Bläsergruppe noch lange (regional bis weit in das 19. Jahrhundert hinein) unverzichtbar für ihre Abblasverpflichtungen.<sup>15</sup> Als bereits zu Bachs Zeit sicher als altertümlich, wohl auch altehrwürdig empfundene Gruppierung, stellt diese Bläsergruppe die ideale Ergänzung zu einem ebenfalls altertümlichen, altehrwürdigen Satztyp dar, unterstreicht die Würde der Musik.

Ähnlich verhält es sich mit den einzelnen Blechbläserstimmen (b). Die Hoftrompeter mit ihren Privilegien und ihrem ausgeprägten Standesbewußtsein waren sicher aus einem ganz anderen Holz geschnitzt als die Universalmusiker einer Stadtpfeiferei. Das Blasen außerhalb der Clarinlage, wie etwa das Duplizieren einer Chormelodie unter Hinzuziehung klangbeeinträchtigender Hilfsmittel, könnte für einen Hoftrompeter eine Zumutung gewesen sein; Bach jedenfalls hat es ihnen nicht zugemutet! Für einen Stadtpfeifer aber war dies wohl täglich Brot. Für den Einsatz etwa von Zugtrompeten in der städtischen Kirchenmusik gibt es immer wieder Belege.<sup>16</sup> Möglich, daß Bach solche Werke im Fundus der Thomasschule gefunden hat, möglich ist auch, daß er die Leipziger Stadtpfeifer beim Choralspiel auf der Trompete gehört hatte. Sehr viel wahrscheinlicher aber ist es, daß Bach diese Praxis längst aus anderen Stationen seines Lebens kannte – vielleicht sogar aus der Stadtpfeiferei seines Vaters –, es ihm aber bisher an Möglichkeiten gefehlt hat, sie selbst in seinen Kompositionen einzusetzen.

<sup>13</sup> In diesem Fall Zink und 3 Posaunen.

<sup>14</sup> Eine Rekonstruktion der Blechbläserstimmen zu BWV 179 wird in Heft 7 der Studien-Ausgabe *Bach for Brass*, hrsg. von E. H. Tarr und U. Wolf, Stuttgart (in Vorbereitung) vorgelegt werden.

<sup>15</sup> Vgl. zusammenfassend U. Wolf, *Überlegungen zu den geographischen und historischen Wurzeln heutiger Blechbläserensemblebesetzungen*, in: M. Büttner, F. Richter, *Beziehungen zwischen Religion (Geisteshaltung) und wissenschaftlicher Umwelt (Theologie, Naturwissenschaft und Musikwissenschaft)*. Eine Standortbestimmung, Frankfurt/M. 1999 (Geographie im Kontext. 5.), S. 335–355, bes. 341 ff.

<sup>16</sup> Zum Beispiel in einer Kantate Kuhnaus, vgl. T. G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, hier S. 62, Fußnote 15. Zum Gebrauch der Zugtrompete noch bei Doles vgl. Wolf (wie Fußnote 15), bes. S. 343.

Daß es in Bachs ersten Leipziger Monaten nicht beim schlichten Einsatz der Zugtrompete geblieben ist, ist bekannt, die Probleme mit zahlreichen den Tonvorrat der Instrumente ignorierenden Bachschen Blechbläserpartien vor allem des Sommers 1723 (sowohl bei Neukompositionen als auch in Form neu hinzugefügter Bläserstimmen zu älteren Kantaten) sind viel diskutiert,<sup>17</sup> darauf muß hier nicht näher eingegangen werden. Wie Bach dazu kam, solche kaum spielbaren Stimmen zu schreiben, ist völlig unklar. Muster dafür sind jedenfalls nicht bekannt. Sollte der Älteste der Stadtpfeifer mit seinem Geschick vor dem Neuankömmling geprahlt und Bach ihn allzu ernst genommen haben? Und ging Bach die Klangbeeinträchtigung – etwa beim Treiben der Töne – dann doch zu weit? Jedenfalls findet Bach schon nach kurzem zurück zum Standardtonvorrat der Naturtrompete und zum normalen Gebrauch der Zugtrompete. In wohl keinem anderen Bereich ist das Experimentieren – und in gewissen Maße auch das Scheitern – des Leipziger Neulings Bach so deutlich zu spüren wie im Umgang mit den Blechblasinstrumenten.

Mit den zusätzlichen Blechblasinstrumenten kommt aber nicht nur ein typisch städtisches Element in Bachs Musik. Ein zusätzliches Blechblasinstrument verändert freilich auch das instrumental-vokale Gleichgewicht in nicht unerheblichem Maße und ist zugleich – wenn man an die den Sopran verstärkenden Partien denkt – sehr gut geeignet, den unter 1. erwähnten vokalen Defiziten zu begegnen.

### 3. Zur Besetzung der Continuo-Baßlinie

Auch im Bereich der Continuo-Besetzungen können wir Veränderungen gegenüber den älteren Kantatenfassungen feststellen. Während in Weimar gelegentlich noch eine differenzierte Ausinstrumentierung der Baßlinie des Continuo anzutreffen ist, werden solche Differenzierungen in Leipzig aufgegeben. Dies ist besonders deutlich bei der Verwendung des Violoncellos. Bei den Weimarer Aufführungen der Kantaten BWV 31 und BWV 182 fungierte das Violoncello teilweise noch als Baß der Streichergruppe. Für die Leipziger Aufführungen dieser Kantaten hingegen wurden neue, nun durchgehende Continuo-Violoncello-Stimmen hergestellt; und solche werden in Leipzig allgemeine Praxis.<sup>18</sup>

Ähnlich verhält es sich mit dem Fagott. Während es in den Vor-Leipziger Kantaten – soweit wir das wissen – überwiegend nur bei einzelnen Sätzen mitwirkt, ist ein Tacet-Vermerk in einer Fagott-Stimme in den Leipziger Kantaten eine große Seltenheit.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Vgl. Fußnote 11.

<sup>18</sup> Vgl. auch L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/MA 1987, S. 132–136.

<sup>19</sup> Vgl. Dreyfus (wie Fußnote 18), S. 114f. (Tabelle). Ergänzend muß festgestellt wer-

#### 4. Duplierende Instrumentalstimmen

Die unterschiedlichen Aufführungsbedingungen in Weimar und in Leipzig schlugen sich auch in der Größe des Instrumentalapparates insgesamt nieder, wengleich dies aus Überlieferungsgründen nicht immer gut zu fassen ist. Schon die zusätzlichen Blechblasinstrumente stellen eine – klangträchtige – Vergrößerung des Gesamtensembles dar.

So wie es aussieht, sind auch die Violindoubletten eine Leipziger Zutat; in Weimar wurden solche offenbar nicht benötigt. Ferner war die in Leipzig oftmals anzutreffende Verdoppelung der Violinstimmen durch Oboen in den Chorsätzen, wie etwa in der Leipziger Fassung der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147 in Weimar nicht üblich (wie überhaupt paarige Oboen in den Weimarer Kantaten noch eine Seltenheit darstellen). Allein bezogen auf die Violinstimmen bedeutet dies ein Anwachsen der Besetzung von *mindestens* einem Geiger in Weimar auf *mindestens* zwei Geiger und einen Oboisten in Leipzig, also *mindestens* eine Verdreifachung.

#### 5. Ripieno-Stimmen

Zu den Veränderungen für die Neuaufführung der Kantate 21 am 3. Sonntag nach Trinitatis 1723 gehören auch die für diese Aufführung neuangefertigten Ripieno-Vokalstimmen.<sup>20</sup> Solche Ripieno-Stimmen sind innerhalb der Originalaufführungsmaterialien zu den Bachschen Kantaten eine Besonderheit der ersten Leipziger Kantatenaufführungen.<sup>21</sup> Sie stehen in einem Zusammenhang mit der – ebenfalls nur in den ersten Wochen zu beobachtenden – Differenzierung der Besetzungsstärke *innerhalb* der Chorsätze.

Betrachten wir die ersten Wochen Bachs als Thomaskantor unter diesem Gesichtspunkt, ergibt sich folgendes Bild:

den, daß es sich bei der einzigen in Leipzig verwendeten Fagott-Stimme mit Tacet-Vermerken um eine unverändert wiederverwendete Weimarer Stimme handelt.

<sup>20</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 99ff. Vgl. zu diesen Stimmen auch J. Rifkin, *From Weimar to Leipzig: concertists and ripienists in Bach's „Ich hatte viel Bekümmernis“*, in: *Early Music* XXIV, 1996, S. 583–603.

<sup>21</sup> Nur einmal wurden solche auch zu Bachs Weimarer Zeit angefertigt (BWV 63), ob für eine Aufführung in Weimar selbst, ist allerdings nicht sicher.

Sonntag	Kantate	Ripien- Stimmen	Solo-Tutti- Wechsel in Chorsätzen	Bemerkungen
1. nach Trinitatis	BWV 75	[ver- loren]	ja	Alle Stimmen verloren, Solo- Tutti-Wechsel belegt durch ein „tutti“ der autographen Partitur
2. nach Trinitatis	BWV 76	ja	ja	
3. nach Trinitatis	BWV 21	ja	ja	
4. nach Trinitatis	BWV 24	nein	ja	Alle Stimmen (auch Dubletten) vorhanden!
	BWV 185	nein	nein	Kein Chorsatz!
Johannis	BWV 167	nein	nein	Kein Chorsatz!
Mariae Heimsuchung	BWV 147	nein	nein	Alle Stimmen (auch Dubletten) vorhanden
7. nach Trinitatis	BWV 186	nein	nein	Alle Stimmen verloren
8. nach Trinitatis	BWV 136	nein	nein	Alle Stimmen (auch Dubletten) vorhanden
etc.				

Bedenkt man, daß Indizien für solche Solo-Tutti-Wechsel auch in den beiden Probekantaten zu Estomihi 1723 (BWV 22 und 23) vorhanden sind<sup>22</sup> und daß Bach diesen Effekt in der Mühlhäuser Kantate BWV 71 „Gott ist mein König“ ebenfalls verwendete,<sup>23</sup> kann man zu dem Schluß gelangen, daß Bach den Einsatz von Vokalripienisten eng mit den Möglichkeiten einer Stadtkantorei verband. Offenbar hat Bach diese Ansicht jedoch bald revidiert: Schon nach wenigen Wochen läßt er – wenn uns die Überlieferung nicht trügt – keine Ripieno-Stimmen mehr ausschreiben und stellt schließlich auch die Solo-Tutti-Differenzierungen wieder ein.

Diese Korrektur seiner Praxis nach wenigen Sonntagen läßt eine ganze Reihe von Deutungen zu:

<sup>22</sup> Vgl. NBA I/8.1-2 Krit. Bericht (C. Wolff), S. 26 und 49, sowie S. 167–169 im vorliegenden Jahrgang..

<sup>23</sup> Vgl. NBA I/32.1 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 22ff.

- a) In den ersten Wochen standen Bach mehr Sänger zur Verfügung als später, oder
- b) Bach reduzierte von sich aus nach wenigen Wochen die Zahl der mitwirkenden Sänger (möglicherweise aus Qualitätsgründen?), oder
- c) Bach hat die Leistungsfähigkeit der Thomaner überschätzt (kleinbesetzte Teile innerhalb der Chöre zu schwach?), oder
- d) Die Solo-Tutti-Wechsel kamen im großen Raum der Thomaskirche nicht zur Geltung.

Diese Reihe könnte ohne weiteres noch fortgesetzt werden.

Ein Punkt erscheint allerdings besonders bemerkenswert: Wenn uns die Überlieferung nicht täuscht, hat Bach bereits zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1723 keine Ripieno-Stimmen mehr herstellen lassen, aber an diesem Sonntag noch an den Solo-Tutti-Differenzierungen festgehalten.<sup>24</sup>

Dies läßt noch eine weitere Deutung zu:

- e) Bach und die Thomaner haben allmählich „zueinandergefunden“. Bach konnte sich nun darauf verlassen, daß die Sänger selbständig zwischen Solo-Sätzen (Rezitative, Arien) und Chören unterscheiden können. Dies bedeutete vor allem, daß auf das Ausschreiben weiterer Stimmen verzichtet werden konnte (was nicht nur Zeit sparte, sondern zugleich das Fehlerrisiko senkte).<sup>25</sup>

Man wird da über Spekulationen kaum hinausgelangen. Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß Bach beim Antritt seines Leipziger Amtes offenbar von zu revidierenden Voraussetzungen ausging – sei es bezüglich der Besetzungsgröße, sei es bezüglich der Flexibilität der Thomaner. Zu Bachs zu revidierenden Vorstellungen von einer Stadtkantorei gehörte offenbar auch die Notwendigkeit von Ripieno-Vokalstimmen.

\*

<sup>24</sup> Allerdings sind die Anweisungen in den Stimmen zu dieser Kantate nur noch spärlich notiert, vgl. NBA I/17.1 (K. Beißwenger), S. 55 ff. Es muß offenbleiben, ob dies als Anzeichen für ein Abrücken von den Differenzierungen bereits bei den Vorbereitungen zur Aufführung dieser Kantate oder aber eine Umstellung in der Handhabung solcher Wechsel zu werten ist. Bemerkenswert erscheint die Tutti-Angabe zu Anfang von Satz 3; vgl. NBA I/17.1 Krit. Bericht (K. Beißwenger), S. 77. Sie erklärt sich möglicherweise aus dem ungewöhnlichen Sachverhalt, daß der Chorsatz in dieser Kantate nicht an erster, sondern an dritter Stelle steht. Eine solche Angabe in einer Stimme zu Beginn eines Chorsatzes ist nur sinnvoll, wenn man davon ausgeht, daß mehrere Sänger aus dieser Stimme singen.

<sup>25</sup> Warum auch Solo-Tutti-Wechsel innerhalb der Chöre bald verschwinden – so uns die Überlieferung nicht täuscht –, bleibt fraglich. Möglicherweise war Bach der Aufwand zu groß und die Wirkung zu klein. Oder sind solche Differenzierungen mit dem Wegfallen der Ripieno-Stimmen quasi nebenbei eingeschlafen?

Aus Bachs Umarbeitungen der Weimarer Kantaten wie auch aus Bachs Korrekturen seiner Besetzungs- beziehungsweise Stimmenschreibungspraxis innerhalb des ersten Kantaten-Jahrganges können wir einiges über seine Vorstellungen von einer Stadtschulkantorei sowie über die Unterschiede zwischen Hof- und Stadt-Kirchenmusik erfahren. Zusammenfassend kann man von einem Wechsel von den intimeren, durchsichtigeren, kammermusikalischen Aufführungsbedingungen in einer Hofkirche mit einem professionellen Hofmusikerensemble hin zu denen an einer großen Stadtkirche mit einem offenbar größeren, aber auch weniger geschulten Ensemble sprechen.

Bei einem Thomaner-Solisten hatte Bach ganz andere Rücksichten auf den Faktor „Kraft“ sowie auf dessen Auffassungsgabe zu nehmen als bei einem professionellen Sänger, dem er auch einmal mehrere Arien hintereinander zumuten konnte (und dem diese sicher auch leichter beizubringen waren als einem Thomaner). Ob und in welcher Funktion der Weimarer Schülerchor an den Kantaten mitwirkte, wissen wir nicht.<sup>26</sup> Die – von einigen besonders aufwendig besetzten Festkantaten abgesehen – durchweg eher kammermusikalische Besetzung der Weimarer Kantaten legt aber den Gedanken an eine solistische Vokalbesetzung durchaus nahe, und die Frage nach Ripieno-Stimmen stellt sich somit gar nicht erst. In Leipzig hingegen hielt Bach solche zunächst für erforderlich.

Auch der insgesamt größere Instrumentalapparat, duplierende Blechblasinstrumente, Violindubletten, die Violinen verdoppelnde Oboen und der durchgehend stark besetzte Continuo sind in Anbetracht der großen Thomasbeziehungsweise Nikolaikirche einleuchtende Maßnahmen, an denen Bach in Leipzig auch weiter festgehalten hat. Sollte er allein die Vokalbesetzung nach den ersten Sonntagen wieder reduziert haben? Wenn wir davon ausgehen, daß ihm in Weimar „ausgewachsene“ Berufsmusiker, in Leipzig aber überwiegend Knaben zur Verfügung standen, dann hätte dem gegenüber Weimar vergrößerten Orchester ein geschwächter Gesangsapparat gegenübergestanden! Natürlich ist auch das nicht völlig auszuschließen. Denkbar ist auch, daß die vergrößerte Instrumentalbesetzung vokale Defizite auffangen sollte. Aber ist dies auch wahrscheinlich? Was nützt es, Vokalstimmen instrumental zu stützen, wenn man diese dann gar nicht mehr hört?

Etwas provokant könnte man zusammenfassen: Das Gegensatzpaar Weimar – Leipzig könnte auch heißen solistisch – chorisches, und zwar in einem weiteren, auch das Orchester mit einbeziehenden Sinn.

<sup>26</sup> Vgl. oben Fußnote 1.

## Exkurs zur Deutung der Ripieno-Stimmen

An dieser Stelle ist es unumgänglich, auf Joshua Rifkins Ausführungen zu einem Aspekt der Ripieno-Stimmen etwas näher einzugehen. Nach Rifkin<sup>27</sup> dienen Solo-Tutti-Anweisungen in den Handschriften nur den Kopisten bei der Herstellung der Stimmen, waren also (von Ausnahmen abgesehen) nicht für die Musiker bestimmt.<sup>28</sup> Rifkin führt für diese These einige Belege aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, in denen dies ausdrücklich so formuliert ist.<sup>29</sup> Der Verfasser dieses Beitrages ist allerdings bei den Vorarbeiten zu einem Verzeichnis der Werke Gottfried August Homilius<sup>7</sup> auf eine nicht geringe Zahl von eindeutigen Gegenbeispielen aus einer „Bach-nahen“ Zeit gestoßen. In den Kantaten des Bach-Schülers Homilius finden wir häufig solche Solo-Tutti-Anweisungen und wir haben viele Stimmensätze zu seinen Kantaten mit Ripieno-Stimmen. In der Mehrzahl der bisher daraufhin durchgesehenen Stimmensätze<sup>30</sup> gleichen die Ripieno-Stimmen in den darin enthaltenen Sätzen genau den Erststimmen: Sie sind vollständig notiert und mit Solo-Tutti-Anweisungen ausgestattet. In diesen Fällen waren diese Anweisungen also ohne Zweifel für die Sänger bestimmt. Da die Quellen mit diesem Befund aus unterschiedlichen Provenienzen stammen,<sup>31</sup> können diese Fälle nicht als singuläre Beispiele abgetan werden.

Diese Stimmensätze – wie auch die Bachschen Stimmensätze mit Ripieno-Stimmen – sind aber auch in einer anderen Hinsicht interessant: Stets finden sich solche Angaben nur in Chorsätzen, niemals hingegen ein „Solo“ bei einer Arie oder einem Rezitativ.<sup>32</sup> Dies belegt, daß zumindest die Kopisten in der Lage waren, einen Solo-Satz ohne weitere Angaben zu erkennen; und bei Bach kamen jedenfalls Sänger und Kopisten überwiegend aus demselben Personenkreis. Das Erkennen solistischer Vokalsätze war dies also durchaus möglich. Mag sein, daß Bach den Kopisten zur Sicherheit einen Hinweis gab – doch warum sollte dies bei den Aufführenden nicht ebenfalls möglich sein? Dies beweist noch nichts, es zeigt aber, daß der Quellenbefund als Beweis für eine einfache Chorbesetzung nicht tauglich ist.

*Uwe Wolf* (Göttingen)

<sup>27</sup> Wie Fußnote 20.

<sup>28</sup> In einigen Stimmen zu BWV 21 allerdings waren Anweisungen nachweislich für die Sänger bestimmt, das bestreitet auch Rifkin nicht (wie Fußnote 20, S. 589).

<sup>29</sup> S. 588. Allerdings beziehen sich diese Belege auf gedruckte Musik, wo es freilich ratsam war, auf den aufwendigen Satz von Ripieno-Stimmen zu verzichten (obwohl es auch dies gibt). Somit ist die Übertragbarkeit dieser Belege zu relativieren.

<sup>30</sup> Es sind bisher über 1100 – überwiegend zeitgenössische – Handschriften mit Kantaten von Homilius bekannt, darunter sehr viele Stimmensätze.

<sup>31</sup> Bisher ist dem Verfasser dies in Stimmensätzen in Augustusburg, Berlin (Chemnitzer Provenienz), Göttingen, Lichtenstein und Pulsnitz begegnet.

<sup>32</sup> Auf die bezeichnende Ausnahme eines „Tutti“ zu Beginn eines Chorsatzes an ungewöhnlicher Position innerhalb der Kantate BWV 24 wurde oben (Fußnote 24) bereits hingewiesen.



## Johann Sebastian Bachs dritter Leipziger Kantatenjahrgang und die Meininger „Sonntags- und Fest-Andachten“ von 1719

In seinen *Mittheilungen aus dem Leben der Herzöge zu Sachsen Meiningen und deren Beziehungen zu Männern der Wissenschaft* hatte Ludwig Bechstein (1801–1860), seinerzeit Bibliothekar im Dienste des Meininger Hofes und Leiter des herzoglichen Archivs, berichtet:

„Im Jahre 1713 erschien eine Passionsgeschichte, in Form eines großen Oratoriums – ‚In der Hoch Fürstl. Sachsen-Coburg-Meiningischen Hof-Capelle abgesungen‘ – und es ist nicht unmöglich, daß Text und Musik von dem Herzoge selbst herrührten, ebenso die Recitative, welche als ‚Sonntags- und Fest-Andachten über die ordentlichen Evangelien etc.‘ in derselben Hofkapelle abgesungen wurden, und 1719 bereits in dritter Auflage im Druck erschienen.“<sup>1</sup>

Unter Berufung auf „Privatmittheilungen“ des Meininger Lokalhistorikers Georg Brückner, die nach aller Erfahrung nicht über das von Bechstein Ermittelte hinausgegangen sein werden, formulierte Philipp Spitta 1873:

„Schon im Jahre 1713 hatte Ludwig Bach eine Passion in der Schloßkirche aufgeführt, zu derselben Zeit erschien ein Jahrgang von Kirchencantaten nach der neuen Form, die von ihm sämmtlich oder doch größtentheils componirt sein werden und 1719 schon eine dritte Auflage erlebten.“<sup>2</sup>

Versuche, Exemplare der gedruckten Texte aufzutreiben und so die Richtigkeit seiner Behauptungen über eine kompositorische Beteiligung Johann Ludwig Bachs zu beweisen, scheint Spitta nicht unternommen zu haben. Dies wurde sehr viel später nachgeholt – im Zusammenhang mit William H. Scheides Untersuchungen über „Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach“ –, doch verliefen die Erkundigungen 1961 ergebnislos.<sup>3</sup>

Daß die schon lange beobachtete Verwandtschaft der Texte von „sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs“ auf deren Herkunft aus einem einheitlichen Textjahrgang beruht, konnte

<sup>1</sup> BJ 1961, S. 7 (W. H. Scheide), hieran anschließend BJ 1987, S. 161 (K. Küster).

<sup>2</sup> Spitta I, S. 572f.

<sup>3</sup> BJ 1961 (wie Fußnote 1).

Walter Blankenburg 1977 anhand eines wenige Jahre zuvor in seinen Besitz gelangten Exemplars darlegen,<sup>4</sup> das den Titel trägt:

„Sonn- | und | Fest-Tags- | Andachten | über die ordentlichen | Evangelia, | Aus gewissen Biblischen Texten | Alt- und Neuen Testaments, | Für die | Hoch-Fürstl. Schwartzb. | Hof-Capelle zu Rudolstadt, | Zur Ehre GÖttes aufs neue | aufgelegt 1726. | Rudolstadt, | Gedruckt bey Joh. Heinr. Löwen, Fürstl. Schwartz- | burgischen Hof-Buchdrucker.“

Was sich hinter der Formulierung „aufs neue aufgelegt“ in Wirklichkeit verbarg, gelang Konrad Küster 1987 zu ermitteln.<sup>5</sup> Nach seinen Beobachtungen hatte bereits Georg Caspar Schürmann (1672/73–1751), ehemals für kurze Zeit Hofkapellmeister in Meiningen, sechs Texte aus dem genannten Jahrgang in Musik gesetzt, drei davon zu Pfingsten 1705.<sup>6</sup> Diese bemerkenswerte Erkenntnis konnte einige Jahre später<sup>7</sup> durch die Feststellung des zugehörigen Druckes – allem Anschein nach der Erstausgabe – im Besitz des Meininger Museums bestätigt werden:

„Sonn- und Fest- | Andachten | Über | die ordentlichen | Evangelia | Aus | gewissen Biblischen Texten | Alten und Neuen Testaments | Und | In der Hoch-Fürstl. Sachs. Meinung. | Hof-Capell | Der Heil. Dreyfaltigkeit | Deroselben zu Ehren | abgesungen. | MEININGEN/ | Druckts Niclaus Hassert/ F. S. B. | Im Jahr Christi 1704.“

<sup>4</sup> W. Blankenburg, *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1977, S. 7–25. Ein Parallelexemplar in der Forschungsbibliothek Gotha, *Cant spir. 1315*.

<sup>5</sup> K. Küster, *Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, BJ 1987, S. 159–164.

<sup>6</sup> Neuausgabe der drei Pfingstkantaten vorbereitet für den Band *Musik am Meininger Hof* (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik). Einer Aufführung dieser Werke Ende Mai/Anfang Juni 1705 stand möglicherweise die Landestruer nach dem Tod Kaiser Leopolds I. (5. Mai 1705) im Wege. Daß es sich bei den überlieferten Hss. um Autographen handelt, stellte bereits Gustav Friedrich Schmidt fest (*Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmann's*, Regensburg 1933, Bd. I, S. 28).

<sup>7</sup> Verstreute Hinweise u. a. bei K. Neschke, *Johann Balthasar Christian Freislich. (1687–1764). Leben, Schaffen und Werküberlieferung* [Dissertation Leipzig 1997], Oschersleben 2000 (Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. II/3.), S. 93; H. Rucker (Hrsg.), *Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate* [Kolloquium Weißenfels 12. und 13. Oktober 1996], Rudolstadt 2000 (Weißenfeler Kulturtraditionen. 2.), S. 174f. (H.-J. Schulze); M. Staehelin (Hrsg.), „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“. *Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach* [Kolloquium Göttingen 13.–15. März 1998], Göttingen 2001, S. 14f. (H.-J. Schulze); Martin Geck (Hrsg.), *Bachs 1. Leipziger Kantatenjahrgang. Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000*, Dortmund 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 3.), S. 283 (K. Küster).

Dokumentiert ist mit dieser Veröffentlichung die Existenz der „gemischten (Kantaten-)Textform“ – Rezitativ, Arie, Bibelwort, Choralstrophe – bereits im Jahre 1704,<sup>8</sup> sieben Jahre bevor Erdmann Neumeister auf ausdrücklichen Wunsch Georg Philipp Telemanns für Eisenach ein gleichartiges Unternehmen in Gang setzte und damit seinem Prinzip der „Geistlichen Cantaten statt einer Kirchenmusik“ von 1702<sup>9</sup> untreu wurde.

Durch die Ermittlung der Erstausgabe von 1704 schien die Suche nach der 1856 von Ludwig Bechstein erwähnten „dritten Auflage“ von 1719 überflüssig geworden zu sein. Die Aussicht, diese in Meiningen selbst ausfindig zu machen, war angesichts der Kriegsverluste der Herzoglichen Bibliothek ohnehin gering. Um so größer war die Überraschung, als bei einer Versteigerung im Oktober 2001 innerhalb eines Konvoluts mit Drucken aus Meiningen und Römhild ebendiese Ausgabe auftauchte.<sup>10</sup> Sie wanderte in eine Privatsammlung, stand aber für die vorliegende Untersuchung zur Verfügung. Der Titel lehnt sich weitgehend an denjenigen der Erstausgabe an:

„Sonntags- | Und | Fest-Andachten | Über | Die ordentliche | EVANGELIA, | Auß | Gewissen Biblischen Texten | Alten und Neuen Testaments/ | In der | Hoch-Fürstl. Sachsen-Coburg | Meinungisch. Hof-Capelle zur Hei- | ligen Dreyfaltigkeit Deroselben zu | Ehren abgesungen. | Dritte Auflage. | [Vignette] | Gedruckt im Jahr 1719.“

Ein in neuerer Zeit tektierter Stempel der Herzoglichen Bibliothek Meiningen, die Altsignatur *Th. V, o 1873* sowie der Pappband des 19. Jahrhunderts mit der alten Beschriftung *Meiningisch. | Hofcapelle | 1719.* lassen erkennen, daß es sich in der Tat um das ehemals von Ludwig Bechstein beschriebene Exemplar handelt. Bestätigt wird diese Feststellung durch die Tatsache, daß bei derselben Auktion auch ein – allerdings fragmentarisches – Textbuch zu einer Meininger Passionsmusik von 1713 den Besitzer wechselte, augenscheinlich das ebenfalls 1856 erwähnte Gegenstück zu den „Sonntags- und Fest-Andachten“ aus dem Jahre 1719.

<sup>8</sup> Erdmann Neumeister (wie Fußnote 7), S. 173–175 (H.-J. Schulze).

<sup>9</sup> W. Hobohm, *Ein unbekannter, früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, Jahrbuch MBM 2000, S. 182–186. Hiernach erschien die erste Auflage von Neumeisters „Geistlichen Cantaten“ entgegen bisheriger Annahme erst 1702.

<sup>10</sup> Reiss & Sohn (Königstein im Taunus), *Auktion 80. Wertvolle Bücher, Handschriften, Graphik. 23.–26. Oktober 2001* [Katalog], S. 273 Nr. 1770. Zum Schicksal der nach dem Zweiten Weltkrieg als „Beutekunst“ behandelten Herzoglichen Bibliothek Meiningen vgl. M. Sobolski, *Aus Meiningen zu den Ratten in Duschanbe*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 10. 1994, S. 9.

Das unerwartet reiche Vergleichsmaterial – Textdrucke Meiningen 1704, Meiningen 1719 und Rudolstadt 1726, handschriftliche Partituren und Stimmensätze zu „sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn (mittlerweile zwanzig) Kantaten Johann Ludwig Bachs“, die letzteren in Frankfurter und Leipziger Überlieferung<sup>11</sup> – legt die Frage nahe, welcher Druck Johann Sebastian Bach 1726 in Leipzig zur Verfügung gestanden haben könnte. Daß der Thomaskantor ältere Textjahrgänge von Georg Christian Lehms (1711), Erdmann Neumeister (1714) und Salomon Franck (1715) aus Weimar über Köthen nach Leipzig mitgenommen hatte, läßt sich anhand seiner Textauswahl zur Jahreswende 1725/26 nachweisen.<sup>12</sup> Der „Meininger Jahrgang“ war ihm offenbar zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt und stand ihm allem Anschein nach erst ab Ende Januar 1726 zur Verfügung. Wie üblich wird Johann Ludwig Bach seinem Vetter neben den Notenmaterialien auch ein gedrucktes Textexemplar zur Verfügung gestellt haben, das dieser für seine eigenen Kompositionen ebenso nutzen konnte wie für eine Revision der Textunterlegung bei den aus Meiningen bezogenen Kantaten. Zu untersuchen bleibt, ob es sich hierbei um die Erstausgabe von 1704 gehandelt hat, die (derzeit nicht greifbare) zweite Meininger Auflage, die dritte Ausgabe von 1719 (beziehungsweise einen zumindest theoretisch möglichen, zwischen 1719 und 1726 erschienenen Meininger Druck) oder etwa – sofern rechtzeitig vor Jahresbeginn fertiggestellt – um den Rudolstädter Nachdruck von 1726.

Der letztgenannte Druck braucht – mit einer, später zu benennenden Ausnahme – allerdings nicht weiter berücksichtigt zu werden. Zwar geht er offensichtlich auf die Meininger Erstausgabe von 1704 zurück, doch lassen Abweichungen auf Bearbeitungseingriffe schließen. So heißt es in Satz 5 und 10 der Himmelfahrts-Kantate „Er stillt der Erden Lauf“ und „Und ruf ihm jauchzend nach“ statt wie in Bachs Komposition sowie in den Drucken von 1704 und 1719 „Er schließt der Erde Lauf“ und „Und ruf ihm dankbar nach“. Singulär ist auch die zugehörige Choralstrophe „Weil du vom Tod erstanden bist“ (1726) gegenüber „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ und „Zieh uns nach dir, so laufen wir“ (Johann Sebastian Bach sowie Drucke von 1704 und 1719).<sup>13</sup>

Weniger eindeutig fällt der Vergleich zwischen Bachs Kompositionen sowie den Textausgaben von 1704 und 1719 aus. Ungeachtet des Zeitabstands von 15 Jahren unterscheiden die Drucke sich nur wenig voneinander. Allerdings ist

<sup>11</sup> C. Bund, *Johann Ludwig Bach und die Frankfurter Kapellmusik in der Zeit Georg Philipp Telemanns*, BJ 1984, S. 117–129; K. Küster, *Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1989, S. 65–106.

<sup>12</sup> H.-J. Schulze, *Texte und Textdichter*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten* 3, Stuttgart 1999, S. 109–125, hier S. 120.

<sup>13</sup> BJ 1977 (W. Blankenburg), S. 16f.

der ältere Druck großzügiger angelegt (1704: 245 Seiten Text, 1719: 188 Seiten), der jüngere eher konventionell. Bei den Schlußchorälen wird 1704 der volle Wortlaut aller vorgesehenen Strophen wiedergegeben, 1719 nur die jeweils erste benötigte Strophe sowie gegebenenfalls Textincipits weiterer Strophen. An die Stelle platzraubender Überschriften des Typs „Am siebenden Sonntag nach | Trinitatis“ (1704) sind 1719 verkürzte Versionen getreten („Dom. VII. post Trinitatis.“). Und schließlich operiert die Ausgabe von 1704 mit – etwas schematisch gehandhabten – Personifikationen, die ebenfalls ihren Platz beanspruchen.<sup>14</sup>

Die beobachteten Abweichungen zwischen den Drucken von 1704 und 1719 sowie Bachs Kompositionen von 1726 lassen sich grob in vier Kategorien einteilen.

#### 1. Emendation von Bibeltext und Choralstrophe.

Hier dürften Bachs eigene Kenntnisse und Ansichten maßgebend sein, so daß Abweichungen nicht unbedingt als quellenkritisch signifikante Lesarten gelten müssen.

#### 2. Sprachliche Variabilität und Instabilität.

Die zahlreichen Fälle des Schwankens zwischen „wann“ und „wenn“, „dann“ und „denn“, „dem“ und „den“, Endung auf „-e“ oder „-en“ etc. lassen sich zwar registrieren, tragen aber wenig zur Filiation bei.

#### 3. Bachs Irrtümer, Nachlässigkeiten und „Verschlimmbesserungen“.

Im Baß-Accompagnato der Himmelfahrts-Kantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ (BWV 43) heißt es in den Textdrucken übereinstimmend: „Es kommt der Helden Held / Des Satans Furcht und Schrecken / Der selbst den Tod gefällt ...“. Aus nicht nachvollziehbaren Gründen hat Bach hier die widersinnige Version „des Satans Fürst und Schrecken“ niedergeschrieben.<sup>15</sup> Neuausgaben folgen gehorsam seiner Lesart.

In der Tenor-Arie derselben Kantate heißt es in den Textdrucken „Dem König der König“. Bachs Textunterlegung in der Originalstimme *Tenore* berichtigt zu „Dem König der Kön'ge“, während die Kompositionspartitur an einer Stelle (T. 20) die Lesart des Druckes übernimmt.

<sup>14</sup> Jeweils vor Satz 2 bzw. Satz 5 (Beginn der freien Dichtung in Teil I bzw. II der Kantate) tauchen in den folgenden Kantaten nachstehende Epitheta auf: BWV 43 *Die aufmerksame Seele*. bzw. *Die preisende Seele*. BWV 39 *Die erkantliche Seele*. bzw. *Die Danckbegierige Seele*. BWV 88 *Die betrachtende Seele*. bzw. *Die befestigte Seele*. BWV 187 *Die GOtt bewundernde Seele*. bzw. *Die GOtt vertrauende Seele*. BWV 45 *Die in sich gehende Seele*. bzw. *Die sich auf muntrende Seele*. BWV 102 *Die nachdenkende Seele*. bzw. *Die zagende Seele*. BWV 17 *Die GOtt erkennende Seele*. bzw. *Die danckbare Seele*. Einen „versprengten“ Beleg aus dem Band von 1726 erwähnt Blankenburg, a. a. O., S. 21.

<sup>15</sup> BJ 1977, S. 16f.

Im letzten Rezitativ der Kantate „Wer Dank opfert, der preiset mich“ (BWV 17) formuliert die Textvorlage „Der du mich läßt mit frohem Muth genießen“; bei Bach wird daraus – ohne Rücksicht auf die übrigen Aussagen des Textes – „Der du mich läßt mit frohem Mund genießen“.

Das erste Rezitativ der Kantate „Es wartet alles auf dich“ (BWV 187) beginnt in Bachs Version mit einem – vom Textdichter nicht vorgesehenen – Binnenreim: „Was Kreaturen hält / das große Rund der Welt“. Richtig muß es heißen: „Was Kreaturen hegt / das große Rund der Welt“.<sup>16</sup> Als Fallstrick erwies sich hier die Schreibweise im Druck: „Was Creaturen hägt das grosse Rund der Welt“. Bach mag einen Satzfehler unterstellt und angenommen haben, daß es statt „hägt“ „hält“ heißen müsse. Sein Notenschreiber Christian Gottlob Meißner sorgte in der *Basso*-Stimme für die korrekte Version „hegt“. Mithin besteht für Neuausgaben kein Anlaß, Bachs irreführende Lesart zu konservieren.

Satz 5 derselben Kantate beginnt im Textdruck: „Gott versorget alles Leben / was hienieden Odem hägt; / Solt Er mir allein nicht geben / Was er allen beygelegt?“ Auch hier scheidert Bach an dem heiklen „hägt“ (wobei in seinem Exemplar der Umlaut vielleicht nicht deutlich gedruckt war): seine Schlußzeile lautet „Was er allen zugesagt“,<sup>17</sup> als ob es um einen Reim auf „hagt“ ginge.

Beiläufig sei erwähnt, daß auch Johann Ludwig Bach Fehler unterlaufen sind. In der ehemals irrtümlich Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Osterkantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (BWV 15) heißt es im gedruckten Text „Der Löwe von Juda tritt prächtig hervor / Und hebet die siegende Stirne empor / Ihn hindert kein Riegel/ kein höllisches Thor.“ In der musikalisch überlieferten Version fehlt die zweite Textzeile.

#### 4. Echte Lesarten-Unterschiede.

Das letzte Rezitativ der Kantate „Es wartet alles auf dich“ (BWV 187) beginnt im Druck von 1704: „Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen / Und nimm mit Danckbarkeit, was er mir zudedacht“. 1719 heißt es: „Und nehm mit Danckbarkeit“. Bachs autographe Partitur und die originale Soprano-Stimme (Christian Gottlob Meißner) entscheiden sich in Übereinstimmung mit dem Druck von 1719 für „nehm“.

Im letzten Rezitativ der Kantate „Wer Dank opfert, der preiset mich“ (BWV 17) heißt es 1704 „Lieb, Fried, Gerechtigkeit, und Freud in deinen Geist, / Sind Schätz, dadurch du mir schon hier im Vorbild weißt, / was gutes du gedenckst mir dorten zuzuteilen ...“. 1719 heißt es abweichend und nicht im Sinne des Originals: „dadurch du mir schon hier ein Vorbild weist“. Bachs autographe Partitur und die originale *Basso*-Stimme folgen der Lesart von 1719.

Aufgrund des unter 4. Gesagten ist anzunehmen, daß es die 1719 gedruckten Meininger „Sonntags- und Fest-Andachten“ waren, die sich 1726 in der Hand

<sup>16</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 17.

des Leipziger Thomaskantors befanden – ob nur leihweise oder als Neuerwerbung, bleibt ungewiß. Nicht zu erklären ist allerdings, daß die letzte aus diesem Textjahrgang von ihm in Musik gesetzte Kantate („Wer Dank opfert, der preiset mich“) nicht, wie in den Ausgaben von 1704 und 1719 vorgesehen, mit den Strophen 13 bis 15 des Paul-Gerhardt-Liedes „Wer wohlauf ist und gesund“ schließt, sondern mit Strophe 3 aus Johann Gramanns Lied „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (freilich einem Hauptlied des 14. Trinitatissonntags), und der Rudolstädter Textdruck von 1726 dieselbe Änderung aufweist.<sup>18</sup> Ob dies als Ergebnis eines zufälligen Zusammentreffens angesehen werden muß oder aber andere, noch unerkannte Querverbindungen existiert haben, läßt sich im Augenblick nicht entscheiden.

Zur Person des Dichters geben die Textausgaben von 1704, 1719 und 1726 leider keinerlei Hinweise. Die Annahme, es könne sich um Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen (1672–1724) handeln, läßt sich weder bestätigen noch widerlegen. Die 1734 erwähnten „2 völligen Jahr-Gänge Kirchen-Music welche auch in der Schloß-Kirche zu Meiningen ist musiciret worden“<sup>19</sup> müssen – in Übereinstimmung mit seinem Lebensgang – wohl auf die Jahre 1693 und 1694 bezogen werden.<sup>20</sup> Die Besonderheiten – oder sollte man sagen Sonderbarkeiten? – des erstmals 1704 erschienenen Textjahrgangs harren damit nach wie vor der Erklärung: Das ebenso unreife wie penetrante Kokettieren mit apokopierten Wortformen,<sup>21</sup> das starre Festhalten am – musikalisch wenig brauchbaren – Alexandriner,<sup>22</sup> die schematisch verteilten „Seele“-Zuweisungen für die frei gedichteten Texte und schließlich die merkwürdige „selbstgefertigte“ Theologie<sup>23</sup> des Autors.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

<sup>18</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 11; BJ 1987, S. 162.

<sup>20</sup> BJ 1961, S. 8.

<sup>21</sup> H. Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, Hamburg 1971 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 5.), S. 204.

<sup>22</sup> J. Beer, *Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719 (Reprint Leipzig 1982), S. 150: „Überdieses legt man auch mit denen Alexandrinischen Versen / sie seyen gleich Teutsch oder Lateinisch / in der composition wenig Ehre ein“. Nach G. F. Schmidt (wie Fußnote 6), Bd. I, S. 30, schrieb der nachmalige Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763) „schon mit 14½ Jahren ... Episteln an seinen Bruder Friedrich Wilhelm in ganz wohl lautenden Alexandrinern“. Der einstmals geschätzte Vers verfiel im 18. Jahrhundert, wurde als „aufdringliche Form“ und „eintöniges Geklapper“ betitelt; A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. Dritter Band Teil IV und V: Der frühneudeutsche Vers. Der neudeutsche Vers*, 2. Aufl. Berlin 1956, S. 161–165.

<sup>23</sup> BJ 1977, S. 21.



„*In Fine Intrada con Trombe e Tamburi*“  
Trompeten und Pauken in den Schlußchorälen  
von Festkantaten – eine weitere Beobachtung

Schon mehrfach hat sich in der Vergangenheit gezeigt, daß Bachs Partiturotographie nicht immer eine alles umfassende und in jeder Weise hinreichende Editionsgrundlage bilden.<sup>1</sup> Häufig erweisen sich die originalen Stimmen für die Edition als unverzichtbar, enthalten sie in der Regel doch wesentliche Aufführungshinweise, die wir den Partituren – vor allem Bachs Konzeptschriftmanuskripten – nicht entnehmen können. Dies betrifft beispielsweise fehlende oder nur lückenhafte Angaben zur Instrumentalbesetzung, zur Artikulation und Dynamik. Bei den Vokalwerken sind die Texte mitunter unvollständig eingetragen oder auch den Noten nicht eindeutig zugeordnet. Die Choräle erscheinen oftmals nur mit einem Textincipit, zuweilen sind sie untextiert. Und gerade der letztgenannte Fall stellt den Herausgeber – wenn er auf einen Stimmensatz nicht zurückgreifen kann – gelegentlich vor erhebliche Editionsprobleme.<sup>2</sup>

In einigen wenigen seiner Partituren hat Bach nicht einmal alle Instrumentalstimmen notiert.<sup>3</sup> Dazu gehören – wie Klaus Hofmann unlängst feststellen konnte<sup>4</sup> – auch die Partiturotographie der Ratswahlkantaten „Preise, Jerusa-

<sup>1</sup> Siehe u. a. die diesbezüglichen Bemerkungen in den Krit. Berichten NBA I/3.1, S. 89 (BWV 57), S. 139 (BWV 133); NBA I/26, S. 41 (BWV 115); NBA I/41, S. 98 (BWV 1083).

<sup>2</sup> Wegen der Lückenhaftigkeit der Choraltex te könnte eine längst fällige Neuausgabe der apokryphen Lukas-Passion (BWV 246) nicht ohne umfassende Vorarbeiten auf den Weg gebracht werden, denn in der einzigen Editionsquelle – einer von Bach und seinem zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel im Frühjahr 1730 angefertigten Partiturschrift (*P 1017*) – sind die meisten der 32 Choralsätze lediglich mit einem Textincipit versehen. Da die zugehörigen Aufführungsstimmen nicht erhalten sind, wäre zur Textergänzung eine aufwendige Suche in den zeitgenössischen Gesangbüchern unerläßlich. Ein solcher Ergänzungsversuch führte 1898 bei der Erstveröffentlichung der Passion innerhalb der (alten) Bach-Gesamtausgabe in mehreren Fällen zu fragwürdigen Ergebnissen (vgl. dazu BG 45/2, S. X; BJ 1986, S. 131–134).

<sup>3</sup> Dies sind beispielsweise colla parte geführte Stimmen, wie die Traversflöten in *P 180* (teilweise nicht angegeben im *Gloria* BWV 232<sup>1</sup>) und in *P 25* (BWV 244, nicht angegeben für die Sopran-Arie „Blute nur, du liebes Herz“) oder die in den Choralkantaten zur Verstärkung des Cantus firmus hinzugezogenen Bläser (Zink, Corno, Corno da tirarsi, Tromba, Tromba da tirarsi oder Trombone).

<sup>4</sup> K. Hofmann, *Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten*, BJ 2001,

lem, den Herrn“ (BWV 119) und „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120): In den Schlußchorälen beider Werke fehlen die Stimmen für die zur Mitwirkung vorgesehenen Trompeten und Pauken. Vermutlich wurden sie erst nachträglich ausgeschrieben und dürften somit allein in den verschollenen Aufführungsstimmen enthalten gewesen sein. Eine Ergänzung der fehlenden Blechbläserpartien erweist sich daher als angebracht und ist versuchsweise bereits vorgenommen worden.<sup>5</sup>

Hofmanns These einer Mitwirkung von Trompeten und Pauken in den Schlußchorälen der beiden Ratswahlkantaten kann durch einen ganz anderen – aber in ähnlichem Zusammenhang stehenden – Quellenbefund erhärtet werden:

Unter den Handschriften der „Sammlung Becker“ in der Leipziger Musikbibliothek befindet sich eine Partiturnabschrift der Neujahrskantate „Gehet zu seinen Toren ein“ von Johann Friedrich Fasch (1688–1758).<sup>6</sup> Sie stammt von der Hand eines Schreibers,<sup>7</sup> der im Jahre 1981 anhand seiner eigenhändigen Eintragung in die Matrikel der Thomasschule sowie mit Hilfe weiterer Schriftdokumente als Johann Ludwig Dietel (1713–1773) identifiziert werden konnte.<sup>8</sup> Dietel weilte von 1727 bis 1735 als Alumne auf der Thomasschule und nahm danach ein Theologiestudium an der Leipziger Universität auf. Die vorliegende Neujahrskantate hatte er – wie eine Analyse seiner Notenschriftzüge zeigen konnte – wohl Ende 1730 kopiert.<sup>9</sup> Wie sich aus weiteren Zusammenhängen ergab, entstand seine Abschrift jedoch nicht im Auftrage Bachs, sondern für eine Aufführung in der Leipziger Neukirche unter der Leitung des dort seit 1729 tätigen Organisten und Musikdirektors Carl Gottlieb Gerlach. Dietel und Gerlach stammen aus dem gleichen Heimatort (Calbitz bei Oschatz) und sind entfernt miteinander verwandt.<sup>10</sup> Daraus erklärt sich wohl auch, weshalb der Thomasalumne Dietel – offenbar auch Schüler

---

S. 151–162. Über einen ähnlichen Befund berichtet Hofmann in seinem Beitrag *Zum Schlußchoral der Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149)*, BJ 2000, S. 313–316.

<sup>5</sup> Mit ergänzten Trompeten- und Paukenstimmen in den Schlußchorälen wurden die Kantaten erstmalig während der 4. Stuttgarter Bachwoche aufgeführt: Die Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (BWV 119) erklang am 27. Februar 2002 in der Stuttgarter Matthäus-Kirche unter der Leitung von Georg Christoph Biller, die Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120) am 28. Februar 2002 in der Stadtkirche zu Bad Cannstatt unter der Leitung von Helmuth Rilling.

<sup>6</sup> Leipzig MB, Sammlung Becker III.2.55.

<sup>7</sup> Bei Dürr Chr 2, S. 149, als Hauptkopist F bezeichnet.

<sup>8</sup> Vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 57–75.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 64, 73.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 58–60.

Bachs – gelegentlich Hilfsdienste für den Musikdirektor in der benachbarten Neukirche verrichtete. Überhaupt sind Überschneidungen beziehungsweise Querverbindungen zwischen dem Thomaskantorat und dem Amtsbereich Gerlachs seit 1729 auf verschiedenen Ebenen zu beobachten.<sup>11</sup> Nicht zuletzt zeugt davon ein unter den kürzlich wieder zurückgekehrten Handschriften der Berliner Sing-Akademie entdecktes Aufführungsmaterial zum C-Dur-Sanctus von Giovanni Alberto Ristori (1692–1753). Die Partitur ist von Gottlob Harrer, die zugehörigen Aufführungsstimmen sind von mehreren Thomaschülern – und eigentümlicherweise auch von Carl Gotthelf Gerlach – angefertigt worden.<sup>12</sup>

Die Neujahrskantate von Johann Friedrich Fasch ist – soweit bekannt – nur in der vorliegenden Partiturnachschrift überliefert.<sup>13</sup> Das fünfsätziges Werk gehört zu dem 1722/23 im anhaltischen Zerbst aufgeführten Kantatenjahrgang „Gott-geheiligt Singen und Spielen ...“, als dessen Textdichter Gottfried Heinrich Stölzels Schwager Johann Oswald Knauer ermittelt werden konnte.<sup>14</sup> Die Vorlage, welche Johann Ludwig Dietel für seine Partiturnachschrift verwendet hat, ist unbekannt. Das Titelblatt, das ursprünglich wohl den (nicht erhaltenen) Aufführungsstimmen zugeordnet war, trägt seltsamerweise die Schriftzüge von Johann Andreas Kuhnau.<sup>15</sup> Mit Ausnahme der beiden letzten Seiten stammt die Partitur jedoch durchgängig von der Hand Dietels. Lediglich an der Niederschrift des Schlußchorsals „Dein ist allein die Ehre“<sup>16</sup> war – wie die Abbildungen auf S. 206–207 zeigen – ein zweiter

<sup>11</sup> Siehe dazu A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, BzBF 8, hier S. 88–138.

<sup>12</sup> D-Bsak, SA 437. C. G. Gerlach ist der Kopist einer Alto-Stimme, die er bei der sicherlich von Harrer geleiteten Aufführung wohl selbst gesungen hat.

<sup>13</sup> Vgl. auch RISM A/II, *Musikhandschriften nach 1600*. Die vorliegende Hs. gelangte nach Gerlachs Tod in den Besitz des Leipziger Verlegers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und wurde in dessen *Verzeichniß Musicalischer Werke, ... Erste Ausgabe, Leipzig in der Michaelmesse 1761* (S. 11) annonciert.

<sup>14</sup> Vgl. H. K. Krause, *Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1981, S. 7f.; außerdem G. Gille, *Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Kirchenkantaten in Jahrgängen. Teil I. Jahrgänge 1721/22 bis 1732/33. Ein Katalog der gedruckten Texte*, Michaelstein/Blankenburg 1989 (Dokumentationen – Reprints. Nr. 19.), S. 12.

<sup>15</sup> Johann Andreas Kuhnau war vermutlich Schreiber der nicht erhaltenen Aufführungsstimmen. Nach Beendigung seiner Kopistentätigkeit für Bach fungierte er bis Mitte der 1730er Jahre nachweislich als Schreiber für Carl Gotthelf Gerlach. Sein späterer Lebensweg ist noch weitgehend ungeklärt. Einem Hinweis von Peter Wollny zufolge hat er sich nach 1745 in Norddeutschland (im Raum Schwerin) aufgehalten.

<sup>16</sup> Letzte Strophe des Kirchenliedes „Jesu, nun sei gepreiset“ von Johannes Herman (1593).

Kopist<sup>17</sup> mitbeteiligt: Nachdem Dietel die vier Gesangsstimmen und den Continuoart zuzüglich der Schlüsselung für vier weitere Systeme eingetragen hatte, notierte der zweite Schreiber auf den eigens dafür freigelassenen Systemen vier unbezeichnete Instrumentalstimmen in transponierter Schreibweise. Wie sich aus der Schlüsselung und der ausschließlichen Verwendung von Tönen der Naturtonskala ergibt, handelt es sich hierbei zweifelsfrei um drei Trompeten und Pauken. Mehrere Korrekturen<sup>18</sup> lassen jedoch erkennen, daß diese Stimmen nicht aus einer Vorlage übernommen, sondern kompositorisch frei ergänzt worden sind.

Die Absichten des zweiten Schreibers sind unverkennbar: Die Neujahrskantate sollte – abweichend von ihrer ursprünglichen Fassung – nicht verhalten, sondern unter den Tönen von Pauken und Trompeten ausklingen. Wie in den Ratswahlkantaten BWV 119 und BWV 120 wurde dem Schlußchoral somit eine festliche Note verliehen.

Die hinzugefügten Fanfarensignale haben im übrigen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Trompetenchoreinwürfen am Schluß der Neujahrskantaten „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 190, Erstaufführung: Neujahr 1724), „Jesu, nun sei gepreiset“ (BWV 41, Erstaufführung: Neujahr 1725) und „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ (BWV 171, Erstaufführung: wohl Neujahr 1729). Vielleicht stammen sie sogar von der Hand eines zur Neujahrmusik 1731 bestellten Trompeters, der diese Fanfarenmotive von vorangegangenen Kantatenaufführungen noch im Ohr hatte? (Die eher unbeholfenen Notenschriftzüge des zweiten Schreibers lassen annehmen, daß er nicht zu regelmäßiger Kopiertätigkeit herangezogen worden ist.) Zur Hinzufügung der Trompetenstimmen – zumindest der Fanfarensignale am Zeilenende – bedurfte es im übrigen keiner sonderlichen Fähigkeiten im Komponieren. Die Trompeter hätten diese wohl notfalls auch aus dem Stegreif blasen können.

Die Aufführung einer festlich besetzten Neujahrmusik war – wie die alljährliche Ratswahlkantate – nicht zuletzt Ausdruck städtisch-bürgerlichen Repräsentationsbedürfnisses. In Leipzig hatte der 1. Januar nicht nur als kirchlicher Feiertag eine besondere Bedeutung; an diesem Tag wurde traditionell auch die Neujahrmesse eröffnet. Aus aller Welt zog es zahllose Besucher in die Handelsmetropole – um nicht allein Geschäfte zu treiben oder neue Handelsbeziehungen zu knüpfen, sondern auch am vielfältigen kulturellen Leben der Stadt partizipieren zu können.<sup>19</sup> Musikalische Darbietungen im

<sup>17</sup> Der anonyme Schreiber war bislang nicht anderweitig nachzuweisen.

<sup>18</sup> Vgl. die folgenden Korrekturen: Tromba I, in T. 38, 55; Tromba II in T. 15 (32), 39, 42; Tromba III in T. 36, 46, 53, 54.

<sup>19</sup> Vgl. dazu E. Hasse, *Geschichte der Leipziger Messen*. Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe 1885, Leipzig 1963.

Opernhaus<sup>20</sup>, in den Kaffeehäusern und namentlich in den Stadtkirchen (St. Nikolai und St. Thomae, der Paulinerkirche und der Neuen Kirche) waren ein wesentlicher Teil davon und hatten vor allem während der Messezeiten Hochkonjunktur. Besonders die Landesregierung schien großes Interesse an einer repräsentativen Kirchenmusik zu haben: Forderte doch Kurfürst Friedrich August I. bereits im Jahre 1701 – und nur wenige Tage vor der Michaelismesse (!) – vom Leipziger Rat, man möge „die Music in denen kirchen in guten Stand sezen laßen ..., weiln sonderlich in Meßzeiten immerhin fremde Herrschafften nach Leipzig kommen“<sup>21</sup> und etwas Gutes zu hören gedenken.

Andreas Glöckner (Leipzig)

---

<sup>20</sup> Durch den Bankrott des Unternehmens fanden diese nach der Neujahrsmesse 1720 jedoch ein jähes Ende. In späteren Jahren – möglicherweise erstmals 1732, nachweislich aber in den Jahren nach 1743 – gastierten die Brüder Angelo und Pietro Mingotti mit ihrer Operngesellschaft während der Messezeiten regelmäßig in Leipzig. Vgl. dazu E. H. Müller, *Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732–1756. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1915, S. 7 und 27f., sowie A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Der Musikgeschichte Leipzigs dritter Band von 1723 bis 1800*, Leipzig 1941, S. 279ff.

<sup>21</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Urkundensammlung* 97,1.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a vocal and instrumental ensemble. The page is numbered 206 in the top left and 13 in the top right. The notation is arranged in two systems, each containing five staves. The top system includes a vocal line with lyrics written in German. The lyrics are: "Ich hab' alle die Welt / in der Hand / Ich hab' alle die Welt / in der Hand". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The bottom system continues the musical composition with similar notation. The handwriting is clear and legible, and the overall appearance is that of a professional musical manuscript.

14

Handwritten musical notation for the first system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various note values and rests.

*Alle Menschen werden sterben* & *Christliche* & *Jesus* & *S. Jungfrau*

Handwritten musical notation for the third system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various note values and rests.

*S. D. J.*





## Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen

Eine der am häufigsten zitierten Aussagen Bachs erscheint in seinem Gesuch um Entlassung aus seiner Organistenstelle an der Blasius-Kirche in Mühlhausen vom 25. Juni 1708. Rückblickend auf seine Bemühungen, „eine regulierte Kirchenmusik“ zu etablieren, berichtet Bach, daß er „weit u. breit, nicht sonder kosten, einen guthen apparat der auserleßten kirchen Stücken“ erworben habe.<sup>1</sup> Im Laufe der Zeit wurde oft über den Charakter und den Inhalt dieser Sammlung nachgedacht, aber wir wissen nicht genau, worauf sich Bach bezogen hat. Es geht in diesem Zusammenhang um die allgemeinere Frage, welche Vokalmusik dem jungen Bach bekannt war. Auf der Suche nach einer Antwort haben Forscher ihren Blick immer wieder auf das umfangreiche Musikinventar der von Bach besuchten Michaelisschule in Lüneburg gerichtet.<sup>2</sup> Obwohl die Zusammensetzung dieser – nicht erhaltenen – Sammlung gut dokumentiert ist, läßt sich nicht nachweisen, ob Bach Zugang zu anderen Stücken hatte außer denen, die zu singen er verpflichtet war. Bach wird auch Werke der älteren Mitglieder seiner Familie gekannt haben. Diese Vermutung ist wahrscheinlich richtig, aber ich habe keinen Hinweis darauf gefunden, daß er die Werke des sogenannten Altbachischen Archivs bereits in seiner Jugend erworben haben könnte.<sup>3</sup>

Das Fehlen zuverlässiger Belege läßt die Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii um so interessanter erscheinen, sowohl in Hinsicht auf die Musiksammlung, der Bach dort bei seiner Ankunft begegnete und die sich in seiner Obhut befand, als auch auf den „apparat“, den er für sich selbst zusammenstellte. Die Sammlung selbst ist verlorengegangen, doch besitzen wir zwei Inventare ihrer Vokalmusik. Das erste stammt von 1617 und führt eine große Anzahl polyphoner Werke aus der zweiten Hälfte des 16. und vom Anfang des 17. Jahrhunderts auf. Markus Rathey gelang es, viele der aufgeführten

<sup>1</sup> Dok I/1.

<sup>2</sup> M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, SIMG 9, 1908, S. 593–621; W. Junghans, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg: eine Pflegstätte kirchlicher Musik*, in: Programm des Johanneums zu Lüneburg, Ostern 1870 (Lüneburg 1870).

<sup>3</sup> Konrad Küster ist anderer Meinung. *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 166ff.

Drucke zu identifizieren, aber der genaue Inhalt der zahlreichen Handschriften bleibt im dunkeln.<sup>4</sup> Am Ende seiner kurzen Studie über das Inventar von 1617 weist Rathey darauf hin, daß diese bereits veraltete Musik Bach zur Verfügung gestanden haben könnte, und nimmt an, daß er einige dieser Werke in seine eigene Sammlung übernommen haben könnte.

Obwohl dies durchaus denkbar erscheint, wissen wir nicht, ob Bach sich zu dieser Zeit überhaupt für die Musik des 16. Jahrhunderts interessierte und die in dem Inventar aufgeführten klassischen polyphonen Werke ihm 1708 in irgendeiner Weise von Nutzen sein konnten. Mehr für sich hat die Vermutung, daß Bach mit dem Hinweis auf seine eigene Mühlhäuser Sammlung eher an modernere Musik dachte. Doch besitzen wir tatsächlich auch ein jüngeres Verzeichnis der Vokalmusik, mit der er sich möglicherweise auseinandersetzte: ein zweites Inventar der Chorbibliothek der Kirche *Divi Blasii*, das 1823 von dem damaligen Mühlhäuser Musikdirektor Benjamin Friedrich Beutler zusammengestellt wurde<sup>5</sup> (siehe Tabelle 1).

Zusätzlich zu den alten Musikalien, die die beiden Jahrhunderte seit der Anfertigung des ersten Inventars überlebt hatten, führt Beutler jüngere Werke auf, darunter viele Sammlungen von Vokalkonzerten. Drucke aus der Zeit unmittelbar nach dem ersten Inventar (1617–1620, einschließlich Werken von Heinrich Schütz und Samuel Scheidt) sind besonders zahlreich vertreten. Weiterhin bietet der dokumentierte Bestand einen repräsentativen Querschnitt durch Veröffentlichungen von etwa 1650 bis 1681, mit einigen Sammlungen aus der dazwischenliegenden Zeit. Unter den Komponisten der späteren Gruppe befinden sich einige Zentralfiguren der mittel- und norddeutschen Kirchenmusik, darunter Andreas Hammerschmidt, Wolfgang Carl Briegel und natürlich auch Johann Rudolf Ahle, der in Mühlhausen tätig war. Das Inventar führt nur wenige Handschriften auf, und Musik des 18. Jahrhunderts fehlt fast ganz; hauptsächlich handelt es sich um gedruckte Musikalien des 17. Jahrhunderts.

Viele dieser Kompositionen und selbst die neueren waren 1708 bereits alt genug, daß sie – wie die Musik des Inventars von 1617 – wahrscheinlich ebene Art unmoderner Werke darstellten, die Bach ersetzen wollte. Freilich ist

<sup>4</sup> M. Rathey, *Ein unbekanntes Mühlhäuser Musikalienverzeichnis aus dem Jahre 1617*, Mf 51, 1998, S. 63–69.

<sup>5</sup> Das Inventar wurde von Rathey zitiert, bleibt aber im Bach-Schrifttum unberücksichtigt. Das Inventar selbst hat sich noch nicht identifizieren lassen; laut Baumgarten (s. u.) heißt es *Akten des Archivs D 23, 3*. Ein Bericht Beutlers an den Mühlhäuser Rat befindet sich im Stadtarchiv mit der Signatur *11/440/6*, f. 11–14. Ich stütze mich hier auf Baumgartens Umschrift.

gut denkbar, daß diese Musik den jungen Bach dennoch interessierte. Zwar befinden wir uns hier im Bereich der Spekulation, doch dürfen wir annehmen, daß diese Werke Bach zu Gesicht kamen. Zumindest bietet das Inventar von 1823 das detaillierteste Verzeichnis eines Repertoires, das Bach gleichsam von Amts wegen zu verwalten hatte und zu dem er direkten Zugang hatte. Diese Musikaliensammlung sollte daher allen Überlegungen über Bachs Auseinandersetzung mit der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts zugrundeliegen.

Wir können allerdings über die einfache Aufzählung des Mühlhäuser Repertoires noch hinausgehen. Das Inventar von 1823 hat bisher in der Musikwissenschaft wenig Aufmerksamkeit erregt, wurde aber 1928/29 zum Thema eines kurzen archivalischen Artikels unter dem schlichten Titel „Weshalb sind so viele Kompositionen alter Mühlhäuser Meister in Mühlhausen nicht mehr vorhanden?“<sup>6</sup> Der Autor, Werner Baumgarten, versuchte das überraschende Fehlen von Werken Mühlhäuser Musiker in der dortigen Sammlung zu erklären. Nachdem er die Breite und Vielfalt des ehemaligen Bestandes der Chorbibliothek von Divi Blasii dokumentiert hatte (überwiegend durch die Übertragung des Inventars von 1823), gab er eine Antwort auf diese Frage: 1824 hatte Beutler bei einem Sammler einen großen Teil des älteren Repertoires gegen neuere Werke eingetauscht. Besagter Sammler war Johann Friedrich Naue, Schüler Carl Friedrich Zelters und Gründungsdirektor der Sing-Akademie zu Halle/Saale. Naue ist der Bach-Forschung vor allem durch seine frühe Ausgabe (1821–1823) der Motetten aus dem Altbachischen Archiv bekannt.<sup>7</sup> Wir besitzen einen Katalog seiner Sammlung (SBB, *Mus. ms. theor. Kat. 107*), und der größte Teil der identifizierbaren Drucke, die im Inventar von 1823 aufgeführt sind, tauchen darin auf.<sup>8</sup> Wie aus Tabelle 1 hervorgeht, erscheinen einige Drucke des Mühlhäuser Inventars in Naues Katalog nicht, andere Titel (vor allem Handschriften) wiederum sind zwar vorhanden, können aber nicht definitiv mit den Einträgen im Katalog in Übereinstimmung gebracht werden.<sup>9</sup>

Naues Erwerb des Mühlhäuser Materials wäre lediglich von bibliographischem Interesse, gäbe es nicht eine wichtige Besonderheit: Seine

<sup>6</sup> W. Baumgarten, in: *Mühlhäuser Geschichtsblätter* 29, 1928/29, S. 302–306.

<sup>7</sup> D. R. Melamed, *The authorship of the motet Ich lasse dich nicht (BWV Anh. 159)*, *JAMS* 41, 1988, hier S. 497f.

<sup>8</sup> *Catalog No I. von der Musikaliensammlung welche des K. Majestaet von dem Musikdir. Naue in Halle erkaufte haben und welche hier in Berlin auf der König Bibliothek niedergelegt und vom Candidaten Schröder verzeichnet sind, Berlin im J. 1829.*

<sup>9</sup> Laut Kurt Schulz (*Wiederaufgefundene Kompositionen alter Mühlhäuser Meister*, in: *Mühlhäuser Geschichtsblätter* 31, 1932, S. 315) blieben 10 (offensichtlich hs.) Musikalien 1932 im Besitz der Blasiuskirche. Für den Hinweis auf dieses Zitat danke ich der Mühlhäuser Stadtarchivarin Frau Beate Kaiser.

Sammlung wurde – worauf Baumgarten bereits hinweist – in den 1820er Jahren von der Königlichen Bibliothek zu Berlin erworben. Dies geschah noch vor der Gründung von deren Musikabteilung<sup>10</sup> und in der Tat stellt *Kat. 107* die zugehörige Erwerbungsliste dar. Dies bedeutet zugleich, daß ein Teil der alten Chorbibliothek der Mühlhäuser Blasiuskirche in Berlin erhalten geblieben sein dürfte. So kann denn auch kaum überraschen, wenn nahezu jeder Eintrag des Mühlhäuser Inventars und der Berliner Erwerbungsliste einem Titel entspricht, der sich nunmehr in Berlin befindet – beziehungsweise in Krakau, wohin ein großer Teil der gedruckten Musikalien des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Preußischen Staatsbibliothek nach dem Zweiten Weltkrieg gelangte.

Wir können nicht davon ausgehen, daß jedes Exemplar in Berlin oder Krakau unbedingt von Naue oder aus Mühlhausen stammt. Außerdem besteht die Möglichkeit, daß Naue Werke aus Mühlhausen erwarb, die nicht in Beutlers Inventar aufgeführt sind. Daher bleibt die Identifizierung des aus Mühlhausen stammenden Materials eine wichtige, doch nicht in allen Fällen definitiv lösbare Aufgabe.<sup>11</sup> Tabelle 1 bringt eine Übersicht der Berlin-Krakauer Signaturen der entsprechenden Drucke. Soweit sie die einzigen Exemplare der betreffenden Titel im Bestand der Staatsbibliothek sind, dürften sie mit einiger Sicherheit aus Naues Sammlung und damit aus Mühlhausen stammen. An dieser Stelle kann ich nur eine Übersicht bieten und ein vielversprechendes Werk besonders hervorheben.

Die Identifizierung der Mühlhäuser Materialien wird allerdings durch Kennbuchstaben erleichtert, mit denen anscheinend einige, wenn auch nicht alle Drucke entsprechend dem Mühlhäuser Inventar von 1823 gekennzeichnet waren. Meine Durchsicht der Materialien in Berlin und Krakau hat bisher nur eine solche Kennzeichnung ans Licht gebracht: den zu erwartenden Buchstaben „E“ auf der Titelseite der Altstimme des ersten Chors aus Heinrich Schütz' Psalmen Davids von 1619 (SBB, *Mus. ant. pract. 4<sup>o</sup> S 750*). Diese Kennzeichnung ist nicht unproblematisch, da die genannte Titelseite beschädigt war und gelegentlich durch Aufkleben auf ein neues Blatt repariert worden ist. Sofern diese Reparatur vor 1823 erfolgte, dürfte die Kennzeichnung mit dem Inventar zusammenhängen, doch läßt sich dies nicht mit Sicherheit sagen. Der Buchstabe wirft zudem die Frage auf, warum ähnliche Kennzeichnungen weder auf den anderen Stimmen dieses Werkes noch auch auf anderen Drucken auftauchen, für die Mühlhäuser Provenienz in Frage

<sup>10</sup> Diese entstand erst 1842 nach dem Ankauf der Sammlung Georg Poelchhaus.

<sup>11</sup> Vgl. die ähnliche, aber ausführlichere Rekonstruktion einer Kirchenbibliothek bei E. Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, AfMw 7, 1925, S. 65–116.

kommt. Es ist gut möglich, daß die in Beutlers Inventar aufgeführten Kennzeichnungen sich auf Umschlägen befunden haben, die verlorengegangen sind. In diesem Falle wäre heute die Bestimmung der Mühlhäuser Provenienz eine Frage eines Indizienbeweises anstelle einer unwiderlegbaren Dokumentation.

Da das angeführte Exemplar der Psalmen Davids anscheinend das einzig vollständige in der Berliner Sammlung ist, können wir die Arbeitshypothese aufstellen, daß es sich hier um das Exemplar aus Mühlhausen handelt. Im Gegensatz zur Sammlung in Lüneburg, zu der Bach wahrscheinlich keinen unmittelbaren Zugang hatte, dürfen wir sicher sein, daß der Bestand der Mühlhäuser Kirche ihm tatsächlich zur Verfügung stand. Und wenn die Annahme zutrifft, daß Bach sich für die besten älteren Kompositionen in der Chorbibliothek von Divi Blasii interessierte – auch wenn sie nicht mehr praktischen Zwecken dienen sollten –, dann haben wir eine Schütz-Ausgabe identifiziert, die der junge Bach 1707/08 in der Hand hatte.<sup>12</sup>

Wir begeben uns weiter in den Bereich der Spekulation mit der Frage, was Bach an den Psalmen Davids noch musikalisch relevant gefunden haben könnte. Es gibt tatsächlich mindestens einen möglichen Grund für Bachs praktisches Interesse an diesem Werk. So sehr sich auch die musikalische Sprache in den fast hundert Jahren geändert hatte, die die Psalmen Davids von Bachs frühen Vokalwerken trennen, so sind diese Werke doch durch eine gemeinsame Hervorhebung der großangelegten Satzarchitektur vollständiger Psalmen oder mehrerer Psalmverse miteinander verbunden. Die frühesten erhaltenen Vokalwerke Bachs bestehen überwiegend aus Psalmvertonungen, einschließlich der beiden Kompositionen, die mit Bestimmtheit in Bachs Mühlhäuser Zeit datiert werden können: „Aus der Tiefen“ BWV 131 (Psalm 130, um zwei Choräle ergänzt) und „Gott ist mein König“ BWV 71 (Verse des 74. Psalms, die von anderen Texten fast verdeckt werden, aber dennoch erkennbar bleiben).

„Aus der Tiefen“ BWV 131 erlaubt einen besonders guten Vergleich mit Schütz' Komposition desselben Psalms (SWV 25) aus den „Psalmen Davids“. Obwohl die Besetzungen völlig verschieden sind (konzertierende Stimmen, Holzbläser und Streicher bei Bach, zwei gleichbesetzte Chöre bei Schütz), bleibt das Organisationsprinzip das gleiche, da beide Komponisten nach Wegen suchen, die Psalmverse aufzuteilen und die übergeordnete Struktur

<sup>12</sup> Christoph Wolff weist aufgrund von Spuren nach, daß Bach sich später für Schütz interessierte: *J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century*, in: *Bach Studies* 2, hrsg. von Daniel R. Melamed, Cambridge/MA 1995, hier S. 193f.

deutlich zu machen. In beiden Werken werden die Hauptabschnitte durch homophone Deklamation der Worte „Herr“ im 2. Vers, „Ich harre [des Herrn]“ im 5., und „Israel“ im 7. Vers markiert. In Bachs Komposition treten sie in den Tutti-Abschnitten auf, die die beiden Solostropfen umrahmen. Schütz dagegen kombiniert an diesen Stellen alle acht Stimmen in großen Notenwerten. Beide Komponisten trennen die erste Strophe („Aus der Tiefe[n] rufe ich, Herr, zu dir“) von den anderen und teilen sie einer kleineren Besetzung zu. Das erste volle Tutti heben sie sich für die zweite Strophe („Herr, höre meine Stimme“) auf. Auf diese und andere Weise lassen beide Stücke eine sehr ähnliche Haltung zum Text erkennen.

Ich glaube kaum, daß wir mit Gewißheit sagen können, Psalm 130 in Schütz' Komposition habe BWV 131 direkt beeinflußt. Aber die Parallelen zwischen beiden Werken sollten uns daran erinnern, daß die Musik des älteren Meisters auch 1708 noch praktische Lehren enthielt. Wir brauchen nicht ein Interesse Bachs an historischen Musikstilen heraufzubeschwören (das sich bei ihm erst später deutlich äußerte), um zu erklären, warum er sich dieser Musik zugewendet haben könnte. Schütz' Musik (und wahrscheinlich auch die eines Briegel und Hammerschmidt) hatte einiges zu bieten, auch wenn sie schon aus der Mode gekommen war und nicht länger als „außerlesen“ gelten konnte. So wären wir gut beraten, uns bei Untersuchungen der musikalischen Einflüsse auf den jungen Bach mit dem Repertoire der Blasiuskirche zu Mühlhausen eingehender zu befassen.<sup>13</sup>

Tabelle 1: Titel aus Benjamin Friedrich Beutlers Inventar der Chorbibliothek der Blasiuskirche zu Mühlhausen (1823)

Lfde. Nr.	Normalisierte Titel in chronologischer Ordnung (Kennbuchstaben laut Inventar)	Naue Kat.	SBB* <i>Mus. ant. pract. 4<sup>o</sup></i>	Bemerkungen
30	H. Praetorius, <i>Cantiones sacrae</i> (Hamburg 1599) „T“	x	P 1170 [K:1581]	nicht eingesehen
30a	M. Vulpius, <i>Pars prima. Cantionum sacrarum</i> (Jena 1602) und M. Vulpius, <i>Pars secunda. Selectissimarum cantionum sacrarum</i> (Jena 1603)	x	V 750 [K:2136, 2137]	nicht eingesehen
30b	M. Vulpius, <i>Canticum Beatissimae Virginis Mariae</i> (Jena 1605)	x	V 760 [K:2138]	nicht eingesehen

<sup>13</sup> Für ihre Unterstützung bei der Untersuchung bzw. der Übersetzung sei Reginald L. Sanders und Gesa Kordes bestens gedankt.

Lfd. Nr.	Normalisierte Titel in chronologischer Ordnung (Kennbuchstaben laut Inventar)	Naue Kat.	SBB* <i>Mus. ant. pract. 4<sup>o</sup></i>	Bemerkungen
27	B. Gesius, Opus plane novum cantionum ecclesiasticarum (Frankfurt/Oder 1613) „Q“	x	G 456 [K:818, 819]	
24	H. Praetorius, Cantiones variae (Hamburg 1618)	x	P 1185 [K:1584]	
24a	J. C. Demantius, Triades Sioniae Introitum, Missarum et Prosarum (Freiberg 1619) „N“	x	D 190 [K:503]	
24b	H. Hartmann, Erster Theil, Confortativae sacrae symphoniacae, Das ist, Geistlicher Labsal und Hertzstärckung (2. Ausg., Erfurt 1618); Der Ander Theil, Confortativae sacrae symphoniacae (Erfurt 1617)	x	H 340 [K:978] H 345 [K:980] H 342 [K:979]	
24c	Lymburg, Ambrosianischer Lobgesang Nürnberg, 1617 Collaborator in Schwäbisch-Hall [quarto] [=?]			
24d	Walliser, Te Deum laudamus (Strasbourg 1617)			
26	E. Bodenschatz (Hrsg.), Florilegium Portense (Leipzig 1618) „P“	x	B 675 a B 675 [K:2482]	aus Joachimsthaller Gymnasium?
10	H. Schütz, Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Concerten (Dresden 1619) „E“	x	S 750	
20	S. Scheidt, Cantiones sacrae (Hamburg 1620) „L“	x	S 350 [K:1777] S 350a	
29	J. Crüger, Meditationum musicarum paradisus secundus, oder Ander Musica-liches Lust-Gärtlein (Berlin 1626) „S“	x	C 1220	
27a	J. Dilliger, Neues geistliches musicalisches Lustgärtlein ... Concerten (Coburg 1626)			
27b	J. Dilliger, Musica Consortiva (Coburg 1632)		D 325 [K:523]	nicht eingesehen

Tabelle 1: (Fortsetzung)

Lfd. Nr.	Normalisierte Titel in chronologischer Ordnung (Kennbuchstaben laut Inventar)	Neue Kat.	SBB* <i>Mus. ant. pract. 4<sup>o</sup></i>	Bemerkungen
13	A. Hammerschmidt, Vierter Theill musicalischer Andachten (Freiberg 1646)		H 190 [K:945]	
11	J. R. Ahle, Neu-gepflanzter Thüringischer Lustgarten (Erfurt 1657) „F“	x	A 155 a A 150 [K:23]	
19	W. C. Briegel, Geistlichen musicalischen Rosen-Gartens erster Theil (Gotha 1658) „K“	x	B 900 [K:275]	
14	C. Sartorius, Unterschiedlicher teutscher nach der Himmelcron Zielender hoher Fest- und Danck-Andachten Zustimmung (Nürnberg 1658) „J“		H 685 S 170 a	aus Joachimsthaler Gymnasium
28	A. Hammerschmidt, Missae, 13 Bde. (Dresden 1663) „R“	x	H 235 [K:958]	
13 a	J. R. Ahle, Neu-gepflanzter thüringischer Lustgarten Dritter und letzter Theil (Mühlhausen 1665) „H“		A 156	
12	J. G. Reuschel, Decas missarum sacra (Freiberg 1667) „G“	x	R 370 [K:1669]	
23	W. C. Briegel, Musicalische Trost-Quelle (Darmstadt 1679)	x	B 935 [K:285] B 935 a H 210 a	
23 a	W. C. Briegel, Musicalischer Lebens-Brunn (Darmstadt 1680) „M“	x	B 940 [K:286]	
25	J. C. Horn, Geistliche Harmonien über die gewöhnlichen Evangelia (Dresden 1680); (2. Teil, Dresden 1680/81) „O“	x	H 940 a	
34	J. D. Sander, Die Heilige Caecilie (Berlin 1819)	x	N. Mus. O. 2385	nicht eingesehen

\* [K] = Exemplar befindet sich in Krakau, Biblioteka Jagiellońska. Die Numerierung bezieht sich auf A. Patalas (Hrsg.), *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow, Kraków 1999* (Musica Iagellonica).

Daniel R. Melamed (Bloomington, IN)

# Eine Arnstädter Orgeltabulatur mit Choralvorspielen von Johann Pachelbel, Johann Michael Bach und einem unbekanntem Komponisten *J F*

## Abkürzungen

### a) Handschriften<sup>1</sup>

Hs Neumeister	New Haven/CT, Yale University, John Herrik Jackson Music Library, <i>LM 4708</i> . Schreiber Johann Gottfried Neumeister (1757–1831), Niederschrift ca. 1790. <sup>2</sup>
LM 4966	New Haven/CT, Yale University, John Herrik Jackson Music Library, <i>LM 4966</i> : TABULATUR Buch   à   29. Chor.   scripsit   R“ (? Monogramm). Notenschrift, 2 Systeme/Akkolade, Sopran- und Baßschlüssel
Hs Walther G	Königsberg UB, <i>Ms Gotthold 15839</i> , verschollen. Schreiber Johann Gottfried Walther (1684–1748). Filmkopie von Teilen in der Stadtbibliothek Winterthur. <sup>3</sup>
Hs Walther F	Den Haag (NL), Dienst voor Schone Kunsten der Gemeente 's Gravenhage, <i>Ms. 4. G. 14</i> , <sup>4</sup> („Frankenberger“-Hs.). Schreiber Johann Gottfried Walther, teilweise Abschriften nach Hs Walther G, oft redigiert.
Hs Plauen	Plauen, Kirchenchor („Plauener Orgelbuch 1708“), Kriegsverlust. Fotokopie: D-Bim, <i>Fot Bü 129/2</i> .
Hs Dröbs 1	SBB <i>Mus.ms. 30245</i> (olim <i>Ms. acc. 4107</i> ), Schreiber Johann Andreas Dröbs (1784–1825).
Hs Dröbs 2	<i>P 806</i> (Kopie von Hs Dröbs 1).
Hs Seiffert	Hs. aus Max Seifferts Besitz, geschrieben um 1750/60, <sup>5</sup> verloren. Filmkopie in der Stadtbibliothek Winterthur.

<sup>1</sup> Die der Quellenliste vorangestellten Sigel entsprechen denjenigen neuerer Ausgaben nord- und mitteldeutscher Orgelmeister (z. B. durch Michael Belotti) und sollen den Vergleich mit den Krit. Berichten dieser Ausgaben erleichtern.

<sup>2</sup> J.M.B.-GA, S. 9.

<sup>3</sup> Inhalts- und Konkordanzverzeichnis bei H. Joelson-Strohbach, *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik*, AfMw 44, 1987, S. 96–108.

<sup>4</sup> Inhaltsverzeichnis in NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962), S. 19–28.

<sup>5</sup> Inhalt bei Joelson-Strohbach, a. a. O., S. 119–121.

AT	SBB <i>Mus.ms. 30 439/2</i> („Arnstädter Tabulatur“) <sup>6</sup>
WT	<p>Weimar, Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, <i>Ms. Q 341 b</i> („Weimarer Tabulaturbuch von 1704“). Titelblatt: Tabulatur Buch Geistlicher Gesänge   D. Martini Lutheri   oder anderer gottseliger Männer   Sambt bey gefügten Choral Fugen   durchs gantze Jahr   Allen Liebhabern des Claviers componiert   von   Johann Pachelbeln, Organisten zu   St. Sebald in Nürnberg   1704.<sup>7</sup></p> <p>Inzwischen wurden für sechs Choralfugetten andere Komponisten nachgewiesen: Nr. 2, 10 und 66 stammen von Johann Heinrich Buttstedt, Nr. 64, 106 und 107 von Andreas Armsdorff.<sup>8</sup> Die Fugetten kadenzieren und schließen zumeist direkt nach dem Einsatz der dritten oder vierten Stimme. Die Expositionen bieten oft ein solches kontrapunktisches Allgemeingut, daß die Vorspiele erst anhand der weiteren Verarbeitung von ähnlichen Produkten anderer thüringischer Organisten zu unterscheiden sind. Daher sind die Konkordanzen in dieser Abschrift zur Identifizierung der Komponisten in der AT nur bedingt geeignet<sup>9</sup>.</p>

## b) Sonstige Abkürzungen

anon.	Anonym überliefert
DTB	Hier: <i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern IV/1</i> , hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1903 (Orgelwerke von Johann und Wilhelm Hieronymus Pachelbel)
IO	<i>Incognita Organo</i> , Heft 1, hrsg. von Ewald Kooiman, Hilversum 1978 (H.U. 3063)
J.M.B.	Johann Michael Bach (1648–1694)
J.M.B.-GA	<i>Johann Michael Bach, Sämtliche Orgelchoräle mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bachkreises, hauptsächlich aus der Neu-meister-Sammlung)</i> , hrsg. von Christoph Wolff, Neuhausen-Stuttgart 1988/1998 (HE 30.650)
J.P.	Johann Pachelbel (1653–1706)

<sup>6</sup> Eine frei erfundene, durch das Wasserzeichen und den in diese Gegend gehörenden Inhalt inspirierte, sicherlich sehr anfechtbare, aber griffige Benennung.

<sup>7</sup> Zitiert nach: *Johann Pachelbel. Orgelwerke, Band 1. Choralfugen und Choräle aus dem Weimarer Tabulaturbuch 1704*, hrsg. von Traugott Fedtke, Frankfurt, London, New York 1972 (EP 8125a), S. (66).

<sup>8</sup> Vgl. H. H. Eggebrecht, *Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704*, AfMw 22, 1965, S. 123, 2. Absatz.

<sup>9</sup> WT GA, S. 3-5.

J.P.-OW II, III	<i>Johann Pachelbel. Ausgewählte Orgelwerke.</i> Bd. II und III (Choralbearbeitungen), hrsg. von Karl Matthaei, Kassel 1930 (II, BA 239) und 1934 (III, BA 287).
WT GA	La Tablature de Weimar – Johann Pachelbel et son école, hrsg. von Suzy Schwenkedel, Arras 1993 (Anfol, 2 Bd.)

Beim Nacharbeiten des Kritischen Berichts einer Neuausgabe der Orgelwerke des Hamburger Organisten Andreas Kneller<sup>10</sup> fiel mir der Faszikel II der Quelle „Q 1“ auf, in dem das Schreibermonogramm „JT [JP?]“ eine vielleicht interessante Zusammenstellung von Choralbearbeitungen von Johann Pachelbel oder von Johann Praetorius<sup>11</sup> erwarten ließ. Beckmann führt zwar den Inhalt präzise auf (nur die Titel, denn fast alle Kompositionen dieses Faszikels sind ohne Autorangabe überliefert), gibt aber keinen Kommentar. Schon der erste Blick auf den entsprechenden Abschnitt des Mikrofilms zeigte, daß es sich um Choralbearbeitungen von Johann Michael Bach, Johann Pachelbel und von [einem] unbekanntem Komponisten handelt. Bei einem Bibliotheksbesuch erwies sich die Handschrift als teilweise so verblaßt, daß sich das Schreibermonogramm mit bloßem Auge nicht eindeutig mit „JF“ oder „JT“ auflösen ließ. Eine Foto-Reproduktion zeigt das Monogramm etwas besser. Leider bestand aber keine Möglichkeit, eine Wasserzeichen-Fotografie zu erhalten, die als Nebenprodukt eine absolut scharfe Wiedergabe des Monogramms gebracht hätte.

Eine ältere Durchzeichnung des Wasserzeichens von Friedrich Wilhelm Riedel lag der Handschrift bei. Sie zeigt ein A mit einer Art Haube. Yoshitake Kobayashi (seinerzeit Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen) hat sich die Handschrift ebenfalls angesehen und das Wasserzeichen durchgepaust.<sup>12</sup> Bei seiner Zeichnung fehlt dem A die Haube. Dr. Helmut Hell (Staatsbibliothek Berlin) schrieb mir am 16. November 1990 zu dem ganzen Faszikel und speziell zum Wasserzeichen:

„Bei Mus.ms. 30439/2 handelt es sich, wie übrigens im ganzen Konvolut 30439, um Makulatur, die zur Herstellung von Pappe benutzt worden war, wohl für Bindezwecke. Die Blätter zeigen deshalb Randbeschneidungen bis in den Notentext hinein, vor allem aber Klebestellen, an denen ursprünglich gegenüberliegendes Material sich parallel oder gekreuzt spiegelbildlich abgeklatscht hat. (...)“

<sup>10</sup> Andreas Kneller, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1987 (EB 8430).

<sup>11</sup> K. Beckmann, „Johannes redivivus Praetorius“, in: *Der Kirchenmusiker* 42, 1991, S. 95–101.

<sup>12</sup> Nach 1990.

Ich habe mich im Wasserzeichen-Band der NBA kundig gemacht, daß es sich dabei um Arnstädter Papier handelt. Durch die dortigen Abbildungen geleitet, vermeint man auch, die Haube über dem A in Gestalt eines Dreipasses zu erkennen, die der Zeichner nicht gesehen hat. Das Wasserzeichen ist an dieser Stelle so schwach, daß man diesen Befund nicht mit letzter Sicherheit vertreten kann.“

Wegen des Arnstädter Papiers nehme ich eine Entstehung der Handschrift in diesem Raum an und bezeichne sie im folgenden als „Arnstädter Tabulatur“ (AT).

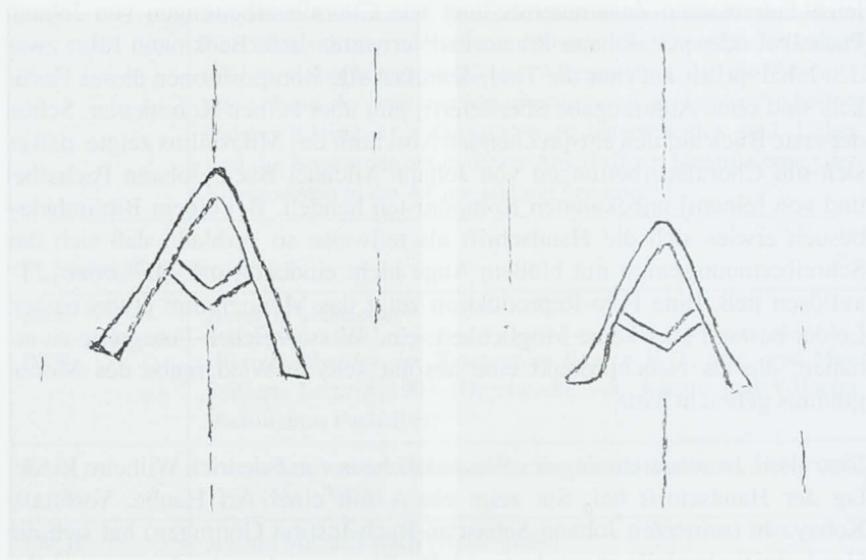


Abb. 1. Wasserzeichen, Pause: Yoshitake Kobayashi

Zur Lagenordnung des Faszikels schrieb mir Herr Dr. Hell am 23. 3. 1990: „Die Lagenmitte bildet  $4^v/5^r$ , es handelt sich um einen Quaternio in der Bogenfolge von außen  $1/8, 2/7, 3/6, 4/5$ .“

Da die Hs. ein interessantes und meist nur in jüngeren Quellen überliefertes Repertoire enthält, aber auch einen Einblick in die Spiel- und Unterrichtspraxis aus der Zeit ihrer Entstehung gewährt, habe ich eine vollständige Übertragung<sup>13</sup> vorgenommen und gebe hier einen Überblick über den Inhalt und die Besonderheiten.

<sup>13</sup> Veröffentlichung geplant.

SBB *Mus.ms.* 30439/2

Bl. 1 <sup>r</sup>	Monogramm: <i>J F</i>
Bl. 1 <sup>v</sup> -2 <sup>r</sup>	[1.] <i>Allein Gott   in der Höh sey   Ehr. etc   auff 2. Clavir.</i>
	Konkordanzen: Hs Neumeister, S. 52-54 <i>J.M. Bach</i> ; Hs Walther G, S. 278-80 <i>J.M.B.</i> ; Hs Walther F, S. 5-6 <i>J.M.B.</i>
	NA <i>J.M.B.-GA</i> , Nr. 13, S. 36-37 (nach Hs Neumeister); IO, Nr. 2, S. 8-9 (nach Hs Walther F)
Bl. 2 <sup>v</sup> -3 <sup>r</sup>	[2.] <i>Aus tieffer   noth. etc   Choral in Cantu</i>
Bl. 3 <sup>v</sup> -4 <sup>r</sup>	[3.] <i>Gott sey ge.,   lobet und gebene,   deyet etc.   Chor in Cantu</i>
Bl. 4 <sup>r</sup> (Fortsetzung)	2 <i>Vers</i>   <i>Choral</i>   <i>in</i>   <i>Basso</i> . (Fragment. Bis zum Akkoladenende sind nur die Tenorstimme und die ersten 4 Noten der Altstimme notiert)
Bl. 4 <sup>v</sup> -5 <sup>r</sup>	2. <i>Versus</i> .   <i>Herr durch deinen   heiligen leichnam   Chor in Basso</i> .
Bl. 5 <sup>v</sup>	[4.] <i>Nun last uns   Gott dem Herren.   Choral in Cantu</i>
	Konkordanzen: Hs Neumeister, S. 74-75 <i>J.M.Bach</i> ; Hs Walther G, S. 92 anon.
	NA DTB, Nr. 51, S. 119-120; J.P.-OW III, Nr. 12, S. 38-39 (nach Hs Walther G) <sup>14</sup> ; <i>J.M.B.-GA</i> , Nr. 17, S. 44-45
Bl. 5 <sup>v</sup> -6 <sup>r</sup>	[5.] <i>Wo Gott zum   Haus nicht giebt sein   gunst etc.   Choral in Basso</i> .
	Konkordanz: Hs Walther F, S. 41 anon. (nur Exposition bis Takt 7, dann in Hs Walther F Fortgang als Choralfuge, bei der alle Choralzeilen abschnittsweise durchgeführt werden) <sup>15</sup>
	NA der Konkordanz: DTB, Nr. 70, S. 145; J.P.-OW III, Nr. 11 a, S. 35
Bl. 6 <sup>v</sup> -8 <sup>r</sup>	[6.] <i>Du Friede   fürst H. Jesu   Christ. p</i> (Choralsatz und 4 Variationen)
Bl. 6 <sup>v</sup> -7 <sup>r</sup>	<i>Variatio.   I.</i>

<sup>14</sup> Die AT bietet den gleichen Text wie Hs Walther G, während Hs Neumeister an zwei Stellen folgende Abweichungen liest: T. 15, Alt, Zählzeit 1 nur Viertelnote h<sup>0</sup>, nicht zwei Achtelnoten h<sup>0</sup>; T. 33, Alt: Hs Neumeister liest fis<sup>1</sup>, Hs Walther G und AT lesen f<sup>1</sup>.

<sup>15</sup> Möglicherweise hat sich der Komponist (Schreiber?) unserer Tabulatur die vielleicht von Pachelbel stammende Fuge als Vorlage genommen, um nach der gegenüber der Vorlage etwas weiter ausgearbeiteten Exposition leichter seine etwas simple Pedal-cantus-firmus-Durchführung „ankleben“ zu können (?).

Bl. 6 <sup>v</sup> –6 <sup>v</sup>	<i>Variatio</i> .   2   <i>Choral in Tenore</i> .
Bl. 6 <sup>v</sup> (Fortsetzung)	<i>Variatio</i> .   3.
Bl. 7 <sup>v</sup> –8 <sup>r</sup>	<i>Variatio</i>   4
Bl. 7 <sup>v</sup> –8 <sup>r</sup>	Unbeschrieben
Bl. 8 <sup>v</sup> –9 <sup>r</sup>	[7.] <i>Fuga super</i> .   <i>Mit Fried und Fre</i> .   <i>ich fahr dahin etc</i>
	Konkordanz: WT, S. 33
Bl. 9 <sup>r</sup>	[8.] <i>Christ unser</i>   <i>Herr zum</i>   <i>Jordan kam</i> .
Bl. 9 <sup>v</sup> –10 <sup>r</sup>	[9.] <i>Fuga super</i>   <i>Herr Christ der</i>   <i>Einig Gottes Sohn</i>   <i>J.P.</i>
	Konkordanz: Ms. Seiffert, S. 80 anon.; LM 4966, Nr. 29 <sup>16</sup>
	NA DTB, Nr. 34, S. 100–101; J.P.-OW II, Nr. 2, S. 8–11
Bl. 10 <sup>v</sup>	[10.] <i>Fuga super</i>   <i>Durch Adams</i>   <i>Fall ist gantz verderbt</i> .
	Konkordanzen: Hs Walther G, S. 9–10 <i>J.P.</i> ; Hs Walther F, S. 149; Hs Dröbs 1, S. 39; Hs Dröbs 2, S. 86–87; Hs Seiffert, S. 96 anon. (Titel <i>Fuga sup[er]</i> <i>Durch Adams ist gantz verderbt</i> )
	NA DTB, Nr. 22, S. 86–87; J.P.-OW III <sup>17</sup> , Nr. 6, 21–23
Bl. 11 <sup>v</sup> –12 <sup>r</sup>	[11.] <i>Da Jesus an dem</i>   <i>Creutze stund</i>   <i>Choral in Cantu</i> .
Bl. 11 <sup>v</sup> –11 <sup>v</sup>	[12.] <i>Fuga super</i>   <i>Komet her zu mir</i>   <i>spricht Gottes Sohn</i> .
	Konkordanz: Hs Neumeister, S. 80–81 <i>J.M. Bach</i>
	NA J.M.B.-GA, Nr. 18, S. 33
Bl. 12 <sup>v</sup> –13 <sup>r</sup>	[13.] <i>Kom Heiliger</i>   <i>Geist Herre Gott</i>
Bl. 12 <sup>v</sup> –13 <sup>r</sup>	Unbeschrieben
Bl. 13 <sup>v</sup>	[14.] <i>Gott Vater</i>   [d]er du deine   [S]onn etc.
	Konkordanzen: Hs Walther F, S. 30 anon.; Hs Walther F, S. 224 <i>J.P.</i> ; Hs Plauen, S. 121 anon.; Hs Dröbs 1, S. 51 anon.; Hs Dröbs 2, S. 51
	NA DTB, Nr. 33, S. 99–100; J.P.-OW III, S. 54–55; J.M.B.-GA, Nr. 33, S. 68

<sup>16</sup> Freundliche Auskunft von Michael Belotti (26.08.2002).

<sup>17</sup> Zu den in DTB aufgeführten Lesarten: In T. 8, Alt, 3. Viertel liest die AT nicht wie die Walther-Hss. *gis*<sup>1</sup>, sondern *g*<sup>1</sup>. In T. 44, 2. Halbenote, liest die AT ebenso wie die zwei Walther-Hss. (nur bei Hs Walter F überprüft!) *h*<sup>o</sup> und nicht *b*<sup>o</sup>.

Bl. 13 <sup>v</sup> –14 <sup>r</sup>	[15.] [V]on Gott will   [ich] nicht laßen   [Ch]oral in Cantu.
	Konkordanzen: Hs Neumeister, S. 86–87 <i>J.M. Bach</i> ; Hs Dröbs 2, S. 47
	NA J.M.B.-GA, Nr. 21, S. 48–49
Rastrierung (Akkoladen- einteilung) der Hs.:	
Bl. 14 <sup>v</sup> –Bl. 16 <sup>v</sup>	Unbeschrieben
Bl. 1 <sup>v</sup> –2 <sup>r</sup>	4 Akkoladen je Seite
Bl. 2 <sup>v</sup> –16 <sup>r</sup>	8 Akkoladen je Seite
Bl. 1 <sup>r</sup> und 16 <sup>v</sup>	Keine vorbereitete Akkoladeneinteilung

Die Quelle ist von einem Schreiber (*J F ?*, Monogramm auf Bl. 1<sup>v</sup>) geschrieben. Die Kompositionen sind in „Neuer deutscher Orgeltabulatur“ notiert und zwar jeweils quer über zwei gegenüberliegende Seiten von links nach rechts geschrieben. Die Niederschrift ist fast korrekturfrei und beinahe fehlerlos. Alle Wiederholungen sind ausgeschrieben. Es finden sich keine Takt- beziehungsweise Mensurstriche, doch ist die Takteinteilung durch Gruppierungen klar erkennbar. Es kommen keine „über den Taktstrich geschriebenen Noten“ vor.

Abweichend von mitteldeutschen Tabulaturen (vgl. etwa die Faksimile-Abbildung eines Tabulaturautographs von Johann Pachelbel<sup>18</sup>) ist hier die Zusammenziehung kleinerer zusammengesetzter Rhythmen in den „Gittern“ (Rhythmusangaben in der „Neuen deutschen Orgeltabulatur“<sup>19</sup>), die den Zusammenbalkungen in der Notenschrift der nächsten Generation der Komponisten und Kopisten entspricht. Betrachtet man nur dieses Detail, könnte man zu dem Schluß gelangen, daß es sich bei unserer Quelle um eine Rückübertragung in die Orgeltabulatur handelt. Aber die für frühe norddeutsche Tabulaturen typische Aufteilung der Manualwechselfpartien von Nr. 1 in verschiedene Lagen („Chöre“) innerhalb einer Akkolade sowie ein später zu beschreibendes Detail bei der genauen Ausführung der Manualwechsel (s.

<sup>18</sup> Vgl. C. Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692* in: Fs. Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1986, hier S. 386.

<sup>19</sup> S. dazu W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, S. 34–42 (*Die neue deutsche Orgeltabulatur*).

nachstehend die Bemerkungen zur Aufführungspraxis) lassen wie etwa das Fehlen von Wiederholungszeichen eher an die exakte Kopie einer Tabulaturvorlage glauben.

Eine weitere Besonderheit sind zahlreiche gerade waagerechte Verlängerungsstriche, wie wir sie in gedruckten Tabulaturen als Haltebögen finden, die aber hier Noten mit Verlängerungspunkt („punctum additionis“) mit der nachfolgenden kürzeren Note verbinden. Während das Punctum additionis hinter dem Rhythmuszeichen steht, verbindet der Strich den unter dem Rhythmuszeichen stehenden Tonbuchstaben mit dem nachfolgenden Tonbuchstaben. Da in einzelnen Fällen auch zwei gleich hohe Töne durch diese Verlängerungsstriche verbunden werden, scheint es sich nicht um eine Spielanweisung (*legato?*), sondern um eine graphische Verdeutlichung der Zeitdauer der punktierten Noten zu handeln. Einen weiteren Hinweis auf diese anscheinend typisch thüringische Tabulatschreibweise von punktierten Noten fand ich zufällig bei der Lektüre des Revisionsberichtes einer Neuausgabe<sup>20</sup> des großen e-Moll-Präludiums von Nicolaus Bruhns (1665–1697), der sich beim Studium der Quelle bestätigte. Die einzige Abschrift von Bruhns' bekanntestem Orgelwerk findet sich in der sogenannten „Möllerschen Handschrift“ SBB *Mus.ms.* 40 644 (Nr. 53, Bl. 97<sup>v</sup>–100<sup>r</sup>), deren Hauptschreiber Johann Christoph Bach (1671–1721) aus Ohrdruf, Johann Sebastian Bachs ältester Bruder, zwei Orgelwerke von Bruhns in Tabulatschrift eingetragen hat.<sup>21</sup> Mit einem waagerechten Strich versehene Tonbuchstaben unter durch ein Punctum additionis verlängertem Rhythmuszeichen finden sich entgegen den Angaben der Kritischen Berichte beider Ausgaben<sup>22</sup> schon ab T. 15 (Tenor, Taktzeit 3, in der Quelle in der 3. Akkolade auf Bl. 97<sup>v</sup>, nach der C-Taktangabe). Auch im sogenannten „Andreas-Bach-Buch“ (Leipzig MB, Sammlung Becker III.8.4) finden wir in Johann Christoph Bachs Tabulaturniederschrift des Orgelchorals „Gott, durch deine Güte“ BWV 724 (Bl. 69<sup>v</sup>) die besagten Verlängerungsstriche. Sie treten zum ersten Mal in der dritten

<sup>20</sup> *Nicolaus Bruhns, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972 (EB 6670), S. 46. linke Spalte, Zeile 3.–5. Inzwischen erschien eine weitere Ausgabe, in der auch diese Besonderheit in der Tabulaturnotation erwähnt wird: *Nicolaus Bruhns, Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von Michael Radulescu, Wien–München 1993, Revisionsbericht [S. 35], linke Spalte, Nr. 2, zu T. 132f.

<sup>21</sup> Das Präludium G-Dur ist lediglich als Fragment auf Bl. 54<sup>v</sup> erhalten. Nur noch J. S. Bachs Orgelchoral „Gott, durch deine Güte“ BWV 724 im sogenannten „Andreas-Bach-Buch“ (Bl. 69<sup>v</sup>; auch auf Bl. 70<sup>r</sup> ist die Akkoladeneinteilung für eine Tabulatureintragung vorgezeichnet) hat Johann Christoph Bach in „Neuer deutscher Orgeltabulatur“ kopiert, sonst sind alle seine Abschriften in üblicher Notenschrift gehalten.

<sup>22</sup> S. o., Fußnote 20.

Akkolade, rechts auf (T. 20, Sopran); vgl. die leicht zugängliche Faksimileabbildung.<sup>23</sup> Ob diese Verlängerungsstriche nun auf eine Schreibbeigenart Johann Christoph Bachs zurückgehen und sich der Schreiber unserer Handschrift ihm als Schüler zuordnen läßt, möchte ich bei der geringen Zahl der aus dieser Zeit und aus diesem Raum erhaltenen Tabulaturhandschriften dahingestellt sein lassen. Michael Belotti schrieb mir zu Schreibern, die in dieser Art in „Neuer deutscher Orgeltabulatur“ notieren:<sup>24</sup>

„Johann Christoph Bach ahmt in seiner Tabulaturschrift seinen Lehrer Pachelbel nach; auch Johann Sebastian Bach steht noch in dieser Tradition (die Striche finden sich bei ihm, etwas verkümmert, in den Schlußtakten von *Der Tag der ist so freudenreich* [BWV 605] aus dem „Orgelbüchlein“, bei den punktierten Noten der Tenorstimme). Eckelt kennt die Verlängerungsstriche auch, obwohl seine Schreibgewohnheiten nicht mit denen Pachelbels übereinstimmen; ...“.

Mit Johann Caspar Zengell, der bisher als Lehrer Dübens angenommen wurde, (er starb schon 1630 – Uppsala Universitätsbibliothek, *Instr. Mus. I hskr. 408* Clavierbuch Gustaf Düben –) und den Handschriften der beiden Choralbearbeitungen von Neunhaber über *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* nennt Belotti noch weitere Tabulaturschriften in dieser Art, wobei die letztgenannte aus dem Umkreis der Familie Düben kommen könnte. Weitere Tabulaturen mit Verlängerungsstrichen: *Lynar B 1* (vgl. das Faksimile in MGG VIII, Tafel 61), der jüngere Teil der Leipziger Tabulatur Sammlung Becker II.2.51 und Eckelts Tabulaturbuch.

Im gesamten Text finden sich keine Fingersätze, aber in den Vorspielen Nr. 2, 3, 4 und 6 (2. Variation) notiert der Schreiber genaue Angaben zur Verteilung der Stimmen auf die beiden Spielhände. Pedalangaben sind nur bei Baßcantus-firmus-Führungen notiert.

Bis auf Nr. 9 (*JP.*) sind alle Choralvorspiele anonym überliefert. Beim Vergleich der Choralbearbeitungen unserer Quelle, von denen sich Konkordanzen nachweisen lassen, mit den Gesamtausgaben, in denen die Konkordanzen abgedruckt sind, zeigte sich, daß unsere Quelle im kompositorischen Detail die einfacheren und somit älteren Lesarten bietet. Zwei Vorspiele (Nr. 4 und Nr. 10) bieten bis auf kleine Abweichungen (vgl. Fußnoten 14 und 17) den gleichen Text wie die bekannten Quellen Hs Walther G und Hs Walther F, von denen die Kopien in der Hs Neumeister, in der ja fünf Konkordanzen der AT überliefert sind, abweichen. Außer dem Originaldruck von acht Choralbearbei-

<sup>23</sup> NBA IV/3, S. VII.

<sup>24</sup> Brief vom 15. Mai 1995.

tungen Johann Pachelbels,<sup>25</sup> der aber keine Choralvorspiele aus unserer Quelle enthält, hatte sich die Hs Neumeister – auch wenn sie eine jüngere Quelle ist – als die Handschrift mit der bisher ältesten Textüberlieferung der Choralbearbeitungen von Johann Michael Bach und Johann Pachelbel erwiesen.<sup>26</sup>

Die wenigen Pedalanweisungen und die Einzeichnungen zur Handverteilung in der Tabulatur lassen Rückschlüsse auf die Ausführung des hier überlieferten Repertoires zu. Der Cantus firmus wird klanglich nicht abgespalten, auch wenn bei Nr. 6 (2. Variation) eine Hervorhebung des Tenor-cantus-firmus durch Pedaliter-Ausführung möglich wäre (die eingezeichnete Handverteilung geht von einer Manualiter-Wiedergabe aus). Dagegen wird bei drei Vorspielen (Nr. 3, 5 und 9) der Baß-cantus-firmus dynamisch verstärkt, indem der Tenor mit dem Pedalbaß (*pedaliter*-Wiedergabe der Baßstimme bei Cantus-firmus-Einsatz wird in der Handschrift gefordert) eine Oktave höher unisono mitgeht. Nur in diesen Vorspielen sind Pedalangaben notiert. Anscheinend standen den (dem?) Komponisten nur Orgeln mit einem geringstimmig disponierten Pedal ohne eine Koppel aus dem Hauptwerk zur Verfügung, so daß eine klangfarbliche Hervorhebung (etwa durch eine Verstärkung der Pedalgrundregister mit Posaune 16' oder Trompetenbaß 8') eine „Degradierung“ der Tenorstimme als Klangverstärker im vorher vierstimmig-polyphon geführten Satz in Nr. 9 (Komponist: J[ohann] P[achelbel]!) erübrigt hätte. Auch in zwei unter J[ohann] M[ichael] B[achs] Namen in der Hs Neumeister<sup>27</sup> überlieferten Vorspielen ist dieser „Kunstgriff“ angewandt.

Zur Pedalverwendung ist noch zu sagen, daß ihr außer bei der Hervorhebung von Baß-cantus-firmi anscheinend keine besondere Bedeutung zukommt. Sie ergibt sich eher aus den technischen Griffmöglichkeiten und ist daher in dieser Tabulatur nicht weiter angegeben.

Erst durch die in Nr. 1 „räumlich“ getrennte Notierung der dem *Rückpositiv* und dem *Ober Werk* zugehörenden Partien in zwei verschiedenen Lagen innerhalb einer Akkolade wird man auf die Möglichkeit aufmerksam, bei den Manualwechseln vom *Ober Werk* auf das *Rückpositiv* die Fugati schon beginnen zu lassen, während man noch die Schlußakkorde der vierstimmigen

<sup>25</sup> Johann Pachelbel, *Acht Choräle zum Praeambulieren*, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992 (Amadeus, BP 2364). Laut Vorwort ist die nicht erhaltene erste Auflage vor 1690 erschienen. W. Dupont, *Werkausgaben Nürnberger Komponisten in Vergangenheit und Gegenwart*, Nürnberg 1971, S. 216, gibt an „Nürnberg 1693 Weigel. 2<sup>o</sup>“ (2. Auflage?).

<sup>26</sup> Vgl. *J.M.B.-GA*, S. 4.

<sup>27</sup> *J.M.B.-GA*, Nr. 4, S. 16f., und Nr. 6, S. 20f.

„Choralsatz-Einwürfe“ in allen Stimmen voll aushält (T. 35 und 41). Das ist allerdings grifftechnisch nur bei Pedaliter-Ausführung der Baßstimme der Choralsatz-Partien möglich. Die Abschriften von Johann Gottfried Walther und anderen Kopisten lösen die letzte Viertelnote der Altstimme der *Ober Werks*-Partien in T. 35 und 41 in zwei Achtelnoten auf, wobei die zweite Achtelnote schon auf dem *Rückpositiv* gespielt wird. Das ist bei einer Niederschrift auf zwei Notensystemen je Akkolade nicht nur graphisch leichter realisierbar, sondern scheint auch ein Nachweis der Manualiter-Wiedergabe dieses Repertoirestückes im 18. Jahrhundert zu sein.

Rüdiger Wilhelm (Braunschweig)

Beispiel 1

34

Ober Werk

Rückpositiv.

AT: Johann Michael Bach, Choralbearbeitung „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, T. 34–36

Beispiel 2

34

(O)

R

J. M. Bach, Choralbearbeitung „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, T. 34–36 in der Notation der Walther-Überlieferung (hier nach IO, S. 8–9)

*Fuga super* [Pachelbel Sch.]

*Einig*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled 'Fuga super' with a subtitle 'Einig' and a reference to '[Pachelbel Sch.]'. The notation is written in a historical style, featuring various clefs, notes, rests, and accidentals. There are ten staves of music. The first staff has the title and subtitle. The second staff begins with the word 'Einig'. The notation is dense and complex, with many accidentals and rhythmic markings. There are some markings like 'ped.' (pedal) and 'S.' (sotto) scattered throughout. The paper is aged and has a large tear on the left side.

Abb. 2 (S. 228): SBB, Mus. ms. 30439/2, Bl. 9<sup>v</sup>.

## Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg

Von Georg Philipp Telemann sind nach heutiger Kenntnis ein Sanctus in D-Dur (TVWV 9:16) und ein weiteres in F-Dur (TVWV deest) überliefert, wobei das letztere wohl schon aus seiner Leipziger Zeit datiert.<sup>1</sup> Von Carl Philipp Emanuel Bach, Telemanns Amtsnachfolger in Hamburg, stammen sowohl ein Sanctus in Es-Dur (Wq 219) als auch ein einhöriges Heilig in C-Dur (Wq 218), das eine Adaption der nach C-Dur transponierten „Sicut locutus est“-Fuge aus Johann Sebastian Bachs Magnificat (BWV 243) auf den Text „Alle Lande sind seiner Ehre voll“ darstellt, ergänzt mit teilweise selbständig geführten Instrumentalstimmen und einer 15taktigen Einleitung auf die Worte „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth“.<sup>2</sup> Telemanns D-Dur-Sanctus und die beiden Bachschen Werke wurden offenbar gezielt für den liturgischen Gebrauch in den Hamburger Kirchen komponiert.<sup>3</sup> Als Besetzung verlangen diese Werke vier Singstimmen (SATB) – nur Bachs Heilig erfordert deren fünf (SATBB) –, drei Trompeten, Pauken, Streicher und Basso continuo, wozu in den beiden Bachschen Werken noch zwei unselbständig geführte Oboen kommen. Außer Betracht bleibt in der folgenden Darstellung Bachs berühmtes, 1776 erstmals aufgeführtes und 1779 gedrucktes doppelhöriges Heilig (Wq 217), das ursprünglich Bestandteil einer Michaelismusik war<sup>4</sup> und auch ohne die später ergänzte Ariette aus textlichen und musikalischen Gründen sicherlich nicht für liturgische Zwecke herangezogen worden ist. Daß Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg wohl auch Sanctus-Kompositionen seines Vaters aufgeführt

<sup>1</sup> Zur Quelle für das F-Dur-Sanctus vgl. *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften. Katalog*, bearbeitet von J. Jaenecke, München 1993 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. I/7.), S. 119f., zur Datierung vgl. darüber hinaus A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 33–36.

<sup>2</sup> Der Erstdruck des Sanctus (Wq 219) erscheint in Kürze im Carus-Verlag, Stuttgart, CV 33.502. Zum Heilig (Wq 218) vgl. die Wiedergabe der ersten Seite des Partiturotographs bei K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen*, verbesserte Neuauflage, München 1977, Abb. 16.

<sup>3</sup> Zur Hamburger Entstehungszeit der beiden Bachschen Werke vgl. die Angaben im NV, S. 62 und 63.

<sup>4</sup> Vgl. dazu U. Leisinger, „*Es erhob sich ein Streit*“ (BWV 19). *Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, S. 105–126, speziell S. 112–115.

hat, läßt die Stimmenabschrift von Johann Sebastian Bachs Sanctus in C-Dur (BWV 237) vermuten, die von einem der Hamburger Kopisten Bachs stammt.<sup>5</sup> Auch andere Sanctus-Kompositionen Johann Sebastian Bachs und weiterer Komponisten, die sich in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaß befunden haben (Kerll, Lotti, Carl Heinrich Graun, Telemann), könnte er in Hamburg aufgeführt haben.<sup>6</sup>

Bekanntlich hat sich Bach vor und nach seiner Amtsübernahme wiederholt bei Telemanns Enkel und Erben Georg Michael Telemann über Hamburger Gepflogenheiten erkundigt, so auch über die Art und Verwendung liturgischer Musiken, und entsprechende Werke seines Vorgängers zur Einsichtnahme erbeten. Das belegt unter anderem Bachs Schreiben an Georg Michael Telemann vom 11. April 1771, in dem er bezeugt, die „gütigst geliehenen Kirchenstücke wieder zurückgeschickt“ zu haben, „namentlich 3 Telemannische Jahrgänge und einen dergleichen Faschischen, ein Paar Paßionen, Sanctus und Veni nebst allen Textbüchern“.<sup>7</sup> Möglicherweise handelt es sich bei dem im Schreiben erwähnten Sanctus um das eingangs genannte Telemannsche Werk, denn davon besaß Bach eine vielleicht während der Zeit der Ausleihe von ihm in Auftrag gegebene Partiturabschrift, in die er, wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt, eigenhändig eine deutsche Textfassung eingetragen hat.<sup>8</sup>

Bislang ist weder von der Telemann- noch von der Bach-Forschung eine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem liturgischen Ort dieser Sanctus-Kompositionen in den damaligen Gottesdiensten der Hamburger Kirchen gegeben

<sup>5</sup> Zur genannten Quelle vgl. BC, E 10, mit dem dort gegebenen Hinweis auf „Anon. 304“ als Schreiber. P. Wollny hat darauf aufmerksam gemacht, daß dieser identisch ist mit Telemanns Hamburger Hauptkopisten A, den Bach von seinem Vorgänger übernommen hatte (BJ 1995, S. 218). Zur namentlichen Identifizierung dieses Kopisten schlägt Wollny Telemanns langjährigen und noch unter Bach aktiven Sänger Otto Ernst Gregorius Schieferlein (1704–1787) vor, dessen vollständigen Namen und Lebensdaten G. Bobeth ermittelt hat: *Der Hamburger Sänger Schieferlein als Sohn einer Buxtehuder Musikerfamilie und seine Stellung innerhalb der Kirchenmusik zur Zeit Telemanns*, Hamburg 1995 (Hamburger Telemann-Archiv. Sonderveröffentlichung 3.).

<sup>6</sup> NV, S. 73 und 88. Zur Überlieferung von Johann Caspar Kerlls achtstimmigem Sanctus vgl. BC, E 17. Angaben zu zwei anonymen Sanctus aus Johann Sebastian Bachs und anschließend Carl Philipp Emanuel Bachs Besitz in: Bachs Notenbibliothek, S. 326f. (I/An/5, I/An/6).

<sup>7</sup> Zitiert nach *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994, Bd. I, S. 223 (Nr. 95).

<sup>8</sup> SBB, *Mus.ms. 21744*, Nr. 5; vgl. dazu die Abbildung und Beschreibung bei J. Jae-necke (wie Fußnote 1), S. 243 und 373.

worden. Offenbar hat sich bis jetzt nur Heinrich Miesner dazu geäußert, indem er auf „einen Hamburger Brauch“ hinwies, wonach „es in der Petrikirche üblich war, gleich auf den Gesang, der nach der Predigt gesungen wurde, ein ‚im simpel erhabenen Styl gesetztes Heilig‘ erklingen zu lassen.“<sup>9</sup> Er berief sich dabei auf eine entsprechende Bemerkung in einem erstmals von Josef Sittard zitierten Gutachten zur Reformierung der Hamburger Kirchenmusik aus dem Jahr 1789.<sup>10</sup> In diesem Gutachten der Pastoren Johann Jakob Rambach und Georg Heinrich Berkhan über die Umgestaltung der Kirchenmusiken und der Singestunden im Johanneum nach dem Tod Carl Philipp Emanuel Bachs heißt es mit Bezug auf die als zu aufwendig empfundenen sogenannten „doppelten Musiken“ (das sind die an bestimmten Sonntagen, einem festgelegten Turnus folgend, jeweils in einer der fünf Hauptkirchen sowohl vormittags im Haupt- als auch nachmittags im Vespertagesdienst erfolgten Musikaufführungen des Kantors, im Gegensatz zu den „einfachen“, auf den Hauptgottesdienst beschränkten Musiken):

„In Ansehung der doppelten Musiken könnte der Cantor oder Musikdirektor die Erlaubniß erhalten, dieselbe Musik, die er Vormittags aufführte, auch Nachmittags zu wiederholen, um auf seine Composition mehr Zeit und Fleiß verwenden zu können. [...] Auch würde es vielleicht rührend und erbaulich seyn, wenn anstatt der Musik nach der Predigt gleich auf den Gesang, der nach der Predigt gesungen wird, so wie es bisher in der St. Peters Kirche gebräuchlich ist, ein im simpel erhabnen Styl gesetztes *Heilig*, das aber wenig Zeit wegnehmen müßte, folgte, so oft in einer Kirche doppelte Musik ist.“<sup>11</sup>

<sup>9</sup> H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, S. 94.

<sup>10</sup> Vgl. J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 48.

<sup>11</sup> J. J. Rambach und G. H. Berkhan, handschriftliches Gutachten vom 20. Februar 1789, zitiert nach J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel etc. 1995 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XLIII.), S. 398–403, hier S. 400; vgl. auch Kremers Bemerkungen zum Begriff der „doppelten Musik“ (S. 197f.). Zum noch nicht abschließend geklärten Problem der „einfachen“ und „doppelten“ bzw. „ganzen“ („vollen“, „vollständigen“) und „halben“ Musiken in den Hamburger Gottesdiensten, das auch die Frage nach unterschiedlich großen Aufführungsapparaten einschließt, vgl. außerdem B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bachs Gottesdienstmusiken*, in: Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra, hrsg. von U. Leisinger und H.-G. Ottenberg, Frankfurt (Oder) 2000, S. 85–103, und R. L. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach und die Musik im Gottesdienst der Hamburger Hauptkirchen*, ebenda, S. 104–121.

Bei der kalendermäßigen Festlegung der „einfachen“ und „doppelten“ Musiken wurde auf eine gleichmäßige Verteilung zwischen den Hauptkirchen geachtet.<sup>12</sup> Entsprechend werden die Kirchen auch Wert darauf gelegt haben, bezüglich des Umfangs der in den Vor- und Nachmittagsgottesdiensten dargebotenen Musik nicht unterschiedlich behandelt zu werden. Der auf die St. Petrikirche beschränkte „Brauch“, anstelle der nach dem Predigtlied aufgeführten Figuralmusik – das war in der Regel eine selbständige Kantate oder der zweite Teil einer geteilten Kantate<sup>13</sup> – eines der ja deutlich kürzeren Sanctus zu musizieren, kann folglich keine ständige gottesdienstliche Einrichtung in St. Petri gewesen sein, wie die mißverständliche Formulierung im Gutachten zu suggerieren scheint, denn dann wäre diese Kirche im Vergleich mit den anderen Hauptkirchen permanent zu kurz gekommen. Es muß sich vielmehr um ein bestimmten Anlässen vorbehaltenes Sonderrecht der ältesten und von daher eine Vorrangstellung genießenden Parochialkirche Hamburgs gehandelt haben.

Konkrete Hinweise zur Klärung dieses Sachverhaltes liefern die Hamburger Gottesdienstordnungen von 1699, 1726 und 1788. Nach Vorschrift der Vesperordnung von 1699 und der Agende von 1726 wurde an den hohen Festtagen Weihnachten, Ostern und Pfingsten im Rahmen der Abendmahlsliturgie nach der Ermahnung an die Kommunikanten vor dem Altar die Präfation zelebriert, an deren Schluß der Chor das Sanctus choraliter zu singen hatte (darauf folgten das Vaterunser und die Einsetzungsworte).<sup>14</sup> Nur in den drei Festtags-Gottesdiensten der St. Petrikirche war es offenbar üblich, das Sanctus unter Leitung des Kantors figuraliter ausführen zu lassen, und darauf – nicht auf eine ständige Gepflogenheit in St. Petri – spielt das oben zitierte Gutachten aus dem Jahr 1789 fraglos an. Unklar ist jedoch, ab wann diese Tradition bestand. Den lateinischen Wortlaut und die Melodieformeln der drei Festtags-Präfationen gibt die Agende von 1726 vollständig wieder (siehe Ab-

<sup>12</sup> Vgl. Kremer (wie Fußnote 11), S. 199, und Wiermann (wie Fußnote 11), S. 88f.

<sup>13</sup> Vgl. Sanders (wie Fußnote 11), S. 110–115.

<sup>14</sup> *Abgefassete | (Beliebte) | Ordnung / | Wie es So wol mit denen Vespem | an Sonn- und andern Feyertagen-A- | bend; Imgleichen mit dem Gottes-Dienst | an Sonn und andern Feyer-Tagen allhier in | Hamburg zu halten. | HAMBURG, Gedruckt bey Conrad Neumann [...] 1699; Exemplar: Staatsarchiv Hamburg (nachfolgend: D-Ha), Bestand 111-1 (Senat), Signatur Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 1 (Nachdruck in: *Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen*, hrsg. von J. Klefeker, Bd. 8, Hamburg 1770, S. 472–470); *In der | Kirche | Zu | HAMBURG | Von Alters her gebräuchliche | FORMULARIA | Und öffentliche | Gebehte. | Nebst der | Ordnung der Vespem | und des Gottes-Dienstes an | Sonn- und Fest-Tagen. | Hamburg, gedruckt und verlegt durch Conrad König [...] | 1726; Exemplar: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, A/155021; für einen Hinweis auf die letztgenannte, musikgeschichtlich bisher unbeachtete Quelle sei R. L. Sanders gedankt.**

bildung 1).<sup>15</sup> Eine der zahlreichen Änderungen der neugefaßten Agende von 1788 bestand in der Abschaffung der Präfationen. An den hohen Festtagen folgte nunmehr nach der Ermahnung an die Kommunikanten direkt und in deutscher Sprache das Heilig als alleiniges Überbleibsel aus den alten Präfationen, danach das Vaterunser und die Einsetzungsworte: „Auch wird am ersten Weihnachts- Oster- und Pfingst-Tage nach verlesener Ermahnung an die Communicanten, Heilig ist unser Gott etc. wie gewöhnlich angestimmt“.<sup>16</sup> Als neues Problem – vor allem mit Blick auf Carl Philipp Emanuel Bachs lateinische und deutsche Sanctus-Kompositionen – taucht damit die Frage auf, wann genau die Abschaffung der Präfationen und der Wechsel zum deutschsprachigen Heilig erfolgt ist.

Antworten auf die bisher gestellten Fragen bringt ein Quellenfund in den für musikgeschichtliche Belange noch längst nicht erschöpfend ausgewerteten Beständen des Hamburger Staatsarchivs. Unter den erhaltenen Archivalien des Rates (der zur gleichen Zeit bezeugende Ausdruck „Senat“ hat sich erst im 19. Jahrhundert durchsetzen können) findet sich ein Konvolut mit der späteren Bezeichnung „Acta betreffend die a Senatu et Collegio der LX<sup>r</sup> beliebte Veränderung der Lateinischen Antiphonien an den Hohen Festen“ aus den Jahren 1767 bis 1778.<sup>17</sup> Der hier gebündelte Vorgang besitzt ein Gegenstück in den Akten und Protokollen des Geistlichen Ministeriums, eines für geistliche und kirchliche Fragen zuständigen Gremiums, in dem die Pastoren aller Hamburger Haupt- und Nebenkirchen zusammengeschlossen waren und das die Inhaber der Kirchengewalt (Rat und Bürgerschaft) in entsprechenden Angelegenheiten zu beraten hatte.<sup>18</sup>

In einem „Extractus protocollis Senatus Hamburgensis“ vom 9. März 1767 wurde dem *Senior Ministerii* Johann Melchior Goeze, zugleich Hauptpastor an St. Katharinen, ein Beschluß des Rates und des Kollegiums der Sechziger

<sup>15</sup> Zur Präfation vgl. auch H. Sengelmann, *Der Hauptgottesdienst in Hamburg sonst und jetzt*, Hamburg 1855, S. 4/5 (unpaginiert) und 20f., sowie K. Röhlk, *Geschichte des Hauptgottesdienstes in der evang.-luth. Kirche Hamburgs*, Göttingen 1899, S. 44f., 54 und 58.

<sup>16</sup> *Ordnung | des Gottesdienstes | in | den Hamburgischen Kirchen, | nebst | den öffentlichen Gebeten | und | andern Formularen, | wie solche | von Rev. Ministerio entworfen | und, | nach Verfassungsmäßiger Genehmigung, | Obrigkeitlich | zum öffentlichen Gebrauch in dieser Stadt und deren Gebiete | verordnet worden. | Hamburg, gedruckt und verlegt von Carl Wilhelm Meyn [...] | 1788; Exemplar: D-Ha, A 620/16, S. 3.*

<sup>17</sup> D-Ha, Bestand 111-1 (Senat), Signatur *Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 16* (Acta betreffend die [...] Veränderung der Lateinischen Antiphonien), 23 Nummern enthaltend.

<sup>18</sup> D-Ha, Bestand 511-1 (Ministerium), Signaturen *II 8* (Protokolle 1759–1794) und *III A 1 w* (Akten des Seniors Goeze 1766–1768).

(ein mit 15 Oberalten und 45 Diakonen aus allen fünf Kirchspielen besetztes bürgerliches Kollegium als Bestandteil der Bürgerschaft) mitgeteilt:

„Seit geraumer Zeit hätten verschiedene Personen, beyderley Geschlechtes, den wiederholten Wunsch geäußert, daß die Lateinischen Antiphonien, welche hier, an den drey grossen Festen, Weihnacht, Ostern und Pfingsten, vor dem Altare, abgesungen werden, gänzlich eingestellet, und dagegen deutsche Worte gewählt werden mögten. Da nun der öffentliche Gottes-Dienst die bestthunlichste Beförderung einer gemeinnützigen Andacht und Erbauung zum höchsten Zwecke habe, die Lateinischen Antiphonien aber hiezu nichts beytragen, dieselben vieleher, als ein Überbleibsel aus dem Pabsthume, beurtheilet werden könnten, und auch daher, bey manchen Evangelisch-Lutherischen Gemeinen, schon lange nicht mehr üblich wären, so hätte Senatus, nebst dem Löbl: Collegio der LX<sup>ger</sup> die billige Entschliessung gefasset, die obbemerkten Wünsche ie eher, ie lieber, zur Erfüllung zu bringen.“<sup>19</sup>

Das Geistliche Ministerium wurde damit beauftragt, entsprechende Formulare für deutsche Antiphonen zu den drei hohen Festen zu entwerfen und zur Genehmigung vorzulegen. Schon kommende Ostern sollte mit der Änderung begonnen werden. In seinem Antwortschreiben vom 3. April 1767 bringt Goeze „einige Befremdung“ der Mitglieder des Geistlichen Ministeriums zum Ausdruck und verweist im zweiten Teil des umfangreichen Schreibens auf vordringlichere gottesdienstliche Probleme und Mißstände, deren Lösung sich Rat und Bürgerschaft annehmen sollten. Als Argumente gegen eine Änderung der lateinischen Antiphonen, der sich Goeze aber nicht grundsätzlich verschließt, werden angeführt: Traditionsbruch, schädliche Außenwirkung für Hamburg und auch, daß

„die lateinische Sprache zum Singen, insonderheit bey Antiphonen, die in ungebundener Rede abgefasset sind, viel bequemer ist, als die deutsche, welches vermuthlich der vornehmste Grund ist, warum dieser *ritus* von unsern gotseligen Vorfahren beyhalten worden“.

Im übrigen sei die Veränderung bis Ostern nicht durchführbar, denn es werde

„alsdenn schlechterdings nötig seyn, daß die deutschen formulare erst förmlich in die Musick gesetzt werden, und den Herren Predigern sowohl, als dem antwortenden Chore Zeit gelassen werde, sich darin zu üben, damit die Sache ihre Würde nicht verliere“.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 1, gleichlautend auch in der Ministeriumsakte (wie Fußnote 18), S. 719f.

<sup>20</sup> Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 4, vgl. auch die Ministeriumsakte (wie Fußnote 18), S. 743.

Auf ein an den Rat gerichtetes Schreiben vom 9. September 1767 erhielt das Kollegium der Sechziger am 21. September zur Antwort, „E. E. Rath sey gerne damit einstimmig, Rev:[erendo] Ministerio aufzugeben, um die beregte Veränderung so zu befördern, daß sie, künftigen Ostern, ihren Anfang nehmen könne.“<sup>21</sup> Doch auch zu Ostern 1768 konnte die Änderung noch nicht vorgenommen werden, wohl nicht zuletzt auch wegen der zu diesem Zeitpunkt erfolgten Übernahme der Amtsgeschäfte durch den neuen Kantor Carl Philipp Emanuel Bach. Zuvor, am 11. Dezember 1767 sowie am 19. und 26. Februar 1768, hatten die Mitglieder des Geistlichen Ministeriums verschiedene Änderungsvorschläge aus den eigenen Reihen beraten, unter anderem auch die vollständige Abschaffung der Präfationen. Am 19. Februar 1768 war diskutiert worden, ob man

„1. lieber sich erklären wolle, die Praefationen gar wegzulaßen, 2. oder solche nach dem gewöhnlichen Collecten Thon in deutscher Sprache absingen wolle, 3. oder verlangen, daß solche von dem neuen Cantore, von neuem componirt werden“.<sup>22</sup>

Nachdem bereits die Entscheidung gefallen war, dem Rat die Abschaffung vorzuschlagen, hatte Goeze seinen Kollegen am 26. Februar einen neuen Vorschlag vorgelegt, der anstelle der wegfallenden Präfationen ein vom Chor und der Gemeinde mit Orgelbegleitung zu singendes Heilig vorsah. Das Schreiben Goezes an den Rat vom 26. Februar 1768, in dem dieser Kompromißvorschlag nun ebenfalls unterbreitet wurde, interessiert nicht nur wegen des die künftige Richtung vorgebenden neuen Vorschlags, sondern auch wegen der darin anzutreffenden Vorstellungen der Pastorenschaft zur Amtsführung des neuen Kantors:

„So gern wir auch auf den *Extractum Protocolli* vom 21 *Sept. a.*[nni] *p.*[raeteriti] schon längst unsre Erklärung in geziemender *Veneration* abgegeben hätten; so ist solches dennoch aus folgenden Ursachen bis hieher unmöglich gewesen. Nachdem wir die Sache in unserm *Conventu* reichlich erwogen; so entstanden die beyden Fragen: ob es angehe, daß die in die deutsche Sprache übersetzten Präfationen blos in dem *Collecten* Thone abgesungen würden; oder ob es besser sey, daß solche ordentlich componirt und nach den Regeln der Music abgesungen würden. Der erste Fal wurde verworfen, weil unsre Gemeinen bey dieser Gelegenheit eine ganz andre Art des Gesangs, als bey den *Collecten* gebraucht wird, gewohnt sind, auch diese Art zu singen, insonderheit in Petri Kirche, wo an dem ersten Feiertage volle Music ist, zu sehr in das Niedrige fallen, und zu manchen Spöttereien Anlas geben mögte. Der zweite Fal aber erforderte die Gegenwart des neuen *Cantoris*, indem es dessen Sache ist, diese *Composition* zu verfertigen. Da aber sich solche bis hieher verzogen hat; so ist es uns auch nicht eher möglich gewesen, in dieser Sache etwas vorzunehmen. Wir haben

<sup>21</sup> Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 8 und Nr. 9.

<sup>22</sup> Ministeriumsprotokolle (wie Fußnote 18), S. 235.

indessen die verlangte Ausfertigung einer Uebersetzung der bisher üblichen lateinischen Formulare angeschlossen, und ersuchen *Einen Hochedlen Rath* die *Composition* derselben dem *Cantori* aufzutragen. Bey diesen Umständen aber, und bey der so lange verzögerten Ankunft desselben, ist es uns nicht möglich, daß wir den Anfang der Veränderung schon auf bevorstehendes Osterfest machen könnten, indem die *Membra* unsers *Collegii*, welche das Absingen am bevorstehenden heiligen Osterfeste trifft, Zeit nötig haben, sich in dieser neuen Gesangsweise zu üben, und es hart seyn würde, von denselben, da kein *periculum in mora* ist, zu fordern, daß sie sich der Gefahr, den Spöttern ins Urtheil zu fallen, blos stellen solten. Ueberdem würden auch das Chor und die Schüler der *Johannis* Schule zu der erforderlichen Antwort gehörig vorbereitet werden müssen, als welches eines von den ersten und nützlichsten Geschäften des neuen *Cantoris* seyn wird, und womit er die in der Schulordnung ihm angewiesenen, seit so vielen Jahren zum offenbaren Nachtheil unsrer Kinder aber völlig hindangesetzten Singestunden, wofür der *Cantor* doch ein so grosses *Salarium* von der Cämmerey hebt, wieder in den Gang bringen kan:<sup>23</sup> als um deren Wiederherstellung wir, auch zum Besten unsrer Kinder, *Einen Hochedlen Rath* bey dieser Gelegenheit inständigst ersuchen.

Wir besorgen aber dennoch, daß diese neue Art, die Antiphonen in deutscher Sprache abzusingen, noch manche Beschwerlichkeiten und Anstöße nach sich ziehen mögte, welche sich künftig erst entdecken werden. Wir stellen es uns indessen vor, daß der beste Weg, denselben auszuweichen dieser seyn würde, wenn der *Actus consecrationis* an jedem ersten hohen Festtage auf folgende Art volzogen würde.

1. Der Prediger lieset die Ermahnung an die *Communicanten*.
2. Indem er sich umwendet, *intoniret* das Chor: Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! der Herr Zebaoth! Himmel und Erde sind voll seiner Ehre: Wobey die Orgel mit vollen Accorden mit einstimmen müste.
3. Darauf folgte das Vater Unser und die Worte der Einsetzung.

Auf diese Art würde der vornehmste Theil der Präfationen beybehalten, in einer der Gemeine verständlichen Sprache gesungen, der erste hohe Feyertag dadurch etwas solener gemacht, und manchen sonst zu besorgenden Inconvenienzen vorgebeuget. Und es erinnern sich einige unsers Mittels, daß, da an den Orten, an welchen sie vor dem im Amte gestanden, diese Ordnung eingeführt gewesen, manche, die sonst wohl gewohnt gewesen, vor der *Consecration* des Heiligen Abendmals aus der Kirche zu gehen, da geblieben, um das so rührende Heilig mitzusingen, und daß überhaupt diese Verfügung

<sup>23</sup> Diese Forderung an den neuen Kantor, zugleich als Kritik an Telemann formuliert, hatte Goeze bereits anlässlich der Wahl des neuen Kantors im Collegium scholariale, dem für schulische Belange zuständigen Verwaltungsorgan, am 3. November 1767 erhoben: Der neuerwählte Kantor solle angehalten werden, „die Singestunden, der Schulordnung gemäs zu halten, als welche Telemann Zeit seines ganzen Amtes, auf eine unverantwortliche Art negligiret, ohngeachtet er jährl. 1624 Mk Salarium aus der Cämmerey dafür gezogen hat“; vgl. D-Ha, Bestand 361-1 (Scholarchat), Signatur II 1 (Protokolle 1700–1712 und 1716–1828), S. 238, sowie Miesner (wie Fußnote 9), S. 118.

die Devotion bey der Gemeine sowohl als bey den *Communicanten* merklich befördert habe.

Wir überlassen diesen Vorschlag *Einem Hochedlen Rathe* zu hochgeneigter Beurtheilung. Solte derselbe, wie wir wünschen, Beifal finden, so müsten wir zugleich geziemend bitten, dem neuen *Cantori* aufzugeben, das: Heilig Heilig Heilig ist Gott der Herr Zebaoth. Himmel und Erde sind voll seiner Ehre; zu dem Ende besonders zu componiren, und die Sängler darin zu üben. Auf diese Art könte der Anfang schon gar füglich auf bevorstehendes heil. Osterfest gemacht werden.“<sup>24</sup>

Vielleicht weil der gerade erst am 19. April 1768 eingeführte neue Kantor zunächst wichtigere Aufgaben in Angriff zu nehmen hatte als die Beschäftigung mit liturgischen Besonderheiten, offenkundig aber auch in Ermangelung eines wirklichen Interesses auf seiten des Rates (den Mitgliedern des Geistlichen Ministeriums schien ohnehin an einer Veränderung bewährter Traditionen zunächst nicht viel zu liegen), blieb es dem Kollegium der Sechziger überlassen, neue Vorstöße in der Angelegenheit zu unternehmen. Es erkundigte sich nach dem Sachstand oder drängte den Rat zur Entscheidung, beispielsweise am 18. November 1768,<sup>25</sup> am 3. Januar 1770<sup>26</sup> und schließlich mehr als zehn Jahre nach Anstoßen des Reformwerks am 31. Juli 1778:

„Da die vom Collegio [der Sechziger], zufolge Conclusi vom 23 Mart. 1768, erwartete weitere Meinung E. E. Raths, die Veränderung mit den lateinischen Fest-Collecten betreffend, demselben noch nicht communiciret worden, so kan Es nicht umhin, diese Sache wiederum in Anrege zu bringen, damit dieselbe bey Zeiten in diesem Jahr zur Endschaft befördert werden möge.“<sup>27</sup>

Nun endlich reagierte der Rat am 21. August 1778 in der von den Sechzigern gewünschten Weise und entschied sich für den im Schreiben des Geistlichen Ministeriums vom 26. Februar 1768 favorisierten Vorschlag. Falls das Kollegium diesem Vorschlag zustimme, habe man keine Bedenken,

„dem Cantori aufzugeben, die angeführten Worte: Heilig p: aufs fordersamste zu componiren. Da denn, auf die Weise, am bevorstehenden Weihnachten der Anfang mit dieser neuen Einrichtung gemacht [...] werden könnte.“<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 12, gleichlautend auch in der Ministeriumsakte (wie Fußnote 18), S. 1013. Wegen der Kürze der Zeit wurde die für Ostern vorgesehene Änderung mit Ratsbeschluß vom 21. März 1768 erneut ausgesetzt, welchem das Kollegium der Sechziger am 23. März zustimmte; vgl. Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 14 und Nr. 16.

<sup>25</sup> D-Ha, Bestand 111-1 (Senat), Signatur Cl. VIII Nr. Xa 1768 (Protokoll 1768), Bd. 3, fol. 1161.

<sup>26</sup> Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 17.

<sup>27</sup> Ebenda, Nr. 18.

<sup>28</sup> Ebenda, Nr. 19.

Protoscholarch Johann Anderson erhielt als direkter Vorgesetzter Bachs am 5. Oktober 1778 vom Rat den Auftrag,

„dem Cantor und Musik-Director Bach aufzugeben, daß er folgende, künftighin statt der bisherigen Lateinischen Fest-Collecten, am ersten Feyer-Tage in Weihnacht, Ostern u. Pfingsten, nach verlesener Vermahnung an die Communicanten, von dem Chor zu intonirende [sic] Worte:

Heilig ist Gott!

Heilig ist Gott!

Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth!

Himmel und Erde sind voll Seiner Ehre!

musikalisch componiren, dergestalt, daß sowohl in der St. Petri Kirche dabey die volle Musik, als in den übrigen Kirchen die Orgeln mit vollen Accorden einstimmen, auch die Chor-Sänger in der Absingung dieser Worte in Zeiten übe, damit auf bevorstehenden Weihnacht der Anfang damit gemacht werden könne.“<sup>29</sup>

Bach wiederum bestätigte dem Rat in einem bislang unbekanntem autographen Schreiben vom 25. November 1778, die nötigen Vorkehrungen getroffen zu haben, vielleicht auch mit der Absicht, den an ihn ergangenen Auftrag dahingehend zu interpretieren, daß an der bisherigen Praxis, das Heilig in der St. Petri-Kirche *figuraliter* ausführen zu lassen, festgehalten werden solle:

„Seine Hochweisheiten, der Herr Proto-Scholarch *D. Anderson* haben mir Endesunterschiedenen die hohe Verordnung Eines Hochweisen Rathes bekannt gemacht, vermöge welcher künftig am ersten Feiertage in Weihnacht, Ostern und Pfingsten, statt der bisherigen Lateinischen Fest-Collecten,

nach verlesener Vermahnung an die Communicanten, und darauf ganz kurzen Vorspiels des Organisten, um den Ton anzugeben, vom Chore, mit Einstimmung der Orgel, folgende Worte choraliter gesungen werden sollen: Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! Heilig ist Gott! der Herr Zebaoth! Himmel und Erde sind voll seiner Ehre!

Worauf der Priester das Vater unser und die Einsetzungs-Worte singet.

In der St. Petri Kirche werden nach obiger Ordnung diese Worte mit allen Sängern und Instrumentisten bey Pauken- und Trompeten-Schall *figuraliter* ausgeführt. Damit auf bevorstehenden Weihnacht der Anfang mit Befolgung dieser neuen Verordnung gemacht werden könne: so hat Endesunterschiedener bey Zeiten die Anstalten darzu getroffen.

Hamburg, d. 25 November 1778. CPE Bach.“<sup>30</sup>

Die Angelegenheit fand ihren Abschluß mit einem Schreiben des Rates vom 2. Dezember 1778 an den Senior Ministerii, worin mitgeteilt wird, man habe sich mit dem Collegium der Sechziger

<sup>29</sup> Ebenda, Nr. 21.

<sup>30</sup> Ebenda, Nr. 22.

„dahin vereinbart, daß, dem von Rev.<sup>o</sup> Ministerio in dessen Antrage vom 26 Febr. 1768 geäußerten und vorzüglich empfohlenen Wunsche gemäß, am jedesmaligen ersten Feiertage in Weihnacht, Ostern u. Pfingsten, nach verlesener Vermahnung an die Communicanten künftighin bloß die Worte: Heilig ist Gott [...] unter vollstimmiger Musik in der St: Petri- und Begleitung der Orgeln in den übrigen Haupt-Kirchen von den Chor-Knaben auf ähnliche Art abgesungen werden würden, als es in der St: Michaelis Kirche bereits gewöhnlich ist, die Absingung des Lateins aber gänzlich unterbleibe, als womit am bevorstehenden Weihnachts-Tage der Anfang zu machen“.<sup>31</sup>

Worauf genau die Bemerkung „auf ähnliche Art abgesungen [...] als es in der St: Michaelis Kirche bereits gewöhnlich ist“ abzielt, konnte wegen der fast vollständigen Verluste von Protokollen und Kirchenbüchern der St. Michaeliskirche nicht geklärt werden. Bekannt ist aber, daß St. Michaelis als jüngste Parochialkirche Hamburgs einige Sonderrechte bewahrt hatte beziehungsweise für sich in Anspruch nahm.<sup>32</sup>

Aufgrund der aufgefundenen neuen Quellen kann nun das Jahresende 1778 als *Terminus ante quem* für Bachs lateinisch komponiertes Sanctus (Wq 219) und die von ihm vielleicht aufgeführten Sanctus anderer Komponisten gelten sowie zugleich als frühestmögliches Entstehungsdatum für sein einhöriges deutsches Heilig (Wq 218). Auch der von Bach in einer Kopistenabschrift von Telemanns Sanctus in D-Dur (TVWV 9:16) eigenhändig unterlegte deutsche Text hat damit einen *Terminus post quem* gefunden.<sup>33</sup> Wahrscheinlich hat Bach das Telemannsche Sanctus bis 1778 mit der lateinischen und nach 1778 mit der deutschen Textfassung aufgeführt. Nicht klären läßt sich vorerst, welches Sanctus Bach zu Weihnachten 1778 in der St. Petrikirche hat erklingen lassen. Der Tod seines am 11. September 1778 in Rom verstorbenen

<sup>31</sup> Senatsakte (wie Fußnote 17), Nr. 23. Das in den Akten des Geistlichen Ministeriums als „Extractus protocollis Senatus Hamburgensis“ vom 2. Dezember 1778 enthaltene Schreiben wurde von dem damaligen Senior Ministerii und Hauptpastor an St. Michaelis, Georg Ludwig Herrnschmid, in einem von den Kollegen durchweg zustimmend kommentierten Zirkular wie folgt präsentiert: „Endlich ist eine Antwort von A.[mplissitu] Senatu auf den Vorschlag R. Ministerii die Abschaffung der lateinischen Praefation an den Hohen Festen vom 26. Febr. 1768. betreffend eingelaufen [...]. Es ist freylich sonderbar daß dieselbe so sehr spät erfolgt ist. [...] Auch glaube daß den allermeisten unserer Herrn Collegen, welche die Absingung zu verrichten haben, gar sehr mit der Abschaffung qu. gedienet seyn wird“; vgl. D-Ha, Bestand 511-1 (Ministerium), Signatur III B Bd. 12 (Akten 1778), ohne Zählung.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Kremer (wie Fußnote 11), S. 90f.

<sup>33</sup> Telemanns lateinische Textfassung lautet: „Sanctus Dominus Zebaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius“. Bach unterlegte folgenden deutschen Wortlaut: „Heilig ist Gott der Herr Zebaoth. Himmel und Erde sind voll seiner Ehre“; zitiert nach dem in Fußnote 8 genannten Manuskript.

Sohnes Johann Sebastian und die in seiner Korrespondenz sich widerspiegelnde intensive Beschäftigung mit der Drucklegung seines doppelchörigen Heilig (Wq 217) in der Zeit ab September 1778, das dann im Kontext einer Michaelismusik im Oktober in den Hamburger Hauptkirchen in einer von Georg Benda gerühmten „meisterhaften“ Ausführung wiederaufgeführt wurde,<sup>34</sup> könnten Indizien dafür sein, daß Bach zu dieser Zeit möglicherweise den Kopf für ein neu zu komponierendes Heilig nicht frei hatte. Das würde erklären, warum er zum damaligen Zeitpunkt vielleicht auf das Telemannsche Sanctus mit dem dafür unterlegten deutschen Text zurückgegriffen oder im Parodieverfahren sein einchöriges Heilig aus der „Sicut locutus est“-Fuge des väterlichen Magnificats adaptiert hatte, statt mit einer Neukomposition aufzuwarten. Im Widerspruch zur zweiten Variante dieser Hypothese steht allerdings, daß Bach für die Fuge seines Heilig den Text „Alle Lande sind seiner Ehre voll“ verwendet hat und nicht die ihm vorgegebenen Worte „Himmel und Erde sind voll seiner Ehre“, die wiederum korrekterweise von ihm dem Telemannschen Sanctus unterlegt worden sind. Vielleicht waren musikalische Gründe ausschlaggebend dafür.

Daß Bach sich auch vor 1778 mit den choraliter auszuführenden Abschnitten der lateinischen Präfationen in Hamburg befaßt haben muß – sei es in dienstlichem Auftrag oder aus eigenem Antrieb<sup>35</sup> –, ergibt sich bereits aus der zwischen 1768 und 1778 erfolgten Neukomposition eines Sanctus (Wq 219) für die in St. Petri übliche Figuraliter-Ausführung dieses Teiles der Liturgie. Die dem Schweriner Organisten und Bach-Sammler Johann Jacob Westphal (1756–1825) noch vorliegende, heute verschollene vierstimmige Antiphon „Et cum spiritu tuo“ (Wq 209) ist eine vierstimmige Vertonung von wahrscheinlich allen Teilen der Präfationen, die der respondierende Chor zu singen hatte. Dies jedenfalls läßt ein Vergleich des im thematischen Katalog zu Westphals Bach-Sammlung enthaltenen Notenincipits zu diesem Werk mit den in der Hamburger Agende von 1726 abgedruckten Präfationen erkennen (siehe Abbildung 1).<sup>36</sup> Die Antiphon ist im Nachlaßverzeichnis als in Hamburg

<sup>34</sup> Vgl. *Briefe und Dokumente* (wie Fußnote 7), Bd. I, S. 693–722 (Nrn. 316–322, 325 und 327).

<sup>35</sup> Vielleicht steht auch die oben angedeutete Sonderregelung der St. Michaeliskirche damit in Zusammenhang.

<sup>36</sup> Vgl. für das Notenincipit Wq, S. 97, sowie E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989, S. 225 (H 839). Im unveröffentlichten thematischen Katalog seiner Bach-Sammlung hat Westphal die Quelle wie folgt beschrieben: „Antiphonia. für 4 Singstimmen, von C. P. E. Bach. Partitur u. Stimmen. 1½ Bogen in quer 4to.“; vgl. LBzBf 2 (U. Leisinger und P. Wollny), S. 69. Nach Einschätzung von U. Leisinger ist die Wiedergabe des Notenincipits in Westphals Katalog wohl das letzte Lebenszeichen der Antiphon (Mitteilung an den Verfasser vom April 2002).

entstandene Komposition Bachs ausgewiesen,<sup>37</sup> und Johanna Maria Bach hat sie in einem die hinterlassenen Werke ihres Gatten aufzählenden Brief an Sara Levi vom 5. September 1789 als „Antiphonia, wie sie hier in den Kirchen ehemals gesungen wurden“ beschrieben.<sup>38</sup> Auch wenn sich der genaue Entstehungszeitpunkt dieser lateinischen Antiphon in den hier ausgewerteten Schriftstücken des Rates und des Geistlichen Ministeriums nicht ausmachen läßt, ist immerhin klar, daß sie zwischen 1768 und 1778 entstanden sein muß. Diese vierstimmige Vertonung darf vielleicht als Parteinahme Bachs für eine Beibehaltung der Präfationen in den Gottesdiensten der Hamburger Kirchen gewertet werden.

### Nachtrag

Erst nach Abschluß der hier vorgelegten Untersuchung wurde dem Verfasser die im Dezember 2001 an der Yale University in New Haven (USA) eingereichte Dissertation von Reginald L. Sanders über *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788* bekannt (veröffentlicht 2002 bei UMI Microform, Ann Arbor, Michigan, UMI Number: 3030822). Für die Überlassung einer Kopie seiner materialreichen Arbeit, die einen Maßstab setzt für künftige Forschungen zu Bachs Wirken in Hamburg, und für den sich daran anknüpfenden Meinungsaustausch zu Fragen des liturgischen Gebrauchs von Bachs Sanctus-Kompositionen in Hamburg sei Reginald L. Sanders auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

Sanders hat für eine knappe Darstellung der Präfationen und ihres Wandels in den Hamburger Gottesdiensten die oben in Fußnote 17 genannten Senatsakten zur Abschaffung der lateinischen Antiphonen ebenfalls herangezogen und das darin enthaltene Schriftstück Carl Philipp Emanuel Bachs vom 25. November 1778 erstveröffentlicht (S. 53–57). Abgesehen von der Kürze seiner Darstellung, unterscheiden sich jedoch zum Teil die Schlußfolgerungen, die er aus diesem Quellenmaterial gezogen hat, von den hier vorgestellten Überlegungen. Dabei dürfte eine Rolle gespielt haben, daß ihm die Parallelquelle in Gestalt der Akten des Geistlichen Ministeriums (vgl. oben, Fußnote 18) nicht bekannt gewesen ist, ohne die jedoch die Chronologie der Ereignisse, die Wechselbeziehungen zwischen den beteiligten Gruppen (Kollegium der Sechziger, Rat, Geistliches Ministerium) und die Diskussion um das Für und Wider innerhalb der Pastorenschaft nicht hinreichend deutlich werden. Dies gilt insbesondere für folgende Punkte:

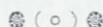
<sup>37</sup> NV, S. 64.

<sup>38</sup> Vgl. *Briefe und Dokumente* (wie Fußnote 7), Bd. II, S. 1312 (Nr. 614).

1. Anders als es die Darstellung von Sanders vermuten läßt, ging die Initiative zur Abschaffung der Präfationen weder anfangs (1767) noch später (1778) vom Geistlichen Ministerium aus. Treibende Kraft scheint vielmehr das Kollegium der Sechziger gewesen zu sein, wohingegen sich die Mitglieder des Ministeriums zunächst retardierend verhielten und der Rat zur Entscheidung wiederholt gedrängt werden mußte.
2. Auch Sanders kommt zu dem Ergebnis, daß nach Abschaffung der Präfationen 1778 das verbliebene Sanctus, nunmehr als deutsch gesungenes Heilig, in der St. Petrikirche figuraliter musiziert worden ist (S. 56). Er zieht aus den Quellen jedoch weder den Schluß, daß schon vor 1778 im Rahmen der Präfationen eine Figuraliter-Ausführung des Sanctus in St. Petri üblich gewesen sein muß (anstelle der Choraliter-Ausführung in den übrigen Kirchen), noch stellt er die Frage nach dem Verwendungszweck lateinischer Sanctus-Kompositionen in den Hamburger Gottesdiensten.
3. Die verschollene Bachsche Antiphon „Et cum spiritu tuo“ (Wq 209) wird in Sanders' Untersuchung nicht berücksichtigt.

*Jürgen Neubacher* (Hamburg)

114



# PRÆFATIONES,

Selche an den dreyen grossen Festen  
nach der Exhortation vor der Communion  
gesungen werden.

In Festo Nativitatis Christi.

Minist. Do - - minus vo bis cum.

Chor. Et cum Spi ritu tu - - o.

Minist. Sur - - fum cor - - da.

Chor. Habe - - mus ad Do - mi num.

Mi-

116



Deus, quia per incarnati Verbi my - ste - rium nova

mentis nostræ o cu lis lux tu - - æ cla ri ta - - tis

in ful - fit, ut, dum vi si bi li ter Deum

a - gno - scimus, per hunc in in vi si bi - - lium

amo - rem ra - pi a - - mur: & i - - deo

cum Ange lis & Archan - gelis, cum Thro - nis &

Domi - - na - ti o - nibus, cum - que omni  
mili-

115



Minist. Gra - - ti as aga - mus Do - mino

De - o no - - stro.

Chor. Di - - gnum & ju - stum est.

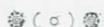
Minist. Ve - - re dignum & ju - stum

est, æ - quum & salu ta - - re, nos ti - - bi

semper & u bi que gra ti as a - - gere, Domine

San cte Pater o - mni - potens, æ - terne  
P 2 Deus

117



mi li tia cœ - le stis ex - er - citus, Hy - mnum

glo ri æ tu - - æ ca nimus, si - - ne fi - - ne

di - - cen - - tes:

Chor. San - - ctus San - - ctus Sanctus

Dominus Deus Zebaoth, pleni sunt cœli & terra

Ma je sta tis glo ri æ tu - - æ.

P 3

In



## Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter

Die Vorstellungen vom Schicksal der Witwe Johann Sebastian Bachs stehen bislang häufig unter dem Eindruck der amtlichen Eintragungen zu ihrem Begräbnis am 29. Februar 1760, in denen Anna Magdalena Bach als Almosenfrau bezeichnet wird.<sup>1</sup> Berechtigterweise läßt dieser Vermerk die Vermutung zu, gerade die Witwe des großen Thomaskantors habe sich in einer weit schwierigeren finanziellen Situation befunden als etwa die Witwen der Vorgänger Schelle und Kuhnau oder die des Nachfolgers Harrer.<sup>2</sup> Mit der vorliegenden Zusammenfassung aller bisher ermittelten Daten zu den Einnahmen Anna Magdalena Bachs ab 1750 zeichnet sich jedoch ab, daß die „Bachin“ ungeachtet mancher Einschränkungen zu den noch relativ gut versorgten Witwen gehört haben dürfte. So erhielt sie Unterstützungen durch die Stadt Leipzig, die Universität und zeitweise das Graffsche Legat. Diese Gaben galten, obgleich sie oftmals „Almosen“ genannt wurden, als durchaus standesgemäß.

Dennoch wird Anna Magdalena Bach sicher bescheidene Witwenjahre verbracht haben, da sich die Situation nicht vermögender Familien nach dem Tod des Verdieners im allgemeinen erheblich verschlechterte. Zudem spitzte sich die Lage im Zusammenhang mit dem Siebenjährigen Krieg (1756 bis 1763) sowohl für Anna Magdalena Bach als auch für viele andere von der öffentlichen Versorgung und von Privatspenden abhängigen Witwen zu.

Das städtische Almosen.

Von der Stadt Leipzig erhielt Anna Magdalena wöchentlich 1 Taler („Reichsthaler“). Nachweisbar ist diese Zahlung durch eine bislang wenig beachtete Aktennotiz, die sich auf die Bitte der inzwischen ebenfalls verwitweten

<sup>1</sup> Stadtarchiv Leipzig (im folgenden StAL), Leichenbuch der Totengräber: „Eine Allmos. Frau 59. Jahr, Anna Magdalena, geb. Wilkin H. Johann Sebastian Bachs Cantoris an der Thomas Schule Witbe, in der Haynstraße“, gleicher Wortlaut im Leichenbuch der Leichenschreiberei; siehe auch Dok III, Nr. 706.

<sup>2</sup> In den Begräbnisvermerken von Maria Elisabeth Schelle (gest. am 26. März 1730), Sabina Elisabeth Kuhnau (gest. am 23. Juli 1743) und von Christiana Elisabeth Harrer (gest. am 2. Februar 1766) tritt nicht das Wort „Allmos. Frau“, sondern „Frau“ auf. Bereits Philipp Spitta (II, S. 762) ging davon aus, daß Anna Magdalena Bach große Not litt: „So ließ die Stadt die kunstverständige Gattin eines ihrer größten Bürger zu Grunde gehen“.

Christiana Elisabeth Harrer um „Allmosen Beytrag“ bezieht. So wurde am 2. Januar 1756 im Ratsprotokoll vermerkt:

„Des verstorbenen *Cantoris* auf der *Thomas*-Schulen nachgelaßene Wittbe, die Harrerin, stelle ihre schlechte Umstände vor, u. bäthe vor sich u. ihre Kinder Allmosen Beytrag, die Bachische Wittbe habe ebenfallß dergl. zu genießen.

*Concl*: Wie die Bachin wöchentl. 1 rthl.“<sup>3</sup>

Anna Magdalena gehörte somit zu der großen Zahl der Almosenempfänger der Stadt Leipzig, zu der ausdrücklich auch solche bürgerlichen Standes, zumeist Witwen oder unverheiratete Frauen, rechneten. Der an die Kantorenwitwe gezahlte Taler je Woche war kein unbedeutender Betrag und wohl deren wichtigste Geldquelle.<sup>4</sup> Inwieweit die volle Höhe dieser Unterstützung während des Siebenjährigen Kriegs weitergezahlt wurde, ist ungewiß.<sup>5</sup>

Das Universitätsalmosen.

Aufgrund seiner musikalischen Leitung der „Alten Gottesdienste“ (an drei Hohen Festtagen sowie dem Reformationsfest) und der Quartalsorationen in der Universitätskirche galt Bach als Angehöriger der Universität. Damit

<sup>3</sup> StAL, Tit. VIII, Nr. 66 (*Protocoll in die Enge ... 1754 bis ... 1758*), fol. 121. Auf diese Aktennotiz wurde bereits in der in Leipzig erschienenen Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 48, 1890, Nr. 30, S. 475 hingewiesen. Die Mitteilung geriet dann offenbar wieder in Vergessenheit.

<sup>4</sup> 1 Taler in der Woche betrug beispielsweise auch die Besoldung für den „Auffwärter bey der Vormundschaft=Stube“ und den Torwärter der inneren Stadttore, 1750, StAL, JHR Bd. 124, S. 197f. Anhaltspunkte zur Umrechnung der historischen Münzwerte in heutige Währung liefert C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M. 2000, S. 578.

<sup>5</sup> Die dem Almosenamt der Stadt zur Verfügung stehenden Mittel stammten aus verschiedenen Quellen, beispielsweise aus Sammlungen in den Kirchen, aus Legaten einiger Bürger, aus Einnahmen bei Beerdigungen. Die Gesamtsummen der Einnahmen und Ausgaben des Almosenamtes blieben in den ersten Kriegsjahren noch ausgeglichen und stiegen sogar an (1750: 14656 Taler Einnahmen, 13626 Taler Ausgaben; 1756: 15476 Taler Einnahmen, 15227 Taler Ausgaben; 1757: 16793 Taler Einnahmen, 16718 Taler Ausgaben); 1760 ist jedoch ein Rückgang der Einnahmen (11079 Taler) und somit auch der Ausgaben (11159 Taler) zu verzeichnen. StAL, *Rechnung des Almosen-Amtes allhier In Leipzig*, Jahrgänge 1750 (S. 100, 101), 1756 (S. 102, 103), 1757 (S. 104, 105), 1760 (S. 102, 103), alle ohne Signatur. In den Almosenakten werden pauschale Einnahmen und Ausgaben verzeichnet, nur in besonderen Fällen werden auch Namen genannt. Der Name Anna Magdalena Bachs erscheint jedoch nicht. Unklar bleibt, ob die „Bachin“ und später die „Harrerin“ zu den ungenannten Almosenempfängern gehörten oder ob sie ihre städtische Unterstützung aus anderen Mitteln, die heute nicht mehr nachweisbar sind, erhielten.

konnten die Hinterbliebenen das Universitätsalmosen in Anspruch nehmen. Die Bach-Witwe bezog monatlich 1 Taler, 8 Groschen (1 Taler entspricht 24 Groschen), erstmals nachweisbar am 8. November 1752 (entsprechende Akten der Jahre 1750 bis Oktober 1752 sind nicht erhalten). Von den etwa 50 aufgeführten Almosenempfängern, bei denen es sich zumeist um Frauen handelte, erhielten nur etwa 10 ihr Almosen monatlich (was für eine höhere soziale Stellung sprechen dürfte), die anderen bekamen ihren Anteil wöchentlich. „Capellmstr. Bachin“ und später auch „Capellmstr. Harrerin“ gehörten zu den wenigen Witwen, denen regelmäßig der Höchstbetrag zukam.

Ab Juni 1757 wurde das Universitätsalmosen für alle Witwen um die Hälfte gekürzt. Damit erhielt Anna Magdalena Bach nur noch 16 Groschen im Monat. Spätestens ab Herbst 1759, vielleicht auch früher (die Akte für den Zeitraum Herbst 1758 bis Herbst 1759 fehlt), kam wieder die volle Höhe des Universitätsalmosens zur Auszahlung (Anna Magdalena Bach: 1 Taler, 8 Groschen). Die Empfängerinnen werden nun nicht mehr als Capellmeister-Witwen, sondern als „Fr. Bachin“ und „Fr. Harrerin“ bezeichnet.<sup>6</sup>

#### Das Graffsche Legat.

Fünf Witwen und zwei Studenten erhielten Unterstützung durch das Graffsche Legat, das von dem Advokaten Friedrich Heinrich Graff, dem Enkel des Stifters, verwaltet und als „Stipendium“ bezeichnet wurde. Die mehrfach belegten engen Verbindungen der Familien Graff und Bach sowie die Tatsache, daß Friedrich Heinrich Graff bei der Erbteilung von 1750 die Rechtsvertretung der Witwe übernommen hatte, lassen die Einbeziehung Anna Magdalenas in diese zusätzliche Unterstützung plausibel erscheinen. Am 5. Oktober 1750 trat „die verwitbete Cantorin Bachin“ die Nachfolge einer inzwischen verstorbenen Legatempfängerin an. Die erste Quittung über den Empfang von 5 Talern wurde nur wenige Tage später, am 19. Oktober, ausgestellt. Das zweimal jährlich ausgezahlte Legat (für die Witwen jeweils 5 Taler, für die beiden Studenten jeweils 25 Taler) wurde ab Ostern 1756 storniert, „nachdem die Zinßen aus der Hochlöbl. Steuer diese Messe wiederum nicht gefallen“. Anna Magdalena erhielt aber beide Auszahlungen für 1756 (zusammen 10 Ta-

<sup>6</sup> Universitätsarchiv Leipzig (im folgenden UAL), *Rep. III/IV, Nr. 21 (Protocollum Deputationis ad Eleemosynas Academiae Lipsiensis, Oktober 1752 bis Okt. 1753)*, desgl., *Nr. 26 (Okt. 1756 bis Okt. 1757)*, *Nr. 28 (Okt. 1759 bis Okt. 1760)*.

Über das Universitätsalmosen berichtete erstmals R. Szeskus, vgl. ders., „und mich daher in den betrübtesten WittbenStand zu setzen“ – Zum Schicksal Anna Magdalena Bachs und ihrer Töchter, in: Leipziger Kalender, [Jahrgang] 2000, S. 109ff.

Bei den wöchentlichen Almosenempfängern wird eine „Bachin“ aufgeführt, die wohl nicht zur Familie des Thomaskantors gehörte, vgl. Szeskus, a. a. O., S. 124ff.

ler) von Friedrich Heinrich Graff „vorgeschossen“. Ab 1757 entfällt diese Einnahmequelle gänzlich<sup>7</sup>; zur Nachzahlung an die Töchter siehe weiter unten.

#### Unregelmäßige Einnahmen.

Nach dem Tod Johann Sebastian Bachs kam der Witwe im Herbst 1750 ein Drittel der Hinterlassenschaft zu, der Rest ging zu gleichen Teilen an die Kinder. Wesentliche finanzielle Mittel flossen Anna Magdalena dabei nicht zu, denn ihr Erbteil schmolz durch verschiedene Auszahlungen und andere Aufwendungen wieder dahin, verursacht beispielsweise durch nicht eingehende Außenstände von Anna Magdalenas Schwester Johanna Christina Krebs, die in Weißenfels seit zwei Jahren als Witwe lebte.<sup>8</sup>

In der Angelegenheit des von der Witwe erhofften „Gnadenhalbjahrs“ verhielt sich die Stadt genaugenommen zwar korrekt, aber nicht sehr entgegenkommend. Da Johann Sebastian Bach bereits vor Beginn seines Dienstantritts in Leipzig einen Gehaltsvorschuß erhalten hatte, sollte dieser nun vom „Gnadenhalbjahr“ abgezogen werden. Erst nach der Überreichung „derer Kirchen-Lieder“ (der von Anna Magdalena geerbten Stimmen des Choral-kantaten-Jahrgangs) wurde ihr die volle Summe zweier Quartalsbesoldungen zugesprochen (zweimal 21 Taler, 21 Groschen sowie 4 Scheffel Korn).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> StAL, *Stift XII. G 4b (Acta, Das Grafische Legatum betr., Vol. II, 1738–1754)*, ab fol. 223; *Stift XII. G 4c (desgl., Vol. III, 1755–1772)*, ab fol. 10. Zum Vorschuß durch F. H. Graff siehe fol. 58, 66v, 67, 68 (mit Hinweis auf die nicht „gefallenen“ Zinsen 1756), 68v, 69, 70.

Die Empfangsbelege wurden stets mit Anna Magdalena Bach unterzeichnet und von ihrem Kurator Friedrich Heinrich Graff unterschrieben (Zur Klärung der Anna Magdalena Bach betreffenden Schriftbefunde siehe P. Wollnys Beitrag im vorliegenden Band).

Erste Veröffentlichung über das Graffsche Legat von C. Rothe, *Anna Magdalena Bach und das Graffsche Legat*, in: *Familie und Geschichte. Hefte für Familiengeschichtsforschung im sächsisch-thüringischen Raum*, 1994, Heft 2, S. 385 ff.

<sup>8</sup> Erbteilung der Hinterlassenschaft J. S. Bachs vom 11. 11. 1750, Staatsarchiv Leipzig; siehe auch Dok II, Nr. 628. Da Johanna Christina Krebs ihre Schulden in Höhe von 58 Talern an die Schwester in Leipzig offenbar nicht zurückzahlen konnte, gleicht Anna Magdalena diesen Betrag aus. Die finanziellen Schwierigkeiten der „Krebsin“ standen sicherlich im Zusammenhang mit ausbleibenden Gehaltszahlungen des Weißenfelser Hofes an die Musiker. Als der Trompeter Johann Andreas Krebs im Juli 1748 starb, war ihm der Hof 208 Taler schuldig. Noch größer war der Gehaltsrückstand bei seinem Schwager Georg Christian Meißner (1649 Taler und 8 Groschen). Siehe A. Schmiedecke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14, 1961, hier S. 199; ders., *Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle*, ebenda, hier S. 422.

<sup>9</sup> StAL; siehe auch Dok II, Nr. 617 (A. M. Bachs Bitte um Gewährung des Gnadenhalbjahrs, 15. 8. 1750), Nr. 618 (zur Auszahlung des letzten Besoldungsquartals,

Unter die einmaligen Einnahmen sind auch mehrere kleine Beträge von austretenden Legaten für den Thomaskantor und anderen nachträglichen Zahlungen, die der Witwe noch zustanden, zu rechnen (s. auch Nachtrag S. 255):

22. Oktober 1750: 1 Taler, 8 Groschen aus dem Legat des Georg Friedrich Mentzel<sup>10</sup>  
 6. November 1750: 3 Taler, 8 Groschen aus dem Legat der Euphrosyne Rechtenbach<sup>11</sup>  
 Dezember 1750: 10 Groschen 6 Pfennige aus dem Legat der Katharina Schwartz<sup>12</sup>  
 1750: 21 Groschen aus dem Legat des Daniel Aegidius Heinrici<sup>13</sup>  
 1750: 11 Taler, 15 Groschen jährliches Lichtgeld für die Kirchenmusik der ersten Kantorei.<sup>14</sup>

1751/52: Vertrieb der „Kunst der Fuge“.

Gemäß der Ankündigung in der Leipziger Zeitung vom 1. Juni 1751 war Pränumeration bei den Söhnen Wilhelm Friedemann Bach in Halle und Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin, beim Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol in Naumburg und bei der „Frau Wittbe Bachin“ möglich. Vielleicht ergaben sich aus dieser Geschäftstätigkeit auch Einnahmen für Anna Magdalena.<sup>15</sup>

19. Mai 1752: 40 Taler seitens der Stadt Leipzig an Anna Magdalena Bach „wegen ihrer Dürftigkeit auch einiger überreichten Musicalien ...“. Sie hatte der Stadt zuvor einige Exemplare der „Kunst der Fuge“ übergeben. Die Ursache für eine in diesem Zusammenhang zu vermutende besondere finanzielle Notlage Anna Magdalenas kann vielfältig sein, denkbar wären beispielsweise unvorhergesehene Ausgaben durch die Erkrankung eines Familienmitglieds. Der Betrag von 40 Talern entspricht fast der Hälfte des ehemals feststehenden Jahresverdienstes von Johann Sebastian Bach.<sup>16</sup>

25. Mai 1757: Drei Wochen, bevor das Universitätsalmoosen halbiert wurde, spendete August Florens Rivinus 20 Taler für Almosenempfänger der Universität. Von dieser Sondergabe erhielt allein „Fr. Capellmeister Bachin“ den Höchstbetrag von 4 Talern ausgezahlt.<sup>17</sup>

Dezember 1759: Aus dem Nachlaß des Advokaten Johann Gottlob Bruchholtz erhielten über sechzig Almosenempfänger der Universität eine Sondergabe. So konnte Anna Magdalena Bach zwei Monate vor ihrem Tod mit einer Zusatzspende von 1 Taler, 8 Groschen (entspricht der monatlichen Almosenhöhe) bedacht werden.<sup>18</sup>

17. 8. 1750), Nr. 619 (zur vollen Zahlung des Gnadenhalbjahrs, 28. 8. 1750); Nr. 621 (zur Überreichung „derer Kirchen-Lieder“, 29. 8. 1750); Dok III, Nr. 634, 635 (Zahlung einer „freywilligen Beyhülffe“ anstatt des vollen Gnadenhalbjahrs, 5. 1. 1751).

<sup>10</sup> Archiv der Nikolaikirche Leipzig, siehe auch Dok I, Nr. 146 (S. 212).

<sup>11</sup> StAL; siehe auch Dok II, Nr. 167.

<sup>12</sup> StAL; siehe auch Dok II, Nr. 168.

<sup>13</sup> StAL; siehe auch Dok II, Nr. 154.

<sup>14</sup> StAL; siehe auch Dok II, Nr. 171.

<sup>15</sup> StAL; siehe auch Dok III, Nr. 639.

<sup>16</sup> StAL; siehe auch Dok III, Nr. 635 und 650.

<sup>17</sup> UAL, Rep. III/IV, Nr. 26 (*Protocollum Deputationis ...*), fol. 47r, 47v.

<sup>18</sup> UAL, Rep. III/IV, Nr. 28 (*Protocollum Deputationis ...*), fol. 13, 14v.

Wahrscheinlich trug Anna Magdalena Bach auch durch eine ihr mögliche Tätigkeit zu ihrem Lebensunterhalt bei, wofür jedoch keine Belege existieren. Vielleicht übernahm sie – wie später ihre Tochter Elisabeth Juliana Friederica (siehe weiter unten) – manche Näharbeiten.

Als Anna Magdalena am 27. Februar 1760 starb, herrschte in Leipzig Kriegszustand. Sie erhielt ein einfaches Begräbnis, von nur wenigen Thomanern („1/4-Schule“) begleitet.<sup>19</sup>

#### Die Töchter.

Nach dem Tod Johann Sebastian Bachs verließ die in Leipzig verbliebene Familie spätestens im Februar 1751 die Dienstwohnung in der Thomasschule. Anna Magdalena Bach bezog nun mit ihren beiden jüngsten Töchtern Johanna Carolina (13 Jahre) und Regina Susanna (8 Jahre) eine Wohnung in der nahegelegenen Hainstraße.<sup>20</sup>

Daß Catharina Dorothea, die älteste, inzwischen 42jährige Tochter aus Bachs erster Ehe, auch weiterhin zum Haushalt Anna Magdalenas gehörte, darf bezweifelt werden. Es wäre durchaus denkbar, daß sie für einige Jahre zu ihrem altersmäßig nahestehenden Bruder Wilhelm Friedemann, den sie sich zudem bei der Erbteilung als Kurator (Rechtsvertreter) gewählt hatte, nach Halle übersiedelt ist. Für ihre Anwesenheit in der Saalestadt konnten zwar keine Belege gefunden werden, doch ließe sich die Vermutung durch folgende Überlegung stützen: Wenn Catharina Dorothea bei Wilhelm Friedemann aufgenommen worden sein sollte, wäre eine Gleichverteilung der unversorgten Geschwister, mit Ausnahme der beiden jüngsten Schwestern, die bei der Mutter blieben, gegeben.<sup>21</sup> Der 15jährige Johann Christian Bach lebte nun einige Jahre bei seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel in Berlin, und der geistig behinderte Gottfried Heinrich wurde in den Haushalt seiner Schwester Elisabeth Juliana Friederica Altnickol in Naumburg aufgenommen. Der gerade erst 18jährige und unverheiratete Johann Christoph Friedrich in Bückeburg konnte in diese familiäre Verantwortung noch nicht einbezogen werden.

Für ein Verweilen Catharina Dorotheas in Halle spricht auch jegliches Fehlen ihrer Namensnennung oder ihrer Unterschrift in Quittungen aus den 1760er Jahren, während die beiden jüngsten Bach-Töchter dort mehrfach vertreten

<sup>19</sup> StAL; siehe auch Dok III, Nr. 706 und 707.

<sup>20</sup> Für die mehrfach geäußerte Vermutung hinsichtlich eines Unterkommens Anna Magdalena Bachs im Haus ihres Rechtsbeistandes F. H. Graff konnten bisher keine Belege gefunden werden.

<sup>21</sup> Die Kinder aus Bachs erster Ehe und die älteren aus der Ehe mit Anna Magdalena erlebten in ihrer Kindheit eine ähnliche Situation. Friedelena Margaretha Bach, die unverheiratete Schwester von Bachs erster Frau, gehörte viele Jahre bis zu ihrem Tod im Jahre 1729 zum Haushalt der Familie Bach.



sind. In manchen Aktenvermerken heißt es ausdrücklich „Fr. Annen Magdalenen Bachin hinterlassenen 2. Jgfr. Töchtern“<sup>22</sup> oder die „beyden Jungfer Bachinnen“<sup>23</sup> Dabei kann es sich nur um Johanna Carolina und Regina Susanna gehandelt haben. Catharina Dorothea ist erst wieder ab November 1771 in Leipzig nachweisbar, kurz nachdem Wilhelm Friedemann seinen Wohnsitz in Halle aufgegeben hatte und nach Braunschweig übersiedelt war. Dieser Umstand könnte für die Schwester Anlaß gewesen sein, wieder nach Leipzig zurückzukehren. Hier wohnte sie zusammen mit ihren Halbschwestern Johanna Carolina, Regina Susanna sowie mit der Mitte der 1760er Jahre von Naumburg nach Leipzig zurückgekehrten, inzwischen verwitweten Elisabeth Juliana Friederica Altnickol und deren beiden Kindern in einer Wohnung am Neukirchhof (mit der späteren Anschrift Matthäikirchhof 27).<sup>24</sup>

Die hinterlassenen Töchter Anna Magdalenas konnten noch mehrere Jahre von dem ursprünglich ihrer Mutter zustehenden Graffschen Legat und zeit ihres Lebens vom Universitätsalmosen profitieren. Hinzu kamen (möglicherweise nur zeitweise) eine kleine städtische Unterstützung, Geldsendungen von Carl Philipp Emanuel Bach aus Hamburg und einige unregelmäßige Einnahmen, teilweise auch aus eigener Tätigkeit.

Als Johann Friedrich Rochlitz im Mai 1800 eine Spendenaktion für die letzte noch lebende Bach-Tochter initiierte, bedeutete deren Ertrag für Regina Susanna wohl eine außerordentliche Verbesserung ihrer Lebensbedingungen. Inwieweit der im Spendenaufruf gebrauchte Hinweis „diese Tochter darbt“ wörtlich zu nehmen ist, oder ob er aus Gründen einer größeren Wirksamkeit des Aufrufs gebraucht wurde, bleibt ungewiß. Deutlicher zeichnet sich ab, daß Regina Susannas Wohnung, zumindest die in ihren letzten Lebensjahren, in einem angesehenen Wohnviertel lag. In der mit Gärten durchzogenen Quergasse im Leipziger Vorstadtbereich wohnten auch Kaufleute, Advokaten und Handwerker.

#### Das Universitätsalmosen.

Nach dem Tod Anna Magdalena Bachs wurde das Universitätsalmosen auf die hinterbliebenen Töchter oder eine von ihnen übertragen. Monatlich erhielt „Jungfer Bachin“ 16 Groschen, die Hälfte des ehemals an die Mutter gezahlten Betrages. Erstmals ist diese Zahlung am 9. April 1760 nachweisbar.

Am 12. Oktober 1767 oder schon zuvor (entsprechende Akten sind nicht erhalten) wurde das Almosen für „Jgfr. Bachin“ auf 12 Groschen – nun wöchent-

<sup>22</sup> StAL, *Stift XII G 4 c (Acta, Das Grafische Legatum betr. ..., Vol. III)*, fol. 58 (Aktenvermerk vom 28. 6. 1764, bezieht sich auf die Jahre 1757–1759).

<sup>23</sup> A. a. O., fol. 90 (Aktenvermerk vom 10. 10. 1765).

<sup>24</sup> StAL, *Tit. XLII D. 153 (Specification aller und ieden Personen ..., Abschnitt: Ransstädter Viertel, November 1771)*, fol. 92 (unter Nr. 106). Ein erster Hinweis auf die Wohnung der Bach-Töchter am Neukirchhof erfolgte durch E. Müller, *Familien-geschichtliche Blätter*, Jg. 26, 1928, Heft 10, Sp. 292.

lich, mithin auf 2 Taler im Monat – erhöht. Die Tochter der inzwischen verstorbenen Harrer-Witwe erhielt 6 Groschen.

Mit dem 4. September 1781 setzte die Halbierung der wöchentlichen Almosenzahlung auf 6 Groschen ein. Kurz zuvor waren Johanna Carolina Bach und Elisabeth Juliana Friederica Altnickol gestorben. Letztere war nicht in die Universitätsversorgung einbezogen, und auch der Tod Catharina Dorotheas 1774 hatte keine Änderung der Almosenhöhe zur Folge gehabt.

Regina Susanna, die jüngste und einzig noch lebende Bach-Tochter erhielt 6 Groschen pro Woche noch bis zu ihrem Tod 1809.<sup>25</sup>

Das Graffsche Legat.

Im Frühjahr 1764 begannen Vorbereitungen für die Nachzahlungen aus dem Graffschen Legat. Sie bezogen sich auf die Anna Magdalena noch verbliebenen Lebensjahre während des Siebenjährigen Krieges. Eine solche nachträgliche Zahlung erhielten auch die hinterlassenen Töchter einer anderen inzwischen verstorbenen Empfängerin des Legats, „weil es Herr Collator denenselben besonders versprochen“.<sup>26</sup> Die Auszahlung wurde nun allerdings, auch für die regulären Empfänger des Legats, auf zweimal 3 Taler im Jahr gekürzt. Im Falle der Bach-Töchter wurde die Nachzahlung erst für die Zeit ab 1757 berechnet, da Friedrich Heinrich Graff zu beiden Terminen des Jahres 1756 ausgeholfen und die bereits stornierte Auszahlung „vorgeschossen“ hatte.

Die Nachzahlungen aus dem Graffschen Legat:

- |                  |  |
|------------------|--|
| 20. Mai 1765     | 6 Taler (für 1757), quittiert durch Johanna Carolina Bach, Regina Susanna Bach und die inzwischen aus Naumburg zurückgekehrte Schwester Elisabeth Juliana Friederica Altnickol <sup>27</sup> |
| 20. Mai 1765     | 6 Taler (für 1758), quittiert durch Elisabeth Juliana Friederica Altnickol sowie Johanna Carolina Bach und Regina Susanna Bach. <sup>28</sup>  |
| 10. Oktober 1765 | 6 Taler (für 1759), quittiert durch Elisabeth Juliana Friederica Altnickol, Johanna Carolina Bach, Regina Susanna Bach <sup>29</sup>   |
| 17. April 1766   | 3 Taler (für das erste Halbjahr 1760), quittiert durch Elisabeth   |

<sup>25</sup> UAL, *Rep. III/IV, Nr. 28 (Protocollum Deputationis ...*, Oktober 1759 bis Oktober 1760), desgl. *Nr. 31* (Oktober 1767 bis Oktober 1768), *Nr. 43* (Okt. 1780 bis Okt. 1781), *Nr. 86* (September 1806 bis Sept. 1807). Die entsprechenden Akten der Jahre 1808 bis 1809 sind nicht mehr vorhanden.

<sup>26</sup> StAL, *Stift XII. G 4c (Acta, Das Graffsche Legatum betr., Vol. III, 1755–1772)*, fol. 52v. Zu den Nachzahlungen durch F. H. Graff siehe fol. 66v.

<sup>27</sup> Ebenda, fol. 83. Die Empfangsbelege der Töchter wurden zumeist auch von ihrem Kurator Carl Ludwig Friedrich Schilling, später von dessen Nachfolger unterschrieben (Zur Klärung der Schriftbefunde die Töchter betreffend siehe P. Wollnys Beitrag im vorliegenden Band).

<sup>28</sup> A. a. O., fol. 84.

<sup>29</sup> Ebenda, fol. 90.

Juliana Friederica Altnickol, Johanna Carolina Bach, Regina Susanna Bach.<sup>30</sup>

Noch bevor die letzte Nachzahlung an die Töchter gelangt war, hatte Elisabeth Juliana Friederica Altnickol im Oktober 1765<sup>31</sup> das einstige – nur für Witwen und Studenten vorgesehene – Legat ihrer Mutter übernehmen können. Dadurch erhielt sie bis zu ihrem Tod im August 1781 regelmäßig zweimal 3 Taler im Jahr. Letztmals quittierte sie am 3. Mai 1781.<sup>32</sup> Ihre Tochter Augusta Magdalena Ahlefeldt nahm am 20. Oktober des Jahres die letzte Zahlung von 3 Talern aus diesem Legat in Empfang.<sup>33</sup>

Das städtische Almosen.

Eine Unterstützung der Bach-Töchter durch das städtische Almosenamtsamt ist für Januar 1772 mit dem Vermerk „Die 3. Bach-Tochter 12 [Groschen] N[eue] Kirchhoff Huberts H[aus]“ nachweisbar.<sup>34</sup> Die durchschnittliche Unterstützung der fast 700 namentlich aufgeführten Almosenempfänger betrug zwischen 3 und 12 Groschen, in einigen Fällen sogar nur 2 Groschen. Mit den drei Bach-Töchtern werden Catharina Dorothea, Johanna Carolina und Regina Susanna gemeint sein, für die jeweils 4 Groschen berechnet wurden.

Daß dieses städtische Almosen auch vor 1772 sowie danach gezahlt wurde, ist wahrscheinlich, aber nicht belegbar, da weitere Almosenakten mit namentlicher Aufführung der Empfänger kaum mehr vorhanden sind. Vielleicht erhielten die Bach-Töchter das städtische Almosen auch erst ab 1772, denn in diesem Jahr hatte „durch ... noch fortwährende Theurung ... das Armuth alhier dermaaßen überhand genommen“.<sup>35</sup>

In einer noch erhaltenen Almosenliste aus dem Jahr 1795, die ein Sonderalmosen wegen „anhaltender sehr strenger Kälte“ für über 650 Empfänger ausweist, ist der Name der einzig noch lebenden Bach-Tochter Regina Susanna nicht vertreten.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Ebenda, fol. 101.

<sup>31</sup> Ebenda, fol. 66b, 88, 91.

<sup>32</sup> StAL, *Stift XII. G 4 d (Acta, Das Grafische Legatum betr., Vol. IV, 1773–1781)*, fol. 143v.

<sup>33</sup> Ebenda, fol. 146.

<sup>34</sup> StAL, *Stift VII. 6 a, Vol. I a (Fasciculus .... darin: Specificatio aller Allmosen-Personen Mense Januar 1772)*, fol. 52v (Nr. 66). Auf diesen Almosennachweis machte erstmals R. Szeskus (wie Fußnote 6), S. 137, aufmerksam. Bei „Huberts Haus“ handelt es sich um das Gebäude mit der späteren Adresse Matthäikirchhof 27.

<sup>35</sup> A. a. O., fol. 79.

<sup>36</sup> StAL, *Stift IV 5 a (Fascikel, Allerhand das Almosen Amt betreffender Angelegenheiten, Vol. 1)*, 1782–1801 (genannt wird zwar eine „Johanne Regine Bachin ... im Brühle“, fol. 92, doch wird es sich hierbei kaum um die Tochter des Thomaskantors gehandelt haben).

Unterstützung durch Carl Philipp Emanuel Bach.

Zu den zeitweise regelmäßig eingehenden Unterstützungen gehörten Geldsendungen von Carl Philipp Emanuel Bach aus Hamburg an die „Altnickolin“, die seit dem wirtschaftlich schwierigen Jahr 1772 nachweisbar sind. Diese Geldbeträge gelangten durch Verrechnung mit Bachs Leipziger Geschäftspartner Johann Gottlob Immanuel Breitkopf an Elisabeth Juliana Friederica Altnickol. Bis zu ihrem Tod 1781 erhielt sie etwa drei- bis fünfmal im Jahr Geldbeträge, die sich auf wenigstens 20 Taler jährlich summierten.<sup>37</sup> Der Kontakt Carl Philipp Emanuels erstreckte sich auch auf den Schwiegersohn Elisabeth Juliana Friedericas, den Leipziger Siegellackfabrikanten Ernst Friedrich Ahlefeldt. Möglicherweise lieferte dieser Carl Philipp Emanuel in Hamburg den Siegellack.<sup>38</sup>

Einnahmen aus eigener Tätigkeit.

Hinsichtlich möglicher Tätigkeiten der Bach-Töchter haben wir nur von Elisabeth Juliana Friederica Altnickol Kenntnis, die als „Nährin“ (Näherin) bezeichnet wird. Dieser Vermerk aus dem Jahr 1771 (im Zusammenhang mit der gemeinsamen Wohnung der Geschwister am Neukirchhof) gibt Anlaß zu der Vermutung, daß die „Altnickolin“ regelmäßiger oder professioneller als die anderen Geschwister einer Tätigkeit nachging.<sup>39</sup>

Stiftung Erdmuthes Sophia Frege.

Regina Susanna Bach erhielt aus dieser Stiftung viermal im Jahr 8 Groschen, erstmals am 16. Juni 1795, zuletzt im Dezember 1809.<sup>40</sup>

Unregelmäßige Einnahmen.

Neben der regelmäßigen Unterstützung durch die Universität gab es gelegentlich Sondergaben, die zumeist an alle Almosenempfänger verteilt wurden, beispielsweise:

23. Dezember 1767 8 Groschen Feiertagszulage (Weihnachten) für „Jgfr. Bachin“<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Erster Nachweis einer Geldsendung an die Halbschwester im Brief vom 2. Januar 1772; vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994, Bd. I, S. 250f.

<sup>38</sup> Der Kontakt C. P. E. Bachs zu Ahlefeldt bestand bereits vor 1781, verstärkte sich aber nach dem Tod der Halbschwester, siehe Suchalla, a. a. O.

<sup>39</sup> StAL, wie Fußnote 24.

<sup>40</sup> StAL, AFSA Nr. 1020 (*Acta Uiber das von Fraun Erdmuthes Sophien verwittbet gewesener Cammerrath Fregin gebohrner Stieglitz in ihrem errichteten ... Legatum ... betr.*), fol. 37v bis fol. 79. Regina Susanna war am 14. Dezember 1809 gestorben. Ab 1800 ist statt Regina Susanna der Name Regina Sophia vermerkt. Diese offensichtliche Verwechslung wurde in den Almosenlisten bis 1809 fortgeführt.

<sup>41</sup> UAL, Rep. III/IV, Nr. 31 (*Protocollum Deputationis ad Eleemosynas Academiae Lipsiensis*), fol. 7 v.

5. Januar 1768 4 Groschen Holzgeld für „Jgfr. Bachin“<sup>42</sup>  
 27. Januar 1768 12 Groschen aus der „Ackermannischen Spende“ für „Jgfr. Bachin“<sup>43</sup>  
 30. März 1768 8 Groschen Feiertagszulage (Ostern) für „Jgfr. Bachin“<sup>44</sup>  
 18. Mai 1768 6 Groschen Feiertagszulage (Pfingsten) für „Jgfr. Bachin“<sup>45</sup>  
 19. Dezember 1780 16 Groschen Holzgeld aus einer „Landschft. Obligation“ an die „Bachin“<sup>46</sup>

Im Dezember 1800 erhielt Regina Susanna 96 Taler, 5 Groschen aus der von Johann Friedrich Rochlitz initiierten Sammlung für die letzte noch lebende Bach-Tochter. Der Aufruf für die Sammlung erschien in der von Rochlitz herausgegeben Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Darin veröffentlichte Rochlitz auch die Namen der Spender sowie eine wohl von ihm redigierte Dankabstammung Regina Susanna Bachs.<sup>47</sup>

Durch eine weitere Initiative des Klavierbauers Johann Andreas Streicher in Wien wurde die Sammlung bis Mai 1801 fortgeführt und erbrachte nochmals 200 Taler, worüber Rochlitz wiederum in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung detailliert berichtete. Das von der Druckfassung abweichende handschriftliche Dankschreiben Regina Susannas für diese zweite Sammlung ist noch erhalten.<sup>48</sup>

Maria Hübner (Leipzig)

Nachtrag zu S. 249:

Zu den einmaligen Einnahmen der Witwe Anna Magdalena Bach gehörten des weiteren: Herbst 1750: 5 Taler aus dem Legat der Regina Maria Sinner (Archiv des Thomanerchores Leipzig; vgl. S. Altner, *Wiedergewonnene Dokumente über „gangbare“ Legate für die Thomasschule zur Bach-Zeit*, LBzBF 5, 2002, S. 455–463, hier S. 460)

1750: 1 Taler, 8 Groschen, 9 Pfennige aus dem Legat der Regina Bose sowie 9 Groschen Steuererstattung (Archiv des Thomanerchores Leipzig; vgl. S. Altner, *Wiedergefundene Legat-Quittungsbücher ...*, BJ 2000, S. 119–137, hier S. 130).

<sup>42</sup> Ebenda, fol. 9.

<sup>43</sup> Ebenda, fol. 11.

<sup>44</sup> Ebenda, fol. 16.

<sup>45</sup> Ebenda, fol. 20.

<sup>46</sup> UAL, Rep. III/ IV, Nr. 43 (*Protocollum Deputationis ad Eleemosynas Academiae Lipsiensis*), fol. 8.

<sup>47</sup> Vgl. Dok III, Nr. 1034 (Spendenaufwurf von J. F. Rochlitz im Intelligenz-Blatt zur AMZ, Leipzig, Mai 1800), Nr. 1040 (Unterstützung des Aufrufs durch August Gottlob Fischer, Dresden, 6. 8. 1800), Nr. 1044 (Dank Regina Susanna Bachs für die Spende, veröffentlicht im Intelligenz-Blatt der AMZ, Dezember 1800).

<sup>48</sup> Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Den vollständigen Wortlaut der in der AMZ abgedruckten Passagen zur Sammlung von 1800 und von 1801 (auch Listen der Spender) sowie einen Faksimiledruck der handschriftlichen Dankabstammung von Regina Susanna Bach (Mai 1801) bringt R. Bernhardt, *Das Schicksal der Familie Johann Sebastian Bachs*, in: Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel, 1929/1930, Leipzig 1930, S. 170ff.



## BESPRECHUNG

Renate Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart–Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2002 (Doctrina et Pietas. Zwischen Reformation und Aufklärung. Texte und Untersuchungen, Abt. II 2), XXIII, 397 S.

Renate Steiger gehört zu den derzeit wichtigsten Vertreterinnen der theologischen Bachforschung. In zahlreichen Aufsätzen hat sie in den letzten Jahrzehnten das theologische Umfeld der Werke Johann Sebastian Bachs untersucht und die theologische Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Beziehung zu seinem Werk gesetzt. Der umfangreiche und opulent ausgestattete Band vereinigt neben einigen bisher unveröffentlichten Texten vor allem Studien, die bereits an unterschiedlichen Orten publiziert worden sind und die ein Panorama der Forschungen Renate Steigers bieten. Neben älteren wichtigen Aufsätzen etwa zur Textvorlage des Actus tragicus und dem Schlußsatz von Kantate 61 finden sich größere Studien zu den Kantaten BWV 56, 67, 72 und 78 sowie zur Matthäus-Passion und zum Weihnachts-Oratorium. Dem Buch liegen zwei CDs bei, die es dem Leser ermöglichen, die Analysen hörend nachzuvollziehen. Erschlossen wird der Band durch mehrere ausführliche und sorgfältig erstellte Register. Außerdem bietet er ein Schriftenverzeichnis Renate Steigers.

Die Untersuchungen verstehen sich als „interdisziplinäre Werkanalysen“. Ein Leitgedanke lautet: „Das Studium der Predigtliteratur aus Bachs Umfeld setzt uns zu wissenschaftlich gesicherten Auskünften über kompositorische Intentionen in den Kantaten instand und kann uns lehren, die Kantaten wieder als Predigten zu hören.“ (S. 21). Was auf den ersten Blick als hermeneutischer Schlüssel zum Werk Bachs erscheinen mag, erweist sich bei genauerer Betrachtung als problematisch. Selbst wenn man unterstellt, daß es sich bei Bachs Kantaten um „Predigten“ handelt (Auslegungen von biblischen Texten sind sie sicherlich), so greift es doch zu kurz, die zeitgenössische Predigtliteratur für kompositorische Entscheidungen verantwortlich zu machen, wenn dabei andere Einflußsphären für diese kompositorischen Weichenstellungen aus dem Blick geraten: innermusikalische Gesetzmäßigkeiten wie auch Vorbilder in der Musikgeschichte. Da Renate Steiger diese Aspekte ausblendet, scheint ihre Argumentation zwar stringent zu sein, jedoch ist die Kausalität zwischen theologischer und musikalischer Sphäre nie so zweifelsfrei zu belegen, wie es

die Studien suggerieren. So kann etwa die Wahl eines Textes oder eines Textausschnittes zwar theologisch verständlich gemacht werden – ob jedoch tatsächlich theologische Überlegungen Bachs Textwahl bedingt haben, oder ob nicht eine in der Musikkultur der Zeit übliche Textzusammenstellung der Grund war, gerät bei Steigers Beschränkung auf die theologische Literatur aus dem Blickfeld. Zudem ist auch die Auswahl der „theologischen Literatur“ zumindest zu beschränkt. Wenn sie einerseits Bachs Texte und seine Kompositionen als theologische Quellen interpretiert, so verwundert es, daß nicht auch Texten und Kompositionen von Vorgängern und Zeitgenossen ein theologischer Quellenwert und ein Einfluß auf Bach zugemessen werden. Ist es denkbar, daß Bach sich zwar in satztechnischer Hinsicht von den Kompositionen Buxtehudes oder den älteren Mitgliedern seiner Familie hätte inspirieren lassen, deren theologische Positionen aber nicht zur Kenntnis genommen hätte? Wir wissen nicht, welche theologischen Werke Bach zur Kenntnis genommen hat – das gilt auch für Bücher aus seiner eigenen Bibliothek –, die kompositorischen Vorbilder lassen sich hingegen recht gut namhaft machen – jedoch ist deren theologischer Einfluß bisher noch kaum untersucht.

Läßt man sich einmal auf den Versuch ein, den von Renate Steiger gewiesenen Weg zu beschreiten, so gerät der Interpret in die Zwickmühle, daß nun auch kompositorische Entscheidungen theologisch erklärt werden müssen, die primär innermusikalische Gründe haben. So sieht Steiger im Eingangssatz der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ (BWV 78) die Seelennot durch den Dreivierteltakt ausgedrückt (S. 30). Sie versucht dann in einem weiteren interpretatorischen Schritt die formale Gestaltung des Satzes als Passacaglia zu begründen: „Die Passacaglia ist als Wiederholungsform eine statische Form. Sie dient hier zur Darstellung eines Zustandes, eines schweren Zustandes. Ostinates Thema ist der Lamento-Baß: rhetorische Figur des Schmerzes und der Passion“ (S. 31) Steiger übergeht, daß die Geltung der musikalischen Figurenlehre in den letzten Jahren in der Musikwissenschaft stark in Zweifel gezogen worden ist und ihre Relevanz für Bach einer neuerlichen Überprüfung bedarf. Es ist vielmehr so, daß Bach hier nicht auf einer Lehre der musikalischen Rhetorik fußt, sondern mit dem Lamento-Baß einfach eine Konvention der zeitgenössischen kompositorischen Praxis aufnimmt. Problematisch ist auch die Klassifizierung der Passacaglia als „statische Form“. Statisch ist in den Ostinatokompositionen Bachs (und auch seiner Zeitgenossen) allenfalls das (Baß-)Thema. Die Form der Passacaglia (auch jene in BWV 78) zeichnet sich dagegen gerade dadurch aus, daß sich in den übrigen Stimmen eine Entwicklung vollzieht. Die Passacaglia ist also – will man die Form semantisch deuten – Fortschritt bei gleichzeitiger Konstanz. Angezweifelt werden kann auch die theologische Deutung des Dreiertaktes. Zum einen ist er semantisch ambivalent, und zum anderen wäre zu überdenken, ob die Entscheidung für die

Form der Passacaglia nicht auch bereits die Wahl des Taktes determiniert hat. Sollte das so sein, so muß eine theologische Erklärung ins Leere zielen.

Ähnliches gilt auch für den Versuch, die imitatorische Faktur im Eingangssatz der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ (BWV 72) interpretatorisch zu vereinnahmen: „*Imitatio* ist das satztechnische Prinzip, nach dem die beiden Violinstimmen angelegt sind. Auch im weiteren Verlauf der Kantate spielen Imitation, Kanon, Fugenform eine Rolle. Man darf sie in diesem Satz hören als musikalische Abbildung des „*nach*“ [=gemäß] Gottes Willen““ (S. 56). Steiger greift hier einen kompositorischen Parameter heraus, der in fast jeder Kantate Bach anzutreffen ist. Man kann in diesem Fall die Imitation als Symbol der Nachfolge verstehen – überblickt man das Schaffen Bachs jedoch, so ist es doch eher der Einfluß des Personalstils als eine spezifische theologische Entscheidung.

Indem Renate Steiger nur theologische Texte und allenfalls noch zeitgenössische Lyrik als Vorbilder Bachs zu Rate zieht, geraten Werke älterer wie jüngerer Komponisten aus dem Blickfeld. So sieht Steiger bei Friedrich Spee ein Vorbild für die Echo-Arie im Weihnachts-Oratorium – und übersieht dabei, daß es im 17. Jahrhundert eine Tradition der Echo-Komposition gibt, die vom italienischen Madrigal und der venezianischen Oper bis in die deutsche Kirchenmusik (so bei Schütz, Johann Rudolph Ahle und Andreas Hammer Schmidt) reicht, die auch Bach bekannt gewesen sein dürfte.

Renate Steiger gelingt es auf den ersten Blick recht überzeugend, Bachs kompositorisches Schaffen in Relation zur theologischen Literatur und vor allem den Predigten der Zeit zu setzen. Jedoch ergeben sich auch hier bei genauer Lektüre einige Zweifel. So weist sie darauf hin, daß die Betonung des Wortes „mein“ in der Formulierung „mein Hort“ (BWV 78/1) eine direkte Parallele in einer Passionsauslegung von Johann Olearius habe. Das soll nicht in Zweifel gezogen werden, jedoch läßt sich Bachs kompositorische Entscheidung, so sie denn theologisch motiviert sein sollte, vollständig aus dem lutherischen „pro me“ erklären, und damit aus einem Satz der religiösen Allgemeinbildung, die kaum die tiefere Kenntnis der theologischen Literatur notwendig erscheinen läßt.

Dies gilt auch für viele andere scheinbar „theologische“ Entscheidungen Bachs. In den meisten Fällen reicht es aus, bei Bach mit einer zeitüblichen religiösen Sozialisation zu rechnen, auf deren Grundlage er die ihm vorliegenden Texte mit viel Fingerspitzengefühl für deren Inhalt musikalisch umgesetzt hat. Die meisten „theologischen“ Entscheidungen Bachs sind ohne einen Rekurs auf die Predigtliteratur der Zeit zu erklären. Sie lassen sich dort wiederfinden – doch eine wie auch immer geartete Beeinflussung läßt sich nicht belegen.

Den Abschluß des Buches bildet eine Auseinandersetzung mit Ulrich Konrads jüngst im *Archiv für Musikwissenschaft* (Jahrgang 57, 2000. S. 199–221)

publizierten Aufsatz über die Kantate „Bisher habt ihr nichts gebeten“ (BWV 87), in dem er auf poetische Schwächen des Textes und auf eine den Textskopus nicht respektierende Vertonung durch Bach hingewiesen hatte. Konrads Breitseite gegen die theologische Bachforschung wird von Steiger mit einer ebensolchen beantwortet. Der Dissens zwischen Konrad und Steiger – auch wenn er auf der Ebene des Materials ausgetragen wird – liegt hingegen tiefer: Letzten Endes geht es in dem Konflikt zwischen beiden Autoren nicht um ein historisches Problem, sondern um die Relevanz der Musik Bachs für die Gegenwart: einerseits darum, inwieweit sich ein heutiger Hörer den Text der Kantate religiös zueigen machen kann. Konrad sieht hier Probleme, während Steiger meint, den Text bei allem historischen Abstand theologisch retten zu können. Andererseits geht es darum, wie Bachs Musik heute rezipiert wird. Für Konrad ist sie „Vokalmusik ohne Text“; das Hören vollzieht sich auf ästhetischer Ebene. Dies ist jedoch für Steiger ein „geistloses Hören“, „sofern es die vom Komponisten intendierten Verweisungen ausblendet, anstatt sie im Bemühen um historisches Verstehen sich zu erschließen“ (S. 338). Jedoch bleibt auch dieses erschließende Hören ein Hören auf Distanz. Konrads Feststellung, man könne nicht historisch glauben, vermag auch Steiger nicht zu entkräften. Die Texte Bachs sind weit von unserer heutigen Frömmigkeit entfernt. Wer sich heute Bachs Vokalmusik als Spiegel seines eigenen Glaubens zu eigen macht, muß notwendigerweise auswählen und Unzeitgemäßes ausblenden. Den Text ganz auszublenden und nur noch die Musik wahrzunehmen, ist dann nur noch ein gradueller Unterschied.

Die theologische Kirchenmusikforschung ist ein wichtiger und unverzichtbarer Zweig der Beschäftigung mit geistlicher Musik. Jedoch kann es nicht ausreichen, Bachs Werke und die zeitgenössische Theologie in Korrelation zu setzen und eine Abhängigkeit zu konstatieren, die häufig kaum argumentativ zu stützen ist. Besonders problematisch ist dies dann, wenn weitere Erklärungsmuster (Tradition, musikalische Eigengesetzlichkeiten), die als Korrektiv dienen können, ausgeblendet werden. Theologisch erklären läßt sich alles – ob tatsächlich theologische Gründe für die Komposition namhaft gemacht werden können, ist nur dann zu entscheiden, wenn das Geflecht möglicher Einflußsphären genügend analysiert worden ist.

Gangbarer und für die weitere Beschäftigung fruchtbarer erscheint hingegen ein Weg, der sich in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft entwickelt hat und der auf dem diskurstheoretischen Ansatz Michel Foucaults basiert. Theologie und Musik sind zwei selbständige Diskurse, die jeweils ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen. Sie treffen sich allerdings darin, daß sich beide – in je ihrer eigenen Art und Weise – mit religiösen Fragen auseinandersetzen. Sie können einander erhellen, wenn man die ihnen inhärente Eigengesetzlichkeit nicht aus den Augen verliert. Falsch wäre es jedoch, die Andersartigkeit der Diskurse, des theologischen und des musikalischen, zu negieren, und





# NEUE BACHGESELLSCHAFT e. V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

## VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig  
Vorsitzender

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München  
Stellvertretender Vorsitzender

Eberhard Lorenz – Leipzig  
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach  
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz  
Beisitzer

## VERWALTUNGSRAT

Reimar Bluth – Berlin

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

## DIREKTORIUM

Thomaskantor Prof. Georg Biller – Leipzig

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Vizepräsident i. R. Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Dr. Helmut Hell – Berlin

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

Dr. Franziska Nentwig – Eisenach

Superintendent i. R. Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Gothart Stier – Leipzig

Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden

Rosemarie Trautmann – Stuttgart

Prof. Gerhard Weinberger – Detmold

Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Dr. Peter Wollny – Leipzig

## EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenenden

Prof. Dr. Alfred Mann – Fort Wayne, IN

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ

## 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 2003:

Einzelmitglieder	€ 35,-
Ehepaare	€ 40,-
Schüler/Studenten	€ 15,-
Korporativmitglieder	€ 45,-

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: Thomaskirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 0341-9601463).

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 € \_\_\_\_\_

als ersten Jahresbeitrag sowie € \_\_\_\_\_

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908  
bei der Postbank Leipzig (BLZ 86010090)  
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

+

SLUB DRESDEN



3 1392737