

# Georg Böhm und Johann Sebastian Bach Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung

M

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Eine Entwicklungsgeschichte des musikalischen Stils von Johann Sebastian Bach zu entwerfen, ist eines der Fernziele der Musikforschung. Der Weg zu diesem Ziel ist deshalb besonders beschwerlich, weil die sicher datierbaren Werke nicht allzu zahlreich sind und weil in manchen (datierbaren) Autographen ältere Werke in überarbeiteter Form nachgewiesen sind oder vermutet werden (etwa: die Achtzehn Choräle für Orgel, die Brandenburgischen Konzerte). Der einfache Weg, aus datierten Werken eine Stilentwicklung abzulesen und zu beschreiben, ist deshalb nur für relativ wenige Werke gangbar. Für einen Großteil des Bachschen Oeuvres muß mühsam und vorsichtig der umgekehrte Weg gebahnt werden: aus der Beschreibung von Stilmerkmalen muß auf die Entstehungszeit geschlossen werden. Symptomatisch für diese Situation ist beispielsweise, daß erst seit kurzem versucht wird, die Kammermusik Bachs aufgrund ihres Stils nach Köthener und Leipziger Werken zu ordnen.<sup>1</sup>

Für die Orgel- und Cembalomusik der Frühzeit ist das Problem bekanntermaßen besonders komplex. Eindeutig datierte Werke fehlen vollständig. Autographe vor der Zeit des Orgelbüchleins (der Beginn der Niederschrift wird im allgemeinen mit „Advent 1713“ angegeben<sup>2</sup>) sind sehr selten: BWV 739/764 und BWV 535a werden aufgrund der Schriftmerkmale vor den Mühlhäuser Kantaten oder mutmaßlich „um 1705“ angesetzt.<sup>3</sup> Dabei ist ein Werkbestand von weit über hundert Stücken zu ordnen, die alle in Abschriften von sehr unterschiedlicher Qualität überliefert sind. Die Quellenbewertungen, wie sie in den Kritischen Berichten der NBA und in weiteren Studien<sup>4</sup> vorliegen, ermöglichen für einige wichtige Abschriften die Fixierung eines Terminus ante quem. So ist es zum Beispiel sehr wahrscheinlich, daß die in der „Möllerschen Handschrift“ enthaltenen Stücke vor 1708 komponiert sind. Solche Ergebnisse sind natürlich als Ausgangspunkt von Stilbetrachtungen von unschätzbarem Wert, und es ist zu hoffen, daß weitere Quellendatierungen eine noch bessere Grundlage ergeben werden.

Eine wichtige Hilfestellung (die bis jetzt nur wenig genutzt wurde) leisten

<sup>1</sup> C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 156; R. L. Marshall, *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 48-71.

<sup>2</sup> G. von Dadelsen, *Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins*, in: *Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel etc. 1963, S. 74-79; Wiederabdruck in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957-1982*, hrsg. von A. Feil und T. Kohlhasse, Laaber 1983. J. S. Bach, *Orgelbüchlein. Faksimile des Autographs*, hrsg. von H.-H. Löhlein, Kassel etc. und Leipzig 1981, besonders S. 9f.

<sup>3</sup> TBSt 4/5; J. S. Bach, *Seine Handschrift - Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von A. Dürr*, Wiesbaden 1984.

<sup>4</sup> Siehe unten, Abschnitt II.

Quervergleiche zu den weit besser datierten Kantaten: aufgrund der direkt durch die Quellen gegebenen Daten beziehungsweise des von Alfred Dürr erarbeiteten Kalendariums<sup>5</sup> sind in diesem Bereich die Stilschichten 1707/1708, 1714, 1715 und 1716 genauer faßbar. Dürr hat für diese frühen Kantaten auch eine grundlegende Stilanalyse bereitgestellt. Eine frühere Stilphase „um 1705“, die sich um das Autograph von BWV 535 a und um das Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders BWV 992 (wahrscheinlich 1704, möglicherweise etwas später) gruppiert, hat Elke Krüger<sup>6</sup> durch wichtige Argumente näher bestimmt.

Die vorliegende Studie möchte einen weiteren Baustein für eine Stilgeschichte der Werke Johann Sebastian Bachs liefern. Der Einfluß, der von der Satztechnik Georg Böhms ausging, wird seit der Bach-Biographie von Philipp Spitta in unterschiedlicher Akzentuierung dargestellt. Ich möchte zeigen, daß dieser Einfluß nicht in einer mutmaßlichen Schülerzeit Bachs bei Böhm in den Jahren 1700 bis 1702 zu lokalisieren ist, sondern daß eine Werkgruppe mit Zentrum um 1708 in starkem Maße Böhmsche Elemente verarbeitet.

## I. BIOGRAPHISCHES

Böhm und Bach verbrachten ihre Jugendzeit in Thüringen; wahrscheinlich haben sie sogar dieselbe Schule besucht, das Lyzeum in Ohrdruf.<sup>7</sup> Bach wanderte im Alter von 15 Jahren nach Lüneburg, um dort seine Schulbildung und seine musikalischen Kenntnisse zu vervollständigen. Böhm dagegen erhielt seine gesamte Ausbildung in Mitteldeutschland und wandte sich erst mit etwa 30 Jahren nach Norden, sicherlich in der Absicht, dort eine Lebensstellung zu finden.

In Georg Böhms Biographie klaffen recht viele Lücken. Richard Buchmayer<sup>8</sup> entwarf ein Lebensbild Böhms bis zu seiner Berufung nach Lüneburg, das noch heute grundlegend ist. Seine Absicht war vor allem, die Verflechtungen des Böhmschen Lebensweges mit der Familie Bach aufzuzeigen, um dadurch eine Schülerschaft Bachs bei Böhm (1700 bis 1702) wahrscheinlich zu machen. Ich möchte hier die Hamburger Jahre Böhms in den Vordergrund rücken, da sie für die Ausbildung seines Stils von zentraler Bedeutung waren.

Die Stationen von Böhms Bildungsweg waren nacheinander: Goldbach, Lateinschule (1675); Gotha, Gymnasium (1678); Jena, Universität (1684). Leider sind über seine musikalische Ausbildung bisher keine Dokumente ge-

<sup>5</sup> Dürr St, besonders S. 89f.; das Kalendarium (S. 64f.) erfährt eine kleine Korrektur durch A. Glöckner, *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1985, S. 159.

<sup>6</sup> *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 2.).

<sup>7</sup> Die Schulmatrikel wurde erst 1686 begonnen, so daß Böhms Schulbesuch sich nicht sicher belegen läßt. Zu Bach siehe Dok II, Nr. 4.

<sup>8</sup> *Nachrichten über das Leben Georg Böhms . . .*, BJ 1908, S. 107ff. Der Wert dieser Studie wird dadurch geschmälert, daß die Quellen nur summarisch am Ende verzeichnet sind. Für die Lüneburger Zeit ist grundlegend: H. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing 1967.

funden worden. Kapellmeister in Gotha war seit 1676 Wolfgang Michael Mylius (1636–1712), der seine Ausbildung von Christoph Bernhard in Dresden empfangen hatte.<sup>9</sup> Vielleicht war Böhm einer der zwölf Singknaben, „welche zu Hoffe bey dem Gottesdienst undt vor der Tafel, wie auch bey der wöchentl. probation unfehlbar erscheinen“ mußten.<sup>10</sup> Die „Rudimenta Musices“ (Mühlhausen 1685, 2. Aufl. 1686) von Mylius spiegeln die traditionelle deutsch-italienische Verzierungslehre, die aus der Musikübung der Kantoreien und Schulen herausgewachsen war. Sie steht in deutlichem Gegensatz zum neueren französischen Geschmack, der ab etwa 1680 an Einfluß gewinnt und vor allem in der höfischen Musikpflege Aufnahme findet.<sup>11</sup>

Zwischen der Immatrikulation an der Universität Jena (28. August 1684) und der Taufe seines zweiten Sohnes in der Jacobikirche Hamburg (25. April 1693) fehlen biographische Nachrichten über Georg Böhm. Buchmayer nimmt an, er habe zunächst einen Platz in der Hofkapelle in Jena gefunden und sei nach deren Auflösung im Jahre 1690 nach Norden gegangen. Da der erste Sohn, Jakob Christian, der etwa 1690 geboren sein muß, im Hamburger Taufregister nicht verzeichnet ist, darf man die Ankunft Böhms in Hamburg zwischen 1690 und Anfang 1693 ansetzen.<sup>12</sup> Es war nichts Ungewöhnliches, daß mitteldeutsche Organisten sich nach Norden wandten und in der Welt der großen norddeutschen Barockorgel Fuß faßten. Johann Conrad Rosenbusch (1673 bis nach 1739) tat dies nach seinen eigenen Worten in der Absicht, „um so wohl fernerhin, durch den Umgang mit andern berühmten Künstlern, geschickt zu werden, als auch, wo möglich, sein Glück zu suchen“.<sup>13</sup> Schon im November 1693 erhielt er die Organistenstelle in Itzehoe (Holstein), so daß seine Hamburger Weiterbildung nur von kurzer Dauer war. Beziehungen zu Böhm sind durch die Patenschaft bei dessen drittem Sohn Johann Georg (Taufe am 7. September 1694 in der Jacobikirche Hamburg)<sup>14</sup> belegt. Von Johann Nicolaus Hanff (1665–1711/12) wissen wir, daß er Johann Mattheson vom siebenten bis zum elften Lebensjahr (also von 1688 bis 1692) in der Musik unterrichtete.<sup>15</sup> 1696 wird Hanff Hoforganist in Eutin. Mattheson trat schon seit 1690 als Sänger in der Oper auf, wo wahrscheinlich auch Böhm tätig war.<sup>16</sup> Von Johann Christoph Graff (1669–1709) wird überliefert, daß er um 1694 „nach den

<sup>9</sup> MGG 9, Sp. 1237 (A. Fett). RISM B VI/2, S. 607.

<sup>10</sup> H. Walter, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 257.

<sup>11</sup> Dazu unten (Fußnote 34).

<sup>12</sup> BJ 1908, S. 114f.; das Alter von Jakob Christian Böhm läßt sich nur daraus erschließen, daß er 1702 als Tertianer der Johannis-Schule Lüneburg erwähnt wird (H. Walter, a. a. O., S. 261).

<sup>13</sup> Rosenbusch schrieb seine Autobiographie für Johann Matthesons *Grundlage einer Ebrnen-Pforte* (Neudruck mit bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel etc. 1969), S. 294. Zu Rosenbusch siehe auch BJ 1985 (H.-J. Schulze), S. 66.

<sup>14</sup> H. Walter, a. a. O., S. 257.

<sup>15</sup> MGG 5, Sp. 1459 (Th. Holm). Th. Holm, *Neue Daten zur Lebensgeschichte Johann Nicolaus Hanffs*, Mf 7, 1954, S. 455.

<sup>16</sup> Mattheson, *Ehren-Pforte* (vgl. Fußnote 13), S. 188.



Nordischen Quartieren“ reiste, „da er denn zu Lüneburg bey Hr. Böhmen etwas in der Composition soll gethan haben“. <sup>17</sup> Da Graff schon 1695 den Organisten-dienst an der neuen Schnitger-Orgel der Johanniskirche in Magdeburg erhielt, kann der Unterricht bei Böhm nicht in Lüneburg, sondern nur in Hamburg stattgefunden haben. <sup>18</sup> Eine Spur dieses Kontaktes war noch 1884 vorhanden: August Gottfried Ritter besaß und beschrieb in diesem Jahr ein von Graff angelegtes und mit 1. Dezember 1698 datiertes „Kollektaneenbuch“, das unter vielen anderen auch Werke (oder zumindest Themen) von Böhm enthielt. <sup>19</sup> Durch diese Nachrichten über Graff wird jedenfalls deutlich, daß Böhm um 1694 schon als Komponist ausgewiesen war und wohl auch mit eigenen Werken an die Öffentlichkeit getreten ist.

Die oft gestellte Frage, ob Böhm Unterricht bei Reinken (der zu den „beyden damahls extraordinair berühmten Organisten“ zählte) genossen habe, muß eher negativ beantwortet werden. <sup>20</sup> 1693 war Böhm immerhin 32 Jahre alt und zweifellos selber in der Lage, Anregungen des nordischen Stils zu verarbeiten und in seinen bisher mitteldeutsch orientierten Clavierstil zu integrieren. Dennoch wird man die Bedeutung Reinkens für Böhm kaum unterschätzen wollen, war er doch einer der Hauptexponenten des Hamburger Musiklebens. Neben seinem Ansehen als Organist und Lehrer ist vor allem hervorzuheben, daß er Mitinitiator der Hamburger Oper war. <sup>21</sup>

Die Oper am Gänsemarkt war seit ihrer Gründung im Jahre 1678 eine Hauptattraktion Hamburgs. Das Interesse der Musikliebhaber, das um die Jahrhundertmitte noch ganz der damals in Blüte stehenden Kirchenmusik (unter den Kantoren Thomas Selle und später Christoph Bernhard) gegolten hatte, verlagerte sich mehr und mehr in den außerkirchlichen Bereich. Ein erster

<sup>17</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel etc. 1953), S. 288.

<sup>18</sup> G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, S. 190f.; J. G. Walther besuchte im Jahr 1704 J. C. Graff in Magdeburg (Mattheson, *Ehren-Pforte*, S. 388), seine Angaben sind also nicht aus der Luft gegriffen. Der Irrtum ist am einfachsten erklärbar, wenn man annimmt, daß Walther die Ortsbezeichnung Lüneburg routinemäßig, ohne auf Jahreszahlen zu achten, zum Namen Böhm hinzugesetzt hätte.

<sup>19</sup> A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884 (Reprint Hildesheim 1969), S. 173: „Dieses Buch ‚Themata, Clausulae atque Formulae Virtuosorum Musicorum‘, betitelt, enthält nicht nur viele Motive aus den Werken fremder Meister (Buxtehude, Reinke, Pachelbel, Böhme, Leiding, Kuchenthal, Armsdorff, Kerl, Witte, Hanff, Meynong, Effler, Kuhnau, Bruhns, J. M. B(ach), J. C. Bach, Kniller, Schelle, Froberger, Corelli, Hasse, Lucas, Wecker u.s.w., u.s.w.), sondern deren ebenso zahlreiche von Graff selbst.“

<sup>20</sup> L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Strassburg etc. 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 12.), S. 166. Das Zitat nach Walther, *Lexicon*, S. 360.

<sup>21</sup> C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79. K. Beckmann, *Reinken und Buxtehude. Zu einem wiederentdeckten Gemälde in Hamburg*, in: *Der Kirchenmusiker* 31, 1980, S. 172–177. H. J. Marx, *Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3, 1978, S. 8–34. P. Walker, *From Renaissance ‚Fuga‘ to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“*, in: *Schütz-Jahrbuch* 7/8, 1985/86, S. 93–104.



Schritt war die Einrichtung eines Collegium musicum unter Leitung des Jacobi-Organisten Matthias Weckmann, das seine Aufführungen im Rempter des Domes abhielt. Nach dem Tode Weckmanns und dem Weggang Bernhards im Jahre 1674 scheint die Kantorei auf ein mittelmäßiges Niveau abgesunken zu sein; das Collegium musicum stellte seine Tätigkeit ein.<sup>22</sup> Über die Zulässigkeit der Oper entstanden sogleich heftige Auseinandersetzungen; vor allem die streng pietistisch orientierten Geistlichen predigten gegen das Unternehmen. Wie groß der Zwiespalt gerade im kirchenmusikalischen Bereich gewesen sein muß, geht beispielsweise daraus hervor, daß Reinken zu den Begründern der Oper zählte, der Kantor Joachim Gerstenbüttel aber gegen die „krumme Operen Schlange“ polemisierte.<sup>23</sup> Für und wider die Oper wurden Bücher gedruckt und Gutachten von Universitäten eingeholt. Zu den Befürwortern gehörte Heinrich Elmenhorst, Pastor an Reinkens Katharinenkirche; er schrieb nicht nur eine Verteidigungsschrift, sondern auch Operntextbücher und geistliche Lieder. Georg Böhm hat eine größere Zahl dieser Elmenhorst-Lieder vertont.<sup>24</sup>

In den ersten Jahren wurden vor allem Opern deutscher Komponisten gespielt (Johann Wolfgang Franck, Johann Theile, Nicolaus Adam Strunck, Johann Philipp Förtsch); die geistlichen Stoffe überwiegen. Ab 1698 erscheinen aber auch französische und italienische Opern, aufgeführt in der Originalsprache (Jean-Baptiste Lully, Pascal Colasse, Marco Antonio Cesti, Carlo Pallavicini). Es war also in Hamburg ein breites Spektrum europäischer Musik erlebbar.<sup>25</sup>

Einflüsse der Arie auf die Choralbearbeitungen Georg Böhms hatten schon Johannes Wolgast und Fritz Dietrich beobachtet.<sup>26</sup> Henning Müller-Buscher konnte dann diese Entwicklungslinie weiter verdeutlichen, indem er Anklänge zwischen Böhms Ritornellen und Opernarien von Johann Sigismund Kusser feststellte.<sup>27</sup> Auf der Suche nach einem konkreteren Beleg stieß ich in einem Dokument, das die Schulden des Opernpächters Jacob Kremberg von Ostern 1694 bis Fastnacht 1695 verzeichnet, auf den Namen „Behm“. Das Schriftstück trägt die Überschrift: „Specificatio deßen so man nur von hörensagen hat, daß Kremberg an Sängern, und anderen, so von den Opern dependiren, schuldig.“

<sup>22</sup> L. Krüger, a. a. O. (vgl. Fußnote 20), S. 64f.

<sup>23</sup> Zitiert nach F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.), S. 199. Krummacher bemüht sich um eine objektive Würdigung der Kompositionen Gerstenbüttels, über den sonst mehrheitlich negative Beurteilungen vorliegen, so vor allem L. Krüger, a. a. O., S. 225f.

<sup>24</sup> Siehe dazu unten Fußnote 37.

<sup>25</sup> H. J. Marx, a. a. O. (vgl. Fußnote 21); F. Chrysander, *Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 12, 1877, S. 215f.

<sup>26</sup> J. Wolgast, *Georg Boehm. Ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert*, Dissertation, Berlin 1924. F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, BJ 1929, besonders S. 70f.

<sup>27</sup> H. Müller-Buscher, *Georg Böhms Choralbearbeitungen für Tasteninstrumente*, Laaber 1979, S. 187f.

Leider ist dem Namen keine erläuternde Bemerkung beigegeben, so daß über die Funktion des Musikers „Behm“ nichts ausgesagt werden kann. Als „Capellmeister“ ist Johann Georg Conradi genannt; der Name „Matthiessen“ bezeichnet offensichtlich den jugendlichen Johann Mattheson.<sup>28</sup>

Die Hamburger Opernszene war um 1694 sehr verwickelt. Gerhard Schott, der von Anfang an zu den Initiatoren der Oper zählte, verpachtete 1694 das Haus am Gänsemarkt an Jacob Kremberg. Das Verhältnis der beiden wurde aber bald von starken Spannungen belastet; umfangreiches Aktenmaterial berichtet über gegenseitige Anschuldigungen. Die Animositäten gingen so weit, daß Gerhard Schott ein Konkurrenzunternehmen aufzog und im Rempter des Domes mit Johann Sigismund Kusser dessen Oper „Porus“ inszenierte. Kremberg scheint sich Anfang 1695 durch heimliche Flucht abgesetzt zu haben.<sup>29</sup> Nicht ganz klar wird aus diesem Aktenmaterial die Stellung Kussers, zu dem Böhm (wie aus dem Stilvergleich hervorgeht) in naher Beziehung stand. Nach Matthesons Opernverzeichnis wurde Kussers „Erindo“ schon 1693 gespielt; das Textbuch enthält den Vermerk „Gedruckt im Jahr 1694“.<sup>30</sup> Unter Kremberg war aber nach der oben zitierten Schuldenliste nicht Kusser, sondern Conradi Kapellmeister. Nach der Flucht Krembergs übernahm Schott wieder selbst die Direktion der Oper, und Kusser wirkte als Kapellmeister bis 1696 oder 1697. Sein Nachfolger wurde Reinhard Keiser.

Die Funktion Böhms in der Oper läßt sich nicht genauer umschreiben. Meist wird angenommen, daß der Kapellmeister das Continuocebalo selbst spielte. Ob gelegentlich ein zweites Cembalo beteiligt war, ob der Kapellmeister als Continuospieler ausfiel oder ob Böhm mit einem anderen Instrument an den Aufführungen beteiligt gewesen sein könnte, diese Frage muß offenbleiben. Die drei Indizien (stilistische Verwandtschaft zu Kusser, Schuldenliste Krembergs, Vertonung von Liedern Elmenhorsts) scheinen mir trotzdem auszureichen, um eine Tätigkeit Böhms an der Hamburger Oper als gesichert zu betrachten.

Die Begegnung mit Johann Sigismund Kusser (1660–1727)<sup>31</sup> muß für Böhm von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Kusser hatte (nach Johann Gottfried Walther) in Paris bei Jean-Baptiste Lully studiert (wahrscheinlich 1674–1682). Die 1682 in Stuttgart veröffentlichten sechs Ouvertüren imitieren, wie er selbst im Vorwort bekennt, den „fameux Baptiste“. Die von Kusser erhaltenen Ariensammlungen zeigen aber, daß er auch mit dem italienischen Stil vertraut war. Seit 1690 war Kusser an der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper tätig; vorher sind einige Jahre in seiner Biographie dunkel. Neben

<sup>28</sup> W. Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper (1678–1738)*, Hamburg/Oldenburg 1938 (Mitteilungen aus der Bibliothek der Hansestadt Hamburg, N. F. 4.), S. 158. Die Originalquellen scheinen im zweiten Weltkrieg vernichtet worden zu sein.

<sup>29</sup> Ebd., S. 137.

<sup>30</sup> Chrysanther, a. a. O. (vgl. Fußnote 25), Sp. 216. J. S. Kusser, *Arien, Duette und Chöre aus Erindo oder Die unsträfliche Liebe*, hrsg. von H. Osthoff, Braunschweig 1938 (LD Schleswig-Holstein und Hansestädte. 3.); Faksimile des Librettos S. IXf.

<sup>31</sup> MGG 7, Sp. 1913f. (H. Becker); H. Scholz, *Johann Sigismund Kusser. Sein Leben und seine Werke*, Dissertation, Druck Leipzig 1911.

den Stilkenntnissen, die Böhm bei Kusser erwerben konnte, werden von der ausgefeilten Aufführungspraxis starke Impulse ausgegangen sein. Schon 1683 wird Kusser als Orchestererzieher in der Ansbacher Hofkapelle genannt, wo er die Streicher in der französischen Manier unterrichtete.<sup>32</sup> Für Hamburg berichtet Mattheson ausführlich über Kussers Direktion; er beschreibt ihn noch 1739 als Ideal eines „vollkommenen Capellmeisters“. Er habe mit jedem einzelnen mit unendlicher Geduld geprobt, „sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte“, sei dann aber bei der Aufführung so streng gewesen, daß alle vor ihm gezittert hätten. Im Opernverzeichnis bemerkt Mattheson beim Beginn der Tätigkeit Kussers: „Die neue Singart wurde zu dieser Zeit eingeführet und mußten die ältesten Sängers Schüler werden.“ Die Orchesterschulung und die Ornamentik waren vermutlich französisch orientiert, die Singart „nach dem ächten welschen Geschmack“, also italienisch eingerichtet.<sup>33</sup> Im Vergleich zum Aufführungsstil mitteldeutscher Kantoren und Kapellmeister (den Böhm etwa bei Mylius erlebt haben mochte) war das sicherlich ein großer Kontrast.<sup>34</sup>

Als Christian Flor, der Organist der Johanniskirche in Lüneburg, am 28. September 1697 verstarb, bewarb sich Böhm um seine Nachfolge. Unter den Mitbewerbern ist Peter Heidorn erwähnenswert.<sup>35</sup> In einem Schreiben vom 11. Au-

<sup>32</sup> E. Epstein, *Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Druck Würzburg-Aumühle 1940, S. 28. In Ansbach entstand eine Auseinandersetzung mit einem deutschen Geiger, der aus der Schule Schmelzers kam und der sich mit dem „kurzen Strich“ der französischen Schule Kussers nicht befreunden wollte.

<sup>33</sup> Die Zitate über Kussers Aufführungsstil sind gesammelt bei Scholz, a. a. O., S. 25f.; Chrysander, a. a. O., Sp. 216; Mattheson, Ehren-Pforte, S. 189; Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 480f.

<sup>34</sup> Die Mischung zwischen italienischer und französischer Stilistik ist nicht leicht zu fassen. Für den Bereich der Ornamentik sei eine knappe Skizze erlaubt. Die Tradition der italienisch-deutschen Verzierungskunst (Beispiel: Mylius) wird ausführlich dargestellt bei F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton 1978, besonders S. 108f. und S. 298f. Der Triller beginnt mit der Hauptnote, rezitativische Verzierungen (z. B. Ribattuta) sind häufig, die Ornamentik ist primär melodisch orientiert. Das andere Extrem vertritt (für den Bereich J. S. Bach) H. Klotz, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 1984. Ohne zureichende Begründung wird für Bach ausschließlich französische Ornamentik reklamiert: Triller mit der oberen Nebennote beginnend, Ornamentik oft akzentuierend (hier als Gegensatz zu melodisch zu verstehen). Bach ist aufgewachsen im Bereich der italienisch-deutschen Tradition (Pachelbel-Schule); die neuere französische Schule hat er wahrscheinlich in Lüneburg kennengelernt.

Kusser verwendet im Erindo-Druck zwar nur das Zeichen  $t$ ; das Vorkommen des *tremblement lié* (z. B. Arie Nr. 7, T. 21) zeigt aber, daß dieses Zeichen französisch zu lesen ist. Böhm wird sich dem französischen Usus angeschlossen haben; die uns erhaltenen Quellen sind jedenfalls mit französischen Ornament-Zeichen ( $\omega$ ,  $\omega$ , kleine Nötchen für den *port de voix* und für längere Verzierungsgruppen) versehen. Da diese Quellen in Mittelddeutschland geschrieben sind, ist aber nicht restlos klar, ob diese Zeichensetzung wirklich auf Böhm zurückgeht. Einige Autographe Böhms waren höchstwahrscheinlich in Tabulatur geschrieben (K. Beckmann im Vorwort zu *Georg Böhm, Sämtliche Werke für Orgel*, Wiesbaden 1986, Edition Breitkopf Nr. 8087).



gust 1698 bittet Böhm um eine baldige Entscheidung, da er für den nahenden Winter „curam rei domesticae“ zu tragen habe. Seine wirtschaftliche Stellung in Hamburg scheint nicht sehr stabil gewesen zu sein. Böhm's Wahl erfolgte am 30. August 1698 „per Majora et unanimita“. <sup>36</sup>

Im Jahr 1700, nicht lange nach Georg Böhm's Amtsantritt, erscheint im Verlag Johann Stern in Lüneburg die schon kurz erwähnte Sammlung der „Elmenhorst-Lieder“. <sup>37</sup> Die früheren Ausgaben dieser geistlichen Lieder (ab etwa 1680) hatten ausschließlich Melodien des Hamburger Opernkomponisten Johann Wolfgang Franck enthalten. Die Lüneburger Ausgabe von 1700 war ergänzt worden durch Lieder von Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß. Im Vorwort, verfaßt vom Lüneburger Superintendenten Werenberg, heißt es, daß Pastor Elmenhorst seine Lieder „durch gute *Componisten* / als (*Tit.*) Herrn Johann Wolfgang Francken / Herrn Georg Behmen / Kunst erfahrenen *Organisten* zu *S. Johannis* in Lüneburg / [. . .] mit angenehmen lieblichen Melodeyen“ habe versehen lassen. Die Initiative ging also von Elmenhorst aus; wir dürfen annehmen, daß er Böhm als Musiker in der Oper (oder auch über St. Katharinen) kennen- und schätzengelert hatte. Dieser Druck ist ein wichtiger Fixpunkt für Böhm's Stilentwicklung, denn einige der charakteristischen Züge seines Clavierstils sind auch in diesen Liedern vorhanden (Ritornelle, Devisen, in Ansätzen auch die Modellbildung). Daß die Formung von Böhm's Persönlichkeit in den Hamburger Jahren geschah, erscheint damit klar belegt.

Um den Veröffentlichungszeitpunkt von Böhm's Liedern (Vorwort von Werenberg datiert 16. März 1700, Vorwort von Elmenhorst 20. April 1700) traf der junge Johann Sebastian Bach in Lüneburg ein und erhielt einen Freiplatz als Mettenschüler des Michaelisklosters. Die Frage, ob Bach von Georg Böhm Unterricht erhalten habe, kann nur durch indirekte Argumente einer Antwort angenähert werden. <sup>38</sup> Die Position des jungen Bach um 1700 ist ausführlich diskutiert in Christoph Wolff's Studie „Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bach'schen Frühwerks“, <sup>39</sup> auf die hier ausdrücklich verwiesen sei.

Vier Punkte zur Beziehung Bach-Böhm seien kurz in Erinnerung gerufen.

<sup>35</sup> H. Walter, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 242. Die Möllersche Handschrift (s. u.) enthält Werke von Heidorn.

<sup>36</sup> H. Walter, a. a. O., S. 243. Das Schreiben Böhm's ist faksimiliert in der älteren Breitkopf-Ausgabe (hrsg. von J. Wolgast), *Georg Böhm, Sämtliche Werke. Klavier- und Orgelwerke*, Band I.

<sup>37</sup> *Hinrich Elmenhorst's Geistliche Lieder, komponiert von Johann Wolfgang Franck, Georg Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß*, hrsg. von J. Kromolicki und W. Krabbe, DDT 45. Elmenhorst's Verteidigungsschrift der Oper erschien 1688 unter dem Titel *DRAMATOLOGIA ANTIQUO-HODIERNA* . . . in Hamburg (Reprint Leipzig 1978).

<sup>38</sup> Neben der schon genannten Literatur (Buchmayer, H. Walter) ist hier vor allem G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, zu erwähnen. Die Darstellung des kirchlichen und schulischen Lebens in Lüneburg ist grundlegend. Die quellenkundlichen und musikalisch-stilistischen Überlegungen Fock's sind heute weniger aktuell.

<sup>39</sup> BJ 1985, S. 99-118.

1. Für den Vertrieb der Cembalopartiten BWV 826 und 827 wird im Jahr 1727 (unter anderen) Georg Böhm als Kommissionär genannt;<sup>40</sup> ein klarer Beleg dafür, daß die beiden Musiker miteinander bekannt waren. 2. In einem Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 13. Januar 1775 gibt Carl Philipp Emanuel Bach Ergänzungen zum Nekrolog auf seinen Vater. Während im Nekrolog Georg Böhm nicht als Vorbild Bachs genannt ist, bemerkt diese Briefstelle, daß Johann Sebastian Bach „die Werke von [...] Buxtehude, Reincken, Bruhnsen u. seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen geliebt u. studirt“ habe.<sup>41</sup> Unter den großen norddeutschen Organisten ist hier Böhm besonders hervorgehoben. „Der Bach-Sohn korrigierte zwar nachträglich die betreffende Passage neutralisierend in ‚dem Lüneburgischen Organisten Böhmen‘ – vielleicht in der Absicht, auf diese Weise das autodidaktische Genie des Vaters herauszustreichen.“<sup>42</sup> 3. Im schulischen und kirchlichen Bereich werden Böhm und Bach sich kaum begegnet sein; zwischen Johannis- und Michaelis-Schule bestand eher ein Konkurrenz- als ein Freundschaftsverhältnis (immerhin sind uns aus Bachs Zeit „keine Nachrichten über größere Schlägereien“ der beiden Kantoreien überliefert).<sup>43</sup> 4. Daß in privatem Rahmen grundsätzlich eine musikalische Belehrung denkbar war, geht aus einer Notiz hervor, nach der 1705 der Präfekt des Michaelischores bei Böhm gewesen sei und „von d. Music vielerley raisonnemens gehabt“ hätte.<sup>44</sup>

Die fast 35 Jahre, die Georg Böhm als Johannis-Organist in Lüneburg verbrachte, sind nicht reich an markanten Daten. Horst Walter stellt fest: „Zu Lebzeiten wurde Böhm weniger Anerkennung zuteil als etwa Steffens, Flor oder Löwe von Eisenach.“<sup>45</sup> Überlieferte Aufführungsdaten (zum Beispiel Lukas-Passion 1711, zahlreiche Trauermusiken bis 1729)<sup>46</sup> sind nicht mit der erhaltenen Musik in Übereinstimmung zu bringen; ein beträchtlicher Teil der Vokalmusik muß als verloren gelten. So ist auch von der erhaltenen Claviermusik zu vermuten, daß sie vorwiegend der Zeit vor 1710 zugehört und daß allfällige später entstandene Orgel- beziehungsweise Cembalowerke nicht erhalten sind.

Ein für Böhm wichtiges Ereignis war zweifellos der Umbau der Johannis-Orgel durch den Schnitger-Schüler Matthias Dropa in den Jahren 1712 bis 1714. Bei Böhms Amtsantritt hatte die Orgel noch weitgehend die Gestalt von 1551–1553, die Gestalt einer niederländischen Renaissance-Orgel (die Erbauer waren Jasper Johansen und Hendrik Niehof aus 's-Hertogenbosch). Für die

<sup>40</sup> Dok II, Nr. 224. W. Neumann, *Einige neue Quellen zu J. S. Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke*, in: *Musa – Mens – Musici*. Gedenkschrift für Walther Vetter, Leipzig 1969, S. 165–168.

<sup>41</sup> Dok III, Nr. 803.

<sup>42</sup> BJ 1985, S. 100 (C. Wolff).

<sup>43</sup> Fock, a. a. O. (vgl. Fußnote 38), S. 74.

<sup>44</sup> Walter, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 265. Da es sich um das Protokoll einer streitbaren Auseinandersetzung handelt, sollte das Dokument nicht überbewertet werden. Immerhin ist auch davon die Rede, daß Böhm Chorstücke gegen Bezahlung ausgeliehen habe.

<sup>45</sup> Ebd., S. 243.

<sup>46</sup> Ebd., S. 157f. und S. 248f.



Musik um 1700 war dieses Instrument in mancher Hinsicht nicht mehr zeitgemäß: im Diskant reichte die Klaviatur nur bis a'' (ohne gis''); im Baß fehlten die Halbtöne Cis, Dis, Fis, Gis („kurze Oktav“); das Pedal besaß nur eine selbständige Stimme (Untersatz 16').<sup>47</sup> Die Beschreibung dieser Orgel durch Michael Praetorius erwähnt zudem für das Manual eine Kontraoktave; diese tiefe (16' klingende) Oktave sei an das Pedal angekoppelt gewesen<sup>48</sup>. Ein selbständiges „norddeutsches“ Pedalwerk erhielt die Johannis-Orgel erst bei dem Umbau von 1712–1714.

Christoph Wolff hat vorgeschlagen, die Pedaliter-Präludien Böhms nach 1714 anzusetzen, weil Böhm erst dann ein wirklich obligates Pedalspiel möglich gewesen sei.<sup>49</sup> Für das Präludium d-Moll ergibt sich aber aus dem Quellenbefund eine Datierung vor 1707.<sup>50</sup> Schlagend ist zudem die Beobachtung, daß dieses Werk genau auf den Manualumfang der Niehof-Orgel paßt (insbesondere ist die Begrenzung bis a'' eingehalten). Es läßt sich aus diesem Beispiel ablesen, daß Böhm auch vor dem Orgelumbau Pedaliter-Werke gespielt hat. Der Pedalanteil im Oeuvre Böhms ist aber insgesamt merklich geringer als etwa bei Buxtehude oder Bruhns; ein Grund dafür mag der besondere Zustand der Johannis-Orgel gewesen sein, ein weiterer liegt zweifellos in Böhms mitteldeutscher Herkunft. Die Präludien in C-Dur und a-Moll halten sich allerdings nicht an die Manualbeschränkung bis a''; auch von der Quellenlage her ist eine Entstehung nach 1714 nicht auszuschließen. Stilistisch spricht aber nichts dagegen, sie auch der Zeit um 1700 zuzuordnen. Es sei daran erinnert, daß Böhm vor 1698 in der Jacobi-Gemeinde in Hamburg wohnte, wo Arp Schnitger 1693 eines seiner größten und prächtigsten Instrumente gebaut hatte (vollendet 1693).<sup>51</sup>

## II. ÜBERLEGUNGEN ZU DEN QUELLEN

Es ist nicht primäre Absicht dieser Studie, Quellenforschung zu betreiben. Doch sollen die wichtigen Handschriften und Drucke nach chronologischen Anhaltspunkten befragt werden. Für eine eingehende Beschreibung der Quellen muß auf die einschlägigen Publikationen verwiesen werden.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Diese Angaben nach Schriftstücken von Schnitger und von Böhm, siehe G. Fock, Arp Schnitger (vgl. Fußnote 18), S. 104f. und 122f.

<sup>48</sup> M. Praetorius, *Syntagma musicum*. Bd. II, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel etc. 1958), S. 170f. Solche fünftaktigen Orgelklaviaturen sind nur südlich der Alpen erhalten; sie waren aber auch im Norden bekannt.

<sup>49</sup> BJ 1985, S. 106.

<sup>50</sup> Das Werk ist überliefert in der „Möllerschen Handschrift“ (siehe Abschnitt II). Für die Zitierung der Werke Böhms genügt im allgemeinen die Angabe von Titel und Tonart; wo Verwechslungen möglich sind, wird die Nummer der Neuausgabe oder eine formale Charakterisierung (z. B. c. f. im Pedal) beigegeben. Die ältere Breitkopf-Ausgabe der Clavierwerke Böhms, die auf die Textredaktion von Johannes Wolgast (1927) zurückgeht, wurde vor kurzem abgelöst durch die Neuausgabe von Klaus Beckmann (Edition Breitkopf Nr. 8086 und 8087.)

<sup>51</sup> Fock, a. a. O. (vgl. Fußnote 18), S. 57f.

<sup>52</sup> Die Literaturhinweise sind in diesem Abschnitt aus Umfangsgründen etwas pauschaler



Die Quellenlage für die Claviermusik Böhms und des jungen Bach weist eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Fast sämtliche Primärquellen (Autographe, Drucke) sind verlorengegangen. Die sekundär wichtige (ältere) Schicht von Abschriften überliefert die Werke beider Komponisten unmittelbar nebeneinander, zusammen mit einem breiten Spektrum deutscher und französischer (seltener italienischer) Claviermusik. Diese Sammelhandschriften sind in Thüringen, im Umkreis Bachs und Johann Gottfried Walthers entstanden. Ohne das Interesse dieser beiden Musiker wäre das Clavierwerk Böhms nur zu einem kleinen Teil erhalten.

Eine kleine Sensation war das Auftauchen eines undatierten Druckes aus dem Verlag von Etienne Roger, Amsterdam, der – ohne Nennung von Autorennamen – Werke von Böhm, Reinken und Pachelbel (sowie einige noch nicht identifizierte Stücke) enthält.<sup>53</sup> Der Titel der Sammlung lautet: „*VI Suites, Divers Airs avec Leurs Variations & Fugues Pour le Clavessin de Divers Excellents Maitres*“; eine Zeitungsannonce deutet auf das Erscheinungsjahr 1710.<sup>54</sup> Roger bemerkt in seinen Katalogen, der Inhalt sei „choisis des plus excellents piéces Manuscrites de divers habiles Maitres“.<sup>55</sup> Die Herkunft der Werke aus Mittel- und Norddeutschland sowie die Formulierung der genannten Notiz deuten darauf hin, daß Roger die Sammlung selbst zusammengestellt hat.

Unter den mitteldeutschen Quellen ist an erster Stelle die „Möllersche Handschrift“ (SPK *Mus. ms. 40644*, abgekürzt Mö) zu nennen. Der Hauptschreiber dieser Handschrift (wie auch des „Andreas-Bach-Buches“) konnte vor kurzem durch Hans-Joachim Schulze als Bachs ältester Bruder, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, identifiziert werden.<sup>56</sup> Der ganze Arnstädter Umkreis

gesetzt. Die Vielschichtigkeit der Bach-Überlieferung wird deutlich aus den „Studien“ von Hans-Joachim Schulze (vgl. Fußnote 56). Ich versuche seit längerer Zeit, mir den Umkreis des jungen Bach durch eigenes Spielen der Werke dieses Repertoires bekannt zu machen. Es ergeben sich daraus viele Querverbindungen.

<sup>53</sup> Die Identifizierung ist Harry Joelson, Zürich, geglückt, als im Frühsommer 1986 das Exemplar aus dem Fitzwilliam Museum (Cambridge) in Zürich ausgestellt war. Aufgeschlagen war in der Ausstellungsvitrine der Beginn von Böhms Variationen über „Jesu, du bist allzu schöne“ (allerdings ohne Angabe dieses Aria-Textes). Ich danke Harry Joelson herzlich für die Mitteilung und für den freundschaftlichen Gedankenaustausch. Identifiziert sind bis jetzt folgende Stücke: Böhm, Suite f-Moll (Wolgast Nr. 8, Beckmann Nr. 5), „Jesu, du bist allzu schöne“; Reinken, Variationen über „Schweiget mir vom Weiber nehmen“, Holländische Nachtigall (*Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1982, Edition Breitkopf Nr. 8289); Pachelbel, Fuga in F (DTB IV/1, Nr. 40), Fuga in d (DTÖ VIII/2, Nr. I/12). Siehe H. Joelson, *Ein bisher unberücksichtigter Notendruck mit deutscher Cembalomusik um 1710*, Mf 40, 1987. Der Katalog der Ausstellung *Fitzwilliam – A Cambridge Collection of Music. Ausstellung im Helmbaus Zürich vom 28. Mai bis 10. August 1986*, hrsg. von R. Tschupp und G. Birkner, ist im Atlantis-Verlag, Zürich, erschienen.

<sup>54</sup> F. Lesure, *Bibliographie des Editions musicales publiés par Estienne Roger et Michel-Charles le Cène*, Paris 1969, S. 99.

<sup>55</sup> Ebd.; der Katalog von 1737 ist im Faksimile abgedruckt, die zitierte Notiz auf S. 67.

<sup>56</sup> H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 30f.; ders., *Johann Christoph Bach (1671–1721)*, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55–81.

Johann Sebastian Bachs gewinnt dadurch beträchtlich an Plastizität. Arnstadt und Ohrdruf liegen nur etwa 15 km voneinander entfernt; die beiden Brüder haben offensichtlich einen intensiven Austausch gepflegt. Die Möllersche Handschrift ist deutlich in zwei Hauptabschnitte gegliedert: im ersten Teil herrschen Werke von Böhm und Reinken vor (der Name Böhm erscheint neunmal), im zweiten Teil übernimmt Johann Sebastian Bach die Rolle des „Hauptkomponisten“. Die Trennlinie zwischen den beiden Teilen ist Bachs eigenhändiger Eintrag des Präludiums g-Moll BWV 535 a (die Fuge unvollständig), der seit Georg von Dadelsen aufgrund der Schriftmerkmale „um 1705“ datiert wird.<sup>57</sup>

Unter der Voraussetzung einer kontinuierlichen Beschriftung von Mö wäre der erste Teil der Handschrift auf etwa 1703 bis 1705 zu datieren. Trifft diese Datierung zu, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß Johann Sebastian Bach die Werke aus dem norddeutschen Umkreis bei seiner Rückkehr aus Lüneburg im Reisegepäck gehabt hätte.<sup>58</sup> Mit Ausnahme der in Partitur notierten Ensemblewerke könnte das den ganzen ersten Teil der Handschrift betreffen. Die Entstehung von Mö würde sich so ganz zwanglos erklären: der Bruder schrieb sich zuerst die für ihn neuartigen norddeutschen Stücke ab; inzwischen war Johann Sebastian Bachs Entwicklung so weit fortgeschritten, daß (ab etwa 1705) seinem Beitrag das größte Gewicht zukam. Weiterhin werden aber norddeutsche Werke kopiert, daneben Werke, deren Weg nicht so plausibel erklärt werden kann (zum Beispiel Fabricius, Le Bègue, Edelmann).<sup>59</sup> Für die Werke Böhms, die in Mö enthalten sind, ergibt sich als wahrscheinliche Datierung „vor 1703“ (Bachs Weggang aus Lüneburg). Die in Mö kopierten Werke Bachs sind höchstwahrscheinlich vor 1708 komponiert.

Eine ähnliche Zweiteilung läßt sich auch in der Schwesterhandschrift, dem „Andreas-Bach-Buch“ (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.8.4, abgekürzt ABB) beobachten. Allerdings ist hier der erste Abschnitt merklich kürzer, in erster Linie wohl deshalb, weil das ABB Eintragungen bis etwa 1714 enthält (als späteste Werke Bachs sind etwa die Passacaglia c-Moll BWV 582 oder die Cembalotoccaten BWV 910, 911 und 916 zu nennen). Auffallend am Repertoire des ABB ist der große Anteil von Dietrich Buxtehude; es ist natürlich verlockend anzunehmen, daß die Lübecker Reise Bachs (etwa November 1705 bis Februar 1706) hier ihren Niederschlag gefunden hätte. Die Ausbeute dieser Reise wird sich kaum auf Buxtehude beschränkt haben; es ist sogar wahrscheinlich, daß der Weg nach Lübeck durch

<sup>57</sup> Für eine detaillierte Begründung muß auf die „Studien“ von H.-J. Schulze verwiesen werden; ich darf beifügen, daß eigene Beobachtungen mich zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben.

<sup>58</sup> Diese Hypothese würde eine weit genauere Beweisführung erfordern, als sie hier gegeben werden kann. Auffallend ist, daß in Mö die Ortsbezeichnung „Lüneburg“ dreimal (bei Kompositionen von Böhm und Flor) notiert wird (was für keinen anderen Ort der Fall ist).

<sup>59</sup> Für ein Inhaltsverzeichnis von Mö und ABB vergleiche man, neben den „Studien“ von H.-J. Schulze, den Kritischen Bericht zu NBA IV/5–6, Teilband 1 (D. Kilian) unter B 98 und B 120.



Lüneburg führte. Hat Bach vielleicht das g-Moll-Präludium von Böhm, eines der reifsten Stücke dieses Meisters, erst 1705/06 erhalten? Der hypothetische Charakter dieser Annahme sei aber ausdrücklich betont. Hans-Joachim Schulze sieht den Beginn des ABB (aufgrund der Nebenschreiber) zeitlich auf der gleichen Stufe wie den ersten Teil von Mö.<sup>60</sup> Dafür spricht auch, daß das ABB mit fünf der „Biblischen Sonaten“ von Johann Kuhnau beginnt. Kuhnau-Stil war Vorbild für Stücke wie BWV 992, 963, 921, 563/2, 833,<sup>61</sup> deren Entstehung aus stilistischen Gründen einige Zeit vor den Mühlhäuser Kantaten (1707/1708) gesehen werden sollte.<sup>61a</sup>

Mö und ABB enthalten (von den beiden Ausnahmen BWV 739 und 724 abgesehen) keine Choralbearbeitungen. Für die Einordnung früher Orgelchoräle (also auch der neu aufgefundenen Choräle der Neumeister-Sammlung)<sup>62</sup> ist es eine zentrale Beobachtung, daß die freien Werke (Präludien, Fugen, Suiten etc.) der Arnstädter Zeit durch Mö und ABB wesentlich besser gesichert sind als die Choralbearbeitungen. Eine kleine Kompensation stellt lediglich das „Plauener Orgelbuch“ (nur in Fotokopie erhalten: DSB, *Fot. Bü 129*; abgekürzt: Plau) dar. Es handelt sich um eine reine Choral Sammlung; wieder stehen Werke von Böhm und Bach nebeneinander. Das Titelblatt trägt das Datum 1708, doch zeigt die Handschrift verschiedene Schreiberhände. Der zweite, größere und wichtigere Teil wird seit den Beobachtungen von Max Seiffert auf etwa 1710 datiert.<sup>63</sup> Seiffert sieht die Entstehung des Plauener Orgelbuches im Umkreis von Johann Gottfried Walther. Seine Prämisse, daß Mö von Walther geschrieben sei, ist allerdings inzwischen hinfällig geworden. Das Plauener Orgelbuch macht deutlich, daß es in Thüringen noch weitere Organisten gab, die sich um ein breites Spektrum nord- und mitteldeutscher Claviermusik bemühten. Die Identifizierung der Schreiber würde sicherlich den Umkreis des jungen Bach nochmals ein Stück weiter erhellen.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> A. a. O., S. 48.

<sup>61</sup> Die Datierung der „Kuhnau-Imitationen“ um 1704 schon bei Spitta I, S. 232f.; zu BWV 833 vgl. R. Hill, *Echtheit angezweifelt. Style and authenticity in two suites attributed to Bach*, in: *Early Music*, 13, 1985, S. 248–255; detaillierte Stilvergleiche dieser frühen Schicht führt Krüger, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), ausgehend vor allem von BWV 992 und 535a.

<sup>61a</sup> Neue Akzente setzt die Dissertation über Mö und ABB von Robert Hill (*The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Cambridge/Mass. 1987), die ich nach Abschluß der vorliegenden Arbeit kurz einsehen konnte. Hill schließt aus den Unterschieden der Überlieferungsqualität auf unterschiedliche Überlieferungswege. So sei zum Beispiel die Textqualität der Abschrift von Buxtehudes Ciacona in e (BuxWV 160) relativ schlecht, so daß Johann Sebastian Bach als Vermittler ausgeschlossen werden könne. Hill vermutet, das ABB sei einige Zeit nach Mö begonnen worden.

<sup>62</sup> *Johann Sebastian Bach, Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung* (Yale University LM 4708), hrsg. von C. Wolff (Vorabdruck zu NBA), New Haven und Kassel 1985. *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle* (Yale University LM 4708). *A Facsimile Edition, Introduction by C. Wolff*, New Haven 1986.

<sup>63</sup> M. Seiffert, *Das Plauener Orgelbuch von 1708*, AfMw 2, 1920, S. 371f. Bei der Herausgabe des Bandes NBA IV/3 (H. Klotz) war die Fotokopie dieser Handschrift noch nicht wieder zum Vorschein gekommen, vgl. den Krit. Bericht S. 39.

<sup>64</sup> Das Plauener Orgelbuch zeigt stärkere Spuren praktischer Verwendung: liturgische



Die Choralbearbeitungen Böhms in Plau fallen dadurch auf, daß sie meist andere Reihungen aufweisen als in den Handschriften Walthers. Eine Abhängigkeit von Walther kann deshalb ausgeschlossen werden. Worauf aber diese Diskrepanz zurückzuführen ist, liegt völlig im dunkeln. Die drei Stücke Bachs (BWV 739, 720 und 735a) müssen „vor 1710“ angesetzt werden. BWV 739 stellt eine Verbindung zum Arnstädter Autograph und zu Mö her. BWV 735a ist ein Werk, das ausgesprochen Böhmsche Einflüsse erkennen läßt.

Mit der Handschrift *P 802* gelangen wir direkt in Bachs Weimarer Umgebung. Johann Gottfried Walther, Bachs Organistenkollege und entfernter Verwandter, war wohl der eifrigste Sammler von Claviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein „Musicalisches Lexicon“ (Leipzig 1732), dessen Vorarbeiten bis etwa 1710 zurückreichen, verrät die Weite seines Gesichtsfeldes. Die Handschrift *P 802* nimmt (zusammen mit den verwandten Quellen *P 801* und *P 803*) innerhalb der Waltherschen Sammelbände eine Sonderstellung ein: neben Walther tritt als Hauptschreiber auch Johann Tobias Krebs, der in Weimar den Unterricht von Bach und Walther genoß, in Erscheinung. Mit späteren Eintragungen ist dessen Sohn Johann Ludwig Krebs vertreten. Die Manuskripte blieben also im Besitz der Familie Krebs und sind während der Leipziger Zeit von Johann Ludwig nochmals in die Nähe Bachs gelangt. Sowohl bei Walther als auch bei Johann Tobias Krebs konnte Hermann Zietz eine Entwicklung der Schriftformen beobachten; Stephen Daw versuchte, die Schriftstadien noch differenzierter zu untergliedern.<sup>65</sup>

Eine erste Beschriftungsphase stammt von Walther allein; sie enthält Bachs Partita BWV 770 und große Choralfantasien von Buxtehude und Reinken. Dann tritt von S. 71 an Johann Tobias Krebs als Schreiber hinzu. Diese umfangreichste zweite Sektion bietet ein buntes Gemisch von (meist kleineren) nord- und mitteldeutschen Choralbearbeitungen; Böhms nimmt mit mehrversigen Choralzyklen einen wichtigen Platz ein („Vater unser im Himmelreich“, „Christe, der du bist Tag und Licht“, „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“), von Bach erscheinen einzelne Stücke aus dem Orgelbüchlein und Frühfassungen der 18 Choräle. Anschaulich spiegeln eigene Kompositionsversuche des jungen Krebs den doppelten Zweck der Sammlung: die kopierten Stücke sind Spielgut (Fingersätze finden sich in *P 801*) und Muster fürs Komponieren zugleich. Im Laufe dieser zweiten Beschriftungsphase bildet sich zuerst bei Walther, gegen Ende auch bei Johann Tobias Krebs ein konstanter Schrifttypus heraus. Die dritte Sektion der Handschrift von S. 303 an ist dann von Krebs allein geschrieben. Sie enthält nur noch größere Bach-Werke: weitere Frühfassungen der 18 Choräle und die Partiten BWV 767 und 768 (von dieser nur vier Variationen).

Notizen, Registrierhinweise, Fingersätze. Von BWV 720 ist die dreimanualige Version notiert; der Schreiber wird Organist an einem größeren Instrument gewesen sein.

<sup>65</sup> H. 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. 1.). Rezension durch C. Wolff, *Mf* 25, 1972, S. 535. St. Daw, *Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, P 802, P 803*, in: *The Organ Yearbook* 3 (1976), S. 31f.

Über die Datierung der drei Sektionen gehen die Meinungen von Zietz, Wolff und Daw stark auseinander. Zietz schlägt aufgrund des (allerdings spärlichen) biographischen Materials über Johann Tobias Krebs als Arbeitshypothese vor: I 1708–1710 (vor Unterrichtsbeginn bei Walther), II 1710 bis etwa 1714 (Unterricht bei Walther), III etwa 1714 bis 1717 (Unterricht bei Bach).<sup>66</sup> Wolff betont die Unsicherheit dieser Datierungen und möchte die Studienzeit von Johann Tobias Krebs eher früher ansetzen.<sup>67</sup> Daw bezweifelt das Schlußdatum 1717, da sowohl für Walther als auch für Johann Tobias Krebs nachweisbare Kontakte zu Bach auch nach dessen Weggang aus Weimar bestanden. Ein Ausgleich dieser Differenzen wäre wohl nur durch Vergleich aller Handschriften der beiden Schreiber zu gewinnen, ein sehr aufwendiges Unterfangen!<sup>68</sup> Als vorläufiges Resultat sind wenigstens die frühen Schriftstadien von Walther und Krebs in den Studien von Zietz und Daw einigermaßen übereinstimmend, woraus sich hypothetisch eine relative Chronologie ableiten läßt. Frühe Schriftformen Walthers weisen folgende Abschriften auf: BWV 770, 721, 665 a, 666 a, vielleicht auch 638 a (dazu einige freie Werke in *P 801*). Johann Tobias Krebs' Schriftformen sind viel länger in einer Entwicklung begriffen. Stephen Daw hat die frühesten Formen in folgenden Bach-Abschriften festgestellt: BWV 720, 639, 762 (Bach?), 660a, 661a, 717.<sup>69</sup>

Auf welchem Wege Walther in den Besitz der Werke Böhms gekommen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es sind mehrere Möglichkeiten denkbar: Reise nach Norden (ein Besuch in Magdeburg ist für 1704 belegt), Andreas Werckmeister (von ihm erhielt Walther viele Clavierwerke Buxtehudes), Korrespondenzweg (belegt ist zum Beispiel der Austausch von Musikalien mit dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer).<sup>70</sup>

Es sei betont, daß die hier gegebene Beschreibung von *P 802* (wie auch der übrigen Quellen) über eine ganz rohe Skizze nicht hinausgeht. Wie schwierig es ist, aus solchen Sekundärquellen Kriterien für die Datierung Bachscher Werke zu gewinnen, wird daraus jedenfalls deutlich. Im Moment scheint es

<sup>66</sup> Zietz, a. a. O., S. 83f.

<sup>67</sup> Wolff, Rezension der Arbeit von Zietz (vgl. Fußnote 65).

<sup>68</sup> Daw, a. a. O., besonders S. 46f. Die Studie von Daw setzt meines Erachtens zu viele Fragezeichen bei wenig stichhaltiger Argumentation. Der Zusammenhang mit den Kompositionsversuchen des Johann Tobias Krebs deutet für den allergrößten Teil der Handschrift auf Weimarer Niederschrift. Zahlreiche Ungenauigkeiten oder Druckfehler schwächen zudem das Vertrauen in die Ergebnisse dieser Arbeit. Die Cembalosuiten von Louis Marchand erschienen erstmals in Paris 1702/03 (Reprint der Originalausgabe Genf 1982); warum J. G. Walther ein Titeldatum von 1714 notiert, mußte untersucht werden (Daw, S. 36). Die g-Moll-Suite, die Walther unter dem Namen „Clérambouloux“ kopierte, stammt nicht von Clérambault, sondern von Gaspard Le Roux (Paris 1705, Reprint der Originalausgabe Genf 1982, Neuauflage, hrsg. von D. Fuller, New York 1959).

<sup>69</sup> Daw, a. a. O., S. 39f.

<sup>70</sup> In Magdeburg besuchte Walther den Böhm-Schüler Johann Christoph Graff (siehe Abschnitt I und Fußnote 18). Zu Werckmeisters Vermittlung siehe Dok II, Nr. 263; daß dabei auch Stücke von Böhm gewesen seien, wie Daw, a. a. O., S. 33, behauptet, bleibt ohne Beleg. Eine Ausgabe der Briefe Walthers an Bokemeyer liegt selt kurzem vor (hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987).



mir verfrüht, aus dem diplomatischen Befund von P 802 zeitliche Fixpunkte für eine Stilbetrachtung abzuleiten.

Auch in den späteren Sammelhandschriften mit Orgelchorälen hat Johann Gottfried Walther Werke von Bach und Böhm nebeneinander kopiert. Es handelt sich um die Manuskripte ehemals Königsberg, Universitätsbibliothek, *Sammlung Gotthold 15839* (verschollen, in Negativ-Filmen aus dem Nachlaß von Karl Matthaei teilweise wieder greifbar<sup>71</sup>); Den Haag, Gemeentemuseum 4.G.14 („Frankenbergersches Walther-Autograph“); DSB, *Mus. ms. 22 541* (Bände 1, 2 und 3). Die Aussicht, aus diesen teilweise wohl viel späteren Manuskripten chronologische Anhaltspunkte zu gewinnen, ist ziemlich klein. Dennoch wäre eine kritische Sichtung und Ordnung der Waltherschen Clavierhandschriften gerade im Blick auf Bachs Weimarer Zeit eine dringende Aufgabe.<sup>72</sup>

### III. STILVERGLEICHE

Seit der Bach-Biographie von Philipp Spitta werden Stilmerkmale der Claviermusik Böhms als Hilfsmittel zur Datierung des Bachschen Frühwerks benutzt.<sup>73</sup> Auch die folgenden Betrachtungen wenden sich in erster Linie denjenigen stilistischen Zügen zu, die von Bach aufgegriffen worden sind.

Böhms Stilentwicklung ging zweifellos aus von einem mitteldeutschen Claviersatz, wie er im Umkreis von Pachelbel, Zachow oder Johann Michael Bach lebendig war. Ob Böhm bei einem Organisten Kompositionsunterricht gehabt hat, ist nicht bekannt. Besonders typisch für die mitteldeutsche Tradition ist die Gattung der Choralpartita, die Böhm durch vier Werke vermehrt und mit persönlichen Zügen bereichert hat.<sup>74</sup> Von der norddeutschen Orgelkunst übernimmt Böhm den kolorierten Orgelchoral „à 2 Clav. e Ped.“; drei dieser Choralvorspiele stehen der Gestaltungsweise Buxtehudes besonders nahe (merkwürdigerweise handelt es sich bei allen drei um Weihnachtschoräle).<sup>75</sup> Die Choralfantasie, die Großform der norddeutschen Choralbearbeitung, scheint Böhm nicht gepflegt zu haben (die Choralfantasie war

<sup>71</sup> Auf der Suche nach Quellenmaterial zu Georg Böhm gelangte ich im Frühjahr 1986 mit einer Anfrage an die Stadtbibliothek Winterthur, wo im Archiv des Musik-Kollegiums der Nachlaß von Karl Matthaei aufbewahrt wird. Die Antwort war positiv: eine ganze Reihe inzwischen verschollener Musikhandschriften waren in den 30er Jahren von Matthaei fotografiert worden. Der Musikbibliothekar, Herr Harry Joelson, hat die Auswertung speditiv in die Hand genommen. Sein Verzeichnis *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik* erschien im AfMw 46, 1987, S. 91ff.

<sup>72</sup> Harry Joelson beabsichtigt, eine Studie über Walthers Manuskripte zu publizieren.

<sup>73</sup> Spitta I, S. 199f.

<sup>74</sup> Zur Geschichte der Choralpartita siehe F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 68f.

<sup>75</sup> „Christum wir sollen loben schon“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (alle à 2 Clav. e Ped.). Der c. f. hat die Mensur von Halben; beim „Böhmschen“ Typus (siehe weiter unten) ist der Choral in Vierteln geführt. Auffallend ist, daß diese drei Weihnachtschoräle alle in den Berliner Walther-Handschriften *Mus. ms. 22 541* (Bd. 1 und 2) überliefert sind.

noch im Schülerkreis Buxtehudes lebendig, man denke etwa an „Nun komm, der Heiden Heiland“ von Nicolaus Bruhns). Ebenso ist seine Ausformung der Pedaliter-Toccaten längst nicht so stark dem „Stylus phantasticus“ verpflichtet, wie das in den Toccaten der im Norden geborenen Meister der Fall ist.<sup>76</sup> Dennoch sind die Präludien in d-Moll, C-Dur und a-Moll ihrer äußeren Erscheinung nach norddeutsche Pedaliter-Toccaten. Zwei von ihnen (C-Dur und a-Moll) nähern sich der Form „Präludium und Fuge“. Da aber nach den Fugendurchführungen nochmals auf die Toccaten-Thematik zurückgegriffen wird, ist die Herauslösung der Fuge als selbständiger Partner des Präludiums noch nicht völlig vollzogen. Bach pflegte gerade diese „dreiteilige“ Anlage bis gegen Ende seiner Weimarer Zeit häufig.<sup>77</sup>

Daß Böhm mittel- und norddeutsche Züge in seinem Stil vereinigt, ist angesichts seines Lebensweges wahrscheinlich. Durch die Begegnung mit der Hamburger Oper kamen französische und italienische Stilimpulse dazu. Der Hauptstoß dürfte von Johann Sigismund Kusser ausgegangen sein. Französische und italienische Einflüsse sind bei Böhm weniger in der Übernahme ganzer Formgebilde zu suchen (wenn wir von der Suite, die ja schon seit Jahrzehnten „eingedeutscht“ war, einmal absehen), als vielmehr in satztechnischen Elementen, die mit ursprünglich fremden Formen verbunden werden. So ist es durchaus ungewöhnlich, eine Choralbearbeitung mit einem Arienvorspiel einzuleiten. Eine Variation einer Choralpartita im Menuett-rhythmus zu schreiben, scheint Böhms Idee gewesen zu sein. Die „Modelltechnik“, die vielleicht aus der italienischen Kammermusik stammt, läßt sich in Choralbearbeitungen, Präludien und Fugen beobachten. Die Geschmeidigkeit des Klangbildes (französische Ornamentik, „style luthé“) ist eine „moderne Schicht“ in der deutschen Claviermusik, die (übrigens nicht immer gleichermaßen überzeugend) in Böhms Satz integriert ist.

Diejenige Form, die ein Maximum an „fremden“ Elementen in sich vereinigt, ist die der mehrversigen Choralbearbeitung. Einem Vorschlag von Willi Apel folgend, möchte ich diese größeren Gebilde, die bei anderen Komponisten kaum zu finden sind, als „Choralzyklen“ bezeichnen.<sup>78</sup> Hier finden sich die persönlichsten Stücke Böhms: ariose Trios (die teilweise geradezu den „empfindsamsten“ Satz eines Johann Ludwig Krebs vorausnehmen), ouvertürenartige Stücke, Choralbearbeitungen mit freien Erweiterungen im Cantus firmus, dazu

<sup>76</sup> Etwa die großen Toccaten in F oder d von Buxtehude oder das große Präludium in e von Bruhns. Überraschungseffekte fehlen bei Böhm fast ganz. Recitativo-Stellen wie im Präludium g-Moll oder im Capriccio D-Dur sind eher süd- oder mitteldeutschen Vorbildern (Froberger) verpflichtet. Zum „Stylus phantasticus“ siehe Schütz-Jahrbuch 1980 (F. Krummacher), S. 7f.

<sup>77</sup> BWV 532, 535, 543; auch selbständige Fugen haben toccatische Abschlüsse: BWV 574, 949, 950 u. a.

<sup>78</sup> W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, S. 614. Apel verwirft den Begriff allerdings wieder zugunsten des „wohl zu fest eingewurzelten“ Begriffs Choralvariation. Die Selbständigkeit der einzelnen Verse ist in Böhms Choralzyklen außerordentlich groß, so daß mir der Terminus Variation nicht mehr angemessen scheint. Das zeigt auch die Quellenlage: gelegentlich werden Verse aus Zyklen einzeln überliefert (z. B. Vers 2 von „Aus tiefer Not“ in P 802).



Werke, welche imitierende, akkordische und ariose Elemente in sich vereinigen.

### Wiederholung, Sequenz und Modelltechnik

Spitta stützte den Vergleich zwischen Böhm und Bach auf zwei Hauptargumente: die Wiederholungstechnik und die Arienritornelle in den Choralbearbeitungen. An dieser Ausgangsbasis hat sich bis heute nichts verändert. Jedoch ist Spittas Folgerung, daß Böhmische Züge in Bachs Frühwerken direkt auf eine Lüneburger Lehrzeit weisen, die betreffenden Werke also zwischen 1700 und 1702 anzusetzen seien, nicht aufrechtzuerhalten.<sup>79</sup> Die eindeutig datierten Kantaten von 1707/1708 zeigen solche Böhmischen Züge besonders deutlich, während eine Gruppe von Werken, die man mit einiger Sicherheit um 1704/1705 datieren kann, erst wenige dieser Merkmale aufweisen.<sup>80</sup>

Eine spielerische Freude am Wiederholen kleiner Modelle, gelegentlich aber auch größerer Teile (zum Beispiel ganzer Choralzeilen) ist ein hervorstechender Zug an Böhm's Komponieren. Die Wiederholung als satztechnisches Phänomen hat sehr verschiedene Erscheinungsformen (wörtliche Wiederholung, Wiederholung mit Stimmtausch, Abspaltung eines Elements, Sequenz, Rückung eines Modells auf eine andere Stufe), die im folgenden im Hinblick auf den Vergleich Böhm-Bach differenzierter zu betrachten sind.<sup>81</sup>

1. Rückung eines Modells auf benachbarte Stufen. Neben dem Sekundabstand sind häufig größere Intervalle zwischen zwei Stationen des Modells zu beobachten. Zur Unterscheidung von der Sequenz möchte ich hierfür den Begriff „Rückung“ verwenden. Eine Sequenz läßt meistens den Eindruck einer kontinuierlich strömenden Harmoniebewegung entstehen; insbesondere gilt das für die Quintfallsequenz.<sup>82</sup> Die Rückung dagegen bedeutet „Verschiebung einer flächigen Gestalt auf eine andere Ebene“. Die Tonartenstation der neuen „Ebene“ wird fast immer dadurch fixiert, daß innerhalb des Modells ein V-I-Vorgang mit Leitton stattfindet. Manche dieser Modellpartien erreichen deshalb erstaunlich entfernte Tonarten (zum Beispiel As-Dur-Klang in einem Werk in g-Moll).<sup>83</sup> Die Sequenz hingegen bleibt meist im Bereich von einer oder von zwei Tonarten.

Beispiel 1 (siehe S. 107) vergleicht zwei Modellpartien aus dem g-Moll-Präludium von Böhm und aus der Kantate BWV 71 von Bach. Die genannten

<sup>79</sup> Spitta I, S. 207.

<sup>80</sup> Vgl. Abschnitt IV dieser Studie.

<sup>81</sup> Ob in einem musikalischen Satz Wiederholungen vorhanden sind oder nicht, ist ein grundlegendes Stilmerkmal; man vergleiche etwa den Palestrina-Stil mit einem Vivaldi-Concerto. In der Bach-Zeit wird dieser Stilunterschied bewußt gehandhabt, vgl. C. Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), S. 53f. Grundlegendes zum Phänomen der Wiederholung sagt E. Ratz in seiner *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951, S. 37f.

<sup>82</sup> Beispiele: Böhm, Präludium C-Dur, T. 60f., Bach, Präludium e-Moll BWV 548, T. 7f.

<sup>83</sup> Böhm, „Auf meinen lieben Gott“, Vers 1, T. 32; Präludium C-Dur, T. 27; Bach, Toccata D-Dur BWV 912, T. 227; Toccata d-Moll BWV 913, T. 124f.

Merkmale sind in beiden Beispielen deutlich. Oft pendeln die V-I-Akkorde „um einen liegenden Ton“; die motivische Verwandtschaft ist außerdem evident. Das g-Moll-Werk von Böhm steht im ABB, Bach wird es gekannt haben; vielleicht darf man hier an eine direkte Beeinflussung denken. Die Kantate BWV 71 entstand 1708; sie enthält weitere ähnliche Stellen.<sup>84</sup> Die folgende Liste von Modellpartien bei Bach strebt nicht Vollständigkeit an; die Werke werden in einer mutmaßlichen chronologischen Ordnung genannt.

Fuge a-Moll, BWV 947: T. 49f.

Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“, BWV 770, Partita X: T. 40f.

Toccatte D-Dur, BWV 912 (Mö. „vor 1708“), Schlußfuge: zum Beispiel T. 197f.

Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“, BWV 150, Chor Nr. 4: T. 19f.

Choralpartita „Christ, der du bist der helle Tag“, BWV 766, Partiten III, V und VII: je zu Beginn der 4. Choralzeile.

„Christ lag in Todesbanden“, BWV 718: T. 43f.

Choralpartita „O Gott, du frommer Gott“, BWV 767, Partita IX: T. 11f.

Präludium D-Dur, BWV 532/1: T. 52f., T. 71f.

Toccatte fis-Moll, BWV 910, T. 108f.

Englische Suite g-Moll, BWV 808, Prélude: T. 161f.

Der Ursprung dieser Modelltechnik ist wohl italienisch. In den Triosonaten von Corelli op. 3 (1689) und op. 4 (1694) finden sich manche vergleichbare Stellen (zum Beispiel op. 3, Nr. 4, Schlußsatz, T. 13f.). In den publizierten Werken von Küsser habe ich jedoch vergeblich nach Vorbildern für Böhm gesucht. Für Bach ist eine Beeinflussung durch Böhm am wahrscheinlichsten; jedoch waren ihm auch die Triosonaten von Corelli bekannt. Die von Bach bearbeiteten Werke Vivaldis enthalten ebenfalls einige Modellpartien (BWV 978, T. 45f.), meist ist aber bei Vivaldi der Abstand zwischen den Tonartstationen gleich groß (zum Beispiel BWV 594, 3. Satz, T. 112f.).

2. Für den Stilvergleich Bach-Böhm besonders stringent sind die Modellspiele, die an Chormelodien „angebunden“ werden: einige Töne des Cantus firmus werden abgespalten und für die Modellwiederholung in „schlendernder“ Weise repetiert. Die Chormelodie wird zum „cantus non firmus“! Das Wiederholungsspiel kann am Beginn, in der Mitte oder am Ende einer Choralzeile angebracht werden.

Zu Beginn einer Zeile nimmt das Modellspiel den Platz der üblichen Vorimitation ein. Die Satzgestaltung ist allerdings im wesentlichen homophon. Beispiel 2 vergleicht die Schlußvariation aus Böhms Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ mit der Modellpartie bei der 5. Choralzeile in Bachs „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 718). Die Verwandtschaft ist evident. Bei Böhm scheinen zwei Entwicklungszüge zusammenzuströmen: einerseits die Fragmentierungs- und Echotechnik der norddeutschen Choralfantasie; andererseits die Modelltechnik mit Rückung auf verschiedene Tonstufen, die wohl aus der italienischen Kammermusik übernommen wurde.

<sup>84</sup> Schlußchor. T. 90f. („ganz beständig sei vorhanden“). Der „liegende Ton“, um den das Modellspiel pendelt, dürfte in beiden Fällen vom Text angeregt sein: „von Alters her“, „beständig“.



Bei Böhm lassen sich gerade zu Beginn einer Choralzeile außerordentlich viele Beispiele dieses Modellspiels aufzeigen.<sup>85</sup> Bei Bach ist die Technik auf eine relativ kleine Gruppe von Choralbearbeitungen beschränkt: Choralpartiten BWV 770, 766 und 767, Choralfantasie BWV 718 und „Valet will ich dir geben“ BWV 735 bzw. 735a (in Plau, also „vor 1710“). Die Nachweise sind schon in der unter Punkt 1 gegebenen Liste vorhanden.

BWV 718 und 735a sind, auf das Werkganze hin betrachtet, erstaunliche „Böhm-Imitationen“. BWV 718 vereinigt Böhmische Züge, die verschiedenen Stücken entnommen sein müssen. Bach kannte diese Gestaltungsmittel durch und durch und hat sie auf persönliche Weise zu einem neuen Ganzen gefügt. BWV 735a könnte Böhm's „Vater unser im Himmelreich“ (c. f. im Pedal) nachgebildet sein. Fugische Gestaltung herrscht vor, jedoch in Böhm's lockerer Art abgewandelt (im Modellspiel T. 17f. versteckt sich die 1. Choralzeile; am Anfang der 5. Zeile findet ein Modellspiel mit Quintversetzung statt).

Unter den Choralpartiten ist BWV 770 nach allgemeiner Ansicht die älteste. Einige Variationen scheinen Böhm direkt zu kopieren (Partiten II und III nach Böhm's „Ach wie nichtig“, Partiten II beziehungsweise III). In den Partiten BWV 766 und 767 tritt stärkere motivische Konsequenz hinzu (wohl als Erbe Pachelbels), und selbständige, persönliche Züge sind evident (in vielen Einzelzügen vergleichbar den Kantaten um 1708).

Die Erscheinung der „Devise“ wird unter Punkt 3 besprochen werden. Dort auch eine Bemerkung zur Partita BWV 768.

Stärker zum Homophonen tendiert der Satz, wenn das Modellspiel den Melodievortrag mitten in einer Choralzeile unterbricht. Einen solchen Fall hat Spitta als besonders gravierend gerügt:

„Im Verlauf gewinnt nun diese Spielfreude immer mehr die Oberhand und führt von der anfänglichen Anlage immer weiter ab; die Choralzeilen, welche als Endzweck und Krone einer jeden einzelnen Durcharbeitung erscheinen sollten, werden immer mehr zurückgedrängt, und schlendern zuletzt ziemlich unbeteiligt im Pedal nebenher, ja bei der vorletzten Zeile wird der Choral selbst von der allgemeinen Bewegung erfaßt, und muß sich gefallen lassen, um sechs Tonschritte erweitert zu werden.“<sup>86</sup>

Es handelt sich um den imitierenden Satz mit Pedal-c.f. über „Vater unser im Himmelreich“. In der Tat ist bei einem verzierten Oberstimmen-c.f. ein solch homophones Wiederholungsspiel weit plausibler als bei einem dem strengen Satz zuneigenden Pedal-c.f.; Bach bedient sich dieser Technik nur in den Bicinien der Choralpartiten BWV 766 und 767. Das Bicinium der Partita BWV 768 zeigt Einschübe, die kaum mehr an die Modelltechnik gebunden sind.<sup>87</sup>

Überraschend ist, daß Böhm am Ende einer Choralzeile das Wiederholungsspiel selten anbringt. Gerade diese Art der Choralfragmentierung ist aus der norddeutschen Choralfantasie wohlbekannt; sie wird dort fast immer mit Manualwechsel (Echo) vorgetragen.<sup>88</sup> Die wenigen Schlußwiederholungen bei

<sup>85</sup> „Auf meinen lieben Gott“, Vers 1, T. 19, T. 28; Vers 2, ab T. 29; Vers 3, T. 21; Partita „Gelobet seist du, Jesu Christ“, Variation 5, T. 9, usw.

<sup>86</sup> Spitta I, S. 201.

<sup>87</sup> BWV 766/2, z. B. 2. Zeile (T. 7f.); BWV 767/2, z. B. T. 39f.; zu BWV 768 siehe unter Punkt 5.

<sup>88</sup> BuxWV 188, z. B. T. 99f.; BuxWV 210, z. B. T. 130f. (Doppelecho). In den beiden Choralfantasien von Reinken finde ich diese Schlußechos kaum (allenfalls „An Wasser-

Böhm sind aber so in den Fluß des Satzes eingebettet, daß ein Manualwechsel kaum möglich ist. Böhm scheint hier eine Sonderstellung einzunehmen.

Als Beispiel vergleiche man den Schluß der 2. Choralzeile von „Vater unser im Himmelreich“ (Manualiter-Bearbeitung, T. 12f.) von Böhm. Die Schlußtöne g'a' werden zweimal in Viertelmensur und darauf noch zweimal verkürzt in Achtmensur wiederholt. Diese Verdichtung (durch Abspaltung) bringt eher eine Steigerung der Intensität als ein verklingendes Echo.

Bach schreibt verklingende Echoschlüsse häufiger als Böhm. Diese Technik ist ja in der gesamten norddeutschen Vokalmusik heimisch. Eine Stelle aus der Kantate 131 (Eingangssatz, T. 88f.) belegt, daß Wiederholungsspiele speziell in der Mühlhäuser Zeit für Bach aktuell waren (hier sogar mit Doppelcho). In der Arie mit Choral (Nr. 2) aus Kantate 71 (1708) ist das echohafte Nachklingen auf ungewöhnliche Weise abgewandelt: die Orgel, die sonst nur Continuo-Aufgaben erfüllt, spielt als Obligatstimme auf dem Rückpositiv kleine Nachahmungen.

3. Eine spezielle Ausformung des Modellspiels vor einer Phrase ist die „Devise“. Hugo Riemann prägte diese Bezeichnung „für eine typische Eigentümlichkeit der Barockarie, die schon in der römischen Kantate um 1650 auftaucht und bei späteren, besonders bei italienischen Opern- und Kantatenmeistern sehr häufig ist: die Vorausschickung des vokalen Themenkopfes“.<sup>89</sup> Die Idee, auch vor einer Chormelodie einen prägnanten Kopf als Devise abzuspalten, scheint Böhms Eigentum zu sein.<sup>90</sup> Fast immer ist die Devise mit einem „Arienritornell“ verbunden; der Einfluß der Opernarie ist unverkennbar. Eine direkte Entwicklungslinie wäre in folgender Weise denkbar: Kusser, Arien aus Erindo – Böhm, Elmenhorst-Lieder – Böhm, Choralbearbeitungen – Bach, Kantatenarien und Choralbearbeitungen.<sup>91</sup> Die Devisenbildungen in den Kantatenarien Bachs hat Alfred Dürr in seinen „Studien über die frühen Kantaten“ beschrieben.<sup>92</sup> Er beobachtet sie bei den Mühlhäuser Kantaten und noch in der Jagd-Kantate BWV 208 (komponiert vielleicht 1713), jedoch nicht mehr vom Jahrgang 1714 an. Für die Analogie zur Orgelmusik ist die Beobachtung wichtig, daß die Devise auch in Choralbearbeitungen angebracht ist: Kantate BWV 71 (1708), Arie Nr. 2, T. 41f.; Kantate BWV 106, Nr. 2, T. 153 (Chormelodie „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“). So ist es naheliegend, die drei Bicinen der Choralpartiten BWV 766–768 in ähnlicher Weise zu plazieren: primär „um 1708“, aber mit „Ausläufern“ bis gegen 1713. Die rhythmische Struktur der ersten Variation aus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) repräsentiert nun zweifellos ein

flüssen Babylon“, T. 179f., aber an dieser Stelle ist auch die erste Hälfte der Zeile mit Echos behandelt). Vielleicht ist Böhm hierin dem Vorbild Reinkens gefolgt.

<sup>89</sup> Riemann *Musik-Lexikon*, 12. völlig neubearb. Auflage, hrsg. von W. Gurlitt, Mainz 1959–1967, Sachteil, Art. Devise (S. 222).

<sup>90</sup> Müller-Buscher, a. a. O. (vgl. Fußnote 27), S. 184 und die dort genannte Literatur.

<sup>91</sup> Beispiele: Kusser, Erindo, Arien 1, 3, 16 etc.; Böhm, Elmenhorst-Lieder Nr. 25, 30, 36; Böhm, Choralbearbeitungen „Aus tiefer Not“, Vers 2 (Devisen zu fast allen Choralzeilen), „Vater unser im Himmelreich“ (manualiter), T. 3, usw.; Bach, Bicinen aus BWV 766 (1. Zeile), BWV 767 (1. Zeile, 4. Zeile, 5. Zeile), BWV 768 (1. Zeile, 4. Zeile, 5. Zeile).

<sup>92</sup> Dürr St, S. 104, S. 130.



späteres Stadium als die entsprechenden Variationen von BWV 766 und 767. Starke Kolorierung, die bis zu zahlreichen 32stel-Noten und kleinen Gruppen von 64steln vorstößt, findet sich kein einziges Mal in der Gruppe der Mühlenhäuser Kantaten, jedoch häufig um 1714.<sup>93</sup> Wann diese Entwicklung der rhythmischen Struktur in Bachs Satztechnik stattfand, läßt sich vorderhand nicht genauer fassen. Man wird aber BWV 766 und 767 näher bei 1708, BWV 768 dagegen näher bei 1714 ansetzen dürfen.

4. Eine weitere Freiheit nimmt sich Böhm durch Wiederholung ganzer Choralzeilen. Das zweifache Erklängen der 1. Zeile ist die ausgedehnteste Form der Devise.<sup>94</sup> Häufig ist auch die Wiederholung der letzten Zeile, etwa in Vers 1 zum Lied „Christe, der du bist Tag und Licht“. In der kolorierten Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ (à 2 Clav. e Ped.) erklingt die letzte Zeile gar dreimal. In den Elmenhorst-Liedern Böhms gibt es Schlußphrasen, die durch ein Segno zur Wiederholung vorgeschlagen werden.<sup>95</sup> Dieses Verfahren erinnert an die „Petite Reprise“ in französischen Tanztypen. Vielleicht liegt hier der Ursprung der Schlußwiederholung ganzer Phrasen.

Gelegentlich ist die Wiederholung mehrerer Choralzeilen durch Repetitionszeichen gefordert, auch wo das durch die Textvorlage nicht gegeben wäre. In der Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ entsteht so eine suitenartige Form mit zwei gleichlangen Teilen ||:a:|:b:|. Bach kennt diese freie Wiederholung ebenfalls: in der Choralpartita BWV 767 ist in einigen Variationen auch der Abgesang wiederholt (||:a:|:b a':|:). Noch das Orgelbüchlein kennt diese Lizenz gegenüber dem gesungenen Lied: BWV 601, 612, 632, 633/634. Wiederum drängt sich die Vermutung auf, daß Böhmische Züge in Bachs Werken bis etwa 1713/14 zu finden seien.

5. Nicht alle Erweiterungen von Choralzeilen basieren auf der Modelltechnik. Ein freier Einschub kann zum Beispiel in der Art einer Kadenz des Sängers vor dem Abschluß einer Phrase angebracht werden: Böhm, „Auf meinen lieben Gott“, Vers 1, T. 9. Bach hat diese Idee aufgegriffen und verdeutlicht: „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 718), T. 17.

Die ausgreifendsten Erweiterungen dieser freien Art finden sich bei Böhm in Vers 3 des Zyklus „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“. Die 1. Zeile erhält ein freies Nachspiel, das die punktierte Motivik weiterspinnt (T. 4f.); bei der 3. Zeile zögert ein freier Einschub den Schluß der Choralzeile hinaus (T. 15f.). Das improvisatorisch schweifende Wesen des Böhmischen Stils ist in diesem Stück besonders glücklich realisiert. Bei Bach sind zwei Choralbearbeitungen zu nennen, die freie Erweiterungen – und zwar in gesteigerter Konsequenz – aufweisen: Variation 1 der Partita BWV 768 und das kolorierte Choralvorspiel über „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659). Die Bicinium-Variation

<sup>93</sup> BWV 12, Sinfonia; BWV 21, Sinfonia; siehe dazu auch die kolorierten Choräle des Orgelbüchleins. Langsame Sätze mit sehr schnellen Notenwerten zu notieren, dürfte auf italienischen Einfluß zurückgehen. Man vergleiche etwa die Cembalotoccaten von Alessandro Scarlatti (Neuausgabe von J. S. Shedlock, London 1908).

<sup>94</sup> „Auf meinen lieben Gott“, Vers 3; „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, Vers 2.

<sup>95</sup> Beispiele: Nr. 17, Nr. 33.

aus BWV 768 bildet die Erweiterungen „kadenzartig“ jeweils vor dem Abschluß der meisten Choralzeilen. Bei „Nun komm“ wird die Erweiterung melodisch an ein Intervall des Choralis „angeknüpft“ (Beispiel 3). Auch die rhythmische Gestaltung von BWV 659 deutet auf eine Entstehung „näher bei 1714“, obschon die Notenwerte hier nicht bis zum 64stel gehen.<sup>96</sup> Die Verbindung mit den geheimnisvoll dunkel klingenden Zwischenspielen, mit dem „gehenden“ Achtelbaß (vielleicht symbolisch auf „kommen“ zu verstehen) machen diese Adventsbitte zum sublimsten Stück der Böhm-Nachfolge.

6. Ähnlich wie eine Chormelodie ist bei Böhm auch ein Fugenthema für Modellspiele offen. Das markanteste Beispiel ist die g-Moll-Fuge, deren letztes Thema durch modellhafte Erweiterungen mehr als doppelt so lang ist wie die ursprüngliche Gestalt. Das Gegenstück hierzu bilden einige Takte aus der Fuge a-Moll BWV 947, die merklich Böhm nachempfunden sind. Die satztechnischen Merkmale dieser Komposition weisen auf eine Entstehungszeit vor 1707; Elke Krüger nennt verwandte Züge zum Capriccio sopra la lontananza BWV 992 und zur g-Moll-Fuge BWV 535a (autograph in Mö, um 1705).<sup>97</sup> Es wird hier sehr deutlich, daß der Böhm-Einfluß sich über eine beträchtliche Zeitspanne in Bachs Entwicklung erstreckt.

In außergewöhnlich starkem Maße arbeitet die D-Dur-Fuge BWV 532/2, die im Zusammenhang mit der Frühfassung BWV 532a betrachtet werden muß, mit Wiederholungen der Themenbausteine. Diese Möglichkeit ist von vornherein durch die starke Gliederung des Themas gegeben: Kopf – Gegenmotiv im Kontrasubjekt – Sequenz – Epilog. Alle vier Elemente werden Wiederholungsspielen unterworfen; sogar die lange, fünfgliedrige Sequenz erscheint im Schlußthema zweimal hintereinander (mit Stimmtausch). Sehr instruktiv ist der Vergleich mit der Frühfassung: die Modellspiele stehen nicht immer am selben Platz; das Arbeiten mit diesen Bausteinen wird hier ganz klar ersichtlich (zum Beispiel Thema h-Moll, T. 53f., als weiteres Element tritt hier eine Kurzfassung der Sequenz auf).

Ähnliche Gestaltungen habe ich in der Cembalo-Toccata G-Dur (BWV 916) und in der Orgelfuge a-Moll (BWV 543/2) beobachtet. In der Schlußfuge von BWV 916 stehen noch stärker „verzettelte“ Themen: T. 149, T. 173. Die einzelnen Elemente des Themas werden dabei enggeführt. In der genannten Orgelfuge dient diese Technik der Schlußsteigerung: in T. 113f. wird das Thema mit drei Köpfen und zwei Sequenzen gesetzt.

Ein Teilaspekt dieser Wiederholungstechnik ist die „Vorbereitung“ eines Fugenthemas durch Vorausnahme des Kopfes (vergleichbar auch der „Devise“ bei Choralzeilen), die bei Bach außerordentlich häufig auftritt. Auch diese Gestaltung könnte Bach bei Böhm kennengelernt haben, wie die Fugen in C-Dur oder d-Moll ausweisen.<sup>98</sup> Bach entwickelt aber gerade hierbei sehr viel eigene Phantasie: Engführung des Themenkopfes (Fuge c-Moll BWV 575, T. 47), stufenweise Annäherung an die Tonart des Themas (Fuge d-Moll

<sup>96</sup> Vielleicht darf man hier an eine „Zwischenstufe“ in der Entwicklung der Kolorierung denken? Sie wäre etwa 1710–1712 zu vermuten.

<sup>97</sup> A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 119 und 126.

<sup>98</sup> Präludium C-Dur, T. 59f.; Präludium d-Moll, T. 45f.



BWV 948, T. 17, T. 31, T. 43), in der Vorbereitung wird der Kopf auch umgekehrt (Fuge B-Dur nach Reinken BWV 954, T. 63), Vorbereitung durch zwei längere und zwei kürzere Fragmente (ebenda, T. 81). Fugenwischenspiele werden, auch in späteren Fugen, oft aus thematischen Motiven entwickelt. So kann etwa das Zwischenspiel T. 9f. in der Fuge c-Moll BWV 847 (Wohltemperiertes Klavier I) ohne weiteres als „Vorbereitung“ des nachfolgenden Themas aufgefaßt werden, da sein Hauptbestandteil der Themenkopf ist. Um diese Technik der „Vorbereitung“ als chronologisches Argument einzusetzen, wären exaktere Werkbetrachtungen nötig.

### Arienritornelle und französische Tanztypen

Das zweite Hauptargument für den Einfluß von Böhms Stil auf den jungen Bach ist der Typus des „Continuo-Ritornells“ in einigen Choralbearbeitungen der beiden Komponisten.<sup>99</sup> Das Ideal eines „ariosen“ Stils, den Böhm in der Hamburger Oper – wahrscheinlich bei Johann Sigismund Kusser – kennengelernt hat, war für ihn so wegweisend, daß er Elemente davon in die Choralbearbeitung übernahm. Dieser Schritt zur „Ritornell-Form“ war sehr zukunfts-trächtig: man denke an die Schübler-Choräle oder an Formen bei Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius oder Christian Gotthilf Tag; Böhm schuf damit den Haupttypus der Choralbearbeitung des 18. Jahrhunderts.<sup>100</sup> Eine größere Zahl von Arienritornellen in der Oper „Erindo“ von Kusser besteht aus den zwei Elementen Sequenz + Kadenz.<sup>101</sup> Diese uns heute fast zu simpel anmutende Formel scheint damals eine große Durchschlagskraft gehabt zu haben (nicht unähnlich der „Vivaldi-Welle“ zwanzig Jahre später). Das Sequenzmotiv beherrscht oft als „basso ostinato“ auch die gesungenen Teile der Arie.<sup>102</sup> Die Struktur „Sequenz + Kadenz“ darf als Vorstufe zum Prototyp des spätbarocken Ritornells, zum „Fortspinnungstypus“ gelten. Zu seiner vollen Ausbildung fehlt nur noch die Formulierung eines prägnanten „Kopfes“.<sup>103</sup> In Beispiel 4 zeigt das Ritornell Böhms einen Ansatz zur Ausbildung des „Kopfes“: das Hauptmotiv umschreibt zuerst die Stufen von

<sup>99</sup> Spitta I, S. 205, S. 209.

<sup>100</sup> F. Dietrich, BJ 1929, S. 74f. und besonders S. 86.

<sup>101</sup> Beispiele: Nr. 2, 3, 21, 28, 34, 36, 38.

<sup>102</sup> In Dürr St (S. 122 und öfter) ist der Terminus „Ostinatotypus“ für diese Baß-Ritornelle gewählt. In den frühen Bach-Kantaten ist das Hauptmotiv des Baß-Ritornells fast immer für die ganze Arie als „Basso ostinato“ oder „Basso quasi ostinato“ beibehalten. Der Terminus ist also berechtigt. Anders bei Böhm, wo etwa in „Vater unser im Himmelreich“ (manualiter) das Ritornell nur einen Rahmen bildet, die Begleitung des Choral aber nicht motivgeprägt verläuft. Ich ziehe deshalb den neutraleren Begriff „Continuo-Ritornell“ (oder gegebenenfalls „Oberstimmen-Ritornell“) vor.

<sup>103</sup> A. Dürr (Dürr St, S. 122) bezeichnet (im Anschluß an W. Fischer) den Ostinatotypus als einteiliges Melodiegebilde. Die hier gegebene Darstellung rechnet schon bei diesen Continuo-Ritornellen mit zwei Elementen (Sequenz + Kadenz). Ausführlichere Studien zur Entstehungsgeschichte des Fortspinnungstypus sind mir nicht bekanntgeworden. Der Begriff wurde geprägt von Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Beihefte DTÖ, Heft 3, S. 24f. Zur Kritik dieses Terminus siehe Dürr St, S. 121.

g-Moll: I-V-I, bevor in die fallende Sequenz eingetreten wird. Dieser geschlossene harmonische Vorgang hat die Funktion „Themenkopf“ (man denke etwa an Vivaldis lapidares I-V-I im 1. Satz von BWV 593), wenn auch nur in harmonischer Hinsicht. In Kussers Arienritornell (Beispiel 4) fehlt dieser harmonische Fixpunkt zu Beginn. Den fertigen Fortspinnungstypus zeigt dann Bachs Bicinium-Variation aus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“: die Stufenfolge des Quintfalls bleibt sich genau gleich, der Kadenzvorgang ist ebenso knapp. Vorangestellt ist aber ein Kopf, der zudem den Beginn der Chormelodie zitiert.

Nach den Untersuchungen Alfred Dürrs dominiert in den Arien der Mühlhäuser Kantaten „der Ostinatotypus in der Ritornellbildung und mit ihm der Vokalsatz über einen Basso quasi ostinato“.<sup>104</sup> Die Wahrscheinlichkeit ist also groß, daß die entsprechenden Orgelchoralbearbeitungen ebenfalls „um 1708“ entstanden sind. Es handelt sich dabei um Partita II aus BWV 767 und um den Anfangsteil aus BWV 718; in beiden Stücken ist der Fortspinnungstypus noch nicht zu erkennen. Die Arien des Kantatenjahrgangs 1714 sind mehrheitlich nach dem Fortspinnungstypus gebaut; Ritornelle des „Ostinatotypus“ sind 1714 weiterhin vorhanden, treten aber in den Kantaten von 1715 stark zurück.<sup>105</sup> Die oben angestellten Überlegungen zur zeitlichen Reihenfolge der Bicinien aus BWV 767 und 768 werden dadurch bestätigt: der vollständig ausgebildete Fortspinnungstypus von BWV 768 entspricht einem späteren Stadium (näher bei 1714 als bei 1708).

Es ist bemerkenswert, daß die Handschrift *P 802* sehr viele „Ritornell-Choralbearbeitungen“ enthält; sie spiegelt das Interesse des Bach-Walther-Kreises an dieser „modernen“ Form. Fast alle einschlägigen Böhm-Werke sind hier enthalten, die meisten von Johann Gottfried Walther geschrieben. Johann Tobias Krebs notiert sich die beiden Verse „Aus tiefer Not“ (Vers 2) und „Freu dich sehr“ (Partita 12, in F-Dur), losgelöst von ihrem zyklischen Zusammenhang, offensichtlich aus Interesse an der kompositorischen Faktur. In die gleiche Richtung weist Krebs' Abschrift von „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Verse 4 und 3) von Johann Gottfried Walther.<sup>106</sup> Er macht eigene Kompositionsversuche in ähnlicher, allerdings einfacher Art.<sup>107</sup> Schließlich enthält das Manuskript auch die Bachschen Partiten BWV 767 und 768 sowie die großen Weimarer Choralbearbeitungen, welche die Ritornellform in meisterhafter Art weiterentwickeln.

Zu den direkten Übernahmen aus dem Opernstil Kussers zählen bei Böhm wohl auch die französischen Tanztypen, die in Choralbearbeitungen integriert

<sup>104</sup> Dürre St., S. 167.

<sup>105</sup> Ebd., S. 170–172.

<sup>106</sup> Siehe das Inhaltsverzeichnis von *P 802* bei Zietz, a. a. O. (vgl. Fußnote 65), S. 15f.

<sup>107</sup> Das Bicinium „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ ist publiziert in der Sammlung *ABC van de Barok*, hrsg. von E. Kooiman, Hilversum 1979 (HARMONIA-UIT-GAVE). Diese Beobachtungen sind ein weiteres Indiz dafür, die ganze Handschrift *P 802* in die Weimarer Zeit vor 1717 zu datieren. Siehe oben Fußnote 66.



werden. Im „Erindo“ von Kusser (1694)<sup>108</sup> sind einige (gesungene) Stücke ganz konkret mit Tanzbezeichnungen wie Gavotte (Nr. 13, 24, 32), Menuett (Nr. 17) oder Bourrée (Nr. 19, 26) versehen. Merkwürdigerweise fehlt dieser Hinweis beim langsameren Dreiermetrum, das der Sarabande-Bewegung ähnlich ist (Nr. 8, 12; 3/2-Takt, Viertaktperiodik); die Anweisung „con affetto“ verlangt vom Sänger eher „bel canto“ als französische Delikatesse. Sehr verwandte Strukturen komponiert Böhm in den Elmenhorst-Liedern, freilich ohne Nennung der „weltlichen“ Tanzbezeichnungen: Menuett-Bewegung (Nr. 31, 86), Sarabande-Bewegung (Nr. 12, 69)<sup>109</sup>. In den Choralbearbeitungen Böhms könnte man folgende Zuordnungen erwägen:

Menuett: „Ach wie nichtig“, Partita 6 (vgl. Kusser, Erindo, Nr. 17), „Christe, der du bist Tag und Licht“, Vers 1 (oder Sarabande?).

Sarabande: „Ach wie nichtig“, Partita 8; „Auf meinen lieben Gott“, Vers 4 (vgl. Kusser, Erindo, Nr. 12, „con affetto“ könnte auch für das Stück von Böhm gelten!).

Passepied: „Aus tiefer Not“, Vers 2 (vgl. Kusser, Erindo, Nr. 43, 44).

Gigue: „Christe, der du bist Tag und Licht“, Vers 2, Schlußabschnitt (6/8-Takt, vgl. Böhm, Suite a-Moll, Gigue).

Daß Tanzrhythmen in Bachs Choralbearbeitungen integriert sind, hat Fritz Dietrich (schon mit deutlichem Hinweis auf Böhm) im Bach-Jahrbuch 1929 hervorgehoben. Seine Arbeit zeigt aber auch, daß es nicht so einfach ist, hier eindeutige Zuweisungen zu treffen. Bachs Rhythmik kompliziert sich gegenüber den schlichteren Vorbildern bei Kusser oder Böhm sehr bald. So könnte man in der Partita VII von „O Gott, du frommer Gott“ (BWV 767) in Analogie zur genannten Partita VI aus Böhms „Ach wie nichtig“ eine Menuett-Bewegung erblicken. Für die durchgehende Achtelbewegung kann ich aber nirgends ein Vorbild finden.<sup>110</sup> Als Sarabande-Typ gelten im allgemeinen die Partita X aus BWV 768, die Bearbeitungen „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 652), „An Wasserflüssen Babylon“ (BWV 653) und „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654). Die ersten beiden haben zweifellos einen schnelleren „Schritt“ als die letztgenannten; vielleicht darf man da an die französische Bezeichnung „Sarabande grave“ denken.

Bezüglich des Vokalwerkes stellt Doris Finke-Hecklinger fest: „Für die Weimarer Zeit gilt allgemein, daß ausgeprägte tanzrhythmische Modelle fehlen.“<sup>111</sup> Diese Aussage bedürfte einer erneuten Überprüfung. Die Arie „Tief gebückt“ (Nr. 4) aus Kantate BWV 199 gleicht in der Rhythmik und in der Baßgestaltung ausgesprochen stark dem Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“. Vergleiche mit frühen Klaviersuiten Bachs sind deshalb erschwert, weil die Entstehungszeit dieser Werke noch viele Fragen offenläßt. In der relativen Chronologie, die Hartwig Eichberg aufgestellt hat, kommen für die Weimarer Zeit nur BWV 996 und 823 in Frage. Hätte sich Bach in der „expansiven“ Weimarer Periode wirklich nur mit zwei Werken zur Gattung

<sup>108</sup> Kusser, a. a. O. (vgl. Fußnote 30).

<sup>109</sup> Hinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder, a. a. O. (vgl. Fußnote 37).

<sup>110</sup> Zu diesem Achtelmotiv aus BWV 767/7 vgl. unten Notenbeispiel 5.

<sup>111</sup> *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, TBSt 6, S. 132.

der Suite geäußert? Die Englischen Suiten müßten unter diesem Gesichtspunkt genauer betrachtet werden.<sup>112</sup>

Inwieweit Bach selbst mit dem Stil der Oper um 1700 in Berührung gekommen sei, wird in der Bach-Forschung wenig diskutiert. Der Inhalt der beiden Handschriften Mö und ABB macht deutlich, daß Bachs Bruder Johann Christoph<sup>113</sup> in seiner Sammeltätigkeit auch diesen Bereich mit Interesse verfolgt hat. Drei Eintragungen deuten direkt auf das Opernrepertoire: Lully, Chaconne aus Phaeton (Klavierauszug in Mö), Steffani, Overture, Entrée, Gigue und Entrée aus Briseïde (Klavierauszug in Mö) und Marais, längere Suite aus Alcide (Klavierauszug im ABB; ein „Air de Trompette“ ist wahrscheinlich Vorbild für das fast gleichnamige Stück in BWV 832). Ob diese Opern von Lully und Marais in Nord- oder Mitteldeutschland aufgeführt worden sind, müßte genauer untersucht werden.<sup>114</sup> Die Steffani-Oper Briseïde ist 1696 für Hannover komponiert; einige Opern Steffanis wurden auch in deutscher Übersetzung in Hamburg gegeben; nach Hellmuth Christian Wolff ist aber Briseïde nicht dabei.<sup>115</sup> Die drei Eintragungen in Mö und ABB deuten somit nicht auf einen unmittelbaren Kontakt Bachs zur Hamburger Oper.

Eng verwandt mit der Oper ist die Orchestersuite (Ouvèture) mit ihren Ballett-Tanztypen, die in französisch orientierten Opern eine große Rolle spielten. Viele dieser Suiten sind aus Opern zusammengestellt, andere sind selbständige Kompositionen. Im Schaffen Kussers sind Oper und Ouvèture die beiden Schwerpunkte.<sup>116</sup> In der Quellengruppe Mö und ABB ist dieser Bereich mit nicht weniger als sieben Eintragungen vertreten: Coberg (Mö Nr. 1), Pez (Mö Nr. 4), Anonymus (Mö Nr. 39 bzw. 35), Telemann (ABB Nr. 7, Klavierübertragung eines Orchesterwerks), Böhm (ABB Nr. 8, Ouvèture D-Dur), Pestel (ABB Nr. 12) und Bach (ABB Nr. 13, Ouvèture F-Dur BWV 820). Daß diese Gattung im Arnstädter Umkreis Bachs geradezu eine Modeerscheinung war, dürfte deutlich sein.

<sup>112</sup> H. Eichberg im Krit. Bericht zu NBA V/10, besonders S. 15; Hill, a. a. O. (vgl. Fußnote 61). Die Quellenlage der Englischen Suiten ist sehr ungünstig; nur für die A-Dur-Suite BWV 806 ist eine Entstehung in Bachs Köthener Zeit auszumachen. Dieser Fassung BWV 806 voraus ging eine ältere Version (BWV 806a), die durch J. G. Walther überliefert ist. A. Dürr stellt die Frage, ob diese Frühfassung in die Weimarer Zeit zu verlegen sei; mit diplomatischen Methoden kann aber eine Bestätigung nicht gegeben werden. Siehe A. Dürr, Krit. Bericht zu NBA V/7, besonders S. 85f. Hans Eppstein (BJ 1976, S. 35f.) betrachtet die Englischen Suiten als die früheste der Suitensammlungen (vor den Sammlungen für Violoncello beziehungsweise Violine).

<sup>113</sup> Vgl. oben den Abschnitt II.

<sup>114</sup> Matthesons Opernverzeichnis nennt für Hamburg von Lully „Acis und Galathee“ (1689), „Achilles und Polixena“ (1692, von Lully unvollständig hinterlassen, von Colasse beendet). Siehe Chrysander, a. a. O. (vgl. Fußnote 25), Sp. 215f.

<sup>115</sup> *Die Barockoper in Hamburg*, Wolfenbüttel 1957, Bd. I, S. 239.

<sup>116</sup> Siehe die kurze Skizze über Kusser oben im Abschnitt I. Von ihm existieren vier gedruckte Ouvèturen-Sammlungen. Eine flüchtige Durchsicht hat vermutete Beziehungen zu Böhm (Ouvèture D-Dur) oder zu Mö und ABB nicht bestätigt. Kusser nennt diese Werke geradezu „Ouvètures de Theatre“. Vgl. *Ouvèture IV, aus „Composition de Musique“* (1682), hrsg. von H. Osthoff, Nagels Musik-Archiv Nr. 100 (1933).



## Choralbearbeitungen mit Fugierung aller Zeilen

Die Choralfuge (oder Choralfughette) über die erste Chorzeile (seltener über die ersten beiden Zeilen) ist in der mitteldeutschen Orgelmusik beheimatet.<sup>117</sup> Nur wenige Komponisten haben dieses „Fughetten-Prinzip“ auf einen ganzen Choral angewendet; besonders charakteristisch ist diese Form für Friedrich Wilhelm Zachow. Die Neuausgabe enthält neun solcher „Fughetten durch alle Zeilen“, die gerne in *Stile-antico*-Notation (Allabreve-Takt mit wenigen Achteln) ein altertümliches Gepräge entfalten.<sup>118</sup>

Daß Böhm diesen Fughetten-Gedanken aufgreift, dürfte auf seine mitteldeutsche Herkunft zurückzuführen sein. Wenn eine Darstellung mit Pedal oder sogar „à 2 Clav. et Ped.“ hinzukommt, so entsteht eine eigentümliche Mischung zwischen c.f.-Darstellung und Fughetten-Prinzip. Man kann diese Form auffassen entweder als Fuge durch alle Choralzeilen, wobei aber doch eine Stimme c.f.-tragend hervorgehoben ist, oder als c.f.-Bearbeitung, bei der die Vorimitationen gleiche Mensur aufweisen wie der c.f.<sup>119</sup> Böhm entwickelt eine reiche Phantasie, kaum ein Stück ist nach einem Schema gebaut. Als Beispiel sei der letzte Vers des Zyklus „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ skizziert. In der 1. Zeile ist die Fughette klar ausgebildet; die 2. Zeile setzt an die Stelle der Imitation ein Modellspiel (F-Dur/d-Moll/g-Moll/C-Dur/F-Dur); die Fugierung der 3. Zeile ist unvollständig, und bei der 4. sind die Einsätze enggeführt.

Die folgende Liste Bachscher Choralbearbeitungen, in welchen ähnliche Gestaltungen realisiert sind, ist wieder in der vermuteten chronologischen Reihenfolge gegeben:

„Vom Himmel hoch da komm ich her“ („Fuga“) BWV 700

„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 741

„Valet will ich dir geben“ (B-Dur) BWV 735a; Plauener Orgelbuch „vor 1710“

„Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 666a; P 802 (J. G. Walther)

„Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665a; P 802 (J. G. Walther)

„Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 652a; P 802 (J. T. Krebs)

BWV 700 und 741 gehören nach allgemeiner Ansicht einer sehr frühen Schicht an; satztechnische Eigenheiten (Parallelführung von linker Hand und Pedal in BWV 700, Übergang einer Stimme vom Manual ins Pedal in BWV 741) deuten in diese Richtung, müßten aber durch ausführliche Vergleiche ergänzt werden. Vielleicht sollten für diese beiden Werke auch mitteldeutsche Vorbilder in Betracht gezogen werden (Zachow? Johann Michael Bach?). Stilistisch eng verknüpft sind aber die vier letztgenannten Stücke. „Valet will ich dir geben“ wird wegen des Modellspiels vor der 5. Choralzeile mit Böhm in

<sup>117</sup> Dietrich, Geschichte (vgl. Fußnote 74), S. 63f.

<sup>118</sup> Friedrich Wilhelm Zachow, *Gesammelte Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. von H. Lohmann, Wiesbaden 1966. Beispiele: Nr. 12, 13, 28, 32 etc. Zwei dieser Werke sind in der „Neumeister-Sammlung“ enthalten: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und „Erbarm dich mein, o Herre Gott“. Zur Neumeister-Sammlung vgl. Fußnote 62.

<sup>119</sup> Hinweis auf diesen Typus bei F. Dietrich, BJ 1929, S. 61, und bei U. Meyer, BJ 1974, S. 76.

Verbindung gebracht; bei der Wiederholung der 1. Zeile (T. 17f.) ist die Chormelodie in ein typisch Böhmsches Motivspiel „eingehüllt“. In der Frühfassung BWV 735a erscheint zu Beginn der 6. Zeile unerwartet der „verhäkelte“ luthé-Satz und verschwindet ebenso unvermutet wieder.<sup>120</sup> Diese Stelle hat Bach bei der Überarbeitung (BWV 735) eliminiert. Ein Vergleich mit Böhms „Vater unser im Himmelreich“ (Pedal-c.f.) bekräftigt diese Verwandtschaft sowohl in der formalen Disposition als auch in vielen Details.

„Jesus Christus, unser Heiland“ (manualiter, BWV 666) gestaltet die vier Choralzeilen recht unterschiedlich. Es findet dabei eine Entfaltung statt, die sich im Motivischen und im Rhythmischen vollzieht. Die 4. Zeile erreicht dann die vollständige Fughette mit der Stimmfolge Tenor – Alt – Baß – Sopran, wie sie in BWV 665 konsequent durchgeführt ist. Vielleicht ist es berechtigt, hier von einer „Vorstufe“ zu sprechen.

In BWV 665 und 652 ist mit der durchgehenden Anwendung der genannten Einsatzfolge eine „ideale Ausprägung“<sup>121</sup> des Typus erreicht. Der dritte Themeneinsatz wird in beiden Fällen vom Pedal übernommen, der vierte liegt im Sopran (bei BWV 652 zusätzlich durch Kolorierung und solistische Registrierung hervorgehoben). Die abschließende Bestätigung jeder Zeilenfughette liegt also auch bei BWV 665 im Sopran; das Werk als zur Gruppe „Pedal-c.f.“ gehörig einzustufen, trifft den Sachverhalt nicht ganz.<sup>122</sup>

Die Vermutung, daß dieser Böhmsche Typus der Choralbearbeitung eher zur Werkgruppe „um 1708“ als zu derjenigen „um 1714“ gehört, kann durch eine Reihe von Beobachtungen gestützt werden.

1. BWV 735a ist durch die Überlieferung im Plauener Orgelbuch mit „wahrscheinlich vor 1710“ relativ gut gesichert. Die 2. Zeile von BWV 665 (T. 14f.) zeigt erstaunliche Ähnlichkeit mit der 3. Zeile von BWV 735a (T. 30f., verhäkelte Rhythmik, Zwischenspielmotiv).<sup>123</sup> Die Form „Fugierung durch alle Zeilen“ findet sich zwar nicht in der Gruppe der Mühlhäuser Kantaten. Dennoch lassen sich einige verwandte Züge namhaft machen. Die bekannte, von Zeile zu Zeile wechselnde Textausdeutung in BWV 665 (insbesondere Chromatik zum Text „durch das bitter Leiden sein“) findet eine Analogie in der Arie 2 aus BWV 71. In T. 22 erscheint auf die Worte „saurer Tritt“ eine unerwartete, im Stück sonst fremde chromatische Wendung. Eine solche „punktuelle“ Symbolik dürfte dem kleingliedrigen Stil der Kantaten „um 1708“ mehr entsprechen als dem immer großräumiger werdenden Stil ab 1714. Man vergleiche auch die plötzliche Chromatik gegen den Schluß von BWV 656, die nur gerade durch das Wort „verzagen“ legitimiert ist.

3. Eine Reihe von Weimarer Orgelchoralbearbeitungen kann mit Kantatensätzen von 1714–1716 in Verbindung gebracht werden. „Nun danket alle Gott“ (BWV 657) gleicht in seiner ganzen Faktur sehr weitgehend der Choralbearbeitung „Jesu, deine Passion“ aus

<sup>120</sup> BWV 735a, T. 51f.; zum „verhäkelten Satz“ siehe unten.

<sup>121</sup> BJ 1974, S. 77 (U. Meyer).

<sup>122</sup> So H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 191; P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 1980, Vol. II, S. 166. Die Baßstimme geht (wie in BWV 741) vom Manual ins Pedal über (Merkmal früher Entstehung); der Sopran ist in T. 10 durch eine Dehnung hervorgehoben. Siehe dazu auch BJ 1972, S. 70 (U. Meyer).

<sup>123</sup> In P 802 zeigen BWV 665a und 666a frühe Schriftformen J. G. Walthers, siehe oben Abschnitt II.



Kantate BWV 182 (1714). Der verkürzte c. f. der Fantasie „Komm, heiliger Geist“ BWV 651a erscheint ebenfalls verkürzt in der Pfingstkantate BWV 172 (Nr. 5, Duett mit instrumentalem c. f., Entstehungszeit 1714). Das Trio über „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 655) transponiert ein Kurz-Ritornell im Laufe des Stücks auf die Stufen T – D – Tp – Dp – S – T; analoge Transpositionen hat Alfred Dürr für die Sonata und die Arie Nr. 4 aus Kantate BWV 182 aufgezeigt.<sup>124</sup> Starke Modulationsbewegung prägt auch Bearbeitungen wie „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Kadenz in f-Moll vor c. f.-Einsatz auf b<sup>♭</sup>; Kadenz in As-Dur vor c. f.-Einsatz auf f<sup>♯</sup>) oder „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 662).<sup>125</sup> Differenzierte Kolorierung mit Notenwerten bis zum 64stel wurde schon oben als Stilmerkmal „um 1714“ beschrieben (weitere Beispiele: BWV 662, 614, 622, 641).

Diese Argumentation könnte weiter ausgebaut werden. Schon jetzt spricht aber vieles dafür, die Böhmsche Gruppe BWV 735a, 666, 665 und 652 näher beim Datum 1708, die letztgenannten Werke dagegen näher beim Datum 1714 anzusetzen. Diesen Zeitraum von sechs Jahren in Bachs Stilentwicklung genauer zu erhellen, dürfte nicht einfach sein. Ein nächster Schritt könnte in einem detaillierten Vergleich zwischen den Kantaten von 1714, 1715 und 1716 einerseits und der Tastenmusik der späten Weimarer Jahre andererseits bestehen.

#### Weitere Belege zum Stilvergleich Bach–Böhm

Die Verfahren der Wiederholungstechnik (besonders der Devise), der Ritornellbildung und der Tanzrhythmik sind besonders stringent für den Stilvergleich Bach–Böhm; genauer gesagt: es ist in hohem Maße wahrscheinlich, daß Bach diese Elemente gerade bei Böhm, und nicht bei einem anderen Komponisten kennengelernt hat. Wenn wir dies einmal als erwiesen annehmen, so können dazu eine Reihe von Nebenargumenten treten, von denen grundsätzlich auch denkbar wäre, daß Bach sie aus anderen Quellen geschöpft hätte, die sich aber gut in den Vergleich Bach–Böhm einfügen.

1. Style luthé. Eine besondere Ausprägung des lautenartigen Claviersatzes ist für einige Werke Böhms sehr charakteristisch: kleine auftaktige rhythmische Impulse werden von einer Stimme zur anderen gereicht. Ich wähle dafür den Ausdruck „verhäkelter Satz“. Als Beispiel für die Übernahme dieses Satztypus durch Bach zitiert schon Dietrich die Partita 5 aus Böhms „Wer nur den

<sup>124</sup> Dürr St, S. 92 und 138. Analoge Kurz-Ritornelle mit ähnlichen Transpositions-Stationen haben auch BWV 564 und 916. Vgl. H.-G. Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Strasbourg etc. 1970 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.), S. 58. H.-J. Schulze, Studien (vgl. Fußnote 56), S. 47, negiert für BWV 916 die Abhängigkeit von der Vivaldischen Konzertform (BWV 916 steht im ABB). Die genannten Stücke haben jedenfalls eine sehr verwandte Struktur und sind durch BWV 182 in die Umgebung von 1714 verwiesen. Dieses Kurz-Ritornell hat doch wohl ein italienisches Concerto-Vorbild, vielleicht aber nicht bei Vivaldi?

<sup>125</sup> In die gleiche Richtung weisen einige Gedanken, die W. Breig in seinem Aufsatz *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik* formuliert hat. Vgl. *Bach und die italienische Musik – Bach e la musica italiana. Tagungsbericht – Atti del colloquio tenuto il 24/25 settembre 1985*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venezia 1987 (Centro tedesco di studi veneziani. Quaderni. 36.).

lieben Gott läßt walten“ und die Partita VII aus BWV 766.<sup>126</sup> Ein akkordisches Grundgerüst wird durch diese auftaktigen Impulse belebt und (wie meist beim *style luthé*) in einen weich und geschmeidig klingenden Satz verwandelt.<sup>127</sup>

Einige Nachweise bei Bach: Toccata D-Dur (BWV 912), T. 96f. (vgl. Böhms Capriccio D-Dur, T. 17f.); Toccata e-Moll (BWV 914), T. 62f. (diese Stelle könnte allerdings auch von Buxtehude beeinflusst sein, vgl. Canzona BuxWV 166, T. 31). Der verhäkelte Satz tritt gelegentlich unvermutet in einer sonst polyphonen Umgebung auf: „Legrenzi-Fuge“ c-Moll (BWV 574 bzw. 574b, ABB), T. 68; Fughette „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 699) T. 10f. Auch für BWV 766 ist charakteristisch, daß dieser verhäkelte Satz (ohne Motivprägung) neben Variationen steht, die eine sehr profilierte Motivprägung aufweisen. Zum Vergleich darf wohl auch die sehr raffinierte Baßgestaltung aus dem Chor Nr. 6 der Kantate 71 herangezogen werden, die auf andere Art einen *luthé*-Effekt erzielt (man sehe die ineinander greifenden Stimmen Violoncello, Fagotto und Violine/Organo).

2. Die Freistimmigkeit des Claviersatzes ist bei Böhm extrem. Ab und zu wechselt Zweistimmigkeit mit geballter Akkordik (Ouverture D-Dur, Schluß der Chaconne), in Choralsätzen werden Quint- und Oktavparallelen unbedenklich in Kauf genommen (Partita „Gelobet seist du, Jesu Christ“). Analoge Beispiele bei Bach sind etwa die Choralsätze von BWV 766 und 767 oder der Schluß der D-Dur-Fuge BWV 532/2. In der Kantate 71 hat die linke Hand des Generalbaßspielers einige ausgeschriebene C-Dur-Akkorde in der großen Oktave zu greifen; ein überdeutliches Indiz, daß die Vollstimmigkeit in der Zeit „um 1708“ bei Bach aktuell war.

3. Zur „Geschmeidigkeit“ des Claviersatzes ist auch die Bezeichnung des Notenbildes mit Legatobögen und mit Ornamentzeichen zu rechnen. Beides könnte sehr wohl aus Böhms „Werkstatt“ in diejenige Bachs übergegangen sein. Auffallend ist, daß im ABB einige Werke überreich mit französischer Ornamentik versehen sind;<sup>128</sup> Johann Gottfried Walther steht seit langem in dem Ruf, nicht nur eigene, sondern auch fremde Stücke mit Verzierungen angereichert zu haben. Johann Sebastian Bach verwendet von den frühesten erhaltenen Autographen an französische Ornamentzeichen.

#### IV. UNTERWEGS ZU EINER STILGESCHICHTE BACHS

Um die Zentren 1704/1705, 1708 und 1714 versuchte ich, einige Orgel- und Cembalokompositionen Bachs zu gruppieren. Das Hauptgewicht der Darstellung wurde auf satztechnische Elemente gelegt, die Bach wahrscheinlich aus dem Clavierstil Georg Böhms übernommen hat. Wie öfter gesagt wurde, sehe ich das Zentrum dieser Beeinflussung „um 1708“. Es muß hier aber betont werden, daß diese „Böhmsche Schicht“ bei weitem nicht das einzige

<sup>126</sup> F. Dietrich, BJ 1929, S. 36.

<sup>127</sup> Die Absicht der *luthé*-Schreibweise dürfte meist ein „geschmeidig“ klingender Satz gewesen sein. Daniel Vetter verlangt vom Spieler, daß „alles *douce* geschleift werden soll“ (Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, Leipzig 1709; Reprint Hildesheim 1985), dies für einen (allerdings reichlich banalen) *luthé*-Satz. Weitere Beispiele bei Böhm: Suite F-Dur, Allemande; „Gelobet seist du, Jesu Christ“, Variation 4.


<sup>128</sup> Z. B. BWV 916; vgl. dazu auch H.-J. Schulze, Studien, S. 85. Zur französischen Ornamentik siehe Fußnote 34.



Kennzeichen der Werke um 1708 darstellt. Einige Bemerkungen zur Choralpartita „Christ, der du bist der helle Tag“ (BWV 766) mögen dies verdeutlichen.

Partita III gehört jenem mitteldeutschen Typus an, bei dem im drei- bis vierstimmigen Satz „ein Motiv oder eine Figur wie ein Ball zwischen den Stimmen hin- und hergeworfen wird“.<sup>129</sup> Es handelt sich dabei um Bausteine, die sich teilweise bis in die weltliche Liedvariation des Frühbarock zurückverfolgen lassen.<sup>130</sup> Diese strikte motivische Arbeit ist bei Böhms selten anzutreffen; einige Partiten Böhms kranken geradezu daran, daß in jeder Variation zu viele (und darum immer wieder ähnliche) Motive auftreten. Insbesondere habe ich ein Motiv, das 32stel-Noten als konsequentes Element festhält, bei Böhms nicht beobachten können. Hingegen finden sich verwandte Motive mit dem *Figura-corta*-Rhythmus oft bei Pachelbel oder Zachow.<sup>131</sup> Die Choralpartiten BWV 766 und 767 verbinden Elemente der mitteldeutschen Claviermusik mit Elementen Böhms zu etwas unverwechselbar Neuem, das nur einem Musiker vom Format Bachs gelingen konnte. Die Ausnutzung der technischen Möglichkeiten ist bei BWV 766/3 bedeutend gesteigert: das Stück ist schwieriger auszuführen als jede Variation von Pachelbel oder Böhms. Auch die Aussagekraft ist gegenüber früheren Meistern gesteigert. Es sei daran erinnert, daß „um 1708“ ein Werk wie der *Actus tragicus*, „ein Geniewerk, wie es auch großen Meistern nur selten gelingt“,<sup>132</sup> in Bachs Componierstube entstand. Gerade die Choralpartita BWV 766 erinnert in ihrem f-Moll-Stimmungsgehalt oft an den *Actus tragicus*.

Die Werkgruppe um 1708 kann noch durch eine Reihe weiterer Elemente verknüpft werden, die ihren Ursprung nicht im Stil Georg Böhms haben. Alfred Dürr hat in seinen „Studien“ eine Reihe von Motiven genannt, die für die Gruppe der Mühlhäuser Kantaten charakteristisch ist. So läßt sich etwa

das von Dürr beschriebene Motiv <sup>133</sup> auch in Clavierwerken beobachten: BWV 718, T. 8f.; BWV 768, Var. I, T. 25; BWV 659a, T. 19 und 20; in der revidierten Fassung BWV 659 steht es nur noch in T. 20.

Ein wichtiges Motiv für diese Werkgruppe sehe ich in einer Formel, die bei der Quinte oder Sexte beginnt und über die Terz zum Grundton geführt wird. Beispiel 5 vereinigt einige Varianten dieser Floskel.<sup>134</sup> Es scheint mir, daß Bach in späteren Werken nicht mehr mit solch kleingliedrigen Bausteinen arbeitet. Diese Andeutungen müssen hier genügen; sie machen aber auch

<sup>129</sup> F. Dietrich, BJ 1929, S. 30.

<sup>130</sup> Ebd., S. 32f.

<sup>131</sup> Z. B. in Pachelbels *Hexachordum Apollinis* (hrsg. von H. J. Moser und T. Fedtke, Kassel etc. 1958), *Aria quinta*, Var. 1, oder bei Zachow (vgl. Fußnote 118) in Variation 6 von „Jesu, meine Freude“.

<sup>132</sup> Dürr K, S. 611f.

<sup>133</sup> Dürr St, S. 178.

<sup>134</sup> Unter die gern genannten, für die Frühzeit typischen „Partitenfiguren“ kann diese Formel wohl nicht mehr gerechnet werden. Dürr St, S. 180, zitiert die Tonfolge e“ g“ c“ h' g' als Charakteristikum von BWV 71 und 131.

deutlich, wie schwierig es ist, alle diese Detailbeobachtungen in einer einigermaßen übersichtlichen Form darzustellen.

Für die Stilphase um 1704 liegen die Untersuchungen von Elke Krüger vor, die vor allem um das Capriccio BWV 992 und um die g-Moll-Fuge BWV 535 a kreisen. Trotz ihrer von Christoph Wolff gerügten methodischen Mängel<sup>135</sup> stellt diese Arbeit eine Reihe von stilkundlichen Argumenten bereit, die den Arnstädter Tonsatz Bachs präziser fassen. Aus der Sicht der vorliegenden Studie seien einige der Hauptargumente von Elke Krüger kurz kommentiert.

1. Schneller Akzidentienwechsel; Wirkung des einzelnen Modulationsschrittes ist relativ schwach und nicht in einen größeren Zusammenhang eingeordnet; oft eilige Rückkehr zur Ausgangstonart.<sup>136</sup> Dieses Argument scheint mir wichtig zur Unterscheidung der Stufen 1704 und 1708. Die Beispiele auf S. 18–24 in der Studie von Krüger beleuchten die Satztechnik um 1704. In den Kantaten der Mühlhäuser Zeit ist schon ein „größerer Bogen“ erreicht. Bei einigen Stücken hat man geradezu den Eindruck, daß die Modelltechnik Bach erlaubt, mit einfachen Mitteln einen weiten Bogen zu spannen: der Chorsatz Nr. 6 „Du wollest dem Feinde nicht geben“ aus Kantate 71 besteht fast ausschließlich aus kurzen, modellhaften Elementen. Von eiligen Modulationsschritten kann hier nicht mehr die Rede sein. Ähnlich aus Modellbausteinen zusammengesetzt ist das Präludium D-Dur BWV 532/1.

2. Charakteristisch für die Arnstädter Zeit sind ferner einige motivische Verfahrensweisen.<sup>137</sup> Schnelle Klopfmotive (BWV 535 a, T. 37; Krüger, Beisp. 10) finden sich nicht mehr um 1708. Die Vorliebe für volltaktige Klopfmotive verliert sich wohl auch vor den Mühlhäuser Kantaten. Die Unverbindlichkeit der Motivik um 1704 (Krüger, S. 59) weicht bis 1708 deutlicher strukturierten Formulierungen (BWV 71, Arioso Nr. 4, Mittelteil).

3. Fugenstruktur ohne oder mit nur kurzem Modulationsteil.<sup>138</sup> Dieses Merkmal gilt für die Stufe 1704 ebenso wie für diejenige um 1708 (vgl. die Fugen in den Kantaten 71 und 131). Auch die Fugen Böhms verlassen den Raum Tonika–Dominante kaum. Stärker ausgreifende Modulationen wurden oben bei Choralbearbeitungen, die den Kantaten von 1714 verwandt sind, beobachtet. Auch für die Fugentechnik dürfte diese Entwicklung (wohl etwa halbwegs) zwischen 1708 und 1714 stattgefunden haben.

4. Ausgesprochen weitgespannte Modulationsvorgänge, wie sie etwa in BWV 964 und 965 (Krügers Beisp. 35 und 36) anzutreffen sind, wären demnach ebenfalls in eine Stilstufe zwischen 1708 und 1714 einzuordnen. Durch zahlreiche Vergleiche läßt sich wohl allmählich Bachs Stil „um 1710–1712“ genauer beschreiben.<sup>139</sup>

<sup>135</sup> Krüger, a. a. O. (vgl. Fußnote 6). Rezension durch C. Wolff, Mf 26, 1973, S. 131.

<sup>136</sup> A. a. O., S. 19f.

<sup>137</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>138</sup> Ebd., S. 13f.

<sup>139</sup> Eine Diskussion der von G. B. Stauffer (*The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980) vorgeschlagenen Chronologie der Orgelpräludien muß aus Umfangsgründen hier unterbleiben. Die in der vorliegenden Studie formulierten Argumente widersprechen z. T. den Datierungen von Stauffer, S. 92–93.



Als Johann Sebastian Bach 1702 Lüneburg verließ, nahm er höchstwahrscheinlich Abschriften von Werken Georg Böhms mit. Warum aber ist der Stileinfluß Böhms – wie wir zu zeigen versuchten – erst um 1707/1708 in ausgeprägtem Maße vorhanden?

Die frühesten Kompositionen Bachs haben sich zweifellos ganz eng an die Vorbilder seiner Umgebung angeschlossen. Wenn in der „Neumeister-Sammlung“ Choralvorspiele unter Bachs Namen überliefert sind, die wie Pachelbel klingen, so sollte eine Nachahmung des 14jährigen, im Hause des Pachelbel-Schülers Johann Christoph Bach in Ohrdruf, nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Ob in dieser Frage jemals Klarheit zu gewinnen ist, möchte ich bezweifeln. In Arnstadt wurde Johann Kuhnau als Vorbild wichtig; daneben stehen einige (wenn auch wenige) Stücke, die sich sehr eng an Böhm anschließen. Für die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“ (BWV 770) ist es bezeichnend, daß die Partiten II und III sehr nahe bei Böhms Stil liegen, während der ariose  $3/4$ -Takt von Partita IX mit seinen vielen Terz- und Sext-Parallelen Johann Kuhnau abgelauscht ist. Zur frühen Schicht der Böhm-Imitation möchte ich außerdem folgende Werke rechnen: BWV 947, 533, 700, 741 und 1120. In der Werkgruppe „um 1708“ gewinnt die Verarbeitung Böhmischer Elemente schon eine viel persönlichere Note. Ob Bach in dieser Zeit auch auf Vorbilder „hinter“ Böhm (also vor allem italienische Meister, etwa Corelli) zurückgriff, wäre im Detail zu untersuchen. Die Selbständigkeit in der Durchformung des musikalischen Satzes nimmt nach 1708 weiter zu, und mit einem Werk wie „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659) dürfte ein Abschluß der Böhm-Rezeption erreicht sein (vermutete Datierung: „um 1710–1712“). Einzelne Elemente, wie die „Vorbereitung“ eines Fugenthemas durch Vorausschickung des Themenkopfes, hat Bach seiner Tonsprache ganz einverleibt (siehe zum Beispiel das sechsstimmige Ricercar aus dem Musikalischen Opfer).

Detaillierte Untersuchungen des Bachschen Stils stehen erst am Anfang. Die Argumente müßten umfassend geordnet werden – eine Arbeit, die ein einzelner kaum wird bewältigen können. Unsicherheitsfaktoren werden wohl nie ganz zu beseitigen sein. Was aber mehr zählt, ist die unendliche Freude, die ein Nachvollziehen der musikalischen „Gedankengänge“ Johann Sebastian Bachs gewährt.

#### Beispiel 1:

a) Georg Böhm, Präludium g-Moll, T. 29ff.

b) Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 71, Eingangschor, T. 8ff. (ohne die colla parte geführten Streicher)

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures with various notes and rests, including some with slurs and accents.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. It features similar rhythmic patterns and note values as the first system.

*Senza Ripieni*

Third system of musical notation, including vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are: von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her.

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and basso continuo parts. The lyrics are: von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her.



Rückpositiv

Oberwerk

Rückpositiv

Oberwerk

Beispiel 2:

- a) Georg Böhm, Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, Partita VII, Anfang
- b) Johann Sebastian Bach, Choralbearbeitung „Christ lag in Todesbanden“, BWV 718, T. 43ff.

## Beispiel 3:

Johann Sebastian Bach, Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“, BWV 659a, T. 4ff., kolorierter Cantus firmus; darüber dekolorierte Fassung, zuoberst zur Orientierung die Choralzeile ohne Erweiterung

## Beispiel 4, Anfangsritornelle:

- Johann Sigismund Kusser, „Erindo“, Arie Nr. 21 („Amor hat in meine Brust“)
- Georg Böhm, Choralbearbeitung „Auf meinen lieben Gott“, Vers 3
- Johann Sebastian Bach, Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“, BWV 768, Variatio 1



## BWV 766/5, T. 1

Musical score for BWV 766/5, T. 1. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

## BWV 766/5, T. 15

Musical score for BWV 766/5, T. 15. This section continues the piece from the previous system, showing the continuation of the melodic and harmonic lines in the right and left hands.

## BWV 718, T. 35

Musical score for BWV 718, T. 35. The score is in D major, 3/4 time. It features a prominent triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand.

## BWV 718, T. 38

Musical score for BWV 718, T. 38. This section continues the piece, showing the continuation of the melodic and harmonic lines in the right and left hands.

## BWV 532/2, T. 16

Musical score for BWV 532/2, T. 16. The score is in D major, 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a bass line in the left hand.

## BWV 735a, T. 2

Musical score for BWV 735a, T. 2. The score is in G major, 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

## BWV 766/6, T. 9

Musical score for BWV 766/6, T. 9. The score is in G major, 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

## BWV 915, T. 1

Musical score for BWV 915, T. 1. The score is in G major, 2/4 time. It features a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.