

# Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs

Von Konrad Küster (Tübingen)

## I. FRANKFURTER UND LEIPZIGER QUELLEN

### 1. *Quellensituation*

Nach dem von Conrad Bund zusammengestellten vorläufigen Werkverzeichnis haben sich von Johann Ludwig Bach 22 Kirchenkantaten erhalten. Von diesen werden hier diejenigen 20 Kantaten untersucht, deren Texte vermutlich zum Kirchenjahr 1704/05 entstanden, als sie von Georg Caspar Schürmann vertont wurden.<sup>1</sup> Die Kantaten sind nach einem charakteristischen Formschema gebaut, in dem auf ein alttestamentliches Dictum (Nr. 1) ein Rezitativ (Nr. 2) und eine Arie (Nr. 3) folgen, woran sich die Sätze neutestamentliches Dictum (Nr. 4), Arie (Nr. 5), Rezitativ (Nr. 6) sowie ein zusammenhängender Komplex aus Chor und Choral (Nr. 7) anschließen; hierbei kann das Rezitativ Nr. 6 erweitert werden (beispielsweise durch Einschub einer weiteren Arie) und der Schlußchor (Nr. 7a) musikalisch entfallen, das heißt, sein Text wird dem vorangehenden Rezitativ zugeschlagen. Für die Entstehung dieser 20 Kantaten Johann Ludwig Bachs kann das Kirchenjahr 1714/15 angenommen werden;<sup>2</sup> sie sind in Abschriften überliefert, die für die Frankfurter Kapellmusik vielleicht des Kirchenjahres 1717/18 sowie für die Leipziger Kirchenmusik 1726 entstanden.<sup>3</sup> Die Frankfurter Quellen liegen als Partiturfragmente vor, während aus Leipzig zu 13 Kantaten Partituren und Stimmensätze erhalten sind, zu weiteren fünf (JLB 13–17) nur die Stimmen. Die Leipziger Partituren sind in späterer Zeit mit Ausnahme von JLB 21 (BWV 15) zunächst nach der Autorenangabe auf den Titelblättern, dann nach der liturgischen Ordnung sortiert und zu einem Band zusammengefaßt worden.<sup>4</sup>

Zwischen dem Notentext, wie er aus Frankfurt überliefert ist, und dem der Leipziger Quellen gibt es zum Teil erhebliche Unterschiede, so daß sich weder von den einen noch von den anderen Quellen mit Sicherheit behaupten läßt, daß es sich um Originalfassungen Johann Ludwig Bachs beziehungsweise um eine originalgetreue Wiedergabe von deren Notentext handelt. Die Ursache für diese Unterschiede liegt wohl weniger darin, daß Johann Ludwig Bach nach

<sup>1</sup> BJ 1984, S. 117–129 (C. Bund), hier S. 117; BJ 1987, S. 159–164 (K. Küster). Die Meininger Texte nach: *Sonn- und Fest-Tags-Andachten über die ordentlichen Evangelia* . . . , Rudolstadt 1726.

<sup>2</sup> H. Müller-Oesterheld (*Cöthener Bach-Hefte* 4, 1986, S. 72–88, hier S. 77) datiert Johann Ludwig Bachs erste Begegnung mit Telemann bereits auf 1709. Die Annahme, die Kantaten seien 1714/15 entstanden, bleibt davon unberührt; eher hätte Johann Ludwig Bach seinen wohl vollständigen Kantatenjahrgang erst als Hofkapellmeister (ab 1711) geschrieben.

<sup>3</sup> BJ 1984 (vgl. Fußnote 1), S. 124; Dürr Chr 2, S. 85–90. Die Quellen sind P 397 und 476 sowie St 13a und 301–317 sowie Stadtarchiv Frankfurt am Main, *Einbandfunde* Nr. 1–5.

<sup>4</sup> BJ 1959, S. 52–94 (W. H. Scheide), hier S. 53 und 55 f.

Frankfurt und Leipzig unterschiedliche Fassungen seiner Werke versandte, sondern vielmehr darin, daß entweder in Frankfurt oder in Leipzig oder an beiden Orten Veränderungen vorgenommen wurden. Von einer echten Bearbeitung kann man dabei nicht sprechen, auch dort nicht, wo die Neufassung relativ weit von der präsumtiven Originalgestalt abweicht; zu erwarten ist wohl vor allem die Zurichtung für bestimmte Aufführungsverhältnisse an einem bestimmten Ort, vielleicht auch zu einer bestimmten Zeit.<sup>5</sup> In der vorliegenden Studie wird versucht, den Umarbeitungsmaßnahmen Johann Sebastian Bachs und seines Frankfurter Kollegen auf die Spur zu kommen, und dies trotz der ungünstigen Quellenlage: Es stehen maximal zwei voneinander unabhängige Quellen zur Verfügung (davon eine fragmentarisch); Rückschlüsse werden aber auch dort versucht, wo eine Kantate nur an einem Ort überliefert wurde. Es ist also auch denjenigen Ergebnissen quellen- und stilkritischer Untersuchung nachzugehen, die zunächst nicht gewichtig genug erscheinen, um von vornherein Zweifel an der Authentizität einer Lesart zu rechtfertigen, geschweige denn die Zuschreibung einer mutmaßlichen Änderung an einen „Bearbeiter“ zu erlauben. Ein vollständiges Verzeichnis der unterschiedlichen Lesarten ist dabei nicht beabsichtigt, vielmehr soll das Umarbeitungsverhalten der beiden Musikdirektoren an strukturell und formal aussagekräftigen Eingriffen betrachtet werden.

Die Frankfurter Partituren (1717/18?) stammen weder von der Hand Georg Philipp Telemanns noch von der seines Nachfolgers Johann Christoph Bodinus. Wenn die erhaltenen Quellen also tatsächlich in Frankfurt geschrieben wurden, dann von einem Kopisten (dessen Identifizierung allerdings noch nicht gelang).<sup>6</sup> Als Arbeitsvorlage dieses Kopisten kommt entweder eine Handschrift Johann Ludwig Bachs oder eine von einem Dritten durchgesehene Fassung in Frage, die dann wohl vom jeweiligen Frankfurter Musikdirektor erarbeitet worden war. Es ist allerdings kaum anzunehmen, daß Johann Ludwig Bach seine Werke in Partitur verlieh (zumal wenn die Werke in den Quellen noch umgestaltet werden sollten); weder hätte dies zeitüblicher Praxis entsprochen noch wird dies aus dem Verkehr mit dem Verwandten Johann Sebastian Bach deutlich (siehe unten). Falls also ein Frankfurter Musikdirektor die Werke für die örtlichen Verhältnisse einrichtete, muß zwischen den aus Meiningen übersandten Vorlagen (Stimmen!) und der erhaltenen Kopistenpartitur eine weitere Frankfurter Quelle angenommen werden, in der die Meininger Stimmen auf Veranlassung des Musikdirektors für eine Revision spartiert worden waren. Die Situation ist also anders als bei den Leipziger Partituren, die mit einer Ausnahme von der Hand Johann Sebastian Bachs als des dortigen Musikdirektors selbst stammen, so daß Spartierung und Revision vermutlich in einem einzigen Arbeitsgang gelöst wurden. Ein ähnliches Verfahren ist beispielsweise für Johann Georg Pisendels Vivaldi-Bearbeitungen nachzuweisen, während die Frankfurter Johann-Ludwig-Bach-Quellen (vermutlich Reinschriftpartituren

<sup>5</sup> Johann Sebastian Bach hat offensichtlich in keinem Fall, nicht einmal beim Abschreiben eigener Werke, Kopien hergestellt, ohne Detailverbesserungen vorzunehmen, vgl. R. L. Marshall, *The Compositional Process of Johann Sebastian Bach*, Princeton 1972, Bd. I, S. 15.

<sup>6</sup> BJ 1984 (vgl. Fußnote 1), S. 121f.; Gutachten von Dr. J. Schlichte, Kassel.

eines Kopisten) entstehungsgeschichtlich nicht nur weiteren Frankfurter Kopistenpartituren, sondern auch Georg Friedrich Händels „Handexemplaren“ ähnlich zu sein scheinen.<sup>7</sup> Der Musikdirektor hätte demnach seine Änderungen – gegebenenfalls nur in Form knapper Anweisungen, wie jene vorgenommen werden sollten – in eine (von einem Kopisten anhand der Originalvorlagen hergestellte?) Partiturfassung eingetragen, und die Ausführung dieser Anweisungen wäre der Entstehungsanlaß der erhaltenen Partituren gewesen. Das bedeutet, daß die Eingriffe in die originalen Werkstrukturen so umfangreich waren, so skizzenhaft in die Partitur eingezeichnet waren oder diese so unübersichtlich machten (etwa bei Einfügung längerer Abschnitte), daß die älteren Partituren anschließend die Herstellung von Reinschriften – aus schreibtechnischen oder aufführungspraktischen Gründen – erforderlich machten.

Zu keiner der Frankfurter Partituren sind alle Blätter erhalten.<sup>8</sup> Alle erhaltenen Blätter sind zudem stark beschnitten; in jedem Fall gingen durch Beschnitt am oberen oder unteren Rand bis zu sieben Systeme verloren, dazu an den Außenrändern der Bogen ein halber, manchmal ein ganzer Takt. Hieraus läßt sich anhand der Partiturdiskussion errechnen, daß jeweils in der Höhe 8–11 cm und in der Breite 1–2,5 cm Notentext fehlen, was auf ein zeitübliches Papiermaß schließen läßt (etwa 34 × 20). Bei den Partituren handelt es sich um Reinschriftfassungen; Korrekturen sind selten, falsch plazierte Noten wurden durch Verdickungen und übergeschriebene Tonbuchstaben verbessert. Die Blätter sind von freier Hand rastriert; die Taktstriche wurden mit dem Lineal gezogen, wofür offensichtlich der Continuopart als Orientierungsstimme diente, da nur dort keine Platzprobleme bei der Notation zu beobachten sind.

Ein Vergleich zwischen Frankfurter und Leipziger Überlieferung wird möglich an den drei Kantaten, die in beiden Fassungen vorliegen: JLB 8, 13 und 14. Die Leipziger Quellen zu diesen Werken repräsentieren nicht den Normalfall für die Überlieferung der Leipziger Fassungen zu Johann Ludwig Bachs Kantaten, liegen also nicht – wie zwei Drittel der Kantaten (nämlich die zwölf Werke JLB 1–7, 9–12 und JLB 21 = BWV 15) – in Johann Sebastian Bachs Partiturnotschrift sowie den Stimmenabschriften der Hauptkopisten (damals in der Regel der 19jährige Johann Heinrich Bach, aber auch der gleichaltrige Christian Gottlob Meißner)<sup>9</sup> und der Nebenschreiber vor. JLB 13 und 14 gehören vielmehr zu den fünf Kantaten, zu denen nur das Leipziger Stimmenmaterial überliefert ist, und JLB 8 ist in doppelter Hinsicht ein Einzelfall: Die Leipziger Partitur ist zwar 1726 entstanden, wurde aber nicht von Johann Sebastian Bach angefertigt, sondern von Johann Heinrich Bach, und die Stim-

<sup>7</sup> H. D. Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Dissertation, Hamburg 1972, S. 10, Anm. 2, S. 73f.; K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Dissertation, Rostock 1965, Teildruck Leipzig 1971, S. 22; J. Schlichte, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1979, Anhang, Abb. 22 und 24 (Partituren vermutlich von Kopistenhand); M. Talbot, *Antonio Vivaldi*, Stuttgart 1985, S. 82f.

<sup>8</sup> BJ 1984 (vgl. Fußnote 1), S. 119.

<sup>9</sup> Dürr Chr 2, S. 85–90; BJ 1968, S. 80–88 (H.-J. Schulze); H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 113.

men stammen ausnahmslos aus der Zeit zwischen etwa 1743 und etwa 1746.<sup>10</sup> Die Partitur zu JLB 8 ist in ihrer Rastrierung deutlich auf das spezielle Werk hin angelegt (Zahl der Systeme pro Seite, Abstände zwischen den Akkoladen), die Taktstriche sind, sofern sie nicht nur ein einzelnes System gliedern, mit dem Lineal gezogen. Offensichtlich war Johann Heinrich Bach bestrebt, das äußere Erscheinungsbild der Partitur möglichst sauber zu halten; an Stellen, an denen er gezwungen gewesen wäre, Notengruppen über einen Taktstrich in den folgenden Takt überhängen zu lassen, verschleierte er seine Platzfehlkalkulation dadurch, daß er auf einen korrekten Untersatz verzichtete (vor allem im Schlußchor erkennbar). Im Gegensatz zur Frankfurter Johann-Ludwig-Bach-Überlieferung ist für die Leipziger die Kopistenpartitur nicht die Regel, sondern außergewöhnlich; im Unterschied zum Frankfurter Kapellbetrieb kam es in der damaligen Leipziger Hauptkirchenmusik offenbar nur selten vor, daß ein Kopist eine Partiturreinschrift von einem Werk herstellte, das der Musikdirektor komponiert oder überarbeitet hatte. Da zu JLB 8 zudem keine Stimmen aus dem Jahre 1726 vorliegen, ist anzunehmen, daß Johann Sebastian Bach das Werk lediglich kopieren ließ, um es für eine spätere Aufführung verfügbar zu halten,<sup>11</sup> es aber für 1726 von vornherein nicht in seine Aufführungsplanung einbezogen hatte. Hätte er selbst bereits – wie im Falle der übrigen 16 Kantaten (JLB 7 nicht mitgerechnet, siehe unten) – eine Partiturfassung der ihm vorliegenden Quelle Johann Ludwig Bachs geschaffen gehabt, wäre es sinnvoller gewesen, einen – vielleicht nur einfachen – Stimmensatz herstellen als eine weitere Partitur kopieren zu lassen. Möglicherweise steht also Johann Heinrich Bachs Partiturabschrift von JLB 8 dem Original Johann Ludwig Bachs näher als alle anderen aus Leipzig überlieferten Kantaten des Meininger Kapellmeisters.

Diese Überlegungen lassen sich durch weitere Argumente untermauern. Nur drei der achtzehn aus Leipzig überlieferten Kantaten (und nicht sechs, wie Scheide und Basso, oder vier, wie Blankenburg darstellten)<sup>12</sup> sind nicht zweiteilig: JLB 7, 8 und 15. Sowohl Schürmanns Meininger Kantaten als auch die Frankfurter Fassungen von Johann Ludwig Bachs Kantaten sowie die Texte des Rudolstädter Drucks erwähnen keinerlei Zweiteilung; vielmehr scheint hierin ein Eingriff Johann Sebastian Bachs zu liegen. Während auf JLB 7 und 15 noch gesondert einzugehen sein wird, ist im Falle der Kopistenpartitur zu JLB 8 zu vermuten, daß der Schreiber eine ihm vorliegende autorisierte Fassung Johann Ludwig Bachs getreulich kopierte. Rein quantitativ unterscheidet sich zudem die Frankfurter Partitur zu JLB 8 weniger stark von der Leipziger als die Quellen zu JLB 13 und 14 jeweils untereinander. Für die Entstehung der Frankfurter Partituren ist ein uniformer Ablauf anzunehmen; aus dem unifor-

<sup>10</sup> Dürr Chr 2, S. 119; TBSt 2/3, S. 28; BJ 1988, S. 54 (Y. Kobayashi). JLB 8 liegt in moderner Edition vor (hrsg. von H. Hornung und M. G. Schneider, Neuhausen-Stuttgart 1976), und zwar aufgrund der Leipziger Stimmen, die aber keine wesentlich andere Fassung als die Partitur enthalten.

<sup>11</sup> BJ 1961, S. 5–24 (W. H. Scheide), hier S. 13.

<sup>12</sup> BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 53; JLB 5–8, 12, 15; A. Basso, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, Turin 1979/83, Bd. II, S. 360–362; JLB 5–7, 10, 12, 15; BJ 1977, S. 7–25 (W. Blankenburg), hier S. 12 (ohne präzise Angaben).

men Ablauf in der Entstehung der Leipziger Johann-Ludwig-Bach-Quellen scheidet JLB 8 jedoch gerade aus. Aus diesen besonderen Umständen ist daher zu schließen, daß man mit dieser Partitur einen Gradmesser für den ungefähren Umfang der Frankfurter Umarbeitungsmaßnahmen erhalten kann; unter den – zahlreicheren – Lesartenunterschieden zwischen den Leipziger und Frankfurter Quellen von JLB 13 und 14 dürften demnach auch Eingriffe Johann Sebastian Bachs zu Buche geschlagen haben.

Damit kristallisieren sich weitere Fragen zur Leipziger Johann-Ludwig-Bach-Überlieferung heraus: In welcher Form und in welchem Umfang nahm Johann Sebastian Bach seine Umarbeitungen vor? Ist zwischen den von Johann Ludwig Bach nach Leipzig gesandten Kantatenquellen und den Leipziger Stimmen zu JLB 13–17 in gleicher Weise wie bei mindestens elf weiteren Kantaten (ohne JLB 7 und 8) eine Partitur Johann Sebastian Bachs mit dessen Bearbeitungseingriffen als Vorausstadium anzunehmen? Brachte Johann Sebastian Bach 1726 in Leipzig noch weitere Kantaten Johann Ludwig Bachs zur Aufführung?

## 2. Die Frankfurter Fassungen zu JLB 8, 13 und 14

Zur Kantate „Die mit Tränen säen“ JLB 8 (Jubilate) ist aus Frankfurt ein an drei Seiten im üblichen Ausmaß beschnittener Ternio erhalten. Abgesehen von den Verlusten durch Beschnitt ist die Partitur fast vollständig erhalten; im Eingangschor beginnt die Überlieferung jedoch erst mit dem 17. Takt der Leipziger Fassung. Somit ist anzunehmen, daß ein weiterer Bogen verloren ging, der aber außer dem Beginn des ersten Satzes keine weiteren Noten enthielt. Im folgenden sind die markanten Abweichungen der Frankfurter Partitur von der Leipziger zusammengestellt; die Taktzahlen richten sich nach der Leipziger Fassung, da eine zuverlässige Zählung der Takte nach der Frankfurter Partitur wegen deren fragmentarischen Charakters nur in Ausnahmefällen möglich ist.

### Nr. 1 Chor-Soli-Chor

- Dem Choreinsatz in T. 33 (Wiederholung des ersten Chorteils) wird ein zweitaktiges Streichervorspiel vorangestellt; nach T. 35a werden zwei zusätzliche Streichertakte, nach T. 38 ein Streicher-Echo-Takt eingefügt. Die Streicher bekommen demnach zusätzliche Aufgaben, mit denen sie sogar zweimal aus ihrer reinen Colla-parte- und Echofunktion herausgehoben werden. Entsprechende Änderungen sind in T. 1, 3a und 6 (verschollen) anzunehmen.
- Soli-Teil: Die Streicherbegleitung (V. I, V. II, Bc.) wird um eine Viola-Stimme erweitert. Damit geht der solistische Charakter der zwischen die beiden Eintritte des Refrains eingeschlossenen Strophe im Orchester verloren.
- T. 38 (und wohl entsprechend T. 6): Im Alt wird die Textierung („säen“) synkopierend auf das zweite Viertel vorgezogen.

### Nr. 2 Rez. Sopran

- T. 2: Das Versmaß wird nicht trochäisch umgestaltet,<sup>13</sup> das Wort „edler“ stärker hervorgehoben.
- Die drei a' des Alt im Auftakt zu T. 11 werden durch eine Dreiklangsbrechung ersetzt.

<sup>13</sup> BJ 1962, S. 5–32 (W. H. Scheide), hier S. 7.

## Nr. 3 Arie Alt

- T. 8b/9a: Stimmtausch Alt-Viola. Dadurch wird der Alt (entsprechend der V. I im Ritornell) auf e'' geführt. Es ist die einzige Stelle in den zwanzig Kantaten, an der der Alt über d'' geführt würde.
- T. 27: Die Viola wird auf die c-Saite geführt. Der Leipziger Fassung zufolge wird dies durch Stimmknickung vermieden.
- Im Mittelteil dieser Da-capo-Arie wird der parallele Bau der Teile B 1 und B 2 abgeschwächt; B 1 und B 2 enden auf der VII. und V. Stufe der Grundtonart a-Moll, aber B 2 bekommt in der Frankfurter Fassung einen zusätzlichen Kadenztakt (VII. Stufe), bevor die Zieltonart erreicht wird.

## Nr. 5 Arie Sopran

- Das Orchestervorspiel (zweitaktige Halbschlußfloskel) wird um zwei freie Nachsatzakte erweitert und durch deren Wiederholung insgesamt zur Gegenbarform erweitert. Das Orchesternachspiel (Vordersatz-Nachsatz) erhält ebenfalls Gegenbarform. Das Vorspiel zum A'-Teil (T. 16/17) bleibt unverändert.

## Nr. 6 Rez. Sopran

- T. 7: Die vier g' im Auftakt zur vierten Textzeile werden durch Teilangleichung an T. 5b melodisch belebt.
- Die eintaktige Halbschlußfloskel (T. 9b/10a, Einleitung der Ariosopartie) erhält einen freien Nachsatz.
- T. 13b/14a: Sopran und Continuo werden mit einer streng phrygischen Klausel aufgeführt (Continuo eine Oktave tiefer als in der Leipziger Fassung).
- Am Satzende wird der frei kadenzierende Halbtakt des Continuo gegen eine reguläre, nachschlagende Quintfallkadenz ausgetauscht.<sup>14</sup>

## Nr. 7 Chor/Choral

- Erweiterung der Überleitung zwischen Chor und Choral um einen sechstaktigen Abschnitt, in dessen Kern ein weiteres Vorauszitat der nachfolgenden ersten Liedzeile steht.

Im übrigen fallen gelegentlich Unterschiede auf, die in Frankfurt wohl dadurch zustande kamen, daß Bewegungen in kleinere Notenwerte zerlegt beziehungsweise Durchgangsnoten in Intervallsprünge eingefügt wurden (Nr. 3, T. 33a, Alt; Nr. 4, T. 7, Continuo; Nr. 5, T. 23, Sopran; Nr. 7, T. 50, Violine II). Außerdem wurden Vokalschlüsse in den Arien schriftlich stärker fixiert (Nr. 3, T. 16b; Nr. 5, T. 22); hierdurch wurde der Spielraum für eine improvisierte Gestaltung der Kadenz eingengt, die Singstimme also bereits im Notentext virtuoser gestaltet.

Neben besetzungstechnischen und diminutiven Änderungen setzten die Frankfurter Umgestaltungen offenbar vor allem an den Ritornellen und den Rezitativen an. Mit Eingriffen in den Ablauf der Ritornelle sind Änderungen verbunden, die den formalen Ablauf ganzer Arienteile erfassen. Hierbei liegt besonderes Gewicht auf Nachsatzstrukturen, sei es auf deren Schaffung, sei es auf deren Hervorhebung durch Wiederholung. Eingriffe in Rezitative setzen besonders bei der Singstimme an (Arioso, „Rezitationston-Abschnitte“<sup>15</sup>), da-

<sup>14</sup> Vgl. G. H. Stölzel, *Abhandlung vom Recitativ*, zit. nach: W. Steger, G. H. Stölzels „*Abhandlung vom Recitativ*“, Dissertation, Heidelberg 1962, S. 247.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 80.

neben – jedoch nicht grundsätzlich – bei den Kadenzten, und zwar sowohl im Intervallverhältnis von Singstimme und Continuo als auch durch Einführung nachschlagender Continuo-kadenzten. Einige Detailänderungen (auch ohne Auswirkungen auf die Gesamtform eines Satzes) werden zur Parallelisierung von Abschnitten vorgenommen; hierbei dienen spätere Abschnitte eines Satzes in gleicher Weise wie frühere als Vorbild für den jeweiligen Eingriff (besonders leicht erkennbar an der Angleichung der Continuoauftakte in Nr. 1, T. 22 an T. 23 und in Nr. 7, T. 37 an T. 40). Während gerade diese Maßnahmen, die die Korrespondenzen erst von hinten her, also gegen den Fortgang der Komposition, einführen, von einem sorgfältigen Werkstudium des Bearbeiters zeugen, lassen zahlreiche inkonsequent oder vordergründig vorgenommene Änderungen wie die Nachsatzergänzungen in JLB 8/5 und die Verwischung essentieller Werkstrukturen (Streicher in JLB 8/1, Parallelbildung im B-Teil von JLB 8/3) auf eher flüchtige Eingriffe schließen. Diese Änderungen gingen freilich über eine Anpassung an örtliche Aufführungsverhältnisse hinaus; hier kamen örtliche oder persönliche Stilvorstellungen als Änderungsgründe hinzu.

Durch die besonderen Umstände, die zur Entstehung der Leipziger Partitur von JLB 8 geführt haben, eröffnet sich bis zu einem gewissen Grad die Möglichkeit, Rückschlüsse auf die Ursachen der Lesartenunterschiede auch bei JLB 13 („Der Herr wird ein Neues im Lande erschaffen“, Mariä Heimsuchung) und JLB 14 („Die Weisheit kömmt nicht in eine boshafte Seele“, Cantate) zu ziehen. Hierbei ist eine Hilfe, daß es bei JLB 8 offenbar zu charakteristischen Eingriffen des Frankfurter Bearbeiters kam; die Quellen zu JLB 13 und 14 sind demnach daraufhin zu untersuchen, ob sich dort jene Eingriffe wiederholen. Bei weiteren Lesartenunterschieden muß nun auch mit Eingriffen Johann Sebastian Bachs gerechnet werden. Erschwerend kommt allerdings hinzu, daß Johann Sebastian Bach und sein Frankfurter Kollege bei ihren Eingriffen auch gleiche Ziele gehabt und an denselben Stellen Änderungen vorgenommen haben können. Daher setzt sich die Untersuchung hier nur zum Ziel, jene charakteristischeren Eingriffe des Frankfurter Musikdirektors aufzuspüren, um darüber hinaus Umarbeitungsmaßnahmen zu erfassen, die mit einer relativ hohen Wahrscheinlichkeit Johann Sebastian Bach zugeschrieben werden können.

In der aus Frankfurt überlieferten Fassung zu JLB 13 fehlen die Takte 1–12 des Eingangschors und die Takte 80–121 des Schlußsatzes; somit ist wahrscheinlich ein Bogen verlorengegangen, der den erhaltenen Ternio außen umgab. Vorhanden ist dagegen die rechte Hälfte eines Titelblatts zu dieser Kantate, also das Fragment eines separaten Umschlagbogens, der keine Noten enthält (Fragment eines Stimmenumschlages?). Zu JLB 14 sind lediglich zwei Bogen erhalten. Sie tragen die Noten zum Da-capo-Eingangschor bis zum Beginn des Mittelteils (T. 30), die Arie Nr. 3 vom ersten Vokaleinsatz an (T. 10), die Arien Nr. 4 und 5 sowie den Schlußchoral vom letzten Akkord der ersten Choralzeile an (T. 7); offenbar liegen also der Außen- und der Innenbogen eines Ternio vor. Aus Leipzig sind zu beiden Kantaten Stimmensätze erhalten (jeweils mit Doppelten für die beiden Violinen und den Continuo sowie zusätzlich einer transponierten Continuo-Stimme).

Im folgenden seien diejenigen Änderungen, die aufgrund der Untersuchung an JLB 8 mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dem Frankfurter Musik-

direktor zugeschrieben werden können, genannt und der Leipziger Fassung, die vermutlich jeweils die originale ist, gegenübergestellt.

Satz	Leipziger Fassung	Frankfurter Fassung
13/1 Chor	Die symmetrische Anlage des Satzes (Vorspiel – Chortutti – Episode – Chortutti – Episode – Chortutti – Nachspiel) wird durch die Vokalbesetzung unterstützt: beide Episoden werden von Tenor und Baß gesungen.	Die Symmetrie wird durch die Vokalbesetzung zugunsten vordergründiger Abwechslung abgeschwächt: in der ersten Episode singen Sopran und Alt, in der zweiten Tenor und Baß.
13/3 Arie Baß (?)	B-Teil der Da-capo-Form in zweiteiliger Anlage (Vordersatz – Nachsatz).	B-Teil in Gegenbar-Anlage: der Nachsatz wird frei wiederholt.
13/4 Arie Sopran	Ritornell zweitaktig (Phrasenstruktur a-b).	Alle Ritornelleintritte dreitaktig (a-b-b) außer T. 27f. (a-b) und Nachspiel (Erweiterung von a-b um einen freien, zweitaktigen Nachsatz).
13/6 Rezitativ	T. 22f.: Sopran in Sechzehnteln. T. 4a: ariose Kadenz von Tenor und Continuo.  T. 15a-18a: Arioso des Alt in drei plus vier Halbtakte gegliedert.	Sopran in Sechzehnteltriolen. Nachschlagende Quintfallkadenz des Continuo, im folgenden verkürzte Notenwerte. Arioso erweitert: Auf die harmonisch variierten drei Halbtakte folgen nun sechs weitere; die Dehnung kommt durch eine Stufensequenz, mit der die harmonischen Abweichungen wieder ausgeglichen werden, zustande.
14/3 Arie Tenor	T. 32: Vokalteil A der Arie (Da-capo-Form) schließt mit einmaliger Kadenz.	Am Ende des Vokalteils A wird zweimal in der Grundtonart kadenziert.
14/4 Arie Baß	4 Halbtakte Continuo-vorspiel.	11 Halbtakte Continuo-vorspiel. Die zusätzlichen 7 Halbtakte entstammen einem Fortspinnungsabschnitt (T. 8b-11b), in dem die Singstimme mit der entsprechenden Figuration begleitet wird.
14/5 Arie Sopran	Anfangsritornell (entfällt bei Wiederholung: dal segno) ist zweistimmig (V. I + V. II, Va. + Bc.), alle späteren Ritornelleintritte sind durch Vokaleinbau und dessen instrumentale Übernahme dreistimmig.  T. 9-11: Sechzehntelkette.	Auch das Zwischenritornell des Mittelteils ist zweistimmig; die Viola geht mit den Violinen statt dem Bc. Die Instrumentation ist also inkonsequent verändert; die Ritornellgestaltung fällt zudem im Verlauf der Arie in den Vorspielcharakter der Anfangsversion zurück. Sechzehntelkette durch eingefügte Zweiunddreißigstel virtuos ange-reichert.

Charakteristisches Ziel der Frankfurter Umarbeitung ist der Versuch, einzelne Teile von Sätzen zu Gegenbarformen zu erweitern, indem Nachsatzabschnitte wiederholt werden (auch unter geringfügiger Schlußverbreiterung). Wiederum wird eine Zuschreibung der Eingriffe an den Frankfurter Musikdirektor dadurch erleichtert, daß die Änderungen nicht konsequent durch einen Gesamtsatz durchgeführt werden (JLB 13/4). Aus der Nachspieländerung in JLB 13/4 wird zudem deutlich, daß auch hier – wie in JLB 8 – neue Nachsatzabschnitte hinzukomponiert wurden. In diesem Zusammenhang ist auch JLB 14/4 zu sehen, dessen Vorspiel seine Motivik aus der Continuo Begleitung der Arie selbst bezieht, so daß der entsprechende Abschnitt im Innern der Arie nun so wirkt, als sei in ihm Vokaleinbautechnik angewandt worden. Ähnlich sollte wohl in der Ariospassage von JLB 13/6 eine neue Balance geschaffen werden. Auch lassen sich wiederum Umgestaltungen feststellen, mit denen die Singstimmenmelodik virtuos angereichert wurde.

Im übrigen hatte die Frankfurter Umarbeitung wohl auch zum Ziel, die „triller-ähnliche Wiederholung von Noten im Sekundabstand“<sup>16</sup> zu beseitigen. Hierzu wird in JLB 13/4 ein Takt (31) völlig gestrichen; im Schlußchoral erfaßt diese Änderung sogar Vier-Noten-Gruppen (JLB 13/7, T. 71, 75, 79: Violine II). Des weiteren wird in der Melodik die bloße Reihung kleingliedriger Motive auf gleichbleibender Tonstufe vermieden. Umgestaltungen sind vor allem bei JLB 13/7a festzustellen, wo an zwei Stellen diese Reihung durch eine steigende Stufensequenz ersetzt wird (T. 5 ff., 52 ff.). Als Vorbild hierfür diente eine auch in der Leipziger Fassung enthaltene Stufensequenz (T. 24 ff.); sie wird dort allerdings noch durch zwei Takte jener motivischen Reihung vorbereitet, die in der Frankfurter Fassung konsequenterweise entfielen.

Schließlich ist auf eine Besonderheit in der Continuoführung hinzuweisen. Den Leipziger Quellen zufolge leitete Johann Ludwig Bach Rezitative und einzelne größere Rezitativabschnitte häufig mit der Akkordfolge T-D<sub>3</sub>-T ein; in der Frankfurter Quelle zu JLB 13/6 wird dies durch einen Akkordwechsel über einem Orgelpunkt (T. 1 f.) oder eine noch ausgeprägtere Änderung (T. 15 f.: Transpositionen, weil der einfache Akkordwechsel in drei Quintschritte umgeformt ist, siehe oben, Tabelle zu JLB 13) verschleiert. Weitere Änderungen dieses stereotypen Akkordwechsels sind – vor allem infolge der fragmentarischen Gestalt der Quellen – nicht festzustellen. Daß Johann Sebastian Bach für diesen Unterschied verantwortlich sein könnte, ist kaum denkbar: Er selbst verschleierte die T-D-T-Harmonik am Beginn von BWV 45/2 durch Einschub eines weiteren Akkords, in BWV 17/2 ebenfalls durch einen Orgelpunkt.<sup>17</sup> Auf seine eigenen Versuche, diese Continuoformel Johann Ludwig Bachs unkenntlich zu machen, wird noch einzugehen sein.

<sup>16</sup> BJ 1962 (vgl. Fußnote 13), S. 16, 30f., Beispiele 29–31.

<sup>17</sup> H. Melchert, *Das Rezitativ in den Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs*, Dissertation, Frankfurt am Main 1958, S. 54. Die Floskel wurde bereits in BWV 208/1, vermutlich 1713, auf diese Weise verschleiert.

### 3. Die Leipziger Fassungen der Kantaten JLB 13 und 14

Mit den erwähnten Eingriffen dürften die wesentlichen Umarbeitungsmaßnahmen des Frankfurter Musikdirektors erfaßt sein. Daß die umgekehrten Maßnahmen von Johann Sebastian Bach ergriffen worden wären, ist äußerst unwahrscheinlich; daß er die ohnehin kleingliedrigen Ritornelle Johann Ludwig Bachs weiter verkürzt, Nachsatzabschnitte entfernt oder nachschlagende Continuoakadenz arios umgeformt hätte, ist angesichts seines eigenen gleichzeitigen Schaffens praktisch unmöglich.

Kleinere Divergenzen lassen sich an mehreren Stellen auf Eingriffe Johann Sebastian Bachs zurückführen; wesentliches Argument für eine Zuschreibung der Eingriffe ist auch hier, ob die andere Fassung durch eine Reduktion vertretbaren Ausmaßes zustande gekommen sein kann oder ob die vorliegende Fassung nicht vielmehr eine qualitative Erweiterung des Notentexts darstellt. Im 10. Takt der Chorfüge JLB 14/1 setzt der Baß irregulär ein: Er beginnt auf g statt auf a und präsentiert das Thema in Dux- statt in Comesform. In der Frankfurter Fassung vollzieht der Tenor diesen Schritt in der Gestaltung des Kontrasubjekts völlig mit (entsprechend der vorangegangenen Version des Alt in T. 7), in der Leipziger Fassung pausiert er zunächst und schließt dann eine freie Fortführung an. Offensichtliches Ziel der Leipziger Fassung ist es demnach, die irreguläre Gestaltung hier, am Schluß der Fugensexposition, zu verschleiern.

Vielleicht ist auch der Eingriff im Duett JLB 13/5 Johann Sebastian Bach zuzuschreiben: In der Leipziger Fassung beginnen die beiden Vokalteile imitatorisch, der erste wird durch den Tenor, der zweite durch den Baß eingeleitet; die Baßeinleitung des zweiten Teils fehlt dagegen in der Frankfurter Fassung. Daß mit ihr in Leipzig die Originalfassung erweitert wurde, wird aus der Fortführung wahrscheinlich. Zu Beginn des ersten Vokalteils werden die Singstimmen bereits von der zweiten Baßnote an in Terzparallelen geführt, und diese bleiben den ganzen Satz über das wesentliche Prinzip für die Führung der Singstimmen. Nur bei dem Tenoreinsatz, der auf die Baßeinleitung des zweiten Vokalteils folgt, ist diese Parallelführung preisgegeben; erst allmählich wird sie wieder aufgegriffen. Somit fällt diese Stelle strukturell zu deutlich aus dem Gesamtsatz heraus, als daß man in der Leipziger Fassung die originale, in der verkürzten Frankfurter dagegen die Umarbeitung sehen könnte. Noch zu klären ist freilich, ob mit dieser vermutlich in Leipzig vorgenommenen Änderung auch eine Umbesetzung in den Singstimmen vollzogen wurde: Der Baßpart der Leipziger Fassung ist in der Frankfurter dem Alt anvertraut. Hierauf wird unten zurückzukommen sein.

Eine weitere Änderung, die sich wohl mit Johann Sebastian Bach in Verbindung bringen läßt, betrifft im Schlußchoral von JLB 13 („Nun lob, mein Seel, den Herren“) die Harmonik zu Beginn der ersten Liedzeile im Abgesang: Der erste Akkord (der zur zweiten Note der Melodie steht; T. 78) ist in der Leipziger Fassung ein Subdominantklang (Es), in der Frankfurter ein Klang der Tonika-Mollparallele (g). Von Johann Sebastian Bach haben sich neun Bearbeitungen dieses Chorals erhalten; in acht Sätzen steht an dieser Stelle ebenfalls ein Subdominantklang, in einem eine Tonika (aber Dur). Unter diesen

Choralbearbeitungen findet sich der Schlußchoral zur Kantate BWV 17, die knapp zwölf Wochen nach JLB 13 in Leipzig erklang, und auch in ihm steht an der entsprechenden Stelle die Subdominante.<sup>18</sup> Somit glich Johann Sebastian Bach vermutlich eine ihm fremdartig erscheinende Wendung seinen persönlichen Vorstellungen an.

Im übrigen verbleiben vier Kantatensätze, auf deren grundlegende Umgestaltung einzugehen ist; für eine Zuschreibung an Johann Sebastian Bach gibt es wiederum nur Indizien, mit denen sie aber vielleicht bereits ausreichend gesichert ist. Diese Divergenzen betreffen in der Kantate JLB 14 die Arie Nr. 3 und den Schlußchoral, in JLB 13 das Satzpaar Rezitativ-Arie Nr. 2 und 3; in allen Fällen scheinen Besetzungsfragen die Eingriffe ausgelöst zu haben.

Der Frankfurter Überlieferung zufolge ist in JLB 14/3 das wesentliche Prinzip für die Orchesterführung, daß Holzbläser- und Streicherchor getrennt sind und wechselchörig musizieren; darüber hinaus kommt dem Holzbläserchor (zwei Oboen, Fagott) zumindest im A-Teil dieser Da-capo-Arie eine solistische Rolle zu. In diesen längeren Soloabschnitten unterscheiden sich Fagott- und übriger Continuoart nur geringfügig; in allen Tuttiabschnitten des Orchesters ist das Fagott – als einziges Baßinstrument des Holzbläserchores – dagegen obligat geführt. Die Leipziger Fassung enthält keine obligate Fagottpartie. Möglicherweise spiegelt die Frankfurter Version eine übliche Meininger Musizierpraxis, denn eine derartige strikte Zuordnung des Fagotts zum Holzbläserchor ist bei Johann Ludwig Bach sogar außerhalb des hier betrachteten Kantatenbestands festzustellen: in der weltlichen Kantate „Klingt vergnügt, ihr holden Saiten“ JLB 18 im Schlußchor.<sup>19</sup> Möglicherweise legte also Johann Sebastian Bach hier Fagott- und Continuoart in eine einzige Stimme zusammen.

Der Verzicht auf eine streng doppelchörige Orchesteranlage blieb bereits für den thematisch-motivischen Gehalt des Ritornells nicht ohne Folgen; allem Anschein nach (aus Frankfurt kann nur der Continuoart im Nachspiel des A-Teils betrachtet werden) bestand das Ritornell ursprünglich aus einem viertaktigen Abschnitt, in dem die Chöre taktweise abwechselnd musizierten, anschließend zwei zweitaktigen Entwicklungsabschnitten (einer je Chor), deren Baßgrundlage ein Orgelpunkt ist, sowie zwei Tuttikadenztakten; die Harmonik ist (außer in der Schlußkadenz) auf einen Tonika-Dominant-Wechsel hin angelegt. Das Leipziger Ritornell ist zunächst ähnlich gestaltet, aber in T. 3 f. wird T. 1 f. wörtlich wiederholt; es schließt sich ein Fortspinnungsabschnitt an, dessen Quintschrittsequenz-Runde d-d in einer Wiederaufnahme von T. 2 ausläuft und auf den ein Schlußkadenztakt folgt. Hinter diesem charakteristischen Fortspinnungstyp (auch in seiner die Tonart stabilisierenden Funktion) ist eher eine Umarbeitung (zumal Johann Sebastian Bachs) zu vermuten als hinter der Frankfurter Fassung; am Alternieren von Holzbläsern und Streichern wird nur insofern festgehalten, als die Sequenz über einem durchgehenden Baß auf die beiden

<sup>18</sup> Folge T-S in BWV 17/7, 29/8, 51/4, 389 und 390; in BWV 28/2 (= BWV 231) und 167/7 steht Tp/T-S (Tp im Auftakt der T vorgeschaltet). Nur in BWV 225/2 steht Tp-T, also die Folge der Frankfurter Fassung in umgekehrter Reihenfolge.

<sup>19</sup> P 797. Besetzung in Nr. 9: 2 Clarini, Principal, Timpani; 2 Corni; 2 Oboi, Basson; 2 Violini, Viola; Cembalo.

musizierenden Gruppen verteilt wird, so daß doppelhörige Besetzung und musikalisches Material einander nicht mehr zwingend voraussetzen (vgl. Beispiel 2).

Da die Thematik des A-Teils der Arie derjenigen des Ritornells gleich ist, mußten auch in diesem Teil Änderungen vorgenommen werden. Sie betreffen zunächst die Gestaltung in dessen Vordersatz, aber auch das Binnenritornell des A-Teils, das in der Frankfurter Fassung wieder auf der (Moll-)Tonika beginnt, obwohl der Vokalteil A<sub>1</sub> zuvor auf der Durparallele geendet hatte (die das Binnenritornell an seinem Ende auch wieder erreicht). In Leipzig wird das Binnenritornell von sechs auf vier Takte verkürzt und steht tonartlich stabil auf der Durparallele.

Ebenso wie in JLB 14/3 gab es offenbar auch in der doppelhörigen Orchesterumrahmung des Choralatzes JLB 14/7 (ohne vorangehenden Chor) ursprünglich eine scharfe Trennungslinie zwischen Streichern und Holzbläsern; den Leipziger Quellen zufolge ist die Fagottfunktion dagegen lediglich Bestandteil eines durchgehenden Continuoarts.

Die Unterschiede zwischen Frankfurter und Leipziger Überlieferung von JLB 13/2 und 13/3 liegen wiederum in erster Linie in der Besetzung. Auch bei der Arie JLB 13/3 sieht die Frankfurter Partitur eine Continuo Sonderrolle für das Fagott vor, allerdings ohne daß es dadurch zu strukturellen Unterschieden zwischen den beiden Fassungen kommt – im Orchester sind hier in beiden Fällen nur Holzbläser besetzt. Größere Abweichungen gibt es dagegen in der Vokalbesetzung: der Frankfurter Partitur nach ist das Satzpaar für Baß bestimmt, den Leipziger Stimmen zufolge für Alt. Dabei erscheint die Baßfassung melodisch schlüssiger, da die Singstimme – vor allem im A-Teil von JLB 13/3 – motivisch eine Mittelstellung zwischen dem Oboenpaar und dem Continuo einnimmt: sie hat Anteil an imitatorischen Prozessen zwischen den beiden Oboen (ihre Beiträge hierzu werden vom Continuo auf gleicher Tonhöhe wiederholt), und sie imitiert Halbschlußfloskeln des Continuo in Basizansgestalt. Im übrigen ist kaum vorstellbar, daß der Frankfurter Musikdirektor die Schlußkadenz des A-Teils von sich aus für eine Baßfassung in eine Unisonobasizans von Singstimme und Continuo umgearbeitet hätte, zumal dies ein charakteristisches Merkmal von Baßarien in weiteren, auch aus Leipzig überlieferten Kantaten Johann Ludwig Bachs ist. Viel eher spricht die Andersartigkeit der Leipziger Fassung dafür, daß sie von Johann Sebastian Bach im Zuge der Besetzungsänderung geschaffen wurde. Inwiefern allerdings die Unterschiede zu Beginn des B-Teils auf dessen Eingriffe zurückzuführen sind, ist unklar; in den ersten beiden Takten kam es zu Transpositionen, im weiteren Verlauf im Continuo zu einer motivischen Umgestaltung, die stellenweise zu völlig neuer Harmonik führt. Besonders erschwert wird die Ermittlung der Originalfassung noch dadurch, daß, wie oben erwähnt, die Erweiterung des B-Teils um eine Nachsatzwiederholung mit hoher Wahrscheinlichkeit Bestandteil der Frankfurter Umarbeitung war, also grundsätzlich bei dieser Arie auch für Frankfurt mit Eingriffen zu rechnen ist.

Am Rezitativ JLB 13/2 wird noch deutlicher, daß Johann Sebastian Bach für die Besetzungsänderung im ganzen Satzpaar verantwortlich zu machen ist. Zur Orientierung sei der Text des Satzes wiedergegeben:

Hat Gott nicht alles gut gemacht?  
 Es fehlt ja nichts an seinen Wunderwerken,  
 Was neues ist er denn bedacht  
 Zu schaffen, daß man mög mehr seine Allmacht merken?  
 Es ist der Mann des Herrn,  
 Das Reis aus Jesse Stamm, der teuer Weibes-Samen,  
 Auf den die erste Welt selbst hoffte noch von fern,  
 Und den der Glaub ersah, eh als die Jahre kommen [kamen].

Die Kadenzen nach der zweiten und vierten Verszeile werden in der Frankfurter Fassung von Baß und Continuo unisono als Basizans eingeführt (ähnlich der Schlußkadenz in JLB 13/3). In der Altfassung (Leipzig) endet die zweite Verszeile mit einem Quartabsprung der Singstimme vom Grundton, auf den eine nachschlagende Quintfallklause des Continuo folgt; daß Alt und Continuo nach der vierten Verszeile die Kadenzultima gleichzeitig erreichen, erklärt sich aus der arios-melismatischen Vertonung des vorangegangenen Textworts „Allmacht“. Auffällig ist nebenbei, daß in der Singstimme in der ersten Verszeile (auf „gut“) und in der fünften (auf „Mann“) jeweils als Spitzenton der Leipziger Fassung nicht die Dreiklangsoktav wie in Frankfurt steht, sondern die Septime (beidesmal c statt d); im übrigen fehlt in der Leipziger Fassung in der Mitte der zweiten Verszeile die Wiederholung des ohnehin durch eine Zeilenzäsur hervorgehobenen Wortes „nichts“. Während diese Änderungen offensichtlich auf eine Straffung des Satzes sowie eine Modernisierung und Präzisierung seines rezitativischen Charakters abzielen, ist nicht auszuschließen, daß auch die Frankfurter Quelle eine bearbeitete Fassung enthält, zum Beispiel in der Vermeidung der fünf unmittelbar aufeinanderfolgenden a des Baß- zu Beginn der dritten Verszeile (vgl. auch JLB 8, Satz 2 und 6!) und der Verschleierung der Tonika-Dominante-Tonika-Formel des Continuo am Satzanfang.

#### 4. Konsequenzen für die Betrachtung der übrigen Frankfurter Quellen

Aus den geschilderten Eingriffen des Frankfurter Musikdirektors Rückschlüsse auf die Originalgestalt derjenigen Kantaten Johann Ludwig Bachs zu ziehen, die ausschließlich aus Frankfurt überliefert sind (JLB 22 und 23), ist infolge der Quellenverluste nur begrenzt möglich. Dennoch kann angesichts der Ergebnisse aus der Untersuchung der Quellen zu JLB 8, 13 und 14 ausgeschlossen werden, daß die Frankfurter Partituren zu JLB 22 und 23 die jeweilige Originalfassung Johann Ludwig Bachs exakt wiedergeben, da beide sich in ihrer äußeren Gestalt nicht von den Partituren zu JLB 8, 13 und 14 unterscheiden.

Zu der Kantate „Küßet den Sohn, daß er nicht zürne“ JLB 22 (1. Weihnachtstag) ist nur ein Bogen erhalten; zu ersehen ist lediglich, wie die beiden Ecksätze des Werks aufgebaut sind.<sup>20</sup> Einzig bei dem weitgehend erhaltenen Schlußchoral (sechs der acht Textzeilen) war eine Untersuchung der angestrebten Form möglich. Soweit zu erkennen, wurde dieser Satz gegenüber seiner Meiner Urform nicht wesentlich verändert.

<sup>20</sup> Nr. 1: Streichervorspiel, Baßsolo und Cl.or. Nr. 7: Chor, Überleitung, Choral.

Etwas günstiger ist die Ausgangslage bei der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ JLB 23 (5. Sonntag nach Trinitatis),<sup>21</sup> da hier ein Ternio erhalten geblieben ist. Im einzelnen sind überliefert (nur durch den üblichen Beschnitt reduziert): das alttestamentliche Dictum Nr. 1 (Baß), das Sopranrezitativ Nr. 2, die Da-capo-Arie Nr. 3 (Sopran) bis zu den Anfangstakten des Mittelteils, der siebente und achte Vers des Rezitativs Nr. 6 (Alt) sowie Schlußchor und -choral (Nr. 7a/b). In vier Punkten sind allerdings Eingriffe des Frankfurter Musikdirektors anzunehmen.

In T. 46 des Eingangssatzes beginnt, nachdem der Text vollständig vorgetragen und die Zieltonart C-Dur erreicht ist, eine achttaktige Kadenzbestätigung unter Wiederholung der letzten Textworte („in allen Steinritzen“). In T. 46f. wird in die gleichmäßige Achtelbewegung der Singstimme auf dem vorletzten Achtelwert jeweils ein Durchgangssehzehtel eingeführt; in T. 48–50, der Fortführung des Abschnitts mit gleicher Motivik, ist die Bewegung wieder auf Achtel reduziert, eine Sechzehntelbewegung wäre hier melodisch nicht denkbar. Vielleicht handelt es sich hierbei um eine typische diminutiv verzierte Ariencoda des Frankfurter Musikdirektors (vgl. JLB 13/4); möglich ist darüber hinaus, daß die acht Takte insgesamt erst später als freie Nachsatzwiederholung hinzugesetzt wurden.

Die Arie Nr. 3 erscheint in ihrer formalen Gliederung eigenartig: Auf ein Orchestervorspiel (5 Halbtakte) folgen die Vokalteile A 1 und A 2 (je 10 Halbtakte); A 1 moduliert zur Dominante, A 2 zurück zur Tonika. Damit könnte der Hauptteil der Arie abgeschlossen sein; der Frankfurter Partitur zufolge ist aber ungeachtet der zurückerlangten Tonika erst knapp die Hälfte des Vokalteils A dargeboten, denn nun schließt sich noch eine doppelte Coda (12 bzw. 11 Halbtakte) an, bevor das auf 9 Halbtakte erweiterte Orchesternachspiel folgt, das zum B-Teil überleitet (von diesem sind nur siebeneinhalb Takte erhalten). Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß dieses formale Gebilde die Meininger Originalgestalt des Satzes wiedergibt; fraglich ist jedoch, ob deren Rekonstruktion auf eine zwei- oder dreizügige Anlage im A-Teil zurückgehen muß (also völlig ohne Coda oder nur mit einer einzigen). In ähnlicher Weise wäre die Ausdehnung des Schlußritornells zu diskutieren.

Notationsfehler in der Violastimme zu JLB 23/3 (T. 10f.: Sechzehntelgruppe mit fünf Noten, Nonen- statt Oktavsprung), auffällige verdeckte Quintparallelen zwischen Viola und Sopran (T. 10) und eine Notationslücke im Continuo (T. 10f.) deuten darauf hin, daß an dieser Stelle die Instrumentation der Arie geändert wurde. Das hier auftretende Orchesterunisono wurde vermutlich dadurch aufgehellt, daß dem Continuo eine Pause zugeteilt wurde. Hierfür spricht vor allem, daß die Notationsfehler der Violastimme auf Lesefehler aus einer Continuo Stimme weisen (g und D im Baßschlüssel als f' und c im Altschlüssel interpretiert, vermutlich infolge Zeilenverwechslung); zudem hat der Continuo zuvor an der Parallelstelle (T. 4f.), an der zumindest die Satzfehler weniger in Erscheinung treten, eine Pause, die also über das Ziel dieses zu vermutenden Eingriffs informiert.

<sup>21</sup> Zum Text und zur Satzeinteilung vgl. BWV 88, nur sind die letzten beiden Textzeilen des Rezitativs BWV 88/6 in JLB 23 als Chor (Nr. 7a) vertont.

Die Überleitung zwischen Schlußchor und Schlußchoral ist auffallend lang. Sie gliedert sich in ein Vorauszitat der ersten Zeile des nachfolgenden Choralatzes, einen freien Fortspinnungsabschnitt mit Kadenz auf der Dominantparallele (G-Dur), ein zweites, aber satztechnisch andersartiges Vorauszitat der ersten Choralzeile sowie eine neuerliche Fortspinnung, die in die a-Moll-Schlußkadenz mündet. Zum Vergleich kann hier auf die Frankfurter Erweiterung, die für die Überleitung in JLB 8/7 vermutet wurde, verwiesen werden, mit der es ebenfalls zu einer Verdoppelung des Vorauszitats kam. Wäre in JLB 23 die Doppelung freilich bereits Bestandteil der Originalfassung gewesen, hätten beide Vorauszitate wohl dieselbe Struktur gehabt. Daß keines von beiden den Satz in der nachher vom Chor vorgetragenen Gestalt bringt, ist nur wenig erheblich, da der Orchestersatz vierstimmig sein mußte, während Johann Ludwig Bach dem Chorsatz stets eine freie fünfte Stimme (Violine I/Oboe I) hinzusetzte. Denkbar ist, daß das erste Vorauszitat das hinzugefügte ist, denn seine Continuoführung ist der des nachfolgenden Chorsatzes relativ ähnlich; es ist wahrscheinlicher, daß dieses Vorauszitat in weitgehender Anlehnung an den Choral-einsatz der Singstimmen nachkomponiert wurde, als daß das zweite in bewußter Unterscheidung zu diesem gehalten worden wäre. Jedenfalls liegt die Länge der Überleitung mit 23 Halbtakten zu deutlich über dem Durchschnittswert (10 Halbtakte) und selbst dem Maximum in JLB 7 und 12 (16 Halbtakte), als daß sie von vornherein als original zu gelten hätte.

Die Frankfurter Kantatenfragmente waren als Einbandverstärkungen verwendet worden und bildeten zwei Lagen;<sup>22</sup> über die Paginierung hinaus, die bei der Auffindung vorläufig vorgenommen wurde, ist die Lagenordnung durch Tintenfraßspuren rekonstruierbar, in diesem Fall durch Abdrücke der Seiten auf der jeweils benachbart gelegenen (wobei zu beachten ist, daß die Bogen gelegentlich verkehrt herum gefaltet waren). Demnach enthielt Lage 1 die Quellen zu den Kantaten JLB 22 (1. Weihnachtstag), JLB 8 (Jubilate) und JLB 14 (Cantate), Lage 2 diejenigen zu JLB 13 (Mariä Heimsuchung, 2. Juli) und JLB 23 (5. Sonntag nach Trinitatis). Bei Lage 1 fällt auf, daß mit den Fragmenten von JLB 8 und 14 die Kantatenpartituren für zwei aufeinanderfolgende Sonntage verarbeitet wurden; nur der Bogen zu JLB 22 erscheint in der liturgischen Ordnung als Fremdkörper. Eine derartige Störung ist in Lage 2 nicht festzustellen, möglicherweise aber vergleichbare Verhältnisse wie in der übrigen Lage 1: Sollte die Anordnung des Kantatenstapels, wie er hier verarbeitet wurde, darauf hindeuten, daß die Werke letztmals in einem Jahr aufgeführt wurden, in dem der 5. Sonntag nach Trinitatis (für JLB 23) und Mariä Heimsuchung (für JLB 13) benachbarte Festtage waren?

Bund vermutete, daß die Kantatenfragmente in den Einband von Frankfurter Bauamtsprotokollen von 1759 verarbeitet worden waren.<sup>23</sup> Wenn die Quellen tatsächlich für das Kirchenjahr 1717/18 entstanden, hätte ihre Lebensdauer bei etwas mehr als 40 Jahren gelegen, wengleich anzunehmen ist, daß die Partituren bereits jahrelang außer Gebrauch waren, bevor sie als Makulatur in die Buchbinderwerkstätte eingeliefert wurden. Beim derzeitigen Kenntnisstand

<sup>22</sup> BJ 1984 (s. Fußnote 1), S. 118.

<sup>23</sup> Ebd.

über das Frankfurter Musikleben sind diese Beobachtungen jedoch kaum auszuwerten. Abgesehen davon, daß die innere Ordnung der Lage 2 eine weitere Aufführung in Frankfurt wahrscheinlich macht (1717/18 fiel Mariä Heim-suchung auf den Samstag vor dem 3. Sonntag nach Trinitatis), läßt sich nur konstatieren, daß für diese weitere Aufführung, die deutlich vor 1759 stattgefunden haben müßte, die Jahre 1730, 1733, 1736, 1738 und 1744 in Frage kommen.<sup>24</sup>

## II. LEIPZIGER EINZELÜBERLIEFERUNG

Die an JLB 13 und 14 ermittelten Überlieferungsunterschiede, die auf Umarbeitungsmaßnahmen Johann Sebastian Bachs schließen lassen, sind in der Regel nicht ohne Vergleichsquelle zu erkennen oder betreffen formale Einzelheiten (beispielsweise Fortspinnung, Duett- und Fugentechnik), die in den übrigen Kantaten so nicht auftreten. Der Vergleich von Frankfurter und Leipziger Überlieferung bietet also nur zwei Ansatzpunkte, um die 15 allein aus Leipzig überlieferten Kantaten Johann Ludwig Bachs auf Eingriffe Johann Sebastian Bachs hin zu untersuchen: die Behandlung der Holzbläser und die Vokalbesetzung. Daneben ist aber zu prüfen, ob es aus Unregelmäßigkeiten der Quellen selbst Hinweise auf weitere Änderungen Johann Sebastian Bachs gibt.

### 1. *Änderungen der Instrumentalbesetzung*

JLB 14/3 und 14/7 sind den Frankfurter Quellen zufolge mit einem Holzbläserchor (2 Oboen, Fagott) und einem Streicherchor (2 Violinen, Viola, Baß) besetzt; den Leipziger Quellen zufolge handelt es sich jeweils um das Abwechseln einer Holzbläser- und einer Streichergruppierung über durchlaufendem Generalbaß. Falls es sich hierbei um eine Maßnahme handelt, mit der Johann Sebastian Bach eine Anpassung an Leipziger Aufführungsverhältnisse anstrebte, dann wäre auch in den weiteren 15 Kantaten für alle Arien, in denen die Oboen als „Chor“ den Streichern gegenübergestellt sind,<sup>25</sup> davon auszugehen, daß die Meininger Originalfassungen obligate Fagottstimmen enthielten. Neben JLB 14/3 und 14/7 sind demnach die alttestamentlichen Dicta JLB 9/1, 10/1 und 17/1 sowie die Arie JLB 17/3 zu erwähnen, in denen Ansätze zu einer ähnlich doppelchörigen Orchestergestaltung festzustellen sind. Entsprechend müßte an allen Stellen, an denen die Oboen innerhalb eines Orchestertutti-satzes mit solistischen Aufgaben betraut sind (besonders in den Vokalabschnitten dieser Arien), mit obligater Fagottführung gerechnet werden; dies betrifft die Arien JLB 9/5, 10/5 und 17/5 sowie das alttestamentliche Dictum JLB 16/1, in denen demnach auch eine herausgehobene Rolle des Fagotts angenommen werden müßte.

<sup>24</sup> Das Jahr 1727/28 kann ausgeschlossen werden, da dort Telemanns „Sicilianischer Jahrgang“ in Frankfurt aufgeführt wurde, vgl. W. Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Band I: Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch*, Frankfurt am Main 1982, S. 165, 197f.

<sup>25</sup> Übersicht (korrekturbedürftig) in BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 53.

Daneben ist auf zwei Sonderfälle hinzuweisen: auf das alttestamentliche Dicitum JLB 15/1 und die Kantate JLB 3. In JLB 15/1 übernehmen die Oboen lediglich TuttiFunktionen, während den Streichern solistische Rollen zufallen; hier ist also das Verhältnis umgekehrt wie in den anderen Werken. Daß dies originale Intentionen Johann Ludwig Bachs widerspiegelt, muß bezweifelt werden; möglicherweise hatten ursprünglich auch hier die Oboen die Solorolle inne. Noch größere Zweifel erheben sich bei JLB 3, Satz 1 und 3. Hier verzeichnet Johann Sebastian Bachs Partiturabschrift lediglich einen Tutti-Solo-Wechsel, in den Aufführungsmaterialien dagegen ist (in je einer Stimme für Violine I und II) an den entsprechenden Stellen „Tutti“ und „Hautb. solo“ vermerkt; die Violindubletten enthalten diese Oboenabschnitte nicht (in derjenigen für Violine II wurden sie erst nachträglich gestrichen). Es wurden also – obwohl zumindest Johann Sebastian Bach das Werk offensichtlich mit obligaten Oboen aufführte – keine Oboenstimmen ausgeschrieben; die Besetzung mit Oboen ist weder aus der Partitur ersichtlich noch aus den Besetzungsangaben auf deren Umschlag, dem Kopftitel der Partitur oder der Satzüberschrift.<sup>26</sup> Eine Eintragung von Oboen- und Violinstimme für ein und denselben Satz in ein und dieselbe Stimme hat aufführungspraktische Konsequenzen und ist in Johann Sebastian Bachs Stimmenmaterial ungewöhnlich, wenn nicht einmalig. Wenn die Leipziger Stimmen der Kantate also auf die Leipziger Partitur Johann Sebastian Bachs zurückgehen, weisen diese Besetzungsangaben unbedingt auf eine Abweichung gegenüber der Originalfassung hin. Andererseits ist denkbar, daß sowohl Leipziger Partitur als auch Leipziger Stimmen auf Johann Ludwig Bachs Vorlage direkt zurückgehen (wofür es bei JLB 1 Anzeichen gibt, siehe unten). Dann müßte angenommen werden, daß die Einzeichnungen in den Stimmen zu JLB 3/1 und 3/3 in Leipzig nicht zu aufführungspraktischer Realität gelangten, sondern daß Johann Sebastian Bach den Tutti-Solo-Wechsel unter den Streichern allein vollzog, wie es in der Partitur eingezeichnet ist und wie es sich in der Anzahl der ausgefertigten Einzelstimmen niederschlug; somit hätte Johann Sebastian Bach an dieser Stelle aber auf jeden Fall in die Vorlage eingegriffen, denn in diesem zweiten Fall wird die Originalfassung nach wie vor durch die Eintragungen in den Stimmen wiedergegeben.

Über Blechbläser in den 18 aus Leipzig überlieferten Kantaten Johann Ludwig Bachs berichtet Carl Philipp Emanuel Bach: „Zu einem sind 3 Trompeten und Paucken; u. noch zu einem 2 Waldhörner.“<sup>27</sup> Bei der ersten handelt es sich um JLB 21 (BWV 15), bei der anderen um JLB 7. Diese Angaben boten William H. Scheide den Schlüssel, BWV 15 als Werk Johann Ludwig Bachs und als 18. Werk des Kantatenbestandes nachzuweisen.<sup>28</sup> Vollständig sind Carl Philipp Emanuel Bachs Angaben jedoch nicht, denn auch zu JLB 6 hat sich im Leipziger Stimmensatz eine Cornostimme erhalten, und zwar von der Hand Johann Sebastian Bachs. Offensichtlich handelt es sich um eine Stimme für Corno (oder Tromba) da tirarsi: Sie ist im g<sup>2</sup>-Schlüssel klingend notiert (Kammerton) und

<sup>26</sup> BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 53, und BJ 1961 (vgl. Fußnote 11), S. 13, Fußnote 16; dort wird die Ansicht vertreten, JLB 3 sei ausschließlich mit Streichern besetzt.

<sup>27</sup> Dok III, Nr. 704.

<sup>28</sup> BJ 1959 (vgl. Fußnote 1), S. 57, 78.

verstärkt den Chorsopran im Schlußchoral („Herr, dies sind die edlen Früchte“, Melodie „Sollt ich meinem Gott nicht singen“, Tonmaterial diatonisch d'–f' zuzüglich b' und cis").<sup>29</sup> Daß Johann Sebastian Bach diese Stimme persönlich ausschrieb, ist wohl ein Hinweis darauf, daß er sie frei hinzugesetzt hat, vermutlich wegen der tiefen Lage des Soprans im Choral.

Der Vollständigkeit halber sei auf die Angaben zur Hornbesetzung in JLB 7 hingewiesen: Im Stimmensatz für 1726 sind Stimmen für Corno I und Corno II vorgesehen, und auch der Kopftitel und die Besetzungsangaben in Johann Sebastian Bachs erst später entstandener Partitur lauten „Corno“; die Besetzungsübersicht auf dem von Christian Gottlob Meißner geschriebenen und ursprünglich bei dem 1726 entstandenen Material befindlichen Titelblatt der Partitur spricht jedoch von „2 Corni da silva ò clarini piccoli“. In Johann Sebastian Bachs eigenen Werken sind diese Bezeichnungen so nicht nachweisbar.<sup>30</sup> Die Hörner treten in den beiden Ecksätzen (Duett Sopran-Alt; Chor und Choral) und in der Sopranarie Nr. 5 auf; beide Hornpartien reichen vom 4. bis zum 13. Naturton (unter Auslassung des 7.), die des ersten Horns im Schlußsatz auch bis zum 15. Naturton. Somit besteht an sich kein Anlaß, an einer Hornbesetzung zu zweifeln; der Tonumfang müßte klingend von f bis d''/e'' reichen. Fraglich ist, ob die später entstandene Partitur auf die Stimmen von 1726 zurückgeht; ebenso denkbar ist aber, daß Johann Sebastian Bach bereits 1726 eine Partiturfassung von JLB 7 hergestellt hatte, auf die sowohl die Stimmen als auch die spätere Partitur zurückgehen, und daß eine Besetzungsangabe Johann Ludwig Bachs über das erwähnte Titelblatt tradiert worden wäre.<sup>31</sup> Diese Frage wird allgemein unten nochmals aufzugreifen sein.

Schließlich bleibt die Arie JLB 16/3 hinsichtlich ihrer Continuobesetzung zu betrachten.<sup>32</sup> Johann Sebastian Bach veränderte den Kopftitel „Continuo“ der nichttransponierten Dublette in „Violoncello e Bassono“; hiermit trug er der besonderen Continuogestaltung in der Arie JLB 16/3 Rechnung: Violoncello und Fagott lösen eine Achtelbewegung der Tasteninstrumente in eine Sechzehntelbewegung auf. Die Stimme wurde mit Ausnahme dieses Satzes, den der Hauptkopist Johann Heinrich Bach eintrug, von einem Nebenkopisten ausgeschrieben.<sup>33</sup> Möglicherweise ist daraus zu schließen, daß Johann Heinrich

<sup>29</sup> TBSt 2/3, S. 83; *St* 317, 10. Zu Tromba/Corno da tirarsi vgl. BJ 1984, S. 59–89 (T. MacCracken), hier Tabelle 3, S. 81f., und S. 91–105 (P. Damm), hier S. 97. Eine Besetzung mit einem Zinken kann aus chronologischen und notationstechnischen Gründen ausgeschlossen werden, vgl. U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 188f.

<sup>30</sup> Prof. Dr. U. Prinz, Stuttgart, sei für Hinweise herzlich gedankt. Ein Pendant zu „Corno da silva“ liegt bei Johann Sebastian Bach allenfalls in „Waldhorn“ vor, vgl. Dok I, Nr. 80. Andere Leipziger und auswärtige Nachweise bei H. Heyde in: U. Prinz und K. Küster (Hrsg.), *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Tutzing 1985, S. 85f.

<sup>31</sup> Abweichungen zwischen Partitur von 1743/46 und Stimmen von 1726 ergeben sich zum Beispiel in der Textierung des Rezitativs JLB 7/2 (T. 11f.); zu weiteren Hinweisen siehe unten.

<sup>32</sup> Teilwiedergabe in BJ 1962 (vgl. Fußnote 13), S. 26–28.

<sup>33</sup> Schreiberidentifizierung nach TBSt 2/3, S. 82, und Unterlagen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen (frdl. Genehmigung durch Dr. Klaus Hofmann).

Bach mit der Ausführung dieser Bewegungsneugestaltung beauftragt wurde; andernfalls hätte dem Nebenkopisten lediglich eine Stimme als Vorlage dienen sollen, das Abschreiben dieser Sonderrolle von Violoncello und Fagott aus der Partitur wäre dem Hauptkopisten vorbehalten geblieben.

## 2. *Änderungen in der Vokalbesetzung*

Als Johann Sebastian Bach die Umbesetzungen in JLB 13 vornahm, war er sich offensichtlich über den formalen Aufbau und die Strukturen in der Vokalbesetzung von Johann Ludwig Bachs Kantaten völlig im klaren: Die Stimme, die das Rezitativ Nr. 2 singt, ist auch an der Arie Nr. 3 beteiligt, nicht aber als Solist am neutestamentlichen Dictum Nr. 4 und an der Arie Nr. 5; ebenso war sie im alttestamentlichen Dictum Nr. 1 nicht solistisch tätig. Eine ähnliche Ordnung kommt schließlich für das Satzpaar Nr. 5–6 (Arie-Rezitativ) zustande: Die Stimme, die die Arie singt, beginnt das Rezitativ (oder bietet es allein dar); sie war im neutestamentlichen Dictum nicht solistisch tätig. Im übrigen gibt es einige Standardbesetzungen für Einzelsätze. In 13 Einleitungssätzen der insgesamt 20 Kantaten übernimmt der Baß eine solistische Aufgabe, vier weitere Kantaten beginnen mit einem reinen Chorsatz; von 15 Duetten in diesen Kantaten sind neun für Alt und Tenor.<sup>34</sup>

In diesem Sinne war es in JLB 13 eine komplementäre Änderung zur Verlagerung des Satzpaars Nr. 2–3 vom Baß in den Alt, wenn das Duett Nr. 5 vom Alt-Tenor-Duett zum Tenor-Baß-Duett umgestaltet wurde. In allen Fällen, in denen Johann Sebastian Bach auf ähnliche Weise die Besetzung verändert hat, bleibt also die Grundintention Johann Ludwig Bachs erhalten, so daß Umbesetzungen nicht auf den ersten Blick erkennbar werden können. Man hat deshalb nach verborgeneren Indizien zu suchen.

Charakteristisch für Johann Ludwig Bachs Tenorpartien ist offenbar ihre geringe Höhe: In einer Kantate ist der Spitzenton nur e', achtmal liegt er bei f', einmal bei fis', siebenmal bei g' und einmal bei a'; da das Maximum a' nur in einem einzigen Satz erreicht wird, die Obergrenze des Ambitus sonst aber bei g' liegt, muß untersucht werden, ob dieser Satz, das Duett JLB 10/5, in seiner Vokalbesetzung original ist. Zu denken wäre an eine Sopranbesetzung, zumal für den Sopran die Obergrenze des Ambitus relativ höher liegt: in einer Kantate bei f'', sechsmal bei g'', zweimal bei as'', achtmal bei a'', in zwei Kantaten sogar bei b''. Daher wäre daran zu denken, daß das Duett ursprünglich mit Sopran und Alt statt Alt und Tenor besetzt war; dann aber müßte auch das Rezitativ JLB 10/6 in Leipzig vom Sopran in den Tenor versetzt worden sein, andererseits aber das Satzpaar JLB 10/2–3 ursprünglich für Tenor gedacht und erst in Leipzig für Sopran umbesetzt worden sein. Argumente, die diese Annahme stützen, liegen in der Gestaltung beider Satzpaare: Rezitativ und Arie Nr. 2–3 sind in der Höhe auf g'' beschränkt, was für einen Tenor zum normalen Spitzton führte. Im Duett Nr. 5 sind die Imitationsvorgänge zwischen beiden

<sup>34</sup> Angaben nach den Leipziger Quellen, nur wurde für JLB 13/5 nach der Frankfurter Quelle von einer Alt-Tenor-Besetzung ausgegangen, siehe oben.

Singstimmen in den Teilen A 1 und A 2 dieses Da-capo-Satzes streng symmetrisch angelegt, was in einer Besetzung mit Sopran und Alt deutlicher zum Ausdruck kommen kann als mit Alt und Tenor. Vielleicht deutet sogar eine irrtümliche Besetzungsangabe in Johann Sebastian Bachs Partitur darauf hin, daß eine Umformung vorgenommen wurde. Nach der Arie Nr. 3 folgt als neutestamentliches Dictum ein Baßarioso, das sich durch zahlreiche Basizanswendungen deutlich als in Originalbesetzung belassener Satz ausweist (Quartettsatz, mit zwei Blockflöten und Continuo). Aufgrund der Schlüsselung trug der Kopist den Vokalpart richtig in die Baßstimme ein, obwohl die Satzüberschrift „Flauti e Tenore“ lautet. Daß Johann Sebastian Bach ernsthaft mit dem Gedanken spielte, den Satz dem Tenor zuzuweisen, muß entschieden bezweifelt werden; vermutlich ist die Überschrift nur dadurch zustande gekommen, daß er sich dessen bewußt war, einen Ausgleich für die Umbesetzung im vorangegangenen Satzpaar herbeiführen zu müssen, aber versehentlich die Besetzungsangabe bereits vor Nr. 4 substituierte und seinen Irrtum nicht mehr korrigierte.

In zwei weiteren Werken lassen sich gleichfalls Änderungen der Vokalbesetzung vermuten; Anhaltspunkt ist hier jeweils nur, daß Rezitativ und Arie eines Satzpaars von unterschiedlichen Singstimmen vorgetragen werden. Es handelt sich um die erste Kantate des Leipziger Aufführungszyklus (JLB 9) und die Ostersonntagskantate JLB 21 (BWV 15); daß Johann Sebastian Bach in JLB 21 (1. Ostertag) letztmals über diese Besetzungsidee hinwegging, sie aber in JLB 10 (2. Ostertag) offenbar bewußt aufrechterhielt, läßt möglicherweise den Zeitpunkt erkennen, an dem er das Verfahren völlig durchschaut hatte (zumindest wurde es in der Folgezeit nicht mehr durchbrochen). In JLB 9 lautet die Satzfolge<sup>35</sup>:

- |                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| 1. Alttestamentl. Dictum: | a) Baß                   |
|                           | b) Duett Sopran – Tenor  |
| 2. Rezitativ:             | Alt                      |
| 3. Arie:                  | Sopran                   |
| 4. Neutestamentl. Dictum: | Tenor                    |
| 5. Arie:                  | Alt                      |
| 6. Rezitativ:             | Baß, Sopran – Alt, Tenor |
| 7. Chor und Choral        |                          |

Die Besetzung von Nr. 2 und 3 sowie der Übergang von Satz 5 auf 6 erscheinen in ihrer Besetzung als irregulär. Weil das Rezitativ Nr. 2 deutlich und textbezogen in Altlage geführt ist und an ein Sopran-Tenor-Duett anschließt, ist nicht davon auszugehen, daß seine Vokalbesetzung geändert wurde. Dagegen bewegt sich die anschließende Sopranarie zumeist in mittlerer Altlage; nur in einer Exclamatio (T. 11) wird g" erreicht. Weil Johann Ludwig Bach Altpartien aber offenbar in der Höhe strikt auf d" begrenzte, hätte Johann Sebastian Bach diese Figur und außerdem dreimal e" erst nachträglich – vermutlich durch Höheroktavierung – eingeführt. Entsprechend müßte JLB 9/5 ursprünglich eine Baßarie gewesen sein, wofür in Leipzig aber in satztechnischer Hin-

<sup>35</sup> Vgl. Edition (hrsg. H. Max), Neuhausen-Stuttgart 1984, zur Satzzählung jedoch BJ 1959 (vgl. Fußnote 1), S. 78f. (dort zu BWV 15), allerdings unter Berücksichtigung dessen, daß Schlußchor und -choral einen zusammenhängenden Satz bilden.

sicht umfangreichere Änderungen vorgenommen worden sein müßten; jedenfalls scheint das anschließende Rezitativ original belassen zu sein (Baßklauseln; Duettstruktur Sopran-Alt). Denkbar ist freilich, daß bereits Johann Ludwig Bach hier aus der schematischen Besetzungskonzeption ausbrach.

Ähnlich stellt sich die Lage für JLB 21 (BWV 15) dar. Satzfolge und Besetzung lauten<sup>36</sup>:

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| 1. Alttestamentl. Dictum: | Baß   |
| 2. Rezitativ:             | Sopran  |
| 3. Arie (Duett):          | Sopran – Alt  |
| 4. Neutestamentl. Dictum: | Tenor   |
| 5. Arie:                  | Sopran  |
| 6. a) Rezitativ:          | Alt, Tenor, Baß   |
| b) Duett:                 | Sopran – Alt  |
| 7. Schlußsatz:            | Rezitativ Tenor, Baß; Arioso Baß, Sopran – Alt; Chor und Choral |

Die Besetzung der Arie Nr. 5 schafft keinen Anschluß zum Rezitativ Nr. 6a. Daß Johann Sebastian Bach an dieser Stelle eine Paarbildung entweder nicht sah oder nicht wünschte, wird noch besonders dadurch deutlich, daß er zwischen beiden Sätzen die Zweiteilung der Kantate vornahm; JLB 21 ist die einzige, deren zweiter Teil mit dem sechsten Satz beginnt. In der Arie Nr. 5 ist der Sopranambitus äußerst ungewöhnlich, damit verbunden auch die Kadenzgestaltung: die Partie reicht von lediglich e'' bis auf g hinab. Neben diesem Satz ist nur noch in einem weiteren des Gesamtbestands e'' der obere Grenzton des Soprans: in JLB 21/3, wo dies aber durch den strengen Duettcharakter (mit Alt) zu erklären ist. Durch die Basisansbildung an den Kadenzen in JLB 21/5 kommt jedoch für den Sopran auch noch eine extreme Tiefe zustande; nur in drei weiteren Kantaten (JLB 1, 16 und 17) wird c' unterschritten, nie jedoch b. Grundsätzlich müßte aber für den Anfangsteil der Arie, in der der Sopran unisono mit der Violine I auf e'' geführt wird und der Basso continuo pausiert, mit einer einschneidenden Neufassung durch Johann Sebastian Bach gerechnet werden, falls man eine Alt- oder Baßbesetzung als die originale annehmen möchte.

Die Paarbildung zwischen Satz 2 und 3 sowie zwischen Satz 5 und 6 berücksichtigte Johann Sebastian Bach in seinen Neukompositionen aus dem Meininger Textjahrgang nur in wenigen Fällen, nämlich in BWV 88, im zweiten Teil von BWV 187 und in BWV 45. Durch die Frankfurter Quelle zu JLB 23 läßt sich zumindest für die textgleiche Kantate BWV 88 vermuten, daß Johann Sebastian Bach diese Gestaltung frei wählte: In JLB 23 sind Satz 2 und 3 mit Sopran, Satz 6 mit Alt (Fragment; Satz 5 nicht erhalten) besetzt, in BWV 88 Satz 2 und 3 mit Tenor, Satz 5 und 6 mit Sopran. Wesentlichere Gestaltungsprinzipien, hinter denen diese Paarbildung zurücktrat, waren für ihn die Besetzung des neutestamentlichen Dictums mit Baß (BWV 39, 45, 88, 102, 187) oder die Einbeziehung dieses Satzes in eine einfachere Rezitativ-Arie-Paarbildung (in BWV 43 durchgängig, in BWV 17 im Satzpaar Nr. 4–5).

In einer weiteren Kantate Johann Ludwig Bachs kann eine grundsätzlichere

<sup>36</sup> Satzzählung abweichend von BWV 15, vgl. Fußnote 35.

Änderung der Besetzung nicht völlig ausgeschlossen werden: in der Kantate JLB 15, Satzpaar Nr. 5–6. In der Tenorstimme findet sich nach dem neutestamentlichen Dictum (Chor) der Vermerk „Aria tacet || Recit tacet ||“; dieser Vermerk wurde durchgestrichen, in der Stimme folgt die Tenorarie mit Basso quasi *ostinato* „Ich bin ein Sündenknecht“ (Nr. 5) und das Rezitativ „Du hast in Christo dir den Abtrag selbst gemacht“ (Secco: Tenor und Bc.; Nr. 6). In den Hauptstimmen für Violine II und Viola sowie in der Dublette der Violine I liest man nach Nr. 4 „(Aria) et Recit. tacet“, wobei die Klammer offenbar ein späterer Zusatz ist; die Hauptstimme der Violine I berichtet lediglich „Aria et Recit“, aber weder mit „tacet“ noch mit „sequuntur“. <sup>37</sup> Zwar müssen die Eintragungen in der Tenorstimme und in den Streicherstimmen nicht miteinander in Beziehung stehen; es ist immerhin möglich, daß die Tacetangabe in die Tenorstimme versehentlich eingetragen wurde (oder schematisch und unüberlegt nach dem Chor Nr. 4 in alle Singstimmen eingesetzt wurde). Nicht völlig auszuschließen ist aber, daß Johann Sebastian Bach zeitweise plante, zum Basso quasi *ostinato* der Arie noch eine Streicherstimme hinzuzukomponieren; daß sich der einzige Fall, in dem mit einem entsprechenden Verfahren Johann Sebastian Bachs zu rechnen ist, in der Kantate BWV 43 findet (Satz 7), <sup>38</sup> also einer Neukomposition aus dem Meininger Textjahrgang, ist wohl nicht ohne Bedeutung (wirft aber auch die Frage auf, wie weit in BWV 43/7 der kompositorische Anteil Johann Sebastian Bachs wirklich reicht).

### 3. Änderungen im Notentext

Aus Johann Sebastian Bachs Partiturabschriften wird deutlich, daß ihm – wie auch seinem Frankfurter Kollegen – die Lösungen, die Johann Ludwig Bach für die Harmonik von Rezitativanfängen oder -fortführungen nach größeren Einschnitten gewählt hatte, revisionsbedürftig erschienen. Am Anfang von JLB 11/6 notierte er statt der Akkordfolge T-D-T (F-Dur; hier in der Form I-VII<sub>3</sub>-I) zunächst einen Akkordwechsel über liegendem Baß, korrigierte dann aber die mittlere Note von F zu G, setzte den Tonbuchstaben „g“ hinzu und strich die bereits eingetragenen Haltebögen zwischen erster und zweiter beziehungsweise zweiter und dritter Note durch. Offenkundig glied er dabei nur einen Abschreibfehler aus, nahm also keine bleibende Änderung vor. In JLB 4/2 (T. 1 f.) wurde diese durchgehaltene Baßeröffnungsnote erst nachträglich geschaffen: Das Ausweichen von c auf H und die Rückkehr auf c ist nicht nur in der Partitur, sondern auch noch in den Continuostimmen verzeichnet und wurde in allen Quellen abgeändert. Unkorrigiert und ohne Anzeichen dafür, daß ein Eingriff Johann Sebastian Bachs vorliegt, blieb ein entsprechender Orgelpunkt in JLB 2/2 (T. 8–9a); weil es jedoch in den 20 zu betrachtenden Kantaten der einzige Fall ist, bei dem diese Gestaltung nicht als spätere Kor-

<sup>37</sup> Die Setzung von Klammern erinnert an die Oboe-I-Stimme zu BWV 134a: Die Tacetangaben für die Sätze 5 und 6 wurden eingeklammert, als die Stimme zur Aufführung der ersten Parodiefassung BWV 134 umgearbeitet wurde; die beiden Sätze entfielen dabei. Vgl. Abbildung bei H.-J. Schulze (vgl. Fußnote 9), S. 199.

<sup>38</sup> R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 126, 131, 220; Bd. II, Sketch No. 28.

rektur durch einen Fremden interpretiert werden kann, ist auch für JLB 2/2 auszuschließen, daß dort bereits Johann Ludwig Bach diesen charakteristischen Akkordwechsel über einen Orgelpunkt gesetzt hätte.

Formale Änderungen Johann Sebastian Bachs sind in der Regel allenfalls aus dessen Partiturabschriften zu erkennen, da diese für die Stimmen als Vorlage angenommen werden müssen. Weil die Partituren aber fast durchweg Reinschriftcharakter zeigen, also bereits einen Zustand nach Abschluß von Umarbeitungsmaßnahmen wiederzugeben scheinen, bieten sie über minimale kompositions- oder besetzungstechnische Details hinaus (Continuoführung im Rezitativ; auffällige oder fehlerhafte Besetzungsangaben) keinerlei Anhaltspunkte für tiefergehende Eingriffe.

Ein Sonderfall ist jedoch die Kantate JLB 1. Wie unten darzustellen sein wird, wurden in den meisten Stimmen dieses Werks die Angaben zur Zweiteiligkeit erst nachträglich angebracht, obwohl die Partitur an unübersehbarer Stelle – in einem freien System in der Mitte einer Seite – über die Teilung Auskunft gibt. Darüber hinaus enthalten alle Continuostimmen in der Arie Nr. 5 (Tenor, Continuo) zwei halbe Takte mehr als Tenor und Partitur (nach T. 15a), die nachträglich gestrichen wurden; ein Abschreibfehler – beispielsweise infolge Zeilenverwechslung durch den Kopisten – kann ausgeschlossen werden. In der Tenorstimme und in der Partitur deutet nichts auf einen Eingriff hin, unüblich ist nur, daß die Arie JLB 1/5 größtenteils (einschließlich des Taktes 15) von Johann Sebastian Bach selbst ausgeschrieben wurde – es ist einer der seltenen Fälle, daß er sich beim Ausschreiben der Stimmen zu diesen Kantaten beteiligte.<sup>39</sup> Die Continuostimmen enthalten also eine Fassung dieser Arie, die in Partitur und Tenorstimme nicht mehr enthalten ist. Das bedeutet, daß die Stimmen hier nicht auf Johann Sebastian Bachs Partitur zurückgehen können. Während darauf noch einzugehen sein wird, ist sicher, daß Johann Sebastian Bach die Arie um einen Takt gekürzt hat.

#### 4. Zweiteiligkeit

Offensichtlich ist die Zweiteilung der Kantaten Johann Ludwig Bachs eine Maßnahme Johann Sebastian Bachs (vgl. oben); das ändert die Beurteilung der Zweiteiligkeit jener Kantaten grundlegend. Zunächst sind einige Korrekturen und Präzisierungen der Angaben William H. Scheides vorzunehmen (vgl. Tabelle); er hatte in seiner Übersicht über JLB 1–17 das Problem dadurch vereinfacht, daß er die Stimmen summarisch abhandelte, was aber gelegentlich zu Fehleinschätzungen führte.<sup>40</sup> Wie oben angedeutet, zeigt sich, daß offenbar nur JLB 7, 8 und 15 nicht in zwei Teilen aufgeführt wurden; entgegen Scheides Angaben fehlt in der Partitur zu JLB 10 ein Zweiteiligkeitsvermerk. Damit ergibt sich die Möglichkeit, in der Behandlung der Zweiteiligkeit dieser Werke ein chronologisches Prinzip zu erkennen. Lediglich die fünf Kantaten, die am

<sup>39</sup> TBSt 2/3, S. 82f. Kast nennt tatsächliche Mitwirkung (außer Revision) für St 307 (JLB 15), St 310 (JLB 1), St 314 (JLB 9), also die beiden ersten Kantaten des Aufführungskomplexes – und die vorletzte.

<sup>40</sup> BJ 1959 (vgl. Fußnote 1), S. 53, 59.

Anfang des Leipziger Aufführungszyklus von 1726 standen, sind nach Angabe der Partitur zweigeteilt: JLB 9 und 1–4. Alle späteren, also die von Estomihi an aufzuführenden Kantaten, enthalten in den Partituren keinen Zweiteiligkeitsvermerk mehr, sondern nur noch (allerdings nicht durchgängig) in den Stimmen. Daß dieser Übergang in Johann Sebastian Bachs Partiturgestaltung bei den Kopisten eine gewisse Konfusion auslöste, macht die Quellsituation zu JLB 5 (Estomihi) deutlich: In den Stimmen für Tenor und Baß, den Hauptstimmen für beide Violinen sowie Viola ist der Zweiteiligkeitsvermerk erst nachträglich angebracht worden, und zwar durch Einfügen über dem Notensystem, Korrektur eines Satztitels in „Pars 2“ oder durch Zusatz über einem trennenden Doppelstrich zwischen zwei Tacetangaben; in der Altstimme wird die Teilung überhaupt nur durch Fermaten angezeigt, die über und unter dem Schlußdoppelstrich des vorangegangenen Satzes stehen.

Erstaunlich ist, wie bereits dargestellt, eine ähnliche Unsicherheit auch in den Stimmen zu JLB 1 (4. Sonntag nach Epiphania), obwohl bereits am Vortag (Mariä Reinigung) in JLB 9 dieselbe Teilungspraxis zur Anwendung kam: In den Singstimmen ist die Teilung nicht ausdrücklich vermerkt (Sopran, Tenor, Baß: Fermateneinzeichnungen), in sämtlichen Streicherstimmen (also auch in den Dubletten) wurden die Zweiteiligkeitsvermerke erst nachträglich eingefügt. Vielleicht wurden die Stimmen zu JLB 1 noch vor denen zu JLB 9 angefertigt; eine Zweiteilung, wie sie für die Kantatenaufführungen bis in den September 1726 hinein deutlich erkennbar ist, war in der Vorlage, aus der die Stimmen kopiert wurden, noch nicht vorgesehen. Diese Vorlage kann daher Johann Sebastian Bachs Abschrift nicht gewesen sein.

Trotz fehlender Angaben zur Zweiteiligkeit in einzelnen Stimmen der Kantaten JLB 11 und 16 besteht kein Anlaß, bei diesen Werken an einer zweiteiligen Aufführung in Leipzig zu zweifeln. Anders sind dagegen die drei Werke zu beurteilen, aus deren Quellen überhaupt keine Nachricht über eine Teilung hervorgeht. Dies betrifft zunächst die Kantate JLB 8; welche Gründe zum Fehlen eines Zweiteiligkeitsvermerkes geführt haben, wurde bereits dargelegt. Anders liegt die Situation für JLB 7; diese Kantate wurde ohne Zweifel 1726 in Leipzig aufgeführt, obwohl die erhaltene Partitur erst wesentlich später entstand; hier wurde das Problem der Post-orationem-Musik wohl durch die Aufführung einer zweiten Kantate gelöst (BWV 170).<sup>41</sup> Der Grund für das Fehlen eines Teilungsvermerks in der nachträglich geschriebenen Partitur zu JLB 7 liegt also wiederum in der Entstehungsgeschichte der Leipziger Quellen begründet, hier in der besonderen Situation, daß neben dieser Kantate noch eine zweite zur Aufführung kommen sollte.

Zu klären bleibt somit die Situation der Kantate JLB 15. Zwar finden sich hier – ähnlich wie in den Stimmen zu JLB 1 und 5 – am Ende des dritten Satzes in den Stimmen für Violine I (Dublette) und Violine II über und unter dem Doppelstrich Fermaten, doch reicht das zur Annahme einer Teilung nicht aus. In der Dublette der Violine I kam diese Konstellation dadurch zustande, daß der Nebenkopist eine Fermate über der Schlußnote der Hauptstimme auf den Schlußdoppelstrich versetzte (die Fermate der Violine-II-Stimme wurde in die

<sup>41</sup> Dürr Chr 2, S. 89.

Dublette nicht übernommen). Im übrigen läge eine Teilung nach dem dritten Satz außerhalb des aufführungschronologischen Rahmens: in den Kantaten, die zwischen Mariä Reinigung und Estomihi liegen, teilte Johann Sebastian Bach die Kantaten nach dem vierten Satz (JLB 9,1-5). Zwischen 2. Ostertag und Cantate erfolgte die Teilung nach dem dritten Satz, also bereits vor dem neutestamentlichen Dictum (JLB 10-12, 6, 14; JLB 8 bleibt außer Betracht). Ein Sonderfall ist JLB 21 (BWV 15): Die Teilung erst nach dem 5. Satz berücksichtigt vermutlich, daß in den Kantaten der „langen Form“ in der zweiten Werkhälfte deutlich mehr Text zu bewältigen ist. Beachtenswert ist daher, daß Johann Sebastian Bach seine einzige Neukomposition einer Kantate der „langen Form“ (BWV 43) ebenfalls nach dem 5. Satz teilte. Nach Pfingsten nahm Johann Sebastian Bach die Teilung wieder nach dem 4. Satz vor (JLB 17, 13, 16; JLB 7 bleibt außer Betracht). Es ist also nicht nur aus quellenkritischen Gründen unwahrscheinlich, daß Johann Sebastian Bach in JLB 15 eine Teilung vorgenommen hat. Auf die Frage, ob eine Kombination mit einem zweiten Werk stattgefunden hat, ist noch zurückzukommen.

Unregelmäßig behandelte Johann Sebastian Bach jedoch die Zweiteiligkeitsfrage in seinen Neukompositionen von Kantaten der „kurzen Form“: fünf der sechs Kantaten, die unter diesen Formbegriff fallen, werden nach dem 3. Satz geteilt, also vor dem neutestamentlichen Dictum (BWV 39, 88, 187, 45, 17; nicht 102); alle Kantaten fallen in die Zeit nach Trinitatis. Aufschlußreich ist dabei die Eintragung in der Partitur zu BWV 39, der ersten Kantate dieser Gruppe: sie erfolgte nicht – wie üblich – über einem Notensystem, sondern vor einer Akkolade am Seitenrand,<sup>42</sup> was auf eine nachträgliche Einfügung schließen läßt. Der Grund für die Teilung bereits nach dem 3. Satz liegt wohl wiederum in der Frage des zu verarbeitenden Textes: Da Johann Sebastian Bach darauf verzichtete, dem Schlußchoral einen Chor voranzustellen, und die entsprechenden Textabschnitte noch in das vorangestellte Rezitativ einbezog, sparte er in der zweiten Kantatenhälfte erheblich Ausführungszeit ein, so daß für seine Werke von anderen Gewichtsverhältnissen beider Kantatenteile auszugehen ist als bei Johann Ludwig Bach.

Johann Sebastian Bach sah sich demnach nicht zu einer einheitlichen Lösung des Zweiteiligkeitsproblems veranlaßt, sah also im neutestamentlichen Dictum kein formbestimmendes Symmetriezentrum,<sup>43</sup> sondern wählte den Untergliederungspunkt an unterschiedlichen Stellen, allerdings so, daß über bestimmte Zeitabschnitte des Jahres 1726 hinweg gleiche Gestaltungsmomente erkennbar werden. Neben der Teilung von Kantaten der „langen Form“ nach dem 5. Satz sind drei Typen festzustellen:

- a) Die Kantate wird nach dem 3. Satz geteilt. Daraus folgt eine freie zweizügige Gestaltung: beide Teile beginnen mit einer Bibelwortvertonung, an die sich ein Paar aus Rezitativ und Arie anschließt. Der erste Teil ist dreisätzig, der zweite viersätzig.
- b) Die Kantate wird nach dem 4. Satz geteilt. Dabei ergibt sich im ersten Teil durch die beiden Bibelwortvertonungen textlich eine Rahmenform.

<sup>42</sup> NBA I/15 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 178.

<sup>43</sup> BJ 1977 (vgl. Fußnote 12), S. 14.

c) Die Kantate wurde 1726 zusammenhängend musiziert. Nach der Predigt wurde offensichtlich eine zweite Kantate aufgeführt.

Durch die Klärung der Urheberschaft für das Detailmoment der Post-orationem-Musik an 24 Sonn- und Festtagen des Kirchenjahrs 1726 in Leipzig<sup>44</sup> erhält das Problem der Zweiteiligkeit in Johann Sebastian Bachs Kantaten insgesamt ein neues Gewicht. Eigenartig ist freilich, daß die meisten hier in Frage stehenden Kantaten (und mit ihnen BWV 35) mit ihren jeweils sieben Sätzen deutlich kürzer sind als die 10- bis 14sätzigen zweiteiligen Kantaten der Jahre 1723–1725.<sup>45</sup>

### 5. Die Schlußchoräle in JLB 15 und 16

Die augenfälligste Änderung, die eine Kantate Johann Ludwig Bachs in Leipzig erfuhr, findet sich im Schlußchoral zu JLB 15. Hier wurde das Ausschreiben der Stimmen, als es bereits im wesentlichen erledigt war, unterbrochen; der originale Schlußchoral wurde dort, wo er bereits in die Stimmen eingetragen war, gestrichen und durch einen schlicht-vierstimmigen Satz ohne obligate Instrumente ersetzt. Von dem ursprünglichen Satz (Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“<sup>46</sup>), sind alle Stimmen außer Alt und Tenor überliefert. In den beiden Violindoubletten war der Choral bereits eingetragen, auch in der transponierten Continuostimme, und die Continudoublette enthält außer der Überleitung zwischen Chor (Nr. 7a) und Choral (Nr. 7b) immerhin noch den ersten Takt des Schlußchorals, bricht dann aber ab. Zudem findet sich in der Baßstimme eine Textmarke, vermutlich Ergebnis einer mißglückten Textunterlegung: „Denn allein auf dich Herr“ (die letzten beiden Silben, die zur Textierung der Liedzeile nötig wären, fehlen). Der statt des gestrichenen eingefügte Choralatz (im folgenden: JLB 15/8) über die Melodie „Wo soll ich fliehen hin“ / „Auf meinen lieben Gott“ verwendet die Strophen „Darum allein auf dich“ und „Führ auch mein Herz und Sinn“. Nur in vier Stimmen wurde der „neue“ Schlußchoral auch tatsächlich von demselben Schreiber eingetragen wie der vorausgehende Chor (Tenor, Viola, zwei untransponierte Continuostimmen).<sup>47</sup> Auffällig ist, wie ähnlich die Textunterlegung des durchgestrichenen Satzes derjenigen des nachgeschobenen ist: nur das erste Wort ist anders („denn“ statt „darum“), ein Lesefehler des Kopisten also nicht ausgeschlossen. Andererseits konnte keine Textstrophe ermittelt werden, die im Versbau nach dem Muster von „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ eingerichtet ist und mit den zitierten Textworten beginnt.<sup>48</sup> Daher ist unwahrscheinlich, daß der originale Schluß-

<sup>44</sup> 18 Kantaten Johann Ludwig Bachs, sieben eigene Neukompositionen, aber ohne JLB 8.

<sup>45</sup> BJ 1976, S. 79–94 (W. H. Scheide); A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 1977, S. 165–172; BJ 1982, S. 15 f. (C. Wolff).

<sup>46</sup> J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 1–6, Gütersloh 1889–93, Nr. 6550.

<sup>47</sup> Schreiberverhältnisse zu JLB 15 und 16 nach Unterlagen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, vgl. Fußnote 33.

<sup>48</sup> Zur Untersuchung wurde herangezogen: *Neu vermehrtes Aus dem Coburgischen und Meinings-*

choral Johann Ludwig Bachs, falls er die Melodie von „Zion klagt“ verwendete, mit den Textworten begann, die der Leipziger Baßstimme unterlegt sind. Zu fragen ist aber, ob jener Choralsatz nicht auch versehentlich in die Quellen zu JLB 15 geraten sein könnte; von Bedeutung könnte hierbei sein, daß es zwischen JLB 15/7b und dem Schlußchoral zu JLB 14 nur wenige Unterschiede gibt. Unwahrscheinlich ist eine Verwechslung zunächst aus chronologischen Gründen: Zwischen den Aufführungen von JLB 14 (Cantate) und JLB 15 (11. Sonntag nach Trinitatis) liegen 15 Wochen; dieser Zeitraum erscheint für die Annahme einer versehentlichen Eintragung bei weitem zu groß. Noch mehr ist jedoch – über die Unterschiede im Satzverlauf<sup>49</sup> hinaus – auf die Musik zu verweisen, die dem jeweiligen Choralsatz unmittelbar vorangeht. JLB 14 ist Johann Ludwig Bachs einzige erhaltene Kantate dieses Jahrgangs, die als Schlußsatz eine Choralbearbeitung ohne vorangestellten freien Chor enthält; JLB 14/7 weist eine motivisch frei und wechselhörig gestaltete Instrumental-umrahmung auf. Dem Schlußchoral von JLB 15 dagegen geht in jedem Fall ein Chorsatz über einen freien Text voraus, und zwischen den Satzblöcken steht die übliche instrumentale Überleitung, die in Leipzig zusammen mit dem nachfolgenden Choralsatz gestrichen wurde, da in ihr die erste Liedzeile des Chorals kontrapunktisch frei verarbeitet wird. Es kann also als sicher gelten, daß JLB 15/7 ursprünglich mit einem Choralsatz der Melodie „Zion klagt“ schloß; der Text lautete – entgegen den Angaben des Hauptkopisten (Christian Gottlob Meißner) in der Leipziger Baßstimme – nicht „Denn allein auf dich, Herr“, sondern entsprach vermutlich dem des Rudolstädter Textdrucks, der hier die 6. Strophe des Liedes „O du Schöpfer aller Dinge“ angibt (Text: „Nun, was soll ich weiter sagen?“), eines Liedes also, dessen Textstruktur mit der von „Zion klagt“ identisch ist. Außerdem wurden jedoch, wie aus allen Leipziger Instrumentalstimmen (außer Oboe I und Violine I, Dublette) hervorgeht, zwei weitere Strophen musiziert, denn zu Beginn des Choralsatzes findet sich jeweils der Vermerk „3ma[h]!“.

In den Stimmen zu JLB 15 sind demnach zwei Choralsätze überliefert, von denen der eine bis auf Alt- und Tenorstimme vollständig erhalten ist (über JLB 14 rekonstruierbar) und auf Johann Ludwig Bach zurückgeht, aber in Leipzig nicht musiziert wurde, während der andere eine freie Zutat für die Leipziger Aufführung von 1726 darstellt, nicht von einer fünf-, sondern einer vierstimmigen Disposition ausgeht und sich nicht in der üblichen Form direkt an den vorangegangenen Chorsatz anschließt, sondern einen separaten Satz bildet. Beiden Hauptkopisten – neben Meißner auch Johann Heinrich Bach (Viola, Continuohauptstimme) – entging bei ihrer Arbeit, daß dieser Austausch stattgefunden hatte, so daß der „falsche“ (also originale) Schlußchoral auch in eine Reihe von Dubletten noch Eingang fand; erst bei der Textunterlegung stellte Meißner fest, daß die Leipziger Aufführung nicht mit dem ursprünglichen Choralsatz enden sollte. Da vermutlich Johann Sebastian Bach der

*schon zusammen getragenes Gesang-Buch . . .*, Meiningen 1720 (Expl.: Württ. Landesbibliothek Stuttgart, *Theol. oct.* 6182).

<sup>49</sup> JLB 14/7, T. 20, gegen JLB 15/7, T. 119: Violine II/Oboe II, Viola; JLB 14/7, T. 7, gegen JLB 15/7, T. 106: Instrumentalüberbrückung am Zeilenschluß.

Schreiber der Vorlage gewesen ist (vgl. unten), muß man annehmen, daß er den Entschluß, nicht den ursprünglichen Choralatz musizieren zu lassen, erst relativ spät gefaßt hatte, denn in dieser Vorlage müssen beide Choralätze in ähnlicher Form nebeneinander verzeichnet gewesen sein wie später in den Stimmen – sonst hätte es zu dem Kopistenirrtum gar nicht kommen können.

Doch so plausibel eine Zuschreibung des Choralatzes an Johann Sebastian Bach aufgrund der rekonstruierten Entstehungsgeschichte erscheint, so problematisch ist sie aus musikalischen Gründen: der Satz ist in Harmonik und Stimmführung so eigenwillig und im Vergleich zu Johann Sebastian Bachs anderen Bearbeitungen derselben Melodie so ungewöhnlich, daß auch andere Urheber in Frage kommen müssen. Diese Beurteilung erinnert an die der Choralätze in der Leipziger Fassung von Reinhard Keisers Markuspassion; da aber hier keine Stimmen verlorengegangen sein können,<sup>50</sup> ist die Situation deutlich anders als in jenem Fall. Der Choralatz ist in Beispiel 3 wiedergegeben.

Andere Erkenntnisse ermöglicht dagegen der Schlußchoral zu JLB 16, dem letzten nachweisbaren Werk in der Reihe fremder Kompositionen, die Johann Sebastian Bach 1726 in diesem Rahmen musizierte (12. Sonntag nach Trinitatis). Das Werk endet wie JLB 15 mit einem schlicht-vierstimmigen Choralatz („Da jammert Gott in Ewigkeit“, Melodie „Es ist gewißlich an der Zeit“), dessen Faktur sich äußerlich von der des Chorals JLB 15/8 nicht unterscheidet. Dieser Choral (im folgenden: JLB 16/8) steht allerdings in geringfügig anderer Situation als jener: in dieser Kantate endet der vorhergehende Satz nicht mit einem Akkord des Gesamtensembles, sondern mit einem instrumentalen Nachspiel zum Chor Nr. 7, das sich aber anders als in JLB 15 nicht auf den nachfolgenden Choral bezieht, sondern auf den vorangegangenen Chor. Hinweise auf einen Austausch gibt es oberflächlich nicht, vor allem auch weil im Rudolstädter Textdruck unter den vier Schlußchoralstrophen für diese Kantate auch die beiden zu finden sind, die in den Leipziger Stimmen verzeichnet sind (neben der genannten auch „Er sprach zu seinem lieben Sohn“). Aus der chronologischen Stellung, die das Werk als letztes der Gruppe und als nach JLB 15 aufgeführte Kantate einnimmt, und aus einem Vergleich mit den übrigen Kantatenkompositionen Johann Ludwig Bachs und Georg Caspar Schürmanns, in denen jedesmal der Schlußchoral direkt an den Chor anschließt und fünfstimmig disponiert ist (mit einer freien Instrumentalstimme), ist es äußerst unwahrscheinlich, daß der vierstimmige Satz JLB 16/8 eine Meininger Urfassung wiedergibt. Das einzige äußere Merkmal, das einen Eingriff Johann Sebastian Bachs verraten könnte, liegt in der Stimme der Oboe II: Johann Heinrich Bach verzeichnete als Schlußton des „Nachspiels“ zum Chor Nr. 7 zunächst eine Viertelnote statt der Halben, die in den übrigen Stimmen steht, und verbesserte die Version nachträglich; die Viertelnote korrespondiert jedoch mit der auftaktigen Gestalt von „Es ist gewißlich an der Zeit“. Freilich müßte überlegt werden, warum der ursprüngliche Satz gegen einen neuen mit gleichem Text ausgetauscht wurde; daß ein Austausch stattfand, hat jedoch als sicher zu gelten – nur wurde anders als bei JLB 15 die Überleitung beibehalten, da sie mit ihrem Rückbezug Nachspielcharakter hat.

<sup>50</sup> BJ 1949/50, S. 81–99 (A. Dürr), hier S. 82, 84.

Ließen sich für JLB 15/8 aus der Quellengestalt relativ viele Argumente für eine Zuschreibung des Satzes an Johann Sebastian Bach finden, erscheinen die entsprechenden, aus den Quellen zu JLB 16 abgeleiteten Argumente eher als dürftig. JLB 15/8 läßt sich stilistisch kaum Johann Sebastian Bach zuschreiben; im Gegensatz dazu spricht in JLB 16/8 der stilistische Befund nur wenig gegen eine Zuschreibung an Johann Sebastian Bach. Zum Vergleich können zwei Choralsätze der gleichen Melodie herangezogen werden: Nr. 59 des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 (allerdings mit obligater Continuostimme) und BWV 307. BWV 248/59 steht wie JLB 16/8 in G-Dur, so daß für eine Disposition der Stimmen im Tonraum und die Verteilung der Klauseln gleiche Voraussetzungen bestehen; der Vorzug von BWV 307 besteht darin, daß es im dritten und vorletzten Takt der Melodie zu derselben Durchgangsbildung kommt wie in JLB 16/8 (Achtel auf dem dritten Viertel). Der Choralatz JLB 16/8 ist in Beispiel 1 wiedergegeben.<sup>51</sup>

Vor allem im Stollen gibt es zahlreiche Parallelen zu den Vergleichssätzen BWV 248/59 und 307. Zu Beginn geht der Satz auf dieselbe Weise wie in BWV 248/59 in die Mollparallele über, in der zweiten Hälfte von T. 2 entspricht die Stimmführung exakt derjenigen von BWV 307. Der Schluß der ersten Liedzeile wird in gleicher Weise (aber mit stereotyper Kadenzformel und zudem unverziert) erreicht wie in BWV 248/59; diesem Satz entspricht die Fortführung exakt (bis in die Baßgestaltung auf dem zweiten Viertel von T. 3); der Übergang zu der Version von BWV 307 (bis hin zum Ende des Stollens) vollzieht sich bruchlos. Etwas weniger zahlreich sind die Parallelen im Abgesang, aber nicht minder charakteristisch. Nachdem sich JLB 16/8 zunächst völlig von den beiden übrigen Sätzen unterschieden hatte, ergibt sich bereits in der zweiten Hälfte von T. 5 dasselbe Sopran-Baß-Gerüst wie in BWV 248/59; am Anfang von T. 6 ist in derselben Weise wie in beiden anderen Sätzen die Tonika-Mollparallele erreicht, woran sich der Zeilenschluß (drittes Viertel) in derselben Stimmführung anschließt wie in BWV 307. Die Vorbereitung des vorletzten Zeilenschlusses (T. 8b) erfolgt in T. 7b zunächst mit derselben, in T. 8a mit weitgehend gleicher Stimmführung wie in BWV 248/59. In der letzten Liedzeile ähnelt der Satz dem von BWV 248/59 nicht nur darin, daß die Gestaltung dort anders ist als am Stollenschluß (dem Schluß des Abgesangs melodisch gleich!), sondern auch in der Führung des Tenors, obgleich für beide Sätze aus melodischen Gründen unterschiedliche Voraussetzungen gelten. In BWV 307 findet dagegen ein Rückgriff auf den Stollenschluß statt, so daß es hier zu keiner weiteren, nicht lediglich zufälligen Ähnlichkeit mit JLB 16/8 kommt. Eigenwillig ist die Gestaltung des Satzes JLB 16/8 dagegen nur am Anfang des Abgesangs und in der Tonikakadenz am Ende der vorletzten Liedzeile. Diese Abweichungen fallen insgesamt nicht ins Gewicht; die Ähnlichkeiten dagegen sind zu groß und zu zahlreich, um als zufällig zu gelten. Chronologische, stilistische

<sup>51</sup> Unklar ist, welche Lösung in Tenor und Viola, T. 2, 4. Viertel, getroffen wurde. Die Violastimme lautet c'-d' (Achtel), was Quintparallelen zum Sopran zur Folge hat, der Tenor zwei Achtel c', was zur Vertonung einer einzigen Silbe nicht sinnvoll ist. Als Ausweichlösung wurde anstelle der Version von BWV 248/59 auf eine den erhaltenen Quellen näherstehende zurückgegriffen.

und auch quellenkritische Momente, die von vornherein gegen eine Zuschreibung an Johann Sebastian Bach sprechen, gibt es also nicht; da mit Hilfe der gleichen Momente eine Autorschaft Johann Ludwig Bachs auszuschließen ist, muß Johann Sebastian Bach als Urheber dieses Satzes gelten. Bei JLB 15/8 ist die Situation aus stilistischen Gründen wesentlich komplizierter; jedenfalls hat sicherlich auch hier Johann Sebastian Bach den Austausch veranlaßt, aber dennoch nicht – wie im gleichen Jahr in BWV 43/11 – auf einen Satz eines gängigen Leipziger Cationale (Johann Hermann Schein, Gottfried Vopelius) zurückgegriffen.<sup>52</sup> Angesichts dessen, daß JLB 15 und 16 die letzten Werke des Gesamtkomplexes sind, auf die aus dem Meininger Textjahrgang nur noch BWV 17 folgt, ist möglich, daß Johann Sebastian Bach allmählich der Form jener Kantaten überdrüssig war und den Austausch deshalb zumindest veranlaßt hat.

### 6. Die Arbeitsvorlagen Johann Sebastian Bachs und seiner Kopisten

Johann Ludwig Bachs Werke sind vermutlich hauptsächlich durch seinen relativ schwunghaften Handel mit ihnen erhalten geblieben, was aus der Vergabe von Materialien an die Leipziger und Frankfurter Kirchenmusik sowie an Heinrich Nicolaus Gerber (JLB 25)<sup>53</sup> deutlich blieb; die Motive hierfür liegen möglicherweise in Johann Ludwig Bachs schlechter finanzieller Situation, die durch Zahlungsschwierigkeiten des Meininger Hofes hervorgerufen worden war.<sup>54</sup> Daß Johann Ludwig Bach in dieser Situation und im Verkehr mit bedeutenden Stätten der damaligen protestantischen Kirchenmusikpflege die Gepflogenheiten nicht bekannt waren, nach denen Musikalien ausgeliehen oder verkauft wurden,<sup>55</sup> kann ausgeschlossen werden; vermutlich versandte er seine Werke also auch nach Leipzig in Stimmensätzen. Daß Johann Sebastian Bachs Kopiervorlagen tatsächlich Stimmen waren, wird aus Einzelheiten der Partituranlage deutlich, besonders in JLB 5. Bereits William H. Scheide wies darauf hin, daß in der ersten Akkolade des neutestamentlichen Dictums JLB 5/4 die Stimmenanordnung ungewöhnlich ist: notiert sind – von oben nach unten – Vokalbaß, Continuo, Violine I, Violine II und Viola. Scheide schloß daraus, daß die Ge-

<sup>52</sup> CANTIONAL Oder Gesang-Buch Augspurgischer Confession . . . Verfertigt vnd mit 4. 5. vnd 6. Stimmen componiret von JOHAN-HERMANO Schein . . . Zum andern mal gedruckt vnd mit 27 schönen Gesängen vermehret. Leipzig 1645 (Expl.: Württ. Landesbibliothek Stuttgart, *Theol. oct.* 15 656), Bl. 399<sup>v</sup>/215<sup>v</sup>; die Sätze „Auf meinen lieben Gott“ und „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ übernahm Vopelius von Schein, vgl. J. Grimm, *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung*, Berlin 1969, S. 113, 115.

<sup>53</sup> AfMw 25, 1968, S. 308–316 (A. Dürr), hier S. 310. Analyse des Werks in Gerber NTL, Erster Theil, Sp. 212.

<sup>54</sup> Cöthener Bach-Hefte 4 (vgl. Fußnote 2), S. 80; Mf 39, 1986, S. 45f. (U. Siegele), hier S. 46.

<sup>55</sup> Dok I, Nr. 20, läßt auf Stimmenversand schließen; Dok III, Nachträge zu Dok I, S. 638, macht deutlich, daß ein Stimmensatz verliehen worden war. Bei Johann Elias Bach (Dok II, Nr. 484, Brief vom 28. 1. 1741) werden die Alternativen klar erkennbar: Stimmensätze werden zum Kopieren ausgeliehen oder fertig verkauft. Vgl. auch allgemein Mf 15, 1962, S. 123–145 (W. Braun), besonders S. 142.

staltung von Christusworten als *Accompagnato* (beziehungsweise ausinstrumentiertes *Secco*) bis dahin außerhalb von Johann Sebastian Bachs eigener Praxis gelegen habe und daß dieser daher nicht sofort realisiert habe, wie der Satz aufgebaut sei.<sup>56</sup> Ein derartiges Versehen ist aber beim Abschreiben aus einer Partitur kaum denkbar, bei einer Spartierung von Stimmen dagegen erklärlich. Ebenso war Johann Sebastian Bach am Ende des ersten Rezitativabschnitts in JLB 5/6 (T. 13f.) entgangen, daß auf den Vokalschluß ein freier Continuotakt folgt; er mußte trotz knapper Platzverhältnisse noch eingefügt werden. Auf Johann Heinrich Bachs Platzprobleme bei der Anlage der Partitur zu JLB 8 wurde bereits hingewiesen; auch dort spricht die Situation eher für eine Stimmen- als eine Partiturvorlage.

Wie bereits dargelegt wurde, gehen die Stimmen zu JLB 1 vermutlich nicht auf Johann Sebastian Bachs Partitur zurück, sondern auf dieselbe Vorlage wie diese, was vor allem durch den Zerteilungsvermerk deutlich wird (in den Stimmen mußte er – anders als in der Partitur – nachträglich angebracht werden), besonders aber auch durch die Kürzung der Tenorarie Nr. 5. Ein weiterer Hinweis findet sich im Chortheil des neuteamentlichen *Dictums* Nr. 4, wo Johann Sebastian Bach mit einem Schreibfehler die strenge *Colla-parte*-Führung von Sopran und Violine II preisgab; der Schreibfehler wurde nicht in die Stimmen übernommen. Für den Notentext, der in den Stimmen zu JLB 1 überliefert ist, bedeutet das allerdings, daß er dem Meininger Original vermutlich ähnlich nahesteht wie der, den die Leipziger Kopistenpartitur an JLB 8 mitteilt.

In der Regel dienten den Hauptkopisten jedoch die Partituren Johann Sebastian Bachs als Vorlagen, nach denen jeweils die Hauptstimmen hergestellt wurden. Belege hierfür sind charakteristische Kopistenirrtümer, vor allem Lesefehler beim Zeilenwechsel; in diesem Sinne setzen insbesondere die Hauptstimmen zu JLB 2, 4, 9 und 21 die Existenz der Partiturschrift Johann Sebastian Bachs als Vorlage zwingend voraus.<sup>57</sup> In ähnlicher Weise lassen aber auch die Stimmen zu JLB 13, 16 und 17 deutlich erkennen, daß sie auf eine Partitur zurückgehen. Auf JLB 13/5 wird im folgenden näher einzugehen sein; in JLB 17/7b gerät der Alt für einzelne Noten in den Sopran, in JLB 16/4 die Violine I für mehrere Takte in die Violastimme, in JLB 17/1 der Baß in den Tenor. Wie dargelegt, ist es unwahrscheinlich, daß es sich dabei um Partituren Johann Ludwig Bachs gehandelt hat. Es ist also damit zu rechnen, daß auch zu JLB 13, 16 und 17 Partituren von der Hand Johann Sebastian Bachs existierten, was konsequent in gleicher Weise für JLB 14 und 15 zu gelten hat, die ebenfalls aus Leipzig nur in Stimmen überliefert sind.

In der Frage der Partituren bleiben somit noch JLB 7 und 8 zu diskutieren. Zu JLB 8 wird 1726 in Leipzig nur Johann Heinrich Bachs Partitur entstanden sein; diese Tatsache und der späte Herstellungstermin der Stimmen sprechen

<sup>56</sup> BJ 1962 (vgl. Fußnote 13), S. 15f., und S. 21, Beispiel 5.

<sup>57</sup> JLB 2/4, Continuo (1 Akkolade übersprungen), 2/7a, Viola (Sopran gelesen), JLB 4/4, Continuo (1 Akkolade übersprungen), JLB 9/1a, Oboe II (1 Akkolade übersprungen), 9/1b, Violine II (Violine I gelesen), 9/4, Viola (1 Akkolade übersprungen), 9/7b, Sopran (Viola gelesen), Oboe II (Oboe I gelesen), Continuo (Oboe II gelesen); dies nur die schwerwiegendsten, folgenreichsten Irrtümer beim Abschreiben aus P 397.

dagegen, daß das Werk 1726 aufgeführt wurde (siehe oben). Die erhaltene Partitur zu JLB 7 dagegen entstand zwischen etwa 1743 und etwa 1746; die Stimmen wurden für 1726 angefertigt.<sup>58</sup> Das Abhängigkeitsverhältnis von Partitur und Stimmen ist unklar; fraglich ist allerdings, warum Christian Gottlob Meißner als Hauptkopist der Stimmen und Johann Sebastian Bach in seiner Partitur an mehreren Stellen den kopierten Notentext auf gleiche Weise korrigierten. Möglicherweise waren beiden Schreibern die gleichen Stellen einer gemeinsamen Vorlage unklar. Den Stimmen Meißners ist jedoch ein Hinweis zu entnehmen, daß sie auf eine Partitur zurückgehen: Beim Ausschreiben der Stimme für die Violine I entging dem Kopisten, daß das neutestamentliche Dictum (Duett Alt-Tenor mit Bc.) in seinem zweiten Teil auch eine Streicherbegleitung aufweist, und er verzeichnete „Tacet“ (später korrigiert). Auf ein ähnliches Versehen ist auch bei JLB 13/5 hinzuweisen (als Kernargument für das Abschreiben einer Partiturvorlage), ebenso bei JLB 9/1b, für das eine Partiturvorlage sicher anzunehmen ist, nämlich die Abschrift Johann Sebastian Bachs. Ursache für einen derartigen irrtümlich eingetragenen Tacetvermerk kann nur ein flüchtiger Blick auf eine Partitur sein, nicht aber auf eine Stimme, die in einem solchen Fall Pausenangaben aufweist und keinen Tacetvermerk. Fraglich bleibt allerdings, warum sich Johann Sebastian Bach zu JLB 7 zwischen etwa 1743 und etwa 1746 eine Partitur anfertigte, obwohl bereits eine aus dem Jahr 1726 existierte. Die nachgefertigte unterscheidet sich von den übrigen Leipziger Johann-Ludwig-Bach-Partituren durch kalligraphische Merkmale, besonders in der Rastrierung: Die Zahl der Systeme pro Seite ist speziell für das abzuschreibende Stück berechnet, Akkoladen haben untereinander einen größeren Abstand als die übrigen Systeme.

Zur Aufhellung der Situation trägt nur wenig bei, daß auch zu JLB 13–17 Partituren Johann Sebastian Bachs existiert haben müssen; immerhin ist fraglich, warum nicht auch zu diesen Werken aus der Zeit nach 1726 Reinschriftpartituren nachweisbar sind. Denkbar ist, daß Johann Sebastian Bach die alte Partitur zu JLB 7 und diejenigen zu JLB 13–17 zu unterschiedlicher Zeit aus den Händen gab oder JLB 7 den anderen Werken gegenüber eine besondere Stellung einnahm, beispielsweise durch eine Einzelaufführung. Offenbar trennte sich Johann Sebastian Bach bei diesen Werken leichter von einer Partitur als von Stimmen, weil ihm diese – zumal bei fremden Werken – vielleicht wichtiger waren (das bedeutete, daß bei JLB 8 tatsächlich keine Leipziger Quellenverluste anzunehmen sind). Daß diese Kantaten wohl bereits in der Notensammlung Johann Sebastian Bachs einen geschlossenen Bestand bildeten, geht aus deren Aufteilung nach Johann Sebastian Bachs Tod hervor: Carl Philipp Emanuel Bach erbt diese Johann-Ludwig-Bach-Quellen (über die er um 1760 als einen geschlossenen Bestand weiterverfügte und die schließlich ebenso geschlossen über Carl Friedrich Zelter ins 19. Jahrhundert hinein erhalten blieben) nicht als Teil des „dritten“ Kantatenjahrgangs seines Vaters, dem dessen Neukompositionen auf Meininger Texte zuzuordnen sind.<sup>59</sup> Daß sich der Quellenbestand

<sup>58</sup> Dürr Chr 2, S. 89, 144.; BJ 1988, S. 52 (Y. Kobayashi).

<sup>59</sup> Ebd., S. 17; Dok III, Nr. 704. Zelter fehlt bei Scheide, BJ 1959, S. 55. Daß er die Kantaten besaß, BWV 15 aber offenbar bereits für ein Werk Johann Sebastian Bachs hielt, geht aus

noch zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs auf den heute vorliegenden Umfang verringerte, ist daher – und wegen der nachgefertigten Partitur zu JLB 7 – so gut wie sicher. Daß die Abspaltung eines Teils des ursprünglichen Quellenbestands und die Entstehung jener späten Partitur gleiche Ursachen haben, ist zumindest denkbar.

Trotz der Quellsituation bei JLB 8 ist daher zu fragen, ob vielleicht nicht nur einzelne Partituren, sondern doch – freilich nur zusätzlich zu weiteren Einzelpartituren – auch Leipziger Stimmen zu Kantaten Johann Ludwig Bachs verlorengegangen sein könnten, ob also mit den 18 Kantaten überhaupt vollständig erfaßt ist, was 1726 an Werken Johann Ludwig Bachs für die Leipziger Hauptkirchenmusik vorgesehen war. Weshalb Johann Sebastian Bach jedoch alle Quellen aus der Hand gegeben hätte, ist erst recht unklar; dennoch reicht das Spektrum der Möglichkeiten – Distanzierung von einzelnen Werken, getrennte Vergabe von Partituren und Stimmen (versehentlich?) – weit genug, um mit mehr als 17 Aufführungen von Kantaten Johann Ludwig Bachs für 1726 (also ohne JLB 8) zu rechnen. Unklar ist freilich auch, ob Johann Sebastian Bach nicht noch mehr Kantaten aus dem Jahrgang Johann Ludwig Bachs vorlagen. Während die Argumentationshilfen aus einem Vergleich von JLB 23 und BWV 88 nur dürftig sind, fallen einzelne Merkmale seiner übrigen sechs Werke auf Meininger Texte (BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102, 187) ins Gewicht. Für BWV 43/7 konnte nachgewiesen werden, daß zu einem als Basso-quasi-ostinato-Arie konzipierten Satz eine Melodiestimme (Trompete) hinzugesetzt wurde; die Reihenfolge der kompositorischen Schritte – erst Continuo, dann Trompete – wurde als Abweichung vom üblichen Kompositionsverfahren bewertet.<sup>60</sup> Sollte das „Urbild“ Johann Ludwig Bachs eine Basso-quasi-ostinato-Arie (vielleicht mit anderer Motivik) gewesen sein? Besetzungsangaben in Kopftiteln der sieben Kantatenpartituren findet man nur in BWV 43 und 39, in den späteren, BWV 187, 45, 102 und 17, fehlen sie,<sup>61</sup> in der zwischen beiden Blöcken stehenden Partitur zu BWV 88 lautet der Kopftitel „J. Dominica 5. post Trinitatis à.“;<sup>62</sup> sollte dieser nicht zu Ende geführte Kopftitel und das Fehlen entsprechender Angaben in den späteren vier Werken ein Hinweis darauf sein, daß sich Johann Sebastian Bach nicht sicher war, inwieweit er sich an

seinem Zusatz zu S. 2, Zeile 28, in seinem Handexemplar von J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, hervor (Harvard University, Houghton Library, Cambridge, Mass.), das ich zur Vorbereitung der Ausstellung „300 Jahre Johann Sebastian Bach“ (vgl. Fußnote 30) durchsah: „Ich besitze 17 Kirchenstücke von ihm (von den 12 Stücke Seb. Bach abgeschrieben hat) . . .“. Vgl. auch das Zelter-Zitat im Kommentar zu Dok III, Nr. 704. JLB 21 (BWV 15) befand sich zur fraglichen Zeit offenbar schon im Besitz von Georg Poelchau; vgl. K. Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Tübingen 1970, Druck 1984, S. 70f.

<sup>60</sup> R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 126, Bd. II, Sketch No. 28.

<sup>61</sup> Vgl. NBA Krit. Berichte: I/21 (W. Neumann), S. 158 (BWV 17); I/15 (A. Dürr), S. 177 (BWV 39); I/12 (A. Dürr), S. 201 (BWV 43); I/18 (A. Dürr), S. 193 (BWV 45); I/18 (L. Treitler), S. 78 (BWV 187). Vgl. außerdem NBA I/19 (hrsg. von R. L. Marshall), S. XI (BWV 102).

<sup>62</sup> R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 244; zu BWV 88/4 vgl. Bd. II, Sketch No. 63.

die Besetzung in Johann Ludwig Bachs „Vorbildern“ anlehnen wollte? Dieser Aspekt gewinnt noch dadurch an Gewicht, daß der Kopftitel zur Kantate BWV 35, die zwischen BWV 102 und BWV 17 uraufgeführt wurde, wieder eine Besetzungsangabe enthält.<sup>63</sup> Die Satzüberschrift zu BWV 17/3 lautet „Aria à 2 Hautb.“, die Arie ist aber mit zwei Violinen besetzt.<sup>64</sup> Sollte diese Diskrepanz zwischen Überschrift und Komposition bedeuten, daß die Überschrift noch die Besetzung der Komposition Johann Ludwig Bachs referiert?

Zu fragen ist schließlich, ob an gewissen Sonn- und Feiertagen der Zeit zwischen Februar und September 1726 mit Aufführungen weiterer, verschollener Neukompositionen Johann Sebastian Bachs über Meininger Texte zu rechnen ist.

### 7. Konsequenzen für die Chronologie der Leipziger Kantatenaufführungen

Für die Kantatenaufführungen zwischen 2. Februar und 5. Mai 1726 in den Leipziger Hauptkirchen sah Johann Sebastian Bach offenbar ausschließlich fremde Kompositionen vor: 11 Kantaten Johann Ludwig Bachs sowie die Markus-Passion von Reinhard Keiser. Daß die Werke auch tatsächlich aufgeführt wurden, kann kaum bezweifelt werden, da für sie vollständiges Aufführungsmaterial entstand; hätte Johann Sebastian Bach sich die Stücke lediglich „für die Schublade“ kopieren lassen, hätte für die Herstellung von Stimmensätzen ebensowenig Anlaß bestanden wie im Falle der Kantate JLB 8, zu der 1726 nur eine Partiturskopie entstand.

Mit der Kantate JLB 8, die für Jubilate bestimmt ist (1726: 12. Mai), änderte sich Johann Sebastian Bachs Einstellung: Im speziellen Fall von JLB 8 verzichtete er auf eigenhändiges Ausschreiben der Partitur, und er ging offensichtlich schon seit diesem Sonntag wieder dazu über, auch eigene Kantaten zu komponieren und aufzuführen, bald über einen Text aus dem Meininger Jahrgang, bald über einen anderen.

Für die Zeit zwischen Mariä Reinigung und Ende August 1726 wird mit den sicher nachweisbaren Kantatenaufführungen grundsätzlich eine musikalische Umrahmung der Predigt deutlich, meist durch Zweiteilung eines einzigen Werks, gelegentlich durch die Aufführung von zwei verschiedenen Werken. Nach dem 1. September 1726 (Aufführung der einteiligen Kantate JLB 15) läßt sich dies noch weiter bis zum 22. September 1726 (BWV 17) verfolgen. So ungeklärt die Frage der Post-orationem-Musik in Leipziger Hauptgottesdiensten der Zeit ist,<sup>65</sup> muß in dem zeitlich und thematisch scharf umgrenzten Abschnitt zwischen 2. Februar und 22. September 1726 versucht werden, auch für die weiteren Kantatenaufführungen eine Antwort darauf zu finden, wie die Predigtumrahmung erreicht wurde. Das gilt zunächst für Jubilate 1726; möglicher-

<sup>63</sup> NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann), S. 167.

<sup>64</sup> R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 244.

<sup>65</sup> Vgl. Fußnote 45. Insbesondere Scheides Behauptung (S. 87), die Post-orationem-Musik habe für Johann Sebastian Bach Ausnahmeharakter gehabt, müßte neu überprüft werden, da auch die Zweiteilung in den entsprechenden Kantaten Johann Ludwig Bachs auf Johann Sebastian Bach zurückgeht.

weise wurde JLB 8 zurückgestellt, weil BWV 146 aufgeführt wurde.<sup>66</sup> Da nicht damit zu rechnen ist, daß beide Werke nebeneinander dargeboten wurden, müßte überlegt werden, ob BWV 146 zweiteilig musiziert worden sein könnte. Hierzu wäre eine Teilung vor der Sopranarie Nr. 5 denkbar; dem zweiten Teil könnte dort noch – ähnlich wie für BWV 35 vermutet<sup>67</sup> – der dritte Satz einer Konzertvorlage, der Urform zu BWV 1052, vorangestellt worden sein, vielleicht sogar in gleicher Besetzung wie in BWV 188, so daß also erst mit der Übernahme des dritten Konzertsatzes in die Kantate BWV 188 bei BWV 146 die Zweiteiligkeit aufgehoben worden wäre. Außerdem ist die Situation für den 1. September 1726 zu untersuchen (11. Sonntag nach Trinitatis): Welches Werk wurde neben JLB 15 aufgeführt? Ähnlich wie im Fall von JLB 7 und BWV 170 (6. Sonntag nach Trinitatis) ist mit einer Komposition Johann Sebastian Bachs zu rechnen. Unter seinen erhaltenen Kantaten kommt dafür BWV 129 in Frage, für deren Entstehung Alfred Dürr anhand der Schriftformen des Anonymus IIIa eine Datierung in den September 1726 vorschlug.<sup>68</sup> Dadurch wird aber die Situation für den Sonntag Trinitatis 1726 erst recht unklar, zumal an diesem Tage die ursprünglich zweiteilige Kantate BWV 194 offenbar in gekürzter, einteiliger Form aufgeführt wurde („Sprich Ja zu meinen Taten“).<sup>69</sup>

Bereits angesprochen wurde, daß Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten Johann Ludwig Bachs 1726 möglicherweise nicht nur 18 Werke umfaßte; mit verschollenen Leipziger Quellen weiterer, unbekannter Werke muß ebenso wie mit dem Verlust von Partiturlinien zu JLB 7 (1726!) und JLB 13–17 gerechnet werden. In erster Linie betrifft dies das Fest Mariä Verkündigung (25. März): Da Johann Sebastian Bach in dieser Zeit offensichtlich keine Kantaten komponierte, muß für dieses Fest mit einer Aufführung von Johann Ludwig Bachs Kantate „Ich habe meinen König eingesetzt“ gerechnet werden, die sich freilich nur aus dem Rudolstädter Textdruck erschließen läßt. Weitere Kantatenaufführungen über Texte aus diesem (ja ursprünglich Meininger) Jahrgang hätten an dem Sonntag Rogate („Der Herr ist nahe allen, die ihn anrufen“; zwischen JLB 14 und BWV 43), dem 2. Sonntag nach Trinitatis („Und der Herr Zebaoth“; zwischen JLB 17 und 13), dem 3. und 4. Sonntag nach Trinitatis („Wo sich aber der Gottlose bekehret“ und „Ich tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden“) sowie am 9. Sonntag nach Trinitatis („Wer sich des Armen erbarmet“) stattgefunden. Bis zu einem gewissen Grad erscheint dabei denkbar, daß zwischen dem 23. Juni und dem 4. August 1726 abwechselnd Kompositionen Johann Sebastian und Johann Ludwig Bachs aufgeführt wurden. Ein ähnliches Alternieren ist für die Zeit zwischen 25. August und 22. September 1726 festzustellen, wobei die Kantate BWV 35 zeigt, daß sich Johann Sebastian Bachs Beiträge nicht nur auf Vertonungen Meininger Texte beschränkten. Demnach können die Werke, die am Sonntag Rogate sowie dem 4. und 9. Sonntag nach Trinitatis in Leipzig musiziert wurden, hypothetisch

<sup>66</sup> Dürr Chr 2, S. 166, Nachtrag 18.

<sup>67</sup> Wie Spitta II, S. 278f., auch NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann), S. 187f.

<sup>68</sup> Dürr Chr 2, S. 92, und H.-J. Schulze (vgl. Fußnote 9), S. 114.

<sup>69</sup> Dürr Chr 2, S. 87f.

Johann Ludwig Bach zugeschrieben werden; für den 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis wären Kompositionen Johann Sebastian Bachs anzusetzen, möglicherweise über Texte des Meininger Jahrgangs. Die Musik dieser Werke hat tatsächlich als verschollen zu gelten; jedenfalls läßt sich weder eine Parodiebeziehung zwischen den aus Rudolstadt überlieferten Texten und den Messen BWV 233–236 nachweisen, in denen immerhin die Hälfte der ermittelten Vorlagen aus Kantaten der Zeit zwischen 31. Oktober 1725 und 22. September 1726 stammen, noch ist eine Zuordnung der Texte zu unidentifizierten Kompositionsskizzen Johann Sebastian Bachs<sup>70</sup> möglich. Schließlich ist auch nicht mit einer weiteren Solokantate für Alt zu rechnen, da Johann Sebastian Bach für diese offenbar einen Sechs-Wochen-Turnus vorsah (BWV 170, 35 und 169 am 6., 12. und 18. Sonntag nach Trinitatis). Jedenfalls ist anzunehmen, daß Johann Sebastian Bach über Pfingsten und Trinitatis eigene Werke aufführte: für Trinitatis sind Aufführungen eigener Werke konkret denkbar; für den 1. Pfingsttag ist im Meininger Textjahrgang ein Text der „langen Form“ enthalten, und es ist nicht auszuschließen, daß bereits Johann Sebastian Bachs Motive, den Himmelfahrtstext (ebenfalls „lange Form“, BWV 43) neu zu vertonen, mit einer Unzufriedenheit über Johann Ludwig Bachs Bearbeitungen dieser Texte (wie in der kurzatmigen, kleingliedrigen Ostersonntagskantate JLB 21/BWV 15) zu erklären sind. Daß Johann Sebastian Bach für den 1. Sonntag nach Trinitatis nicht bereits von vornherein plante, die entsprechende Kantate (BWV 39) nach dem dritten Satz zu teilen, hat vielleicht auch zu bedeuten, daß das Werk erst in relativ großem Abstand zur letzten vorangegangenen Aufführung einer zweiteiligen, über einen Meininger Text komponierten Kantate entstand.

Fraglich bleibt aber, welche Gründe Johann Sebastian Bach hatte, bereits in seinem dritten Leipziger Amtsjahr für so lange Zeit darauf zu verzichten, in den Hauptgottesdiensten eigene Kirchenkantaten aufzuführen, und statt dessen in so großem Umfang zu fremden Werken zu greifen. Vielleicht hat er sich buchstäblich „freigekauft“, um für andere Aufgaben Zeit zu haben; zu denken wäre an einen Zusammenhang mit der zur Michaelismesse 1726 vorgelegten Druckausgabe der Partita I BWV 825. Daß dieses Werk allein der Anlaß gewesen wäre, ist angesichts des großen Zeitraums, der betrachtet werden muß, unwahrscheinlich. Sollte also für die Fertigstellung von BWV 825 und die Aufführungen von Werken vor allem Johann Ludwig Bachs ein nicht nur zufälliger Zusammenhang angenommen werden, müßte man in dieselbe Zeit vermutlich noch weitere Projekte datieren, die dem der Partita I nahestehen, also wohl die Komposition weiterer Tastenmusikwerke.

Das andere dokumentarisch faßbare Datum jener Zeit ist der 28. Juli 1726, der Tag, an dem Johann Sebastian Bach sein kurzes Grußschreiben an Georg Erdmann richtete. Daraus, daß Johann Sebastian Bach seine Antwort, um die Erdmann daraufhin bat, bis 1730 hinauszögerte, schloß Grigorij Pantijelew, „daß Bach 1726 keineswegs daran dachte, seine Stellung als Thomaskantor aufzugeben“.<sup>71</sup> Es scheint jedoch, daß Johann Sebastian Bach weder damals noch

<sup>70</sup> Aus chronologischen Gründen kämen in Frage: R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. II, Sketch No. 150 (zu geringe Anhaltspunkte zur Untersuchung), No. 151 (im Meininger Jahrgang beginnt keine Kantate mit einem Zitat aus Psalm 121).

späterhin eine derartige Absicht hatte, da diese Stellung ihm grundsätzlich neben seinen Dienstpflichten die Möglichkeit zu Nebentätigkeiten bot.<sup>72</sup> Trotzdem hat Pantijelews Äußerung – allein auf die Situation von 1726 bezogen – ihre Berechtigung; denn daß Bach angesichts dieses Schaffensfreiraumes keinen Anlaß sah, seine Stellung zu verlassen, ist nur zu verständlich. Zwischen dem Brief und den Aufführungen von Werken Johann Ludwig Bachs scheint nicht mehr als ein zufälliger chronologischer Zusammenhang zu bestehen.

### III. SCHLUSSBEMERKUNG

Die Kantaten Johann Ludwig Bachs sind fast ausschließlich über Frankfurt und Leipzig, zwei bedeutende Zentren der damaligen protestantischen Kirchenmusikpflege, erhalten geblieben, die Werke dort aber im Hinblick auf Aufführungen umgearbeitet worden. In Besetzung und Schwierigkeitsgrad boten diese Werke offensichtlich keine grundsätzlichen Probleme, die es vor einer Aufführung zu beseitigen gegolten hätte; eher wurden die Anforderungen erst nachträglich gesteigert, sei es in Frankfurt durch schriftlich fixierte Anreicherung der Virtuosität, sei es in Leipzig durch die zu vermutende Verlegung der Obergrenze des Tenorambitus. Ob dies einen Rückschluß auf Qualitätsunterschiede zwischen den Aufführungskräften in Meiningen und Leipzig beziehungsweise Frankfurt zuläßt, sei vorerst dahingestellt. Weil die Umbesetzungen, die Johann Sebastian Bach in den Vokalsoli vornahm, offenbar jeweils an anderer Stelle ausgeglichen und in Duetten nur solche Stimmkombinationen geändert wurden, die in anderen, zeitlich benachbarten Kantaten unverändert blieben, kann auch hier nicht von Eingriffen gesprochen werden, die durch die personelle Zusammensetzung des Aufführungsapparates bedingt waren. Am ehesten läßt sich dagegen bei Johann Sebastian Bachs Zweiteilung der Kantaten und der Einführung einer Stimme für Corno (da tirarsi) in den Schlußchoral JLB 6/7b eine Begründung in speziellen Aufführungsverhältnissen sehen.

So stand bei der Zurichtung der Werke erstaunlicherweise offenbar die Absicht im Vordergrund, diese im Detail bestimmten geschmacksbedingten Stilvorstellungen des jeweiligen „Bearbeiters“ anzupassen oder in diesem Rahmen stilistisch zu „modernisieren“. Das dürfte der Grund dafür sein, daß sich – soweit aus den Quellen überhaupt zu ermitteln – das Bearbeitungsverhalten Johann Sebastian Bachs und seines Frankfurter Kollegen relativ stark voneinander unterscheiden. Der Frankfurter Musikdirektor änderte Phrasen- und Ritornellstrukturen sowie in Rezitativen Singstimmführung und arios erscheinende Kadenzen. Von Johann Sebastian Bach lassen sich derartige Änderungen kaum erkennen, allenfalls in der Kürzung der Arie JLB 1/5 oder bei der Neukomposition größerer Satzabschnitte (beispielsweise JLB 14/3); eher scheint er in doppelchörige Orchesterstrukturen eingegriffen zu haben, die der Frankfurter

<sup>71</sup> BJ 1985, S. 83–97 (G. Pantijelew), hier S. 96. G. Herz' Erklärung (BJ 1986, S. 138) geht von einer zu knappen Zeit zum Ordnen der Quellen aus.

<sup>72</sup> U. Siegele, *Bach in Leipzig: Fremdeinschätzung und Selbsteinschätzung*, in: Almanach der Bach-Tage Berlin 1985.



JLB:	9	1	2	3	4	5	21	10	11	12	6	8	14	17	13	7	15	16
Cont.	x	x	x	x	(x)	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
Cont. (D)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
Cont., tr.	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
2 Teile:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	x
nach Satz:	4	4	4	4	4	4	5	3	3	3	3	-	3	4	4	-	(3)	4

x = Zweiteiligkeit angezeigt

(x) = Zweiteiligkeitsvermerk nachgetragen

1 = Zweiteilung zunächst an falscher Stelle eingetragen

. = An Stelle eines Teilungsvermerks steht eine Doppelfermate

o = Kein Teilungsvermerk

keine Angabe = Exemplar nicht vorhanden

(D) = Dublette

tr. = transponiert

Tabelle 2 Kantatenaufführungen in den Leipziger Hauptkirchen, 2. 2.-22. 9. 1726

Liturg. Best.	Datum	BWV	JLB	Textincipit
Purif.	2. 2.		9	Mache dich auf, werde licht
4. p. Ep.	3. 2.		1	Gott ist unsre Zuversicht
5. p. Ep.	10. 2.		2	Der Gottlosen Arbeit wird fehlen
Septuag.	17. 2.		3	Darum will ich auch erwählen
Sexag.	24. 2.		4	Darum säet euch Gerechtigkeit
Estomihi	3. 3.		5	Ja, mir hast du Arbeit gemacht
Annunc.	25. 3.		(?)	Ich habe meinen König eingesetzt
(Karfr.)	19. 4.			Keiser, Markus-Passion
Pasch. 1	21. 4.		21	Denn du wirst meine Seele
Pasch. 2	22. 4.		10	Er ist aus der Angst und Gericht
Pasch. 3	23. 4.		11	Er machet uns lebendig
Quasim.	28. 4.		6	Wie lieblich sind auf den Bergen
Mis. Dni.	5. 5.		12	Und ich will ihnen einen einigen Hirten
Jubilate	12. 5.	146?		Wir müssen durch viel Trübsal
Cantate	19. 5.		14	Die Weisheit kömmt nicht
Rogate	26. 5.		(?)	Der Herr ist nahe allen
Asc. Chr.	30. 5.	43		Gott fährt auf mit Jauchzen
Exaudi	2. 6.			
Pent. 1	9. 6.			
Pent. 2	10. 6.			
Pent. 3	11. 6.			
Trinit.	16. 6.	194		Sprich Ja zu meinen Taten (Umarbeitung!) (zu BWV 129 vgl. 1. 9. 1726)
1. p. Tr.	23. 6.	39		Brich dem Hungrigen dein Brot
Johannis	24. 6.		17	Siehe, ich will meinen Engel senden
2. p. Tr.	30. 6.	(?)		Und der Herr Zebaoth wird allen Völkern
Vis. Mar.	2. 7.		13	Der Herr wird ein Neues im Lande erschaffen
3. p. Tr.	7. 7.	(?)		Wo sich aber der Gottlose bekehret
4. p. Tr.	14. 7.	(?)		Ich tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden

Liturg. Best.	Datum	BWV	JLB	Textincipit
5. p. Tr.	21. 7.	88		Siehe, ich will viel Fischer aussenden
6. p. Tr.	28. 7.		7	Ich will meinen Geist in euch geben
		170		Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust
7. p. Tr.	4. 8.	187		Es wartet alles auf dich
8. p. Tr.	11. 8.	45		Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
9. p. Tr.	18. 8.		(?)	Wer sich des Armen erbarmet
10. p. Tr.	25. 8.	102		Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
Ratsw.	26. 8.			
11. p. Tr.	1. 9.		15	Durch sein Erkenntnis wird er, mein Knecht
		129?		Gelobet sei der Herr, mein Gott
12. p. Tr.	8. 9.	35		Geist und Seele wird verwirret
13. p. Tr.	15. 9.		16	Ich aber ging für dir über
14. p. Tr.	22. 9.	17		Wer Dank opfert, der preiset mich

1. { Da jam-mert Gott in E-wig-keit mein E-lend über die  
er dacht an sein Barm-her-zig-keit, er wollt mir hel-fen  
(2. Er sprach zu sei-nem lie-ben Sohn...)

Ma - - Ben, } er wand zu mir sein Va - ter-herz, es  
las - - sen,

war bei ihm für-wahr kein Scherz, er ließ sein Be-stes ko - sten.

Ob. 1  
 Vl. 1

(a)

T. 33  
 = T. 2

B. c.

B. c.

(b)

Fag.,  
 ergänzt

The musical score is presented in two versions, (a) and (b), across several systems of staves. Version (a) features the Oboe 1 and Violin 1 parts in the top system, with a Continuo part below. Version (b) features the Continuo and Bassoon parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. A key signature change to one sharp (F#) is indicated in the middle of the score. The time signature is 3/4.

*Beispiel 2*

JLB 14/3, Auszug aus dem Schlußritornell von Teil A (T. 32–41 entspricht T. 1–10).

a) Leipzig

b) Frankfurt (nur Continuo erhalten, Fagott als komplementäre Stimme ergänzt)

1. Dar - um al - lein auf dich, Herr Christ, ver - laß ich  
 2. Führt auch mein Herz und Sinn durch dei - nen Geist da -

mich, jetzt kann ich nicht ver - der - ben, dein  
 hin, daß ich mög al - les mei - den, was

Reich muß ich er - er - - ben, denn du hast mich er -  
 mich und dich be - schei - den, und ich an dei - nem

wor - - ben, da du für mich ge - stor - - ben.  
 Lei - - be ein Glied - ma ß e - wig blei - - be.