

Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs

Von Joshua Rifkin (Cambridge, MA)

17

Zu den bekanntesten Instrumentalstücken Bachs gehört jener langsame Satz, der als Einleitungssinfonia der wohl 1729 komponierten Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ BWV 156 wie auch als Mittelsatz des etwa zehn Jahre später entstandenen Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056 überliefert ist.¹ Das Verhältnis der beiden Fassungen hat sich bisher nicht eindeutig klären lassen. Früher hatte es den Anschein, daß beide auf die vermutliche Urform von BWV 1056, ein Violinkonzert aus Bachs vorleipziger Zeit, zurückgehen müssen. Wie aber Ulrich Siegele nachgewiesen hat, können höchstens die Außensätze des Cembalokonzerts aus diesem verschollenen Werk übernommen worden sein.² Nach Wilfried Fischer, der Siegeles Argumente weiterentwickelt, hätte die Kantatensinfonia als Vorlage von BWV 1056/2 zu gelten.³ Im folgenden wird jedoch gezeigt, daß Fischers Beweisführung nicht überzeugen kann.

Da Kantate 156 nur in späten Abschriften vorliegt, lassen sich keine unmittelbaren Schlüsse darüber gewinnen, ob die Sinfonia eine Neukomposition oder eine Bearbeitung darstellt. Der Versuch also, die eingangs geschilderte Problematik zu erhellen, muß vor allem auf einer stemmatischen Bewertung der Abweichungen zwischen BWV 156/1 und BWV 1056/2 beruhen; hierzu liefern nicht nur die Lesarten selbst, sondern auch der Schriftbefund des Konzertaufographs P 234 wichtige Anhaltspunkte.

Die wesentlichen Divergenzen zwischen den beiden Sätzen lassen sich kurz zusammenfassen. Die Sinfonia zu BWV 156 steht in F-Dur und verlangt als Soloinstrument eine Oboe. Der Konzertsatz BWV 1056/2 steht in As-Dur; die dem Cembalo zugewiesene Solostimme erscheint in reichverzierter Form, und die begleitenden Streicher tragen die Vorschrift „pizzicato“. Nach einer abrundenden, beiden Versionen gemeinsamen Tonikakadenz in T. 19 endet die Kantatenfassung mit einem Halbschluß in C-Dur, der den Übergang zur darauffolgenden, ebenfalls in F-Dur stehenden Arie vermittelt; in BWV 1056/2 findet sich an dieser Stelle eine um einen Takt längere Fortschreitung in die Dominante der Tonikaparallele, der Tonart des dritten Satzes.

¹ Zu den Datierungen vgl. Dürr Chr., S. 99, bzw. TBSt 4/5, S. 113.

² U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 129f.

³ W. Fischer, Krit. Bericht NBA VII/7, S. 84–86 und 92.

Schon der Textvergleich deutet darauf hin, daß die Vorlage von BWV 1056/2 kaum in As-Dur gestanden haben kann.⁴ So weist zum Beispiel die erste Violine in T. 7/8 eine der Kantatenfassung gegenüber inkonsequente Behandlung der Oktavlage auf, die offensichtlich durch Höhertransposition verursacht worden ist; ähnliche Varianten anderswo im Satz lassen sich ebenfalls wohl nur als transpositionsbedingte Oktavversetzungen auffassen.⁵ Die genaue Tonart der Vorlage geht aus folgenden Korrekturen im Autograph hervor:

Takt	Stimme	Bemerkung
5	Violine I	1. Note aus c'' in es'' geändert.
7	Violine II	Letzte Note c'' ursprünglich in das a'-Spatium gesetzt.
8	Violine II	Auflösungszeichen vor der ersten Note zunächst um ein Spatium zu tief plziert.
11	Viola	Letzte Note wohl aus g' durch Tilgung in b' korrigiert.

Da es sich in jedem Falle um eine Terzverschiebung handelt, muß Bach aus einer Quelle in F- oder Fis-Dur kopiert haben, wobei die letztere Tonart aus praktischen Rücksichten ausscheidet.⁶

Mit dieser Feststellung rückt die Frage nach der ursprünglichen Gestalt des Satzschlusses in den Mittelpunkt der Betrachtung. Wie schon angedeutet, hält Fischer die Version der Kantate für die Erstfassung, die des Konzerts dagegen für eine Umarbeitung, die den Mittelsatz den neuen

⁴ Zugrunde gelegt wurden hier die Lesarten von P 234, die in BG 17, S. 142f., wiedergegeben sind. Beim Ausschreiben der Aufführungsstimmen hat Bach anscheinend weitere Änderungen vorgenommen, die sich in der Forkelschen Abschrift P 239 erhalten haben; vgl. Fischer, a. a. O., S. 87, sowie die Neuausgabe von BWV 1056 durch H.-J. Schulze, Edition Peters Nr. 9386, Leipzig 1977.

⁵ Vgl. T. 3, Viola, 3. und 4. Note; T. 4, Viola, 3. und 4. Note; T. 7, Viola, 3. Note bis T. 8, Viola, 2. Note; T. 13, Violine I, 1. und 2. Note (hier bleibt allerdings zu fragen, warum Bach nicht auch in der zweiten Hälfte des Taktes analog verfahren ist); T. 17, Viola, bis T. 18, Viola, 2. Note (verbunden mit anderen Abweichungen). Eine weitere Oktavverlegung – T. 11, Violine I, 3. Note – hat Bach wohl deshalb vorgenommen, um eine durch den hinzugefügten Cembalobaß geschaffene Parallelführung zu vermeiden.

⁶ Die angeführten Korrekturen wiegen um so schwerer, als sie etwa ein Drittel des gesamten Korrekturenbestands im Orchestersatz ausmachen; außer ihnen und den weiter unten behandelten Revisionen in T.19/20 finden sich nur noch eine geringfügige melodische Änderung in T. 4, Continuo, ein aus nicht näher erkennbaren Gründen verdickter Notenkopf in T. 8 der gleichen Stimme sowie eine Oktavversetzung in T. 18, Viola. Die Vermutung, daß die Kantatensinfonia die ursprüngliche Tonart biete, hat bereits Siegele geäußert (a. a. O., S. 130), ohne dies jedoch im einzelnen zu begründen.

tonartlichen Verhältnissen anpassen sollte. Er beruft sich hierbei auf die Beschaffenheit von P 234. An der betreffenden Stelle der Handschrift stehen, wie er schreibt, nicht nur die Cembalostimme, sondern auch die Streicher in Korrektur und unterscheiden sich damit von den vorangehenden Takten, in denen nur vereinzelt Korrekturen vorkommen (siehe das nachstehende Faksimile).



Cembalokonzert f-Moll BWV 1056: Schluß des zweiten Satzes, nach der autographen Partitur P 234

Nach Fischer wird hierdurch die Möglichkeit ausgeschlossen, daß Bach mit den Überleitungstakten an ein wesentlich gleichlautendes Vorbild angeknüpft haben könnte.⁷

Eine nähere Untersuchung des Autographs führt jedoch zu Ergebnissen, die denjenigen Fischers diametral entgegenstehen. Schon frühere Forscher haben erkannt, daß Bach den Cembalodiskant zunächst in einer einfachen, mit der Fassung der Kantatensinfonia weitgehend übereinstimmenden Form eingetragen und die Verzierungen erst nachträglich hinzugefügt hat;⁸ somit können die Korrekturen in T. 19/20 – deren Zugehörigkeit zur zweiten Eintragungsschicht sich kaum bezweifeln läßt, zumal nach starker Rasur in T. 20, 1.–3. Viertel, die letzten Noten wiederum Reinschriftcharakter aufweisen – nichts mit der von Fischer konstatierten Abänderung des harmonischen Verlaufs zu tun haben. Ebenso wenig lassen die Streicher auf ein derartiges Eingreifen schließen.

⁷ Fischer, a. a. O., S. 85.

⁸ Vgl. A. Aber, *Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten*; in: BJ 1913, S. 27–29; Siegle, a. a. O., S. 129.

Wie eine Gegenüberstellung der Fassungen ante und post correcturam zeigt, steht auch hier hinter jeder Korrektur eine bereits vollständige Lesart:⁹

The image displays a musical score for a slow concert movement by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two columns, representing two different manuscript versions. The notation includes six staves: four for strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) and two for the keyboard (right and left hand). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The right-hand version of the manuscript is marked 'unleserlich' (unreadable) in several places, particularly in the keyboard part. The left-hand version shows the corrected notation.

Freilich besagt dieser handschriftliche Befund nicht, daß die Kantatensinfonia unter keinen Umständen als Vorlage für den Konzertsatz gedient haben könnte. Die fraglichen Takte ließen sich gewiß auch als Konzept ohne Korrektur niederschreiben. Gegen diese Möglichkeit spricht aber die Revision der Violine I am Anfang von T. 19. Wie auch in der zweiten Hälfte des Taktes bei Violine II, hat Bach hier die originale Lesart offensichtlich deshalb geändert, um verdeckte Unisonoparallelen mit

⁹ Das Notenbeispiel bringt die korrigierten Lesarten jeweils im Kleinstich über dem System.

der Solostimme zu beseitigen.¹⁰ Die korrigierte Fassung zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der Kantatensinfonia, die hier der leichteren Vergleichbarkeit halber transponiert wiedergegeben sei:

The image shows a musical score with five staves. The top staff is in treble clef, the middle three staves are in alto clef (C4), and the bottom staff is in bass clef. All staves are in G major (one sharp). The music consists of a few notes and rests, with a fermata over the final note of the first staff. Each staff is followed by the text "usw." (et cetera).

Nimmt man an, die drei Lesarten seien in der Folge (a) BWV 156 – (b) BWV 1056 ante correcturam – (c) BWV 1056 post correcturam entstanden, so bleibt unerklärlich, warum Bach die Lesart (b) mit ihren störenden Parallelen eingeführt haben sollte. Vielmehr dürfte sowohl (a) als auch (c) den Versuch darstellen, die in BWV 1056 ante correcturam überlieferte Fassung (b) zu verbessern. Da, was diese Stelle betrifft, auch für den ganzen Satz zu gelten hat, kann BWV 1056/2 nicht auf BWV 156/1, sondern nur auf eine noch ältere Vorlage zurückgehen, die auch der Kantatensinfonia zugrunde liegt.

Diese Urform beider erhaltenen Fassungen stand, wie bereits festgestellt, in F-Dur und schloß wie BWV 1056/2 auf der Dominante der Tonika-parallelle. Als Soloinstrument kommt wohl allein die ohnehin in BWV 156 verwendete Oboe in Frage.¹¹ Für die Querflöte etwa scheint die Partie, die

¹⁰ Verfeinerungen dieser Art hat Bach nicht selten bei Bearbeitungen früherer Werke vorgenommen; vgl. zum Beispiel W. Breig, *Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte*; in: BJ 1976, S. 20f.

¹¹ Auch diese Vermutung findet sich schon bei Siegle (a. a. O., S. 130), wiederum ohne nähere Erläuterung. – Was die Begleitung betrifft, so haben die Streicher vermutlich wie in BWV 156/1 „arco“ zu spielen; die „pizzicato“-Ausführung dürfte nur für die Cembalofassung mit ihrem rasch verklingenden Soloinstrument gelten.

vorwiegend auf die unteren zwei Drittel des Gesamtumfangs d'-b'' beschränkt bleibt, ungünstig tief zu liegen, wie ein Vergleich mit der Suite BWV 1067 lehrt. Ebenso wenig läßt sich der begrenzte Ambitus wie auch die schlicht gehaltene Melodik mit der Behandlung der Solovioline in den langsamen Sätzen der Konzerte BWV 1041, 1042 und – in der rekonstruierten Urgestalt – 1052¹² vereinen. Tonale Anlage und Besetzung deuten also darauf hin, daß unser Satz ursprünglich einem d-Moll-Oboenkonzert angehört hat.

Dieser Nachweis lenkt nun unsere Aufmerksamkeit auf jene beiden d-Moll-Sinfonien der 1726 komponierten Kantate „Geist und Seele wird verwirret“ BWV 35, hinter denen Siegele und Dürr die Ecksätze eines verschollenen Oboenkonzerts vermutet haben.¹³ Den zweiten Satz hat man bislang nicht ermitteln können. Zwar glaubte Spitta, ihn in der ersten Arie der Kantate zu erblicken;¹⁴ gegen diese Annahme haben sich jedoch triftige stil- und quellenkritische Argumente erbringen lassen.¹⁵ Eine Verbindung zwischen unserem langsamen Satz und den Sinfonien liegt also nahe.

Vorerst gilt allerdings zu prüfen, 1. ob die Vorlage der Sinfonien in der gleichen Tonart stand wie sie und 2. inwieweit man die Besetzung mit Oboe für gesichert halten darf. Die erste Frage läßt sich auf Grund des Schriftbefundes der autographen Partitur *P 86* bejahen. In den Ripienstimmen beider Sinfonien kommen keine Korrekturen vor, die auf eine Transposition schließen lassen; die obligate Orgel dagegen, die Bach in c-Moll notierte, weist eine Reihe von Stellen auf, wo er eine oder mehrere Noten zunächst eine Sekunde zu hoch eingetragen hat.¹⁶ Was das Soloinstrument der Vorlage betrifft, so scheint sich in der Tat keine Möglichkeit

¹² Zu diesem Werk vgl. zusammenfassend Breig, a. a. O.; eine Rekonstruktion hat Fischer in NBA VII/7, S. 3–30, vorgelegt.

¹³ Siegele, a. a. O., S. 143–145; Dürr K, S. 470f. Zum Entstehungsdatum vgl. Dürr Chr, S. 90. Schon W. Rust (BG 7, S. XXVII) hat auf den reinschriftlichen Charakter der Sinfonien hingewiesen und daraus gefolgert, daß sie einem älteren Werk entstammen.

¹⁴ Spitta II, S. 279f.

¹⁵ Vgl. Siegele, a. a. O., S. 144f.; Dürr K, S. 420f. Zu den stilistischen Erwägungen kommt noch, daß die Arie als Mittelsatz die Tonartenfolge Tonika – Molldominante-Tonika hervorbringen würde, was kein Gegenstück in Bachs Konzertschaffen hat.

¹⁶ Schon die erste Note des Orgelbasses hat Bach aus d in c geändert. Weitere Fehler und Korrekturen, die eine Tiefertransposition der Orgelpartie bezeugen, finden sich in T. 16, 23, 44, 57, 58, 61, 64, 69, 84, 85, 89, 99, 102, 118 und 126 der ersten, T. 67, 78, 79 und 98 der zweiten Sinfonia. Wie ich an anderer Stelle berichte, lassen sich die oben erreichten Ergebnisse durch eine Untersuchung der Originalstimmen *St 32* weiter erhärten.

außer der Oboe zu bieten.¹⁷ Der Tonumfang der Partie c'-d''' schließt alle anderen Holzblasinstrumente aus und spricht auch gegen die Violine, da er sowohl die G-Saite als auch die höheren Lagen der E-Saite so gut wie völlig unberücksichtigt läßt.¹⁸ Ferner setzt die obligat-kontrapunktische Behandlung der Solostimme an mehreren Tuttistellen der ersten Sinfonia – so zum Beispiel T. 44–47, 78–80, 99–103 und 113–116 – offensichtlich einen klanglichen Kontrast mit dem Ripieno voraus, was angesichts des bereits Gesagten nur auf die Oboe deuten kann.¹⁹

Darf also kein Zweifel darüber bestehen, daß die Sinfonien der Kantate 35 die Außensätze eines d-Moll-Oboenkonzerts überliefern, so läßt sich die Frage weiter verfolgen, ob die Vorlage zu BWV 156/1 und 1056/2 den gesuchten Mittelsatz darstellt. Für diese Annahme spricht erstens die Ökonomie, mit der Bach ältere Solokonzerte in den Vokalwerken der späten 1720er Jahre wiederverwendete. Von dem verschollenen Violinkonzert d-Moll – der Urform des Cembalokonzerts BWV 1052 – hat er die Sätze 1 und 2 in die wohl 1726 geschriebene Kirchenkantate „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ BWV 146, den Schlußsatz in die 1728 oder kurz danach entstandene Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ BWV 188 aufgenommen.²⁰ Auf ähnliche Weise wurden die drei Sätze der nicht näher bestimmbar Vorlage zum Cembalokonzert BWV 1053 unter die 1726 komponierten Kantaten „Gott soll allein mein Herze haben“ BWV 169 und „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49 aufgeteilt.²¹ Im Hinblick darauf erscheint es wenig glaubhaft, daß die Sinfonien

¹⁷ Wir gehen hier von der Annahme aus, daß es sich nur um ein Melodieinstrument handeln könne. Zwar behauptet Fischer (a. a. O., S. 138), die Vorlage könnte doch ein Orgelkonzert gewesen sein. Hiergegen spricht aber das Fehlen von Akkorden und allen typisch orgelmäßigen Schreibarten. Ferner scheint es fraglich, daß Bach in Weimar, Köthen oder auch in den frühen Leipziger Jahren ein Orgelkonzert geschrieben hätte. Sieht man von zwei kurzen Stellen in der Mühlhäuser Kantate BWV 71 oder von ihrer Verwendung als Cantus-firmus-Träger in der Weimarer Kantate BWV 161 ab, so fällt der Orgel in keiner vor 1726 entstandenen Komposition – nicht einmal in der Orgelweihkantate BWV 194 – eine konzertierende Rolle zu.

¹⁸ Vgl. Fischer, a. a. O., S. 64.

¹⁹ Zwar kommen im Ripieno zwei Oboen und Taille vor, die meistens unisono mit den Streichern gehen. Korrekturen in *P* 86 aber bestätigen die mehrfach geäußerte Vermutung (vgl. zum Beispiel Siegele, a. a. O., S. 144; Dürr K, S. 420), daß es sich hier, wie auch bei anderen aus Konzerten übernommenen Kantatensinfonien, nur um einen Zusatz der Bearbeitung handelt.

²⁰ Vgl. Breig, a. a. O., S. 7; zur Datierung der Kantaten vgl. Dürr Chr 2, S. 98 und 166.

²¹ Zu den Datierungen vgl. Dürr Chr, S. 91. Einen vergleichbaren Fall bieten die ebenfalls 1726 entstandenen Kantaten BWV 52 und 207 (Aufführungsdaten bei Dürr Chr, S. 91f.). Die erste verwendet den Eingangssatz des 1. Brandenburgischen Konzerts BWV 1046, die letztere dessen dritten Satz sowie Trio II des abschließenden Menuetts.

der Kantaten 35 und 156 nicht einem, sondern zwei Oboenkonzerten der gleichen Tonart entstammen sollten.

Auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieser Sinfonien dürfte ferner jenes Fragment gebliebene Cembalokonzert BWV 1059 deuten, das am Ende der Sammelhandschrift *P 234* steht. Die neun Takte des Bruchstückes entsprechen mit kleinen Abweichungen dem Eingangsritornell der ersten Sinfonia von BWV 35 und gehen offensichtlich auf das gleiche Urbild zurück.²² Wies dieses Urbild die von uns vermutete Satzfolge auf, so hätte sich Bach bei der Bearbeitung dem Problem gegenüber gesehen, daß der Mittelsatz schon aus dem originalen Kontext gelöst und als Teil des ebenfalls in *P 234* aufgezeichneten f-Moll-Konzerts BWV 1056 verwendet war. Wohl aus diesem Grund – weil er den Satz nicht zweimal in derselben Werksammlung vorkommen lassen wollte – könnte er das Cembalokonzert abgebrochen haben.

Da das hiermit erschlossene Oboenkonzert auch nicht in bearbeiteter Form als Ganzes überliefert ist, darf seine Rekonstruktion den besonderen Reiz beanspruchen, nicht nur Bekanntes in neuem Licht zu zeigen, sondern das Bachsche Instrumentalschaffen durch ein sonst nicht greifbares Werk von bedeutendem Rang zu bereichern.²³

²² Zum Abhängigkeitsverhältnis vgl. Siegle, a. a. O., S. 144.

²³ Eine Rekonstruktion des Verfassers erscheint im Bärenreiter-Verlag Kassel.