

Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert

von Peter Wollny

Unsere heutige Vorstellung von der deutschen Rezeption der französischen Musik ist untrennbar mit dem Namen des Salzburger Organisten und nachmaligen Passauer Hofkapellmeisters Georg Muffat verbunden. Muffat veröffentlichte zwischen 1682 und 1701 vier repräsentative Sammlungen mit Orchesterwerken,¹ in denen er zum einen die Eigenheiten der französischen Ballettmusik, wie sie besonders von Jean-Baptiste Lully gepflegt wurde, in praktischen Exempeln und theoretischen Erörterungen darlegte, und zum anderen deren Verbindung mit dem römischen Concerto-grosso-Stil eines Arcangelo Corelli demonstrierte. Muffats Behauptung, er sei der erste Lullist in Deutschland gewesen,² ist mittlerweile relativiert worden,³ die näheren Umstände der deutschen Aneignung und Integration des französischen Stils sind jedoch erst ansatzweise untersucht. Zwar hatte bereits 1913 Otto Kinkeldey im Vorwort seiner Ausgabe der Lieder Philipp Erlebachs auf dessen 1693 veröffentlichte Sammlung mit Ouverturensuiten verwiesen und den Einfluß des Lully-Stils auf das Schaffen des Rudolstädter Kapellmeisters präzise geschildert;⁴ das weitere regionale Umfeld blieb jedoch im Dunkeln, und speziell für Erlebachs Behauptung, es seien „nunmehr an den meisten Höfen und anderen zur musicalischen Ergetzung gewidmeten Zusammenkünften / die nach Frantzösischer Art gesetzte Ouverturen und Airs in große Übung und Beliebung gekommen“,⁵ wurden bisher keine Belege erbracht. Die folgenden Ausführungen wollen auf das Desideratum aufmerksam machen, einige bislang nicht oder kaum beachtete Quellen vorstellen und in knapper Form einige wesentliche Stationen der Rezeption französischer Ballettmusik speziell für den Thüringer Raum aufzeigen. Das Material läßt insgesamt drei mehr oder weniger deutlich voneinander abgrenzbare Stadien der Rezeption (um 1650–1660, um 1680–1690 und um 1700–1720) erkennen, die anhand konkreter Fallbeispiele erläutert werden.

Zur Bestimmung des für Thüringen relevanten Repertoires sind einige Umwege erforderlich, da die Überlieferung der musikalischen Quellen in der Region selbst außerordentlich spärlich ist. Einen Fingerzeig gibt das Inventar der Weimarer Hofkapelle von

¹ *Armonico tributo* (Salzburg 1682), *Florilegium primum* (Augsburg 1695), *Florilegium secundum* (Passau 1698) und *Ausserlesene Instrumental-Music* (Passau 1701).

² Vgl. die Vorrede zum *Florilegium primum* (Wiederabdruck in DTÖ 2, S. 10).

³ Vgl. Paul Nettel, „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Heft 8, Wien 1921, S. 45–175.

⁴ Vgl. Philipp Heinrich Erlebach, *Harmonische Freude musikalischer Freunde I. und II. Teil*, hrsg. v. O. Kinkeldey (= Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 46/47), Leipzig 1914, speziell S. XXXVI–XL.

⁵ Ebd., S. XXXVI.

1662.⁶ In einer Aufstellung von Werken, die unter der Leitung des Kapellmeisters Adam Drese musiziert wurden, nennt deren unbekannter Kompilator zum einen „Viel von unterschiedenen Allemanden, Balletten, Cour., Sarab: â 4. Deren Er selbst Componiret, und auch von andern Auth: colligiret“ und zum anderen „Frantzösische Arien. Allemanden. Balletten. Cour., Sarrab. aus dem D. b.“ Die Weimarer Musikalien sind nicht erhalten, es ist jedoch auffällig, daß die Kasseler Hofkapelle über ein ganz ähnliches Repertoire verfügte (dieses wird in der Hessischen Landesbibliothek aufbewahrt). Tatsächlich gibt es bemerkenswerte Indizien für eine direkte Verbindung zwischen den beiden Höfen: Zu den mit Titel und Besetzung verzeichneten Weimarer Vokalwerken lassen sich in Kassel zahlreiche Konkordanzen aufspüren.⁷ Außerdem wird dort unter den französischen Tanzsuiten verschiedentlich Adam Drese als Komponist genannt. Die Erkenntnis schließlich, daß der in den Beständen der Hessischen Landesbibliothek als Schreiber nachweisbare Christian Herwich⁸ um 1650 als Gambist und Lautenist in Kassel, anschließend in Weimar und nach 1662 wiederum in Kassel angestellt war,⁹ liefert eine zu den beschriebenen quellenkritischen Befunden passende biographische Konstellation.

Der Austausch spezieller Repertoires war im 17. Jahrhundert kein Einzelfall. Bei näherer Betrachtung weist die Kasseler Suitensammlung auch bemerkenswerte Überschneidungen mit einem vermutlich um 1663 von dem schwedischen Hofkapellmeister Gustav Düben in einem umfangreichen Tabulaturband zusammengetragenen Bestand an französischer Tanzmusik auf, die heute als Teil der „Sammlung Düben“ in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrt wird.¹⁰ Sichere Zeichen für einen regen musikalischen Austausch liefern eine *Courant du Landgraff de Hesse* in Dübens Tabulaturband (fol. 91v–92r) und eine mit dem Titel *Stockholmsche Ballet* versehene Suite in Kassel

⁶ Vgl. Eberhard Möller, „Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen“, in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), S. 62–85.

⁷ Folgende Konkordanzen lassen sich mit einiger Sicherheit bestimmen (Nummern der Inventare Weimar nach Möller [s. Anm. 6]):

Weimar	Kassel
Nr. 73	= Mus. 2° 60e
Nr. 106	= Mus. 2° 49t
Nr. 114	= Mus. 2° 52c
Nr. 120	= Mus. 2° 51f
Nr. 153	= Mus. 2° 49p (?)
Nr. 181	= Mus. 2° 49e
Nr. 205	= Mus. 2° 51p
Nr. 211	= Mus. 2° 51v
Nr. 224	= Mus. 2° 53p
Nr. 244	= Mus. 2° 51r
Nr. 332	= Mus. 2° 59p (?)
Nr. 367	= Mus. 2° 49n

⁸ Zu Herwichs Biographie vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel 1958, speziell S. 35–36, sowie E. Möller, „Leben und Werk des Musikers Christian Herwich“, in: *Protokollbände wissenschaftlicher Kolloquien*, Bd. 2, Bad Köstritz 1992, S. 139–150.

⁹ Zum Beispiel in den Handschriften Mus. 2° 61d und 60h.

¹⁰ Signatur: IMHS 409.

(Mus. 2° 61k). Um Weimarer Bestände handelt es sich bei den zahlreichen, mit den Initialen „A.D.“ oder „A.D.C.“ versehenen Suiten und Einzelsätzen in Dübens Sammelband. Diese sind nämlich offenbar nicht, wie gemeinhin angenommen,¹¹ Kompositionen von Andreas Düben, dem Vater des Kopisten, sondern Werke des Weimarer Kapellmeisters Adam Drese.¹² Als möglicher Vermittler zwischen Kassel und Stockholm, aber auch zwischen Stockholm und Weimar kommt der Schütz-Schüler David Pohle in Betracht, der sich in den Jahren zwischen etwa 1648 und 1660 ständig auf Reisen befand und in dieser Zeit nachweislich auch in Kassel und Stockholm sowie an verschiedenen sächsischen Höfen weilte.¹³ Pohle ist zudem – hierauf machte mich freundlicherweise Joshua Rifkin aufmerksam – in den Kasseler Beständen mehrfach als Kopist nachweisbar, und er taucht – wie ich selbst feststellen konnte – auch in sieben Handschriften der Sammlung Düben auf.

Die in Kassel und Stockholm erhaltenen und in Weimar nachgewiesenen französischen Kompositionen repräsentieren die Ballettmusik am Pariser Königshof unmittelbar vor der Ära Lullys mit anderweitig kaum oder gar nicht belegten Komponisten, darunter Jacques de Belleville, Louis Constantin, Guillaume Dumanoir, De la Haye, Lazzarin, Michel Mazuel und Pierre Verdier. Zum planmäßigen Aufbau dieses Repertoires entsandte der Kasseler Hof einige seiner Musiker nach Paris, damit sie gleich vor Ort Musikalien ankaufen und sich die dortige Kompositions- und Aufführungsmanier aneignen konnten.¹⁴ In Stockholm wurde gar direkt ein aus französischen Musikern bestehendes Instrumentalensemble engagiert, das ausschließlich für die stilgerechte Aufführung der Ballette zuständig war.¹⁵

Zwischen den aus Paris importierten Werken stehen in der Kasseler und der Stockholmer Sammlung gleichartige Sätze von deutschen Komponisten, darunter Adam Drese, David Pohle, Gerhard Diessener und Christian Herwich. Man empfindet keinerlei stilistischen Bruch, wenn David Pohle an eine lamentohafte Komposition des Pariser Violinisten Jacques de Belleville zwei Couranten, zwei Sarabanden und eine Bourrée in gleicher Tonart und Besetzung anhängt und das Werk auf diese Weise zu einer umfangreichen Tanzsuite ausbaut (Mus. 2° 61g). Pohles Sarabanden ahmen die französische Manier nicht nur in ihren offensichtlichen Merkmalen nach, sie verinnerlichen diese insgesamt in geradezu vollkommener Weise. Zu nennen wäre zum Beispiel die perfekte Übereinstimmung von melodischer Kontur und Sarabanden-Rhythmus (bis hin zum Einsatz der Hemiole); in der Harmonik fällt der charakteristische Einsatz von „Zwi-

¹¹ Vgl. *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala Univ. Library Instr. mus. hs 409*, hrsg. v. J. Mráček, Stockholm 1977 (= *Monumenta Musicae Svecicae*, Bd. 8) sowie die einschlägigen neueren Lexika.

¹² Ebenso beziehen sich die mit der Autorenangabe „G. D.“ versehenen Stücke in IMHS 409 offenbar nicht auf Gustav Düben, sondern auf den Kasseler Musiker Gerhard Diessener (vgl. hierzu auch Engelhardt [s. Anm. 8], S. 40–41). Die Suiten-Sammlungen in Kassel und Uppsala bedürfen noch eines genaueren Vergleichs; Stichproben ergaben, daß zum Beispiel die in IMHS 409 auf Bl. 73v–77r notierte Suite von Louis Constantin mit der in Kassel unter der Signatur Mus. 2° 61d (8) verwahrten Komposition identisch ist.

¹³ Zur Biographie Pohles siehe den Artikel von Kerala J. Snyder in der neuen Ausgabe des *New Grove Dictionary*; für den – bei Snyder nicht erwähnten – Nachweis von Pohles Aufenthalt in Stockholm siehe Erik Kjellberg, *Kungliga Musiker i Sverige under Stormakstiden*, Uppsala 1979, S. 263.

¹⁴ Vgl. Engelbrecht [s. Anm. 8], S. 40–41.

¹⁵ Vgl. Kjellberg [s. Anm. 13], passim.

schendominanten“ auf, woraus sich eine unmittelbare Abfolge von terzverwandten Klängen ergibt. Französische Praxis zeigt sich zudem in der *petite reprise* am Schluß.

The image shows a musical score for a piece titled "Sarabande" by David Pohle. The score is written in 3/4 time and D minor. It consists of four systems of staves. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system also has four staves. The third system has four staves. The fourth system has four staves. Measure 10 is marked with a '10' and measure 17 with a '17'. A dynamic marking 'f' is present in measure 17.

Notenbeispiel 1: David Pohle, *Sarabande*

Pohle und seine deutschen Kollegen beherrschten das französische Idiom in einem Maße, das die Unterscheidung ihrer Suiten von genuin französischen Werken nahezu unmöglich macht. Allerdings war dies nicht der einzige fremde Stil, in dem sie zu schreiben vermochten. Die französische Manier wurde gewählt, wenn es galt, Ballette zu komponieren; ging es dagegen um die Komposition von Sonaten oder geistlichen Kon-

zerten, wurde sie gegen die ebenso perfekt beherrschte italienische Schreibart ausgetauscht. Die deutsche Musiksprache des mittleren 17. Jahrhunderts ist maßgeblich geprägt von solchen eng umrissenen und streng voneinander abgegrenzten Partikular- und Gattungsstilen, hinter die individuelle Personalstile oftmals fast völlig zurücktraten.

Die kompositorische Meisterschaft in verschiedenen, je nach aktuellen Bedürfnissen und Wünschen einzusetzenden Stilen erwartete man von den Komponisten der höfischen Kapellen als Selbstverständlichkeit. Diese Flexibilität war allerdings auch leichter möglich in einer Zeit, in der das Spektrum der Stile sich insgesamt noch in einem engeren Raum bewegte; erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatten die verschiedenen National- und Gattungsstile sich durch immer feinere Differenzierungen so weit voneinander entfernt, daß notwendigerweise eine zunehmende Spezialisierung stattfand. Die Werke von Lully und seinen Schülern auf der einen Seite und von Corelli und seinem Kreis auf der anderen setzten neue Maßstäbe, speziell auch hinsichtlich einer korrekten, das heißt stilgerechten Ausführung, die gegen Ende des Jahrhunderts anscheinend immer wichtiger wurde.

Die ersten Proteste kamen daher auch von den Kapellmusikern, die mit den unterschiedlichen Spieltechniken konfrontiert wurden. In diesem Kontext ist ein von Curt Sachs aufgefundener und 1909 publizierter Brief des Ansbacher Hofmusikers Johann Andreas Mayer aus dem Jahr 1683 aufschlußreich.¹⁶ Zum Verständnis des Dokuments sei vorausgeschickt, daß der Ansbacher Markgraf Johann Friedrich auf zwei ausgedehnten Reisen durch Frankreich – die zweite währte von 1679 bis 1681 – an der französischen Musik Gefallen gefunden hatte und nun versuchte, mit der Anstellung des Stuttgarter Hofmusikers Johann Sigismund Kusser, der über sechs Jahre hinweg in Paris Schüler Lullys gewesen war, seine Hofkapelle auf die französische Spielmanier einzuschwören. Kusser wurde mit der Aufgabe betraut, gewissermaßen als außerplanmäßiger Kapellmeister mit den Streichern des Ensembles täglich Übungen in der Ausführung französischer Musik abzuhalten. Dabei stieß er auf den Widerstand der Musiker. Der oben erwähnte Violinist Mayer gab in seinem Schreiben folgendes zu bedenken:

Nachdeme aber gnädigster Fürst und Herr, ich meine wenige wißenschafft in der violin, bey dem keyßerl: hoff zu Wien, wie bekant, von einem solchen Meister dergleichen wenig in der welt zufinden, mit ziemlichen spesen, erlernet, auch Eu: Hochfürstl: Durchl: biß dahero mit meiner wenigen persohn, hoffentlich in gnaden zufrieden gewesen, gestalten dieselbe bey Ein- und Anderer frembden herrschafft hohen anwesenheit, mich mit einem solo unterthänigst hören zulaßen, selbstn vielmahls gnädigsten befehl erteilt; dahingegen so ich diesen ganz kurzen strich annehmen – ich nicht allein ein künstliches solo zuspielden, gänzlich unterlaßen müste, sondern auch zu

¹⁶ Vgl. Curt Sachs, „Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672–1686)“, in: *SIMG* 11 (1909/10), S. 105–137, speziell S. 131–132.

kirchen- und andern vocal-sachen nichts saubers mehr mitmachen könte. [...] Alß gelanget an Eu: Hochfürstl: Durchl: hiemit mein unterthänigstes bitten, Sie wollen gnädigst ruhen, in ansehung ietzt angeregter wahrhaftiger motiven, die gnädigste verordnung thun zulaßen, damit ich von solchen Französischen bande (:gleich wie der violist Murrer zu Stuttgart, welcher auch zu Wien bey meinem Meister gelernet, exempt gewesen:) befreyet bleiben – und mithin mich in solo und andern künstlichen sachen desto qualificirter machen möge [...].

Mayers Befürchtungen, seine in Wien bei Johann Heinrich Schmelzer erlernte virtuose Violintechnik durch die bewußt unvirtuose französische Spielweise einzubüßen, stehen nicht isoliert da; an dieser Stelle sei stellvertretend auf die *Musicalischen Discurse* des Weißenfelder Hofmusikers Johann Beer verwiesen, der in seinem charakteristisch ironischen Tonfall über deutsche und französische Musiker schreibt:¹⁷

Die Frantzösische Music/ gleichwie sie einer sonderlichen Art ist/ also brauchet sie auch sonderliche Liebhaber. Ihre Suiten klingen brav bey der Taffel/ und darff sich derjenige/ der sie streicht/ den Ofen zum schrepffen nicht heitzen lassen. So kommen auch ihre gedämpften Schallmeyen¹⁸/ samt dem neuerfundenen Fagott nicht übel/ und wer ein Liebhaber davon ist/ kan jetzt auf vielen teutschen Höfen grosse satisfaction von dergleichen compositionen und instrumenten geniessen. Was aber in specie die violin anlanget/ habe ich biß dato noch keinen Frantzosen gesehen/ der ein Biberisches solo gespielt hätte.

Die Lage scheint sich in den folgenden Jahren entspannt zu haben, zumindest sind aus späterer Zeit keine Klagen überliefert. Offenbar wich an den deutschen Höfen die strenge Handhabung der französischen Aufführungspraxis bald einer gemäßigeren Einstellung und man entwickelte eine gleichsam internationale Spieltechnik, in der die spezifischen Nationalstile integrativ behandelt wurden und je nach Bedarf mehr oder weniger in den Vordergrund treten konnten. Diese Vermischung schlug sich auch in der Komponierweise nieder; sie kennzeichnet die dritte Phase der Rezeption des französischen Stils, die sich in Mitteldeutschland von etwa 1690 bis 1720 verfolgen läßt.

Einem Komponisten der Generation Pohles oder Dreses wäre es nicht in den Sinn gekommen, in einer einzigen Komposition Elemente verschiedener Gattungen oder Stile miteinander zu verschmelzen. Derartige Experimente sind vielmehr typisch für das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert. Erste Belege finden sich am kurfürstlichen Hof zu Hannover, wo mit Agostino Steffani ein Komponist tätig war, der durch seine Herkunft aus

¹⁷ Zitiert nach Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Reprint der Ausgabe Nürnberg 1719 mit einem Nachwort von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1982, S. 64.

¹⁸ Hier sind offenbar Oboen gemeint.

Venedig und seine Ausbildung in München, Rom und Paris nachgerade prädestiniert schien, die divergierenden nationalen Stile in seinem Schaffen zu vereinen. In seinen für den Hof zu Hannover geschriebenen Opern kombiniert er einen ausgesprochen französischen Tonfall in den orchestralen Partien mit durch und durch italienischen Rezitativen. Der französische Klang von Steffanis Arien und Ballettsätzen entsteht durch spezifische melodische, harmonische und rhythmische Wendungen, speziell aber auch durch die Besetzungskonventionen des Lully-Orchesters mit Holzbläser-verstärkten Außenstimmen. Allerdings ist der Satz nicht fünfstimmig (wie stets bei Lully), sondern entspricht der italienischen vierstimmigen Norm.

Doch Steffanis Experimente beschränkten sich nicht auf die klangliche Ebene; zuweilen kombinierte er auch Formkonzepte unterschiedlicher Gattungen. Das in dieser Hinsicht vielleicht kühnste Experiment findet sich in der Ouvertüre zu seiner ersten Hannoverschen Oper *Henrico Leone* (1689). Die Ouvertüre ist nicht separat als festliche Einleitung konzipiert, sondern führt direkt in die Handlung der ersten Szene, indem ihr schneller zweiter Teil unversehens zu einer Schilderung des Sturms wird, in den das Schiff Heinrichs des Löwen auf der Rückkehr in die Heimat gerät. In die Sturmböen mischen sich die verzweifelten Rufe der Besatzung, und so schließen sich in dieser Ouvertüre Orchesterstück und Chorsatz mit ihren unterschiedlichen Funktionen zu einer übergeordneten dramatischen Einheit zusammen.

The image displays a musical score for a storm scene. It is organized into two systems of staves. The first system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for instrumental parts. The second system also consists of four staves, with the top two being vocal and the bottom two instrumental. The notation is dense and rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a storm scene. The score is written in a historical style, with a focus on rhythmic complexity and dramatic effect.

33

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà, la

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà,

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà,

Cie - li, ai - ta, ai - ta, pie - tà, pie - tà,

33

39

na - ve, la na - ve à pe - rir vá

la na - ve, la na - ve à pe - rir vá

la na - ve à pe - rir vá

la na - ve à pe - rir vá

39

Notenbeispiel 2: Agostino Steffani, Sinfonia aus der Oper *Henrico Leone*

Beispiele dieser Art finden sich in der Folge gehäuft in Hannover, und zwar nicht nur in der Oper. Dies belegen mehrere Sammelbände aus dem Bestand der Royal Music Collection in der British Library, die offenbar einen um 1710 nach England gelangten Querschnitt durch das im späten 17. Jahrhundert für die Hannoversche Hofkapelle geschaffene Kirchenmusikrepertoire enthalten.¹⁹ Der Hannoversche Konzertmeister Valoy zum Beispiel ist mit einem *Magnificat* vertreten,²⁰ in dem er ein italienisch behandeltes Instrumentalensemble einer ausgesprochen französischen Vokalgruppe entgegenstellt und auch sämtliche Vortragsbezeichnungen in französischer Sprache angibt. Besondere Aufmerksamkeit verdient eine anonyme Vertonung des 112. Psalms „Laudate pueri Dominum“, die weitgehend als französische Ouvertürensuite gestaltet ist.²¹ Die Ouvertüre selbst ist hier zwar als rein instrumentales Vorspiel gehalten, die sich anschließenden einzelnen Psalmverse sind jedoch meist tanzartig gearbeitet; sie kulminieren bei den Worten „suscitans a terra“ in einer großen Chaconne. Das Instrumentalensemble weist mit 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Fagott und Basso continuo die von Steffani eingebürgerte Mischung französischer und italienischer Besetzungsprinzipien auf.

Die hannoverschen Neuerungen waren für Mitteldeutschland und speziell für die thüringischen Höfe von unmittelbarer Bedeutung – Steffanis *Henrico Leone* zählte um 1700 zu den bekanntesten, vielerorts immer wieder gespielten Opern, und besonders das umfangreiche Inventar der Rudolstädter Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach verzeichnet in großer Zahl geistliche und weltliche Werke aus Hannover (darunter zum Beispiel auch das erwähnte *Magnificat* von Valoy).²²

Der Einfluß Steffanis und seiner Schule ist um 1700 in den Repertoires der thüringischen Hofkapellen allenthalben zu spüren. Zugleich wurden die Stil- und Besetzungsmodelle aber auch den regionalen Gepflogenheiten angepaßt und schon bald bildete sich eine spezifisch thüringische Sondertradition heraus. Zur Erläuterung mögen einige Beispiele dienen:

1. Von dem 1712 verstorbenen Gothaer Hofkapellmeister Christian Friedrich Witt sind in der Hessischen Landesbibliothek Kassel die offenbar originalen Stimmensätze zu drei Ouvertürensuiten erhalten.²³ Die vier- bis siebensäztigen Werke repräsentieren französische Formmodelle verbunden mit einer leicht italienisch anmutenden Melodik. Der Orchestersatz ist wie bei Steffani stets vierstimmig, allerdings nicht nach klassischer italienischer Tradition mit zwei Violinen, Viola und Baß besetzt, sondern mit nur einer Violine und zwei Violon. Es ist anzunehmen, daß bei der Aufführung dieser Werke alle

¹⁹ Signaturen: R.M. 24.a.1., R.M. 24.a.2., R.M. 24.a.3., R.M. 24.a.4. und R.M. 24.a.5.

²⁰ Signatur: R.M. 24.a.1., Nr. 11.

²¹ Signatur: R.M. 24.a.5., Nr. 3.

²² Vgl. Bernd Baselt, „Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)“, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105–134.

²³ Signatur: Mus. 2° 60b.

Geiger des Ensembles gemeinsam die oberste Stimme spielten und so die für Lullys Orchesterklang typische Akzentuierung der Oberstimme erzielten. Witt verstärkte seine Streichergruppe allerdings nicht wie üblich durch ein Holzbläsertrio sondern durch ein Quartett; in zweien der drei Stimmensätze finden sich zusätzlich zu den vier Streichern noch vier Bläser – als „Hautbois“, „Hautcontre“, „Taille“ und „Basson“ (bzw. „Bassono“) bezeichnet. Die Bläser gehen meist mit den vier Streichern *colla parte*, nur gelegentlich treten die beiden oberen und die tiefste Stimme für kurze Zeit als Trio hervor, zuweilen spielt auch das Bläserquartett ohne die Streicher.

Christian Friedrich Witt: Ouverturen (LB Kassel, Ms. 2° 60b)
Satzfolge und Disposition der Stimmen

1. *Ouverture a 6 (B-Dur)*

Ouvertur – Entrée – Ciacona – Rondeaux – Menuet – Bouree

Violino Hautbois

Viola 1 (C 1)²⁴ Haute contre (C 1)

Viola 2 (C 3) Taille (C 3)

Violon Bassono

2. *Ouverture à 6 (G-Dur)*

Ouverture – Aria – Sarabande – Menuet

Violino Hautbois

Viola 1 (C 1) Haute contre (C 1)

Viola 2 (C 3) Taille (C 3)

Violon Basson

3. *Ouverture a 4 (G-Dur)*

Ouvertur – Aria de Capriccio – Gavott – Menuet – Bouree – Courant – Menuet

Violino ô Hautbois

Violino ô Hautbois

²⁴ Diese Angaben bezeichnen die Schlüssel (C 1 = Sopranschlüssel, C 3 = Altschlüssel); die unbezeichneten Stimmen sind in der für die jeweiligen Instrumente typischen Weise notiert.

Viola 1 ô Haute contre (C 1)

Viola 2 ô Taille (C 3)

Violon ô Bassono

Cembalo

2. Mein zweites Beispiel betrifft eine Ouvertüre, die gemeinhin als eine Komposition des Meininger Kapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731) angesehen wird. Klaus Hofmann hat jedoch im Vorwort seiner Edition des Werks dargelegt,²⁵ daß die einzige erhaltene Quelle,²⁶ ein Stimmensatz mit der originalen Datierung „Februar 1715“, das Stück einfach nur als eine Komposition „del Baach“ ausweist und daß die Zuschreibung an Johann Ludwig Bach erst im 19. Jahrhundert erfolgte. Als möglicher Komponist kommt daher laut Hofmann auch der Eisenacher Organist und Kammermusiker Johann Bernhard Bach (1676–1749) in Betracht, zumal von diesem überliefert ist, daß er „viel schöne, nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete Ouvertüren gesetzt“²⁷ habe. Ich möchte diesen Gedanken noch einen Schritt weiterführen: Zahlreiche Revisi-onseintragungen in den Stimmen weisen eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den Schriftzügen Johann Bernhard Bachs auf, während sich zu den derzeit greifbaren Schriftproben Johann Ludwig Bachs keine Übereinstimmungen zeigen. Größere Sicherheit ist aufgrund der Kürze der Eintragungen nicht zu erlangen; es besteht damit aber immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß hier ein originaler Stimmensatz zu einem Werk Johann Bernhard Bachs vorliegt. Folgt man dieser Hypothese, so wäre noch zu erwägen, ob es sich – ungeachtet der abweichenden Tonartbezeichnung (g-Moll statt G-Dur) – nicht um die in C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis von 1790 erwähnte bislang verschollen geglaubte fünfte Ouvertüre des Komponisten handelt.²⁸

Die Disposition des Orchestersatzes ist ganz ähnlich wie bei Witt, scheint aber geteilte Violinen und nur eine Viola vorzusehen (vgl. die Notierung von Dessus und Hautcontre im Violinschlüssel). Immerhin sind von der Dessus-Stimme zwei Exemplare vorhanden; zusammen mit der doppelten Baß-Stimme deutet dies auf eine der französischen Praxis entsprechende stärkere Besetzung der Außenstimmen. Ebenfalls wie bei Witt verstärken die Oboen die beiden oberen Stimmen und treten zuweilen mit dem Fagott als Trio hervor.²⁹

²⁵ Erschienen 1984 in der Reihe *Stuttgarter Bach-Ausgaben* (Carus-Verlag).

²⁶ Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Mus. ms. Bach St 300.

²⁷ Vgl. *Bach-Dokumente*, Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel 1972, Nr. 666, S. 81.

²⁸ Vgl. *Verzeichniß des musicalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 83.

²⁹ Setzt man voraus, daß hier ein originaler Eisenacher Stimmensatz vorliegt, so würde dies gegebenenfalls auch Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis von G. P. Telemanns Ouvertüren ermöglichen, deren Originalquellen aus seiner Thüringer Zeit sämtlich verschollen sind.

Johann Bernhard Bach (?), *Ouverture à 4, G-Dur* (SB Berlin, St 300)
 Ouverture – Air – Menuet – Gavotte – Air – Bouree

Dessus (mit Eintragungen „Hautb. solo“ und „Tutti“ in Satz 2 und 5)

Dessus (mit Eintragungen „Hautb. solo“ und „Tutti“ in Satz 2)

Hautcontre (G 2; mit Eintragungen „Hautb. solo“ und „Tutti“ in Satz 2 und 5)

Taille (C 3)

Basson

Basson Continuo (beziffert)

3. Zum Schluß sei noch kurz ein Blick auf den Ouvertürenstil des jungen Johann Sebastian Bach geworfen. Bach lernte die französische Musik während seiner Lüneburger Zeit (1700–1702) „durch öftere Anhörung“ der Hofkapelle des Herzogs von Celle kennen und ergriff die Gelegenheit, sich in diesem Geschmack „welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen“.³⁰ Möglicherweise geht gar das französische Repertoire in den beiden von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph angelegten Sammelbänden – dem „Andreas-Bach-Buch“ und der „Möllerschen Handschrift“ – zumindest teilweise auf seine Vermittlung zurück.³¹ Wann Bach sich auch kompositorisch mit dem französischen Stil auseinanderzusetzen begann, ist angesichts der gravierenden Überlieferungs-, Echtheits- und Chronologieprobleme des Frühwerks kaum sicher zu bestimmen. Die im „Andreas-Bach-Buch“ enthaltene *Ouverture* in F-Dur (BWV 820) könnte jedenfalls ein solches, unter dem Eindruck der Lüneburger Erfahrungen geschriebenes Werk sein, zumal wenn man annimmt, daß es sich hier um die Cembalo-Transkription einer zunächst als Orchesterwerk konzipierten Komposition handelt.³²

Einen erneuten Impuls für eine Beschäftigung mit der französischen Manier dürfte Bach im Sommer 1713 erhalten haben, als der junge Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar von seiner Studien- und Bildungsreise nach Holland zurückkehrte und nachweislich zahlreiche Musikalien von dort mitbrachte.³³ Die bevorstehende Ankunft des Prinzen veranlaßte den Bach-Schüler Philipp David Kräuter, seine Gönner um eine Verlängerung seines Weimarer Studienaufenthalts zu ersuchen, da er hoffte, „noch manche schöne Italienische und Frantzösische Music“ zu hören, „welches mir absonderlich in

³⁰ Vgl. *Bach-Dokumente* III, Nr. 666, S. 82.

³¹ Zu den beiden Sammelbänden J. C. Bachs vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 30–56; zur möglichen Herkunft des in ihnen enthaltenen französischen Repertoires siehe Christoph Wolff, „Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks“, in: *Bach-Jahrbuch* 71 (1985), S. 99–118, speziell S. 106–107.

³² Vgl. David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 30–32.

³³ Vgl. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung*, S. 158–159.

Componirung der Concerten und Ouverturen sehr profitabel seyn würde“.³⁴ Soweit erkennbar reagierte Bach auf diese Erweiterung des Weimarer Repertoires zum ersten Mal gegen Ende des Jahres 1714. In der Literatur ist bereits verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß der Eingangschor der Adventskantate *Nun komm der Heiden Heiland* (BWV 61) möglicherweise durch Steffanis *Henrico Leone*-Ouvertüre angeregt wurde.³⁵ Der französische Gestus dieser Kantate, deren Text bezeichnenderweise aus dem von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister für den Eisenacher Hof geschaffenen „französischen Jahrgang“ stammt, manifestiert sich jedoch nicht nur auf der formalen Ebene, sondern wiederum auch in der Disposition der Besetzung. Abweichend von seiner üblichen Praxis faßte Bach im Eingangschor dieses Werks die beiden Violinen zu einer Stimme zusammen und erzielte so die charakteristische Dominanz der Oberstimme. Die Baßstimme war mit Violoncello (oder Violoncelli ?),³⁶ Fagott und Orgel ebenfalls vergleichsweise üppig ausgestattet, während die Mittelstimmen (Viola I+II) wohl nur über eine einfache Besetzung verfügten. Bach schloß sich mithin in seiner Kantate der für Gotha und (vermutlich) Eisenach belegten Sondertradition des französischen Stils an. Durch die erstmalige Integration dieses Stils in die geistliche Kantate, bei gleichzeitiger Koppelung mit den für die Gattung üblichen italienisch-deutschen Satzmodellen (Rezitativ, Arie und Choral), schuf er die Voraussetzungen für eine Stilsynthese, die sein späteres Schaffen nachhaltig prägen sollte.

³⁴ Vgl. Schulze [s. Anm. 33], S. 156–163, sowie *Bach-Dokumente* III, S. 649–650.

³⁵ Vgl. Christoph Wolff, „Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990, hrsg. v. K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 21–32, speziell S. 28; sowie Johann Sebastian Bach, *Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61. Faksimile der Originalpartitur mit einem Vorwort herausgegeben von Peter Wollny*, Laaber 2000, S. VIII.

³⁶ Vgl. die autographe Besetzungsangabe zu Satz 5.