

## Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccata BWV Anh. 178

Von Pieter Dirksen (Utrecht)

Zu den bedeutendsten Werken, die Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis im Anhang aufführt, gehört ohne Zweifel die Claviertoccata in A-Dur. Zugleich erweist es sich als eines der rätselhaftesten, denn es ist in mehreren Quellen überliefert, aufgrund deren es mit einer Gruppe sehr unterschiedlicher Autoren in Verbindung gebracht worden ist: Michelangelo Rossi (1601/02–1653), Henry Purcell (1659–1695) und Johann Sebastian Bach (1685–1750). Diese Komponistenkonstellation repräsentiert alle drei Hauptepochen des „Barockzeitalters“ – ein wohl einmaliger Fall in der Musikgeschichte. Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Toccata fast gleichzeitig in zwei Gesamtausgaben aufgenommen: 1894 in die Ausgabe der Bachgesellschaft (wenn auch unter den „zweifelhaften Werken“) und 1895 in die englische Purcell-Ausgabe.<sup>1</sup> Die Doppelexistenz wurde schon bald bemerkt<sup>2</sup> und führte in der Literatur zu dem Schluß, daß das Werk Bach abzusprechen und Purcell zuzuweisen sei, so bei Max Seiffert,<sup>3</sup> Richard Buchmayer,<sup>4</sup> Albert Schweitzer<sup>5</sup> und Erich Valentin<sup>6</sup>. Diese Ansicht, die 1950 von Wolfgang Schmieder in das BWV übernommen wurde, gründete sich jedoch offenbar auf eine profundere Kenntnis der Stilmerkmale Bachs als derjenigen Purcells. Nur Hermann Keller, mit dem für ihn typischen Scharfblick, urteilte nuancierter. Obwohl auch er nicht an Bachs Autorschaft glaubte, erschien ihm die englische Alternative doch ebenso problematisch: „[Die A-Dur-Toccata], ein klangprächtiges, fesselndes Werk, wird dem englischen Komponisten Purcell ... zugeschrieben, zeigt jedoch kaum dessen Stil. Der wirkliche, wahrscheinlich deutsche Verfasser ist noch unbekannt“.<sup>7</sup>

Am bisher ausführlichsten hat sich Gloria Rose dem Problem der Toccata BWV Anh. 178 gewidmet.<sup>8</sup> Es fiel ihr nicht schwer, die Zuschreibungen in den Londoner Quellen als unglaubwürdig nachzuweisen. Das Werk zeigt keinerlei Beziehungen zum frühbarocken Stil Rossis, der in seinen Toccaten so eindrucksvoll in Erschei-

<sup>1</sup> BG 42, hrsg. von E. Naumann, Leipzig 1894, S. 250–254; *Henry Purcell. The Works. 6. Harpsichord and Organ Music*, hrsg. von W. Barclay Squire, London 1895, S. 42–46.

<sup>2</sup> Vgl. M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 312 Fußnote 1; R. Buchmayer, *Drei irrtümlich J.S. Bach zugeschriebene Klavier-Kompositionen*, SIMG 2, 1900/01, S. 272.

<sup>3</sup> A. a. O.

<sup>4</sup> A. a. O., S. 273.

<sup>5</sup> *J.-S. Bach*, Leipzig 1905, S. 317.

<sup>6</sup> *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach)*, Münster 1930 (Universitas-Archiv. Musikwissenschaftliche Abteilung. 6.), S. 141 Fußnote 54. - Auch Willi Apel (*Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 743) schreibt das Werk ohne Vorbehalt Purcell zu.

<sup>7</sup> *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 45.

<sup>8</sup> *Purcell, Michelangelo Rossi, and J. S. Bach. Problems of Authorship*, in: *Acta Musicologica* 40, 1968, S. 203–219.

nung tritt.<sup>9</sup> Aber es ist auch, wie Rose betont, weit entfernt vom Stil Purcells.<sup>10</sup> Hinzu kommt, daß die Gattung „Tocatta“ in England anscheinend überhaupt nicht gepflegt wurde, denn weitere Beispiele haben sich nicht erhalten. Die wenigen Toccaten, die in englischen Quellen begegnen, stammen sämtlich von Autoren des europäischen Festlands;<sup>11</sup> wie ihre französischen Zeitgenossen, haben die englischen Komponisten der „barocken“ Epoche die Gattung der Toccata konsequent gemieden.

Dagegen weist Rose einige auffallende stilistische Parallelen zum Frühwerk Bachs nach und folgert dementsprechend, daß das Werk trotz der problematischen Quellenlage diesem zugeschrieben werden dürfe. Von der (Bach-)Forschung ist diese Folgerung allerdings nicht übernommen worden,<sup>12</sup> und das Problem harrt daher noch immer einer Lösung. Eine nähere Betrachtung der Quellsituation im Zusammenhang mit einer erneuten Überprüfung des stilistischen Befundes bietet die Basis für eine neue Zuschreibung der A-Dur-Toccata. Dies ist nicht nur von Gewicht wegen der Tatsache, daß es sich um ein sehr gehaltvolles Werk handelt und somit dessen Zuschreibungsfrage von Bedeutung ist, sondern auch wegen des neuen Lichtes, das das Werk auf die Frühentwicklung Johann Sebastian Bachs werfen kann.

### I. Zur Überlieferung

Die Quellsituation der Toccata A-Dur stellt sich wie folgt dar:

- [1.] Das Werk war im sogenannten „Knuthschen Sammelband“ enthalten inmitten einer Reihe von Clavierwerken J. S. Bachs.<sup>13</sup> Diese Fassung hat sich offenbar in allen Einzelheiten in der Edition Ernst Naumanns erhalten, da dieser sie (notgedrungen) als einzige Quelle heranzog. Die Handschrift entstammte dem Besitz von Wilhelm Rust (1822–1892); nach dessen Tod gelangte sie in die Hände der Editionsleitung der BG, die sie auswertete. Danach verschwand die

<sup>9</sup> Roses diesbezügliche stilistische Vergleiche (a. a. O., S. 206–209) anzuführen, ist deshalb wohl überflüssig.

<sup>10</sup> Vor kurzem hat jedoch Barry Cooper (Abschnitt „Keyboard Music“ in: *The Blackwell History of Music in Britain, Bd. 3: The Seventeenth Century*, hrsg. von I. Spink, Oxford 1993, S. 364f.) Purcell als ernstzunehmenden Kandidaten wiedereingeführt: „... Purcell cannot be ruled out on grounds of style, and external evidence would make him easily the most likely composer“. Aber schon die Quellenlage spricht gegen Purcells Autorschaft; vgl. weiter unten, S. 124.

<sup>11</sup> So etwa im „Elizabeth Edgeworth's Keyboard Book“, wahrscheinlich von der Hand John Blows; Brüssel, Bibliothek des königlichen Konservatoriums, *M. mus. 15418* (Faksimile: *Thesaurus Musicus. Nova Series. A 9*, Brüssel 1980); es enthält Abschriften von acht Toccaten Johann Jakob Frobergers nach den Mainzer Veröffentlichungen der 1690er Jahre.

<sup>12</sup> Obwohl dies meist in Form einer Negierung des Problems geschah; eine Ausnahme bildet David Schulenberg (*The Keyboard Music of J. S. Bach*, London 1993, S. 379): „While the style is not entirely implausible – among other things, the subject of one fugal section resembles the theme that Bach borrowed for the prelude of the First English Suite – the pattern of transmission would be unique for a Bach work: four English manuscripts, one of them dated 1702, two others attributing the work to Purcell“.

<sup>13</sup> Es sind: BWV 894, 900, 912, 915, 918, 948 und 961.

- Quelle. Sie wurde offensichtlich angelegt von dem Zelter-Schüler Johann Christian Friedrich Knuth (ca. 1793–1849).<sup>14</sup> Nicht ersichtlich ist aus Naumanns kritischem Bericht, ob die Quelle das Werk tatsächlich Bach zuschrieb oder etwa nur eine Pauschalzuschreibung – am Anfang der Handschrift – vorlag. Der in BG offenbar genau nach der Handschrift reproduzierte Werktitel „Toccatata quasi Fantasia con Fuga“ reflektiert wohl eher klassisch-frühromantische Gattungsprägungen als den Originaltitel.
- [2.] London, British Library, *Add. Ms. 24313*. Dieser kleine Band, mit „Toccatatas of Michela / Angelo Rossj“ (fol. 1v) überschrieben, enthält eine Abschrift von fünf Toccaten dieses italienischen Meisters aus dessen Druckwerk *Toccate e corrente* (2. Aufl., Rom 1657). Am Ende der Abschrift (fol. 16v–20v) findet sich als sechstes Werk, ohne eigene Autorangabe, die A-Dur-Toccatata.<sup>15</sup> Die Handschrift ist englischer Provenienz und kann nur ganz allgemein in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts datiert werden.
- [3.] London, British Library, *Add. Ms. 31446*.<sup>16</sup> Ein Sammelband von 48 Blättern mit einer Reihe John Blow und Purcell zugeschriebener Werke; auf fol. 5v–9r findet sich die A-Dur-Toccatata unter dem Titel „Toccatata / by Mr Hen: Purcell“ (am Ende der Aufzeichnung: „Mr Henry Purcell“). Unter den anonymen Werken lassen sich zwei Toccaten Michelangelo Rossis identifizieren. Der Band trägt den Besitzvermerk „George Holmes 1698“.
- [4.] London, British Library, *Add. Ms. 34695*. Ein etwas größerer Sammelband mit vergleichbarem, zum Teil identischem Inhalt. Auf fol. 41v–45r findet sich unsere Toccatata („Toccatata, by Mr Hen: Purcell“). Das wahrscheinlich ein wenig später als *Add. Ms. 31446* entstandene Manuskript hat zumindest diese Toccatata nach jener Handschrift kopiert; die Abhängigkeit ist schon aus der identischen Orthographie der Titel ersichtlich und läßt sich auch textlich bestätigen.
- [5.] London, British Library, *Add. Ms. 39569*. Es handelt sich um das „Babell Manuscript“, datiert 1702, von der Hand Charles Babells, einen umfangreichen, sorgfältig geschriebenen Sammelband. Hier erscheint der erste Abschnitt der Toccatata (29 Takte) als „Prelude“ zu einer Suite (gleichfalls in A-Dur) von Robert King (S. 8–12).<sup>17</sup> Zu der Frage ob die pauschale Zuschreibung am Ende der Gigue (S. 11) an „Maister King“ nur den Tanzsätzen gilt oder ob Babell hier auch das „Prelude“ mit gemeint hat wird weiter unten besprochen.

Ohne Schwierigkeiten läßt sich eine Filiation feststellen, die der Geographie der Entstehungsorte entspricht. Danach gibt es eine sehr späte deutsche Überlieferung

<sup>14</sup> Vgl. NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 178.

<sup>15</sup> Beschreibung und Inventar der Handschrift bei Catherine Moore, *The Composer Michelangelo Rossi*, New York und London 1993, S. 129–134.

<sup>16</sup> Moore, a. a. O., S. 134–139.

<sup>17</sup> Zur Zuschreibung sämtlicher sechs Suitenteile an King vgl. B. Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, Band I, Ann Arbor 1979 (Studies in Musicology. 11.), S. 73.

[1] sowie eine davon weitgehend unabhängige, ungleich frühere englische [2–5]. Wie Richard Buchmayer durch einen Vergleich der beiden Versionen (nach deren Wiedergabe in den Gesamtausgaben) festgestellt hat, gebührt keiner Version die Superiorität gegenüber den anderen, sondern beide zeigen unterschiedliche Defekte, die einigen Abstand zu der Originalquelle vermuten lassen.<sup>18</sup> Durch eine Kombination beider Quellen läßt sich, mit nur wenigen Konjekturen, eine überzeugende Fassung der Toccata wiederherstellen.<sup>19</sup>

Schon aus rein quellenkundlicher Sicht kann jeder der in den Quellen angeführten Autoren ausgeschlossen werden. Erstens ist es höchst unwahrscheinlich, daß ein Werk von Purcell, Rossi oder King in eine aus der Bach-Tradition stammende Handschrift (als die der „Knutzsche Sammelband“ sicherlich betrachtet werden muß) gelangt sein könnte. Diese Autoren fehlen im weiten Feld der Bach-Überlieferung gänzlich. Noch unwahrscheinlicher (entgegen Gloria Rose) aber wäre es, wenn ein Werk Bachs in der englischen Quellengruppe vorkäme. Dafür liegen diese insgesamt viel zu früh; sie stammen wenigstens teilweise, vielleicht auch alle aus der Zeit vor 1700. Sämtliche Autorenangaben in den Quellen müssen daher als unzutreffend betrachtet werden und der Komponist bleibt unbekannt. Stilistische Erwägungen machen es wahrscheinlich, daß es sich, in Übereinstimmung mit der Datierung der englischen Quellengruppe, um ein Werk aus dem letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts handelt, das dem norddeutschen, weniger wahrscheinlich dem mitteldeutschen Stilbereich entstammt.<sup>20</sup> Auch die Quellenlage weist indirekt darauf hin: wie oben erwähnt, enthält die frühe englische Überlieferung eine ähnliche Fehlerquote wie die spätere deutsche. Das weist offenbar auf eine unterschiedliche, aber qualitativ vergleichbare Distanz hin: die englische Gruppe ist vom Original geographisch entfernt, die deutsche Quelle dagegen zeitlich. Die Überlieferung über Bach, wie sie durch den „Knutzschen Sammelband“ dokumentiert ist, macht es zudem wahrscheinlich, daß der Autor unter dem aus Bachs Jugendzeit vertrauten Komponistenkreis zu suchen ist, etwa der im „Andreas-Bach-Buch“<sup>21</sup> und in der „Möllerschen Handschrift“<sup>22</sup> vertretenen Gruppe.

Zur Beantwortung der Frage, wer dieser ältere deutsche Autor war, scheinen die englischen Quellen konkrete Anhaltspunkte zu bieten. Sie machen es wahrscheinlich, daß ein unbekanntes Werk von Johann Adam Reincken (1623[?]-1722) vor-

<sup>18</sup> Buchmayer, a. a. O. (vgl. Fußnote 2). Die zuverlässigste Kopie der „Londoner“ Fassung bietet Quelle [2].

<sup>19</sup> Eine Neuauflage von BWV Anh. 178 wird vom Verfasser vorbereitet.

<sup>20</sup> Zu diesem Schluß kommt auch Rose, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 210; vgl. auch G. Cox, *Organ Music in Restoration England. A Study of Sources, Styles, and Influences*, New York und London 1989, S. 117f. – Die von Rose angedeutete Möglichkeit, daß eine Verwechslung der Initialen „M. H. P.“ („Mr. Henry Purcell“) mit denen von Wilhelm Hieronymus Pachelbel („W. H. P.“) vorliegen könnte, scheint ausgeschlossen, da letzterer (geb. 1686) sogar noch jünger ist als Bach (vgl. auch P. Holman, *Henry Purcell*, Oxford 1994, S. 99). Obwohl sein berühmter Vater Johann Pachelbel anscheinend in England bekannt war (Cox, a. a. O., S. 31f.) ist eine Zuschreibung an ihn (Cox, S. 118, der die Autorschaft von beiden Pachelbel für möglich hält) ebenfalls höchst unwahrscheinlich, da der Stil der A-Dur-Toccata mit Pachelbels geschmeidigem Claviersatz kaum etwas zu tun hat.

<sup>21</sup> Leipzig MB, Sammlung Becker III.8.4.

<sup>22</sup> SBB, Mus. ms. 40644.

liegt. Hier ist in erster Linie die fragmentarische Niederschrift in Quelle [5] von Bedeutung. Obwohl Gloria Rose der Meinung ist, die Autorangabe „Maister King“ sei nur für die Suite gültig, nicht für das „Prelude“, sei doch eingeräumt, daß der Schreiber (Charles Babell) durchaus auch das „Prelude“ als von King stammend betrachtet haben kann. Unter diesem Aspekt wäre an eine einfache Namensverwechslung zu denken. Vielleicht lag Babell eine Abschrift der A-Dur-Toccatata vor, die tatsächlich „Reincken“ zugeschrieben war. Die englische Aussprache von „Reincken“ neigt stärkstens zu „Reinking“, und so konnte ein englischer Kopist, der wahrscheinlich noch nie von dem Hamburger Catharinenorganisten gehört hatte, diesen Namen leicht mit dem eines bekannten englischen Zeitgenossen und Clavierkomponisten – eben mit „R. King“ – verwechseln. Es ist zudem durchaus möglich, daß eine auf irgendeine Weise nach England gelangte Kopie der Toccatata mit „Reinckinck“ (oder ähnlich) überschrieben war. Diese Namensform würde öfters von Adam Reincken, dem Vater des Organisten, verwendet, und so steht sein Sohn auch 1665 im Hamburger Bürgerbuch verzeichnet.<sup>23</sup> Damit wäre die mutmaßliche „Korrektur“ in „King“ nur noch plausibler. Auf analoge Weise ist es denkbar, daß die pauschale Zuschreibung an Rossi in Quelle [2] ebenfalls mit einer Namensverwechslung zusammenhängt, denn Reinckens Initialen („J. A. R.“) ähneln denen Rossis („M. A. R.“) sehr.

Trifft diese Annahme einer Namensverwechslung zu, dann stellt die Toccatata A-Dur das wohl einzige Clavierwerk aus dem norddeutschen Stilbereich dar, das in England tradiert und überliefert worden ist. Es stellt sich danach die Frage, wie das Werk nach England gelangt sein kann. Offenbar handelt es sich hier um einen Zufall. Trotzdem seien die möglichen Verbindungslinien an dieser Stelle kurz überprüft. Norddeutsche Musiker waren in der englischen Hauptstadt keineswegs unbekannt, wie etwa der Lübecker Geigenvirtuose Thomas Baltzar (um 1630–1663), der ab 1655 in London tätig war,<sup>24</sup> der aus Bremen stammende Orgelbauer und Organist Berend Schmitt (um 1630–1708), der nach vorübergehender Tätigkeit in Holland 1667 dorthin übersiedelte,<sup>25</sup> oder der Gambenvirtuose Dietrich Stoeffken (gest. 1673), der während der musikfeindlichen Jahre des „Commonwealth“ von 1645 bis 1660 in Hamburg weilte, um danach bei der Restauration der Monarchie in die „Kings Private Musick“ zurückzukehren. In einer etwas späteren Zeit – und ungleich besser in Übereinstimmung mit der Entstehungszeit der britischen Handschriften – begegnet uns Johann Wolfgang Franck (1644–1710), der aus Ansbach stammende Opernkomponist, der von 1679 bis 1687 in Hamburg tätig war. Hier entfaltete er am Gänsemarkttheater eine rege Wirksamkeit und stand wohl in intensivem Kontakt zu Reincken selbst, der 1678 dieses Operntheater mit begründet hatte.<sup>26</sup> Franck verließ Hamburg 1690 und siedelte nach London über,

<sup>23</sup> Freundliche Auskunft von Ulf Grapenthin (Hamburg), der eine Dissertation über Reincken vorbereitet; ich danke ihm an dieser Stelle für seine kritischen Anmerkungen zum Manuskript dieses Aufsatzes.

<sup>24</sup> Vgl. P. Holman, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540–1690*, Oxford 1993, S. 268.

<sup>25</sup> Vgl. J. Rowntree, *Bernhard Smith, Organist and Organ Builder*, in: *Musical Times* 120, 1979, S. 764–766.

<sup>26</sup> Vgl. G. Schmidt, Art. Johann Wolfgang Franck, *MGG* 4 (1955), Sp. 658–664, hier Sp. 658 (freundlicher Hinweis von Michael Belotti, Freiburg/Br).

wo er mit Robert King eine Zusammenarbeit einging; und es war, wie wir gesehen haben, gerade jener King, von dem eine Suite in der Überlieferung mit dem Eröffnungsteil der A-Dur-Toccaten als „Prelude“ kombiniert worden ist (Quelle [5]). Auf einem solchen Weg – und die direkte Verbindung Reincken-Franck-King ermöglicht dabei eine besonders attraktive und plausible Hypothese – könnte ohne weiteres ein Werk des berühmten Hamburger Organisten nach London geraten sein. Weil Reincken aber dort völlig unbekannt war, könnte es bei einer handschriftlichen Verbreitung leicht zu der Annahme eines Fehlers bei der Autorengabe und dementsprechender „Korrektur“ gekommen sein. Man änderte den Namen Reinckens in einen orthographisch verwandten oder, im Falle der Purcell-Zuschreibung, schrieb ein solch bedeutendes Clavierwerk ohne weiteres dem derzeit berühmtesten Clavierspieler und Komponisten Englands zu.

## II. Stilistische Erwägungen

Über die allgemeinen, uns schwer feststellbaren norddeutschen Stilspezifika hinaus – wie die fünfteilige Form, die insgesamt betont virtuose Haltung, die ostinathaften Bildungen und andere Einzelheiten der Figuration – lassen sich einige besonders charakteristische Züge auf sinnvolle Weise zu Reinckens erhaltenem Schaffen in Beziehung setzen. Die Tonart A-Dur ist für das ausgehende 17. Jahrhundert eher noch selten, findet sich aber immerhin bei Reincken in seiner Kammermusiksammlung „Hortus Musicus“ von 1688 in der abschließenden sechsten Sonata und Suite. Die Manualiter-Anlage ist auch ein Merkmal der beiden anderen erhaltenen Toccaten Reinckens in G-Dur<sup>27</sup> und g-Moll.<sup>28,29</sup> Ein besonders charakteristischer Zug ist die rhythmische Gestalt der A-Dur-Toccaten als Ganzes: mit Ausnahme des Rezitativteils (T. 75–86) und des ebenfalls rezitativischen Abschlusses des Ganzen (T. 98–104) steht es insgesamt im Zeichen einer durchgehenden Sechzehntelbewegung. Unter den wenigen erhalten gebliebenen Clavierwerken Reinckens begegnet dieses Rhythmusmodell in zwei bedeutenden Werken: in der Choralfantasie „Was kann uns kommen an für Not“ sowie in der Fuge g-Moll.<sup>30</sup> Besonders bei ersterem Werk bildet die weitgehende Dominanz der

<sup>27</sup> Joh. Adam Reinken. *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974, Nr. 4; auch in *Johann Adam Reinken. Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1982, Nr. 12.

<sup>28</sup> *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister*, hrsg. von Klaus Beckmann, Moos am Bodensee 1994, Nr. 3.

<sup>29</sup> Die A-Dur-Toccaten ist geschrieben für den eher konservativen Umfang CDEFG-h“, also wohl eine Tastatur mit kurzer Oktave (vgl. die Griffanforderungen in T. 28, 97 und 103) und Subtasten für [Fis und] Gis. (In der späten deutschen Quelle [1] begegnet zusätzlich im vorletzten Takt das Dis; die englischen Quellen [2–5] haben hier dagegen alle D ohne #, was wohl die authentische Lesart wiedergibt.) Dieser Umfang wie auch der Stil des Werkes (vgl. vor allem die Dominanz kleingliedriger Motive) weisen es eindeutig als Cembalokomposition aus.

<sup>30</sup> Reinken. *Sämtliche Orgelwerke* (vgl. Fußnote 27), Nr. 2 und 3. – Die Echtheit der g-Moll-Fuge ist bestritten worden; vgl. K. Beckmann, *Echtheitsprobleme im Repertoire des holländischen Orgelbarocks*, in: *Ars Organi* 37, 1989, S. 161. Die Argumente überzeugen aber

durchgehenden Sechzehntel ein auffallendes Merkmal, denn der Typus der Choralfantasia des siebzehnten Jahrhunderts wird ja gerade durch eine große Abwechslung in Bewegungsmuster und Rhythmus geprägt. Die Häufung von Sechzehnteln gibt „Was kann uns kommen an für Not“ ein ungewöhnlich virtuoses, toccatenhaftes Gepräge, das sich bewußt von tradierten Modellen abwendet. Auch in anderer Hinsicht scheinen Beziehungen der A-Dur-Toccata zu diesem Werk vorzuliegen. So sind die fauxbourdonartigen Stellen der Toccata (T. 3, 9–10 und 38) gewissermaßen verwandt mit dem Abschnitt T. 179–190 der Choralfantasie. Die komplementäre Schreibart T. 6–9 der Toccata kann durchaus mit T. 152–154 der Choralfantasie verglichen werden (vgl. außerdem die g-Moll-Fuge, T. 23–25).

Der Schreibart in T. 4–5 der Toccata können Stellen aus der g-Moll-Fuge (T. 51) sowie der Allemande B-Dur aus dem „Hortus Musicus“ (T. 19–20) an die Seite gestellt werden. Die „ostinatohafte“ Schreibart, die sich in der A-Dur-Toccata findet (T. 50–51, 56–57, 68–74) – obwohl durchaus ein generell „norddeutscher“ Zug (sie begegnet beispielsweise auch in Buxtehudes Toccata G-Dur [BuxWV 165], T. 15–19; zu diesem Werk vgl. weiter unten) – ist besonders typisch für Reincken, und findet sich in den meisten seiner Kompositionen (vgl. vor allem den „Hortus Musicus“). Die Takte 56–57 kehren fast wörtlich wieder in der vierten Sonata d-Moll (T. 15–18 – Notenbeispiel 1a). Der rezitativische Stil des vierten Abschnitts (T. 75–85), mit seinen verschiedenen Varianten von Sextakkorden, ist verwandt mit dem in den „Hortus musicus“-Sonaten gepflegten affektiven „Adagio“-Stil.

## Beispiel 1

a)

## Toccata A-Dur

56

## Sonate d-Moll

15 V1

nicht; mit dem Stil von Johann Heinrich Buttstedt, dem Beckmann das Werk zuschreibt, hat es gewiß nichts zu tun, und die hohe Satzqualität sowie die stilistische Ausnahmeposition hat es mit anderen Werken Reinckens wie etwa der Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ gemeinsam; es sei hier deshalb an der Zuschreibung der (verschollenen) Quelle festgehalten.

b)

## Toccata A-Dur

86



## Sonata e-Moll

28



c)

## Toccata A-Dur

26

## Fuge g-Moll

56

Das treppenartige Sechzehntelthema, das den Abschnitt T. 86–97 beherrscht, begegnet öfters bei Reincken, und zwar bei einigen Permutationsfugen seines „Hortus musicus“ in den Sonaten Nr. I a-Moll, Nr. V e-Moll und Nr. VI A-Dur (Notenbeispiel 1b). Die treppenartigen Sechzehntel spielen auch eine Rolle im ersten Abschnitt. (Freilich muß hier eingeräumt werden, daß die Kürze aller drei Fugenthemen für Reincken nicht gerade typisch ist, wie auch die 18/16-Taktart der zweiten Fuge bei Reincken sonst nicht begegnet.<sup>31</sup>) Die parallele Führung in T. 26–27 ist verwandt mit einer Passage der g-Moll-Fuge (T. 56–58 – Notenbeispiel 1c). Die kurze zweite Fuge (T. 58ff) entwickelt sich zu einem längeren Orgelpunkt, über dem sich „violinistische“ Figurationen entfalten; die Stelle stellt insgesamt ein typisches Beispiel des „stylus phantasticus“ mit ostinatohafter Schreibart norddeutscher Prägung dar. Die „häklige“ Schreibart der Triolen begegnet öfters bei Reincken, so in der Gigue der Cembalosuite Nr. I C-Dur,<sup>32</sup> der Gigue der Cembalosuite Nr. II C-Dur,<sup>33</sup> und der Variation 18 der Aria „Schweiget mir von Weiber nehmen“.<sup>34</sup> Das Thema des ersten fugierten Teils T. 30ff. ist nahe verwandt dem Thema des analogen Abschnitts in der C-Dur-Toccata von Peter

<sup>31</sup> Die Überschrift „Fugato“, die sich nur in Quelle [1] vorfand, stellt wohl einen Zusatz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar, was zweifellos auch für den Werktitel in derselben Quelle gilt, „Toccata quasi Fantasia con Fuga“ (vgl. oben, S. 123).

<sup>32</sup> Reincken. Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo (vgl. Fußnote 27), S. 3.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 52.

Heidorn,<sup>35</sup> der vermutlich Schüler Reinckens war (Notenbeispiel 2a); da Heidorn in einer anderen Komposition sich ausdrücklich auf ein Thema Reinckens beruft (vgl. dazu weiter unten, S. 133), liegt wohl auch hier ein zusammenhängendes Zeugnis von Reinckens (Toccaten-)Stil vor. Nebenbei sei bemerkt, daß Heidorns ausgedehnte Komposition eine mit der A-Dur-Toccatata vergleichbare Tendenz zur „motorischen“ Virtuosität aufweist.

## Beispiel 2

a)

## Toccatata A-Dur



## Heidorn, Toccatata C-Dur



b)

## Bux WV 165



c)

## Toccatata A-Dur



## Bux WV 165



<sup>35</sup> New Haven, Library of the Yale Music School, Ms. LM 5056, S. 151–159 [Nr. 75]; das Werk ist noch unediert.

d)  
Bux WV 165  
15

Insgesamt sei festgehalten, daß die Toccata BWV Anh. 178 sich überaus harmonisch in das erhaltene Schaffen Reinckens einfügt; zusammen mit den orthographischen Indizien im englischen Überlieferungszweig läßt sich die Zuschreibung des Werkes an den Hamburger Katharinenorganisten als durchaus plausibel bezeichnen.

Durchgehende Sechzehntel als Bewegungsmodell einer Manualiter-Toccata finden sich auch bei Dieterich Buxtehude, und zwar in dessen Toccata G-Dur (BuxWV 165). Das Werk erscheint fast wie ein Pendant zu der A-Dur-Toccata, denn auch in anderer Hinsicht bestehen auffallende Ähnlichkeiten: gleiche Ausmaße (103 beziehungsweise 104 Takte), treppenartiges Fugenthema (BuxWV 165: Notenbeispiel 2b; Toccata A-Dur: vgl. Notenbeispiel 1b), ausgeschriebene Arpeggien für beide Hände sowie eine nah verwandte komplementäre Schreibweise an analoger Stelle (Notenbeispiel 2c). In diesem Licht stellt sich selbstverständlich die Frage, ob Buxtehude nicht selbst als Autor des A-Dur-Werks in Frage kommt. Obwohl diese Möglichkeit nicht ganz von der Hand zu weisen ist, ist dies doch eher unwahrscheinlich. Das Fugenthema in BuxWV 165 (vgl. Notenbeispiel 2b) weist einen Intervallreichtum auf, der für Reincken (und die A-Dur-Toccata) untypisch ist. Der geschliffene Satz, die motivische Ökonomie, die souveräne Kontrolle des harmonischen Ablaufs sowie die Entwicklung hin zu einer voll ausgeprägten Chaconne (T. 66–103) zeigen insgesamt den reifen Stil Buxtehudes. Es sind aber alles auch Elemente, die der Toccata A-Dur ebenso fern stehen wie Reinckens Stil (insofern dieser aus dem erhaltenen Schaffen abgeleitet werden kann). Seit der Entdeckung und Deutung des Doppelporträts von Johannes Voorhout aus dem Jahre 1674 (Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte) ist Buxtehudes enge Beziehung zu Reincken dokumentarisch belegt,<sup>36</sup> und es ist deshalb durchaus vorstellbar, daß sich eine Art freundschaftlichen Wettstreits hinter der Verwandtschaft beider Toccaten versteckt. Da das Arbeiten mit durchgehenden Sechzehnteln als Bewegungsmuster für eine ganze Komposition innerhalb von Buxtehudes

<sup>36</sup> Vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken*, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hrsg. von A. Edler und H.W. Schwab, Kassel 1989, S. 44–62.

Schaffen wohl eher eine Ausnahme darstellt, scheint es, daß er der Nachahmer war und nicht Reincken. Vielleicht beabsichtigt die G-Dur-Toccata BuxWV 165 das Aufgreifen eines bestimmten, von Reincken entwickelten virtuoson Clavierstils oder gar eine Huldigung für diesen – eine Hypothese, die auch durch die Quellenlage des Stückes unterstützt werden könnte (vgl. dazu weiter unten, S. 134).<sup>37</sup> In den Rahmen einer solchen Deutung würde auch eine weitere Eigentümlichkeit der G-Dur-Toccata BuxWV 165 passen. In deren erstem Teil gibt es eine Stelle (Notenbeispiel 2d) die man als „harmonisches Ostinato“ mit mehreren simultanen Orgelpunkten bezeichnen könnte. Diese Technik und die daraus sich ergebenden radikalen harmonischen Konflikte begegnen sonst kaum bei Buxtehude, bildeten aber offenbar einen festen Bestandteil des Vokabulars von Reincken (vgl. beispielsweise Allemand und Courant e-Moll sowie Solo A-Dur aus „Hortus Musicus“, Allemande, Courante und Gigue aus der Cembalosuited Nr. II C-Dur, oder die Toccata G-Dur, T. 68–75). Auch hier scheint Buxtehude nachdrücklich eine Stileigenart Reinckens zu zitieren.

### III. Zum Thema Reincken und Bach

Mit der Identifizierung des mutmaßlichen Autors der Toccata A-Dur gewinnt das Bild von Johann Adams Reincken als renommiertem Tastenkünstler merklich an Profil, denn bei der überaus kargen Überlieferung seiner Claviermusik nimmt sich eigentlich jede Wiederentdeckung als bedeutend aus. Das war schon einmal der Fall beim Auftauchen einer ehemals unbekannteren Toccata g-Moll in einer Abschrift des 19. Jahrhunderts.<sup>38</sup> War vorher nur eine einzelne Toccata Reinckens bekannt, so konstituiert sich mit dieser Neuentdeckung sowie der Zuschreibung der A-Dur-Komposition als Werk Reinckens die Toccata bei ihm zu einer substantiell relativ wichtigen Gattung.

Die Überlieferung der wohl von Reincken stammenden Toccata A-Dur im Rahmen eines im übrigen authentischen Bach-Repertoires, wie es in dem „Knuthschen Sammelband“ der Fall war,<sup>39</sup> sollte nicht wundern, denn Bach muß als wichtiger Vermittler von Reinckens Claviermusik betrachtet werden. Die Choralfantasie „Was kann uns kommen an für Not“, die Toccata G-Dur, das Ballett e-Moll, die „Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen“ sowie die Cembalosuited C-Dur (Nr. IV), G-Dur und d-Moll sind sämtlich in Quellen überliefert, deren Inhalt wahr-

<sup>37</sup> Diese Deutung kann aufgrund der hypothetischen zeitlichen Einordnung beider Werke weiter untermauert werden. Nimmt man die Franck-Hypothese zur Überlieferung der A-Dur-Toccata an (vgl. S. 125f.), dann liegt mit 1690 ein Terminus ante quem vor. Gerade nach diesem Zeitpunkt ordnet M. Belotti (*Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes – Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt am Main 1995, S. 294) BuxWV 165 ein (unter die „wahrscheinlich relativ späten Werke der Lübecker Zeit [nach 1690?]“).

<sup>38</sup> Brüssel, Königliche Bibliothek Albert I, *Féris 2072 C* (Abschrift von François-Joseph Féris [1784–1871]); obwohl das Werk quellenmäßig somit etwas schwach überliefert ist, gibt es trotz verschiedener in bezug auf Reincken singulärer Stilmerkmale zunächst wenig Grund an Féris' Zuschreibung zu zweifeln. Das Werk wurde von Ewald Kooiman (Hoofddorp, Niederlande) entdeckt; zur Edition des Werkes vgl. Fußnote 28.

<sup>39</sup> Zum Inhalt vgl. Fußnote 13.

scheinlich weitgehend auf Bach zurückzuführen ist.<sup>40</sup> Zusammen mit der A-Dur-Toccaten bildeten diese Werke wohl einen Teil von Bachs frühem Repertoire. Die stilistischen Beziehungen, die Gloria Rose unschwer zwischen der A-Dur-Toccaten BWV Anh. 178 und Bachs Cembalotoccaten feststellen konnte,<sup>41</sup> erklären sich somit von selbst: das Werk hat offensichtlich eine wichtige Rolle in der Ausbildung von Bachs eigenem Toccatenstil gespielt.

Christoph Wolff hat vor einigen Jahren Reinckens Bedeutung für Bach nachdrücklich betont.<sup>42</sup> Nach seiner Ansicht war Reincken vielleicht der bedeutendste Lehrer Bachs und der wichtigste Vermittler der norddeutschen Clavierkunst insgesamt. Die Identifizierung der Toccaten A-Dur rückt diese Beziehung in neues Licht. Das betrifft vor allem Fragen zu Bachs Toccatenschaffen. Dessen ungewöhnlich große Bedeutung in Bachs Frühschaffen ließ sich bisher eigentlich nur unbefriedigend erklären. Bei vielen Meistern, deren Werke für Bachs Entwicklung als (Clavier-)Komponist von entscheidender Bedeutung gewesen sein müssen, kommt die Toccaten überhaupt nicht vor, wie bei Vincent Lübeck, Nikolaus Bruhns oder Georg Böhm. Selbst bei Buxtehude spielt die Toccaten gegenüber der im „freien“ Clavierwerk dominierenden Gattung des Präludiums eine sekundäre Rolle (die G-Dur Toccaten BuxWV 165 gehört zu einer Gruppe von lediglich fünf als „Toccaten“ überlieferten Clavierwerken Buxtehudes). Die Bedeutung der Toccaten als Gattung – im Gegensatz zur „Toccaten“ als stilistischem Prinzip – für die norddeutsche Schule ist bisher wohl insgesamt überschätzt worden; sie spielt relativ gesehen eine untergeordnete Rolle.<sup>43</sup>

Die einzige Ausnahme bildet offensichtlich Reincken. Von ihm liegen jetzt drei Toccaten vor, während Präludien in seinem erhaltenen Schaffen ganz fehlen. Da sein erhaltenes Clavierwerk sich eher bescheiden ausnimmt, könnte das durchaus einen Zufall der Überlieferung darstellen, aber möglicherweise ist es in Wirklichkeit eine Eigenart von Reinckens Schaffen, deren Einfluß sich dann bei Bach direkt wiederfindet. Hiervon gingen offenbar entscheidende Impulse aus, die zu der intensiven und eindrucksvollen Beschäftigung mit der Toccaten in Bachs Frühwerk führten. Die Tatsache, daß Reinckens Toccaten sämtlich manualiter angelegt sind,<sup>44</sup> kann zudem sinnvoll zur Dominanz gerade dieser Toccatenform bei Bach in Beziehung gesetzt werden.

<sup>40</sup> „Was kann uns kommen an für Not“ in SBB, P 802; die Toccaten G-Dur, das Ballett e-Moll sowie die „Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen“ im „Andreas-Bach-Buch“ (vgl. Fußnote 21); die Suiten C-Dur, G-Dur und d-Moll in der „Möllerschen Handschrift“ (vgl. Fußnote 22). – Zur Zuschreibung der unter dem Namen Georg Böhm überlieferten Suite d-Moll an Reincken vgl. R. Hill, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik. Das Variations-suitenrepertoire J. A. Reinckens*, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit – Bericht über das Lübecker Symposium 1987, hrsg. von A. Edler und F. Krummacher, Kassel 1990, S. 211 f.

<sup>41</sup> Rose, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 212–215.

<sup>42</sup> *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach. Zum Kontext des Bæchischen Frühwerks*, BJ 1985, S. 99–118; Wiederabdruck in: C. Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge/Mass. 1991, S. 56–71.

<sup>43</sup> Vgl. vom Verfasser *Die norddeutsche Orgeltoccaten: ein gattungsgeschichtliches Phantom?* (in Vorbereitung).

<sup>44</sup> Das gilt bezeichnenderweise auch für die singuläre Toccaten des Reincken-Schülers (?) Peter Heidorn (vgl. Fußnote 35).

Die Bedeutung Reinckens für Bachs Frühwerk läßt sich aber noch weiter konkretisieren. Bachs früheste Autographen – entstanden um 1705 – betreffen bekanntlich sämtlich Orgelwerke: Präludium und Fuge g-Moll BWV 535 a (in der „Möllerschen Handschrift“) sowie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739/[764] (SBB, P 488).<sup>45</sup> Wolff bemerkt, daß alle drei Werke „in besonderer Weise norddeutschen Geist [atmen]“, und betont insbesondere die stilistische Nähe von BWV 739 zu Reinckens Choralfantasien.<sup>46</sup> Tatsächlich weist das Werk verschiedene Verbindungslinien auf zu „Was kann uns kommen an für Not“, vor allem in der Dominanz einer „motorischen“ Sechzehntelbewegung. Die Beziehungen Reinckens zu dem g-Moll-Werk BWV 535 a scheinen aber noch enger zu sein, denn das hier benutzte Fugenthema bildet unübersehbar eine Variante eines Themas von Reincken, wie sie in einer Fuge von Heidorn erhalten geblieben ist (Notenbeispiel 3a).<sup>47</sup> Heidorns „*Fuga. Thema Reinkianum à Domino Heydornio elaboratum.*“ ist, wie BWV 535 a, in der „Möllerschen Handschrift“ überliefert (fol. 33v–35v), und zwar keine zwanzig Seiten entfernt von Bachs autographischer Eintragung von BWV 535 a (fol. 44r–45r). Hier scheinen direkte Verbindungslinien dokumentiert zu sein – um so mehr, als das Thema des in derselben Quelle überlieferten Capriccios D-Dur von Georg Böhm (fol. 25v–27r, Notenbeispiel 3b) anscheinend ebenfalls auf einer Variante von Reinckens Thema basiert.<sup>48</sup> Somit lassen sich mit beiden in

## Beispiel 3

a)  
Heidorn

BWV 535a

b)

Böhm, Capriccio D-Dur

<sup>45</sup> Die anonyme Fantasie c-Moll BWV Anh. 205, die Bach selbst in deutscher Tabulaturchrift im „Andreas-Bach-Buch“ eintrug (fol. 72v) und die ihm daher wohl zugeschrieben werden kann (vgl. D. Kilian, *Zu einem Bachschen Tabulaturautograph*, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel 1983, S. 161–167) gehört einer völlig anderen Stilrichtung an (sie stellt eine Studie im italienischen Kontrapunktstil dar).

<sup>46</sup> Wolff, Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach (vgl. Fußnote 42), S. 108.

<sup>47</sup> Heidorns Fuge ist ediert in *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, hrsg. von R. Hill, Cambridge/Mass. 1991 (Harvard Publications in Music. 16.), S. 98–103; auch BWV 535 a ist in diese Edition aufgenommen worden (S. 1–4).

<sup>48</sup> Freundlicher Hinweis von Ulf Grapenthin.

c)  
BWV 896/2

Reincken

Frühautographen überlieferten Orgelwerken Bachs feste Beziehungen zu Reincken feststellen.<sup>48a</sup>

Die „Möllersche Handschrift“, das von Bachs Bruder Johann Christoph (1671–1721) angelegte und inhaltlich offenbar stark von Johann Sebastian bestimmte Sammelwerk,<sup>49</sup> scheint insgesamt das zentrale Dokument der Rezeption Reinckens durch Bach zu bilden. Sie enthält nicht nur BWV 535a, sondern auch eine frühe Abschrift von BWV 739 (fol. 76v–78r, geschrieben – wie die Heidorn-Fuge – von Johann Christoph Bach);<sup>50</sup> neben den schon erwähnten Werken von Heidorn und Böhm, die wie BWV 535a auf dem „Thema Reinckenianum“ basieren, sowie Buxtehudes Toccata „à la Reincken“ BuxWV 165, enthält die Quelle von Reincken selbst zwei oder möglicherweise gar drei Cembalosuiten.<sup>51</sup> Darüber hinaus enthalten zwei weitere Bach-Einträge Beziehungen zu Reinckens Musik. Das Thema der Fuge A-Dur BWV 896/2 scheint auf einem Giguenthema Reinckens zu basieren (aus der Cembalosuite Nr. III C-Dur<sup>52</sup> – Notenbeispiel 3c); beide Stücke benutzen auch die Themenumkehrung. Die „Möllersche Handschrift“ enthält auch die Frühfassung von Bachs Toccata D-Dur BWV 912a (fol. 49r–51r, unmittelbar vor der Aufzeichnung von BuxWV 165 [fol. 52v–53r], beide Abschriften von der Hand Johann Christoph Bachs). Schon längst wurde bemerkt, daß der Eröffnungsgestus dieses Werkes mit demjenigen der A-Dur-Toccata verwandt ist.<sup>53</sup> Es scheint, daß Bach hier tatsächlich bewußt bei der A-Dur-Toccata anknüpft: Reinckens Eröffnungsidee wird mit leichten Modifikationen übernommen und in modellhafter Weise wiederholt und entwickelt.

<sup>48a</sup> Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß das einzige andere zweiteilige freie Orgelwerk Bachs in g-Moll gerade die Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542 betrifft, also jenes Werk, das seit Spitta immer wieder mit Bachs Hamburger Besuch 1720 und seiner Wiederbegegnung mit Reincken in Beziehung gebracht wird (für eine Zusammenfassung der Argumente vgl. P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 1, Cambridge 1980, S. 118–120, 124). Möglicherweise diente das reife Großwerk BWV 542 als „Ersatz“ für das Frühwerk BWV 535 (a); der nachweisbare niederländisch-Hamburgische Hintergrund des Fugenthemas von BWV 542 könnte dann wiederum als Hinweis auf ein „Thema Reinckenianum“ betrachtet werden.

<sup>49</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 55f.; vgl. auch Fußnote 40.

<sup>50</sup> Die dritte Quelle zu BWV 739 ist gleichfalls sehr früh: das Plauerer Orgelbuch (1708), das nur in Fotokopie erhalten geblieben ist (Berlin SIM, *Fot. Bü 129*).

<sup>51</sup> Vgl. Fußnote 40.

<sup>52</sup> Reincken, *Sämtliche Werke für Cembalo* (vgl. Fußnote 27), S. 11.

<sup>53</sup> J. A. Fuller-Maitland, *The Toccatas of Bach*, SIMG 14, 1912/13, S. 579f.; Rose, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 212.

Die Verbindungslinien zwischen der D-Dur-Toccatà BWV 912a und diesem sowie anderen Werken Reinckens sind aber noch vielfältiger. So scheint der Figurationsstil des Allegros T. 11 ff. direkt auf verschiedenen Mustern in Reinckens g-Moll-Fuge zu basieren. Die „ostinatohafte“ Passage T. 71–73 ist ganz nach Reinckens Art, und die ausgedehnte Stelle im „style luthé“ in T. 96–104 mag von T. 59–66 aus Reinckens G-Dur-Toccatà inspiriert sein. Die Anwendung des „altertümlichen“<sup>54</sup> zusammengesetzten Sechzehnteltaktes sowohl im „Fugato“ der Toccatà A-Dur (18/16) als auch in der Schlußfuge der D-Dur-Toccatà BWV 912(a) (6/16) könnte eine weitere Beziehung darstellen. Es finden sich bei Bach in den Zwischenspielen direkte Anklänge an die „häkligen“ Triolen in BWV Anh. 178, kulminierend in der einstimmigen Schlußpassage T. 268 ff.; bezeichnenderweise ist diese quasi-entlehnte Passage in der revidierten Fassung der D-Dur-Toccatà (BWV 912) gestrichen. Zusammen mit der Toccatà e-Moll BWV 914 bildet BWV 912(a) die einzige Toccatà Bachs, die rezitativische Passagen in der Art der A-Dur-Toccatà enthält. Im Hinblick auf die ersichtlichen Beziehungen zwischen Reinckens Toccatà A-Dur und der D-Dur-Toccatà BWV 912a ist es wichtig festzustellen, daß der „Knuthsche Sammelband“ auch eine Kopie der D-Dur-Toccatà enthielt (wenn auch in der revidierten Fassung BWV 912).<sup>55</sup> Vielleicht stellt dieses bedeutende Frühwerk Bachs neben BWV 535a und 739 eine weitere „Hommage à Reincken“ dar?<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Vgl. J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II, Berlin 1776, S. 130.

<sup>55</sup> Zum Verhältnis beider Fassungen vgl. C. Eisert, *Die Clavier-Toccaten BWV 910-916 von Johann Sebastian Bach. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks*, Mainz 1994, S. 104–131; eine handliche Gegenüberstellung beider Fassungen bietet die Ausgabe von H. Lohmann, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke III*, Wiesbaden 1979, S. 70–83.

<sup>56</sup> Nach älterer Tradition war Bachs „Toccatà prima“ d-Moll BWV 913(a) seinem Bruder Johann Christoph Bach (1671–1721) gewidmet („In honorem delectissimi fratris Christ. B. Ohrdruffiensis“; vgl. Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 341); es ist deshalb nicht undenkbar, daß auch die nachfolgenden Toccaten ursprünglich Widmungen trugen; vielleicht BWV 912(a) eine solche an Reincken? – Zur Orientierung folgt hier eine tabellarische Zusammenfassung der in der vorliegenden Studie erfaßten Werkgruppe, die man als den „Reincken-Komplex“ der „Möllerschen Handschrift“ bezeichnen könnte:

Nr.	fol.	Werk
6	15v	J. A. Reincken, Suite G-Dur
13	25v	G. Böhm, Capriccio D-Dur [„Thema Reinkianum“]
15	29r	J. A. Reincken, Suite C-Dur [Nr. IV]
17	33v	P. Heidorn, Fuge d-Moll „Thema Reinkianum“
20	39v	J. A. Reincken (?), Suite d-Moll
23	44r	J. S. Bach, Fuge g-Moll BWV 535a/2 [„Thema Reinkianum“]
28	49r	J. S. Bach, Toccatà D-Dur BWV 912a
29	52v	D. Buxtehude, Toccatà G-Dur BuxWV 165
34	62v	J. S. Bach, Fuge A-Dur BWV 896
43	76v	J. S. Bach, Choralfantasie BWV 739