

Zur Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs¹

Von Markus Rathey (New Haven, CT)

Das Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs ist – ähnlich dem seines Vaters – von einem dichten Netz an Parodie- und Bearbeitungsbeziehungen durchzogen.² Während er in seiner Claviermusik vor allem ältere eigene Werke bearbeitet und in spätere Sammlungen integriert hat, enthalten die Vokalwerke sowohl fremde Kompositionen, die durch Bach in einen größeren Satzzusammenhang gestellt wurden, als auch Bearbeitungen und Parodien eigener Werke.³

Letzteres gilt ebenfalls für die Oratorien und Serenaten, die Carl Philipp Emanuel Bach 1780 beziehungsweise 1783 für die Convivien des Hamburger Bürgerkapitänskollegiums komponiert hat. Während die Musik von 1780 vollständig mit den beiden Teilen Oratorium (H 822a) und Serenate (H 822b) erhalten ist, ist die Komposition für 1783 nur zur Hälfte überliefert: das Oratorium (H 822c) ist verschollen, während die Serenate (H 822d) überliefert ist. Da auch die gedruckten Libretti aller Bürgerkapitänsmusiken

¹ Vorarbeiten für diese Untersuchung stammen aus meiner Mitarbeit an der Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, die in Zusammenarbeit des Bach-Archivs Leipzig mit dem Packard Humanities Institute und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig im Rahmen des Forschungsprojekts *Bach Repertorium* veranstaltet wird. Mein Dank gilt überdies der Sterling Memorial Library der Yale University für die Beschaffung von Quellenmaterial sowie dem Yale Institute of Sacred Music für dessen Finanzierung.

² S. zur Parodietechnik Bachs den Überblick bei R. Wade, *Carl Philipp Emanuel Bach, the Restless Composer*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, 29. September bis 2. Oktober 1988, hrsg. von H. J. Marx, Göttingen 1990 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 62.; nachfolgend zitiert Bericht Hamburg 1988), S. 175–188.

³ Dies gilt vor allem für die Passionen, vgl. dazu H.-J. Schulze, *Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Passionsmusiken und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: Bericht Hamburg 1988, S. 333–343; und ders., *Hamburger Passionsmusiken in der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin*, in: „Critica musica“. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Fs. Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag, Stuttgart/Weimar 2001, S. 271–279; sowie U. Leisinger, *Neues über Carl Philipp Emanuel Bachs Passionen nach „Historischer und alter Art“*, in: JbSIM 2002, S. 107–119.

erhalten sind, läßt sich zumindest die Struktur des verlorenen Teils rekonstruieren.⁴

Der folgende Beitrag soll zunächst die Aufführungsgeschichte dieser Kompositionen verfolgen, um dann in einem zweiten Schritt die Parodiebeziehungen innerhalb dieses Genres, wie auch zu anderen Werken Bachs darzulegen.

I.

Als Carl Philipp Emanuel Bach 1768 in der Nachfolge seines Paten Georg Philipp Telemann seine Stellung in Hamburg antrat, übernahm er neben dessen offiziellen Dienstpflichten auch eine Reihe inoffizieller Aufgaben, die, obgleich nicht vertraglich geregelt, traditionell dem Musikdirektor der Stadt zufielen. Hierzu zählte unter anderem die Komposition der Musik für das (im Idealfall) jährlich stattfindende Convivium der Kapitäne der Hamburger Bürgerwache. Diese Institution, deren Anfänge bis in das 12. Jahrhundert zurückreichen, erhielt seine für die Zeit Telemanns und Bachs gültige Gestalt im Jahre 1619. Die Mitglieder der Bürgerwehr rekrutierten sich aus den vier beziehungsweise ab 1620 fünf Kirchspielen der Hamburger Innenstadt. Die fünf Regimenter bestanden – nach einer weiteren Neuordnung im Jahre 1680 – aus 57 Kompanien, denen jeweils ein Kapitän vorstand. Diese 57 Kapitäne bildeten zusammen das Kapitänskollegium. Das Kollegium wählte aus seinen Reihen einen Präses, der als Versammlungsleiter und Sprecher gegenüber dem Rat fungierte, der seinerseits die Bürgerwache durch 10 Ratsherren (5 „Kolonellherren“ und 5 „Kolonellbürger“) kontrollierte.⁵ Das Leitungsgremium, bestehend aus Kapitänen und Ratsherren, das sich jährlich zu den Convivien traf, umfaßte mithin 67 Personen.⁶ Zu den Aufgaben der Bürgerwache zählte die ordnungsgemäße Durchführung der Wachen sowie die Führung von Ein-

⁴ Die Quellenlage sei hier nur knapp skizziert: Partitur von Oratorium und Serenate der Kapitänsmusik von 1780 in A-Wgm (*H 23559* bzw. *H 27769*), Hss. von Johann Heinrich Michel, der als einer der Hauptschreiber Bachs in Hamburg fungierte. Serenate in Stimmen, geschrieben von Johann Friedrich Hering, in D-Hs (*Scrin 36*). Das Oratorium von 1783 ist verschollen; Partitur der Serenate des Jahres 1783, geschrieben wiederum von Michel, in D-Hs (*Scrin 37*). Darüber hinaus sind die Libretti beider Kapitänsmusiken in zahlreichen Bibliotheken erhalten. S. zur Überlieferung der Libretti vorläufig den Überblick bei Helm, S. 218–220.

⁵ S. W. Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven 1988 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 21.), S. 23–26, sowie J. Ehlers, *Die Wehrverfassung der Stadt Hamburg*, Boppard 1966 (Militärhistorische Studien. 1.), S. 85 und 105.

⁶ Hinzu kamen deren Frauen.

wohnerlisten, die unter anderem der Steuerveranlagung und Armenversorgung dienten. Zudem hatten sie die Anwesenheit von Fremden in der Stadt zu protokollieren.⁷

Der Ablauf der Convivien läßt sich anhand von Berichten aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert grob rekonstruieren. Vor allem die *Umständliche Beschreibung des ansehnlichen Jubel-Festins*, die Michael Richey von dem Jubiläumsconvivium im Jahre 1719 angefertigt hat, erlaubt es, die Grundzüge – jedoch auch kaum mehr als diese – der Feste zu skizzieren. Hierbei kann auf die Arbeit von Willi Maertens zu den Bürgerkapitänsmusiken Telemanns zurückgegriffen werden, wo der bei Richey wiedergegebene Ablauf wie folgt zusammengefaßt ist:

„Am Tag des ‚großen‘ Konviviums, dem Donnerstag, stellten sich alle Kapitäne ‚praecise halb 12. Uhr‘ ein und wurden von ihrem Präses an ihr Wohlverhalten erinnert. Dabei verlas der Sekretär ‚einige beliebte Leges‘, die dem Inhalt des in Reinstorps Handschrift mitgeteilten ‚Recessus‘ entsprochen haben werden. Gegen 1 Uhr kamen die Kolonelherren, der Kommandant der Garnison und die Kolonellbürger, die dann ‚zur Tafel genöthiget‘ wurden.“⁸

Im Rahmen dieser Begrüßungszeremonie wird auch die Aufführung des ersten Teils der Kapitänsmusik, des Oratoriums, anzusetzen sein, denn Richey berichtet von dem Festconvivium:

„Nach Endigung dieses dem Herren aller Herren gebührenden Lob- und Dankopfers / welches in stiller Aufmerksamkeit mit vieler Herzens-Bewegung angehört / und abermahl mit 9 Canon-Schüssen beschloßen ward / setzte man sich zu speisen.“⁹

Die Serenate erklag bei diesem Festconvivium dann später während des abendlichen Essens. Das Festmahl bestand aus drei Gängen und wurde durch verschiedene „Gesundheiten“ und „Ehrentrünke“ unterbrochen:

⁷ S. zum Aufgabenspektrum der Bürgerkapitäne: J. Klefeker (Hrsg.), *Sammlung der von E. Hochedlen Rathes der Stadt Hamburg so wol zur Handhabung der Gesetze und Verfassungen als bey besonderen Eräugnissen in Bürger- und Kirchlichen, auch Cammer-Handlungs- und übrigen Policy-Angelegenheiten und Geschäften von Anfange des siebenzehnten Jahr-Hunderts bis auf itzige Zeit ausgegangenen allgemeinen Mandate, bestimmten Befehle und Bescheide, auch beliebten Aufträge und verkündigten Anordnungen*, VI Bände, Hamburg 1763–1774, Bd. IV, S. 54–57: „Mandat, daß ein ieder Bürger und Einwohner innerhalb 4 Wochen alle Häuslinge, die bey ihm in Kellern, in Buden, auf Sählen, oder auf einzelnen Zimmern wohnen, oder in Schlafstelle liegen, von denen ihm nicht bekannt ist, daß sie mit Bürger- oder andern Pflichten der Stadt verwandt sind, seinem Bürger-Capitaine bey Strafe namentlich anzeigen solle.“ vom 12. 7. 1765; das Mandat wurde am 11. 3. 1772 nochmals bestätigt (S. 468–471).

⁸ Maertens, S. 37.

⁹ Ebenda, S. 42.

„Zwischen den ‚Gesundheiten‘ des ersten Ganges heißt es: ‚wann man die Schöne Musica, erst was angehört‘. Nach dem Auftragen des zweiten Ganges ‚treten die Schaffere¹⁰ Frauens nach Kirchspiel vor und längst der ganzen Taffel, bedancken (sich,) daß sie sich so fleißig eingestellt, undt ersuchen (,) mit denen auffgetragenen Tractamenten vorlieb zu nehmen‘ [...] Während des zweiten Ganges werden die neugedruckten Exemplare der Wahlordnung ausgeteilt und die neuerwählten Kapitäne mit einem Trunk Bier aus der silbernen Willkommenskanne begrüßt. Nach dem aufgetragenen dritten Gang wird die Gesundheit aller Kapitäne gewünscht ‚und braff dabey auf Zincken geblasen‘ [...] Nach dem dritten Gang wurde ‚reiner Tisch‘ gemacht, der Nachtsch aufgetragen, das Dankgebet gesprochen und ein Danklied gesungen.“¹¹

Den Abschluß bildete als symbolischer Akt der „Kettenschluß“, bei dem sich die Anwesenden bei der Hand faßten und ein Lied sangen.¹²

Über den Ablauf des gewöhnlichen Conviviums im Jahre 1719, das einen Tag nach dem Festconvivium abgehalten wurde, schreibt Richey:

„Unter währendem speisen ward mit einer schönen Instrumental Musique, von dem Directore Mus. instr. ordinario, Hn. Hieronymo Oldenburg / auf dem Balcon aufgewartet / auch / dem Herkommen gemäß / eine wolgesetzte Aria vocaliter abgesungen.“¹³

Die hier von Richey erwähnte „Arie“, die auch schon im 17. Jahrhundert an dieser Stelle des Conviviums erklingen war, wurde – angeregt durch die musikalische Gestaltung des Festconviviums – ab 1723 durch eine umfangreichere Kapitänsmusik, bestehend aus Oratorium und Serenate, ersetzt, wobei das Oratorium künftig vor dem Essen musiziert wurde, während die Serenate den Platz der obengenannten Arie einnahm.¹⁴

Hatte Georg Philipp Telemann noch 36 Kapitänsmusiken komponiert, so sind für die Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs nur zwei Werke dieses Genres (für 1780 und 1783) nachweisbar. Heinrich Miesner hatte noch vermutet, daß Bach in den übrigen Jahren ältere Werke Telemanns aufgeführt hätte;¹⁵ je-

¹⁰ Die sogenannten Schaffer führten die Regimentsprotokolle und hatten die Aufgabe, die Convivien einzuberufen und abzuhalten. „Der Schaffer hatte die Rolle des Gastgebers und war verpflichtet, ‚Pfeifen, Toback und Bier‘ in Bereitschaft zu halten, außerdem ‚Braten nebst Salat, Butter, Käse und Brot etc.‘ Die Mahlzeit bestritt der Schaffer aus eigener Tasche, Tabak und Bier zahlte das Regiment.“ (Ehlers, S. 102).

¹¹ Maertens, S. 37f.

¹² Vgl. die Abbildung dieses Kettenschlusses bei Maertens, S. 395.

¹³ Zitiert nach Maertens, S. 39.

¹⁴ S. Ebenda, S. 42.

¹⁵ „Ph. E. Bach hatte sich zunächst mit den Telemannschen Werken begnügt, erst im oben genannten Jahre [1780] bequeme er sich zum ersten Mal, selber eine Bürgerkapitänsmusik zu schreiben, der er 1783 noch eine folgen ließ. Ob er aus Neigung geschrieben hat oder nur aus dem Gefühl heraus, daß er seinen Hamburgern zeigen müsse, auch solche Musik schreiben zu können, steht nicht fest.“ H. Miesner,

doch belegen die heute zugänglichen Quellen, daß Bach keineswegs auf Kompositionen Telemanns zurückgegriffen hat, sondern sich, da zahlreiche Kapitänconvivien abgesagt oder mit Instrumentalmusik bestritten wurden, tatsächlich erst im Jahre 1780 die erste Gelegenheit für ihn ergeben hat, eine Kapitänsmusik zu komponieren. Fast wäre es jedoch bereits 1769 dazu gekommen: In diesem Jahr stand das einhundertfünfzigjährige Jubiläum der 1619 reformierten Bürgerwache an, und die Kapitäne planten ein Festconvivium, für das der im benachbarten Rellingen amtierende Pfarrer Christian Wilhelm Alers,¹⁶ der auch schon den Text für die Kapitänsmusik von 1767 verfaßt hatte,¹⁷ ein Libretto schrieb. Das Convivium wurde jedoch mit Beschluß vom 2. Juni 1769 abgesagt,¹⁸ da Bauarbeiten im üblichen Festlokal, dem Eimbek'schen Haus, vorgenommen wurden. Bach hatte somit keine Gelegenheit, eine Kapitänsmusik zu komponieren. Nachdem auch das Convivium im Jahre 1770 abgesagt worden war, sollte schließlich 1771 wiederum ein Fest stattfinden. Im Juli 1771 kam es dann allerdings im Kapitänskollegium zu einer Diskussion über die musikalische Gestaltung der Zusammenkünfte:

„Die Kosten des Convivii haben ihren anwachs hauptsächlich durch die mit der Zeit und in der Lebensart entstandenen Veränderungen erfahren. der mehr als doppelt erhöhte Preiß der Lebens Mittel, die nach itziger Zeit erfoderliche höhere art der bewirtung, des gleichen Mancherley unkosten, die sonst entweder gar nicht, oder bey der vorigen Lebens Art nicht so groß gewesten vermehren insgesamt die Kosten nicht wenig, und die anständigkeit will nicht verleuben, hier eine vermindering zu machen.“¹⁹

Die Folge war, daß sich das Kapitänskollegium dazu entschloß zu sparen, und es erging der Beschluß, die Kosten für die musikalische Gestaltung auf ein Mindestmaß zu reduzieren:

Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit, Dissertation, Leipzig 1929 (Reprint Wiesbaden 1969), S. 103.

¹⁶ Alers (1737–1806) wurde in Hamburg geboren und war Schüler des Johanneums. Nach dem Studium der Theologie in Helmstedt wurde er zunächst Pastor in Rellingen und später in Uetersen. Er verfaßte u. a. die Libretti zu Telemanns Kompositionen *Der Tag des Gerichts* (1762) und *Serenate auf die erste Jubelfeier der hamburgischen löblichen Handlungsdeputation* (1765).

¹⁷ *Als das wohllobliche Collegium der Herren Bürger-Capitains der Stadt Hamburg [...] den 10. September 1767 Sein Jährliches Ehren-Freudenmahl feyerlich begieng, ward Dasselbe auf Befehl mit nachgesetztem und musicalisch aufgeführten Oratorio und einer Serenate bedienet*, Hamburg [1767]; die Komposition stammte von Lorenz Kühl und ist nicht mehr erhalten.

¹⁸ Commerzbibliothek Hamburg, *Protokoll des Wohl-Löblichen Collegii der Bürger Capitaines für das Regiment St. Petri*, Sign. S/308, 1757–1774, fol. 140^r.

¹⁹ Ebenda, fol. 193^v.

„[...] demnach mit aller anständigheit und den Zeiten und umständen gemäß eine Erfahrung treffen zu können möglich zu seyn, sie betrifft die seit einigen Jahren zwar immer vollkommener, jedoch auch bey der nach und nach geschehenen verlängerung des *Textes* und andre dadurch verursachten umständen halber, immermehr zur Last gewordenen *Musick* [zu verzichten]“²⁰

Es sollte nur Instrumentalmusik erklingen und auf Vokalmusik verzichtet werden. Die Argumentation ist für Hamburger Verhältnisse charakteristisch, da zunächst mit ökonomischen Zwängen operiert wird – die in der betroffenen Oberschicht auf ungeteilte Akzeptanz gestoßen sein dürften –, um sich dann der unliebsam und im Laufe der Zeit zu umfangreich gewordenen Musik zu entledigen. Das Fest wurde jedoch ebenfalls kurzfristig abgesagt, da die Stadt durch eine Überschwemmung in Mitleidenschaft gezogen worden war.²¹ Erst 1772 und 1775 fanden wieder Convivien statt, die nun tatsächlich nur mit Instrumentalmusik untermalt wurden. Doch bereits 1776 regte sich auch darüber Unmut und einige Stimmen wünschten sich, man möge doch wieder Vokalmusik aufführen. Im Protokollbuch der Bürgerkapitäne des St. Petri Regiments heißt es:

„Es zeigen Einige HH. Capitaines an wie sie bemerckt, daß verschiedentlich ein Verlangen geäußert wurde die abgestellte Vocal Musica auf dem Convivio wieder einzuführen, daß es aber für dieses Jahr wohl zu späthe dazu seyn mögte.“²²

Da das Convivium in jenem Jahr, wie auch in den folgenden Jahren ausfiel, konnten sich die Bürgerkapitäne Zeit mit der Beschlußfassung lassen. Am 9. Juni 1780 wurde schließlich verfügt, daß wieder „eine vollständige Vocal- und Instrumental Music wie ehemals aufgeführt werden möge“²³, und man verpflichtete nun Bach und Alers, die Musik beziehungsweise den Text zu liefern. Die Probe wurde auf den 31. August festgesetzt und das Convivium am 7. September im Drillhaus gehalten.²⁴ Das Rechnungsbuch der Ham-

²⁰ Ebenda, fol. 194r.

²¹ J. Schleiden, *Richtiges und vollständiges Verzeichniß der Succession sämtlicher respective Hoch- und Wohlloblichen Colonel-Herren oder Obristen, Colonel-Bürger oder Obristlieutenants, und Capitaines dieser guten Stadt Hamburg: wie solche von den Jahren 1619 und 1620, da die Colonel- und Capitainschaft in fünf Regimenter a zehn Compagnien angeordnet, bis auf gegenwärtige Zeit fortgesetzt [...]* Hamburg 1808, S. 45. Vgl. auch das Gedicht, das Bachs Librettist Alers zu diesem Anlaß verfaßt hat: „Billwerder unter Wasser“, in: C. W. Alers, *Gedichte, der Religion, dem Vaterlande und der Freundschaft gesungen*, Zweiter Band, Hamburg 1787, S. 16–23.

²² Commerzbibliothek Hamburg, *Protokoll des Wohl-Löblichen Collegii der Bürger Capitaines für das Regiment St. Petri*, Sign. S/308, Bd. 1775–1786, S. 210f.

²³ Ebenda, S. 201.

²⁴ Ebenda, S. 205.

burger Kirchenmusiken verzeichnet die finanziellen Aufwendungen wie folgt:

„Die Unkosten wegen der Musik bey[m] Convivio der Herrn Bürger-Capitains betragen:

Für die Composition und Direction	100 Mk
Für 10 Sänger	40 –
Für 12 Instrumentalisten von der Rolle	48 –
Für den Accompagnisten	4 –
Für Copialien	19 – 8 B.
Für Frühstück bey der ersten Probe	
in meinem Hause, und	7 –
und den Flügel	1 –
Für den Instrumenten Träger und	
seinen Gehülffen	5 –
Für dem Chor Knaben	– 8
Für den Flügel u. denselben	
3mahl zu stim[m]en	5 –
	<hr/>
	Sum[m]a 230 Mk

Hamburg im Sept. 1780

wurde gleich bezahlt.“²⁵

Danach erhielt Bach für die Komposition und Leitung der Aufführung den höchsten Betrag. Als weitere Beteiligte sind 10 Sänger genannt. Da im gedruckten Libretto nur 8 Vokalistinnen namentlich aufgeführt sind, werden noch zwei weitere als Ripienisten herangezogen worden sein.²⁶ Bei den „12 Instrumentalisten von der Rolle“ handelt es sich um die sogenannten „Rollbrüder“, die die Ratsmusiker – die bei dieser Gelegenheit kostenlos spielen mußten – unterstützten.²⁷ Der in der Rechnung aufgeführte Chorknabe war nicht aktiv an der Aufführung beteiligt. Er übernahm gewöhnlich kleinere Hilfsaufgaben, wie etwa den Transport der Noten.²⁸

Eine öffentliche Wiederaufführung fand einen Monat später, am 14. Oktober 1780 statt. Ein Abrechnungsbeleg ist nicht erhalten, da Bach hier auf eigene Rechnung agierte. Finanziert wurde die Aufführung durch die nicht geringen Eintrittsgelder. Zu diesem Zweck wurde in den Hamburger Zeitungen im Vorfeld die folgende Annonce abgedruckt:

²⁵ Zitiert nach E. Suchalla, *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, 80.; nachfolgend zit. Suchalla), S. 853 f.

²⁶ Dies deckt sich auch mit der bei Telemann zu beobachtenden Praxis, den „Chor“ durch zwei Diskantisten zu erweitern, s. Maertens, S. 119.

²⁷ Vgl. Suchalla, S. 855.

²⁸ S. Ebenda, S. 156.

„Mit Hochobrigkeitlicher Erlaubniß wird der Kapellmeister Bach künftigen 14ten October, am Sonnabend, seine kürzlich bey dem Convivio der Herren Bürger-Capitains aufgeführte Musik in einem öffentlichen Concerte im Drillhaus aufführen, und sich zugleich auf dem Forte Piano hören lassen. Die Billets, welche in seinem Hause und bey dem Eingange, das Stück mit 2 Mark bezahlt werden, können in ein paar Tagen fertig seyn. Der Anfang des Concerts ist um 5 ein halb Uhr.“²⁹

Derartige Wiederaufführungen waren seit Telemanns Zeiten üblich und wurden – dafür spricht die Tatsache, daß es zum Teil mehrere Aufführungen gab – zunächst auch lebhaft besucht. Dies scheint sich jedoch in der Zeit Bachs gewandelt zu haben. Eine Wiederaufführung der 1783 komponierten Musik ist nicht mehr belegt. Bachs zweite Kapitänsmusik – die dazwischenliegenden Convivien waren wieder abgesagt worden – wurde somit nur noch während der Feier musiziert.³⁰ Woran es lag, daß Bach sie nicht mehr öffentlich wiederholte, ist nicht bekannt. Jedoch mögen mehrere Gründe dafür verantwortlich sein: zum einen das schwindende Ansehen der Bürgerkapitäne in der Hamburger Öffentlichkeit, und zum anderen auch das rückläufige Engagement Bachs im Hamburger Konzertleben insgesamt.³¹

1785 regten sich ein weiteres Mal Stimmen, ob nicht die Vokalmusik wieder eingestellt werden könne; diesmal allerdings wurde das Ansinnen abgelehnt.³² Nach mehreren ausgefallenen Convivien wurde 1788 wiederum ein Fest ausgerichtet, zu dem auch Bach – diesmal mit einem Text von Johann Ludwig Gericke³³ – die Musik liefern sollte. In den Aufzeichnungen des Protokoll-

²⁹ Zitiert nach B. Wiermann (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburger Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 4.), S. 460.

³⁰ Eine Rechnung für das Convivium von 1783 ist nicht erhalten; jedoch geht aus dem Inhaltsverzeichnis des Rechnungsbuches hervor: „Preiß 230,- Mk., Bürgerkapitäns Convivium. 1783. im Septbr. S. 71.“ (Suchalla, S. 986). Die Summe ist mit derjenigen der Rechnung von 1780 identisch, so daß hier von den gleichen Ausgaben auszugehen ist.

³¹ Vgl. zu den Hamburger Konzerten Bachs und ihrem Rückgang in den 1780er Jahren A. D. Kellar, *The Hamburg Bach. Carl Philipp Emanuel Bach as Choral Composer, Volume I: Live and Work in Hamburg*, Dissertation, University of Iowa 1970, S. 16; sowie C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868 (Reprint Leipzig 1973), Bd. II, S. 97. Vgl. zu Bachs Hamburger Konzerttätigkeit auch den Überblick bei C. Gugger, *C. Ph. E. Bachs Konzerttätigkeit in Hamburg. „Zur Ehre Gottes – Zum Besten der Jugend – Zum Nutzen des Publici“*, in: Programmbuch. Der Hamburger Bach und die neue Musik des 18. Jahrhunderts, hrsg. von H. J. Marx, Hamburg 1988, S. 176–185.

³² Protokoll 1775–1786, S. 330.

³³ Gericke hatte zuvor schon als Librettist mit Bach zusammengearbeitet; von ihm stammte das Libretto *Text zur Musik, bey dem am 31. Oct. 1786 angestellten*

buches des St. Petri Regiments vom 8. August 1788 spiegelt sich eine längere Auseinandersetzung wider:

„Hierauf ertheilte D^{ns} Praeses in Hinsicht der a Collegio beschloßenen Vocal- und Instrumental-Musik bey dem bevorstehenden Convivio folgende Nachricht: Wie zwar zu Verfertigung des Textes zur Musik den Hn D^{em} Gericke als einen bekannten geschickten Poeten erwählet und derselbe ein beyfalswürdiges Oratorium nebst Serenate eingeliefert; auch hierauf in Hinsicht der Composition der Musik dazu mit dem Hn Musikdirektor Bach geredet, und demselben wegen des dafür zu zahlenden Honorarii, weil derselbe etwas mehr gefordert, als sonst dafür bezahlet worden, nicht allein das Verlangte sondern auch ein Mehreres von Ihm und den Hn Schaffern zugestanden worden, auch derselbe sodann die Arbeit übernommen, am folgenden Tag aber den Text zurückgesandt, und deßen Composition unter Vorschützung einer Krankheit abgelehnet und verboten. Daß Er und die Hn Schaffer daher genöthiget gewesen, sich desfalls an auswärtigen berühmte Componisten zu wenden, allein von daher gleichfalls eine abschlägige Antwort erhalten, weil die Zeit bis zum Convivio durch die Verzögerung, welche der Musikdirektor Bach verursacht, zu kurz geworden. Da es also unmöglich sey, zu diesem Convivio eine Vocal- und Instrumental-Musik zu erhalten, so ersuchte Er in die Regimente zu treten, und zu bestimmen: Ob ein W.L. Collegium mit einer bloßen Instrumental-Musik friedlich seyn, oder lieber das Convivium für dieses Jahr gänzlich einstellen wolle? Worauf der per majora erfolgte Schluß war: Das Convivium zu halten, und es bey einer Instrumental-Musik bewenden zu lassen.“³⁴

Ganz offensichtlich hat Bach versucht zu taktieren, um sich der unliebsamen Aufgabe zu entledigen. Zunächst bemüht er ein Argument, das bereits zu Beginn der 1770er Jahre dazu geführt hatte, auf die Vokalmusik während der Convivien zu verzichten. Jedoch war der Versuch, sich durch zusätzliche Honorarforderungen des Auftrags zu entledigen, erfolglos. Schließlich blieb ihm nur noch die Möglichkeit, eine Erkrankung ins Feld zu führen. Gesundheitlich war es um Bach in dieser Zeit tatsächlich nicht gut bestellt. So teilt er am 29. Juli 1788 Johann Jacob Heinrich Westphal in einem Brief mit: „ich bin wieder beßer“³⁵, und zwei Tage später heißt es in einem Schreiben an denselben Adressaten: „Ich bin nicht wohl“³⁶. Ob Bach, der im selben Jahr zwar starb, jedoch immerhin noch die Passion für 1789 fertigstellen konnte, tatsächlich so krank war, daß er die Musik nicht komponieren konnte, oder ob dies nur ein Vorwand war, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Zweifellos haben es die Bürgerkapitäne als Ausrede empfunden – ohne jedoch etwas dagegen unternehmen zu können. Da Johann Ludwig Gericke bereits das

Dank-Feste wegen des glücklich beendigten Thurmbaues der Grossen St. Michaelis-Kirche [...], Hamburg 1786 [H 823].

³⁴ Commerzbibliothek Hamburg, *Protokoll des Wohl-Löblichen Collegii der Bürger Capitaines für das Regiment St. Petri, Sign. S/308, 1786–1791, S. 210f.*

³⁵ Suchalla, S. 1279.

³⁶ Ebenda, S. 1280.

Libretto für die Musik verfaßt hatte, bemühte sich das Kapitänskollegium, allerdings erfolglos, einen auswärtigen Komponisten zu gewinnen. Wer mit der Komposition beauftragt werden sollte, ist nicht bekannt.

Es ergibt sich damit für die Amtszeit Carl Philipp Emanuel Bachs die folgende Aufführungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken im Überblick:

Tabelle 1

1768	ausgefallen	
1769	ausgefallen	
1770	ausgefallen	
1771	ausgefallen ³⁷	
1772	27. August: Convivium ³⁸	Instrumentalmusik
1773	ausgefallen	
1774	ausgefallen	
1775	7. September: Convivium ³⁹	Instrumentalmusik
1776	ausgefallen	
1777	ausgefallen	
1778	ausgefallen	
1779	ausgefallen	
1780	7. September: Convivium ⁴⁰	Bach, H 822 a/b
1781	ausgefallen	
1782	ausgefallen	
1783	4. September: Convivium ⁴¹	Bach, H 822 c/d
1784	ausgefallen	
1785	ausgefallen	
1786	ausgefallen	
1787	ausgefallen	
1788	4. September: Convivium ⁴²	Instrumentalmusik

³⁷ Schleiden (wie Fußnote 21), S. 45; vgl. auch J. L. Schwarz, *Sendschreiben eines ungenannten Hamburgers an seinen Freund in B***: betreffend das traurige Schicksal der durch die große Ueberschwemmung unglücklich gewordenen Menschen in den Gegenden von Hamburg; nebst Christian Samuel Ulbers, Pastor an der Hauptkirche zu St. Jacob, Betrachtung von der Waßersnoth, Hamburg 1771.*

³⁸ Schleiden, S. 45.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda, S. 46.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Ebenda, S. 47.

II.

In ihrer formalen Gestaltung wie auch in der Anlage der Libretti folgen die Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs den bereits seit den Zeiten Telemanns üblichen Traditionen: Hamburg wird als ein Ort des Friedens geschildert, als Hort von Ruhe und Gerechtigkeit, an dem Sicherheit und Wohlfahrt für die Bürger herrschen. Garant dieses Zustandes sind der florierende Handel und der Wohlstand der Stadt, die durch die Gnade Gottes gewährleistet werden. Gefahr droht dem blühenden Gemeinwesen jedoch durch Untugenden wie Neid, Mißgunst und Krieg, die es zu bekämpfen gilt.⁴³ Sind sich Oratorium und Serenate in ihrem Ethos damit ähnlich, so unterscheiden sie sich dadurch, daß in ersterem die Thematik unter geistlicher Perspektive abgehandelt wird, während die Serenate stets weltlichen Charakter hat.

Ebenfalls der Tradition verpflichtet ist die dramatische Anlage von Oratorium und Serenate. Es agieren jeweils mehrere allegorische Figuren, die einander in einem Dialog gegenübergestellt werden: Im Oratorium von 1780 etwa singen *Hammona* als Personifikation Hamburgs, die *Dankbarkeit*, die *Menschenliebe* und der *Patriotismus*. In der Serenate treten die positiven Tugenden der *Freude*, der *Vaterlandsliebe*, der *Redlichkeit* und der *Eintracht* den Lastern *Arglist*, *Neid* und *Aufruhr* gegenüber. Zu ihnen gesellen sich, wie zuvor im Oratorium, als Chöre die *Patrioten* und die *Tugenden*.⁴⁴

Im Gegensatz zu anderen Vokalwerken, wie etwa den Passionen oder den Begräbnismusiken für die Hamburger Bürgermeister, hat Bach darauf verzichtet, Sätze anderer Komponisten aufzunehmen, obgleich es sich aufgrund der Standardisierung der Libretti durchaus angeboten hätte, einzelne Stücke aus den Bürgerkapitänsmusiken seines Vorgängers Telemann zu entlehnen. Jedoch beschränken sich die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken der beiden Komponisten auf allgemeine, durch die gemeinsame Textgrundlage

⁴³ In der Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern und in ihrer Mahnung zu einem tugendhaften Leben stehen die Texte der von Telemann und Bach vertonten Kapitänsmusiken den zu dieser Zeit in Hamburg populären *Moralischen Wochenschriften* nahe, die einem ähnlichen Denken verpflichtet sind, und deren Autoren sich auch des öfteren als Librettisten der Kapitänsmusiken Telemanns finden, s. dazu Maertens, S. 63, vgl. auch W. Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968.

⁴⁴ Auf eine geistesgeschichtliche wie musikalisch-analytische Einordnung der Bürgerkapitänsmusiken Bachs muß hier verzichtet werden; vgl. dazu ausführlich die im Druck befindliche Studie des Verfassers: *Kommunikation und Diskurs. Die Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs*. Einen knappen analytischen Überblick über die Kapitänsmusik von 1780 gibt auch R. Pfeiffer, *Telemanns Geist aus C. Ph. E. Bachs Händen. Zur Kapitänsmusik 1780*, in: Carl Philipp Emanuel Bach Konzept 4, Frankfurt/O. 1990, S. 79–85.

bedingte Motive, die kein direktes Zitat sind. Dies zeigt sich etwa bei einem Vergleich der Eingangschöre zu Telemanns Serenate von 1742 und dem entsprechenden Satz Bachs von 1780. Telemann vertont den Text „Schlagt die Trommel, blast Trompeten, rührt die Saiten, spielt auf Flöten“ in einem vokal-instrumentalen Chorsatz, der in seiner weitgehenden Beschränkung auf die Töne des D-Dur-Dreiklangs auf die spieltechnischen Möglichkeiten der beteiligten Instrumente (Trompeten und Pauken) Rücksicht nimmt, und zugleich damit auch deren instrumentale Idiomatik imitiert (siehe Beispiel 1, S. 181).

Der Text bei Bach beginnt mit „Der Trommel Schlag, der Pfeifen Spiel“ und verweist damit auf dasselbe Instrumentarium wie bei Telemann. Auch Bach trägt dieser Vorgabe Rechnung und vertont den Text analog (siehe Beispiel 2, S. 182).

So ähnlich sich die beiden Beispiele sind, so offensichtlich ist es, daß sich die motivischen Gemeinsamkeiten aus dem Text ergeben und Bach keineswegs direkt auf Telemann rekurriert. Auch andere Ähnlichkeiten zwischen den Bürgerkapitänsmusiken Bachs und denen seines Vorgängers sind dem gängigen Motivrepertoire geschuldet, das mit der in den Texten angesprochenen Sphäre des Militärischen konventionell verknüpft ist.

Um so deutlicher sind dagegen Bezugnahmen innerhalb Bachs eigener Werke. Im einzelnen sind es die folgenden Sätze, die parodiert oder bearbeitet wurden:

Serenate 1780/9, „Kränzt den festlichen Pokal“ → Serenate 1783/9, „Laßt uns singen: Joseph lebe“

Oratorium 1780/16, „Du Gott der Stärke“ → Dankhymne der Freundschaft 1785/14, „Lobet den Herrn“

Serenate 1783/3, „Strömt dankend“ → Dankhymne der Freundschaft 1785/3, „Wie soll dir Erd und Asche danken“

Oratorium 1780/3, „Du Schöpfer meiner Freudenfeste“ → Michaelismusik 1786/5, „Auch bey der Schöpfer Güte Sehnen“

Bei der Komposition des Schlußsatzes der Serenate von 1783 hat Bach, mit nur wenigen Veränderungen, auf den letzten Satz seiner Bürgerkapitäns-Serenate von 1780 zurückgegriffen.

Tabelle 2

T.	Abschnitt	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
1–8	instr. Ritornell		Tutti
8–16	vokales Ritornell	Chor	Tutti
16–32	1. Strophe	Sopran	VI 1+2, Vla
32–40	2. Strophe	Sopran+Alt	Ob 1+2, Fag

Beispiel 1

Fl.tr. 1.2, Vl. 1.2, Va.

4

Trp.

Schlagt die Trom-mel, blast Trom-pe-ten,

Trl.

8

rührt die Sai-ten, spielt auf Flö-ten,

G. P. Telemann, Serenate 1742/1 (nach Maertens, S. 336–337)

Beispiel 2

11

Trp. in D

Trl. in D

Querflöte,
VI. 1.2

Va.

S.A.

Der Trom - mel Schlag, der Pfei - fen Spiel er -

T.B.

Fundament

5

13

weckt in uns das Lust - ge - fühl der Hei - ter - keit.

6 5 6 6 6

Tabelle 2 (Fortsetzung)

T.	Abschnitt	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
40–48	vokales Ritornell	Chor	Tutti
48–89	Langstrophe	Baß	48–52: Vla 1+2, Bc 53–59: Vl 1+2, Bc 59–69: Vla 1+2, Bc 69–81: Vl 1+2, Vla, Bc 81–89: Fag, Vc, Bc
89–97	vokales Ritornell	Chor	Tutti
97–105	1a. Strophe	Tenor	Vl 1+2, Vla
105–113	2a. Strophe	Tenor+Baß	Ob 1+2, Vc, Vlne, „ohne Flügel und Fagott“
113–121	vokales Ritornell	Chor	Tutti
121–129	3. Strophe	Alt	Vl 1+2, Vla
129–137	4. Strophe	Sopran	Ob 1+2, Fag
137–145	vokales Ritornell	Chor	Tutti
145–153	5. Strophe	Alt	Vl 1+2, Vla
153–161	6. Strophe	Baß	Vla 1+2, Vc, Vlne, „ohne Flügel und Fagott“
161–177	vokales und instrumentales Ritornell	Chor	Tutti

Der Schlußsatz der ersten Serenate ist als erweiterter Ritornellsatz gestaltet (s. Tabelle 2). Einem einleitenden vokal-instrumentalen Ritornell von 2 mal 8 Takten folgen eine 16taktige sowie eine 8taktige Solostrophe, bevor dieser erste Teil durch die Wiederholung des vokalen Ritornells abgeschlossen wird. Es schließt sich eine mit 41 Takten überdimensionierte Solostrophe des Basses an, die durch eine variierende instrumentale Begleitung gegliedert wird. Erst nach einer neuerlichen Wiederholung des vokalen Ritornells geht der Satz zu einer regelmäßigeren Struktur über, die jeweils drei Strophenpaare durch die Wiederholung des vokalen Ritornells rahmt. Den Abschluß bildet schließlich eine Reprise des gesamten Anfangsritornells. Die ungewöhnliche und unregelmäßige Struktur des ersten Teils des Satzes folgt der Anlage des zugrundeliegenden Librettos: Die erste Strophe ist sechszeilig und rechnet überdies mit einer Wiederholung der beiden ersten Zeilen. Die zweite Strophe hat vier Zeilen und die Langstrophe schließlich weist 15 Zeilen auf. Erst nach dem folgenden Ritornell gibt das Libretto eine regelmäßige vierzeilige Strophenform vor, die von Bach entsprechend umgesetzt wird. Auf inhaltlicher Ebene

sind die drei ersten Strophen dadurch miteinander verknüpft, daß sie jeweils Huldigungen enthalten: Besungen werden in den beiden ersten Strophen Kaiser Joseph II. sowie der Rat der Stadt, der in Gestalt der Kolonelle bei der Feier der Bürgerkapitäne präsent war. Im Zentrum der Langstrophe des Basses steht der Präses des Kapitänskollegiums, Peter Buek, der sein fünfzigjähriges Jubiläum in den Reihen der Bürgerkapitäne feiern konnte.⁴⁵ Die regelmäßigen Strophen hingegen besingen das Kollegium der Bürgerkapitäne und seine Bedeutung für die Stadt.

Die Parodierung des Satzes am Schluß der Serenate von 1783 führt zu einer deutlichen Straffung des formalen Ablaufs:⁴⁶

Tabelle 3

T.	Abschnitt	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
1–8	instr. Ritornell		Tutti
8–16	vokales Ritornell	Chor	Tutti
16–26	1. Strophe	Sopran	Vl 1+2, Vla
27–35	2. Strophe	Sopran+Alt	Ob 1+2, Fag
35–43	vokales Ritornell	Chor	Tutti
43–51	3. Strophe	Baß	Vla 1+2, Bc, „ohne Flügel und Fagott“
51–59	4. Strophe	Sopran	Ob 1+2, Fagott
59–67	vokales Ritornell	Chor	Tutti
67–75	5. Strophe	Tenor	Vl 1+2, Bc, „ohne Fagott“
75–83	6. Strophe	Tenor+Baß	Ob 1+2, Vl 1+2, Bc („mit allen Bässen“)
83–91	vokales Ritornell	Chor	Tutti
91–109	Einschub „Joseph lebe“	Sopran	Tutti
109–117	vokales Ritornell	Chor	Tutti

Die Ritornellstruktur ist regelmäßiger und das lange Baßsolo fällt fort. Dagegen wird die Instrumentierung durch eine zweite Trompete und eine Trommel erweitert. Auch wenn sich diese Instrumente am vorhandenen Instrumentarium

⁴⁵ Vgl. Schleiden, S. 9. Buek war seit 1764 Präses des Bürgerkapitänskollegiums; seit 1730 war er Mitglied der 11. Compagnie des Petri-Regiments, darauf spielt auch die Zahl 50 an. Er starb 1786; s. Schleiden, S. 93.

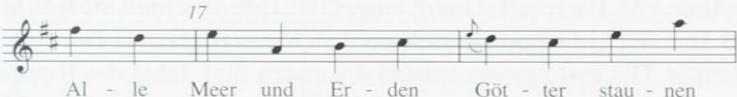
⁴⁶ S. auch die Synopse der Texte im Anhang.

orientieren und dieses entweder duplizieren (Trommel) oder austerzen (Trompete II), so bringen sie doch ein größeres Klangvolumen und tragen auch zur Klangfarbe bei.

Bach streicht bei der Überarbeitung zahlreiche Takte und gelangt so zu einem strafferen Ablauf. Die Melodiemodelle der Strophen werden aus der Serenate von 1780 weitgehend wörtlich übernommen, jedoch auf den neuen Text hin zugeschnitten. Exemplarisch sei dies anhand der ersten Strophe aus der Serenate von 1783 und der Strophe 1a von 1780 dargestellt:

Beispiel 3

1780, Tenor  98
Laßt uns treu und fest vereint für den

1783, Sopran  17
Al - le Meer und Er - den Göt - ter stau - nen

100  100
Flor des Staa - tes fle - hen, daß ihm von des Him - mels Hö - hen Got - tes

19  19
ihn be - wun - dernd an, ihm lob - singt, in ih - rer Spra - che Christ und

104  104
Son - ne lieb - lich scheint.

23  23
Jud und Mu - sel - mann, Christ und Jud und Mu - sel - mann.

Bach übernimmt die ersten Takte der Parodievorlage unverändert, dann jedoch erklingt statt eines *gis* in T. 20 ein *e*, das hier weniger als emphatischer Akzent, denn als Gliederung des Zeilenendes fungiert. Zugleich markiert das *e* aber auch den Punkt, ab dem Bach für längere Zeit das Melodiemodell der Vorlage verläßt. Hatte in der früheren Komposition die Erwähnung Gottes und „des Himmels Höhen“ Anlaß gegeben, zahlreiche Hochtöne anzu- steuern und damit emphatisch das Wort „Gottes“ zu akzentuieren, ist nun bei der Erwähnung der Religionen der Melodieverlauf ausgeglichener. Erst am Schluß der melodischen Phrase kehrt Bach zum ursprünglichen Modell

zurück, erweitert dieses jedoch durch eine abgewandelte Wiederholung der Schlußkadenz, die hier zweifellos in ihrer monotonen Achtermelismatik auf zeitgenössische Verballhornungen von jüdischer Musik (Charivari-Musik) rekurriert.⁴⁷

In analoger Weise verfährt Bach bei den übrigen Angleichungen an den neuen Text. Zumeist handelt es sich um Kürzungen und Straffungen, sowie Anpassungen an den neuen Text. Um so bemerkenswerter ist daher eine Erweiterung des älteren Satzgefüges. Hatte bereits 1780 eine Huldigung – jene für Peter Buek – zu einem Aufbrechen der Form geführt, so ist es auch hier ein längerer Huldigungsabschnitt, der aus dem Rahmen fällt, und in dem sich Bach weiter von der Vorlage entfernt. In T. 91 bis 109 erklingt die Kaiserhuldigung „Josef lebe“.⁴⁸ Der Text ist dem Ritornell entnommen, jedoch hat die mehrmalige herausgehobene Vertonung keinen Anhalt am Libretto und wurde von Bach selbständig eingefügt. Der Abschnitt steht in der Medianten B-Dur und tritt schon dadurch aus dem Kontext des in D-Dur stehenden Satzes hervor. Die Instrumente spielen die ersten fünf Takte des Ritornells, werden dann aber von dem Unisono-Ruf des Chores abgebrochen; es folgt ein zweites Ansetzen der Instrumente zum Ritornell, das nun jedoch bereits nach ein-einhalb Takten vom Chor unterbrochen wird. Die Instrumente setzen dann in T. 103 das Zitat des Ritornells fort, um schließlich in einem kadenzierenden Epilog zur Tonart des folgenden Ritornells (D-Dur) zu modulieren (siehe Beispiel 4, S. 187).

Auch das Schlußritornell ist gegenüber der Vorlage verändert. Der dichte akkordische Satz wird in Sechzehntelfigurationen der 1. Violine beziehungsweise (ab T. 113) des Violoncellos, des Fagotts und der Bratschen aufgelöst. Bach gelangt so zu einer deutlichen Climax, die in dieser Form 1780 noch nicht anzutreffen war.

Eine weitere Parodierung betrifft das Arioso „Strömt dankend hin“ aus der Serenate von 1783, das mit dem Text „Wie soll dir Erd und Asche danken“ in die 1785 komponierte *Dankhymne der Freundschaft* (H 824e)⁴⁹ aufgenommen wurde. In der Arie übernimmt Bach zahlreiche Elemente des musikalischen Materials, das er jedoch in neuer Weise kombiniert. Der erste auf-

⁴⁷ Vgl. dazu ausführlicher Rathey, *Kommunikation und Diskurs*, sowie M. Geck, *Bach als Genre-Komponist. Akustische Umwelt in seiner Musik*, in: ders., „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforschtes und Erfahrenes, Stuttgart/Weimar 2000, hier S. 69–73.

⁴⁸ Joseph II. hatte zwar bereits im November 1780 die Nachfolge seiner in jenem Jahr verstorbenen Mutter Maria Theresia als Kaiser des Deutschen Reiches angetreten, jedoch war dies die erste Gelegenheit, dem Kaiser im Rahmen der Kapitänscönviven zu huldigen.

⁴⁹ Die Quellen zu dieser Komposition befinden sich ebenfalls in D-Bsak (Signatur: 267).

Beispiel 4

96

Querpfefe

Trp. 1.2

Pkn., Trl.

Vi. I.2,
Ob. 1.2

Va.

S.A.T.B.

Fundament

Jo-seph le - be! Jo-seph le -

103

be!

unis.

fällige Unterschied liegt bereits im Charakter der Sätze. Während das Arioso von 1783 in G-Dur steht und mit der Vortragsbezeichnung „Lebhaft“ versehen ist, versetzt Bach die Motivik in der Dankhymne nach e-Moll und verlangt als Tempo „Largo“.

Auch der formale Ablauf ist in der Dankhymne ein anderer: Hatte es sich bei dem Satz von 1783 um ein knappes Arioso gehandelt, das in nur 35 Takten eine latente Da-capo-Form aufwies, so gestaltet Bach die spätere Fassung als echte Da-capo-Arie, indem er den Satz auf 48 Takte (einschließlich Ritornell) erweitert.⁵⁰ Bach verzichtet zwar wie im Arioso auf ein instrumentales Vorspiel, trennt aber die Formteile durch ausgeweitete Zwischenspiele der Instrumente, die sich 1783 noch auf knappe Einschübe mit Akkordbrechungen beschränkt hatten:

Tabelle 4

	Kapitänsmusik 1783	Dankhymne
A	T. 1–10	T. 1–18
	Zwischenspiel T. 8–10	Zwischenspiel T. 16–18
B	T. 11–22	T. 18–30
		Zwischenspiel T. 27–30
A'	T. 23–35	T. 1–18
	Nachspiel T. 33–35	Nachspiel T. 16–18

Neben diesen formalen Differenzen liegen die Unterschiede vor allem in der kompositorischen Ausarbeitung des Materials. Im Arioso von 1783 hatte Bach eine zumeist syllabisch verlaufende Melodiestimme komponiert, die von den beiden Violinen dupliziert und den übrigen Instrumenten begleitet wurde. Dieses Schema gibt Bach in der Dankhymne auf. Während sich der Solist zu Beginn noch am melodischen Modell der Kapitänsmusik orientiert, übernehmen die Streicher eine selbständige, von Achtelrepetitionen bestimmte Begleitung.⁵¹ Erst in T. 4 schließt sich die erste Violine kurzzeitig in einer Kadenz der Singstimme an; sonst jedoch bleibt die Begleitung selbständig. Auch die Singstimme verläßt recht bald das im Arioso vorgezeichnete Modell und wird von Bach verändert weitergeführt:

⁵⁰ Vgl. zu den Arienformen in der Bürgerkapitänsmusiken H. E. Smither, *Arienstruktur und Arienstil in den Oratorien und Kantaten Bachs*, in: Bericht Hamburg 1988 (wie Fußnote 2), S. 366–368.

⁵¹ Allerdings ist auch hier das musikalische Material nicht gänzlich neu. Vielmehr übernimmt Bach in dem Begleitmuster ein Motiv, das den B-Teil des Ariosos bestimmt hatte.

Beispiel 5a

Lebhaft

VI. 1.2 *p*

Va.

B.

Fund.

Strömt dan - kend hin zu Jo - sephs Fü - Ben, des

7 6 4 6 3 6

5

f

f

Ab - - - grunds Un - ge - heur schlug Er!

4 6 unis. *f* 5

9

p

p

Von der Ver-zweif-lung

7# *p* 6b

Beispiel 5b

Largo

VI. 1.2

Va.

B. 1

B.c.

Wie soll dir Erd_____ und A - sche dan-ken, der

je - der O - dem Wohl - tat ist?

Sie preist und schwin - delt beim_ Ge - dan-ken, der dich zu

f

f

p

p

p

7 6 5

5 6 6 6 *f* 6 5 8 7

6

p

p

p

4+ 6 7^b 6 5

Die melismatischen Anteile nehmen zu und die Stimme wird virtuoser. Dies gilt vor allem für den B-Teil, der in ein umfangreiches Amen-Melisma mündet. Es wird deutlich, daß Bach auf allen Ebenen ein größeres Maß an Komplexität erreicht. Das Arioso der Kapitänsmusik dient als „Steinbruch“ für Ideen, die kompositorische Realisation ist in der Dankhymne jedoch neu.

Ebenfalls in die Dankhymne der Freundschaft übernommen wurde der Schlußsatz des Oratoriums von 1780. Es handelt sich bei der Vorlage um eine vokal-instrumentale Choralpartita, die auf der Melodie „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ basiert. Wie fast alle Chorsätze in den Bachschen Bürgerkapitänsmusiken ist auch dieser Satz als Ritornellsatz gestaltet. Als Ritornell fungiert ein vierstimmiger Kantionalsatz, der durch die Streicher, Holz- und Blechbläser dupliziert wird. Zwischen die Tuttistropfen sind jeweils zwei solistische, unterschiedlich besetzte Strophen eingeschoben, so daß sich der folgende Aufbau ergibt:

Tabelle 5

T.	Vers	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
1-18	1.	Chor	Str, Ob, Trp 1+2, Pkn, Cor, Bc
18-36	2.	Alt solo	Vl 1+2, Vla
36-54	3.	Sopran, Tenor	Vla 1+2, Bc
54-72	4.	Chor	Str, Ob, Trp 1+2, Pkn, Cor, Bc
72-95	5.	Sopran	Vl 1+2, Vla
95-118	6.	Sopran, Tenor	Ob 1+2, Fag, Vc
118-136	7.	Chor	Str, Ob, Trp 1+2, Pkn, Cor, Bc

Diese in ihrer formalen Struktur einfache Choralpartita wird in der Dankhymne zu einem umfangreichen Satz ausgeweitet. Bach übernimmt die vier Solostropfen der Vorlage, die er umtextiert und zum Teil auch mit einer neuen Besetzung versieht. In ihrer Substanz bleiben die Sätze aber weitgehend unangetastet. Die Choralstrophen werden eingelagert in eine Vertonung des 150. Psalms, wobei sich je ein Psalmvers und eine Choralstrophe abwechseln. Die Psalmverse basieren jeweils auf demselben musikalischen Material, so daß sich eine Struktur mit variierten Ritornellen ergibt, in die die strophischen Choralverse eingefügt sind. Während die einzelnen Strophen in der Vorlage tonartlich konstant geblieben waren, moduliert Bach innerhalb der Psalmverse, was dazu führt, daß auch die Choralstrophen in unterschiedlichen Tonarten erklingen. Es ergibt sich so das folgende Satzschema:

Tabelle 6

T.	Textincipit	Textgattung	Tonart	Besetzung	Vorlage in H 822a
1–35	Lobet den Herrn in seinem Heiligtum	Psalmtext	C→G	Tutti	
36–54	Aus voller Seele	Choral	G	Soprano VI 1+2, Vla, Bc.	2. Vers
55–95	Lobet ihn in seinen Taten	Psalmtext	G→C	Tutti	
96–114	Du zeigst der Sonne ihren Lauf	Choral	E	S, A, T, B, Bc	3. Vers
115–149	Lobet ihn mit Posaunen	Psalmtext	F→C	Tutti (ohne Trp und Pkn)	
150–173	Von dir, auf den, was lebet	Choral	G	Alto I VI 1+2, Vla, Bc	5. Vers
174–207	Lobet ihn mit Pauken und Reigen	Psalmtext	C→F	S, A, T, B Fl 1+2, Pkn, VI 1+2, Vla, Bc	
208–231	Du gibst den Menschen Brot und Wein	Choral	F	Alto II, Tenore II Fl. 1+2, Fag, Vc	6. Vers
232–266	Lobet ihn mit hellen Cymbeln	Psalmtext	C→G	S, A, T, B VI 1+2, Vla, Cemb. obl., Bc	
267–289	Du nimmst des Menschen Leben wahr	Choral	G	S, A, T, B	neu
290–330	Alles was Odem hat	Psalmtext	G→C	Tutti	
331–349	Du bist ganz Vatersinn	Choral	C	Alto II, Basso II Vla 1+2, Bc	3. Vers
349–367	Mit Erd und Himmel spät und früh	Choral	C	Tutti	neu

Wie schon bei der Entlehnung des Ariosos, führt auch hier die Bearbeitung eines Satzes aus der Kapitänsmusik zu einem größeren Maß an Komplexität. Die simple Struktur wird aufgebrochen und in einen größeren Kontext integriert.

Die Arie „Du Schöpfer meiner Freudenfeste“ aus dem Oratorium von 1780 wurde 1786 in der Musik zur Einweihung des Turmes der St. Michaeliskirche (H 823) wiederverwendet. Der neue Text stammte von Johann Ludwig Gericke und Bach griff bei der Vertonung auf mehrere ältere Werke (unter anderem das doppelchörige *Heilig*) zurück. Als fünfter Satz erscheint in Bachs autographischer Partitur⁵² die Arie „Auch bey der Schöpfer Güte Sehnen“, die auf der obengenannten Arie von 1780 basiert. Wie in den bisher untersuchten Beispielen handelt es sich jedoch auch hier nicht um eine wörtliche Übernahme, sondern um eine Parodie, die das Urbild signifikant verändert.

Die Verwendung des älteren Satzes wurde durch die poetische Ähnlichkeit der zugrunde liegenden Verse ermöglicht. In beiden Fällen handelt es sich um einen zwölfzeiligen jambischen Text. Dies ist jedoch auch bereits die einzige Gemeinsamkeit. In ihrer formalen Struktur unterscheiden sich die beiden Arientexte. Während der ältere durch die Wiederholung der Anfangszeilen eine deutliche Da-capo-Form mit je drei Rahmenzeilen und sechs Zeilen im Mittelteil aufweist, ist der jüngere strophisch angelegt und läßt sich in dreimal vier Zeilen untergliedern:

1780

Du Schöpfer meiner Freuden-Feste!
Was hab ich doch, das dein nicht wär?
Anbetung dir, und Preis und Ehr!

Du wandeltest mit starker Hand
Mir meine Hütten in Palläste:
Ich, Sproß, an deiner Elbe Strand,
Steh nun, und breite tausend Aeste
Weitschattend über's Mutterland,
Weitschattend über Elb' und Meer.

Du Schöpfer meiner Freuden-Feste!
Was hab ich doch, das dein nicht wär?
Anbetung dir, und Preis und Ehr!

1786

Auch bey der Schöpfer Güte Sehnen,
Um ihr Geschöpf beglückt zu sehn,
Läßt doch die Weisheit oft voll Thränen
Das Auge ihres Lieblings stehn.

Ihr muttertreuliches Verlangen
Pflanzt ihn ein Eden nach dem Grab,
Drum tröpfelt oft von seinen Wangen
Im Prüfungsstand' die Zäh'r herab.

Allein, sobald der Kelch der Leiden,
Den sie ihm reichte, ausgeleert,
So lohnt sie ihm mit Huld, und er gesteht
mit Freuden:
Das Leben dieser Zeit ist jener Wonn'
nicht werth.

Diese Differenz, sowie auch ein unterschiedlicher Inhalt der Texte nötigt Bach zu einer grundlegenden Umgestaltung des Urbildes. Gemeinsam sind beiden Kompositionen die Besetzung, die Tempobezeichnung *Andantino* sowie die Vortragsangabe *piano sempre*. Auch die einleitenden Takte des instrumentalen Vorspiels werden übernommen. Jedoch kürzt Bach die Einleitung um vier auf acht Takte. Statt in T. 12 setzt damit die Singstimme bereits in T. 8 ein, wobei

⁵² D-Bsak; Signatur 243.

Bach jedoch nun wieder auf das Urbild (dort T. 13–22) zurückgreift. Die wörtliche Übernahme bricht in T. 19 ab, da der Text nun von „Thränen“ (statt von „Preis und Ehr“ in der älteren Fassung) spricht, was Bach zu einer harmonischen Schärfung des Satzes nutzt, bevor dieser erste Teil der Arie mit einem knappen, viertaktigen instrumentalen Zwischenspiel schließt, das jedoch nicht aus der Vorlage übernommen worden ist.

Hatte Bach 1780 diesem ersten Abschnitt einen kontrastierenden B-Teil folgen lassen, so wiederholt er nun noch einmal wörtlich den A-Teil der Arie. Der ältere B-Teil wird ersatzlos getilgt. Statt dessen schließt sich nach einem weiteren knappen Zwischenspiel (hier in der Dominanttonart C-Dur) ab T. 49 ein neukomponierter Schlußteil an, in dem Bach auf die Entlehnung älteren Materials verzichtet. Es ergibt sich so statt der ursprünglichen Da-capo-Form eine Barform mit den Gliedern A-A'-B.

III.

Die Aufführungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken zur Zeit Bachs spiegelt den Bedeutungsverfall der Bürgerwehr im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Nicht nur, daß kaum noch Convivien stattgefunden haben, auch das Faktum, daß nur eine Musik öffentlich wiederholt wurde, belegt das schwindende Interesse sowohl an dieser Organisation als auch am Convivium. Pointiert dargestellt hat dies Johann Otto Thieß, Theologieprofessor und Verfasser einer Gelehrten-geschichte von Hamburg (1783), in seiner Autobiographie:

„So viel ich mich erinnere, hat mein Vater auf die Reden und Beschwerden über meine Einfalt und meinen Unfleiß, die auch wohl mit Klagen über meine EBlust verknüpft waren, nie sonderlich geachtet, und, wenn sie mit Aerger vorgetragen wurden, sie mit Lachen abgewiesen. ‚Wenn er denn, sagte er wohl, einen dicken Bauch bekommt: so stekt noch immer ein Bürgerkapitän in ihm.‘

Das wollt ich, als ich in Quinta, wie in der Hölle, saß, auch werden, und nichts anders. Die Trommel war zu Hause meine Gemüthserholung. Meine Mutter meinte, ein Trommelschläger sei noch kein Bürgerkapitän [...] Ihr Fluch auf meine messingene Trommel war auch so kräftig, daß diese, eh ich mich versah, niedergerissen war, wie ein Kartenhaus. Nun trommelte ich mit dem Mund, und mein Vater kaufte mir Degen, Flinte, Fahne und eine Menge hölzerner und bleierner Soldaten.“⁵³

Thieß blickt hier zurück auf Geschehnisse aus dem Jahr 1773, mithin auf jene Periode, in der auch Bach in Hamburg war. Bei aller satirischen Überzeich-

⁵³ J. O. Thieß, *Geschichte seines Lebens und seiner Schriften aus und mit Aktenstücken. Ein Fragment aus der Sitten- und Gelehrten-geschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Erster Theil, Hamburg 1801, S. 224f.

nung ist doch augenfällig, daß das Amt des Bürgerkapitäns (einschließlich der mit ihm verbundenen Riten) wohl noch einen Eindruck auf Kinder machen konnte, von den Eltern aber kaum ernst genommen wurde. Die Erinnerungen von Thieß sowie zahlreiche zeitgenössische Berichte über die schlechte Ausbildung der Bürgerwache und den zunehmenden Vertrauensverlust in diese Institution machen deutlich,⁵⁴ wie weit der Verfall dieser Organisation während Carl Philipp Emanuel Bachs Zeit in Hamburg bereits fortgeschritten war. Auch die eher einfache Faktur der Kapitänsmusiken mag im Hinblick darauf und auf Bachs mangelndes Interesse an den Convivien interpretiert werden. Um so interessanter ist es, wie Bach das in den Kapitänsmusiken entwickelte musikalische Material weiterentwickelt und in anderen Kontexten zu größerer Komplexität umgestaltet. Vor allem im Falle der Dankhymne der Freundschaft nutzte Bach die Parodievorlagen als Ausgangspunkt für eine deutliche Erweiterung des Satzes durch neues musikalisches Material. Bei der Übernahme innerhalb der Kapitänsmusiken hingegen wurde die Parodievorlage gestrafft und nur durch die Kaiserhuldigung erweitert.

1788 lehnte Bach schließlich die Komposition einer weiteren Kapitänsmusik ab. Ob dies wirklich aus gesundheitlichen Gründen geschah, ist kaum noch zu belegen. Jedoch könnte nicht zuletzt auch der Bedeutungsverlust der Bürgerwehr und sein eigenes Desinteresse an dem Genre der Kapitänsmusik dafür ein Anlaß gewesen sein.

⁵⁴ Der Vertrauensverlust in die Institution der Bürgerwache spiegelt sich auch in mehreren Druckschriften, die im späteren 18. Jahrhundert verfaßt worden sind. Hingewiesen sei etwa auf eine anonym erschienene Schrift, deren Titel bereits seine Zielrichtung knapp charakterisiert: *Ueber das blinde Vertrauen, so man den Bürger-Capitains schenkt, die nur ihr Privat-Interesse suchen und den Nutzen des Staats Gesetzwidrig sich anmassen. Oder: Beweise, das die sogenannten Wachtgelder dem Staat und nicht den Capitains gehören und kein Wehrloser verbunden ist darzu beyzutragen*, Altona 1795.

Anhang: Die Texte der Schlußsätze

1780

Alle. Kränzt den festlichen Pokal
Bey dem Patrioten Mal!

[Sopran]

1.

Weihet Joseph, dem Geliebten,
Euren ersten Lustgesang!
Er ist Menschen-Freund und Held;
Die Bewundrung aller Welt:
Und Erquickung der Betrüben
Ist sein herrschender Gedank.
V. A.⁵⁵

[Sopran/Alt]

2.

Wünscht den Vätern unsrer Stadt
Wünscht den edlen Colonellen
Aus den ew'gen Segensquellen
Kraft zu ieder guten That!

Alle. Kränzt den festlichen Pokal
Bey dem Patrioten Mal!

[Baß]

Weihet dem Führer Eures Kreises
Eurer Liebe Wunsch-Gebet!
Daß ihr Ihn noch lange seht!
In der Brust des frommen Alten
Flammt, um nimmer zu erkalten,
Liebe für sein Vaterland:
Redlichkeit und Eintracht gaben
Ihm den Stab in seine Hand:
Redlichkeit und Eintracht haben
Funfzig Jahr Ihn Euch erhalten;
Freut Euch mit dem frohen Alten!
Weihet dem Silberhaar des Greises,
Weihet dem Führer Eures Kreises
Eurer Liebe Wunsch-Gebet!
Daß Ihr Ihn noch lange seht!

Alle. Kränzt den festlichen Pokal
Bey dem Patrioten Mal!

[Chor.]Laßt uns singen: Joseph lebe!
Hamburgs Ruhm! der Mensch-
heit Preiß!
Ihn erhebe auf! Ihr erhebe
Freier Patrioten Kreiß!

⁵⁵ „Vom Anfang“ = Da Capo.

- [Tenor] 1 [a].⁵⁶ [Sopran] 1.
 Laßt uns treu und vest vereint
 Für den Flör des Staates flehen!
 Daß ihm von des Himmels Höhen
 Gottes Sonne lieblich scheint.
 Alle Meer- und Erdengötter
 Staunen Ihn bewundernd an:
 Ihm lobsingt, in seiner Sprache
 Christ und Jud und Muselmann.
- [Tenor/Baß] 2 [a]. [Sopran/Alt] 2.
 Laßt uns treu und vest vereint
 Auf der Bahn der Tugend wallen!
 Das wird unserm Gott gefallen.
 Wer nicht treu ist, der ist – Feind.
 Held! Du lehrest deine Helden
 Tapfer seyn, gerecht und gut!
 Vater! Du lohnst deiner Kinder
 Treu für Dich verspritztes Blut!
- Alle. Kränzt den festlichen Pokal
 Bey dem Patrioten Mal!
 Chor. Laßt uns singen: Joseph lebe!
 Hamburgs Ruhm! der Mensch-
 heit Preiß!
- [Alt] 3 [a]. [Baß] 3.
 Laßt uns Bürger Hand in Hand
 Keinem Laster Muthlos weichen!
 Unsre Losung, unser Zeichen
 Bleibe: Gott! und Vaterland!
 Herr! von Deinem Kaiser-Stule
 Stralt der Weisheit Himmels-
 licht!
 Herr! der Unschuld und der
 Tugend
 Lacht Dein Engangesicht.
- [Sopran] 4 [a]. [Sopran] 4.
 Laßt für Einen Mann uns stehn!
 Widersacher zu beschämen;
 Tugenden in Schutz zu nehmen,
 Wo wir sie verlassen sehn.
 Wenn dein Richter Auge
 flammet,
 Schämt der Thor sich, Thor zu
 seyn;
 Und dein Adlerblick durch-
 schauet
 Der Chikane Schelmereyn.
- Alle. Kränzt den festlichen Pokal
 Bey dem Patrioten Mal!
 Chor. Laßt uns singen: Joseph lebe!
 Hamburgs Ruhm! der Mensch-
 heit Preiß!
- [Alt] 5 [a]. [Tenor] 5.
 Jede Weisheit, iede Kunst
 Laßt uns ehren und beschützen
 Die dem Vaterlande nützen!
 Haben Recht an Ehr und Gunst.
 Alle gute Menschenseelen
 Weiñh sich Dir zum Dankal-
 tar!
 Alle Weisen, alle Musen
 Bringen ihren Kranz Dir dar.

⁵⁶ Während Alers in seinem Libretto hier eine neue Strophenzählung beginnt, vertont Bach den ganzen Schlußkomplex als großen, zusammenhängenden Ritornellsatz. Es wurde daher, um Bachs formaler Gestaltung den Vorrang zu geben, die Strophenzählung des Librettodruckes jeweils um ein [a] ergänzt.

[Baß] 6 [a].
 Nun wolan! wir sind bereit
 Hamburg! deinem Ruhm zu leben?
 Jede Kraft, dich zu erheben,
 Hat dir unser Herz geweiht.

[Tenor/ Baß] 6.
 In des Nachruhms heiligen Hallen
 Grub in ewig Erz und Stein
 Längst die Zeit mit goldnem
 Griffel
 Joseph! Deinen Namen ein.

Alle. Kränzt den festlichen Pokal
 Bey dem Patrioten Mal!

Chor. Laßt uns singen: Joseph lebe!
 Hamburgs Ruhm! der Mensch-
 heit Preiß!
 Ihn erhebe auf! Ihr erhebe
 Freier Patrioten Kreiß!