

# Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199

Von Tatjana Schabalina (St. Petersburg)

Das Thema „Bach-Quellen in Rußland“ ist zweifellos nicht so ergiebig wie beispielsweise „Bach-Quellen in Amerika“ oder gar „Bach-Quellen in Deutschland“, weist aber dennoch einige verschiedene Aspekte auf und hat im Laufe der letzten anderthalb Jahrhunderte regelmäßig in der weltweiten Bach-Forschung Aufmerksamkeit erregt durch die Entdeckung dieses oder jenes vorher unbekanntes Autographs.

In der Geschichte der Überlieferung von Bachschen Autographen in Rußland lassen sich mehrere Etappen erkennen. Die erste gehört in die Lebenszeit des Komponisten selbst sowie diejenige seiner Schüler. Bekanntlich hatten Bachs Schulfreund Georg Erdmann, später russischer Resident in Danzig, sowie Hermann Carl Reichsgraf Keyserlingk, dessen Person mit der Entstehungsgeschichte der Goldberg-Variationen verbunden ist, direkte Beziehungen zu Rußland. Einige Schüler des großen Komponisten sowie manche, die das Glück hatten, Bach persönlich zu kennen, haben nachmals in Rußland gelebt und gearbeitet. So wanderten in dieser Etappe zwei Briefe Johann Sebastian Bachs an Georg Erdmann nach Rußland. Der eine – vom 28. Oktober 1730 – wurde 1862 in den hinterlassenen Papieren Erdmanns durch Oskar von Rieseemann entdeckt und von Philipp Spitta<sup>1</sup> erstmals veröffentlicht. Der relativ junge Fund von Grigorij Pantijelew, der Anfang der 1980er Jahre im Archiv für Außenpolitik der UdSSR einen zweiten Brief Bachs an Erdmann ermitteln konnte, ergänzt das Bild des nach Rußland geratenen Teiles von Bachs brieflicher Hinterlassenschaft.<sup>2</sup>

Die zweite Etappe läßt sich in der Mitte und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ansetzen, als in allen europäischen Ländern das Interesse für Bachs Werke weiter zunahm. Im Zusammenhang mit der Erwerbung von Autographen großer Komponisten durch Angehörige des Adels, sowie durch deren Beziehungen zu Sammlern entwickelte sich eine neue Form der Überlieferung von Bachs Autographen in Rußland. So bereicherten während der zweiten

<sup>1</sup> Vgl. Spitta I, S. X, 187, 520; II, S. 82–84.

<sup>2</sup> Der Brief vom 28. Juli 1726 ist aller Wahrscheinlichkeit nach das erste Schreiben Bachs an G. Erdmann, siehe: G. J. Pantijelew, *Dwesti pjatdesjat let spustja*, in: *Sowjetskaja musika*, 1983, No. 3, S. 74–76; ders., *Pisma I. S. Bacha w archiwach SSSR*, in: *Russkaja kniga o Bache*, sb. st. pod red. T. N. Liwanowoj i Wl. W. Protopopowa, 2-e isd., Moskwa 1986, S. 177–183.

Hälfte des 19. Jahrhunderts Fragmente der ersten Leipziger Fassung der Kantate „Ein feste Burg“ BWV 80b<sup>3</sup> sowie der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ BWV 188 die Sammlungen der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek in Sankt Petersburg.<sup>4</sup> Durch Siegfried Wilhelm Dehn und Alexis F. Lwow wurde derselben Bibliothek zudem das Autograph des sogenannten Kleinen Magnificats BWV Anh. 21 übergeben, eines Werkes, das lange Zeit Johann Sebastian Bach zugeschrieben wurde, bis sich die Autorschaft von Melchior Hoffmann<sup>5</sup> herausstellte.

Die letzte wichtige Etappe in der Geschichte dieses Themas schließlich ist mit den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs verbunden. Die Suche nach Quellen, die während dieser Zeit in das Gebiet der ehemaligen UdSSR gelangten, setzt sich bis zum heutigen Tag fort. Die vor kurzem erfolgte sensationelle Entdeckung (nebst anschließender Rückgabe an Deutschland) von Quellen, die sich für einige Jahrzehnte in der Ukraine befanden, zeigt, daß in Länder, die früher Teil der Sowjetunion waren, vor und nach Kriegsende eine ziemlich große Menge von Materialien aus deutschen Archiven geraten ist. Es ist nicht verwunderlich, daß das Interesse speziell für diese Periode in der Überlieferungsgeschichte von Bachs Autographen in Rußland in letzter Zeit andere Aspekte des zu erörternden Themas weitgehend verdrängt hat. Bach-

<sup>3</sup> Das Blatt mit dem ersten Satz dieser Fassung sowie dem Anfang des zweiten Satzes wurde als Andenken in drei Teile zerschnitten, die sich jetzt an verschiedenen Orten befinden: Der obere Teil im Adam-Mickiewicz-Museum in Paris, der mittlere in St. Petersburg und der untere in der Sammlung von William H. Scheide in Princeton. Anhand dieser Fragmente konnte man feststellen, daß der bekannten Fassung der Kantate zum Reformationsfest eine Version aus den ersten Leipziger Jahren mit einem ungewöhnlichen Anfang in Form einer vierstimmigen Choralharmonisierung mit Continuo Begleitung vorausging (vgl. C. Wolff, *Bach: Essays ...*, S. 152–157; BC I/2, S. 776; L. A. Fedorowskaja, *Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin*, BJ 1989, S. 55–63 bzw. dies., *Avtoğraf Bacha – dar polskoj pianistki*, in: Pamjatniki kulturny. Nowyje otkrytija: Pismennost. Iskusstwo. Archeologija. Ezhegodnik 1997, sost. T. B. Knjasevskaja, Moskwa 1999, S. 211–217, sowie Wl. W. Protopopow, *Notnyje avtografy I. S. Bacha w SSSR*, in: Russkaja kniga o Bache (wie Fußnote 2), S. 170–176.

<sup>4</sup> Dieses Fragment bildet den oberen Teil eines Folioblattes und enthält 7 Takte der Alt-Arie „Unerforschlich ist die Weise“ – auf der Vorderseite T. 9–12, auf der Rückseite T. 67–69. Dem Autograph wurde ein Blättchen mit einer Expertise von Aloys Fuchs angeklebt: „Der Unterzeichnete bestätigt hiermit, daß das vorliegende / Fragment aus einer Cantate von Joh. Seb. Bach – zuver-/ lässig von dessen eigener Handschrift ist. / Wien am 3 Februar 1853 / Aloys Fuchs[.] / Mitglied des D[eu]t[schen] Hofkriegerates“.

<sup>5</sup> Vgl. A. Glöckner, *Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21*, BJ 1982, S. 97–102.

Quellen, die in der zweiten von uns bezeichneten Etappe, nämlich Mitte bis zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach Rußland kamen, sind jedoch, wie sich zeigt, noch nicht umfassend erkundet worden.

## I

Über Johann Sebastian Bachs Notenautographe in Rußland liegen Arbeiten von Wladimir W. Protopopow und Ludmilla A. Fedorowskaja vor.<sup>6</sup> Auch Forscher aus Deutschland, England und anderen Ländern haben sich mit der Suche nach Quellen zu Werken Bachs in russischen Bibliotheken und Archiven beschäftigt.<sup>7</sup> Bis vor kurzer Zeit waren als Bachsche Notenautographe jedoch nur die erwähnten Fragmente einer frühen Fassung der Kantate zum Reformationsfest BWV 80b sowie der Kantate BWV 188 bekannt (beide befinden sich gegenwärtig in der Russischen Nationalbibliothek „Saltykow-Ščedrin“, Sankt Petersburg).

Ein drittes Bach-Autograph, das sich allem Anschein nach seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Rußland befindet und im Sankt Petersburger Puschkin-Haus unter der Nr. 9789w aufbewahrt wird, war merkwürdigerweise bis vor kurzem in der Bach-Forschung überhaupt nicht bekannt.<sup>8</sup> Dieses Autograph, die vollständige Stimme der ersten Violine aus der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199, wird in keiner Ausgabe des von Wolfgang Schmieder erstellten Bach-Werke-Verzeichnisses erwähnt.<sup>9</sup> Auch für Editionen der Kantate wurde es nicht herangezogen.<sup>10</sup> In der Übersicht der gegenwärtig bekannten Autographe Bachs im entsprechenden Band der Neuen

<sup>6</sup> L. A. Fedorowskaja, *Ein Bach-Autograph ...* (wie Fußnote 3); dies., *Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen*, BJ 1990, S. 27–35; dies., *Avtograf Bacha – dar polskoj pianistki* (wie Fußnote 3); Wl. W. Protopopow, *Prinzipy muzykalnoj formy I. S. Bacha: Otšcherki*, Moskwa 1981, S. 331–334; ders., *Notnyje avtografy I. S. Bacha w SSSR ...* (wie Fußnote 3).

<sup>7</sup> Vgl. W. G. Whittaker, *A lost Bach Magnificat*, in: *Music & Letters* 21, 1940, S. 312–318; W. Hobohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Musik“*, BJ 1973, S. 5–32; A. Glöckner (wie Fußnote 5), u. a.

<sup>8</sup> In den oben aufgeführten Beiträgen (vgl. Fußnoten 3, 6, 7) wird das Autograph des Puschkin-Hauses nicht erwähnt. Nach mündlichem Hinweis von Hans-Joachim Schulze hatte L. A. Fedorowskaja vor etwa zehn Jahren eine Untersuchung dieses Manuskriptes begonnen, doch wurde wegen verschiedenen Umständen diese Arbeit leider nicht weitergeführt.

<sup>9</sup> Vgl. BWV, S. 261f., BWV<sup>2</sup>, S. 320–322, sowie BWV<sup>2a</sup>, S. 201.

<sup>10</sup> Vgl. u. a. NBG XIII/2, Leipzig 1913, und NBA I/20.



Bach-Ausgabe, der der Notenhandschrift Bachs gewidmet ist, wird das Autograph des Puschkin-Hauses gleichfalls nicht erwähnt.<sup>11</sup>

Die Untersuchung dieses Autographs und der Vergleich seines Inhalts mit allen anderen bis heute bekannten Quellen der Kantate BWV 199 gibt Grund zu der Annahme, daß das Autograph auf eine bislang unbekannte Fassung der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ deutet und damit auf Bachs Arbeit an diesem Werk sowie die zeitliche Reihenfolge der verschiedenen Fassungen neues Licht werfen kann.

Über die Herkunft des genannten Autographs ist derzeit bekannt, daß im Jahre 1919 die nach einem der ersten Dekrete der Sowjetregierung gegründete Kommission für die Bewahrung von Kulturschätzen Autographe von großen westeuropäischen Komponisten, nämlich Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert, aus der Sammlung des Jussupow-Palastes an der Mojka (Sankt Petersburg) dem Puschkin-Haus übergeben hat. Nach heutiger Kenntnis stammen diese Kostbarkeiten aus der Sammlung der Fürstin Sinaida Jussupowa (1809–1893) geb. Naryschkina (in zweiter Ehe Gräfin de Cheauveaux).

Diese überaus ansehnliche Sammlung enthält Autographe von russischen und ausländischen Schriftstellern, Dichtern, Komponisten, historischen Personen, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Unter ihnen finden sich Manuskripte von Gogol, Puschkin, Zhukowskij, Lermontow, Wjazemskij, Derzhawin, Briefe von Châteaubriand, Schiller, Hugo, Béranger, Mérimée, Lamartine, ein Brief von Beethoven an einen Unbekannten, eine Notenschrift von Meyerbeer, ein Brief von Weber etc. Hohe Kultur und großes Kunstinteresse prägten mehrere Generationen der Jussupow-Familie, überaus wichtig war ihr Beitrag für die Sammlung und Erhaltung größter Kulturschätze.<sup>12</sup> Alle Vertreter dieses Geschlechts waren hochgebildete Menschen und zeichneten sich durch ihr öffentliches Wirken ebenso aus wie auch durch ihre Wohltätigkeit. Dabei war das Sammeln von Kunstgegenständen und Autographen hervorragender Persönlichkeiten ein besonderes Charakteristikum dieses bemerkenswerten Geschlechts, das gleichsam von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Die Galerie des Jussupow-Palastes an der Mojka, die Anfang

<sup>11</sup> Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel etc. und Leipzig 1989 (NBA IX/2), S. 203f.

<sup>12</sup> Siehe: *Jussupowskij dworez. Dworjanskije osobnjaky: Istorija roda, usadby i kolekzii*, pod red. G. M. Sweschnikowoj, Sankt-Petersburg 1999, S. 5f., 362–396; *Iz semejnoy perezpiski Jussupowich*, in: Reka wremjon: Kniga istorii i kulturny, kn. 2: Grazhdanskoje obščestwo i častnaja zhizn, Moskwa 1995, S. 96–100; L. W. Beljakaewa-Kasanskaja, *Silueti musikalnogo Peterburga: Putewoditel po muzikalnim teatram, koncertnym salam proshlogo i nastojaščego*, Sankt-Peterburg 2001, S. 97–113.

des 20. Jahrhunderts über 1200 Gemälde zählte, darunter Werke von Rembrandt, Potter, Boushe, Fragonard, Greuze, Tiepolo und anderen bekannten westeuropäischen Meistern, die umfangreiche Notenbibliothek, eine Musikinstrumentensammlung, darunter Violinen der berühmten Meister Amati und Stradivari, einzigartige Skulptur-, Bronze-, Edelstein- und Gobelinsammlungen – das alles ist nur eine unvollständige Aufzählung jenes Besitzes der Jussupow-Familie, der ihnen bedeutendes Ansehen bescherte und der bis heute einen wertvollen Teil der Kunstsammlungen in Rußland ausmacht.<sup>13</sup>

Eine kurze Beschreibung der Notenautographie von Haydn, Mozart und Schubert aus der Jussupow-Sammlung sei der Untersuchung der Bach-Handschrift vorangestellt.

Ein Blatt in Querformat enthält den Notentext zu zwei Kanons von Joseph Haydn aus dem Zyklus „Die heiligen zehn Gebote“ Hob. XXVIIa Nr. 1–10 (1791–1795). Auf der Vorderseite des Blattes findet sich das Autograph des siebten Kanons mit den Worten „Du sollst nicht stehlen“, die Rückseite zeigt eine Kompositionsskizze und eine eigene Version des fünften Kanons auf die Worte „Du sollst nicht töten“.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Leider waren bis heute keine Unterlagen zu finden, die Auskunft darüber geben könnten, wie und wann dieses Autograph Bachs in die Sammlung von S. I. Jussupowa gelangt ist. Die Aufteilung von Kunstgegenständen aus dem Jussupow-Palast auf verschiedene Museen und Archive erfolgte 1919 unter schwierigen Bedingungen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teil der Autographen, welche damals der Sammlung S. I. Jussupowa hinzugefügt wurden, nicht von ihr selbst, sondern von anderen Vertretern dieser Familie erworben worden sind. So war etwa Graf Nikolaj Borissowitsch Jussupow d. Ä. (1751–1831) ein bemerkenswerter Kunstsammler und bedeutender Sammler. Er war Gründer und erster Direktor der Ermitage und schuf eine hervorragende Sammlung mit Werken der westeuropäischen Malerei und Bildhauerkunst, Gegenständen der dekorativen und angewandten Kunst sowie eine bedeutende Bibliothek mit vielen seltenen Ausgaben. Sinaida Iwanownas Sohn, Graf Nikolaj Borissowitsch Jussupow d. J. (1827–1891), war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, studierte von Kind auf Violine bei Henri Vieuxtemps, konzertierte in Europa, komponierte fleißig, verfaßte eine Reihe von musikhistorischen Arbeiten und war Ehrenmitglied der Konservatorien in Paris und Rom. Kaum weniger bemerkenswert als Kunstförderer waren auch andere Angehörige dieses Adelsgeschlechts. Der sehr umfangreiche Fonds der Grafen Jussupow mit ihrer Privat- und Geschäftskorrespondenz und anderen Unterlagen befindet sich derzeit in Moskau im Russischen Staatsarchiv für Ältere Akten. Die Verfasserin arbeitet seit geraumer Zeit in diesem Archiv mit dem Ziel, neue Materialien in Verbindung mit dem zu beschreibenden Autograph zu finden, sowie allgemein auf der Suche nach anderen Quellen.

<sup>14</sup> Vgl. G. Feder, *Ein Kanon-Autograph von J. Haydn in Leningrad*, in: *Haydn-Studien* 4, München 1976–1980, S. 52–55. A. van Hobokens *Haydn-Katalog* erwähnt diese Kanon-Fassungen sowie deren heutige Aufbewahrung unter „Addenda und Corri-

Ein anderes Blatt der Sammlung enthält ein Autograph von Mozart, das Klavier-Übungsstück KV 626b/48.<sup>15</sup> Bevor es in den Besitz der Jussupows gelangte, befand dieses Autograph sich in der Sammlung von Aloys Fuchs.<sup>16</sup> Hiervon zeugt ein beiliegendes Blättchen mit einem Attestat von der Hand Aloys Fuchs': „Diese 3 Blätter sind vollkommen ächt v. Mozart / und äußerst interessant“<sup>17</sup>.

Bei einem weiteren Blatt in Querformat handelt es sich um ein Autograph von Franz Schubert mit der Niederschrift der letzten Takte der ersten Fassung der Acht Variationen auf ein französisches Lied für Klavier zu vier Händen op.10 (Deutsch Nr. 624<sup>18</sup>). Die Takte 230 bis 259 des im Puschkin-Haus befindlichen Autographs enthalten einen von Schubert noch nicht in die endgültige Gestalt gebrachten Text und unterscheiden sich weitgehend vom Schlußsatz der veröffentlichten Fassung dieser Variationen.

Die genannten Autographe sind der Fachliteratur seit den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts bekannt und dort auch beschrieben worden. Wie aus den zitierten Artikeln und Katalogen ersichtlich, haben sich hauptsächlich deutsche und österreichische Musikwissenschaftler mit deren Untersuchung beschäftigt. Bachs Autograph blieb lange Zeit unbeachtet, obwohl es mit den erwähnten, mehrfach untersuchten Manuskripten von Haydn, Mozart und Schubert in derselben Sammlung (ja sogar in derselben Mappe!) lag. Das ist um so merkwürdiger, als das Bach-Autograph während all dieser Jahre sich nicht in irgendwelchen geheimen Fonds befand, sondern im Gegenteil für die Forschung frei zur Verfügung stand und sogar jahrelang während der Führungen den Besuchern des Puschkin-Hauses vorgezeigt wurde.

Die Einzigartigkeit dieses Manuskripts besteht unter anderem darin, daß es, wie sich herausstellt, das einzige bis jetzt bekannte vollständige Notenauto-

---

genda“ (vgl. *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, zusammengestellt von Anthony van Hoboken*, Bd. 3: Register. Addenda und Corrigenda, Mainz 1978, S. 376).

<sup>15</sup> Dieses Autograph wird in der 8. Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1983), S. 742f., erwähnt.

<sup>16</sup> Vgl. R. Schaal, *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Wien 1966, S. 120.

<sup>17</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde diese Notiz nicht nur für das genannte Autograph abgefaßt, sondern auch für zwei andere Blätter von Mozarts Hand, da es sich bei dem Autograph des Puschkin-Hauses nur um ein einzelnes Blatt in Querformat handelt. Zur ersten Faksimileausgabe des Autographs und zu dessen Untersuchung siehe E. Schenk, *Ein unbekanntes Klavier-Übungsstück Mozarts*, in: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, Graz, Wien, Köln 1962, No. 14 (Sonderdruck), S. 97–106.

<sup>18</sup> Vgl. *Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, von Otto Erich Deutsch. *Neuausgabe in deutscher Sprache*, bearb. und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, Kassel, Basel etc. 1978, S. 361f.



graph Bachs in Rußland ist. Im Unterschied zu den Fragmenten der Kantaten BWV 80b und BWV 188, die nur einzelne Takte enthalten und aus schmalen, aus den originalen Blättern der Notenmanuskripte herausgeschnittenen Streifen bestehen, ist das Autograph des Puschkin-Hauses eine in hervorragendem Zustand erhaltene, vollständige Originalstimme. Den Schlußtaktten folgt, von der Hand des Komponisten geschrieben, das Wort „Fine“.

Der Notentext befindet sich auf drei Seiten eines gefalteten Bogens. Das Format des aufgeschlagenen Bogens beträgt  $32 \times 46$  cm.<sup>19</sup> Die erste Seite enthält 13, die folgenden beiden Seiten 12 Systeme, die letzte Seite weist 13 unbenutzte Systeme auf. Entlang der Mitte des Blattes verläuft eine deutlich bemerkbare horizontale Falte. Offensichtlich hat einer der Besitzer des Autographs dieses in der Mitte gefaltet (zum Glück blieb der Notentext unversehrt). Das Wasserzeichen des Papiers ist deutlich erkennbar und befindet sich in der Mitte des Bogens am Falz. Es handelt sich um das Monogramm eines unbekanntes Papiermachers (siehe Abb. 1). Die Stege verlaufen waagrecht mit einem Abstand von 24 mm. Wie im Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften angegeben, findet sich dieses Zeichen mehrfach in Bachs Autographen und zwar als Gegenmarke des Zeichens Springendes Einhorn. Das Monogramm befand sich im rechten Teil des Bogens, dessen Format ursprünglich doppelt so groß war wie dasjenige des zu betrachtenden Autographs.<sup>20</sup>

Die erste Seite des Manuskripts zeigt oben in der Mitte die Überschrift von Bachs Hand: „Violino 1“. Es folgen alle Sätze der Kantate nacheinander: S. 1 Rezitativ, Arie, Rezitativ (das letzte System dieser Seite ist unbenutzt, siehe Abb. 2); S. 2 die nächste Arie (siehe Abb. 3); S. 3 deren letzte drei Takte, danach „Da Capo“, anschließend „Recit. tacet“, „Chorale tacet“, Notentext des folgenden Rezitativs und der abschließenden Arie. Wie bereits erwähnt, steht nach dem Doppelstrich mit Fermate der Vermerk „Fine“ in der Handschrift Bachs. Unter den Schlußtaktten des Notentextes findet sich eine Echtheitsbestätigung des Professors und Musikdirektors der Berliner Universität Adolf Bernhard Marx: „Daß vorstehendes Manuscript von Seb. Bach eigner / Hand geschrieben, bezeuge ich nach meiner Kennt- / niß der Handschrift des Meisters. / Berlin den 5 November 1847. / Dr. A. B. Marx. / Prof. d[.] Universität / Musikdirektor“. Diesem Vermerk folgt eine weitere Attestierung von der Hand des Wiener Musikforschers und Autographensammlers Aloys Fuchs: „Der hier bemerkten Bestätigung der vollkommenen Aechtheit / der Original=Hand-

<sup>19</sup> Ungeachtet einer im Puschkin-Haus durchgeführten Restaurierung des Autographs ist dessen Format praktisch unverändert erhalten. Im ganzen ist der heutige Zustand des Autographs als gut zu beurteilen. Der Text ist nirgends vom sogenannten Tintenfraß beeinträchtigt.

<sup>20</sup> Weiß, Textband, S. 35; Abbildungen, S. 13.

schrift des großen Joh. Sebastian Bach / kann nach vollster Ueberzeugung beipflichten / Aloys Fuchs. / Wien am 22. Dezbr 1847. Mitglied der k. k. Hofkapelle“ (siehe Abb. 4).

Bekanntlich gelangte die Originalpartitur der Kantate samt den Stimmen nach dem Tod des Thomaskantors als Erbe an Carl Philipp Emanuel Bach. Der Nachlaßkatalog des Bach-Sohnes von 1790 führt diese Kantate auf Seite 71 auf: „Discant-Cantate: Mein Herze schwimmt in Blut etc. Mit 1 Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen“. Weitere Besitzer dieser Manuskripte waren der Hamburger Musikdirektor Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) und wahrscheinlich auch der Sammler Georg Poelchau (1773–1836). Im Auktionskatalog der Sammlung Schwencke aus dem Jahre 1824 sind auf Seite 15 unter der Überschrift „Original-Handschriften“ nur noch die Stimmen der Kantate angezeigt: „232 Bach, J. S., Kirchenstück: Mein Herz schwimmt etc. St[immen]“.<sup>21</sup> Nach dem Verkauf der Sammlung Schwencke findet man die Stimmen unter verschiedenen Besitzern aufgeteilt. Der größte Teil gelangte in die Königliche Bibliothek zu Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz). Eine einzelne Stimme (die der Viola da Gamba) befand sich in der Sammlung von Marie Gräfin Wimpffen geborene Baronesse von Eskeles (1801–1862) und wurde im Jahre 1898, gemäß dem Vermächtnis ihres Sohnes Victor Graf Wimpffen, an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übergeben. Wie man nunmehr weiß, wurde eine weitere Stimme separat verkauft, für die Sammlung der russischen Fürstin Sinaida Iwanowna Jussupowa erworben, und am 23. September 1919, zusammen mit anderen Autographen durch die Abteilung für Bewahrung, Statistik und Registrierung von Antiquitäten und Kunstdenkmälern an das Institut für russische Literatur bei der Akademie der Wissenschaften (Puschkin-Haus) übergeben.<sup>22</sup>

Den Echtheitsbestätigungen in der Wiener Viola-da-Gamba-Stimme und der Violino-I-Stimme im Puschkin-Haus nach verlief die Geschichte dieser Autographe während einer gewissen Periode recht ähnlich. Die Attestierung durch Adolf Bernhard Marx erfolgte an ein und demselben Tag. Das Autograph der Stimme Viola de Gamba enthält an einer freien Stelle eine Eintragung, die fast wörtlich mit derjenigen im Autograph des Puschkin-Hauses übereinstimmt: „Daß vorstehendes Manuscript nach meiner Kenntniß der / Handschrift von Sebastian Bach selbst geschrieben, bezeuge / ich mit Ueberzeugung. Berlin 5 November 1847. / Dr. A. B. Marx / Professor u Musikdirektor a. d. Universität“.

<sup>21</sup> Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann und E. May), Kassel etc. und Leipzig 1985, S. 13, 24.

<sup>22</sup> Vermerk auf der Registriertkarte der Sammlung von S. I. Jussupowa, die sich im Puschkin-Haus unter der Nummer 347 befindet.



Es bleibt ungeklärt, was danach mit diesen Autographen geschah, wie eines von ihnen aus dem Studierzimmer des Berliner Professors nach Österreich gelangte, in die Sammlung der Gräfin Marie Wimpffen, und wie das andere, das anderthalb Monate später von Aloys Fuchs nochmals attestiert wurde, nach Rußland in die Sammlung der Fürstin Jussupow wanderte. Möglicherweise entschloß der Besitzer der beiden Autographen sich im November 1847, sich an Adolf Bernhard Marx in Berlin als Experten für Bach-Autographen zu wenden, um sich ihrer Echtheit zu vergewissern. Vielleicht gingen kurz danach die Autographe an verschiedene Besitzer über, wobei der oder die Besitzer des Violin-Autographs sicherheitshalber eine zusätzliche Expertise durch einen anderen Fachmann, Aloys Fuchs in Wien, einholten. Danach verschwand dieses Manuskript auf geheimnisvolle Weise aus dem Blickfeld der Forscher.

## II

An Quellen zur Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ sind der Fachliteratur gegenwärtig die folgenden bekannt:

Autographe Partitur (Kopenhagen, Königliche Bibliothek, *C, I, 615*);

Autographe Partiturskizze zu Satz 8 (SBB, *P 1162*);

Neunzehn Originalstimmen, teils autograph, teils Kopistenschrift (SBB, *St 459, P 1162*)

Originalstimme Viola da Gamba (Wien, Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, *A 88*)

Im Bach Compendium ist das Verhältnis zwischen den erhaltenen Quellen und den bis heute bekannten Fassungen der Kantate BWV 199 folgendermaßen zusammengefaßt:

A 120a. Zwei Weimarer Fassungen (c-Moll). Zur ersten Fassung gehören das Original der Partitur (Kopenhagen, *C, I, 615*) und ein Teil der Stimmen (Originalstimmen a, Weimarer Material in c-Moll, *St 459*): Oboe, Violino 1, Violino 1 (Dublette), Violino 2, Viola, Violono, Fagotto (Schreiber: Anonymus Weimar 2, Anonymus Weimar 3) sowie die Stimme der obligaten Viola zu Satz 6 (*P 1162*). Von einer wiederholten Aufführung dieser Kantate während der Weimarer Jahre zeugt die von Johann Sebastian Bach selbst geschriebene Kombinationsstimme Violoncello/Oboe (*St 459*).

A 120b. Die Köthener Fassung (d-Moll). Von den erhaltenen Stimmen gehören folgende zu dieser Fassung: Zwei Continuo-Stimmen, eine davon in der Handschrift Bachs, die andere in der Handschrift eines unbekanntenen Kopisten der Köthener Jahre (Originalstimmen b, Köthener Material in d-Moll, *St 459*). Von einer weiteren Wiederaufführung in jenen Jahren zeugt eine fragmentarische autographe Partiturskizze zu Satz 8 (*P 1162*). Außerdem existieren zwei

unbezeichnete Stimmen: Violine beziehungsweise Viola zu Satz 8, beide in Bachs Autograph (*St 459*), dazu die Stimme Viola da Gamba zu Satz 6 bis 8, gleichfalls in Bachs Autograph (Wien, A 88).

A 120c. Die Leipziger Fassung (d-Moll). Dazu gehören folgende Stimmen (Originalstimmen c, Leipziger Material in d-moll, *St 459*): Violino 1, Violino 1 (Dublette), Violino 2, Violino 2 (Dublette), Viola (Schreiber: Christian Gottlob Meißner, Anonymus Ig, Anonymus Ik). Eine unbezeichnete Stimme (vermutlich Violoncello piccolo, *St 459*) zu Satz 6, von einem unbekanntem Kopisten geschrieben, gehört zu noch einer (undatierten) Leipziger Fassung.<sup>23</sup> Somit hat man im großen und ganzen im Bach Compendium sechs verschiedene Fassungen der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“.

In der Neuen Bach-Ausgabe entspricht die wesentliche Einordnung der Quellen etwa dem, was im Bach Compendium dargestellt ist. Es bestehen jedoch einige Unterschiede.

Klaus Hofmann (Herausgeber der Kantate im entsprechenden Band der Neuen Bach-Ausgabe) gliedert die Quellen in die autographe Originalpartitur (A), die autographe Partiturskizze zur Neufassung des Schlußsatzes (B) und drei Gruppen von Originalstimmen (C).<sup>24</sup> Dabei zeugen seiner Meinung nach die existierenden Materialien von vier Fassungen der Kantate: zwei Weimarer, die Köthener und die Leipziger. Im NBA-Notenband wurden demgemäß veröffentlicht: die Weimarer Erstfassung vollständig (im Haupttext), Satz 6 aus der zweiten Weimarer Fassung (Anhang I), Satz 6 bis 8 aus der Köthener Fassung (Anhang II) und die Leipziger Fassung vollständig (im Haupttext). Im Unterschied zu den Herausgebern des Bach Compendiums nimmt Hofmann zwar an, daß von der Aufführung der Kantate in der Köthener Zeit das Partiturfragment zu Satz 8 zeugt, dazu die Stimmen der Violine und Viola zu diesem Satz, und auch die Stimme der Viola da Gamba zu den Sätzen 6 bis 8 (Wien, A 88), doch ist nach seiner Meinung nicht klar, ob die Continuo-Stimmen ebenfalls für diese oder aber für eine andere Aufführung hergestellt wurden.

Auch Werner Wolffheim, Alfred Dürr, Georg von Dadelsen und andere haben sich mit der Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von Kantate BWV 199 beschäftigt.<sup>25</sup>

Ungeachtet aller bis zum heutigen Tage erarbeiteten Hypothesen sind sich die Fachleute darin einig, daß Bach für alle Fassungen der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ eine Solooboe vorgesehen hat. Während es bezüglich der

<sup>23</sup> BC I/2, S. 519–521.

<sup>24</sup> NBA I/20 Krit. Bericht, S. 13–57.

<sup>25</sup> Siehe: W. Wolffheim, „*Mein Herze schwimmt in Blut*“. Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs, BJ 1911, S. 1–22; Dürr Chr 2, S. 60; Dürr St 2, S. 28–30, 65–79; Dürr K (8. Aufl., Kassel etc. und München 2000), S. 546–550; TBSt 4/5, S. 77, 123, u. a.

ersten Weimarer Version und der letzten Leipziger Fassung keine besonderen Meinungsverschiedenheiten gibt, wird die Köthener Fassung unterschiedlich bewertet und wirft die meisten Fragen auf. Warum sind die Stimmen (sogar auch diejenigen der Streicher), die zu dieser Fassung gehören, in verschiedenen Tonarten geschrieben?<sup>26</sup> Warum gilt als Tonart der Köthener Fassung d-Moll, obwohl das erhaltene Partiturfragment zu Satz 8 sowie die auf Papier der Köthener Zeit geschriebenen Stimmen der Violine und der Viola einen Ton tiefer stehen?<sup>27</sup> Hat Bach die Partitur (oder alle anderen Stimmen) der Köthener Fassung in d-Moll geschrieben? Welches war ihre Besetzung? Wo und aus welchem Anlaß könnte sie in Köthen aufgeführt worden sein?

Die Stimmenabschrift zur Leipziger Fassung stellt gleichfalls einige Fragen. Eine Analyse der Manuskripte zeigt, daß sie anhand der Weimarer Quellen der Kantate gefertigt wurden. Dabei hat der Hauptkopist (Christian Gottlob Meißner), von dessen Hand die Stimmen für Violino 1, Violino 2 und Viola stammen, nicht nur eine einfache Abschrift hergestellt, sondern – wie verschiedene Korrekturen erkennen lassen – die zu schreibenden Stimmen um einen Ganzton hochtransponiert.

So wurden in der Stimme Violino 1, in Satz 4, T. 9, die ersten drei Noten ursprünglich als  $a^1 g^1 f^1$  geschrieben (das Auflösungszeichen vor der ersten Note war ersichtlich für die ursprüngliche Fassung – hier Note  $a^1$  – bestimmt) und erst danach einen Ganzton höher gesetzt. In derselben Arie (T. 29) finden wir eine weitere Korrektur: hier wurde die erste Note als  $c^2$  geschrieben und zu  $e^2$  korrigiert. Allem Anschein nach hatte der Kopist in diesem Fall, wohl aus Unachtsamkeit, die Transpositionsrichtung vergessen und somit diese Note eine Sekund erniedrigt, nicht erhöht. Derartige Versehen lassen sich – vorwiegend bei Intervallsprüngen – bei diesem Kopisten relativ häufig beobachten. In T. 34, wieder nach einem Intervallsprung, wurde die zweite Note zuerst als  $a^1$  angelegt, dann aber als  $c^2$  niedergeschrieben. Eine Korrektur von  $f^2$  zu  $a^2$  könnte in T. 47 vorliegen, doch ist dieser Befund unsicher – es könnte sich auch lediglich um einen Tintenfleck handeln. In T. 110 ist die allem Anschein nach ursprünglich als  $a^1$  gemeinte Halbenote in  $h^1$  korrigiert worden. In T. 116 sieht es so aus, als wäre die zweite Note wieder aus  $a^1$  zu  $h^1$  korrigiert worden (dem Kontext nach hat diese Kor-

<sup>26</sup> Dies weist auf die traditionelle Unterscheidung von Chorton und Kammerton sowie die Methoden, mit denen Bach in verschiedenen Perioden seines Lebens die damit verbundenen Probleme löste. Aber wie die Bach-Autographen belegen, wurden die Streicherstimmen in der Regel in einer einheitlichen Tonart notiert, und dementsprechend wurden diese Instrumente entweder im Chorton oder im Kammerton gestimmt.

<sup>27</sup> Die in der NBA erwähnte tonartliche Divergenz der Köthener Stimmen ließe sich damit erklären, daß Bach zum Teil Weimarer Stimmen in Chorton-Aufzeichnung verwendet haben könnte. Warum aber in einem solchen Fall die Stimme der Viola da Gamba im Kammerton notiert wurde, während andere Streicher einen Ton tiefer stehen, bleibt unklar.



rektur kaum mit der Transposition zu tun, sie ist eher zufälligen Charakters). In der Schlußarie findet sich in T. 9 eine deutliche Änderung der letzten Note: das anfänglich geschriebene  $a$  wurde um eine Terz nach oben zu  $c^1$  korrigiert. Auch hier tritt die Korrektur wieder nach einem Intervallsprung auf und wieder mag der Kopist die Richtung der Transposition nicht beachtet haben. Die von einem anderen Kopisten angefertigte Stimmendublette übernimmt an dieser Stelle die fehlerhafte Lesart  $a$  und läßt sie unkorrigiert. Offenkundig ist der Fehler in T. 9 der Erststimme erst später bemerkt worden. Weitere Fehler und Korrekturen in den Duplikaten der Stimmen führen zu ähnlichen Beobachtungen. In T. 16 der Schlußarie wurde in der Erststimme höchstwahrscheinlich die erste Note aus dem ursprünglichen  $h$  in  $d^1$  korrigiert – wieder nach einem Intervallsprung und noch dazu nach zwei Achtein Pause. In T. 20 sind zwei Noten mittels Korrektur eine Terz höher gesetzt: die Folge  $f^2 e^2$  wurde zu  $a^2 g^2$  geändert und durch Tabulaturbuchstaben verdeutlicht.

In der von demselben Kopisten geschriebenen Stimme Violino 2 findet man ähnliche Korrekturen. In Satz 1 (Rezitativ), T. 7, ist der Kopf der letzten Note als  $g^1$  angedeutet, endgültig als  $h^1$  aufgezeichnet. In Satz 3 (Rezitativ), T. 9, ist die zweite Note als  $f^2$  angedeutet, endgültig als  $d^2$  aufgezeichnet. In Satz 4, T. 2, ist die zweite Note als  $d^1$  angedeutet, endgültig als  $f^1$  aufgezeichnet. In derselben Arie in T. 20 sieht man eine deutliche Korrektur: ursprünglich wurde eine Halbenote  $g^1$  geschrieben, danach zu  $e^1$  korrigiert und mit Tabulaturbeischrift versehen. Im selben Satz in T. 39 wurde die letzte Note von  $f^1$  zu  $g^1$  korrigiert und durch Tabulaturbeischrift verdeutlicht. In T. 105 wurde offenbar der Notentext ursprünglich eine Terz tiefer geschrieben: in diesem Fall wurde der ganze Takt durchgestrichen und durch die korrekte Lesart ersetzt. Anhand des durchgestrichenen Textes läßt sich die Reihenfolge der Eintragungen genau verfolgen: so hat der Kopist  $g^1$  als Viertelnote mit Verlängerungspunkt geschrieben, für  $f^1$  schrieb er noch Notenkopf und -hals, für  $g^1$  und wahrscheinlich  $a^1$  nur die Köpfe. Diese Korrekturen sind ohne Zweifel nicht zufällig, sondern haben mit der Transposition zu tun. In T. 142 wurde die erste Note ursprünglich als  $d^1$  geschrieben, dann zu  $h$  korrigiert. Weitere Korrekturen weist dieselbe Stimme in der Schlußarie auf. In T. 11 wurde die dritte Note von  $a^1$  zu  $c^2$  korrigiert, in T. 12 und 13 eine ganze Passage eine Terz höher gesetzt: die ursprüngliche Eintragung lautete  $e^2 e^2 dis^2 e^2 h^1$  (wobei der Kopist die ersten fünf Noten noch mit Kopf, Hals, Fähnchen und gegebenenfalls Verlängerungspunkten versah), danach wurde diese Stelle nachdrücklich eine Terz höher gesetzt und durch Tabulaturbeischrift verdeutlicht. Kennzeichnend ist, daß auch in diesem Fall die Korrektur nahezu identisch in der Stimmendublette wiederkehrt, deren Kopist mithin für die ersten fünf Noten den ursprünglichen Text in Beziehung auf Tonlage und -dauer übernommen hatte. Anscheinend wurde der Fehler erst später bemerkt (auf jeden Fall, nachdem der Kopist der Stimmendublette diese Stelle geschrieben hatte). Die Wiederholung der Korrekturen zeugt noch einmal davon, daß die zu duplizierenden Stimmen nicht von den Weimarer Quellen abgeschrieben wurden, sondern von den mittlerweile hergestellten Stimmen für die erste und zweite Violine. In derselben Arie in T. 14 wurde die letzte Note eine Sekund nach unten korrigiert (wahrscheinlich eher zufallsbedingt). In T. 15 findet sich noch eine Korrektur, die in der Dublette wiederkehrt: in beiden Fällen wurde die erste Note in diesem Takt ursprünglich als  $f^1$  (Viertelnote mit Verlängerungspunkt) geschrieben, jedoch nachträglich durchgestrichen (während in der Erststimme der durchgestrichene ursprüngliche Text schlecht erkennbar ist, ist er

im Duplikat sehr deutlich zu sehen und kann so die Korrekturen der Erststimme verstehen helfen).

In der vom selben Kopisten wie die Stimmen Violino 1 und 2 geschriebenen Viola-Stimme kann man ähnliche Korrekturen beobachten. So wurde in Satz 1, T. 21, die erste Note offensichtlich eine Terz zu tief eingetragener und sogar mit Akzidens (vor g) versehen, danach zu b korrigiert. Auch hier handelt es sich um einen durch den vorangehenden Intervallsprung bedingten typischen Kopistenfehler. In Satz 3, T. 7, war der Kopf der dritten Note offenbar zunächst eine Terz zu tief (als f) begonnen, dann aber in das endgültige a geändert worden. In T. 9 lautete die erste Note anfänglich h, wurde jedoch zu d<sup>1</sup> korrigiert. In Satz 4, T. 17 steht der Kopf der ersten Note zunächst eine Terz zu tief, wurde dann jedoch zu c<sup>1</sup> korrigiert. In derselben Arie ist in T. 58 die erste Note durchgestrichen; die schwer lesbare Korrektur deutet wahrscheinlich auf ein Terzversehen nach einem Intervallsprung. In T. 77 liegt offensichtlich eine weitere Korrektur vor, die aber sicherlich nichts mit der Transposition zu tun hat. In T. 82 handelt es sich dagegen um die deutliche Korrektur eines ursprünglichen c<sup>1</sup> zu e<sup>1</sup>. In T. 103 derselben Arie ist der Kopf der ersten Note verdickt, höchstwahrscheinlich aufgrund einer Korrektur um eine Terz oder eine Sekunde. In T. 127 ist die letzte Note von e<sup>1</sup> zu d<sup>1</sup> korrigiert (vermutlich wegen eines Schreibfehlers) und durch Tabulaturbeischrift verdeutlicht. Auch in der Schlußarie findet man noch eine Reihe Korrekturen. In T. 11 wurde die erste Note offensichtlich von a zu c<sup>1</sup> korrigiert (der Verlängerungspunkt verblieb nach der ursprünglich geschriebenen Note a). Eine Korrektur eher zufälligen Charakters (oder eine bloße Ungenauigkeit der Schrift) begegnet in T. 21. In T. 23 schließlich ist die dritte Note vergrößert (zweifellos aufgrund eines Fehlers bei der Transposition).

Wie gezeigt, kommen in den von Christian Gottlob Meißner ausgeschriebenen Stimmen zu Kantate BWV 199 verschiedenartige Korrekturen vor, unter ihnen einige, die möglicherweise aufgrund eines zufälligen Fehlers oder Schreibfehlers entstanden sind. Mehrheitlich haben die Korrekturen jedoch mit der Änderung der Tonhöhe um eine Sekunde oder Terz nach oben zu tun (größtenteils geht es um eine Terz). Häufig kommen solche Korrekturen nach einem Intervallsprung oder nach Pausen vor, wo sich der Kopist bei der Richtung der Transposition irrte und die Noten um eine Sekunde tiefer statt höher niederschrieb, seinen Fehler alsbald erkannte und das Niedergeschriebene korrigierte.<sup>28</sup>

Dem Anschein nach belegen alle erwähnten Transpositionskorrekturen in Meißners Kopien, daß diese Stimmen zu einer ersten Fassung der Kantate in d-Moll gehören. Wenn aber die Köthener Fassung BWV 199 bereits in d-Moll stand, warum weisen dann die Kopien der Leipziger Fassung eine solche Anzahl von Transpositionsirrtümern auf? Zudem wurden alle oben betrach-

<sup>28</sup> Das Auftreten von Terzkorrekturen wird üblicherweise als Folge einer Terztransposition erklärt. Wie die erhaltenen Quellen zeigen, hat es von BWV 199 jedoch nie eine h-moll Fassung gegeben. Dennoch tauchen in den betrachteten Kopien der Stimmen für Violino I, Violino II und Viola oft genug Terzkorrekturen auf, die aber allem Anschein nach mit einer Sekundtransposition zu tun haben.

teten Stimmen dieser Fassung in der alten dorischen Notierung geschrieben, wie sie sich auch in den Weimarer Manuskripten findet. Im Unterschied hierzu sind alle auf uns gekommenen Stimmen der Köthener Fassung in der moderneren, nicht dorischen Notierung aufgezeichnet. Spräche nicht die Handschrift Meißners dagegen, so könnte man geradezu annehmen, daß die Stimmen dieser Fassung unmittelbar nach der Weimarer Periode folgten beziehungsweise sogar noch in diese gehörten. Zu beachten ist hierbei, daß – von der dorischen Notation und den Transpositionskorrekturen einmal ganz abgesehen – die untersuchten Stimmen auf Papier der Weimarer Periode mit dem Wasserzeichen Weiß 36 geschrieben wurden. Jedoch besteht über die Handschrift Meißners in den Stimmen Violino 1, Violino 2 und Viola keinerlei Zweifel,<sup>29</sup> und was das Wasserzeichen betrifft, so konnten in den ersten Leipziger Jahren neu auszuschreibende Stimmen für Wiederholungen von Weimarer Kantaten durchaus auf übriggebliebenes Papier dieser früheren Periode geschrieben werden. Folglich gehören die von Meißner und den Kopisten Anonymus Ig und Anonymus Ik geschriebenen d-Moll-Stimmen der Kantate unzweifelhaft in die Leipziger Zeit. Wenn aber Bach die Kantate in Leipzig wiederholte, vielleicht auch mit einigen Änderungen, warum verwendete er dazu nicht die Köthener Stimmen, die ja schon in (Kammerton)-d-Moll standen und nicht mehr die dorische Notation verwendeten? Wozu die Rückkehr, die Köthener d-Moll-Fassung „überspringend“, zu den Weimarer Stimmen und zur Notwendigkeit einer erneuten Transposition? Nicht zu reden von der Fehleranfälligkeit, zumal wenn die Transposition nicht von Bach, sondern von – teilweise unerfahrenen – Kopisten vorgenommen wurde.

### III

Nun kann es einerseits scheinen, als ob dem Fragenkomplex um die verschiedenen Fassungen von „Mein Herze schwimmt im Blut“ durch die Heranziehung des bislang von der Forschung nicht berücksichtigten Autographs der Violino-I-Stimme im Puschkin-Haus neue Ungewißheiten hinzugefügt würden. Dies um so mehr, als der Notentext dieses Manuskripts keiner der oben beschriebenen und veröffentlichten Fassungen entspricht.

Denn erstens belegt das genannte Autograph, daß die erste Violine eine führende Rolle in der gesamten Kantate spielt, ausgenommen die Sätze 5 und 6, die keine Violinstimmen enthalten. Sogar in der Arie „Stumme Seufzer“ (Satz 2) ist die Violine das Soloinstrument, und auch in der Arie „Wie freudig ist mein Herz“ (Satz 8) ist die erste Instrumentalstimme wieder die Violine, ob-

<sup>29</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 60, 147f.; TBSt 4/5, S. 123 („Anonymus I“); BC I/2, S. 521; NBA I/20 Krit. Bericht, S. 34f.



wohl in allen bisher veröffentlichten Fassungen in beiden Arien die Oboe den Solopart übernimmt.

Und zweitens enthält der Notentext der autographen Violinstimme Abweichungen im Vergleich zu dem heute veröffentlichten und bekannten Material.<sup>30</sup>

Hinsichtlich der Artikulationsangaben findet man sehr viele Abweichungen (Satz 2, T. 2–7, 9, 10, 12, 14–27, 30, 32, 33, 35–38; Satz 4, T. 2, 4, 9, 10, 13, 14, 26, 29, 30, 31, 34, 40, 41, 43, 52, 53, 55–57, 70, 72, 75, 79–83, 87, 104, 106, 127, 129, 140; Satz 8, T. 1–9, 12–18, 20–25).<sup>31</sup> Zu beachten sind außerdem Unterschiede in der Bezeichnung der Ornamentik (Satz 2, T. 15, 22, 25, 28, 35, 38; Satz 4, T. 1, 9, 12, 20, 37, 66, 78, 90, 102, 140; Satz 8, T. 5, 17).<sup>32</sup>

Weitere Varianten stehen mit der rhythmischen und harmonischen Struktur des Textes in Verbindung. So enthält der vierte Satz, T. 137–144, im Autograph des Puschkin-Hauses die folgende Variante:



In der Neuen Bach-Ausgabe heißt es dagegen:



Im Kritischen Bericht wird festgestellt, daß die Weimarer und Leipziger Stimmen an dieser Stelle manche abweichenden Lesarten aufweisen.<sup>33</sup> Im Autograph des Puschkin-

<sup>30</sup> Es folgen Abweichungen gegenüber dem Text der in NBA veröffentlichten Leipziger Fassung (einschließlich der Beilage mit den Sätzen 6 bis 8 aus der Köthener Fassung). In den Arien „Stumme Seufzer, stille Klagen“ und „Wie freudig ist mein Herz“ wird die Petersburger Violinstimme notwendigerweise mit der in NBA vorgelegten entsprechenden Oboenstimme verglichen.

<sup>31</sup> Dabei fehlen im Autograph des Puschkin-Hauses im Vergleich zur veröffentlichten Fassung in einigen Fällen die Artikulationsbögen, in anderen sind zusätzliche Bögen vorhanden, die auf eine größere Ausführlichkeit deuten. Da die Länge von Bachs Artikulationsbögen nicht immer eindeutig zu bestimmen ist, werden in einigen oben erwähnten Takten (besonders im Schlußsatz) nicht so sehr die Abweichungen in den Artikulationsangaben, sondern die Möglichkeiten einer anderen Interpretation gezeigt.

<sup>32</sup> In vielen erwähnten Takten sind im Autograph des Puschkin-Hauses die Bezeichnungen für die Ornamentik ausführlicher. So sind im vierten Satz in allen erwähnten Takten (außer T. 20, 102) die Bezeichnungen *tr* und *appoggiatura* hinzugefügt. Dagegen sind in einzelnen Takten die Bezeichnungen für *tr* und andere Melismen ausgelassen.

<sup>33</sup> Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht, S. 38.

Hauses aber ist ein deutlich gekennzeichnete Haltebogen zwischen den Noten  $f^1$  in T. 138 und 139 zu sehen. Das Auftauchen eines Vorschlags (Accents) vor der Note  $d^2$  in T. 140 und insbesondere eines Erniedrigungszeichens vor der Note  $a^1$  in T. 141 fallen gleichfalls ins Auge. Solche Varianten sind in keiner sonst erhaltenen Quelle von BWV 199 zu finden.

Unterschiede gibt es auch in den Tempoangaben (so enthält das Autograph des Puschkin-Hauses keine Tempoangaben zu Satz 2 und 8) und in der Dynamik (Satz 1 wird im Autograph des Puschkin-Hauses mit *piano sempre* bezeichnet; in Satz 2, T. 11, wird zur zweiten Zählzeit *piano* angegeben).

Andererseits, wie nicht selten in solchen Situationen, ist es eine vorher unbekannte Quelle, die Streitfragen lösen hilft.

Die schönen, großen und klaren Züge der Petersburger Stimme zeigen alle Merkmale der Schrift Bachs vom Anfang der zwanziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Größe, Anlauf und Neigung der Schrift, die typische Gestalt der Notenzeichen, Pausen, des Violinschlüssels, der Taktvorzeichnung und anderes bezeugen, daß gerade diese Periode als wahrscheinlichste Zeit der Niederschrift zu gelten hat.

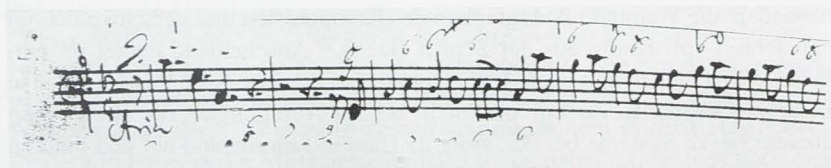
Die Violinstimme zu BWV 199 hat vieles gemeinsam mit datierten Autographen des Komponisten aus dem Zeitraum 1720 bis 1723. Bekanntlich sind aus diesen Jahren folgende Werke auf uns gekommen: Die kalligraphische Niederschrift der Sonaten und Partiten für Violine Solo BWV 1001–1006 (*P* 967), datiert 1720; das Autograph des „Wohltemperierten Klaviers I“ mit dem Datum „... Anno 1722“ (*P* 415); das Autograph der Inventionen und Sinfonien aus dem Jahre 1723 (*P* 610); das am 22. Januar 1720 begonnene „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ (New Haven, Ct); das 1722 datierte „Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach“ (*P* 224); das Autograph der Brandenburgischen Konzerte (*Am. B.* 78) aus dem Jahre 1721 und noch einiges andere. Deren Schrift hat tatsächlich vieles gemeinsam mit der Schrift der autographen Violino-I Stimme zur Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“. Am bezeichnendsten ist der Vergleich dieser Niederschrift mit dem für dasselbe Instrument geschriebenen Autograph der Sonaten und Partiten. Die vertikale Schrift, die ausgeschriebene Handschrift mit der für jene Zeit charakteristischen Größe und Ausdehnung, die genauen und festen Konturen aller Notenzeichen, ihre Form und die Besonderheiten ihrer Schreibweise, das alles spricht dafür, daß die Autographe in zeitlicher Nähe entstanden sind. Hinsichtlich der charakteristischen Züge der Handschrift Bachs in diesen Jahren bemerkte Georg von Dadelsen: „Sicherheit und Kraft bestimmen das Notenbild.“<sup>34</sup> Die Schrift des Autographs des Puschkin-Hauses entspricht dieser Charakteristik vollkommen.

<sup>34</sup> TBSSt 4/5, S. 83.

Jedoch entsteht bei der Datierung des Petersburger Autographs mittels Bachs Schrift eine andere Schwierigkeit, die damit zusammenhängt, daß es keinen C-Schlüssel enthält. Bekanntlich ist gerade dieser Schlüssel bei der Unterscheidung der Köthener Autographen von den Manuskripten aus dem Anfang der Leipziger Zeit das bezeichnendste Merkmal.<sup>35</sup> Die übrigen Elemente seiner Notenschrift unterlagen in jenem Jahr keinen so großen Veränderungen, daß man mit ihrer Hilfe mit absoluter Sicherheit feststellen könnte, ob das Autograph noch vor dem Umzug nach Leipzig entstand oder aber einer späteren Zeit angehört.

Oben haben wir ausführlich den Charakter der von Christian Gottlob Meißner angefertigten Kopien untersucht und sind zu dem Schluß gekommen, daß diese Stimmen direkt nach den Weimarer Quellen der Kantate angelegt worden sind und infolgedessen eine ganze Reihe von Transpositionskorrekturen enthalten. Die Vermutung liegt daher nahe, daß die autographe d-Moll-Violinstimme des Puschkin-Hauses, die keine derartigen Korrekturen enthält, erst zu einer späteren d-Moll-Fassung der Kantate gehört. Dies um so mehr, als – wie bereits bemerkt – die Schrift dieser Stimme kaum Merkmale aufweist, die einer Datierung in die ersten Leipziger Jahre im Wege stehen könnten.

Jedoch steht die Annahme, die Fassung der Stimmenkopien Meißners sei dem Autograph des Puschkin-Hauses zeitlich vorausgegangen, im Widerspruch zu der Tatsache, daß besonders aussagekräftige Korrekturen, die eine Höhertransposition des ursprünglichen Notentextes um einen Ganzton belegen, in der von Bach selbst geschriebenen und einer anderen Quellengruppe angehörenden Continuo-Stimme *St 459 (15)*<sup>36</sup> zu finden sind. So hat in den ersten zwei Takten der Schlußarie anscheinend die Aufmerksamkeit des Komponisten nachgelassen und er schrieb beide Takte in B-Dur, wie im Original (also der Weimarer Fassung), bemerkte aber am Anfang des dritten Taktes seinen Fehler, fügte dem Notenkopf der ersten Note b eine Hilfslinie hinzu, so daß sie zu c<sup>1</sup> korrigiert wurde, und vergrößerte die folgenden Notenköpfe, so daß aus f B F die richtige Lesart g c G entstand:<sup>37</sup>



<sup>35</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 83–104; Y. Kobayashi (wie Fußnote 11), S. 18–20, 68–133.

<sup>36</sup> Hier und später folgt die Numerierung der Stimmen der bibliothekarischen Zählung.

<sup>37</sup> Nach NBA (I/20 Krit. Bericht, S. 39) hätte Bach an dieser Stelle die 2.–4. Note korrigiert. Jedoch ist es schwer vorstellbar, daß Bach, nachdem er eine für den Satz-anfang so charakteristische Abfolge (T D T D) geschrieben hatte, die erste Note



Somit belegen die Korrekturen in der autographen Continuo-Stimme unzweideutig, daß es sich bei der Kantatenfassung, zu der die Continuo-Stimme gehört, um die erste Fassung in d-Moll handelte, und dies war, wie im Bach Compendium und in der Neuen Bach-Ausgabe angegeben, tatsächlich die Köthener Fassung.

Es bleibt nur übrig, die Beziehungen zwischen dem Autograph des Puschkin-Hauses und den heute bekannten Fassungen der Kantate zu klären und diejenige zu ermitteln, zu welcher das Autograph gehören könnte. Dadurch könnte es auch gelingen, den Schlüssel zur Lösung des Rätsels der zwei d-Moll-Fassungen der Kantate BWV 199 zu finden und das Auftreten von Transpositionskorrekturen in den Meißner-Kopien zu erklären.

Obwohl in der Schrift des Autographs des Puschkin-Hauses ein so wichtiges Merkmal wie der C-Schlüssel fehlt, gibt es eine ganze Reihe anderer Anzeichen, mit deren Hilfe man dieses Autograph der Köthener Quellengruppe der Kantate zuweisen kann.

Erstens ist eine klare Übereinstimmung zwischen der Schrift dieses Autographs und derjenigen der in Wien aufbewahrten Viola da Gamba-Stimme zu erkennen. Insbesondere stimmen sowohl allgemeine (Größe, Anlauf, Neigung, Gewandtheit) als auch spezielle Merkmale (charakteristische Schreibweise der Halbe-, Viertel-, Achtel-, Sechzehntelnoten, der Pausen, der Taktvorzeichnung) überein. Der C-Schlüssel, der im Autograph des Puschkin-Hauses nicht vorkommt, weist in der Viola da Gamba-Stimme zwei Formen auf: eine „Dreierform“ und eine „Brezelform“. Beide Formen sind typisch für Bachs Köthener Zeit, während sich in den Autographen zu Beginn der Leipziger Jahre schon die „Hakenform“ als charakteristische Form dieses Schlüssels herausbildet.<sup>38</sup> Außerdem fällt die in beiden Autographen je einmal vorkommende Taktvorzeichnung eines C mit „Schnörkel“ auf: im Autograph des Puschkin-Hauses im Tacet-Vermerk für Satz 5 und im Autograph der Viola da Gamba-Stimme am Anfang der Choralbearbeitung (Satz 6). Nach Kobayashi ist eine solche Form der Taktvorzeichnung am typischsten für die frühen, insbesondere die Weimarer Autographen des Komponisten und verschwindet mit den Jahren vollständig aus der Schrift Bachs.<sup>39</sup> Anscheinend deutet ihr einmaliges Erscheinen in beiden Autographen eher auf eine Köthener als auf eine Leipziger Herkunft. Zudem stimmt in beiden Autographen die Rastrierung überein (je 12 Systeme bei der Viola da Gamba-Stimme und auf den inneren Seiten des Autographs des Puschkin-Hauses).

---

richtig geschrieben hätte, die darauffolgenden falsch. Mit Blick auf die Platzierung des ersten Notenkopfes läßt sich mit größter Sicherheit behaupten, daß dieser ursprünglich als b geschrieben wurde und nicht als c<sup>1</sup>.

<sup>38</sup> Vgl. Y. Kobayashi (wie Fußnote 11), S. 18–20.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 18.

Zweitens zeigen sich im Petersburger Autograph Entsprechungen hinsichtlich der Notenschrift und der Rastrierung mit den unbezeichneten Stimmen der Violine (3a) und Viola (10a) des Schlußsatzes der Kantate. Wie im vorhergehenden Fall stimmen allgemeine und besondere Merkmale der Notenschrift überein. Absolut identisch ist die Form der Violinschlüssel in der Violino-Stimme (3a) und im Autograph des Puschkin-Hauses, und in der Viola-Stimme (10a) sehen wir wieder die „Brezelform“ des C-Schlüssels, wie wir sie schon im Autograph der Viola da Gamba-Stimme bemerkt hatten und wie sie der Notenschrift Bachs aus der zweiten Hälfte der Köthener Periode entspricht. Außerdem erweist sich anhand des Papiers, auf dem die Stimmen 3a und 10a geschrieben wurden, daß es sich um die zusammengehörigen Hälften ein und desselben Blattes handelt (der untere Blattrand der Stimme 3a paßt ideal zu dem unteren Rand der Stimme 10a). Das dergestalt aus der Stimme 3a (in normaler Auflage) sowie der (um 180° gedrehten) Stimme 10a zusammengesetzte Blatt entspricht genau dem Folioformat des Petersburger Autographs. Obwohl die Tonarten in beiden Quellen nicht übereinstimmen (Stimmen 3a und 10a: B-Dur, Petersburger Autograph: C-Dur), und obwohl, wie noch gezeigt wird, sie zu verschiedenen Fassungen der Kantate gehören, belegen die Besonderheiten der Autographen, daß sie etwa zur selben Zeit entstanden sind.

Drittens lassen sich Übereinstimmungen in der Notenschrift auch hinsichtlich des Autographs des Puschkin-Hauses und der Continuo-Stimme (15) beobachten, und dies ungeachtet der Tatsache, daß die Continuo-Stimme eine eiligere Notenschrift und keine so gute Kalligraphie aufweist wie das Petersburger Autograph. So erscheint die ältere Form der Taktvorzeichnung mit C „mit Schnörkel“ sowohl in der Continuostimme (Satz 3, im oberen System) als auch im Autograph des Puschkin-Hauses und außerdem in der Viola da Gamba-Stimme. Das dem Continuo-Part in den Rezitativen beigegebene Orientierungssystem mit dem instrumentaliter notierten Vokalpart weist einen eben solchen C-Schlüssel in „Brezelform“ auf wie die autographen Stimmen Viola da Gamba und Viola (10a).

Nunmehr kommen wir auf das Wasserzeichen zurück. Wie bereits angedeutet, lassen die erhaltenen Handschriften erkennen, daß Bach das Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 13 nicht in dessen ursprünglichem Format verwendete, sondern in Form in der Mitte geteilter Blätter, die dabei mindestens noch einmal gefaltet wurden. Das Zeichen Springendes Einhorn erscheint in den autographen Stimmen der Kantate 199 im Violinpart zu Satz 8 (3a), im Continuo (15) sowie in der Viola da Gamba-Stimme (Wien), außerdem in den Stimmen der Kantate BWV 184a/184 (*St 24*, Soprano solo, Violino II, Violone, Violoncello), während das Gegenzeichen (Monogramm) auch in der Continuo-Dublette der Kantate BWV 199 sowie in den Stimmen von Flauto Traverso I,

Traverso II, Violoncello (Bl. 1) der Kantate BWV 184a/184 enthalten ist. Dasselbe Wasserzeichen findet man in den von verschiedenen Kopisten unter Bachs Mitwirkung geschriebenen Stimmen der Kantate „Languet anima mea“ von Francesco Bartolomeo Conti (SBB, *Mus. ms. 4081*),<sup>40</sup> wobei das Springende Einhorn im Papier der Oboe I vorkommt, das Monogramm in der Oboe II und der von Bach selbst geschriebenen Violino-I-Stimme. Außerdem erscheint dieses Wasserzeichen in den autographen Stimmen des Fünften Brandenburgischen Konzertes BWV 1050 (*St 130*). Alle heute bekannten Autographen Bachs auf Papier mit diesem Wasserzeichen gehören in dessen Köthener Zeit.<sup>41</sup>

Genaugenommen gibt es hinsichtlich der Form des Monogramms im Autograph des Puschkin-Hauses beziehungsweise der Abbildung im NBA-Wasserzeichenkatalog gewisse Unterschiede (vgl. Abb. 1 sowie NBA IX/1, Abbildungen, S. 13). Dieselben Unterschiede sind auch in den oben vorgestellten Manuskripten *St 24*, *St 130* und *Mus. ms. 4081* zu beobachten. Aber offensichtlich sind die Differenzen nicht so groß, daß die Monogramme verschiedenen Zeiten zuzuweisen wären; eher haben wir es mit zwei Varianten eines und desselben, von nur einem Papiermacher im selben Zeitraum verwendeten Wasserzeichens zu tun. Demnach ist die Ähnlichkeit zwischen der Schrift, dem Papier, dem Wasserzeichen (Monogramm) und der Rastrierung bei dem Autograph des Puschkin-Hauses und der von Bach selbst geschriebenen Kopie der Stimme Violino I Concertato der Conti-Kantate (*Mus. ms. 4081*) besonders zu unterstreichen.

Eigentlich sollte die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen dem Autograph des Puschkin-Hauses und anderen Köthener Quellen der Kantate BWV 199 bei den Wasserzeichen im Papier dieser Manuskripte anfangen und enden können. Aber bekanntlich kann die Schriftchronologie mit dem Wasserzeichenbefund kollidieren. Wenn zudem die Stimmen der Leipziger Fassung dieser Kantate auf übriggebliebenes Papier der Weimarer Zeit geschrieben werden konnten, warum sollte dann nicht denkbar sein, daß auch das Autograph des Puschkin-Hauses erst in Leipzig auf noch vorhandenes Papier aus der Köthener Zeit geschrieben wurde? Die oben geschilderte Untersuchung aber beweist, daß in diesem Fall Handschrift und Papier einander entsprechen und eindeutig die Zugehörigkeit des Autographs des Puschkin-Hauses zu Bachs Köthener Schaffenszeit belegen.

<sup>40</sup> Nachweislich taucht die Handschrift des Hauptkopisten, der diese Stimmen anfertigte, auch in den Stimmen von BWV 199 auf (er schrieb die Dublette der Continuo-Stimme, die oben in Verbindung mit dem Monogramm Weiß 13 erwähnt wird). Siehe: Y. Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 58; NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner), S. 71 f.

<sup>41</sup> Vgl. Weiß, Textband, S. 35.



Versuchen wir nunmehr das Verhältnis zwischen der fragmentarischen Partiturskizze *P 1162*, den Violino- und Viola-Stimmen in *St 459* (3a und 10a) und dem Autograph des Puschkin-Hauses zu ermitteln. Wir erinnern uns daran, daß das Partiturfragment den Notentext der letzten Arie enthält und auf einer freien Stelle des Weimarer Stimmenexemplars für die obligate Viola eingetragen wurde. Bach selbst hat die Notensysteme des Fragments unbezeichnet gelassen, doch kann man annehmen, daß das obere System (in C-Dur) für Oboe bestimmt ist, das zweite und dritte (in B-Dur) für Violine und Viola, das vierte für Sopran, das fünfte und sechste für Violoncello (oder Viola da Gamba) und Continuo (alle in B-Dur). Während in den übrigen Köthener Manuskripten der Kantate nur wenige Verbesserungen vorkommen, ist das Partiturfragment mit Korrekturen übersät, was beweist, daß Bach nicht nur einfach den Notentext aus der Weimarer Zeit kopiert, sondern diesen während des Kopierprozesses gezielt überarbeitet hat. Besondere Veränderungen erfuhr die zweite und dritte Stimme (T. 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 25). Beim Vergleich mit der Weimarer Partitur dieses Satzes wird klar, daß Bach den Notentext komprimieren wollte, indem er die drei Stimmen Violino I und II sowie Viola aus der früheren Fassung zu nur zwei Stimmen (Violino und Viola) in der neuen Fassung umarbeitete. Wie aus den Korrekturen ersichtlich, fiel Bach diese Aufgabe nicht leicht und es bedurfte einiger Anstrengungen, um eines der Instrumente aus der früheren Version zu eliminieren. Für diese Neufassung mit ihrer durchsichtigeren Faktur in den oberen Stimmen sah Bach eine Erweiterung der Continuo-Gruppe vor, den Zusatz eines der Continuo-Stimmen ähnlichen, gleichzeitig sich aber von ihm unterscheidenden Instrumentalparts: Anscheinend setzte man schon hier die Teilnahme des bedeutenden Gambisten der Köthener Hofkapelle Christian Ferdinand Abel voraus. Beim Vergleich der in *P 1162* enthaltenen Korrekturen mit den Stimmen Violino (3a) und Viola (10a) wird auch klar, daß diese Stimmen – mit einigen neuen Ergänzungen und Verbesserungen des Notentextes – vom erwähnten Partiturfragment abgeschrieben worden sind.

Wenn nun in einer dergestalt geänderten Partitur die Oboenstimme der ersten Violine zufällt, das unbezeichnete zweite System der zweiten Violine, und des weiteren Viola, Sopran, Viola da Gamba und Continuo (alle in Kammerton, Tonart d-moll/C-Dur) folgen, dann ergibt sich die vollständige Partitur für eine Neufassung der Kantate BWV 199, der das Autograph des Puschkin-Hauses am wahrscheinlichsten zuzuordnen ist.<sup>42</sup> Das Fehlen von Transpositions-

---

<sup>42</sup> Als allgemeinere Beobachtung fügen wir noch hinzu, daß das Partiturfragment des Schlußsatzes sowie die Stimmen für Violino (3a) und Viola (10a) einige gemeinsame Varianten des Notentextes enthalten, welche in anderen Quellen fehlen. In der Schlußarie, auf der letzten Zählzeit von T. 9 beim Einsatz des Vokalparts, stehen im Partiturfragment und entsprechend in den Stimmen für Violino und Viola Pausen.

korrekturen in der Petersburger Quelle läßt sich damit erklären, daß die Herstellung einer solchen Stimme größtenteils keiner Transposition bedurfte, da im zweiten Satz und in der Schlußarie als Vorlage die im Kammerton geschriebene Oboenstimme fungieren konnte. Außerdem zeugt der sorgfältige kalligraphische Charakter des Petersburger Autographs davon, daß die Arbeit eher ruhig verlief und ohne jene Eile erledigt wurde, die so oft zu Flüchtigkeitsfehlern führt. Somit weisen die Schönschrift des genannten Autographs wie auch die oben genannten Merkmale auf eine Köthener Herkunft dieses Manuskripts. Daß Bach die Violino-I-Stimme dieser neuen Fassung selbst geschrieben hat, entspricht dem Befund bei den meisten anderen erhaltenen Köthener Stimmen der Kantate; hingegen überließ er in den ersten Leipziger Jahren das Ausschreiben der Stimmen normalerweise seinen Kopisten.

Die Transpositionsfehler in den Stimmenkopien Christian Gottlob Meißners lassen sich leicht damit erklären, daß Bach sich nach der Herstellung einer abweichend besetzten Köthener Fassung – ohne die Mitwirkung der Oboe – offenbar entschloß, im Laufe seines ersten Leipziger Kantaten-Jahrgangs zu der reicher besetzten Weimarer Fassung mit Solooboe zurückzukehren, jedoch mit der für die Leipziger Praxis typischen Notation aller Stimmen (außer der Orgel) im Kammerton. Natürlich konnte der Spieler der Oboe die Weimarer Stimme in d-Moll benutzen. Was die Stimmen für die Streicher betrifft, so mußten diese von c-Moll nach d-Moll transponiert werden. Da die Stimmen der Leipziger Fassung nicht von Bach selbst, sondern von Kopisten hergestellt werden sollten, war es für diese eine leichtere Aufgabe, den Notentext aus den Weimarer Handschriften zu transponieren, statt ihn aus verschiedenen Köthener Quellen zu kompilieren (obwohl diese in d-Moll und in einer moderneren Notierung standen), zumal – wie gezeigt – die letzte Arie der Köthener Fassung von der Weimarer Version stark abwich. Damit kann auch die dorische Notation in den Stimmen der Leipziger Fassung erklärt werden: das Kopieren und gleichzeitige Transponieren des Weimarer Notentextes fiel leichter, wenn nicht zusätzlich die dorische Notation in eine andere Notation übersetzt werden mußte.

Auf diese Weise hat man allen Grund zu der Annahme, daß das Autograph des Puschkin-Hauses, wie auch die bereits erwähnten anderen, auf Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 13 geschriebenen Stimmen der Kantate BWV 199, in die Köthener Schaffensperiode gehört, am wahrscheinlichsten in die Jahre 1720/1721 bis 1723. Jedoch ist Bach auch in diesen Jahren anscheinend nicht

---

Der Anfang der ersten Phrase der Sopranpartie im vorangehenden Takt tritt auf diese Weise deutlicher hervor. Eine ebensolche Variante finden wir im Autograph der Violino-Stimme des Puschkin-Hauses, dagegen fehlt sie in der Weimarer, wie in der Leipziger Fassung. Statt dessen finden sich in den Stimmen für Oboe, Violinen und Viola im letzten Takteil Viertelnoten mit Verlängerungspunkt.

sogleich auf die gesamte Kantate zurückgekommen. Vielmehr läßt das autographe Partiturfragment auf der Rückseite einer Stimme der Weimarer Fassung erkennen, daß der Komponist sich anfänglich nur des letzten Satzes dieser Kantate annahm, der Arie „Wie freudig ist mein Herz“, und auf der Basis der Weimarer Partitur eine neue Fassung skizzierte. Wie bereits erwähnt, enthält das Manuskript eine große Anzahl von Korrekturen, die mit der Suche nach neuen Varianten, der Änderung von anfänglich eingetragenen Material, der Zusammenziehung der oberen Stimmen verbunden sind. Die Tonart der Weimarer Fassung wurde dagegen belassen.<sup>43</sup>

Anhand dieser Skizze fertigte Bach die Stimmen in derselben Tonart. Höchstwahrscheinlich hat er in jenen Jahren zunächst lediglich eine neue Fassung dieses einen Satzes geschaffen. Bemerkenswerterweise sind die erhaltenen Stimmen für Violine und Viola in dieser Fassung auf kleinere Blätter, halb so groß wie das Blattformat des Petersburger Autographs, geschrieben.<sup>44</sup> Das

<sup>43</sup> Unserer Meinung nach läßt sich die Verknüpfung der erhaltenen Köthener Quellen zu BWV 199 auf folgende Weise zeigen: Partiturfragment *P 1162* → Stimmen für Violino und Viola *St 459* (3a, 10a) → Violino-I-Stimme aus der Sammlung des Puschkin-Hauses, Viola da Gamba (Wien, A 88), Continuo *St 459* (15, 16). Und allem Anschein nach deutet das Partiturfragment *P 1162* nicht auf eine *weitere Wiederaufführung* der Köthener Fassung der Kantate BWV 199, sondern gehört zur *ersten* Köthener Fassung.

<sup>44</sup> Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß die erste Köthener Fassung die ganze Kantate – mit Beibehaltung der Weimarer Notation in den Stimmen – umfaßte, und lediglich eine veränderte Partitur für den Schlußsatz angefertigt wurde. In diesem Fall wären für die ersten sieben Sätze der Kantate Weimarer Stimmen verwendet und diese nur in der letzten Arie durch neu hergestellte Köthener Stimmen ersetzt worden. (So die Annahme von Klaus Hofmann, NBA I/20 Krit. Bericht, S. 33f.). In einem solchen Fall aber sind die Gründe für eine derartige Umarbeitung nicht ganz verständlich. Falls die letzte Arie für eine andere Besetzung eingerichtet wurde und dies mit Ausnahme der Stimme der zweiten (oder ersten?) Violine, was wäre dann deren Aufgabe in den vorhergehenden Sätzen der Kantate, vor allem in den Rezitativen und der Arie „Tief gebückt und voller Reue“ gewesen? Wenn man annimmt, sie sei in diesen Sätzen (vor allem in den Rezitativen) durch irgendein anderes Instrument ersetzt worden, so fällt es schwer sich vorzustellen, um welches Instrument es sich handeln könnte, da in den Recitativen 1, 3 und 7 ein Streichertutti (Violino I und II, Viola, Continuo) mitwirkt. Will man sich eine solche Version vorstellen, in der beide Violinen in alle vorhergehenden Sätze einbezogen sind (außerdem Oboe, Viola, Continuo), dann muß man sich fragen, warum „verstummt“ plötzlich eine dieser Violinen in der Schlußarie? An den Korrekturen im Partiturfragment des Schlußsatzes haben wir gesehen, daß Bach die Umarbeitung nicht leicht fiel und daß alle seine Bemühungen darauf zielten, die Stimme einer der beiden Violinen um jeden Preis auszuschließen. Anscheinend wurde diese Umarbeitung durch irgendwelche gewichtigen Gründe veranlaßt, gegebenenfalls durch die Herstellung einer



Partiturfragment und die erwähnten Stimmen sind einen Ton tiefer notiert als die auf gleichem Papier geschriebene Continuo-Stimme und die Stimme für Viola da Gamba. Schon deswegen kann die Vereinigung aller dieser Stimmen in eine Köthener Fassung, wie in der Neuen Bach-Ausgabe vorgeschlagen, nicht ganz überzeugen.

Das Autograph der Violino-I-Stimme im Puschkin-Haus beweist, daß Bach nach der Umarbeitung der Schlußarie der Kantate alsbald eine völlig neue Fassung dieses Werkes für eine andere Besetzung herstellte, bei der alle Streicherstimmen und der Continuo in Kammerton-d-Moll notiert wurden. Überliefert sind von dieser neuen Fassung speziell die Stimme Violino I aus der Sammlung des Puschkin-Hauses, die Viola da Gamba und der Continuo – allesamt auf Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 13.<sup>45</sup>

Die Rückkehr Bachs in Köthen zu einer in den Weimarer Jahren geschaffenen Kantate für Solosopran mag in jenen Zeitabschnitt gehören, in dem Anna Magdalena, die Tochter des Weißenfelder Trompeters Johann Caspar Wilcke, seit Dezember 1721 Ehefrau und treue Gehilfin des großen Komponisten, in sein Leben getreten war. Anscheinend wurden in Köthen auch die Stimmen der erwähnten Solosopran-Kantate von Francesco Conti für ihre Interpretation eingerichtet.<sup>46</sup> Von seiner Weimarer Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ arbeitete Bach zuerst die Schlußarie für Anna Magdalenas Stimme um, danach die ganze Kantate. Von allen heute erhaltenen, vor der Köthener Zeit entstandenen Bach-Kantaten ist BWV 199 bekanntlich das einzige für Solosopran bestimmte Werk. Deswegen ist es nicht verwunderlich, daß in jenen Jahren Bach gerade diese Kantate für Anna Magdalena auswählte und daß er auch das Stimmenmaterial größtenteils selbst anfertigte.

Somit finden viele bis heute umstrittene Fragen über die Köthener Fassung von „Mein Herze schwimmt im Blut“ eine ausreichend natürliche Antwort. Als Ausgangsfassung dieser Jahre kann die letzte Arie für Sopran, Oboe, Violino, Viola, Violoncello (Viola da Gamba?) und Continuo (mit Beibehaltung der

---

völlig verschiedenen Version der Kantate mit einer veränderten Besetzung. Dann müßten jedoch außer den erhaltenen Stimmen für Violine und Viola (jeweils nur Schlußsatz) auch andere Sätze dieser Fassung sowie ihre zugehörigen Stimmen vorhanden sein, oder aber es war die Aufführung nur der Schlußarie mit Sopran, Oboe, Violine, Viola, Viola da Gamba und Continuo vorgesehen.

<sup>45</sup> Leider sind nicht alle Stimmen dieser Fassung auf uns gekommen. Aber aufgrund des erhaltenen Materials kann man annehmen, daß hier Sopran, Violino I und II, Viola, Viola da Gamba und Continuo beteiligt waren.

<sup>46</sup> Dabei hat Bach allem Anschein nach diese Kantate schon in Weimar gekannt und aufgeführt, da eine Partiturnkopie von seiner Hand mit dem eigenhändigen Schlußvermerk „Fine / an 1716“ erhalten ist. Und wie bei BWV 199 griff er in den Köthener Jahren auf die Conti-Kantate als ein für Solosopran bestimmtes Werk zurück.

Weimarer Notationspraxis in den Stimmen) gelten. Die folgende Köthener Version umfaßt die ganze Kantate in der Form, wie sie in Weimar entstand, jedoch einen Ton höher nach d-Moll versetzt und für eine andere Besetzung, mit Violino I anstelle der Oboe und mit Beteiligung der Viola da Gamba. In diesem Fall gibt es keinen Widerspruch mit den Tonarten der auf uns gekommenen Köthener Quellen, und die neue Fassung fügt sich in natürlicher Weise in Bachs Lebensverhältnisse dieser Zeit ein. Das glücklicherweise im Puschkin-Haus erhaltene Autograph ergänzt so nicht nur die auf uns gekommenen Autographen des großen Komponisten, sondern liefert auch die Basis für eine Rekonstruktion der echten Köthener Gestalt der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ und wirft neues Licht auf die Entstehungsgeschichte dieses Werkes und seiner verschiedenen Fassungen.

Die Verfasserin dankt den Archiven und Bibliotheken, in denen die hier vorgestellten Autographen erforscht wurden: der Direktion und den Mitarbeitern des Puschkin-Hauses in Sankt Petersburg, der Leitung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –, Musikabteilung, den Mitarbeitern des Bach-Archivs Leipzig und des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Besonderer Dank gilt Hans-Joachim Schulze für wertvolle Ratschläge und Hilfe, sowie auch Ulrich Leisinger. Die Faksimilereproduktion des Bach-Autographs erfolgt mit Erlaubnis der Direktion des Puschkin-Hauses in Sankt Petersburg. Die Arbeit mit den Autographen in Berlin und Wien, sowie auch im Bach-Archiv Leipzig wurde durch dankenswerte Unterstützung des George Bell Institute (Great Britain) und dessen Leitung ermöglicht.

Übersetzung:

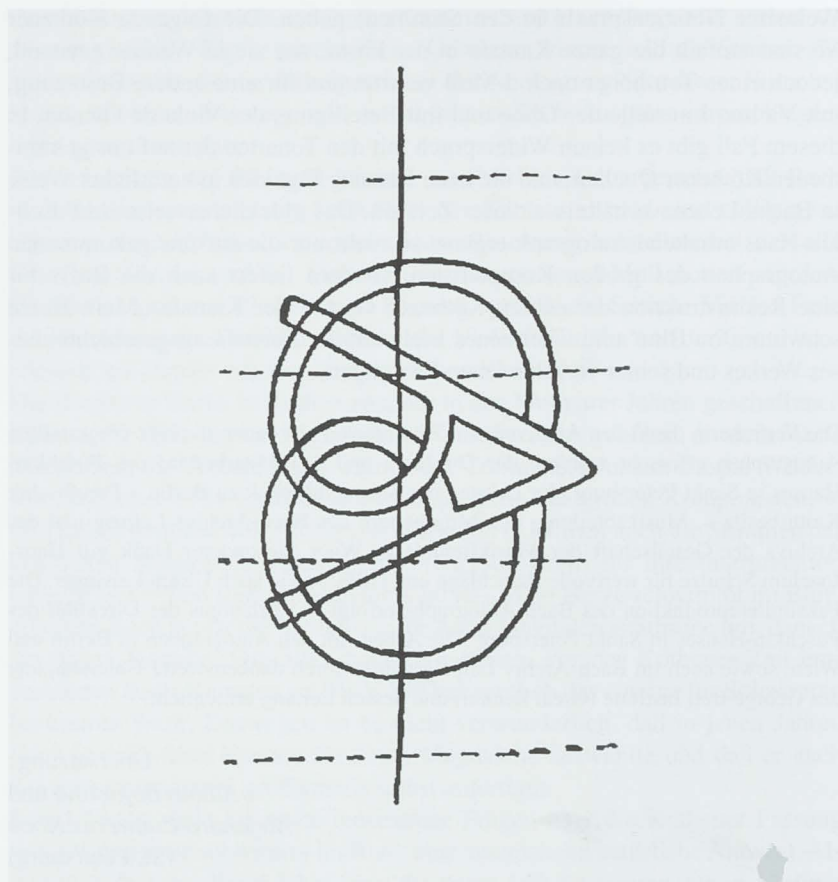
*Albina Bojarkina* und

*Alejandro Contreras Koob*

(St. Petersburg)

Abb. 1 (S. 36). Wasserzeichen (Monogramm)

Abb. 2–4 (S. 37–39). BWV 199, Stimme Violino I, autograph (St. Petersburg, Puschkin-Haus)





*Violino G.*  
*Allegro*

*Reutit.*

*piano sempre*

*triu.*

*fina.*

*forte*

*lento*

*lento*

*Reut. fin.*

The image shows a handwritten musical score for a violin piece. The title is "Violino G." and the tempo is "Allegro". The score is written on 11 staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is written in a cursive hand. The first staff has the tempo "Allegro" and the performance instruction "piano sempre". The second staff has "triu." and the third has "fina.". The fourth staff has "forte" and the fifth has "lento". The sixth staff has "lento" and the seventh has "Reut. fin.". The eighth staff has "Reut. fin." and the ninth has "Reut. fin.". The tenth staff has "Reut. fin." and the eleventh has "Reut. fin.". The score ends with a double bar line and a repeat sign.

*Andante*

*Andante*

*piano sempre*

*forte*

*forte*

*fimo*

*poco piano*

