

0

Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold

Von Gunter Hempel (Leipzig)

Als man Johann Sebastian Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann im Sommer 1733 das Organistenamt an der Dresdner Sophienkirche übertrug, wurde er Nachfolger des kurz zuvor (2. Juli) gestorbenen Christian Petzold. Die naheliegende Frage, ob persönliche Beziehungen zwischen der Familie Bach und diesem Dresdner Musiker bestanden haben, ist bisher noch nicht untersucht worden und soll hier außer Betracht bleiben. Wichtig und auch aufschlußreicher dagegen sind die nachfolgend aufgezeigten Beziehungen, die zwischen Werken Joh. Seb. Bachs und Chr. Petzolds bestehen, und aus denen sich persönliche Verbindungen mit großer Wahrscheinlichkeit ableiten lassen.

1. In Wolfgang Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis, Anhang 88, rangiert unter den zweifelhaften Werken Bachs eine Fuge C-Dur. Sie ist (laut BWV) durch zwei handschriftliche Quellen: 1. in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und 2. in der ehem. Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg bekannt. Da die Bestände der letzteren z. Z. nicht zugänglich sind und auch keine Beschreibung der Quelle existiert, muß sie außer acht gelassen werden. Laut Auskunft der Westdeutschen Bibliothek Marburg, in deren Verwahrung sich die Berliner Handschrift jetzt befindet¹, handelt es sich um ein zweiblättriges Manuskript 34×20,8 cm, das in einen dunkelgrünen Aktendeckel eingehaftet ist. Nur die Seiten 2 und 3 zeigen Notenlinien und sind beschrieben. Auf Seite 1 ist von späterer Hand mit Bleistift vermerkt: *Bach/Fuga C-dur*. Auf Seite 2 steht über dem Beginn des Werkes von der Hand des Notenschreibers herrührend links oben: *Fuga*, rechts oben: *Bach*. Diese Handschrift, ebenso wie auch die Königsberger, stammt nicht von der Hand Joh. Seb. Bachs, was schon immer Zweifel an der Autorschaft des Meisters hervorrief. Es ist daher durchaus naheliegend, sie, wenn stärkere Beweise dafürsprechen, einem anderen Komponisten zuzusprechen. Dies tat schon Gotthold Frottscher², als er die zur Diskussion stehende Fuge als besonders typisch für Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734 bis 1794) bezeichnete, ohne allerdings die Möglichkeit der Bachschen Urheberschaft zu erwähnen und zu entkräften.

Eine Sammlung von 11 *Fughe per L'Organo ô Clavicembalo* des 1677 in Königstein in Sachsen geborenen Christian Petzold, die sich als autographe Handschrift in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden befindet³, enthält auch diese Fuge C-Dur, und es liegt nahe, sie nun als Werk Petzolds anzusprechen.

¹ Sign.: *Mus.ms. Bach P 645*. — An dieser Stelle möchte ich Herrn Heinz Ramge für die freundlich zur Verfügung gestellte Quellenbeschreibung danken.

² Gotthold Frottscher, *Geschichte des Orgelspiels*. Berlin (1936), Bd. II, S. 716.

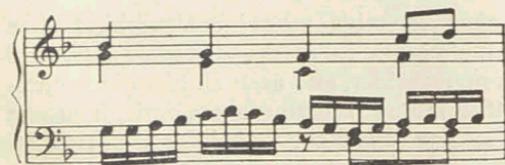
³ Sign.: *Mus. Ms.* ²³⁷⁴/_{U/1}

Da eine der Fugen dieser Sammlung (Nr. 7, *d*-Moll) als *Fuga di Segger* angegeben ist⁴, alle anderen in dem Bande enthaltenen 10 Fugen aber ohne Bezeichnung des Autors sind, müssen sie, da auf dem Umschlagblatt die ganze Sammlung als von Petzold herrührend angegeben ist, als Kompositionen dieses Meisters angesehen werden.

Die zweifelhafte Bach-Fuge *C*-Dur (BWV Anhang 88) steht als Nr. 9 in der Sammlung Petzolds. Die Berliner Handschrift stimmt mit der Dresdner Fassung fast wörtlich überein. Außer drei leicht erkennbaren Schreibfehlern sind nur geringfügige Änderungen der Kontrapunkte festzustellen, die meist eine harmonische und bewegungsmäßige Verbesserung gegenüber dem Dresdner Original darstellen, dazu treten kurz vor Schluß Oktavverdoppelungen im Baß.

So eindeutig dieser Quellenbefund sein mag, muß nun versucht werden — eingedenk der damals üblichen Freizügigkeit den Werken eines anderen Musikers gegenüber, die dazu führte, daß man fremde Werke ohne Namensnennung abschrieb — auch noch stilistische Kriterien als Beweis beizubringen. Allerdings treten hier Schwierigkeiten auf, da das Gesamtwerk Petzolds sehr klein ist. So stellen die 10 Fugen der obengenannten Sammlung die Gesamtheit der streng kontrapunktischen Formen des Meisters dar, von einzelnen imitatorisch gearbeiteten Triosätzen abgesehen. So muß der stilistische Vergleich der Bach-Fuge mit anderen Fugen Petzolds ganz im Rahmen der Sammlung der 11 *Fughe per L'Organo ó Clavicembalo* bleiben.

Eine eingehendere Betrachtung dieser Fugen zeigt bald, daß ihre Gestaltung nur sehr bedingt Charakteristisches aufzuweisen hat. Es finden sich figurativ-spielerische Themen neben solchen in langen Notenwerten ohne virtuose Umrahmung, wie sie uns auch von anderen Meistern der Zeit bekannt sind. Die Durchführungen dieser Themen unterscheiden sich nicht grundsätzlich von denen eines Mattheson, Graupner oder Telemann: die Neigung zur Homophonie ist auch hier zu spüren, die Kontrapunkte sind nicht melodisch selbständig geführt, sondern dienen auf weite Strecken nur der harmonischen Begleitung des Themas:



(Petzold, *Fughe per L'Organo*..., Nr. 1, Takt 7–9).

⁴ Es handelt sich offenbar um Joseph Seeger, geb. 21. 3. 1716 in Melnik/Böhmen; gest. 22. 4. 1782 in Prag, obwohl sie in keiner der mir zugänglichen Fugensammlungen Seegers nachzuweisen ist.



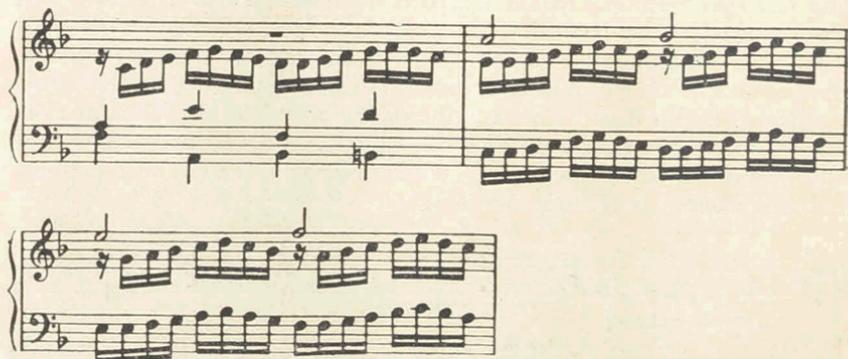
(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 2, T. 25–27)

In den Zwischenspielen wird diese Tendenz dann ganz deutlich, indem eine von Thema und Kontrapunkt losgelöste Akkordik zustande kommt:



(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 4, T. 22–27)

Zum anderen ist besonders in den Zwischenspielen eine oft reichlich primitive Sequenztechnik festzustellen, die in den Fugen Petzolds wie auch der zeitgenössischen Kleinmeister herrscht. Die Figuren des Themas werden dabei förmlich zu Tode gehetzt:



(Petzold, *Fughe per L'Organo...*, Nr. 1, T. 50–52)

Bleiben die Fugendurchführungen Petzolds sehr im Unverbindlichen stecken, so haben die Fugen doch ein typisches Merkmal, das sie auffallend von denen seiner Zeitgenossen unterscheidet, und zwar ist dies die Schlußführung. In allen 10 Fugen der Sammlung (mit Ausnahme derjenigen von J. Seeger) hebt sie sich vom Gesamtverlauf ab, wobei Petzold sich im Gegensatz zu analogen Bildungen bei Johann Sebastian Bach (Wohltemperiertes Klavier, Teil I, Nr. 1 u. 2) von der Thematik der Fuge löst und ganz

selbständige Motive einführt, zum Teil nach einer Kadenz ganz neu ansetzt. Auffallend ist dabei der harmonische Reichtum, den Petzold in diesen Partien entfaltet. Hier zeigt er sein ganzes Können und wächst über bloße Mittelmäßigkeit hinaus; eine solche Ausdruckskraft wissen nur Bach und Händel einzusetzen. Dennoch bleibt der typische Unterschied bestehen: Bach sowohl als auch seine Zeitgenossen lassen bei derartigen Bildungen das Thema der Fuge durchschimmern oder vollständig auftreten, besonders Bach ist in dieser Ökonomie der Mittel Meister.

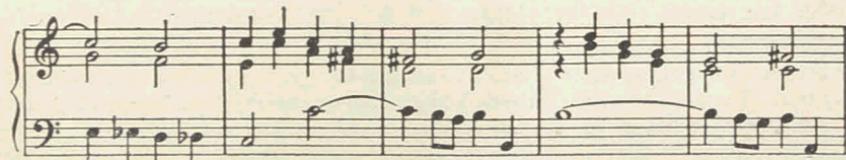
Aber auch in der Fugengestaltung selbst unterscheidet sich Bach von Christian Petzold und seinen deutschen Zeitgenossen. Bei ihm ist weder formelhafte Sequenztechnik, noch primitive Homophonie in den Fugendurchführungen und Zwischenspielen anzutreffen, wie sie bei Petzold nachzuweisen waren, sondern alle Bildungen stehen mehr oder weniger eng im Zusammenhang mit dem Thema, schließen sich der Geprägtheit desselben an, gerade hier zeigt sich der Größenordnungsunterschied von Bach zu allen Meistern neben ihm.

Zwischen diesen beiden Fronten — hie Bach — hie Petzold und die deutschen Zeitgenossen — steht die zweifelhafte „Bach-Fuge“. Die oben dargestellte Quellenlage weist sie auf die Seite Petzolds und der stilistische Befund liefert die Bestätigung. Schon das Thema zeigt die geschilderte Sequenztechnik deutlich, wobei die kraftlose Chromatik die Ferne Joh. Seb. Bachs nachdrücklich unterstreicht.



(Petzold, *Fughe per L'Organo*... Nr. 9, T. 1—10)

Natürlich wird auch der weitere Verlauf durch diesen Charakter wesentlich bestimmt. Ebenfalls anzutreffen sind die homophonen Zwischenspiele galanter Prägung:



(Petzold, *Fughe per L'Organo*... Nr. 9, T. 55—59)

Als wichtigstes gemeinsames Erkennungsmerkmal dient wieder die Schlußbildung: von einem Unisono-Vortrag der Themenfortspinnung eingeleitet beginnt eine achttaktige Kadenz, die sich gänzlich neben die Fuge stellt:

(Petzold, *Fughe per L'Organo*... Nr. 9, T. 89–96)

Da auch der stilistische Befund dafür spricht, daß Christian Petzold der Komponist der Fuge C-Dur ist, soll sie getrost aus der Reihe der Werke Johann Sebastian Bachs gestrichen und, bis zwingende Argumente dagegen vorgebracht werden, dem Dresdner Hoforganisten zugesprochen werden.⁵

2. Aber die Verbindung zwischen Christian Petzold und Johann Sebastian Bach innerhalb dieser Sammlung beschränkt sich nicht auf diese eine Fuge. Neben einer gewissen Ähnlichkeit des Themas der Nummer 10, *d*-Moll, mit dem Thema der zweistimmigen Invention gleicher Tonart von Bach, erregt die Fuge *F*-Dur, Nr. 11, unsere Aufmerksamkeit. Die Überschrift bestätigt, daß Bach für Christian Petzold kein Unbekannter war, und daß er in Dresden sehr hoch eingeschätzt wurde: *Fuga sub Diatessaron La Guida è pra soil Nome del celebre Signor Bach*.

In musikalischer Hinsicht allerdings läßt diese Fuge die Nähe des Bachschen Genius sehr vermissen. Es gelingt dem Komponisten nicht, die Chromatik des *B-A-C-H*-Themas zu bewältigen. Er ergeht sich in Akkordsequenzen, die oftmals den harmonisch-funktionalen Zusammenhang außer acht lassen.

3. Ist durch die Überschrift der BACH-Fuge die – wenn auch nur einseitige – Kenntnis der beiden Meister erwiesen, so kann noch eine weitere Beziehung zwischen Werken Bachs und Petzolds aufgezeigt werden. Vier Jahre vor seinem Tode (1729) legte letzterer eine Sammlung von 25 *Concerts*

⁵ Der von Frotscher (s. o.) genannte Beauvarlet-Charpentier scheidet als Komponist aus, da er erst ein Jahr nach Petzolds Tod geboren wurde (1734), somit eine Fuge von ihm nicht 1729 in einer Sammlung erscheinen kann.

Überhaupt taucht dieses Thema in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts noch mehrmals auf. So werden durch Martin Falck (*W. Fr. Bach*, Leipzig, 1913, S. 136) eine Sinfonia *D*-Dur zur Himmelfahrtskantate „Wo geht die Lebensreise hin“ von Wilhelm Friedemann Bach, eine Sinfonie von I. Holzbauer und M. Monn mit dem gleichen Themenkopf namhaft gemacht. Weitere ähnliche Formen finden sich in den DTBIII, 1, S. 47: Sinfonie von Toeschi; DTBIII, 1, S. 50: Sinfonie von Cannabich; DTÖ XV, 2, S. 81: Sinfonie von Monn.

pour le Clavecin an. Diese uns in zwei sauber geschriebenen Bänden (22×35 cm, Querformat) überlieferten Werke gehören der Gattung des Cembalokonzertes ohne Orchesterbegleitung an, ebenso wie Bachs „Italienisches Konzert“ von 1735. Diese Gattung ist — ganz im Gegensatz zum Concerto grosso und dem orchesterbegleiteten Solokonzert — von den Komponisten der Barockzeit sehr wenig gepflegt worden. Außer den Werken Bachs und Petzolds sind nur einige Konzerte von Johann Paul Kunzen, Giovanni Matteo Leffloth, Michael Scheuenstuhl und Johann Nikolaus Tischer überliefert. Diese Werke, die zum Teil auch Tanzsätze aus der Suite aufnehmen, schließen sich mehr oder weniger der italienischen von Antonio Vivaldi ausgebildeten Konzertform an. Bei Tischer, Kunzen und Petzold wird sowohl in zyklischer Hinsicht grundsätzlich die Dreisätzigkeit (schnell-langsam-schnell), als auch im Satzaufbau der charakteristische Tutti-Solo-Wechsel übernommen. Leffloths und Scheuenstuhls Werke sind nur dem Namen nach Konzerte. Ersterer schreibt eine Mischung von strengem Kirchensonatenstil und galanter Homophonie, letzterer kopiert italienische Vorbilder auf primitive Art, indem das Thema nur in die nächstverwandten Tonarten gesetzt wird.⁶

Das Verhältnis Bachs zu Petzold ist in diesem Falle nicht ganz eindeutig zu klären. Wohl hat Bach mit Johann Gottfried Walther 20 Jahre vor seinem Italienischen Konzert (1714) in Weimar die bekannten Klavier- und Orgeltranskriptionen nach italienischen und deutschen Instrumentalkonzerten angefertigt, aber erst sehr viel später ist er zu der originalen Neuschöpfung geschritten. Liegt es nicht nahe, auch wenn keine greifbaren Ähnlichkeiten und Anklänge an das Vorbild zu finden sind, Anregungen dazu durch seine Zeitgenossen zu vermuten, wobei Petzold in Dresden ihm um diese Zeit besonders nahestehen mußte, mehr als die Süddeutschen Leffloth und Scheuenstuhl, Tischer in Schmalkalden und Kunzen in Norddeutschland? Vielleicht haben ihn gerade die in vielem unbefriedigenden Lösungen seiner Zeitgenossen gereizt, das Problem von sich aus zu lösen?

Allerdings hat Bach hier alle seine Vorgänger — trotz gewisser technischer Gemeinsamkeiten (selbständige Solothemen) — weit hinter sich gelassen und ist im Gegensatz zu Petzolds unverbindlichen Akkordbrechungen und Passagen zu prägnanten Themenbildungen vorgestoßen. So hat er mit diesem Werk alles Zwitterhafte der Solokonzerte der Meister um ihn, die aus Suite, Konzert und Tokkata die ihnen geeignet erscheinenden Mittel aussuchten, Altes und Neues wahllos mischten, kraft seiner Größe vermeiden können und zu einer bezwingenden Einheit zusammengefügt.

Wieder einmal — wie bei vielen Formen, die Johann Sebastian Bach bearbeitet hat — ist sein Werk Zusammenfassung, Höhepunkt und Endpunkt zugleich gewesen, und die als Anreger und Zuträger dienenden Kleinmeister fallen der Vergessenheit anheim.

⁶ Hier sei auf die Arbeiten von Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Lpz. 1905 und H. Daffner, *Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, 1908 verwiesen.