

# Zur Werk- und Überlieferungsgeschichte des Magnificat Wq 215 von Carl Philipp Emanuel Bach

Von Christine Blanken (Leipzig)

## I. Einleitung

Wohl kein zweites Werkpaar der Bach-Familie hat seit den grundlegenden Ausführungen von Carl Hermann Bitter<sup>1</sup> einen Stilvergleich so sehr herausgefordert wie die beiden Magnificat-Vertonungen von Johann Sebastian (1723) und Carl Philipp Emanuel Bach (1749).<sup>2</sup> Karl Geiringer resümiert die vermutete Abhängigkeit der Komposition des Sohnes vom Vaterwerk als „innerfamiliäre Musiktradition“, die Konrad Küster erweitern wissen will auf das 1760 komponierte Magnificat in C-Dur (Warb. E 22) des jungen Mailänder Domorganisten Johann Christian Bach, der wenige Jahre zuvor noch unter der Obhut des Halbbruders in Berlin gelebt hatte.<sup>3</sup> So wie BWV 243a

<sup>1</sup> C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Bd. 1, Leipzig 1868, S. 117–131.

<sup>2</sup> Vgl. O. Vrieslander, *Philipp Emanuel Bach*, München 1923, S. 137–140, der kaum ein gutes Haar an den kontrapunktischen Künsten des Sohnes läßt; H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1987, S. 76–79; und vor allem – die jüngsten Interpretationen zusammenfassend – C. Harasim, *Die Magnificat-Vertonungen von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach*, in: Programmbuch bach>oder. Marienfeste im Werk J. S. Bachs, Frankfurt/Oder 2003, S. 130–136; sowie U. Leisinger, *Carl Philipp Emanuel Bach und das Magnificat seines Vaters*, in: Jahrbuch SIM 2004, S. 89–96. Harasim weist in diesem Zusammenhang auf eine bedeutende Tradition lateinischer Figuralmusik in Leipzig nach 1736 hin (Tod des Pastors der Thomaskirche Christian Weiß) und lenkt damit den Blick auch auf andere Kompositionen mit Vorbildcharakter.

<sup>3</sup> Johann Christian Bachs Vertonung sieht die Besetzung S, A, T, B, Violine 1–2, Viola, Oboe 1–2, Tromba da caccia und Continuo vor (Küster nennt im Gegensatz zum Werkverzeichnis Warburtons außerdem noch 2 Hörner) und entstand in Mailand – also nicht mehr, wie die zwei vorausgegangenen Magnificat-Vertonungen, unter der Aufsicht von Giambattista Martini. Das Werk wurde mit Kenntnis von Wq 215 komponiert. Siehe K. Küster, *Johann Christian Bach und das Magnificat Wq 215/H 772 seines Bruders*, in: Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 in Frankfurt (Oder), hrsg. von H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 1998, S. 279–290; und E. Warburton, *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999.

eines der ersten für Leipzig geschaffenen Werke J. S. Bachs ist,<sup>4</sup> wird von einigen Forschern mit guten Gründen auch für Wq 215 eine Bestimmung für Leipzig angenommen: Wenngleich dies auch nicht mit letzter Gewißheit zu belegen ist, sprechen verschiedene Indizien dafür, daß mit dem Autograph aus der zweiten Jahreshälfte 1749 (Schlußdatierung „25. Aug. 1749“<sup>5</sup>) eine kompositorische Selbstdarstellung für die Bewerbung um das Thomaskantorat vorliegt. Hier haben nach der Veröffentlichung diesbezüglicher Dokumente<sup>6</sup> vor allem die Forschungen von Christine Fröde einiges Licht in das Dunkel um die noch zu Lebzeiten des Amtsinhabers unternommenen Bemühungen um dessen Nachfolge gebracht:<sup>7</sup> Nachdem am 8. Juni 1749 der Kapellmeister des Grafen Brühl in Dresden, Gottlob Harrer, im Konzertsaal „Drei Schwanen“ auf dem Leipziger Brühl eine Probemusik abgehalten hatte<sup>8</sup> – die

<sup>4</sup> Neudatierung durch A. Glöckner, *Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?*, BJ 2003, S. 37–45.

<sup>5</sup> Mehrfach ist auf den zwischen den letzten Notenseiten und der Datierung divergierenden Schriftduktus hingewiesen worden, es handelt sich aber um einen von zahlreichen, schon bald nach der Niederschrift getätigten Nachträgen, darunter Bezifferungen und Notenkorekturen, die damit jene bemerkenswert genaue Datierung nicht in Zweifel ziehen können.

<sup>6</sup> Vgl. Dok II, Nr. 583–584, 614–615 und 624, sowie Dok III, Nr. 703.

<sup>7</sup> Eine überzeugende Zusammenfassung und abwägende Interpretation der bislang bekannten Fakten aus der späten Amtszeit J. S. Bachs lieferte jüngst Ulrike Kollmar in ihrer Dissertation über Gottlob Harrer. Sie interpretiert das janusköpfige Ansinnen des Grafen Brühl, Harrer als Nachfolger Bachs ins Spiel zu bringen, einerseits als Schonung seines vielleicht damals schon gesundheitlich angeschlagenen Kapellmeisters, dem die berufsbedingten anstrengenden Reisen nach Warschau nicht mehr zugemutet werden sollten, und andererseits als Einflußnahme gegenüber der Stadt Leipzig. Dem Leipziger Rat sei in dieser politisch bedingten „Großwetterlage“ kein anderer Ausweg geblieben, als Brühls Ansinnen zu entsprechen. Vgl. U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 105 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.). Zu den politischen Ereignissen, insbesondere der Verschuldung Leipzigs gegenüber dem sächsischen Kurfürsten in Höhe von „8 Tonnen Goldes“, siehe C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, BJ 1984, S. 53–58, speziell S. 55.

<sup>8</sup> Über dieses Ereignis berichtet ausführlich die Riemer-Chronik (Stadtarchiv Leipzig): „Den 8. ward auf Befehl E. Edlen Hochweisen Raths, dieser Stadt, welche meistens zugegen waren, auf dem großen *musicalischen Concert*-Saale im drey Schwanen aufm Brühl, durch Ihre *Excellenz* des Geheimbden Raths und *Premier Ministres* Grafens von Brühl *Capell Director* Herrn Gottlob Harrern, *Proba* zum künftigen *Cantorat* zu *St. Thom.*: wenn der *Capellmeister* und *Cantor* Herr *Sebast. Bach* versterben sollte, mit größten *Applausu* abgelegt. *vid* beygehendes Kirchen Stuck auf den 1. Sonnt. nach *Trinitatis.*“; zitiert nach Dok. II, Nr. 584. Harrers

schließlich nicht zuletzt dank der einflußreichen und sicher auch politisch motivierten Protektion seines Dresdner Gönners von Erfolg gekrönt war –, könnte Bachs Reaktion im Sommer 1749 unter anderem in einem Appell an seine beiden ältesten Söhne bestanden haben, ihrerseits Probemusiken vorzubereiten.<sup>9</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die vielzitierte Mitteilung des ehemaligen Thomaners Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb zu nennen, die etwa ein Jahrzehnt nach diesen Ereignissen in Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen“ veröffentlicht wurde. Zusammen mit der erwähnten Datierung der Partitur kurz nach der vermuteten Brückierung Bachs und der lediglich zweimal – und zwar in den Protokollen des sogenannten Engen Rats vom 7. August 1750 und der „Drey Räte“ vom darauffolgenden Tag<sup>10</sup> – dokumentierten offiziellen Bewerbung Carl Philipp Emanuel Bachs, kann Sonnenkalbs Bericht als deutlicher Beleg für eine Bestimmung des Magnificat für Leipzig gelesen werden: „Ja, ich erinnere mich auch immer noch mit Vergnügen des prächtigen und vortreflichen Magnificats, welches der Herr Bach in Berlin zu meiner Zeit in der sogenannten Thomaskirche an einem Marien-feste aufführte, ob solches gleich noch zu den Lebzeiten des nunmehr seeligen Herrn Vaters war, und schon ziemlich lange her ist.“<sup>11</sup> Daß wohl nicht nur Carl Philipp Emanuel mit einem Vokalwerk vorstellig wurde, legt die Leipziger Aufführung von Wilhelm Friedemann Bachs Adventskantate „Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis“ (Fk 80) am 1. Advent 1749 nahe.<sup>12</sup> Wenn nach Leipziger Usus Vesperegottesdienste mit einem figuralen Magnificat nur an hohen Festtagen und den drei Marienfesten (2. Februar, 25. März und 2. Juli) begangen wurden und wir Sonnenkalb Glauben schenken

---

Probemusik mit den Anfangsworten „Der Reiche starb und ward begraben“ ist verschollen.

<sup>9</sup> Auch andernorts konkurrierten die Brüder Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach um dasselbe Amt. Vgl. die von Ernst Suchalla (*Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen, 1994, Bd. 1, S. 13–39) publizierten Akten um eine Wiederbesetzung des Kantorats der Zittauer Johanniskirche. Allerdings ist in diesem Fall wohl davon auszugehen, daß C. P. E. Bach eine Bewerbung angetragen wurde.

<sup>10</sup> Nicht in Dok II, Nr. 615, wiedergegeben.

<sup>11</sup> Vgl. Dok III, Nr. 703.

<sup>12</sup> Im Stimmenmaterial zu dieser Kantate (*St 172*) finden sich Einträge J. S. Bachs, die eine Leipziger Aufführung sehr wahrscheinlich machen, siehe P. Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach*, Diss. Harvard University, Cambridge, MA, 1993, S. 241 und 289. Schließlich führte auch Carl Philipp Emanuel diese Kantate zu Pfingsten 1772 und am 2. Sonntag nach Trinitatis 1779 in Hamburg in einer eigenen Bearbeitung auf (siehe den Hamburger Stimmensatz *St 358*), im selben Jahr also, in dem – vielleicht erstmalig – auch seine eigene Bewerbungskomposition in Hamburg erklang.

wollen, dann kann das Werk C. P. E. Bachs – wie schon mehrfach in der Literatur erwogen wurde – nur an einem der drei Marienfeste des Jahres 1750 oder allenfalls zu Weihnachten 1749 in Leipzig aufgeführt worden sein.<sup>13</sup> Angenommen werden könnte zumindest hypothetisch auch eine vor der Leipziger Aufführung liegende Verwendung in Berlin, denn die bei Carl Philipp Emanuel nicht häufig anzutreffende Datierung auf einen konkreten Tag erscheint – auch wenn sie nachgetragen wurde<sup>14</sup> – für eine frühestens drei Monate später anzusetzende Leipziger Aufführung eigentlich sehr zeitig. Allenfalls wäre das Datum noch dahingehend zu interpretieren, daß C. P. E. Bach ursprünglich eine Darbietung am Michaelistag (29. September) plante, also zu einem der Mittelfeste, die in Leipzig traditionell mit einem figuralen Magnificat begangen wurden. Andererseits ist aber bekannt, daß der zweitälteste Bach-Sohn ungenügend unter Zeitdruck komponierte.

Diesem Forschungsstand lassen sich derzeit keine weiteren, auf historische Dokumente gestützte Belege für die Stimmigkeit der oben genannten Hypothesen hinzuzufügen. Hingegen verspricht der geschärfte Blick auf die Überlieferung der musikalischen Quellen und deren systematische Erforschung genauere Erkenntnisse zur frühen Aufführungsgeschichte des Werks.<sup>15</sup> Hierbei spielen neben dem genannten Partiturautograph *P 341* noch weitere Zeugen aus der Zeit der Entstehung des Werks eine Rolle: *Am. B. 170*, eine

<sup>13</sup> Vgl. Harasim (wie Fußnote 2), S. 130; und Leisinger (wie Fußnote 2), S. 90f. Letzterer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Berliner Hofakten über Bachs Abwesenheit von Berlin beziehungsweise Potsdam generell kaum Auskunft geben.

<sup>14</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs – ein Beitrag zum 200. Todestag, Michaelstein/Blankenburg 1989 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 37.)*, S. 27f.

<sup>15</sup> Joshua Rifkin versuchte durch die Auswertung der Originalstimmen von Wq 215 C. P. E. Bachs Aufführungsbedingungen in Leipzig und Hamburg vergleichend auch für BWV 232<sup>II</sup> zu untersuchen; siehe Rifkin, „... *wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ...*“: *Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 9 (1985), Winterthur 1986, S. 157–172. Wollny untersuchte die frühen Leipziger und die Berliner Quellen (auch die des späteren 18. Jahrhunderts); siehe P. Wollny, *Anmerkungen zur Überlieferungs- und Aufführungsgeschichte des Magnificat Wq 215 von Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*, hrsg. von U. Leisinger und H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 2001 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderreihe, Bd. 3), S. 15–29. Ausgangs- und Zielpunkt der vorliegenden Untersuchungen ist eine kritische Neuedition des Werkes für *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works* (Serie V, Bd. 1), die die Verfasserin am Bach-Archiv Leipzig im Rahmen des Forschungsprojekts „Bach-Repertorium“ der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig vorbereitet.

frühe Abschrift des Autographs (auf die weiter unten noch näher einzugehen sein wird), und das früheste Aufführungsmaterial, das in drei Stimmengruppen überliefert ist. Dieses wurde bereits weitgehend von Paul Kast innerhalb des Konvoluts *St 191 I–III* und *St 191a* von insgesamt 122 Magnificat-Stimmen ausgemacht und enthält (mindestens) vier Leipziger,<sup>16</sup> dreizehn Berliner sowie zwei nicht genau zuzuordnende autographe Stimmen.<sup>17</sup> Hinzu kommt Aufführungsmaterial aus der Hamburger Zeit. Es handelt sich hier teils um vollständige Neustimmen (9), teils um in die älteren Stimmen eingelegte lose Blätter, die durchweg von Johann Heinrich Michel, dem bekannten Hauptkopisten Carl Philipp Emanuels, stammen.<sup>18</sup> Zwei weitere autographe Blätter ergänzen dieses spätere Aufführungsmaterial.<sup>19</sup> (Von diesen Hamburger Stimmen und ihrer Datierung soll weiter unten die Rede sein.)

Der jüngste Wissenszuwachs zu der nur schwach dokumentierten Leipziger Aufführungsgeschichte gelang Peter Wollny und Michael Maul durch die namentliche Identifizierung zweier Leipziger Schreiber: Johann Nathanael Bammler alias Hauptkopist H (Dürr Chr 2) / Anonymus 4 (Kast) / Anonymus N 4 (Kobayashi Chr<sup>20</sup>) und Carl Friedrich Barth alias der „Schreiber der Doles-Partituren“ (NBA I/21 Krit. Bericht, S. 122 ff.).<sup>21</sup> Zwar konnte noch keine eindeutige chronologische Einordnung erfolgen, weil sichere Datierungsmerkmale in den Stimmen zu Wq 215 fehlen (etwa die für die Chronologie der Notenschrift Bammmlers und Barths aussagekräftige Form der C-Schlüssel). Doch weisen die Schriftformen beider Schreiber – wenn auch nicht eindeutig,

<sup>16</sup> Rifkin (wie Fußnote 15), S. 159, hält die Alt-Ripienstimme (*St 191 I* Nr. 20) für die Arbeit eines bisher anderweitig nicht nachgewiesenen Leipziger Schreibers. Wollny (wie Fußnote 15), S. 29, vermutet – ohne vergleichende Schriftbelege – Berliner Provenienz. Zweifellos kopierte dieser Schreiber (Kobayashi bezeichnet ihn in der Schreiberkartei des Göttinger Johann-Sebastian-Bach-Instituts als Anon. 327) aus Schlichtings Altstimme (*St 191 I* Nr. 13), was weder gegen noch für Rifkins These spricht; andererseits unterscheidet sich das Papier dieser Stimme deutlich von dem der anderen Leipziger Stimmen, entspricht allerdings auch nicht den verschiedenen Berliner Wasserzeichen-Typen in *St 191/191a*.

<sup>17</sup> Siehe TBSt 2/3, S. 78.

<sup>18</sup> Rifkin hält den Schreiber des Einlageblattes in die Violoncello-Stimme *St 191a* Nr. 26 für Anon. 305 (= Ludwig August Christoph Hopff); dies bestätigt sich nach einem Schriftvergleich mit den in BJ 2005, S. 123, abgedruckten Schriftproben Hopffs allerdings nicht.

<sup>19</sup> *St 191 III* Nr. 3 und Einlageblatt in *St 191 II* Nr. 25.

<sup>20</sup> Nur die frühen Schriftformen bezeichnend (Kobayashi Chr, S. 31 f.); Dürr vermutete bereits, daß es sich um Hauptkopist H handeln könnte (Dürr Chr 2, S. 149).

<sup>21</sup> P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50 (zu Bammler); M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141 (zu Barth).

so doch tendenziell – in die Jahre 1749/1750, keinesfalls hingegen in die Zeit nach Bachs Tod (speziell in die Interimszeit zwischen Harrers Tod und Doles' Dienstantritt), in der vor allem Barth noch viel für die Thomasschule kopierte. Auch die Wasserzeichen führen in diesem Fall kaum zu einem sicheren Ergebnis, da sich ein wohl in allen vier Stimmen befindliches Zeichen – möglicherweise (unter anderem) ein kursächsisches, bekröntes Wappen – bestenfalls errahnen und daher bisher nicht mit anderen Dokumenten vergleichen ließ.<sup>22</sup> Sicher scheint nun aber, daß – wie oben angedeutet – die Erinnerung Sonnenkalbs durchaus ernstzunehmen ist.

## II. Das originale Aufführungsmaterial

Der Blick auf das originale Stimmenmaterial im einzelnen zeigt nun aber, daß die Forschungssituation trotz der mittlerweile gewonnenen Sicherheit bezüglich der Unterscheidung zwischen Berlin und Leipzig sowie einer ungefähren chronologischen Einordnung kaum übersichtlicher geworden ist, denn es ergeben sich aus den genannten Stimmen selbst einige Ungereimtheiten:<sup>23</sup>

### 1. Leipziger Stimmen

Tenore (*St 191 I* Nr. 30)

Schreiber: Bammler und Anon. 328<sup>24</sup>; Vorlage: *P 341* (autogr. Partitur)

Vollständige Stimme (Nr. 3 und 6, Tenore solo beziehungsweise Duett Alto/Tenore nicht textiert), mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Basso (*St 191 I* Nr. 37)

Schreiber: Bammler; Vorlage: *P 341* und *Am.B. 170* (?)

Vollständige Stimme (Nr. 5, Basso solo nicht textiert), mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Viola (*St 191a* Nr. 24)

Schreiber: Bammler; Vorlage: *Am. B. 170* und *P 341* (?)

Vollständige Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

<sup>22</sup> Für freundliche Auskünfte (25. Juli 2005) sei Frau Andrea Lothe (Deutsches Buch- und Schriftmuseum Leipzig) gedankt. Auch ein Vergleich mit anderen Abschriften und Dokumenten von der Hand Bammlers führt zu keinem eindeutigen Ergebnis (freundliche Mitteilung von P. Wollny).

<sup>23</sup> Vgl. die Aufstellung bei Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), Anhang, S. 28f.

<sup>24</sup> Bezeichnung nach Kobayashi Schreiberkartei (wie Fußnote 16); Rifkin (wie Fußnote 15, S. 159) hält ihn für den jungen Johann Christian Bach; Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 22, sieht diese Identifizierung aufgrund der Form des C-Schlüssels als nicht gesichert an.

Violone (*St 191a* Nr. 27)

Schreiber: Barth; Vorlage: bezifferte Continuo-Stimme von Schlichting (*St 191 II* Nr. 50)

Tutti-Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

## 2. Berliner Stimmen

Alto (*St 191 I* Nr. 13); WZ: Z im Doppelkreis (ohne Gegenzeichen)

Schreiber: Schlichting / C. P. E. Bach; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Nr. 9: Nachträgliche autographe Unterlegung eines deutschen Parodietextes („Herr, es ist dir keiner gleich unter den Göttern“ → H 811) mit roter Tinte, rhythmische Anpassung an den neuen Text; Ersatz der unleserlich gemachten Nr. 9 durch Einlageblätter von der Hand Michels

Basso (*St 191 I* Nr. 34); WZ: Z im Doppelkreis (ohne Gegenzeichen)

Schreiber: Schlichting; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Nr. 9: Nachträgliche autographe Unterlegung eines deutschen Parodietextes (siehe Altstimme), später Ersetzen der unleserlich gemachten Nr. 9 durch Einlageblätter von der Hand Michels

Corno 1/2, Flauto 1/2, Oboe 1/2 (*St 191 II* Nr. 25, 29, 4, 9, 13, 17); WZ: verschlungenes Monogramm *FR*

Schreiber: Schlichting; Vorlage: *P 341*

Vollständige Holzbläserstimmen, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Continuo (*St 191 II* Nr. 50); WZ: verschlungenes Monogramm *FR* (ohne Gegenzeichen)

Schreiber: Schlichting; Vorlage: *P 341*

Vollständige, bezifferte B.c.-Stimme, wohl für Cembalo (etliche unbezifferte *tasto solo*-Abschnitte), mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Violino 1/2 (*St 191a* Nr. 7 und 15); WZ: verschlungenes Monogramm *FR* (ohne Gegenzeichen); 2. ohne WZ

Schreiber: Anon. 329<sup>25</sup>; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimmen, mit Bezifferung und Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Viola (*St 191a* Nr. 21); 1. verschlungenes Monogramm *FR* (ohne Gegenzeichen); 2. ohne WZ

Schreiber: Anon. 329, Schlichting, C. P. E. Bach; Vorlage: *P 341*

Vollständige Stimmen, Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

<sup>25</sup> Nach Kobayashis Schreiberkartei (wie Fußnote 16); bei Blechschmidt als Kopist „C. P. E. Bach VII“ bezeichnet.

## 3. Stimmen ungeklärter Herkunft

Alto (*St 191 I* Nr. 20), ohne WZ (?)

Schreiber: Anon. 327; Vorlage: *St 191 I* Nr. 13

Ripienstimme, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

## 4. Autographe Stimmen ungewisser Zuordnung

Soprano (*St 191 III* Nr. 1); ohne WZ

Vorlage: *P 341* (+ etliche eigenständige Lesarten)

Vollständige Stimme mit zusätzlichem B.c.-System, mit Korrekturen von C. P. E. Bach (+ Fassung 1779)

Tenore (*St 191 III* Nr. 2); WZ: Z im Doppelkreis (ohne Gegenzeichen)

Vorlage: *P 341* (+ etliche eigenständige Lesarten)

Nur Solostimmen zu Nr. 3 und Nr. 6, mit zusätzlichem B.c.-System, mit Korrekturen von C. P. E. Bach; in Kombination mit Tenore-Stimme *St 191 I* Nr. 30 (Bammler/Anon. 328) verwendet

Die oben bereits erwähnte frühe Abschrift *Am. B. 170* wurde von mehreren für C. P. E. Bach und zum Teil schon für J. S. Bach namhaft gemachten oder mit Schreibersigla belegten Schreibern in Gemeinschaftsarbeit angefertigt. Es sind dies dieselben Kopisten, die auch die Berliner Stimmen ausgeschrieben haben, hinzu kommt ein aus J. S. Bachs Leipziger Aufführungsmaterialien bereits bekannter Originalschreiber (Anon. Vr nach Dürr Chr 2). Von diesem wurde bisher nur angenommen, daß es sich um einen Privatschüler Bachs handle, der nach dessen Tod zu C. P. E. Bach nach Berlin gegangen sei<sup>26</sup>; denn bei einigen von seiner Hand herrührenden Abschriften von Werken C. P. E. Bachs deutet das preußische Wasserzeichen auf eine Entstehung in Berlin. Bei genauerer Betrachtung ist die Berliner Gruppe der von Anon. Vr herrührenden Quellen aber nicht notwendig auf „nach Juli 1750“ zu datieren: Ein Lesartenvergleich von *P 341*, *Am. B. 170* und den frühen Originalstimmen suggeriert vielmehr, daß *Am. B. 170* etwas früher zu datieren ist als die Originalstimmen, da in diese Partiturabschrift einige autographe Korrekturen eingetragen wurden, die in den frühesten Stimmen bereits als Lesarten post correcturam erscheinen.

Hinzu kommt, daß einige Lesarten in Bammlers Viola-Stimme (*St 191a* Nr. 24) auch als teilweise von *Am. B. 170* abhängig zu interpretieren sind. Hierdurch wird die Vermutung nahegelegt, daß die Leipziger Stimmen nicht die früheste Quellenschicht nach *Am. B. 170* repräsentieren. Bei einer einzigen der Berliner Stimmen – Schlichtings Continuo (*St 191 I* Nr. 50) – ist zudem nachzuweisen, daß sie als Vorlage für eine Leipziger Stimme gedient hat,

<sup>26</sup> Kobayashi Chr, S. 30.

nämlich für Barths Violone-Stimme (*St 191a* Nr. 27), denn der 16jährige Barth kopierte selbst Schlichtings Schlußfloskeln und Wendevermerke mit.<sup>27</sup> Nimmt man nun also eine Aufführung zu Johann Sebastian Bachs Lebzeiten an – wie die Kette von Indizien nahelegt –, so ist Anon. Vr bereits vor Bachs Tod in Berlin gewesen.

Die zwei Typen von Wasserzeichen in den Stimmen Berliner Provenienz (Z im Doppelkreis und FR-Monogramm) sind auch in den beiden Partiturquellen *Am. B. 170* und *P 341* zu finden.<sup>28</sup> Daraus ließe sich theoretisch auch eine Aufführung dieses Werkes noch vor C. P. E. Bachs Reise nach Leipzig schließen. Daß dies aber wahrscheinlich doch nicht der Fall war, ist lediglich indirekt und wiederum nur durch einen Lesartenbefund zu folgern: Hätte es eine Aufführung in Berlin gegeben, dann wären mit hoher Wahrscheinlichkeit anschließend Korrekturen – nicht nur in den beiden Partituren, sondern auch in den Berliner Stimmen – angefallen, das heißt, in den Leipziger Stimmen würden in solchen Fällen dann die bereits korrigierten Lesarten zu finden sein. Dies trifft aber für keine einzige der Korrekturen zu. Vielmehr zeigen die Leipziger Stimmen nur solche Verbesserungen, die auch in den Berliner Stimmen stehen.<sup>29</sup> Auch wenn beide Stimmengruppen äußerlich nicht den Anschein erwecken, so sind sie doch mit hoher Wahrscheinlichkeit für dieselbe Aufführung geschrieben worden – die Erstaufführung in Leipzig. Schlichting, Anon. Vr und Anon. 329 haben den Hauptteil des Materials für Leipzig angefertigt: einen einfachen Satz Vokal- und Instrumentalstimmen. C. P. E. Bach reiste damit nach Leipzig. In aller Eile – wie der Schriftduktus im Vergleich zum Stimmenmaterial zu BWV 195 zeigt –, wurden von Bammler (unterstützt von Anon. 328) dann noch weitere Vokalstimmen ausgeschrieben, die als Ripienstimmen Verwendung fanden. Warum dann, wie bereits Wollny bemerkt,<sup>30</sup> unter den Leipziger Stimmen eine Bratschenstimme zu finden ist, obwohl eine solche bereits von den Berliner Kopisten ausgeschrieben worden war (für Aufführungsmaterial von J. S. Bach wäre eine zweite Bratschenstimme unüblich), läßt sich nicht schlüssig begründen. Möglicherweise wurde die zweite Stimme ausgeschrieben, weil die erste in Potsdam oder Berlin vergessen worden oder zeitweilig unauffindbar war.

<sup>27</sup> Trotzdem führen etliche Nachlässigkeiten Barths zu fehlerhaften Abweichungen gegenüber Schlichting. Ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis ist nicht nur aus diesem Grund unbedingt auszuschließen.

<sup>28</sup> Darauf weist bereits Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 24, hin.

<sup>29</sup> Ausnahmen bestehen nur darin, daß Bach in mehreren Fällen vergessen hat, eine Korrektur vorzunehmen. Dies betrifft aber ebenso die beiden Partiturquellen *Am. B. 170* und *P 341*. Daß hierdurch eine Abhängigkeits- und Chronologiediskussion überhaupt erschwert wird, liegt auf der Hand.

<sup>30</sup> Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 24.

Die Vokalstimmen waren zunächst von Bammler daraufhin angelegt worden, die jeweilige Partie vollständig wiederzugeben; im Zuge des Ausschreibens wurden sie aber durch das Weglassen der Textierung in den solistischen Nummern zu Ripienstimmen. Dies kann verschiedene Gründe haben: Die Vorlagepartitur könnte in den solistischen Nummern zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig gewesen sein. Wahrscheinlicher ist es aber, daß die Anweisung, nur die Chorsätze zu berücksichtigen, Bammler nicht rechtzeitig erreichte, sondern erst umgesetzt werden konnte, als bereits der vollständige Notentext ausgeschrieben war.<sup>31</sup> Auch hier kann folglich nur ein außerordentlicher Zeitdruck die Begründung für einen merkwürdigen Quellenbefund liefern.

Auch die Tatsache, daß C. P. E. Bach selbst zwei Vokalstimmen anfertigte, von denen eine nur die solistischen Sätze enthält, mag verwundern: Hatte man es in Berlin nicht mehr geschafft, eine vollständige Tenorstimme auszuschreiben? Oder ist von einer verschollenen Originalstimme auszugehen? Ein Blick auf später in Hamburg gemachte Eintragungen C. P. E. Bachs in zwei der Vokalstimmen bestärkt die letztere Vermutung: Schlichtings Baßstimme (*St 191 I* Nr. 34) und die in Gemeinschaftsarbeit von Schlichting und Bach angefertigte Altstimme (*St 191 I* Nr. 13) erhielten in Satz 9 („Sicut erat“) eine deutsche Textunterlegungen, für die der Satz tiefgreifenden rhythmischen Veränderungen unterzogen werden mußte. Bach trug den Text und die übrigen Änderungen mit roter Tinte ein und ließ Michel später für die unlesbar gemachten Stimmen Alt und Baß Ersatzblätter mit der entsprechenden Nummer anfertigen. Für Sopran und Tenor fehlt hingegen ein Exemplar mit einer solchen deutschen Textunterlegung. Dies fällt um so mehr auf, als für einige in SA 247 torsohaft überlieferte Rest-Stimmen der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“ H 811 (Erstaufführung 1772) der Nachweis erbracht werden kann, daß sie direkt auf die Magnificat-Stimmen zurückgehen.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Wie die stellenweise sehr gedrängte Schrift (beispielsweise in Nr. 9) zeigt, hat Bammler den Text generell erst nach dem Ausschreiben der Noten unterlegt.

<sup>32</sup> So wurden etwa Korrekturen, die in *P 341* nachweislich schon in der Berliner Zeit vorhanden waren, nicht in die Originalstimmen übertragen; darum folgen die Stimmen SA 247 noch 1772 den unkorrigierten Originalstimmen (vgl. die Lesarten im Continuo in T. 181, Zählzeit 2, bis T. 182, Zählzeit 2). Diese Lesart ante correcturam wird dann unabsichtlich in alle weiteren, SA 247 folgenden Quellen (*Am. B.* 89, P 339, B-Bc, 721 MSM, usw.) übernommen. Für die Altstimme ist die Abhängigkeit mit einiger Sicherheit durch einen Transpositionsfehler in T. 92f. zu belegen: Schieferlein notiert die Stimme, wie in Hamburg auch in Bachs Partiturvorlagen üblich, im Sopranschlüssel, schreibt aber aus einer Stimme im Altschlüssel ab; weitere Belege finden sich auch in den Instrumentalstimmen. Zur Bedeutung des Stimmensatz-Torsos SA 247 als „Brückenquelle“ zwischen Wq 215/9 und der späteren Umarbeitung der Fuge in den Parodiefassungen (unter anderem in Wq 243) siehe weiter unten.

Was ist nun aus dem Fehlen der zwei Vorlagequellen für H 811 zu schließen? Daß es sie einst gegeben hat, wird wiederum durch einen Blick auf weitere Stimmen in *St 191/191a* suggeriert: Für etliche Stimmen des für die Berliner Quellenüberlieferung der Werke J. S. und C. P. E. Bachs so wichtigen Schreibers, des „Musikus“ Johann Friedrich Hering, ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß C. P. E. Bach ihm sein Aufführungsmaterial von Hamburg aus hat zukommen lassen.<sup>33</sup> Dies ist auch für zahlreiche Originalstimmen von Kantaten J. S. Bachs belegt, die Hering von C. P. E. Bach nach 1769 zum Kopieren erhielt. Die vollständige Tenorstimme Herings (*St 191 I* Nr. 28) verschließt sich – entgegen der in vielen seiner Stimmen durch übereinstimmende Seitenumbrüche und Lesartendetails nachzuweisenden direkten Abhängigkeiten von Bachs Stimmenmaterial (auch im Falle der Sätze 3 und 6 in der autographen Stimme *St 191 III* Nr. 2)<sup>34</sup> – einer Herleitung von der Tenor-Ripienstimme von Bammler und Anon. 328 (*St 191 I* Nr. 30) in den Tuttisätzen. Diese Stimme scheidet als Vorlagequelle eindeutig aus, weshalb von einer verschollenen Tenorstimme auszugehen ist. Ob diese vollständig war oder nur die solistischen Nummern umfaßte, muß offenbleiben. Die Frage, wann diese beiden Vokalstimmen abhanden kamen, kann nur dahingehend beantwortet werden, daß Michel 1779 mit *St 191 I* Nr. 2 und 25 zwei Ersatzstimmen ausschrieb.<sup>35</sup>

Weiterhin ist mit großer Wahrscheinlichkeit eine Orgelstimme verlorengegangen, denn auch hier ist von Herings Hand, neben weiteren Continuo-Stimmen,<sup>36</sup> eine transponierte Orgelstimme erhalten geblieben. Diese weicht

<sup>33</sup> Zu Herings Abschriften siehe weiter unten im Zusammenhang mit der Datierung der Hamburger Neuinstrumentierung und Neukomposition von Satz 4.

<sup>34</sup> Herings Zuverlässigkeit ist, abgesehen von einigen Italianisierungen (und damit Stilisierungen) von Instrumentenbezeichnungen (zum Beispiel „Corno“ statt „Horn“), durch viele Abschriften, deren Vorlagen bekannt sind, verbürgt.

<sup>35</sup> Der Verlust einer Sopranstimme ist demgegenüber schwerer zu belegen, da die vorhandene Stimme Bachs (*St 191 III* Nr. 1) mehrfach revidiert wurde und Herings Stimme nicht zwingend auf eine Stimme zurückgeht, die in ihren Lesarten von Bachs Stimme abweicht. Es ist aufgrund des Fehlens der Parodievorlage für H 811 also wahrscheinlich, daß es sie gab; ihre Lesarten können wir aber nicht aus Herings Stimme (*St 191 I* Nr. 5) erschließen, da diese in etlichen Details den Lesarten ante correcturam von *St 191 III* Nr. 1 entspricht.

<sup>36</sup> Bei Herings bezifferter Continuo-Stimme (*St 191 II* Nr. 47) handelt es sich um eine Dublette nach Nr. 48. Zwei Bassono-Stimmen (*St 191 II* Nr. 46 und 53) entsprechen keiner der erhaltenen Continuo-Stimmen. Sie sind nicht nur als Ripienstimmen angelegt, sondern differenzieren in einigen Arien die Baßlinie auch innerhalb von Passagen mit starken dynamischen Binnenkontrasten (etwa durch Verstärkung der Takt-schwerpunkte und Pausieren auf den schwachen Taktteilen). Daß Hering für diese Fagottpartien auf eine verschollene Originalstimme zurückgriff, erscheint möglich.

in so vielen als Zusätze oder willkürliche Änderungen einzustufenden Details von einer anderen Continuo-Stimme Herings (*St 191 II* Nr. 48) ab, daß nur eine zweite bezifferte Continuo-Stimme im Originalstimmensatz als Vorlage angenommen werden kann. Bei dem ebenfalls aus C. P. E. Bachs Besitz stammenden und nach 1769 von Hering abgeschrieben Stimmensatz zu J. S. Bachs Kantate „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ (BWV 176) ist ein vergleichbarer Befund belegt worden.<sup>37</sup> Zwar war Hering – wie seine Generalbaßlehre zeigt – ein ausgewiesener Kenner und Lehrer des Continuo-Spiels,<sup>38</sup> und die eigenständige Herstellung einer bezifferten Stimme wäre ihm von daher eigentlich durchaus zuzutrauen; der transponierte Continuo von Wq 215 zeigt aber, daß er sich zumindest in diesem Fall streng an seine Vorlagen hielt und lediglich kleinere Änderungen in Bezifferung und Notentext vornahm, die weder in Schlichtings Continuo-Stimme noch in den Partitursquellen *P 341* und *Am. B. 170* auftauchen.

Das Bild wird allerdings dadurch verunklart, daß die Bezifferungen zu einigen Nummern in allen drei genannten Quellen Nachträge darstellen, die offenbar zu verschiedenen Zeiten ausgeführt wurden. Dem Anschein nach sind diese Ziffern unabhängig voneinander Quelle für Quelle eingetragen worden. Dies ist weniger erstaunlich, als es zunächst scheinen könnte, da es sich keineswegs um Ziffernnotate von solch komplizierten harmonischen Verläufen handelt wie bei vielen Bezifferungen J. S. Bachs. C. P. E. Bachs Abweichungen sind zwar für die Edition und die Diskussion von Quellenabhängigkeiten signifikant, wirken sich aber aufgrund der erwähnten tendenziell mitunter leicht willkürlichen Ziffernsetzung zur Darstellung von weitgehend konventionellen Harmoniefolgen kaum auf die praktische Durchführung am Instrument aus.

Wie schließlich noch die beiden Bassono-Stimmen zu bewerten sind, die Hering beziehungsweise einer seiner Schreiber anfertigten, bleibt unklar. Am wahrscheinlichsten wäre es, hier den Verlust einer originalen Continuo-Stimme etwa mit der Bezeichnung „pro Violoncello o Bassono“ anzunehmen. Hier versagen aber weitere Hilfsmittel, es sei denn, man interpretiert eine der Neustimmen von Michel (*St 191a* Nr. 26: Violoncello) als Ersatz für eine nach Herings Abschriftnahme verlorengegangene ältere Originalstimme.<sup>39</sup> Auf jeden Fall überliefert *St 191a* Nr. 26 eine Tutti-Stimme, die mit Barths

<sup>37</sup> NBA I/15 Krit. Bericht, S. 48f. (R. Freeman, 1968).

<sup>38</sup> Er verfaßte eine Generalbaßschule, die 1771 begonnen wurde (*Mus. ms. theor.* 348). Vgl. J.-A. Bötticher, *Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge. Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen*, BJ 1993, S. 103–125; sowie B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (*Catalogus musicus*. XVI.), S. 511.

<sup>39</sup> Als Vorlage diente Michel die erwähnte Continuo-Stimme Schlichtings.

Violono-Stimme nicht gleichlautend ist.<sup>40</sup> Da Michel auch Dubletten für die Violinen anfertigte, wäre die von seiner Hand stammende Violoncello-Stimme entsprechend als die Abschrift einer verschollenen Vorlage zu interpretieren. Michels Ripienstimme für den Tenor (*St 191 I* Nr. 25) ist zwar nach Vorlage von Bammfers Stimme angefertigt worden; doch ist unwahrscheinlich, daß sie diese tatsächlich ersetzt hat – zum einen, weil noch in Bammfers Stimme Korrekturen Bachs aus der Hamburger Zeit zu finden sind (und diese Stimme zudem ein Einlageblatt von der Hand Michels mit der Neuvertonung des Satzes „*Et misericordia*“ und einem autographen „NB“-Vermerk enthält), und zum anderen, weil das Hamburger Aufführungsmaterial Bachs in der Regel zu jeder Vokalstimme zwei Exemplare vorsah. Die Interpretation des Quellenbefundes kann also nur dahingehend lauten, daß von dem – bis unmittelbar vor Herings Abschrift – offenbar vollständigen Originalstimmensatz etliche Stimmen abhanden kamen, daß aber sämtliche der wieder an Bach zurückgegebenen Stimmen für spätere Hamburger Aufführung benutzt wurden. Wann diese Aufführungen in welcher instrumentalen Besetzung und mit welcher Vertonung des „*Et misericordia*“-Satzes erfolgten, wird weiter unten dargelegt.

### III. Wq 215 im musikalischen Vergleich

Da es sich bei dem Magnificat um C. P. E. Bachs Erstlingswerk auf dem Gebiet der großen Vokalmusik handelt, er damit in die Fußstapfen des Vaters treten wollte und dazu noch den direkten Vergleich mit der Adventskantate des Bruders herausforderte, könnte man geneigt sein, alle kompositorischen Entscheidungen in Hinsicht auf die Berufung ins Thomaskantorat zu interpretieren. Lösungen, die denen des Vaters ähnlich sind, erscheinen dann als bewußtes Befolgen einer familiären Tradition mit dem Ziel, auch die Stelle des Vaters zu erhalten. Diese Vermutung führt indes leicht auf Abwege, denn es war ja nicht der Vater, der ihm zu einer Stellung verhalf, und zum andern war dem Rat der Stadt Leipzig die Amtsausfüllung des Vaters keineswegs immer recht. Wie hätte also eine Komposition angelegt sein müssen, die diesen divergierenden äußeren Ansprüchen gerecht werden konnte? Sicher ist nur dies: Dem Vater zum Gefallen hätte C. P. E. Bach völlig anders komponieren müssen.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Die Mitwirkung eines Blasinstruments oder eine generelle Aufteilung des Continuo auf Tutti- und Solo-Passagen ist durch *P 341* oder *Am. B. 170* nicht belegt. Etwa in den Sätzen 2 und 4, in denen entweder solistische piano-Abschnitte oder Bassetto-Passagen betroffen sind, liegt ein Pausieren des Bassono nahe; vgl. Fußnote 36.

<sup>41</sup> W. F. Bachs Adventskantate dürfte eher den Vorstellungen des Vaters entsprochen haben.

Unterschiede zum Magnificat BWV 243a/243 werden gern als bewußte Distanzierung vom väterlichen Vorbild gewertet oder – sobald die Ausdeutung dieses geistlichen Textes betroffen ist – als Zeichen einer weniger individuellen Umsetzung. So wurde bisher vor allem die Gliederung der Verse verglichen. Bei beiden ist sie – der Gattungstradition entsprechend – nummernartig, also in Einzelsätze aufgeteilt. Beim Vater sind es zwölf, beim Sohn neun Sätze. Daraus wurde dann eine übereinstimmende oder auch abweichende Konzeption abgeleitet.<sup>42</sup> Daß ein solcher Vergleich, der beinahe Wort für Wort die musikalische Umsetzung gegenüberstellt, nicht gerade schmeichelhaft für den Sohn ausgehen kann, dessen Interesse an einer gleichsam „klingenden Theologie“ nicht dem (vermeintlichen) des Vaters gleicht, ist fast müßig zu erwähnen. Der Vergleich beider Kompositionen führte noch jüngst gar dazu, den Umgang des Sohnes mit dem Text in Bausch und Bogen als „Vereinfachung“ abzuwerten, die „einer vielbeobachteten Tendenz des Umgangs mit dogmatischem Traditionsgut des christlichen Glaubens im Zeitalter der Aufklärung“ entspreche, demgegenüber „sich Johann Sebastians Textgliederung als theologisch diffizil“ erweise.<sup>43</sup> Da C. P. E. Bachs Textbehandlung kaum noch etwas mit dem rhetorisch-figürlichen Komponieren zu tun hat, wie es J. S. Bach als einer der letzten seines Jahrhunderts noch pflegte, und da die zeittypischen, von Opern- wie auch Instrumentalmusikidiomen geprägten Muster, die er aufgreift und weiter stilisiert, generell herabgewürdigt werden, führt ein solcher Vergleich in letzter Konsequenz nur erneut in die Falle, die Kirchenmusik nach 1750 als Epoche des Niedergangs zu disqualifizieren: Aufklärung und Neologie schlechthin als Bedrohung für die Kirchenmusik und damit die Stilisierung Bachscher Musik als den Zenit der geistlichen Musik überhaupt. Für eine kritische Würdigung des Werks – und dies nicht nur im Vergleich zum Schaffen des Vaters – ist es allerdings wichtig, mehr als nur eine einzige Komposition zum Vergleich und zudem vor allem auch andere Magnificat-Vertonungen als nur die des Vaters heranzuziehen und diese dann in wiederum ihrem je eigenen historischen Umfeld zu betrachten, sowie ebenfalls den liturgischen Rahmen, wie ihn etwa Uwe Wolf für das 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland benennt, zu berücksichtigen.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> So vor allem auch Küster (wie Fußnote 3), S. 279–281, M. Winkler, *Bemerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vokalschaffen und seinem Magnificat Wq 215*, in: Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte I, hrsg. von H.-G. Ottenberg, Frankfurt/Oder 1983, S. 53–75 (speziell S. 58–64), und M. Petzoldt, *Carl Philipp Emanuel Bach und die Kirchenmusik seines Vaters. Bemerkungen zu den zwei Magnificat-Kompositionen BWV 243 und Wq 215*, in: Jahrbuch SIM 2004, S. 32–42.

<sup>43</sup> Vgl. Petzoldt, S. 40f.

<sup>44</sup> U. Wolf, *Überlegungen zu den mehrsätzigen Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1998, S. 43–53.

Gleich mit dem Eingangssatz, der mit seiner nur anfangs rein homophonen Behandlung der Chorstimmen hinter einem Klangvorhang aus Passaggien in den Violinen aufhorchen läßt, stellt sich hingegen unmißverständlich heraus, daß der Sohn nicht danach trachtet, es der gelehrt-musikalischen Seite von seines Vaters Persönlichkeit recht zu machen oder ihn in irgendeiner Weise zu kopieren.<sup>45</sup> Die meisten Sätze des Magnificat von C. P. E. Bach sind vielmehr durch Modernismen geprägt, die in ihrer Entstehungszeit sicher gleichsam atemberaubend waren und ebenso wie die Werke des Vaters dazu angetan, religiöses Empfinden zu wecken.<sup>46</sup> Es sind brillante Arien in einem an die „weltliche“ Bravour von Oper und Konzert orientierten, geschliffenen Vokalstil (beispielhaft in diesem Zusammenhang die Sopranarie „Quia respexit“), die den verschiedenen Sinn- und Verständnisebenen des Textes kaum mehr „konkret“, das heißt bildlich-abbildlich nachzuspüren trachten, sondern vielmehr als Ganzes an einer Deutung einhaken und daraus ein melodisch-harmonisches Modell entwickeln.<sup>47</sup> Modern gesprochen sollen sie weniger auf den Verstand wirken, als vielmehr das religiöse Empfinden beleben. Es zeigt sich dabei ein breites Spektrum vokaler Formen, an dessen Enden einerseits die aufreizend energetische Virtuosität der Allegro-Sätze und andererseits die Innigkeit der Empfindung der langsamen Sätze stehen (besonders der Chorsatz „Et misericordia“ und die Alt-Arie „Suscepit Israel“), wie es nicht

<sup>45</sup> Leisinger (wie Fußnote 2), S. 92, sieht gerade im Anfang eine der stärksten Parallelen zwischen beiden Werken, dies betrifft meines Erachtens aber nur die unablässig fortlaufende Sechzehntel-Figurierung an sich, die aber als Merkmal einer Anlehnung des Sohnes an die Komposition des Vaters zu schwach ist. Beim Sohn ist es der Klangrausch, beim Vater nur eine für diese Besetzung und für seine Kantaten typische Streicherfiguration.

<sup>46</sup> Vgl. die analytische Beschreibung von Musik und Entstehungsumständen bei Bitter (wie Fußnote 1), S. 117–131. Bitter hebt gerade die Sopranarie als „überaus gesangvolles, von dem Gefühle der innigsten Frömmigkeit durchwehtes Musikstück“ hervor (S. 121).

<sup>47</sup> Vgl. H. E. Smither, *Arienstruktur und Arienstil in den Oratorien und Kantaten Bachs*, 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 1988, hrsg. von H.-J. Marx, Göttingen 1990, S. 345–368. Leider bezieht Smither das Magnificat nicht in seine Untersuchungen der 1990 bekannten Hamburger Vokalmusik ein. Smither kommt zu dem Schluß, C. P. E. Bach zeige bei konventionellen Satztypen in spätbarocker Tradition (weitgehend ohne „persönliche“ Prägung) eine „starke Vorliebe für häufigen und überraschenden Wechsel ... , die auch seine Instrumentalmusik charakterisiert“, und eine „ungeheure stilistische Vielfalt“ (S. 365). Dies trifft im Grunde auch für den Stil der Magnificat-Arien zu. Hier ist jedoch zudem eine größere formale Vielfalt bemerkenswert, die sich später nicht mehr zeigt.

zuletzt auch der kontrastierenden Anlage seiner Instrumentalmusik entsprach. Hier ist freilich mehr als ein bloßer Kontrast beabsichtigt. In fast jedem Satz zeigt sich darüberhinaus aber auch ein gehöriges Maß an Traditionsverbundenheit: Ist es im Eingangssatz die geschmeidig-kontrapunktische Setzart, die nach blockhaftem Beginn fast unmerklich „untergemischt“ wird,<sup>48</sup> so ist es im Sopran der „gregorianisch“ anmutende Rezitationston, der den chorischen Anfang als Anrufungsformel prägt – ein Stilmittel, das der jüngere Halbbruder Johann Christian 1760 in seinem Magnificat in C-Dur bei gleicher harmonischer Unterlegung von seinem zeitweiligen Berliner Mentor übernahm.<sup>49</sup>

## Beispiel 1

22

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Auch die Tenor-Arie „Quia fecit“ – eine die äußeren Seiten göttlicher Macht repräsentierende dreiklangs- und skalendurchsetzte Allegro-Arie – wird mit dem Anklang an den fünften Psalmton eröffnet:

## Beispiel 2

26

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna, qui

Dieser wird dann auch im nachfolgenden Chor (im duettierenden Abschnitt zwischen Sopran und Alt) wieder aufgegriffen, fünf Takte bevor die beiden Oboen unisono mit dem neunten Psalmton (Tonus peregrinus) einsetzen:

## Beispiel 3a

14

Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

## Beispiel 3b

19

67

<sup>48</sup> Fugierte Einsätze in den Vokalstimmen in T. 38 ff. bei umgekehrter Einsatzfolge in T. 78 ff.

<sup>49</sup> Vgl. Küster (wie Fußnote 3), S. 286–288.

Zwischen beiden instrumentalen „Halbversen“ konzertieren die Vokal- wie auch die Instrumentalstimmen miteinander. Bach komponiert hier ein responsoriales Prinzip auf zwei Ebenen aus. Lediglich dieses letzte Choralzitat ist bisher in der Literatur erwähnt und mit dem väterlichen Vorbild, das denselben Psalmton ebenfalls instrumental zitiert (im „Suscepit Israel“), verglichen worden. Während beim Vater die textgenaue Verwendung eines rein instrumentalen Zitats sogar speziell in der Luther-Übersetzung mitgehört werden könne und müsse, denn der Vater habe ein „geistliches Rätselspiel“ beabsichtigt, wurde C. P. E. Bachs Art der Verwendung als „Einspielung“ eines „Grundtypus der Melodieverwendung“ disqualifiziert.<sup>50</sup>

Erstmals als besonders gelungene Verknüpfung wurde dieser Chor in einer Konzertrezension des Jahres 1806 gewürdigt:

Der zweyte Chor: *Misericordia ejus etc.* stehet zwar in seiner erhabenen Einfalt und Größe, bey aller Tiefe kunstreicher Ausführung, noch höher [als der erste], und gehört gewiß unter das Trefflichste, was die Kirchenmusik Em. Bach'n verdankt. Den Gedanken, daß B., während die Singstimmen ihren Gesang ganz ungezwungen und devot fortführen, die Hoboen im Einklange den Choral: *Meine Seele erhebet den Herren etc.* vortragen läßt – diesen Gedanken kann wol nur herzlose Klügeley ein überkünstliches Spielen nennen.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Vgl. Petzoldt (wie Fußnote 42), S. 41.

<sup>51</sup> AMZ, Jg. 9, 24. Dezember 1806, Sp. 208–215 (Sp. 213f.). Der Verfasser der Besprechung dieses am 18. Dezember 1806 im Leipziger Gewandhaus veranstalteten Konzerts war wahrscheinlich Johann Friedrich Rochlitz. Der Dirigent – wohl Johann Gottfried Schicht als damaliger Leiter der Gewandhauskonzerte – wird nicht namentlich genannt. Der Artikel kolportiert auch eine allein aufgrund unmöglicher zeitlicher Korrelationen eher in den Bereich der Fabel zu verweisende Geschichte (wie bereits Bitter, wie Fußnote 1, S. 118f., hervorhob), die die Entstehung des Magnificat betrifft: „Die berühmten Söhne Sebastian Bachs wollten nämlich, als sie sich zu fühlen anfangen u. einesmals (so viel ich weiß in Hamburg) zusammen trafen, eine Gedächtnisfeyer ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feyerlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme; Ph. Emanuel hatte aber dies Magnificat in acht grossen Sätzen, schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst sehr hoch, dass, als er bald darauf die Stelle eines Musikdirektors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand u. weit weniger Eingang finden konnte, als Doles sehr populäres Concurrnzstück“ (Sp. 208). Rochlitz' musikalische Analyse des Werks ist indessen treffend; kennenswert ist darüberhinaus auch die Bemerkung, daß es sich bei C. P. E. Bachs Magnificat um ein Stück handele, „von welchem man im Publikum zwar oft hat sprechen hören, das aber nur sehr wenigen bekannt geworden ist und auch hier in Leipzig nie gehört worden war“. Aus Leipzig sind nur folgende, heute wohl verschollene Quellen bekannt: 1. ein Exemplar, das im Ver-

Und Carl Hermann Bitter, der 1868 die Kompositionen des Sohnes analysierte und durch den „Lichtschein“ der „Melodie des alten Kirchenliedes“ zwar „unwillkürlich“ auf das „Suscepit Israel“ zurückgelenkt wurde, hob jedoch trotzdem hervor: „Es ist wenig Besseres im Bereiche der geistlichen Musik geschrieben worden.“<sup>52</sup>

Es erscheint wichtig, den Blick in Bezug auf die Verwendung solcher Stilmittel auch auf andere Magnificat-Kompositionen auszudehnen. Es findet sich etwa in einem auch Graun zugeschriebenen Werk in D-Dur (überliefert unter anderem in D-B, *Mus. ms. 8175*) ein „Gloria patri“ für Baß und Basso continuo, das als Einleitung zum „Sicut erat“ des Chores allein die Töne des fünften Psalmtons intoniert; abgesehen von dieser Gestaltung ist das Werk ähnlich wie Bachs Komposition ebenfalls kantatenartig in Nummern gegliedert.

Die meisten in Deutschland überlieferten Magnificat-Vertonungen des 18. Jahrhunderts bewahren aber (nicht nur durch ihre Kürze) mehr liturgische Einfachheit, fügen sich somit weitaus nahtloser in den liturgischen Ablauf der Vesper ein.<sup>53</sup> Bei C. P. E. Bach finden sich durch das Zitieren der Psalmtöne

---

*steigerungs-Katalog der von dem verstorbenen Herrn J. G. Schicht, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig hinterlassenen Musikaliensammlung*, Leipzig 1832, genannt wird; sodann 2. eine möglicherweise aus Hillers Besitz stammende Quelle, genannt im *Catalog geschriebener, meist seltener Musikalien und theoretischer Werke welche im Bureau de Musique bei Hoffmeister et Kühnel in Leipzig im Fürstenhause zu haben sind*, Leipzig 1802, sowie in *Erste Fortsetzung des Catalogs geschriebener, meist seltener Musikalien, auch theoretischer Werke, welche im Bureau de Musique von Hoffmeister et Kühnel zu haben sind*, NB. Größtentheils aus J. A. Hiller's Nachlaß, Leipzig 1804. Wolf (wie Fußnote 44), S. 45 (Fußnote 13), weist für das späte 18. Jahrhundert Magnificat-Aufführungen unter Hiller nach; ob sich darunter auch Wq 215 befand, ist bislang nicht zu belegen. Später gab Rochlitz dann den von ihm gepriesenen Chor „Et misericordia“ im dritten Band seiner *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten ... Meister der für Musik entscheidendsten Nationen* heraus. Überhaupt taucht dieser, aus dem Werkganzen entnommene Chor später in verschiedenen Sammlungen auf und fand eine weite Verbreitung.

<sup>52</sup> Bitter (wie Fußnote 1), S. 124. Bitter stellt im Vergleich zum Vater bei C. P. E. Bach allerdings das „Fehlen jenes symbolischen Elements, das im Magnificat Sebastian Bach's eine so hervortretende Stelle einnimmt“, fest und wertet die Einführung des Tonus peregrinus als „Nachahmung“ (S. 128).

<sup>53</sup> Wolf (wie Fußnote 44), S. 45–48, extrahiert aus etwa 300 Vertonungen bestimmte Typologien von Magnificat-Vertonungen im 17. und 18. Jahrhundert. Die Vesperordnung der Leipziger Thomaskirche, wie sie ihr Küster Johann Christoph Rost schriftlich fixiert hat, ist wiedergegeben bei Petzoldt (wie Fußnote 42), S. 32. Nach dieser Ordnung wurde das Magnificat in einem auf Predigt, Gebet, Abkündigungen und Kanzelsegen folgenden Schlußteil der Vesper nach einem „Praeludium zum Magnificat“ deutsch „oder Lateinisch musicirt“. Den *Annales Lipsiensis* von 1717

noch Reste einer liturgischen Verbundenheit, die es rechtfertigen, von einem zumindest liturgisch geprägten traditionellen Denken des Sohnes auszugehen.

C. P. E. Bach wird neben der Komposition des Vaters, die er sicher gut kannte, auch andere Vorbilder im Kopf gehabt haben.<sup>54</sup> Ob es, wie von John Butt ins Spiel gebracht, die „Gratias“-Fuge der H-Moll-Messe war, ist durch bloßen Notenvergleich des von Butt herangezogenen Abschnitts – BWV 232<sup>II</sup>, „Gratias“, T. 39–41, und Wq 215, „Sicut erat“ („Amen“), T. 187–190 – nicht ohne weiteres zu bejahen.

#### Beispiel 4

##### a) J. S. Bach, „Gratias“ (Vokalsatz)

##### b) C. P. E. Bach, „Sicut erat“ (Vokalsatz)

zufolge waren figurale Vertonungen eines Magnificat in Leipziger Vespern den mittleren (darunter auch Marienfeste) und hohen Festtagen vorbehalten; vgl. Harasim (wie Fußnote 2), S. 131. Vgl. dazu auch G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, und U. Wolf, „Nach der Motette wird ferner musiciret“. Zur musikalischen Ausgestaltung der Leipziger Vesperegottesdienste in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs*, Heidelberg 1998, S. 389–399.

<sup>54</sup> C. P. E. Bachs detaillierte Kenntnis von BWV 243a ist angesichts des Verlusts des originalen Aufführungsmaterials nicht zu beweisen; sie liegt aber nahe, da der 19jährige zwischen 1729 und 1734 – also auch bei der Wiederaufführung von BWV 243 im Jahre 1733 – als Schreiber eingesetzt wurde. Vgl. Leisinger (wie Fußnote 2), S. 92f. Die Folgerung Butts aus C. P. E. Bachs „Gratias“-Zitat – es habe in Leipzig eine Aufführung von Bachs H-Moll-Messe gegeben – sind in ihrer Argumentation hingegen kaum schlüssig. Vgl. J. Butt, *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge 1991, S. 19–20; siehe dazu auch P. Wollnys Rezension von Butts Buch in *Notes* 51 (1995), S. 1321–1323, speziell S. 1322.

Beide Fugen sind vierstimmig, stehen in D-Dur und sind im Allabreve-Takt notiert. In beiden Fällen mag man zunächst mit Recht einwenden, daß es sich um eine typische, kurz vor Schluß eingesetzte sequentielle Steigerung mit einem gewöhnlichen Achtelkettenmotiv handelt, das sich so auch in anderen Vokalwerken finden läßt und für sich betrachtet nicht aussagekräftig genug ist. Weil aber beide dieses Kettenmotiv als Bestandteil eines Kontrasubjekts verwenden, J. S. Bach als „propter magnam...“ und C. P. E. Bach als „Amen“, ist John Butt mit dieser Beobachtung unbedingt Recht zu geben. Der Sohn hat hier zweifellos sowohl eine Technik abgeschaut, zwei Themen miteinander zu verbinden, als auch, sie einem sinnvollen Ende zuzuführen. C. P. E. Bach bedurfte also im Falle seiner Doppelfuge der väterlichen Hilfe bei der Lösung eines – fast könnte man sagen: rein technischen – kompositorischen Problems der Schlußbildung.

Wie eine nachträglich mehrfach korrigierte Textunterlegung in *P 341* ebenfalls zeigt, ist die Fuge allerdings keineswegs auf diesen Text komponiert worden; vielmehr zeigt sie im „Sicut erat“-Abschnitt deutliche Merkmale einer nachträglichen Zutat, die manchmal nicht recht passen will. Sicher läßt sich zudem sagen, daß frühe Kompositionskorrekturen, die vor der Abschriftnahme eingetragen wurden, zwar vorhanden sind, daß diese jedoch gerade im Vergleich mit dem Eingangssatz oder dem „Et misericordia“ bedeutend geringfügiger zu veranschlagen sind. Ein ausführliches Kompositionsmanuskript ist deshalb unbedingt vorauszusetzen. Es würde auch nicht verwundern, wenn sich Belege dafür finden ließen, daß Teile dieser Fuge bereits einen viel früheren und rein instrumentalen Kern gehabt haben.

#### IV. Bachs Parodien der Schlußfuge „Sicut erat in principio“

Fugen gehören in C. P. E. Bachs Kirchenmusik eher nicht mehr zu den gängigen Formen des Komponierens. Sondertraditionen haben sich lediglich in Berlin als Ausdruck der Verehrung J. S. Bachs gehalten. Freilich hat C. P. E. Bach die Form gelegentlich verwendet, und dies gerade auch in seinen späteren Hamburger Jahren (siehe auch die Fuge im Heilig Wq 217).<sup>55</sup> Techniken gebundener Schreibart wandte er meist aber als kontrapunktisch durchwirkte Satzgefüge an, so etwa im Duett „Deposit potentes“, das trotz seines virtuosenschnittrigen Zuschnitts beide Elemente – vokale Bravour und kontrapunktische Fügung – miteinander verzahnt.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Weitere Beispiele im Zusammenhang mit der Herausgabe von BWV 1080 bei P. Schleuning, *C. P. E. Bach als Bearbeiter, Herausgeber und Werber der Kunst der Fuge*, in: Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa (wie Fußnote 3), S. 163–177, speziell S. 168.

<sup>56</sup> Auch eine Anekdote Marpurgs kann nicht als Gegenargument dienen: „Emanuel

Wenn Bach dann noch in Hamburg in einigen wenigen Vokalwerken eine nicht mehr zeitgemäß erscheinende Form aufgreift, dann geschieht es unter der Voraussetzung des Exzeptionellen – fast schon könnte man vorsichtig von C. P. E. Bachs familiärem Historismus sprechen – und wird sehr gezielt plaziert. In diesem Zusammenhang ist auch die Aufführung des „Credo“ aus der H-Moll-Messe zusammen mit dem Magnificat und unter anderem seinem doppelchörigen Heilig im März 1779 zu interpretieren: Eine Vorführung vergangener – wiewohl eigentlich zeitlos gültiger – Kunst, die in den ausgestellten Werken mit seinen aktuellsten – nach seinem Dafürhalten gleichfalls zeitlos gültigen – Werken gepaart wird. Mit seinem fast standardisiert formulierten Allabreve-Thema<sup>57</sup> in der „Sicut erat“-Fuge des Magnificat, das in Fugen des 18. Jahrhunderts häufig verwendet wird,<sup>58</sup> knüpft Bach gewissermaßen an eine bereits unterbrochene Traditionskette an: ein Verfahren, das mit der „Stile antico“-Rezeption seines Vaters verglichen werden kann, denn auch J. S. Bach knüpfte an etwas an, das seinerzeit bereits als obsolet gegolten haben dürfte.<sup>59</sup>

---

Bach ließ sich in einem Privatconcert zu Berlin mit einer gelehrten Fuge aus dem Stegereif hören, und alle Welt bewunderte ihn. Ist denn Ihnen, meine Herren, dieses so was neues? fragte eine Dame. Erinnern Sie sich nicht, daß alle Herren Bachen in Fugen geböhren worden?"; vgl. F. W. Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen*, Berlin 1786 (Reprint Leipzig 1977), S. 69.

<sup>57</sup> Vgl. die Moll-Ausprägung des gleichen Modells in einem „Graun“ zugeschriebenen Magnificat in F-Dur (*Mus. ms. 8175/5*; ohne Autorengeweiung überliefert in *Mus. ms. anon. 1538*), dort handelt es sich um den zweiten Satz („Quia respexit“).

<sup>58</sup> Vgl. etwa das Kyrie-Thema in Mozarts Requiem, den Chor „And with his stripes“ in Händels Messias (beide in Moll), sowie das Kyrie-Thema in Joseph Martin Kraus' Requiem in d-Moll, um nur die berühmtesten Beispiele anzuführen. Da es leicht abgewandelt unter anderem bereits bei Vincent Lübeck (Praeludium und Fuge d-Moll) vorkommt, ist Miesner Recht zu geben, der hier ein Modell vermutet, das „im 17. und 18. Jahrhundert allgemein beliebt“ gewesen sei; vgl. H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, S. 58. Ob mit Miesner eine gemeinsame Quelle vermutet werden braucht, sei dahingestellt. Das Themenmodell dürfte im 17. und 18. Jahrhundert zum organistischen Grundbestand gehört haben. Vgl. auch Ottenberg (wie Fußnote 2), S. 79. Küster (wie Fußnote 3), S. 288, weist nach, daß auch Johann Christian Bach im „Sicut erat“ seines Magnificats das Thema von Wq 215/9 vereinfacht zitiert.

<sup>59</sup> Vrieslander (wie Fußnote 2), S. 139f., ist der einzige, der diese Tatsache – allerdings sehr pointiert polemisch – hervorhebt und C. P. E. Bach (sowie auch seiner Zeit allgemein) die Fähigkeit zur Komposition von Fugen generell abspricht: „Dieser Form aber war Bach nicht gewachsen und in äußerlich scheinbar tadelloser Arbeit, die man glaubte mit Sebastian und Händel auf eine Stufe stellen zu sollen, wurde in Wahrheit der hohe Begriff dieser tiefsinnigen Form eher mißhandelt. Von

Daß C. P. E. Bach die „Sicut erat“-Fuge des Magnificat in parodierter Form wiederverwendete und sie nun gewissermaßen zu seiner Vorzeigefuge machte, ist bereits durch Bitter und Miesner belegt worden.<sup>60</sup> Dies kündigt aber auch das Autograph *P 341* an, in dem Bach auf der ersten Seite der Fuge anstelle eines Kopftitels mit Bleistift den Hinweis „Ps. 86,8“ einfügt (und später wieder ausstreicht), also den Psalmvers „Herr, es ist dir keiner gleich unter den Göttern, und niemand ist, der tun kann wie du.“ Eine entsprechende deutsche Textunterlegung findet sich denn auch – wie oben bereits in anderem Zusammenhang bemerkt wurde – in den Originalstimmen.<sup>61</sup> Diese Eintragungen sind ebenfalls autograph und stammen spätestens aus den frühen 1770er Jahren, da hier in ausladenden Schriftformen noch Merkmale eines eher flüssig-schnellen Schreibstils zu beobachten sind.

Wie seit langem bekannt ist, hat Bach die „Sicut erat“-Fuge zweimal in ihrem deutsch textierten Gewand verwendet, zum einen als Einzelwerk, das zusammen mit dem Choral „Leite mich nach deinem Willen“ (Wq 227) an Anna Amalia von Preußen gesandt wurde, und zum anderen als Teil der Osterkantate „Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243). Beide Werkfassungen sind durch Partiturabschriften Michels als authentische Parodien Bachs verbürgt; Wq 243 darüberhinaus durch die autographe Partitur *P 339*. Michels Partiturabschrift *Am. B. 89* als Quelle für die Fuge und den Choral „Leite mich nach deinem Willen“ ist durch einen ehemals beigefügten Dedikationsbrief ins Frühjahr 1783 zu datieren, bei *P 339* ist von einer früheren Entstehungszeit auszugehen, denn Michels Abschrift geht unzweifelhaft auf diese autographe Partitur zurück.<sup>62</sup> Wie an dem Schriftbefund der entsprechenden autographen Revisionen in den Originalstimmen des Magnificat abzulesen ist, können diese

---

einer organischen Synthese ist vollends keine Rede mehr, und von da ab gehörte die „Fuge“ zu demjenigen Teil des Unterrichtsstoffes, den man meinte ebenso erlernen zu können wie den Generalbaß, den strengen Satz u. a. m.“

<sup>60</sup> Bitter (wie Fußnote 1), S. 289–291. Hier wird auch die Verbindung zur Widmungs-partitur *Am. B. 89* gezogen und die Doppelfuge als eine der „bedeutendsten und vollendetsten Leistungen der contrapunctischen Schule“ (S. 291) gewürdigt. Miesner (wie Fußnote 58), S. 86, hielt 1929 sämtliche heute bekannten Parodiebeziehungen fest, nur im Falle einer angeblichen Wiederverwendung des „Fecit potentiam“ in der Einführungsmusik Palm unterlief ihm ein Lapsus. Dem dort parodierten Duett „Der Oberhirt gebeut dem Führer treue Pflege“ liegt selbstverständlich das entsprechende Duett „Deposuit potentes“ aus dem Magnificat zugrunde. Die späteren Auseinandersetzungen mit den Parodiebeziehungen zu Wq 215 sind demgegenüber häufig lückenhaft.

<sup>61</sup> *St 191 I* Nr. 13 (Altstimme) und *St 191 I* Nr. 34 (Baßstimme).

<sup>62</sup> B-Bc, 721 *MSM*, enthält als eine der wenigen Abschriften Michels zwar eine Datierung („d. 20. Jan: 84.“) am Ende des der Fuge folgenden Schlußchorals, diese ist jedoch aus *P 339* genommen. Und hier markiert sie keinesfalls das Bearbeitungs-



Quellen aber kaum die frühesten Parodiequellen darstellen. Tatsächlich sind im wieder zugänglichen Bestand der Sing-Akademie zu Berlin weitere Parodiequellen zu finden: Sie enthalten mit SA 247 das Aufführungsmaterial zu der frühesten Hamburger Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“ H 811 sowie weitere Quellen zur Osterkantate Wq 243; hierbei handelt es sich mit SA 704 um das Aufführungsmaterial sowie eine weitere Partitur des Werkes.

### Quellenlage der Parodiefassungen im Überblick

Urfassung: Magnificat Wq 215, Nr. 9: „Sicut erat“

Quellen: siehe oben

Besetzung: vierstimmiger Chor, Corno 1–2, Flauto 1–2, Oboe 1–2, Streicher, Continuo (1779: + Tromba 1–3, Timpani)

1. Parodiefassung: Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“, H 811 (aufgeführt 1772, 1778,<sup>63</sup> 1782)

Quelle: SA 247 (Stimmen: O. E. G. Schieferlein (?) alias Anon. 304, mit späteren Umarbeitungsspuren von C. P. E. Bach)

Besetzung: vierstimmiger Chor, Tromba 1–3, Timpani, Oboe 1–2, Streicher, Continuo

2. Parodiefassung: Fuge „Herr, es ist dir keiner gleich“,<sup>64</sup> datiert 5. März 1783

Quelle: D-B, *Am. B.* 89 (Partitur: J. H. Michel)

Besetzung: vierstimmiger Chor, Tromba 1–3, Timpani, Flauto 1–2, Oboe 1–2, Streicher, Continuo

3. Parodiefassung: Osterkantate „Anbetung dem Erbarmer“, Wq 243/H 807 (aufgeführt April 1784, März 1788)

Quellen:

a) P 339 (autographe Partitur)

Besetzung: wie 2. Parodiefassung

---

datum der „Sicut erat“-Fuge, sondern nur den Abschluß an der Komposition der übrigen Teile der Kantate.

<sup>63</sup> Aufführungen sind nach R. L. Sanders, *Carl Philipp Emanuel Bach and Liturgical Music at the Hamburg Principal Churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale University, New Haven 2001, S. 236, für die Hamburger Hauptkirchen St. Petri, Nicolai, Katharinen, Jacobi und Michaelis am 1. Weihnachtstag beziehungsweise zu Epiphantias (Jacobi und Michaelis) nachzuweisen.

<sup>64</sup> Der in *Am. B.* 89 vorgebundene Chor „Leite mich nach deinem Willen“ (Wq 227) und die Fuge sind weder nach der Beschaffenheit des Manuskripts zu urteilen, noch nach ihrer inhaltlichen Ausrichtung oder Bachs Briefkommentar als zusammengehörig zu betrachten. Vgl. auch die unterschiedliche Tutti-Besetzung der beiden Stücke (Chor: Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner in C; Fuge: ohne Hörner, dafür mit 3 Trompeten und Pauken sowie 2 Flöten). Der Einband trägt auf dem Rücken überdies eine falsche Beschriftung („MOTETEN V. J. S. BACH“) und geht schon allein aus diesem Grund sicher nicht auf C. P. E. Bach zurück.

b) *B-Bc 721* (Partitur: Michel)

Besetzung: wie 2. Parodiefassung

c) *SA 704* (Stimmen: Michel)

Besetzung: wie 1. Parodiefassung

d) *SA 704* (Partitur: unbekannter [Berliner] Schreiber)

Besetzung: wie 1. Parodiefassung

## V. Zur Umarbeitung des „Sicut erat in principio“

Sind bereits das Thema (zu den Worten „Sicut erat“) und das spätere Kontrasubjekt im „Amen“-Teil (ab T. 65) für sich genommen regelgerecht und kunstfertig durchgeführt,<sup>65</sup> so werden sie ab T. 91 als zusätzliche Steigerung miteinander kombiniert. Auf das erste Thema mit seinen markanten Halbenoten folgt stets unmittelbar das zweite – ebenfalls ein Standard-Kettenmotiv – in Achtelbewegung.<sup>66</sup> Dieser Abschnitt erstreckt sich mit einer vollständigen Durchführung (bis T. 108), sequentiellen Zwischenspielen beziehungsweise Schein-Engführungen (Engführungen nur des Themenkopfes, T. 125 ff.) und mehreren Teil-Durchführungen bis T. 226. Dabei fällt eine Beschränkung auf den Tonraum von D-Dur auf, der nur für kurze Abschnitte ins tonartlich eng verwandte G-Dur, e-Moll oder h-Moll verlassen wird und somit zu einer gewissen klanglichen Gleichförmigkeit beiträgt.

Bach läßt diesen Doppelfugen-Teil in einer aus dem zweiten Thema abgepaltenen motivischen Sequenz ausklingen (es handelt sich um das oben erwähnte „Zitat“ aus dem „Gratias“ der H-Moll-Messe), der noch einige Schein-Engführungen folgen, ehe er in T. 232f. durch homophone Akkordschläge im Chor den Amen-Teil scheinbar beschließt. Überraschenderweise nutzt Bach in T. 239 die verdichtenden Möglichkeiten einer erneuten (Schein-)Engführung des ersten Themas (Sopran und Baß), um begleitet von sequenzierenden Mittelstimmen zum wirklichen Schluß zu gelangen. Diese 246 Takte umfassende Doppelfuge enthielt aber noch nicht all jene Kunstgriffe, die in vielen Fugen des Vaters vorgeführt werden; es fehlten etwa vollständige Engführungen im Rahmen einer Durchführung sowie die Umkehrung und Spiegelung von Themen.

In einem Brief Bachs an Prinzessin Anna Amalia von Preußen vom 5. März des Jahres 1783 erläutert der Komponist die beigelegte Musikaliensendung – ein Dedikationsexemplar eines Chorals und einer Fuge:

<sup>65</sup> Es fällt auf, daß das erste Thema zweimal in allen Stimmen durchgeführt wird, ein drittes Mal (T. 55) aber nur – fanfarenartig in höchster Lage bis h<sup>7</sup> reichend – im Sopran.

<sup>66</sup> Ein ähnliches Kontrasubjekt verwendet auch Mozart in der Kyrie-Fuge des Requiems.

Hochwürdigst-Durchlauchtigste Prinzeßinn, Gnädigste Fürstinn, Abbatibin und Frau, Ew. Königlichen Hoheit erlauben gnädigst, höchstedenenselben beÿkommende Arbeiten von mir zu Füßen legen zu dürfen. Das fugirte Chor hatte ich zwar über andere Worte schon vor vielen Jahren gemacht; da ich aber nachher gesehen habe, daß beÿde Themata besonders willig sind, viele contrapunctische Künste ohne Zwang anzunehmen: so habe ich es ganz umgearbeitet, damit es würdig werden möge, Ew. Königlichen Hoheit, als einer so großen Meisterinn unserer Kunst vorgelegt zu werden von höchst dero ins 70ste Jahr tretenden Capellmeister. Im beÿgefügeten Chorale ist zwar nichts künstliches, ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche ohngeacht ihrer Dreustigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch dunkle rauhe Pfade geleitet, und sie folgt kindlich.

Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht Ew. Königlichen Hoheit unterthänigster Knecht Bach Hamburg, d. 5 März 1783.<sup>67</sup>

Der Musikgeschmack Anna Amalias, ihre bei Kirnberger geschulte Vorliebe für Kompositionen in gebundener Schreibart und ihr eigenes Studium der kontrapunktischen Künste,<sup>68</sup> sind bekannt und erklären gewissermaßen die Widmung Bachs. Als ihr zwei Jahre später Johann Abraham Peter Schulz ein Werk (seine Chöre zu Racines *Athalia*) schickte mit der Bitte, es ihr widmen zu dürfen, wurde ihm in vernichtenden Worten unter anderem erklärt, daß „der Modus contrarius ganz hinantgesetzt, [...] keine canonischen Nachahmungen, nicht der allergeringsten Contrapunkt“ in seinen Kompositionen anzutreffen sei.<sup>69</sup>

Die in Bachs Brief angedeutete Umarbeitung der Doppelfuge erfolgte nun direkt in das Aufführungsmaterial der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“

<sup>67</sup> Zitiert nach Suchalla (wie Fußnote 9), Nr. 443. In diesem Zusammenhang sei eine Notiz Karl von Winterfelds erwähnt, der wiederum eine andere Entstehungsgeschichte des Magnificat anbietet; er will das Stück verstanden wissen als eine „Zusammenstellung verschiedenster Setzweisen und Satzformen, mehr als ein Probestück, denn ein aus wahrer Begeisterung für den Gegenstand hervorgegangenes Werk, wie es denn auch, nach einer mündlichen Versicherung Zelters, seine Entstehung einem äußeren Zwecke verdankt, der Bewerbung um den Titel eines Hofcapellmeisters der Prinzessin Amalia von Preußen, der Schwester Friedrichs des Großen.“ Vgl. K. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Leipzig 1843–1847 (Reprint Hildesheim 1966), Bd. 3, S. 457. In diesem Zusammenhang wurde die von Bach durchgesehene Abschrift *Am. B. 170* mehrfach als Dedikationsexemplar bezeichnet, was aber nicht nur aufgrund ihrer optisch unzureichenden äußeren Anlage kaum wahrscheinlich ist, sondern auch durch das Fehlen jeglicher Hinweise in Bachs oben zitiertem Brief auf die Wiederverwendung der „Sicut erat“-Fuge.

<sup>68</sup> Vgl. T. Debuch, *Anna Amalia von Preußen. Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001, S. 128–136.

<sup>69</sup> Zitiert nach Debuch, S. 112.

H 811 (SA 247) hinein. Wie der später hinzugefügte<sup>70</sup> autographe Titelumschlag anzeigt, war diese Kantate erstmalig Weihnachten 1772 aufgeführt worden: „Weynachts [korr. aus „Mich“<sup>71</sup>] Quartalstück | 72 | 78 | 82 | [gestrichen: 86] || No. 38.<sup>72</sup> | NB der Chor: H[err] es ist dir etc. | bleibt weg. | nach dem letzten Rec. kommt | der Schlußchoral.“ Bachs eigener Aufstellung zufolge gab es weitere Aufführungen in den Jahren 1778 und 1782, während die wohl zunächst versehentlich eingetragene Jahreszahl 1786 gestrichen wurde (in diesem Jahr erklang denn auch tatsächlich eine andere „Ganze Musik“<sup>73</sup>: die bereits 1775 erstmals aufgeführte Weihnachtskantate „Auf, schicke dich“ Wq 249).

Doch betrachten wir Bachs Vorgehensweise beim Parodieren der „Sicut erat“-Fuge der Reihe nach: 1772 wird das Aufführungsmaterial für H 811 nach den Originalstimmen von Wq 215 direkt erstellt, 1778 erfolgt eine Wiederaufführung. Ob dann auch 1782 noch eine Aufführung mit der Fuge erklang, darf aufgrund von Bachs *Nota bene* auf der Titelseite bezweifelt werden. Frühestens gegen Ende 1782 muß Bach den Entschluß gefaßt haben, die Fuge nicht mehr in der Weihnachtskantate zu verwenden. Es folgten die Umarbeitung, die Widmung an Anna Amalia und im Jahr darauf die Wiederverwertung zu Ostern 1784 in der Kantate „Anbetung dem Erbarmer“ (Wq 243).

Schnittstelle dieser Umarbeitungen ist – wie weiter oben schon hervorgehoben – der Stimmensatztorso SA 247. Dieser enthält die Fuge in einigen Stimmen gar nicht mehr, in anderen sind die entsprechenden Teile herausgeschnitten beziehungsweise kanzelliert worden. Wo unbeschriebene Systeme vorhanden waren, sind diese von Bach mit Nachträgen in seiner charakteristischen, von starkem Tremor gezeichneten Schrift aufgefüllt worden. Im Notentext zeigen Vermerke an, auf welche Takte sich diese Nachträge beziehen, die die Doppelfuge um einige der brieflich erwähnten „contrapunctischen Künste“ bereichern sollen: Bereits in T. 43 ff. erklingt innerhalb der zweiten Durchführung in allen Stimmen das Thema im Alt in Spiegelung gleichzeitig mit dem an dieser Stelle ebenfalls neu eingefügten Thema im Tenor.

<sup>70</sup> Die Handschrift zeigt die deutlichen Merkmale der späten Altersschrift Bachs und ist auf die Zeit nach 1786 zu datieren. Dies läßt sich von einem wieder gestrichenen Eintrag des Aufführungsjahres „[17]86“ ableiten.

<sup>71</sup> Die ursprüngliche Lesart „Mich[aelis]“ ist vermutlich ein Versehen, denn der Titelumschlag wurde nachträglich hinzugefügt, und in den genannten Jahren lassen sich für Michaelis durchweg andere Werke nachweisen.

<sup>72</sup> Vermutlich handelt es sich um eine Nummer seines Notenbestandes, die nicht nur eigene Werke zählt. Ähnliche Nummern (zwischen 13 und 39) finden sich auf den Titelseiten zu mindestens dreizehn weiteren Vokalwerken aus dem Bestand der Sing-Akademie zu Berlin.

<sup>73</sup> Zu diesem Begriff und der Unterscheidung von der „Halben Musik“ bei Bach siehe die Zusammenfassung bei Leisinger (wie Fußnote 2), S. 120f.

In der Stimme der 3. Trompete befindet sich auf den fünf freigebliebenen Systemen zudem eine vierstimmige, skizzenartig notierte Passage, die daselbe Schriftstadium Bachs zeigt mit einigen nur sporadisch eingefügten Textmarken („Herr, es ist dir keiner gleich“ und „Halleluja“). Obwohl schon der Text dieser Skizze sie als zur Fuge gehörig ausweist, zeigt der Vergleich mit weiteren Parodiequellen der „Sicut erat“-Fuge zweifelsfrei, daß es sich um eine sechzehntaktige Ausarbeitung des Vokalsatzes handelt. Das Autograph *P 339* und die beiden davon abhängigen Abschriften *Am. B. 89* und *B-Bc, 721 MSM* belegen, daß dieser Chorauszug die Vorlage für die späteren Takte 137–152 sowohl im Dedikationsexemplar für Anna Amalia als auch in der Weihnachtskantate „Anbetung dem Erbarmer“ darstellt (siehe Beispiel 5).

Waren für die „Sicut erat“-Fuge neben den Streichern zunächst nur zwei Hörner, zwei Flöten und zwei Oboen vorgesehen – was der Tutti-Besetzung für das gesamte Werk entsprach<sup>74</sup> –, so kommen, wie bereits erwähnt, in Hamburg drei Trompeten und Pauken hinzu. Mit Ausnahme von zwei Quellen<sup>75</sup> und des Erstdrucks von 1829/30 überliefern bemerkenswerterweise sämtliche vorhandenen Abschriften das Werk in der älteren Besetzung. Gerade in der „Sicut erat“-Fuge sind die Hörner wie sämtliche anderen Instrumentalstimmen auch in das kontrapunktische Gefüge eingebettet und werden in weiten Teilen mit den Singstimmen *colla parte* geführt. Sie haben also niemals eine rein klanglich akzentuierende Funktion an Kadenzstellen oder bei Themeneinsätzen. Das macht den Satz offen – oder gewissermaßen anfällig – für Besetzungsänderungen. Wie die obige Aufstellung zeigt, änderte C. P. E. Bach die Instrumentalbesetzung der Fuge denn auch je nach Werkkontext. Die erste nachweisbare Parodierung als Schlußsatz der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott“ (H 811) weist die für Bachs Hamburger Quartalsmusiken obligatorischen drei Trompeten und Pauken auf. Sieht man von Details der Stimmführung ab, so unterscheidet sich die Fassung in Wq 243 zur neuinstrumentierten „Sicut erat“-Fuge nur durch zwei Besetzungsvarianten.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Wie oben dargelegt, kann diese Besetzung nicht – wie Leisinger (wie Fußnote 2), S. 92, mutmaßt – ihre Ursachen in einer Berliner Aufführungstradition (analog dem „Te Deum“ von Carl Heinrich Graun, das ebenfalls ohne Trompeten auskommt) gehabt haben, da das Werk nicht eigentlich für Berlin komponiert worden ist. Wq 215 ähnelt eher J. S. Bachs Kantaten zu Marienfesten, die meist ebenfalls ohne Trompeten, in zwei Fällen lediglich mit einer solistischen Trompete (BWV 10 und 147) besetzt sind. Auch dies spricht für eine Leipziger Aufführung an einem der Marienfesten im Jahre 1750 und nicht schon zu Weihnachten 1749.

<sup>75</sup> Stimmenabschrift vom Anfang des 19. Jahrhunderts in der Benediktinerabtei Otterbeuren (D-OB, *MO 114*) und SA 237 (Partiturabschrift mit zwei – nicht authentischen – Trompetenstimmen).

<sup>76</sup> Siehe die Quellenübersicht am Ende von Abschnitt IV.

## VI. Zur Datierung von Bachs Zusatzstimmen und zur Neukomposition des „Et misericordia“

Wann nun gleichsam die Rückübertragung dieser neuen, klangprächtigeren Besetzung in das Magnificat erfolgte, ist nur indirekt aus den Quellen zu erschließen: Mit *St 191 III* Nr. 3 liegt ein autographes Blatt mit dem Trompeten/Pauken-Satz für die Sätze 1, 5 und 8 vor<sup>77</sup>; es trägt den Titel „Magnificat | Erste u. 2te Tromp. | „3tte Tromp. | Pauken“. Durch sein ungewöhnliches Format von ca. 47,7 × 29,5 cm (in der Mitte quer gefaltet) unterscheidet es sich von sämtlichen anderen Hamburger Originalstimmen und autographen Materialien zum Magnificat. Nur ein weiteres Autograph enthält Papier mit denselben Maßen: die Blätter 9ff. aus A-Wn, *Cod mus. 15517*, die autographe Reinschrift des großen doppelchörigen Heilig Wq 217, in dem Bach für die Drucklegung des Werks die Fuge „Alle Lande sind seiner Ehre voll“ in Partitur zu 28 Stimmen ausnotierte.<sup>78</sup> Daß Bach diese Partitur als Vorlage für die Drucklegung des Heilig im Jahre 1779 angefertigt hat, kann kaum bezweifelt werden.<sup>79</sup>

Sowohl das Magnificat als auch das Heilig gehörten im März 1779 zu den Werken, die Bach in einer Reihe von drei, von ihm selbst veranstalteten und geleiteten Konzerten im „Kramer-Amthaus“ darbot. Wie Zeitungsankündigungen und Textdrucke dokumentieren, kamen neben den beiden Oratorien „Die Israeliten in der Wüste“ (15. März) und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (29. März) die beiden anderen Werke am 22. März 1779 zur Aufführung.<sup>80</sup> Die Programme wurden aufgefüllt mit „Solos“ (Improvisationen?) und Klavierkonzerten von Bach selbst.

<sup>77</sup> Auf acht freien Systemen der Rückseite wurde von einem späteren Schreiber der Hornsatz für Nr. 3 hinzugefügt. Als Schreiber einer Stimmengruppe, die auch Abschriften Georg Poelchau enthält, taucht er noch ein weiteres Mal innerhalb des Konvoluts *St 191/St 191a* auf (*St 191 II* Nr. 26: beide Hornstimmen zu Nr. 6). Es dürfte sich demnach nicht um einen Schreiber C. P. E. Bachs handeln (in der Schreiberkartei des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen ist er als Anon. Poelchau 68 geführt).

<sup>78</sup> Ohne erkennbares Wasserzeichen (Doppelpapier); ebenso das Blatt mit dem Partiturauszug für Trompete 1–3/Pauken (*St 191 III* Nr. 3).

<sup>79</sup> So sind zum Beispiel bereits die Partituranlage und die zahlreichen colla-parte-Vorschriften für die nicht vollständig ausnotierten Instrumentalstimmen genau in den Druck übernommen worden.

<sup>80</sup> Ankündigungen in *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* vom 17. März 1779, S. 4 („Bey dieser Gelegenheit können wir den Liebhabern der Tonkunst sagen, daß unser Kapellmeister Bach, der sich in dem vorgestrigen Concert mit so vielem Beyfall auf dem Forte Piano hören ließ, künftigen Montag, den 22sten, sein zweytes Concert auf dem Saale des Kramer-

Daß hierfür das Magnificat in prächtigerer Besetzung musiziert wurde, dürfte sich im Kontext der drei anderen Vokalwerke, die diese Besetzung ebenfalls aufweisen, und für die es gewissermaßen den Auftakt bildete, von selbst verstehen. Eine Annonce im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* kündigt zudem ausdrücklich an: „Das erste Stück ist von ihm an verschiedenen Stellen verändert worden.“ Der Schluß, es habe sich damit um die erste Aufführung in dieser Besetzung gehandelt, ist zwar nicht zwingend, aber mangels positiver Belege (Lesarten-Änderungen) für frühere Aufführungen sehr naheliegend. Zugleich dürfte auch die Neufassung des „Et misericordia“ zu diesem Anlaß entstanden sein. Der ursprüngliche Chor war von Bach bereits 1769 in der Matthäus-Passion H 782, der ersten Passionsmusik für Hamburg, parodiert worden,<sup>81</sup> und erlangte dann durch die Wiederverwendung in der jährlich aufgeführten und auch gedruckt verbreiteten Passions-Cantate Wq 233 („Spinnhaus-Passion“) vermutlich einen solch hohen Bekanntheitsgrad, daß eine Verwendung in seinem ursprünglichen Kontext, also im Magnificat, nicht mehr in Frage kam. 1785, noch vor einer weiteren Aufführung des Magnificat im darauffolgenden Jahr, wurde auch dieser neue „Et misericordia“-Satz in die Matthäus-Passion Wq 224 integriert.<sup>82</sup> Erweiterungen der Besetzung betreffen neben den Sätzen Nr. 1 („Magnificat anima mea“), Nr. 5 („Fecit potentiam“), Nr. 8 („Gloria“) und Nr. 9 („Sicut erat“) – mit 3 Trompeten und Pauken – auch die Sätze Nr. 3 („Quia fecit“) und Nr. 6 („Deposuit potentes“) mit zwei zusätzlichen Hornpartien. Das autographe Blatt zu den beiden letztgenannten Sätzen in zweistimmiger Particellnotation für zwei Hörner in G (Nr. 3) beziehungsweise Horn in C (Nr. 6) ist in den (in seiner Bedeutung für die Werküberlieferung bereits ausführlich beschriebenen) Stimmenatz des Berliner Musikers Hering innerhalb des Konvoluts *St 191* eingelegt. Obwohl sich nachweislich etliche Blätter, besonders Einlagen, die diese Besetzungserweiterungen betreffen, nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort in den Originalstimmen befinden, ist in diesem Fall anzunehmen, daß Hering bereits zu Lebzeiten Bachs dieses autographe Ergänzungsblatt vorlag.<sup>83</sup>

---

Amthausen geben wird. Er wird in selbigem sein Magnificat und zweychörigtes Heilig aufführen. Das erste Stück ist von ihm an verschiedenen Stellen verändert worden. Er wird diesesmal ein Solo und ein Concert auf dem Forte Piano spielen. Billets und Texte sind in seinem Hause und am Eingange zu 2 Mk. 2Bl. zu haben.“) und *Hamburger Relations-Courier* vom 18. März 1779, S. 4. Zitat und Nachweis siehe LBzBF 4 (B. Wiermann), S. 457. Exemplare des Textdrucks finden sich in *P 341, St 120* (vgl. NBA II/3 Krit. Bericht, S. 22) und *Mus. T 99*, Nr. 17.

<sup>81</sup> H 782, Nr. 2 („Fürwahr, er trug unsre Krankheit“).

<sup>82</sup> Wq 224, Nr. 27 („Am Kreuz erblaßt“).

<sup>83</sup> Gegen die von Rifkin (wie Fußnote 15), S. 159, Fußnote 8, geäußerte Meinung, daß die Hornstimmen Herings (*St 191 II* Nr. 22, Nr. 30–31) die diesem Instrument

Hering hatte seinen Stimmensatz zu diesem Zeitpunkt (also um oder nach 1779) bereits abgeschlossen – und dies nachweislich zunächst ohne die Besetzungserweiterung.<sup>84</sup> Bach muß ihm dafür bereits etwa zehn Jahre früher – dies geht aus dem Wasserzeichen der meisten Stimmen Herings hervor<sup>85</sup> –, jedoch

---

zusätzlich zugewiesenen Sätze nur als Einlageblatt überliefern – mithin also spätere Ergänzungen eines früher geschriebenen Stimmensatzes sind –, spricht der Umstand, daß die Ergänzungen nach Lesartenabgleich (zum Beispiel: Satz 6, T. 51, Horn 2) zweifellos auf das entsprechende autographe Blatt zurückgehen und nicht etwa auf Michels Einlageblätter in den Originalstimmen. Es sind zudem freilich auch andere Korrekturen überliefert, die Bach von Hamburg aus an Hering in Berlin übermittelte; vgl. Wollny, *Magnificat* (wie Fußnote 15), S. 18f.: Das Titelblatt zu Wq 227 in *St 180* vermerkt neben einer Liste von präzise notierten Korrekturen, die C. P. E. Bach selbst nach Durchsicht und Korrektur des Stimmensatzes seines Schreibers Michel angefertigt hatte: „Veränderungen | für Hl. Hering | u. Hl. Schiöring“. C. P. E. Bach versorgte Hering folglich nicht nur in diesem Fall von Hamburg aus mit Korrekturen zu älteren Werken. Beide standen, wie Wollny hervorhebt, in freundschaftlichem Kontakt, der sich nach dem Tod des Komponisten auch im Briefwechsel mit dessen hinterbliebener Familie fortgesetzt haben muß; vgl. P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, speziell S. 84f. Hering vertrieb Bachs Werke in Berlin. Er starb, wie Bettina Faulstich ermitteln konnte, 1810 im Alter von 86 Jahren in Berlin; vgl. Faulstich (wie Fußnote 38), S. 510.

<sup>84</sup> Ein weiterer merkwürdiger Befund in Herings vokalen Basso-Stimmen (*St 191 I* Nr. 39 und 40) erklärt sich durch die These, daß Bach zu seinem wichtigsten „Mittelsmann“ in Berlin noch weiterhin Kontakt hielt. Die Stimmen enthalten beide Versionen des „*Et misericordia*“, ohne daß eine der beiden als Ergänzung oder Alternativsatz notiert worden wäre, und weichen auch vom Wasserzeichenbefund her deutlich von den anderen Stimmen ab (Nr. 39: verschlungenes Kursivmonogramm *FR* ohne Gegenzeichen; Nr. 40: Adler). Das zweite Zeichen taucht in der *Magnificat*-Partitur Herings (D-Hs, *ND VI 607*) und in Partiturabschriften von Kantaten J. S. Bachs (in *P 48* auf). Hering scheint diese beiden Stimmen 1779 oder später noch einmal vollständig ausgeschrieben zu haben, während er die anderen Stimmen lediglich mit einem Einlageblatt mit der Neuvertonung von Nr. 4 versah. Daß die beiden Stimmen *St 191 I* Nr. 39 und 40 ältere Baßstimmen Herings ersetzen, belegt ein Vokalstimmensatz in dem Stimmenkonvolut *SA 239* (Gruppe 5); vgl. die Quellenbeschreibung bei W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Singakademie zu Berlin*, Hildesheim 2006 (LBzBF 8), Bd. 1, S. 65. Bis auf die Baßstimme zeigen alle anderen Stimmen von Gruppe 5 eindeutige Merkmale der direkten Abhängigkeit von Herings Vokalstimmen.

<sup>85</sup> Gekrönter Adler, Brust belegt mit F, darunter FRIESDORF; Gegenzeichen: COFS in Schrifttafel, darunter 1769 (Papiermacher Cuno Otto Friedrich Stoltze, bisher belegt für 1747–1760; vgl. LBzBF 8, Bd. 2, Wasserzeichen Nr. 66). Das Zeichen kommt auch in einigen Abschriften von Werken J. S. Bachs durch J. F. und S. Hering

nach seinem Amtsantritt in Hamburg im April 1768, seinen Originalstimmensatz zur Abschrift zur Verfügung gestellt haben. Die Lesarten der Hering'schen Stimmen belegen dies eindeutig. Vergegenwärtigt man sich die Situation C. P. E. Bachs in seinen ersten Hamburger Jahren, die eine Fülle von Kompositionsverpflichtungen mit sich brachten,<sup>86</sup> so will es unmittelbar einleuchten, daß die Partitur eines Werkes, das als solches nicht in den liturgischen Auführungskalender der Hamburger Kirchenmusik paßte,<sup>87</sup> zu Parodiezwecken brauchbar war, solange keine Aufführung (etwa im Rahmen eines Konzerts)

---

und weiteren mit ihnen assoziierten Schreibern vor, darunter in *P 291*, Faszikel 7 (BWV 1067), *St 27* (BWV 176), *St 29* (BWV 187, jüngere Stimmen) und *St 90* (BWV 168); ferner in D-Bhm, *6138/6* (BWV 51) und *6138/7* (BWV 187). Bemerkenswerterweise sind sie (vermutlich bis auf BWV 1067 und BWV 168) sämtlich von Originalstimmen und autographen Partituren aus dem Besitz C. P. E. Bachs abgeschrieben worden. Dies könnte darauf hindeuten, daß Bach sie en bloc an Hering ausgeliehen hat, und daß dies, wie Wollny aufgrund des Wasserzeichens bereits vermutete, „nach 1770“ geschehen sein muß; vgl. Wollny, *Veteran* (wie Fußnote 83), S. 80–113.

<sup>86</sup> Vgl. im vorliegenden Jahrbuch den Aufsatz von Uwe Wolf über die etwa gleichzeitige Verwendung eines Kantatenjahrgangs von Georg Benda sowie U. Leisinger, *Carl Philipp Emanuel Bachs Kirchenkantaten. Eine Standortbestimmung*, in: Jahrbuch SIM 2003, S. 116–125; ferner B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bachs Gottesdienstmusiken*, in: Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte. Sonderreihe, Bd. 3 (wie Fußnote 15), S. 85–103 und Sanders (wie Fußnote 63), passim.

<sup>87</sup> C. P. E. Bach stellte dem Interimskantor Georg Michael Telemann bereits am 6. Dezember 1767 eine Liste von Fragen zu der unter dessen Großvater üblichen Kirchenmusikpraxis, also den mit dem Hamburger Kantorat verbundenen Pflichten. Hier heißt es unter Punkt 11: „Sind lateinische Musiken, z. E. Kyrie, Sanctus, Magnificat u.s.w. mode?“ (Suchalla, wie Fußnote 9, Bd. 1, Nr. 56) Telemanns Antwort ist nicht erhalten; sie muß nach gegenwärtigem Forschungsstand differenzierter ausgefallen sein, als sie Suchalla zu rekonstruieren versucht hat („Musik mit lat. Texten war besonders bei Amtseinführungen der Pastoren üblich ..., aber auch Magnifikats konnten mit dt. oder lat. Text vertont werden“; ebenda, S. 135). Möglicherweise beantwortete Telemann die Frage nach der „mode“ von Magnificat-Vertonungen eher abschlägig. Dazu paßt auch, daß sowohl der Auktionskatalog von 1789 als auch das Nachlaßverzeichnis von 1790 nur zwei weitere Magnificats auführt: das seines Vaters und eines von Caldara aus der Notenbibliothek J. S. Bachs (vgl. NV, S. 72 und 88). Für keine der beiden Kompositionen ist eine Aufführung unter C. P. E. Bach zu belegen. Aus dem väterlichen Magnificat parodierte er lediglich die Fuge „Sicut locutus est“ für das einhörige Heilig (Wq 218). An lateinischen Kompositionen benötigte Bach in Hamburg augenscheinlich vor allem einen Vorrat an Sanctus-Kompositionen, vgl. auch J. Neubacher, *Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg*, BJ 2002, S. 229–242.

anstand. Um 1769 benötigte Bach also seine Partitur zur Anfertigung etlicher Einzelsatz-Parodien: im August 1768 für die Kantate zu Mariae Reinigung H 819 (Nr. 1, „Magnificat anima mea“ → „Meine Seele erhebt den Herren“), im März 1769 für die Matthäus-Passion H 782 (Nr. 4, „Et misericordia“ → „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“), im Mai 1769 für die Pfingstkantate H 817 (Nr. 2, „Quia respexit“ → „Hör und verschmähe nicht“; Nr. 7, „Suscepit Israel“ → „Wie gar so tief sind deine Gedanken“) und im August 1769 für die Einführungsmusik Palm H 821a (Nr. 6, „Deposuit potentes“ → „Der Oberhirt gebet dem Führer treue Pflege“). Mit Ausnahme von Satz 5, „Fecit potentiam“ lassen sich somit Parodien zu jedem einzelnen Satz nachweisen.<sup>88</sup> Ob das Werk im Ganzen, zumal unter Bachs Leitung, zur Aufführung kam, ist zu diskutieren. Für eine solche Annahme spricht die erwähnte Konzertankündigung von 1779, die die Vermutung nahelegt, daß in Hamburg eine ältere Fassung des Magnificat bereits bekannt war. Zudem existiert ein Hamburger Stimmensatz eines Schreibers, den die Bach-Forschung in Quellen aus Johann Christoph Westphals Besitz ausgemacht hat.<sup>89</sup> Westphal veranstaltete zwischen 1770 und 1794 zweiwöchentlich Konzerte. Eine Aufführung des Magnificat könnte mithin in einem seiner Konzerte oder auch in einer Hamburger Nebenkirche stattgefunden haben. Bach hätte dann hierfür seine Partitur zur Abschrift zur Verfügung gestellt.

Eine nur in den Originalstimmen ausgeführte, etliche Takte betreffende Tieferlegung im später ausgetauschten Chorsatz „Et misericordia“ gibt im Zusammenspiel mit anderen Lesartenbefunden ebenfalls zu der Vermutung Anlaß, daß es bereits vor 1779 eine Hamburger oder aber Berliner Aufführung gegeben haben könnte, für die Bach einige den üblichen Ambitus von Alt und Baß überschreitende Passagen geändert hatte. Diese Änderungen finden sich ohne jegliche Korrektur in dem erwähnten, zwischen 1769 und 1779

<sup>88</sup> Satz 8, „Gloria patri“, ist bis auf den Largo-Schlußteil selbst schon eine (gekürzte) Wiederaufnahme des ersten Satzes. Eine Parodie für Satz 3, „Quia fecit“, ist bislang nur für die 1772 datierte Einführungsmusik Häseler (H 821d) belegt („Halleluja! welch ein Bund“).

<sup>89</sup> Der Schreiber ist auch in *SA 174, P 287 adn. 6, St 237* und *St 483* nachgewiesen. Hauptsächlich in diese Stimmen hinein wurden später von Poelchau „oder einer sehr ähnlichen“ Hand Ergänzungen vorgenommen; siehe NBA II/3 Krit. Bericht, S. 23 (A. Dürr). Vgl. Poelchau Stimmen zum Magnificat BWV 243 in *St 120*, die in Bezug auf Wasserzeichen und Schreiber auffällige Parallelen zeigen. Außerdem finden sich Änderungen von vokalen Besetzungen und Kürzungen. Entsprechende Striche in Nr. 9, „Sicut erat“, sind außerdem in etlichen anderen Stimmen des Konvoluts auszumachen. Es dürfte sich mithin um eine speziell hinsichtlich der Singstimmen sehr groß besetzte Aufführung gehandelt haben (mit der Neufassung Nr. 4), die Poelchau mit diesem Material verschiedenster Provenienz vorbereitet hatte.

angefertigten Stimmensatz Herings. Westphals Vokalstimmen weisen diese Tieferlegungen hingegen nicht auf, weil sie auf *P 341* zurückgehen und Bach diese Änderungen ad hoc in seine Stimmen, nicht aber in seine Partitur eingetragen hatte. Dies beweist, daß Bach hier unmittelbar für eine Aufführung revidierte und nicht etwa „am grünen Tisch“ oder für eine Parodie. Auch die Parodiefassung in H 782 und Wq 233 gleicht in diesen Passagen der Erstfassung; nun aber wurde gleich der gesamte Satz um einen Ganzton nach unten transponiert (siehe *P 337*).

Bach selbst hat sowohl die Erweiterung der Instrumentalbesetzung als auch die Neufassung des „*Et misericordia*“ durch Einlageblätter seines Hauptschreibers Johann Heinrich Michel in den vorhandenen älteren Stimmensatz aus Berlin und Leipzig realisiert. Des weiteren existieren noch die oben genannten, vollständig von Michel geschriebenen beiden vokalen Ripienstimmen (*St 191 I* Nr. 2: Sopran, *St 191 I* Nr. 25: Tenor), zwei Dubletten zu Violino 1 und 2 (*St 191a* Nr. 5 und 13), Violoncello (*St 191a* Nr. 26) sowie Stimmen für Tromba 1–3 und Timpani (*St 191 II* Nr. 34, 37, 38, 44).<sup>90</sup>

Untersuchen wir nun diese eingelegten Blätter auf ihren Papier- und Schriftbefund hin, so müßte bei erfolgter gleichzeitiger Neufassung von Nr. 4 und der Besetzungserweiterung von einem in etwa übereinstimmenden Befund auszugehen und die Aufführung aufgrund der Zeitungsankündigung sicher in das Jahr 1779 zu datieren sein. In den beiden Violindubletten sind zwischen Nr. 3 und Nr. 5 zwei Seiten zunächst unbeschrieben geblieben, ehe später der relativ kurze Satz der Neufassung von Nr. 4 eingefügt wurde. Beide Seiten wurden dafür nun in jeder Stimme mit jeweils sieben (Violino 1) beziehungsweise acht (Violino 2) Systemen rastriert, anstatt den sonst üblichen zwölf bis fünfzehn Systemen. Ein ähnlicher Befund ist in der Violoncello-Stimme zu beobachten; hier reichte der Platz unter Nr. 3 für die Niederschrift der Neufassung von Nr. 4 aus und die vorsichtshalber freigelassene Rückseite dieses Blattes konnte sogar unrastriert und ungenutzt bleiben. Anders verhält es sich mit den beiden Vokalstimmen Michels: Hier sind Platzvorrat und -bedarf für die Neufassung von Nr. 4 aufeinander abgestimmt; sie wurden offenkundig erst nach Disposition des Platzbedarfs der Stimme ausgeschrieben, also etwas später als die drei Streicherdubletten.

Für die Streicherdubletten wurden zwei Papiersorten verwendet: Während die beiden Violindubletten kein Wasserzeichen erkennen lassen, ist in der Violoncello-Stimme ADRIAAN ROGGE, Gegenzeichen ZAANDAM zu sehen, ein Zeichen, das sonst nur noch in Michels Tromba 1–3 und Timpani sowie den

<sup>90</sup> Die Berliner Originalstimmen überliefern Violine 1 und 2 nur einfach; eine Violoncello-Stimme ist nicht erhalten, lediglich eine Leipziger Violone-Stimme (*St 191a* Nr. 27). Zu den Vorlagestimmen für Michel und verschollenen frühen Stimmen siehe oben, Abschnitt II.

Einlageblättern für die Zusatzinstrumentierung für Corno 1–2 in Nr. 3 und Nr. 6 zu erkennen ist. Beinahe sämtliche Einlageblätter Michels in den Leipziger und Berliner Originalstimmen sind mit demselben Rastral liniert worden und lassen (ebenso wie in den Violindubletten) kein Wasserzeichen erkennen. Nun enthalten diese Einlageblätter sowohl die Neufassung der Nr. 4 als auch in den beiden Vokalstimmen (Alt und Baß) den von Michel neu ausgeschriebenen Satz Nr. 9.<sup>91</sup> Beide Einlageblätter sind in den beiden genannten Vokalstimmen auf ein- und demselbem Papier notiert und zeigen dieselben Schriftformen Michels. In der Schlußfolgerung bestätigt sich dadurch auch, daß zumindest nach 1772, der erstmaligen Parodierung der „Sicut erat“-Fuge, noch keine Magnificat-Aufführung unter C. P. E. Bachs Leitung stattgefunden hatte. Die Übereinstimmung mit den anderen Einlageblättern zur Neufassung der Nr. 4 legt den Schluß nahe, daß beide Stimmen 1779 zur gleichen Zeit zur Aufführung vorbereitet wurden wie die anderen Originalstimmen.

Die Einlagenummern in den Hornstimmen, die auf zwei verschiedenen Papiertypen geschrieben wurden, scheinen diesen Befund zwar zu widerlegen. Deren Wasserzeichen stimmen allerdings mit der schon untersuchten Violoncello-Stimme einerseits und den Violindubletten andererseits überein. Da die Stimmen Violino 1–2 und Violoncello jedoch, wie oben belegt wurde, zur gleichen Zeit entstanden, ist zu folgern, daß Michel ein Papiervorrat von mindestens zwei Sorten zur Verfügung stand, als er die Ergänzung und Aktualisierung des Aufführungsmaterials vornahm.<sup>92</sup> Mithin spricht also der Befund nicht gegen eine gleichzeitige Anfertigung von Neustimmen und Einlageblättern. Die vielzitierte Datierung Georg Poelchhaus auf der Titelseite von *P 343*, der autographen Partitur des neuen „Et misericordia“ – „componirt in Hamburg zwischen 1780 und 1782“ – ist schließlich nur als Annäherungswert zu interpretieren. Die erste Aufführung im neuen instrumentalen Gewand und mit dem zwar kurzen, jedoch in seiner chromatischen Strenge wirkungsvollen neuen „Et misericordia“ hat in Wirklichkeit bereits im März 1779 stattgefunden. Zum letzten Mal unter Bachs Leitung erklang das Werk im Jahr 1786 – sicherlich nicht ohne Hintersinn eingerahmt von dem Symbolum Nicenum aus der H-Moll-Messe und dem doppelchörigen Heilig.

<sup>91</sup> Siehe oben, Abschnitt II.

<sup>92</sup> Eine stets unterschiedliche Anzahl von Systemen pro Seite deutet darauf, daß Michel nicht generell das Papier vorrastrierte, sondern stets an geeigneten Stellen einen Seitenumbruch einfügte; hinzu kommen leicht voneinander abweichende Rastralweiten beispielsweise in den Stimmen Sopran (*St 191 I* Nr. 2: 7,5 mm), Tenor (*St 191 I* Nr. 25: 8,5 mm), Violine 1 (*St 191a* Nr. 5: 8; 8,5; 9,5 mm), Violine 2 (*St 191a* Nr. 13: 9 mm) und Violoncello (*St 191a* Nr. 26: 9,5 mm), die zu dem Schluß führen dürften, daß Michel verschiedene Rastrale zur selben Zeit verwendete.

Beispiel 5

Synoptische Gegenüberstellung von Wq 215/9, T. 125–178 (nach P 341), und Wq 243/8, T. 131–200 (nach P 339)

P 341: Nr. 9: „Sicut erat“ (1749)  
125 (Partiturauszug Vokalstimmen T. 125–178)

Wq 215/9

Soprano  
men, A - men, A - men,

Alto  
men, A - men, A - - - - -

Tenore  
A - - - - -

Basso  
A - men, A - - - - -

P 339: „Herr es ist dir keiner gleich“ (ca. 1783)  
131 (Partiturauszug Vokalstimmen T. 131–200)

Wq 243/8

Soprano  
wie Magnificat

Alto  
wie Magnificat

Tenore  
wie Magnificat

Basso  
wie Magnificat

129

A - - - - -

135 Vokalsatz-Skizze in SA 247

130

men, A - -

men, A - men,

men, A - men, A - -

Vokalsatz-Skizze in SA 247

141

142

133

A - - - - - men, A - -

Vokalsatz-Skizze in SA 247

143

137

men,  
men, A - - -  
men, A - men, A -  
men, A - -

Vokalsatz-Skizze in SA 247

148

151

wie Magnificat  
wie Magnificat  
wie Magnificat

139

A - men, A - men, A -  
men,  
men, A  
men, A

153

144

men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - -

men, A - - - - - men,

- men, A - - - - -

158

149

152

men, A - men, A - - - - -

men, A - - - - - men, A - - - - -

A - - - - -

- - - - - men, A - - - - - men,

163

154

men, A - - - men, A - - - men, A - - -

168 170

159

A - - -

173

160

men, A

men, A

men, A

men, A

178

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

165

167

men, A - men, A

men, A

men, A

men, A

183

wie Magnificat

170

A - men, A - - - - -

men, A - - - - -

A - - - - -

188 189

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

wie Magnificat

174

192

175 178

men, A - men, A - men, A - - - - men, - - men, A - - - - -

196 *tr* 197

wie Magnificat wie Magnificat wie Magnificat wie Magnificat

Stemma: Die Fuge Wq 215/9 und ihre Parodiebeziehung zu H 811/7 (1772) und Wq 243/8 (1783/84)

