

Notenformen und Nachtragsstimmen  
Zur Chronologie der Kantaten  
„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 und  
„Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68

Von Joshua Rifkin (Cambridge, Mass.)

Alfred Dürr zum 90. Geburtstag

I.

Die zweiteilige Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 hat Johann Sebastian Bach als zweites Werk im Rahmen seines Leipziger Kantorenamts am 6. Juni 1723, dem 2. Sonntag nach Trinitatis, uraufgeführt. Das Datum ergibt sich bereits aus dem Partiturautograph *P 67*, das neben der liturgischen Angabe „Dominica. 2 post Trinitatis“ den Zusatz „anno 1723“ aufweist.<sup>1</sup> Über das spätere Schicksal des Werks wissen wir jedoch weniger. Der einschlägigen Literatur zufolge fand eine weitere Aufführung, möglicherweise von Teil 2 allein, im Zeitraum 1724–1725, vermutlich zum Reformationsfest am 31. Oktober 1724 oder, wiederum zum 2. Sonntag nach Trinitatis, am 10. Juni 1725 statt; darüber hinaus gab es offensichtlich eine noch weniger genau bestimmbare Aufführung in den 1740er Jahren – der einzige Beleg hierfür besteht in einigen nachträglichen Revisionen zu T. 73–76 des Eingangschors, die sich sowohl in der Partitur als auch in den Originalstimmen (*St 13b*) befinden und zumindest in der Partitur anscheinend Bachs Spätschrift aufweisen.<sup>2</sup> Die Verbindung zum Reformationsfest geht aus Breitkopfs nicht-thematischem Katalog von 1761 hervor, der die beiden Teile der Kantate getrennt anführt und den ersten Teil mit der Bestimmung „In Fest. Reform.“ versieht, während Teil 2 die Angabe „In Dom. II. p. Trinit.“ behält.<sup>3</sup>

Was spricht aber für die Aufführung um 1724/25? Unter den nur zum Teil erhaltenen Originalstimmen befindet sich eine für Viola da gamba, die die noch vorhandene Gamben-Stimme der Erstaufführung offenbar ersetzen sollte.<sup>4</sup> Während die letztgenannte Stimme von der Hand Johann Andreas Kuhnaus stammt und wie die übrigen Stimmen von 1723 die Papiersorte „IMK in

<sup>1</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (R. Moreen, G. S. Bozarth, P. Brainard, 1984), S. 12.

<sup>2</sup> Vgl. ebenda, S. 54f.; BWV<sup>2</sup>, S. 79; und BC A 97 (Bd. I/1, S. 394), sowie unten, S. 222–223.

<sup>3</sup> Vgl. Dok III, S. 162 (Nr. 711), auch NBA I/16 Krit. Bericht, S. 47f. und 54.

<sup>4</sup> Auf diese Viola-da-gamba-Stimme wurde ich durch die Arbeit eines Workshops zur Aufführung von Bach-Kantaten an der Boston University aufmerksam, dessen Teilnehmern ich für mehrere Anregungen danke.

Schrifttafel“ (Weiß 97) zeigt, rührt die Ersatzstimme von Bach selbst her und besteht aus einem Blatt mit dem Wasserzeichen „Mondsichel mit Gesicht nach heraldisch rechts“ (Weiß 96).<sup>5</sup> Dieser Wasserzeichentyp kommt bei Bach außer in den zur Leipziger Probe am 7. Februar 1723 entstandenen Kantaten „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 (P 46) und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 (D-Bsak, SA 5175) nur während des Zeitraums Juni 1724 bis Mai 1725 sowie vereinzelt noch im Jahr 1726 vor.<sup>6</sup> Zu den Nachweisen des letztgenannten Jahres gehört indessen der 20. Sonntag nach Trinitatis, der 1726 nur drei Tage nach dem Reformationsfest lag; mithin käme als Aufführungsdatum eventuell auch der 31. Oktober 1726 in Betracht.<sup>7</sup>

Allerdings wollen sich die verschiedenen Indizien nicht restlos zusammenfügen. Im Gegensatz zu Kuhnaus Stimme, zu deren Beginn die Worte „Nach der Predigt“ in großen Buchstaben stehen, weist die sorgfältig geschriebene autographe Stimme keinen entsprechenden Vermerk auf, was wohl eher auf eine Aufführung des zweiten Kantatenteils als eigenständige Hauptmusik statt etwa „sub communiōne“ schließen läßt.<sup>8</sup> Bei dieser Annahme stellt jedoch das Reformationsfest keinen sehr plausiblen Termin dar – nicht allein, weil das Breitkopf-Verzeichnis nur Teil 1 damit in Verbindung bringt, sondern auch, weil sich der Text von Teil 2 schwerlich zum Reformationsfest eignet: Nur im entferntesten Sinne wird man etwa die Mahnung im Rezitativ Satz 9, die Ehre Gottes müsse „durch steten Streit | Mit Haß und mit Gefahr | In dieser Welt gereinigt werden“, oder die Worte der darauffolgenden Arie „Hasse nur, hasse mich recht, | Feindlichs Geschlecht!“ auf die Epistel des Tages (2. Thess. 2, 3–8) beziehen können. Zudem spricht einiges dafür, daß Bach 1724 zum Reformationsfest Telemanns Kantate „Der Herr ist König“ TVWV deest auf-

<sup>5</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 40–42. Weiteres zum Verhältnis der beiden Stimmen vgl. unten, S. 223.

<sup>6</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 126–128 und 171; W. Weiß und Y. Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* (NBAIX/1, 1985), Textband, S. 72–78 und 142; und J. Rifkin, *Bach's Chorus: Some New Parts, Some New Questions*, in: *Early Music* 31 (2003), S. 573–580, hier S. 573 f. sowie S. 577, Anmerkung 12.

<sup>7</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 91 und 128, allerdings auch A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–92, hier S. 90.

<sup>8</sup> Zum Vermerk bei Kuhnau vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 66; zur Aufführung von Kantaten oder Kantatenteilen bei der Kommunion vgl. in erster Linie A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 165–172, und U. Wolf, *Überlegungen zu Bachs Kommunionsmusiken*, BJ 1999, S. 133–141, sowie unten, S. 223.

führte.<sup>9</sup> Nicht besser verhält es sich aber mit dem 2. Sonntag nach Trinitatis. Im Jahr 1724 hat Bach zu diesem Sonntag die Choralkantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 2 komponiert; zudem dürfte, wie Dürr hervorhebt, der 2. Sonntag nach Trinitatis 1725 „eigentlich zu spät“ für das Papier liegen – bereits vier Wochen früher, am 6. Mai, erscheint dieses soweit bekannt zum letzten Mal im betreffenden Jahr, während die sechs dazwischen liegenden Kantaten ausschließlich das Wasserzeichen „R und S in Schrifttafel“ (Weiß 126) zeigen.<sup>10</sup>

Auch in anderer Hinsicht erweist sich der Versuch, die Stimme anhand des Papierbefundes zu datieren, als problematisch: Bachs Schriftzüge passen nicht ohne weiteres in die Zeit um 1725. Abbildung 1 zeigt die Vorderseite der Stimme. Schon bei flüchtiger Betrachtung werden die weißen Noten, insbesondere die abwärts kaudierten Halben in Zeile 9, 10, 12 und 13 auffallen; auch auf der Rückseite sehen die – freilich wenigen – Halbe- und Ganzenoten nicht anders aus.<sup>11</sup> Notenköpfe dieser Art – lang, schräg, am oberen Winkel meist spitz, im Gesamteindruck tropfen- oder halbmondförmig – hatte Bach in seinen frühen Jahren und noch in Köthen verwendet.<sup>12</sup> Auch in den ersten Monaten der Leipziger Zeit treten sie in Reinschriftpartituren nach älteren Vorlagen auf.<sup>13</sup> In Stimmen verschwinden jedoch solche Notenköpfe zumindest bei abwärts kaudierten Halben so gut wie völlig. Bereits mit dem Probestück BWV 23 (*St 16*; D-Bsak, SA 5175) herrscht ausschließlich jene abgerundete Form mit Rechtsansatz des nach unten geführten Halses vor, die dann für Bachs Autographe bis zum Ende der 1730er Jahre kennzeichnend bleibt – nur bei Noten oberhalb des Systems erscheint noch gelegentlich die in der Mitte oder links ansetzende Halsung und in seltenen Fällen sogar die spitzere Gestalt.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Vgl. Glöckner (wie Fußnote 7), S. 87 und 90f. Glöckner vermutet eine Aufführung durch die zweite Kantorei – was bei einer fremden Komposition wie dieser sicher naheliegt, im vorliegenden Fall jedoch wohl nicht zuletzt stillschweigend auf der Annahme beruht, Bach habe am betreffenden Sonntag mit der ersten Kantorei BWV 76 musiziert.

<sup>10</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 82, allerdings auch S. 76.

<sup>11</sup> Halbe- und Ganzenoten erscheinen auf S. 2 nur in Satz 10, T. 1–3 und 11.

<sup>12</sup> Vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs* (NBA IX/2, 1989), S. 14 und 18, auch die besonders anschaulichen Beispiele S. 75 (Abb. 48) und 93 (Abb. 67).

<sup>13</sup> Vgl. ebenda, S. 20, sowie die Abbildungen aus BWV 119 und 194 auf S. 104f. (Abb. 74 und 75) oder in NBA I/32.1 (C. Fröde, 1992), S. X–XI (BWV 119), und NBA I/31 (F. Rempff, 1987), S. XI (BWV 194).

<sup>14</sup> Vgl. NBA IX/2, S. 20, auch die Beispiele aus BWV 23 auf S. 94f. (Abb. 68 und 69), ferner Kobayashi Chr, S. 20; zur Datierung der Stimmen von BWV 23 vgl. neuerdings Rifkin (wie Fußnote 6), S. 579, Anmerkung 33.

Zur Lösung des Widerspruchs zwischen Schrift und Papier hilft eine Handschrift, der die Forschung zumindest aus quellenkundlicher Sicht wenig Beachtung geschenkt hat. Es handelt sich um die Stimme *Corne* aus der Kantate zum 2. Pfingsttag „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68.<sup>15</sup> Das Blatt weist das Wasserzeichen Weiß 126 auf – das gleiche wie die übrigen Stimmen von BWV 68 (*St Thom 68*) und eben der Typus, der im Frühjahr 1725 Weiß 96 ablöste.<sup>16</sup> Nach Yoshitake Kobayashi gehört jedoch die Niederschrift aufgrund des piano-Zeichens in T. 52 des Schlußsatzes in die zweite Hälfte der 1730er Jahre.<sup>17</sup> Die Viola-da-gamba-Stimme aus BWV 76 enthält zwar keine dynamischen Bezeichnungen; wie aber aus Abbildung 2 ersichtlich wird, besteht zwischen ihr und der Stimme aus BWV 68 hinsichtlich der Gestalt der weißen Noten weitgehend Übereinstimmung – die einzige nennenswerte Ausnahme betrifft die hier nicht abgebildete Schlußnote von BWV 68, eine nach unten kaudierte Halbe der Leipziger Standardform mit rechts angesetztem Hals. Angesichts des gleichartigen Schriftbefunds wird es nicht überraschen, daß der liturgische Termin von BWV 68 kaum drei Wochen vor dem 2. Sonntag nach Trinitatis liegt. Die Annahme, Bach habe die beiden Stimmen in unmittelbarer zeitlicher Nähe – und die Viola-da-gamba-Stimme also erst mehrere Jahre nach dem bisher vermuteten Zeitraum – geschrieben, ergibt sich gleichsam von selbst.

<sup>15</sup> Mit der gleich zu besprechenden Ausnahme von Kobayashi Chr, S. 36, befaßt sich die bisherige Literatur zu dieser Stimme lediglich mit Fragen der Aufführungspraxis. Vgl. T. G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 59–89, hier S. 74f., 82 und 84 (Abbildung), sowie D. L. Smithers, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken*, BJ 1990, S. 37–51, hier S. 50; U. Wolf, *Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 180–190, hier S. 185 und 187; und W. Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen · Besetzung · Verwendung*, Kassel 2005 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 10.), S. 129f., 137, 165 (Abbildung) und 167.

<sup>16</sup> Vgl. NBA I/14 Krit. Bericht (A. Dürr, A. Mendel, 1963), S. 42f., sowie Kobayashi Chr, S. 36.

<sup>17</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 36, zur Begründung auch S. 18, 21 und 35.

## II.

Nicht so leicht fällt es allerdings, die genaue Entstehungszeit der Stimmen zu ermitteln. Die von Kobayashi implizit festgesetzte Obergrenze 1739 bedarf immerhin der Relativierung. Ähnliche, sogar identische piano-Zeichen wie in BWV 68 finden sich in Bachs Revision der Instrumentalstimmen zur Hochzeitskantate „O! holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210 (*St 76*), die nach den Neuerkenntnissen von Michael Maul erst zum 19. September 1741 entstand.<sup>18</sup> Auch die Partitur der Bauernkantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ BWV 212 vom August 1742 (*P 167*) enthält ein vergleichbares Beispiel, und ein wiederum ziemlich genau entsprechendes Zeichen kommt in der Sinfonia D-Dur BWV 1045 (*P 614*) vor, deren Papier in die Zeit um 1743 oder danach deutet.<sup>19</sup> Tatsächlich erscheint für die nachträglich angefertigten Stimmen aus

<sup>18</sup> Zu den piano-Zeichen vgl. insbesondere *Flauto Traverso*, Satz 10, T. 13 und 63; *Hautbois d'amour*, Satz 10, T. 13; *Violino 2*, Satz 2, T. 140, und Satz 9, T. 1. Zur Datierung von BWV 210 vgl. M. Maul, „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach, BJ 2001, S. 7–22, insbesondere S. 15f. Es versteht sich, daß die Bestimmung von Schriftformen vor allem dort, wo es um feinere Unterschiede geht, einer gewissen Subjektivität nicht entbehrt. Gerade weil solche Unterschiede für die vorliegende Untersuchung eine große Rolle spielen, verweise ich öfters detailliert – wenn auch nicht mit Anspruch auf Vollständigkeit – auf die betreffenden Belege; dabei beschränken sich die Angaben wenn nicht anders angemerkert auf Noten innerhalb des Systems.

<sup>19</sup> Zu BWV 212 vgl. Kobayashi Chr, S. 48, und *Johann Sebastian Bach. Cantate burlesque (Bauernkantate). Faksimile nach dem Autograph*, Nachwort von W. Virniseis, München-Duisburg 1965; man beachte beim betreffenden piano-Zeichen (Satz 1, T. 4, Continuo) insbesondere den kurzen Endstrich. Anders als in BWV 68 und 210 erscheint hier zwar der Anfangsbuchstabe in ganz steiler Ausprägung; bereits in den 1740 angelegten Stimmen von „Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde“ BWV 206 (*St 80*; vgl. Kobayashi Chr, S. 47) finden sich jedoch entsprechende Belege (vgl. *Hautbois 2*, Satz 7, T. 64, sowie *Viola*, Satz 10, T. 9). Zu BWV 1045 vgl. Kobayashi Chr, S. 14 und 53, sowie die Abbildungen in NBA I/34 (R. Higuchi, 1986), S. XII, oder *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs. Musikautographe aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung zum 300. Geburtstag von J. S. Bach, 22. März bis 13. Juli 1985*, hrsg. von R. Elvers und H.-G. Klein, Wiesbaden 1985 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Ausstellungskataloge. 25.), S. 125; das besprochene piano-Zeichen findet sich in T. 11. Kobayashi Chr, S. 53, weist sowohl dieses als auch das einzige weitere in *P 614* befindliche piano-Zeichen (T. 86) einem späteren Typus zu. Da diese Klassifizierung nicht weiterhin uneingeschränkt gelten kann, fragt sich, ob die Deutung eines ähnlichen piano-Zeichens in der Kantate „Ich will meinen Geist in euch geben“ JLB 7 von Johann Ludwig Bach (*P 397*, Aria „Seele, willst du Christum kennen“, T. 18) als „durch Platzmangel verursacht“ (Kobayashi Chr, S. 53) zutrifft.

BWV 68 und BWV 76 eine Datierung in die 1740er Jahre nicht nur plausibel, sondern geradezu zwingend. Für abwärts kaudierte Halbe mit Notenköpfen in der hier anzutreffenden Art habe ich in keinem sicher vor 1740 datierbaren Manuskript mehr als isolierte Beispiele nachweisen können.<sup>20</sup> Als Ausnahme darf allenfalls eine Stelle in der 1736 geschriebenen Partitur der Matthäus-Passion BWV 244 (*P* 25) gelten: Auf Blatt 68v, das die Takte 20, 3. Viertel, bis 32, 4. Viertel, der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand“ enthält, weisen die Halben in T. 29, Oboe da caccia I und II, genau die gleiche Halbmond-Gestalt auf wie etwa die allerletzte Halbe in Abbildung 1; zudem kommt wenig entfernt in der Oboe da caccia II, T. 26, eine ebenso halbmondförmige Ganzenote vor.<sup>21</sup> In T. 29 steht indessen die Halbenote der Oboe da caccia I auf einer Hilfslinie – gerade dort also, wo wir eine atypische Noten-

---

Sollte Bachs vor kurzem aufgefundener Brief vom 11. September 1743 an den Salzwedeler Magistrats-Director Joachim Valentin Ludolph Niedt tatsächlich, wie Steffen Langusch vermutet, das Wasserzeichen „Doppeladler mit Herzschild“ (Weiß 65) enthalten, dann würde für das in BWV 1045 und JLB 7 vertretene Papier „Doppeladler mit Herzschild; HR“ (Weiß 59) der terminus post quem nicht mehr „etwa 1743“ lauten, sondern einfach 1743 – mit der Folge, daß die Aufführung der zum 6. Sonntag nach Trinitatis bestimmten Kantate JLB 7 wohl erst in das Jahr 1744 gehörte; vgl. S. Langusch, „... auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation ...“ – *Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44*, BJ 2007, S. 9–43, hier S. 26, Fußnote 37, sowie Kobayashi Chr., S. 14 und 53.

<sup>20</sup> Die Suite E-Dur BWV 1006a, die laut Kobayashi Chr., S. 39, in die Zeit „um 1736/37“ gehört, enthält in zwei Sätzen nach unten gehalste Halbennoten, die anscheinend spätere, zum Teil besonders an BWV 68 erinnernde Formen vorwegnehmen; vgl. *Johann Sebastian Bach. Suite E-Dur für die Laute BWV 1006a mit Faksimile des Autographs*, bearb. für Gitarre und Fingersatz von K. Scheit, Wien [1995] (Universal-Edition 14474), Loure, T. 19–24 (Halsansatz links und in der Mitte), sowie Gavotte en Rondeaux, T. 64 und 80 (Halsansatz links; bei einer weiteren linksgehalsten Halben in T. 34 handelt es sich um eine korrigierte Viertelnote). Allerdings scheint die Datierung allein darauf zu beruhen, daß das Papier ein ähnliches – aber nicht identisches – Wasserzeichen enthält wie die in den genannten Jahren entstandenen weltlichen Kantaten BWV 206 (*St* 80) und „Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen“ BWV 30a (*P* 43, *St* 31); vgl. Kobayashi Chr., S. 12. Da Bach auch weitere Varianten des betreffenden Papiertyps „Wappen von Zedwitz; NM“ (Weiß 46) in den 1740er Jahren verwendet hat (vgl. ebenda, S. 12, 50 und 57), könnte eine Datierung um etwa 1739/40 näherliegen.

<sup>21</sup> Vgl. die Abbildung in NBA IX/2, S. 165; die Bemerkungen zu BWV 244 bei J. Rifkin, *The „B Minor Flute Suite“ Deconstructed: New Light on Bach's Overture BWV 1067*, in: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music. The Overture, hrsg. von G. Butler, Urbana 2007 (Bach Perspectives. 6.), S. 1–98, hier S. 44, Fußnote 100, bedürfen demnach der Korrektur.

form erwarten dürften; vielleicht hat dann die Note der 1. Oboe da caccia die der 2. Oboe „mitgerissen“.<sup>22</sup> Auf jeden Fall bieten weder die restlichen 160 Notenseiten der Partitur noch der nicht unbeträchtliche autographe Anteil der Aufführungsstimmen einen weiteren entsprechenden Beleg.<sup>23</sup> Aus dieser Stelle auf eine Datierung der beiden Kantatenstimmen in die nächsterliche Zeit von 1736 zu schließen, erschiene mithin – auch nicht zuletzt, wenn man den Zeitraum von gut sechs Wochen mitbedenkt, die zwischen Karfreitag und Pfingsten liegen – kaum begründet.

Bekanntlich fand wenige Jahre später eine Entwicklung von Bachs Notenschrift statt, die sich nicht zuletzt durch die erneute Verwendung der langgestreckten weißen Noten der vor-Leipziger Zeit auszeichnet.<sup>24</sup> Sowohl in den autographen Stimmen von BWV 210 als auch in zwei Niederschriften größeren Umfangs – dem Londoner Autograph des Wohltemperierten Claviers II BWV 870–893 (GB-Lbl, *Add. MS 35021*) und den Orgelchorälen BWV 651–663 im 2. Teil des Sammelbands *P 271* – erscheinen die Ganzenoten sowie die Notenköpfe der Halben vorwiegend in der gleichen Form wie in

<sup>22</sup> Ein analoges Beispiel bietet der verworfene Entwurf zur Kantate „Mache dich, mein Geist, bereit“ BWV 115 (GB-Cfm, *Mus. ms. 631*). Vgl. die Abbildung bei R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton 1972 (Princeton Studies in Music, 4.), Bd. 2, Tafel III (zu Nr. 84); NBA I/26 Krit. Bericht (A. Glöckner, 1995), S. 138; oder P. Wollny, *On Johann Sebastian Bach's Creative Process: Observations from his Drafts and Sketches*, in: *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*, hrsg. von S. Gallagher und T. F. Kelley, Cambridge, Mass., 2008 (Isham Library Papers, 7; Harvard Publications in Music, 22.), S. 217–238, hier S. 220.

<sup>23</sup> Ein ähnlicher Fall findet sich in den Originalstimmen der zum 28. September 1737 komponierten weltlichen Kantate BWV 30a (*St 31*), die in zwei Sätzen abwärts kaudierte Halbenoten mit Halsansatz in der Mitte aufweisen: Vgl. *Hautbois 1*, Satz 11, T. 18 (durch Korrektur ausgefüllt) und 36; *Violino 1*, Satz 11, T. 16, und Satz 12, T. 9f.; *Violino 1* (Dublette), Satz 12, T. 9f., dazu die Abbildungen in NBA I/29 (F. Rempff, 1982), S. XII, und NBA I/39 (W. Neumann, 1977), S. IX. Kobayshi Chr, S. 40, nimmt diese Stellen nicht zur Kenntnis; auch bei Rifkin (wie oben, Fußnote 21) bleiben sie größtenteils unberücksichtigt. Die betreffenden Noten stehen neben den üblichen rechtsgehalsten Halben fast so isoliert da wie die halbmondförmigen Noten im Autograph der Matthäus-Passion.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu grundlegend Kobayashi Chr, S. 17f. und 20f., sowie NBA IX/2, S. 20f. und 170–172. Peter Wollny deutet das Wiederaufgreifen älterer Schriftformen einleuchtend als „Anzeichen einer inneren Hinwendung zu früheren Lebensabschnitten“; vgl. *Johann Sebastian Bach. Die Achtzehn Großen Orgelchoräle BWV 651–668 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769*, Faksimile der Originalhandschrift mit einem Vorwort hrsg. von P. Wollny, Laaber 1999 (Meisterwerke der Musik in Faksimile, 5.), S. VII.

den Stimmen aus BWV 68 und 76.<sup>25</sup> Diese Phase hat nicht lang angedauert. Zur Datierung der Orgelchoräle fehlen zwar konkrete Anhaltspunkte, da Bach hierfür älteres Papier verwendete.<sup>26</sup> Die älteste Schicht des Wohltemperierten Claviers II entstand jedoch nach der Stimme *Cembalo certato* des F-Dur-Konzerts BWV 1057 (*St 129*), die ihrerseits innerhalb der Grenzen Frühjahr 1739 und August 1740, mit einiger Wahrscheinlichkeit sogar in die Zeit von Bachs erneuter Übernahme des Leipziger Collegium musicum im Oktober 1739 gehört.<sup>27</sup> Für die zweite Schicht verwendete Bach das gleiche Rastral und möglicherweise das gleiche Papier wie für BWV 210; die Niederschrift fällt also wohl in das Jahr 1741.<sup>28</sup> Ein eindeutig für 1741 belegtes Papier findet sich im Autograph des As-Dur-Präludiums BWV 886/1, dessen Schriftzüge mit denen der zweiten Schicht weitgehend übereinstimmen.<sup>29</sup> In den spätesten Eintragungen, deren Papier auch in einem autographen Zeugnis vom Mai 1742 vorkommt, weichen die Schriftformen bereits ab: Die weißen Noten verlieren nunmehr weitgehend ihre spitze Form; insbesondere tritt bei den abwärts kaudierten Halben jene abgerundete, eher waagrecht liegende Ausprägung mit Halsansatz in der Mitte hervor, die auch das Schriftbild der Bauernkantate und aller sicher später zu datierenden Autographe bestimmt.<sup>30</sup> Umgekehrt zeigt die Bauernkantate – und wiederum auch sämtliche nachweislich später entstandenen Handschriften – so gut wie keine Spur der lang-

<sup>25</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 42f. und 45f. (vor allem Schriftmerkmal „f“), ferner das in der vorigen Fußnote zitierte Faksimile sowie *Johann Sebastian Bach. O holder Tag, erwünschte Zeit. Hochzeitskantate BWV 210*, hrsg. von W. Neumann, Leipzig 1967 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 8.), und *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier II*, Vorwort von D. Franklin und S. Daw, London 1980 (British Library Music Facsimiles. 1.).

<sup>26</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 45, sowie Wollny (wie Fußnote 24), S. VII–VIII.

<sup>27</sup> Vgl. Rifkin (wie Fußnote 21), S. 43–46 und 46f., Fußnote 105.

<sup>28</sup> Vgl. D. O. Franklin, *Reconstructing the „Urpartitur“ for WTC II: A Study of the „London Autograph“ (BL Add. MS 35021)*, in: *Bach Studies*, hrsg. von D. O. Franklin, Cambridge 1989, S. 240–278, hier S. 247–249, sowie Rifkin (wie Fußnote 21), S. 46f., Fußnote 105, grundlegend auch Kobayashi Chr, S. 45f., und NBA V/6.2 Krit. Bericht (A. Dürr, 1996), S. 25–30; zum Papier vgl. auch unten, Fußnote 39.

<sup>29</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 12 und 46 (mit der Einschränkung, daß sich der Hinweis auf „Schriftmerkmal f“ auf eine einzige Note – eine fast in der Mitte gehalste Halbe im vorletzten Takt – bezieht).

<sup>30</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 46, sowie die Besprechung der Notenformen ebenda, S. 20f. Die Angaben vor allem zur letzten Schicht des Wohltemperierten Claviers II lassen allerdings das weitere Auftreten bisher gebräuchlicher Notenformen unerwähnt (vgl. unten, Fußnote 56); außerdem enthält die zu dieser Phase gehörende Fuge BWV 886/2 keine abwärts gehalsten Halbennoten.

gestreckten spitzen Notenformen mehr.<sup>31</sup> Zwar mahnt bei diesem Vergleich die äußerst flüchtige Schrift der Kantatenpartitur zur Vorsicht. Doch auch in Handschriften von eher kalligraphischem Typus wie Bachs Continuo-Stimmen zur *Missa sine nomine* von Palestrina (SBB, *Mus. ms. 16714*), die das gleiche Papier zeigen wie BWV 212 und für die Peter Wollny nunmehr den terminus ante quem März 1743 ermitteln konnte, weisen praktisch alle Halbe- und Ganzenoten eine abgerundete Gestalt auf.<sup>32</sup> Vor diesem Hintergrund legen die Notenformen in den hier betrachteten Stimmen zu BWV 68 und 76 eine Datierung in den Zeitraum 1740–1742 nahe.

Bei näherem Hinschauen wird indessen ein Unterschied deutlich, der zum Nachdenken zwingt. In BWV 68 und 76 setzt der Hals der abwärts kaudierten Halben immer rechts oder beinahe in der Mitte des Notenkopfes an. In der ersten und zweiten Schicht des Wohltemperierten Claviers II dagegen steht er mit nur geringfügigen Ausnahmen ganz auf der linken Seite der Note oder ist ein wenig zur Mitte gerückt; gleiches gilt für die Mehrzahl der Orgelchoräle in *P 271* wie größtenteils auch für BWV 210.<sup>33</sup> Sofern die Rechts-halsung überhaupt in Erscheinung tritt – je einmal in den Fugen BWV 877/2 und 891/2 aus der zweiten Schicht des Wohltemperierten Claviers II, einmal im Choral BWV 654, häufiger in den Chorälen BWV 652, 653, 656, 659 und

<sup>31</sup> Ausnahmen finden sich höchstens in Satz 20, T. 135, Basso, sowie T. 163, Violino, eventuell auch in Satz 22, T. 20 und 31, Soprano.

<sup>32</sup> Vgl. die Abbildung der Stimme *Organo* bei Wolff *Stile antico*, S. 224f., oder der ersten Seite der *Cembalo*-Stimme in NBA II/9 (K. Beißwenger, 2000), S. IX; zum Papierbefund vgl. Kobayashi Chr, S. 13, zum terminus ante quem P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 32. Soweit sich in diesen Stimmen überhaupt zwischen „echten“ spitzen und nur unvollendet ausgeführten Notenköpfen der bei Kobayashi Chr, S. 18, als Abb. 2d oder 5d dargestellten Typen unterscheiden läßt, nenne ich als Ausnahmen nur folgende Stellen (Taktzählung nach NBA II/9): *Organo*, Kyrie, T. 34, oder Gloria, T. 67, 80 und 107; *Cembalo*, Kyrie, T. 64, sowie Gloria, T. 6, 17, 23, 26 und 39. Vgl. auch unten, Fußnote 56.

<sup>33</sup> In der ersten Schicht des Wohltemperierten Claviers II findet sich bei abwärts kaudierten Halben der Notenhals in der Mitte oder allenfalls leicht nach links verschoben nur an folgenden Stellen: BWV 876/2, T. 23f., 53, 55 und 68; BWV 879/2, T. 34; BWV 888/1, T. 11. Die zweite Schicht weist folgende Belege auf: BWV 887/2, T. 75 und 133 (auf freihändig gezogenem Ergänzungssystem); BWV 890/2, T. 26; BWV 891/1, T. 17 und 21; BWV 892/1, T. 27 und 79; BWV 892/2, T. 19 und 61f. In den Orgelchorälen kommt der Halsansatz in der Mitte oder fast in der Mitte der Note wie folgt vor: BWV 651, T. 101; BWV 652, T. 41 und 61; BWV 654, T. 26; BWV 655, Schlußtakt (oberhalb des Systems; vgl. aber BWV 68, Satz 1, T. 6); BWV 656, T. 41, 45, 104 und 135–137; BWV 657, T. 42 (aus Platzmangel); BWV 663, T. 123f. Zu den weiteren Ausnahmen in BWV 651–663 und 870–893 vgl. die folgende Anmerkung; zu den Ausnahmen in BWV 210 vgl. unten, S. 215.

660 –, kommt sie ausschließlich in Verbindung mit abgerundeten Halben der bis Ende des vorhergehenden Jahrzehnts charakteristischen und auch in den 1740er Jahren weiterhin zu findenden Standardform vor.<sup>34</sup> Angesichts dieses so konsequenten Gebrauchs wird man kaum annehmen, Bach habe die Nachtragsstimmen zu BWV 68 und 76 gerade in der Zeit angefertigt, als er am Wohltemperierten Clavier II, den Orgelchorälen oder der Hochzeitskantate arbeitete. Vielmehr tritt uns hier offenbar ein bisher nicht erfaßtes Schriftstadium entgegen, das entweder eine Vorstufe oder eine Weiterentwicklung der in den größeren Projekten zu beobachtenden Formen darstellt.

Gegen die erste dieser Möglichkeiten sprechen freilich gewichtige Gründe. Noch im Partiturbruchstück der Johannes-Passion vom Frühjahr 1739 (*P 28*) sowie in den mit ziemlicher Sicherheit nach der Passion anzusetzenden Stimmensätzen der h-Moll-Ouvertüre BWV 1067 (*St 154*) und des Cembalokonzerts A-Dur BWV 1055 (*St 127*) schreibt Bach die abwärts kaudierten Halbenoten mit verschwindend wenigen Ausnahmen in der herkömmlichen rechtsgehalsten Form.<sup>35</sup> Erst in der Cembalo-Stimme aus BWV 1057 – die das gleiche Papier und Rastral hat wie BWV 1067 und die früheste Schicht des Wohltemperierten Claviers II – zeichnet sich eine Wendung ab: Zeigen die Halbenoten zunächst das vertraute Bild, so wird im Verlauf der Niederschrift der Halsansatz auf der linken Seite, mitunter auch in der Mitte des Notenkopfes zunehmend häufiger, bis auf der letzten Notenseite der Rechtsansatz nur noch als Ausnahme begegnet; dabei nehmen die linksgehalsten Notenköpfe, wenn schon wegen der flüchtigeren Schrift meistens nicht die spitze Tropfen- oder Halbmondform, so doch jene langgestreckte Gestalt und schräge Haltung an, die sowohl die nachgefertigten Stimmen aus BWV 68 und 76 als auch das Wohltemperierte Clavier II, die Orgelchoräle BWV 651–663 und die Hochzeitskantate kennzeichnet.<sup>36</sup>

Der geschilderte Entwicklungsgang hat für unsere Argumentation zwei Konsequenzen. Zum einen scheidet die ohnehin nur entfernt plausible Annahme, eine durch die Neustimmen belegte Wiederaufführung von BWV 68 und 76

<sup>34</sup> Je eine Halbenote der herkömmlichen Leipziger Standardform mit abwärts geführtem Hals auf der rechten Seite des Notenkopfes weist BWV 877/2 im Schlußtakt, BWV 891/2 in T. 45 auf. In den Orgelchorälen finden sich derartige Halbe an folgenden Stellen: BWV 652, T. 89, 120, 123, 143, 145, 150 und 169; BWV 653, T. 21, 37, 40f. und 48f.; BWV 654, T. 76; BWV 656, T. 91, 103, 105, 109f., 112, 114, 118f., 120 (oberhalb des Systems), 124 (oberhalb des Systems), 125 und 138–140; BWV 659, T. 24–26; BWV 660, T. 10, 25 (ante correcturam) und 36 (scheinbar auch in BWV 661, T. 49, doch hier nur wegen polyphoner Notierung).

<sup>35</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 42 und 44f., sowie Rifkin (wie Fußnote 21), S. 44–46.

<sup>36</sup> Zu Papier, Rastral und Halsung bei BWV 1057 vgl. Franklin (wie Fußnote 28), S. 247f., und Rifkin (wie Fußnote 21), S. 45; auf der letzten Seite der Stimme etwa finden sich spitzere Notenköpfe in T. 192 und 237.

könnte im Jahr 1739 stattgefunden haben, nunmehr definitiv aus: Eine so radikale und dennoch kurzlebige Änderung von Bachs Schriftformen wenige Wochen nach dem Passionsfragment läßt sich kaum vorstellen. Die bedeutendere Folge betrifft aber das Jahr 1740. Nimmt man den eigentümlichen Halsansatz der Kantatenstimmen zur Kenntnis, so scheint vor allem im Hinblick auf die durch Papier und Rastrierung gegebene Nähe des F-Dur-Konzerts zum Wohltemperierten Clavier II zwischen diesen beiden Eckpolen kaum Platz für BWV 68 und 76 zu bleiben. Die wenigen erhaltenen Handschriften, die sich aufgrund ihrer Schriftformen um die Cembalo-Stimme zu BWV 1057 gruppieren lassen, verstärken diesen Eindruck nur.<sup>37</sup> In der Missa G-Dur BWV 236 (D-DS, *Mus. ms.* 972) wie auch in der anonymen Missa G-Dur BWV Anh. 167 (*P* 659) überwiegt noch die Rechtshalsung der abwärts kaudierten Halben; doch vermischen sich damit in BWV 236 etliche links und in der Mitte kaudierte Noten, und in BWV Anh. 167 weist das im 3/2-Takt notierte Domine Deus gehäuft linksgehalste Halbe, seltener in der Mitte kaudierte Halbe auf.<sup>38</sup> Im Sanctus d-Moll BWV 239 (*P* 13, *St* 113) hat sich der Halsansatz definitiv nach links verschoben; der Ansatz auf der rechten Seite oder in der Mitte der Note kommt nur noch als Ausnahme vor.<sup>39</sup> Zudem läßt sich

<sup>37</sup> Zu den nachstehend genannten Quellen gehört möglicherweise noch das Autograph von BWV 1006a (vgl. oben, Fußnote 20), dessen nähere Einordnung aber einer eigenen Untersuchung bedarf.

<sup>38</sup> Zu den wesentlichen Merkmalen der beiden Handschriften vgl. Kobayashi Chr, S. 42; angesichts der Erkenntnisse bei Rifkin (wie Fußnote 21), insbesondere S. 46 f., Fußnote 105, dürfte die Datierung statt „um 1738/39“ eher „um 1739/40“ lauten. In BWV 236 steht bei abwärts kaudierten Halben der Halsansatz in der Mitte des Notenkopfes an höchstens vier Stellen: Kyrie, T. 36, Alto (zweimal); Domine Deus, T. 39, Sopran (auch als linksgehalst aufzufassen), und T. 64, Alto (aus Ganzenote korrigiert?); Cum sancto Spiritu, T. 51, Violino I (sehr langgestreckte Note, allerdings wohl durch Korrektur verursacht). Häufiger kommen links gehalste Halbenoten vor: Kyrie, T. 5, 49 und 83, Continuo (T. 83 in Viertel korrigiert), T. 92 und 98, Basso (T. 92 aus Ganzenote korrigiert?), T. 101 und 108, Tenor (T. 101 wohl aus Ganzenote korrigiert, T. 108 zweimal), T. 113, Alto; Gloria, T. 145, Alto; Gratias, T. 117, Basso (aus Viertel korrigiert?); Domine Deus, T. 78, Sopran. Bei BWV Anh. 167 bedürfen die linksgehalsten Halben wegen ihrer Häufigkeit keiner gesonderten Erwähnung; einen Halsansatz bei in der Mitte abwärts kaudierten Halbenoten gibt es an folgenden Stellen (da keine Neuausgabe vorliegt, erfolgt die Seitenangabe nach der Quelle): S. 18, T. 5, Tenore Ch. II; S. 19, T. 1, Sopran Ch. I, T. 12, Alto Ch. II, T. 13, Basso Ch. I. Eigenartigerweise findet sich außerhalb des Domine Deus nur eine einzige „irreguläre“ abwärts kaudierte Halbenote: S. 24, letzter Takt, Alto Ch. I (Halsansatz zwischen Mitte und rechter Seite des Notenkopfes).

<sup>39</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 43. In *P* 13 steht der Hals rechts in T. 1 f., Sopran, sowie T. 16 und 19, Alto; in der Mitte oder leicht nach links gerückt in T. 3 f., Sopran, T. 7, Alto, sowie T. 22, Sopran und Tenore. *St* 113 weist rechtsgehalste Halbe wie

in den kalligraphisch gehaltenen Stimmen eine wachsende Neigung zur spitzeren Ausführung der Notenköpfe beobachten.<sup>40</sup> Gerade dadurch wird es aber umso schwieriger, einen passenden Ort für die konsequent anders gehaltenen Stimmen aus BWV 68 und 76 zu finden. Zwar müssen wir uns stets vor Augen halten, daß die Bachsche Schriftentwicklung, wenn auch in größeren Zügen stets gut überschaubar, sich im einzelnen nicht immer geradlinig entfaltet.<sup>41</sup> Dennoch mutet eine Aufführung der Kantaten am 13. Juni und 3. Juli 1740, wengleich theoretisch immer noch möglich, nicht sehr glaubhaft an.<sup>42</sup>

---

folgt auf: *Soprano*, T. 1–5 und 47f.; *Alto*, T. 16 und 18; *Basso*, T. 7. Obwohl Kobayashi das in den Stimmen vorkommende Wasserzeichen „Großes Wappen von Schönburg“ (Weiß 72) – strenggenommen nicht ohne Berechtigung – „undatierbar“ oder „zur Datierung gänzlich ungeeignet“ nennt (vgl. ebenda, S. 43 und 16f.), erlaubt es doch einige chronologische Rückschlüsse. Papiere der betreffenden Art finden sich bei Bach zwischen 1727 und 1748 mit Ausnahme eines möglicherweise nachgefertigten Titelumschlags zu Telemanns Kantate „Machet die Tore weit“ TVWV 1:1074 (SBB, *Mus. ms.* 21740/20) nur in den folgenden Handschriften: BWV 210, BWV 236, die Satzpaare BWV 872, 877, 882, 890 und 891 aus der zweiten Schicht des Wohltemperierten Claviers II, die *Organo*-Stimme G-Dur zur Kantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 (*St 64*) und ein kleines von Anna Magdalena Bach und Johann Friedrich Agricola geschriebenes Faszikel im Konvolut *P 226*; vgl. NBA IX/1, Textband, S. 62, und Dürr Chr 2, S. 135f. und 171, sowie Kobayashi Chr, S. 42–44, 46f. und 62f. Eventuell mit Ausnahme von BWV 239 und der Stimme aus BWV 97 – zu denen mir keine einschlägigen Auskünfte vorliegen – zeigen alle diese Quellen das gleiche Rastral, auf das wir im Zusammenhang mit BWV 210 und dem Wohltemperierten Clavier II verwiesen haben; vgl. Franklin (wie Fußnote 29), S. 246f. So unterstreicht das Papier, auch wenn die schwere Lesbarkeit eine genaue Identifizierung verbietet, die Nähe von BWV 239 insbesondere zum Wohltemperierten Clavier II. Statt des von Kobayashi Chr, S. 42, nahegelegten Datums „Zwischen 1738 und 1741“ ist das Sanctus vielmehr auf um 1740 zu datieren; auch die *Organo*-Stimme aus BWV 97 ließe sich wohl auf die Zeit um 1740 eingrenzen.

<sup>40</sup> Vgl. *Soprano*, T. 7; *Alto*, T. 44 und 48; *Tenore*, T. 22.

<sup>41</sup> Vgl. beispielsweise die Beobachtungen bei P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, hier S. 9–13.

<sup>42</sup> Wenn sich das noch zu besprechende Autograph der Orgelfantasie BWV 562/1 (vgl. unten, Fußnote 59) auf das Jahr 1740 datieren ließe, so verlöre dieser Einwand wohl einigermaßen an Beweiskraft; doch bleibt die chronologische Stellung des betreffenden Manuskripts ihrerseits zu unbestimmt, um als Grundlage weiterer Rückschlüsse zu dienen.

## III.

Auf eine passendere Einordnung der Stimmen scheint BWV 210 hinzuweisen. Wie Abbildung 3 zeigt, lassen die ersten zwei Akkoladen auf S. 13 der Kombinationsstimme *la Voce | e | Basso per il Cembalo* die Tendenz erkennen, den Hals nicht mehr zur linken Seite, sondern in der Mitte des Notenkopfes anzusetzen.<sup>43</sup> Der Verdacht, es könnte sich dabei um die Vorausnahme einer neuen Entwicklungsphase handeln, erhärtet sich, wenn wir über die bereits besprochenen Handschriften hinaus den Orgelchoral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664 heranziehen, mit dem Bach die in *P 271* niedergeschriebene Reihe fortsetzte.<sup>44</sup> Wie aus Abbildung 4a ersichtlich wird, entspricht gleich die erste abwärts kaudierte Halbenote ziemlich genau der letzten Halben in Abbildung 1. Eine Konzentration derartiger Notenformen findet sich, wie Abbildung 4b zeigt, in T. 17–29; in T. 57 weist die Halbenote, wenn auch oberhalb des Systems, die gleiche stark gestreckte Gestalt auf wie in T. 6 des ersten Satzes von BWV 68, und in T. 91 nimmt die Ganzenote die spitze Halbmondform an.<sup>45</sup> Auch die letzte Eintragung Bachs in *P 271*, die Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769, weist eine deutliche, wenngleich nicht in jeder Hinsicht ebenso große Ähnlichkeit mit BWV 68 und 76 auf.<sup>46</sup> Eine zeitliche Verbindung zwischen wenigstens BWV 664 und den beiden Kantatenstimmen scheint gegeben.

Damit stellt sich die Frage nach der Datierung von BWV 664 und 769. Bezüglich BWV 769 kann wohl der Nachweis genügen, daß seit den jüngsten Forschungen von Gregory Butler kein Grund mehr besteht, die Niederschrift

<sup>43</sup> Die gleiche Tendenz läßt sich auch an einigen weiteren Stellen, wiewohl weniger stark ausgeprägt, spüren: Satz 7, T. 11, 19 und 21, sowie Satz 10, T. 22, 28 und 34. Es fällt zudem auf, daß die einzige Halbenote im Wohltemperierten Clavier II, die sowohl in der Halsung als auch in der Gestalt des Notenkopfes dem Schriftbefund von BWV 68 und 76 entspricht (BWV 870/1, T. 4; vgl. unten, Fußnote 56), zur spätesten Schicht der Niederschrift gehört.

<sup>44</sup> Den Hinweis auf diese Niederschrift, die ich bei der ersten Durchsicht von *P 271* übersehen hatte, verdanke ich Peter Wollny, der mir freundlicherweise auch Kopien einiger nicht leicht zugänglicher Quellen zur Verfügung stellte.

<sup>45</sup> Auch im Schlußtakt zeigen die beiden untersten Ganzenoten eine verwandte Gestalt; in der Oberstimme dieses Takts wie auch in T. 92f. und 94 sehen die Ganzenoten rund aus.

<sup>46</sup> Vgl. etwa Variatio 1 (Zählung nach der Druckfassung; die Handschrift bringt die Variationen in der Reihenfolge 1, 2, 5, 3, 4), T. 8; Variatio 2, T. 5f., 10f., 13–16 und 20; Variatio 5, T. 7; Variatio 3, Schlußtakt; Variatio 4, T. 5f., 26–29 und 37. Die einzige zwischen BWV 664 und 769 liegende autographe Niederschrift, die erste Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland“ (BWV 665), weist nur ovale Ganze- und Halbenoten auf, letztere mit Halsansatz wie ab BWV 212 üblich in der Mitte des Notenkopfes.

in *P 271* erst nach dem Erscheinen des Originaldrucks im Jahr 1747 anzusetzen, und wir eigentlich nichts Konkretes über die Kompositionsgeschichte der Canonischen Veränderungen wissen.<sup>47</sup> Was BWV 664 betrifft, so gehört die Handschrift laut Kobayashi in die Zeit „um 1746/47“; der Abstand zu den unmittelbar vorangehenden Chorälen ergibt sich vor allem aus dem Violinschlüssel, für den er eine erst in den genannten Jahren zu beobachtende Tendenz zu einer verkleinerten Form konstatiert.<sup>48</sup> Beim Vergleich etwa mit BWV 663 scheint indessen der Unterschied eher graduell als absolut: In nicht weniger als 15 der insgesamt 21 Akkoladen von BWV 664 überschreitet der oberste Schlüssel – dessen Größe von etwaigem Platzmangel am wenigsten abhängen dürfte – mehr oder weniger deutlich das Notensystem.<sup>49</sup> Bezeichnenderweise sieht auch in der Weihnachtsmusik „Gloria in excelsis Deo“ BWV 191 (*P 1145*), die Butler in anderem Zusammenhang glaubwürdig auf Dezember 1745 datieren konnte und deren Violinschlüssel Kobayashi als groß einstuft, das Verhältnis zwischen größeren und kleineren Schlüsseln auf mehreren Seiten nicht wesentlich anders aus als in BWV 664; gleiches gilt ferner für die bereits erwähnte, von Kobayashi in die Zeit „von etwa 1743 bis etwa 1746“ eingeordnete Sinfonia BWV 1045 und sogar für die Gamben-

<sup>47</sup> Vgl. G. Butler, *J. S. Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“*, BJ 2000, S. 9–34, insbesondere S. 12f. Bei Butlers Ausführungen zum Quellenverhältnis leuchtet zwar die Behauptung, die Lesarten von Variatio 1–3 in *P 271* „geben eindeutig ein späteres Quellenstadium in der Geschichte des Werkes wieder“ als die des Drucks (S. 16, ähnlich S. 34), angesichts von Stellen wie Variatio 1, T. 16 (Oktavsprung a''–a' der Druckfassung eher als Erweiterung der Lesart von *P 271* zu verstehen als umgekehrt), oder Variatio 3, T. 2 (Sextsprung d'–b' der freien Gegenstimme im Druck durch Zwischennote g'' ausgefüllt), nicht ohne weiteres ein; vielmehr handelt es sich bei den Lesartenunterschieden um jeweils eigenständige Weiterentwicklungen einer gemeinsamen Vorlage (so etwa Variatio 3, T. 6, wo im 2. Taktviertel – anders als im Notenbeispiel bei Butler, S. 18 – beide vorhandenen Fassungen auf die in *P 271* noch als Lesart ante correcturam erkennbare Version Achtel g'–d' zurückgehen). Gerade diese revidierte Annahme läßt jedoch die sonst von Butler hervorgehobene Unabhängigkeit von Druck und Handschrift umso deutlicher hervortreten – was auch für die Datierung der Niederschrift in *P 271* nicht ohne Folgen bleiben dürfte. Was die Entstehungsgeschichte der Variationen betrifft, so hat man, bis sich die Datierung des Autographs weiter klärt, auch die Hypothesen Butlers wohl mit Vorbehalt zu betrachten; die bekannte Stelle im Nekrolog besagt nur, daß Bach der Societät der musikalischen Wissenschaften den Choral vor dessen Veröffentlichung „vollständig ausgearbeitet“ geliefert, diesen jedoch nicht eigens für sie komponiert habe; vgl. Dok III, Nr. 666 (S. 88f.).

<sup>48</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 55–57, zum Hintergrund S. 18 (Abb. 8) und 23.

<sup>49</sup> Deutlich über der Notenlinie steht die Oberschleife des Schlüssels in Akkolade 1, 4, 5, 7, 10, 14, 21 und 23, weniger deutlich in Akkolade 2, 6, 12, 13, 17, 18 und 22.

sonate G-Dur BWV 1027 (P 226), die Kobayashi dem Zeitraum „um 1742“ zurechnet.<sup>50</sup> Ein handfestes Anzeichen dafür, daß die Hinwendung zum kleineren Violinschlüssel früher einsetzt als bisher angenommen, liefert die erst 2001 ans Licht gekommene Stimme *Hautbois 1* zu Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus“ (D-Bsak, SA 424). In dieser Niederschrift, die Barbara Wiermann überzeugend in die Zeit um 1745 einordnet, ragt in sechs von insgesamt zehn Fällen der Schlüssel nicht oder nur geringfügig über das System hinaus.<sup>51</sup> Auch in der *Corne*-Stimme aus BWV 68 zeigt das erste System einen auffallend kleinen Schlüssel, obwohl die übrigen Schlüssel normale Größe haben.

Auf eine frühere Datierung von BWV 664 läßt zudem die Form der weißen Noten schließen. Wie bereits erwähnt, nehmen diese in keiner sicher nach 1742 entstandenen Quelle eine vergleichbar spitze Gestalt an, wie sie in Abbildung 4a und b noch hervortritt; unter den von Kobayashi für die Jahre zwischen „etwa 1742“ und 1747 in Anspruch genommenen Handschriften stellen in dieser Hinsicht gerade BWV 664 und BWV 769 die einzigen Ausnahmen dar.<sup>52</sup> Ebenso wenig scheint es nach 1742 Belege für die Linkshaltung abwärts kaudierter Halben – gleichgültig, ob in einer spitzeren oder abgerundeteren Form – zu geben, wie sie in BWV 664, T. 69, weniger eindeutig auch in T. 16 und 18 vorkommt.<sup>53</sup> Bereits in der an Halbenoten nicht gerade armen Bauernkantate steht der Hals kaum noch auf der linken Seite der Note; das gleiche gilt für die frühestens im selben Monat entstandene Partitur der Ratswechsellkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120 (P 871).<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Zum Schriftbild von BWV 191 vgl. Kobayashi Chr, S. 52, sowie die Abbildungen in NBA I/2 (A. Dürr, 1957), S. XI, und NBA IX/2, S. 177 (Abb. 141); zur Datierung vgl. G. Butler, *Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest*, BJ 1992, S. 65–71. Zu BWV 1045 vgl. oben, Fußnote 19, und die dort zitierten Abbildungen, noch mehr die – in keiner Abbildung vorliegenden – Bll. 1v, 2r oder 3r. Zu BWV 1027 vgl. Kobayashi Chr, S. 49 f., sowie NBA VI/4 (H. Eppstein, 1984), S. VI–VII, dazu auch die dort nicht abgebildeten Seiten Cembalo, S. 7 f. und 13 f.; laut Franklin (wie Fußnote 28), S. 247 (wegen Druckfehler mit Hinweis auf BWV 1037), findet sich hier das gleiche Rastral wie in BWV 870. Auch in der Partitur von JLB 7 (vgl. oben, Fußnote 19) ragt der Violinschlüssel öfters nicht oder nur wenig über die oberste Notenlinie hinaus.

<sup>51</sup> Vgl. B. Wiermann, *Bach und Palestrina – Neue Quellen aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28, speziell S. 10–12 und die Abbildung auf S. 25; für die Annahme, die betreffende Stimme stelle einen Nachtrag aus der Zeit um 1746/47 dar, gibt es meines Erachtens keinen Grund.

<sup>52</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 51–59.

<sup>53</sup> Zu den Quellen nach 1742 vgl. Kobayashi Chr, S. 52–59 (Fehlen des Schriftmerkmals „f“).

<sup>54</sup> Zu BWV 212 vgl. die oben, Fußnote 31, angeführten Beispiele aus Satz 20; unberücksichtigt bleiben Noten, die im Zusammenhang mit Korrekturen stehen. Zu

Treten wir schließlich von den Einzelheiten zurück und betrachten das Gesamtbild, so zeigt sich beim Vergleich mit den anderen von Kobayashi auf 1746/47 angesetzten Manuskripten ein nicht zu übersehender Unterschied. In BWV 664 lassen die Halbenoten eine bemerkenswerte Instabilität hinsichtlich sowohl der Gestalt des Notenkopfes als auch der Plazierung des Halses feststellen; auch die wenigen erst am Ende des Stückes auftretenden Ganzenoten weisen in verschiedenem Maße spitzere oder rundere Formen auf. Mit der zu erwartenden Ausnahme von BWV 769 zeigen die übrigen Quellen ein deutlich regelmäßigeres Bild: Außer den in der Mitte gehaltenen ovalen und rechtsgehaltenen runden Halben der lange vorherrschenden Art kommt so gut wie keine andere Notenform vor.<sup>55</sup> Ein ähnliches Schwanken wie in BWV 664, freilich allein auf den Halsansatz bezogen, scheint jedoch für mehrere von Kobayashi in die Zeit von 1740 bis „um 1742“ datierte Handschriften – darunter, wie bereits angedeutet, die spätesten Eintragungen im Autograph des Wohltemperierten Claviers II – charakteristisch.<sup>56</sup>

BWV 120 vgl. die Abbildung in NBA I/32.2 (C. Fröde, 1994), S. X (Satz 5, T. 4f., Violino 1), ferner die nicht abgebildete Stelle Satz 2, T. 49, Tromba 2. Zur Datierung von BWV 120 vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 81 f., Dok II, S. 194 (Nr. 264), sowie zum in *P 871* verwendeten Papier Weiß 65 oben, Fußnote 19; die Aufforderung zur Ratswechsellmusik 1742 erhielt Bach am 22. August, der Gottesdienst fand am 27. August statt. Als Entstehungsjahr von BWV 120 käme auch 1743 in Frage; das von Fröde (NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 82) ebenfalls in Betracht gezogene Jahr 1744 dürfte jedoch wegen der Schriftformen ausscheiden.

<sup>55</sup> Vgl. etwa die Abbildungen in NBA I/13 (D. Kilian, 1959), S. XI (aus BWV 34); NBA III/1 (K. Ameln, 1965), S. XI (BWV 118); oder NBA I/41 (A. Glöckner, 2000), S. XIII (BWV 1083).

<sup>56</sup> Vgl. Kobayashi Chr, S. 46–51, unter BWV 120 (Linkshaltung nicht angemerkt; vgl. jedoch oben, Fußnote 54), BWV 240 (zur nicht angemerkten Linkshaltung vgl. die Abbildung in NBA II/9, S. VIII, insbesondere T. 3, Basso und Continuo, sowie T. 20, Tenore), BWV 870/1 (bei Kobayashi Chr, S. 46, nur in der Mitte ansetzende Haltung angemerkt; Linkshaltung jedoch in T. 13 und 26, Rechtshaltung mit „Standard“-Noten in T. 12, 26f. und 32f., in T. 4 Rechtshaltung mit schrägem langgestrecktem Notenkopf wie in BWV 68/1, T. 18), BWV 870/2 (Linkshaltung T. 19, 23 und 50f., rechtsgehaltene „Standard“-Note T. 62), BWV 1027, BWV 1080 (Sätze 1–9), BWV Anh. 25, Anh. 30 und Anh. 188 (= Fk 10), ferner das Magnificat C-Dur von Caldara und die Missa sine nomine von Palestrina (Linkshaltung bei Kobayashi Chr nicht angemerkt; vgl. jedoch in der Abbildung bei Wolff *Stile antico*, S. 224f., Kyrie, T. 13, 29 und 34, oder Gloria, T. 1, 99 und 111). Von diesen Quellen hat, wie bereits angemerkt, BWV 120 den terminus post quem 22. August 1742, das Sanctus BWV 240 und, wie ebenfalls bereits angemerkt, die Palestrina-Messe den terminus ante quem März 1743 (vgl. oben, Fußnote 32 und 54, sowie Kobayashi Chr, S. 50f.). Das Papier der Missa BWV Anh. 25 bedingt den terminus post quem 31. Mai 1740 (vgl. Kobayashi Chr, S. 15 und 46), der wohl auch für das Caldara-Magnificat zu gelten hat (ebenda, S. 16).

Wenn, wie der Befund von BWV 664 also weiter plausibel macht, die Schriftzüge der Stimmen aus BWV 68 und 76 tatsächlich an die in Abbildung 3 dokumentierten Notenformen anknüpfen und BWV 664 selbst nicht in die Zeit nach 1742/43 gehören dürfte, dann liegen die Schlußfolgerungen für die beiden Kantaten auf der Hand. Eine Entstehung vor BWV 210 käme wegen der Halsung der abwärts kaudierten Halbenoten schwerlich in Frage; gleichzeitig sprechen jedoch die spitz auslaufenden Notenköpfe gegen eine Niederschrift nach BWV 212 oder – wenn man den Vergleich auf Handschriften mit Reinschriftcharakter beschränken will – den allenfalls wenig später angefertigten Stimmen der Palestrina-Messe. Zwischen den so festgelegten Eckdaten Herbst 1741 und Frühjahr 1743 gibt es eine Möglichkeit zur Aufführung nur im Jahr 1742.

Aus anderer Hinsicht aber erweist sich dieser Schluß als problematisch. Im betreffenden Jahr fiel der 2. Pfingsttag auf den 14. Mai, der 2. Sonntag nach Trinitatis auf den 3. Juni; am letztgenannten Tag wie auch am 1. Sonntag nach Trinitatis gab es wegen der Landestrauer um die Kaiserin-Witwe Wilhelmine Amalie keine Musik in der Kirche.<sup>57</sup> Nachricht über das Verbot erhielt Bach offiziell am 25. Mai, zwei Tage vor dem 1. Sonntag nach Trinitatis; bereits am 19. Mai hatte aber der Oberstadtschreiber die Türmer und einige Geistliche über das Glockenläuten während der Landestrauer unterrichtet – und wie Ulrich Siegele vermutet, hätte Bach „gewiß [...] schon außerhalb des Dienstwegs [...] erfahren, daß ihm eine vierzehntägige Arbeitserleichterung bevorstand.“<sup>58</sup> Eine Datierung der autographen Viola-da-gamba-Stimme zu BWV 76 auf 1742 würde also voraussetzen, daß er sie mindestens zehn Tage, wenn nicht schon bedeutend länger vor der geplanten Aufführung anfertigte – was zumindest bei seinem früheren Leipziger Arbeitstempo nicht ohne weiteres glaubhaft wirkt. Vielleicht müssen wir also entgegen allen früheren Vermutungen doch mit der Möglichkeit einer Aufführung – ob vollständig oder von Teil II allein, bleibe dahingestellt – zum Reformationsfest 1741 rechnen. Eine definitive Lösung wird jedoch ohne neue Funde ausbleiben.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Vgl. hierzu und zum folgenden Dok V, S. 165 (B 508a), sowie ausführlicher U. Siegele, *Zur Datierung der kursächsischen Landestrauer von 1742. Ein bisher unveröffentlichtes Bach-Dokument*, in: *Telemanniana et alia Musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag, Oschersleben 1995* (Michaelsteiner Forschungsbeiträge. 17.), S. 80–82.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>59</sup> Ich möchte an dieser Stelle auf das rätselhafte Autograph der Orgelfantasie c-Moll BWV 562/1 (*P 490*) hinweisen. Wie die Abbildungen bei A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, Bl. 39, und NBA IV/5 (D. Kilian 1972), S. IX f., erkennen lassen, scheinen die Schriftformen eine Brücke sowohl zu den hier diskutierten Kantatenstimmen als auch zu BWV 664 zu schlagen: Bei den weißen Noten herrschen – nicht nur, wie etwa in BWV 210

## IV.

Nicht so eng mit dem Jahr 1742, doch auf jeden Fall mit einer Datierung in die 1740er Jahre hängt ein weiterer vorerst unlösbarer Widerspruch zusammen. Die *Corne*-Stimme im Eingangssatz von BWV 68 gehört zu jenen rätselhaften, meist „Corno“, „Clarino“ oder „Tromba“ überschriebenen Partien, die sich vom allgemeinen Usus bei Blechbläserstimmen durch die Notierung in klingender Tonhöhe und das häufige Auftreten von Tönen außerhalb der Naturtonreihe abheben.<sup>60</sup> Es gibt deutliche Anzeichen dafür, daß Bach ab einer verhältnismäßig frühen Zeit – möglicherweise bereits in den mittleren 1730er Jahren – über keinen geeigneten Spieler mehr verfügte, dem er solche Aufgaben zutrauen konnte.<sup>61</sup> Vor diesem Hintergrund muß das Beibehalten des

---

oder dem Wohltemperierten Clavier II, im Hinblick auf die langgestreckte Gestalt der Noten selbst, sondern auch hinsichtlich der Halsung der abwärts kaudierten Halben – die aus BWV 68 und 76 bekannten Formen vor; ähnlich wie in BWV 664 aber treten daneben auch rechtsgehalste Halbe der früheren Leipziger Standardform sowie runde Halbe mit Halsansatz in der Mitte des Notenkopfes auf (vgl. beispielsweise auf den abgebildeten Seiten T. 3, 26, 28, 66f., 70, 72, 76 und 78–81). Ginge man allein vom Schriftbild aus, so ließe sich auch diese Niederschrift in die Zeit zwischen Herbst 1741 und Sommer 1742 einordnen (bei Kobayashi Chr. S. 59, findet sich bereits die Schätzung „vielleicht 1743/45?“). Allerdings hat *P 490* als Vorlage für zwei Abschriften gedient, die die Forschung mit teilweise einleuchtenden Argumenten vor 1740 datiert – eine von der Hand Johann Friedrich Agricolas (*P 533*) und eine von Johann Peter Kellner (*P 288*): Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978/79), Teilband 2, S. 337f., sowie A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 45–65, hier S. 56f. und 64; R. Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*, Durham, NC 1989, S. 24; und ders., „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, S. 45–64, hier S. 63. Tatsächlich ließen sich die Datierungen der beiden Sekundärquellen einigermaßen relativieren; diese Spur jedoch weiter zu verfolgen würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen und dürfte auch für die Datierung von BWV 68 und 76 zu keinen zwingenden Neuerkenntnissen führen. Ich hoffe, auf das Problem an anderer Stelle zurückzukommen.

<sup>60</sup> Vgl. zusammenfassend Prinz (wie Fußnote 15), S. 73–87, 131–133, 137–149 und insbesondere die Tabellen S. 80–83, 86f. und 158f., sowie ausführlicher zu einem Teilbereich Wolf (wie Fußnote 15).

<sup>61</sup> Vgl. ebenda, S. 187, dazu ergänzend jedoch die Angaben zu BWV 10, 73 und 137 in den in der vorigen Fußnote zitierten Tabellen bei Prinz (wie Fußnote 15); zu BWV 78 vgl. bereits auch den Kommentar zur CD-Aufnahme *L'Oiseau-Lyre 421 728–20H*, sowie Rifkin (wie Fußnote 6), S. 580, Anmerkung 36. Nicht zuletzt angesichts der von Wolf nicht mitberücksichtigten Werke BWV 10 und 137 will mir seine Behauptung, bei dem Spieler der mit „Corno“ bezeichneten Stimmen dürfte

klingend notierten Eingangschors in der nachgefertigten Stimme verwundern – um so mehr, als Bach etwa in der Mitte der 1740er Jahre eine transponiert notierte Hornstimme zur Missa e-Moll BWV Anh. 166 von Johann Ludwig Bach schrieb, die die Eigenschaften des Naturhorns genau berücksichtigt.<sup>62</sup> Zwar handelt es sich bei BWV Anh. 166 strenggenommen nicht um einen Ersatz für eine bereits vorhandene Instrumentalstimme: Bei der ersten Aufführung unter Johann Sebastian Bach um 1727 blieb der cantus firmus allein dem Sopran in ripieno zugewiesen.<sup>63</sup> Dennoch bleibt der Befund bei BWV 68 nicht ohne weiteres einsichtig. Hat Bach vielleicht nicht an eine Aufführung, sondern an die Vervollständigung eines Stimmensatzes zu Aufbewahrungs-

---

es sich nicht um einen Trompeter gehandelt haben, nicht einleuchten. Beachtenswert scheint zudem, daß die Wiederaufführung von BWV 73 mit obligater Orgel anstelle des Corno in die Jahre 1732–1735 gehört (vgl. Dürr Chr 2, S. 112); der letztmögliche Termin, der 3. Sonntag nach Epiphania 1735 (23. Januar), lag dreieinhalb Monate nach dem Tod von Gottfried Reiche (vgl. Dok II, S. 251). Darüber hinaus läßt die Kantate zum folgenden Sonntag, „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ BWV 14, entgegen Bachs früherem Gebrauch den cantus firmus im Eingangssatz und Schlußchoral durch ein in F-Transposition notiertes Horn verdoppeln, dessen Partie keine außerhalb der Naturtonreihe liegenden Noten enthält; vgl. NBA I/6 Krit. Bericht (U. Leisinger, P. Wollny, 1996), S. 149, und Wolf (wie Fußnote 15), S. 181–184. Vgl. auch unten, Fußnote 72.

<sup>62</sup> Vgl. Wolf (wie Fußnote 15), S. 186, sowie früher Y. Kobayashi, *Bachs Eingriffe in wiederaufgeführte Werke. Aufführungspraktische Aspekte*, in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“. Zur Chronologie des Schaffens Johann Sebastian Bachs. Bericht über das Internationale wissenschaftliche Kolloquium aus Anlaß des 80. Geburtstags von Alfred Dürr, Göttingen, 13.–15. März 1998, hrsg. von M. Staehelin, Göttingen 2001 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 240), S. 89–102, hier S. 96f. Laut Smithers (wie Fußnote 15), S. 50, „enthält der Corno-Part zu BWV 68/1 keine Töne, die nicht auf einem F-Horn gespielt werden könnten“. Immerhin kommt der Ton d' (klingend) in keiner nachweislich für F-Horn bestimmten Bachschen Partie vor (vgl. Prinz, wie Fußnote 15, S. 144); sollte er zumindest theoretisch als Durchgangsnote im Bereich des Möglichen liegen (vgl. K. Beißwenger und U. Wolf, *Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ (BWV 24)*, BJ 1993, S. 91–101, hier S. 100), so käme ein solcher durch „Treiben“ hervorgebrachter Ton für die ausgehaltene Schlußnote kaum in Frage.

<sup>63</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 167. Zumal es in den 1740er Jahren keinen sonstigen Beleg gibt für die nachträgliche Instrumentalverstärkung einer vorher rein vokal vorgebrachten cantus-firmus-Stimme, scheint mir im Gegensatz zu Kobayashi (wie Fußnote 62), S. 96, die bereits von Dürr gestellte Frage, ob die neu hinzugetretene Hornstimme den Ripiensopran nicht eher ersetzt als verdoppelt habe, trotz einiger dadurch entstehender Dominantakkorde ohne Terz keineswegs von der Hand zu weisen.

oder sogar Ausleihzwecken gedacht?<sup>64</sup> Gegen diese Annahme spricht die offenkundige zeitliche Nähe zur Viola-da-gamba-Stimme von BWV 76, für die keine entsprechende Erklärung naheliegt – da Kuhnaus Erstexemplar noch verfügbar war, hätte es für Bach keinen Anlaß gegeben, die neue Stimme auszuschreiben, wenn eine geplante Aufführung nicht unmittelbar bevorstanden hätte.

Noch mehr als bei BWV 68 drängen sich hinsichtlich der Wiederaufführung von BWV 76 Fragen auf. Zu diesen gehört wohl als erste das Verhältnis zwischen der Anfertigung der neuen Viola-da-gamba-Stimme und den eingangs erwähnten Revisionen in Teil 1. Sollte Bach wirklich die beiden Teile der Kantate um 1742 getrennt dargeboten haben, oder weisen Revisionen und Stimme nicht doch auf eine geschlossene Darbietung des Gesamtwerkes hin? Zwar gibt es unter den erhaltenen Stimmen sonst kein Anzeichen für die Aufführung eines einzelnen Teils der Kantate.<sup>65</sup> Andererseits zeigen die Korrekturen keine Merkmale, die eine nähere Datierung ermöglichen; daß die Revisionen in der Partitur „den Schriftzügen Bachs in den 1740er Jahren ausgesprochen [...] ähneln“, wirkt angesichts der etwas klobigen Federstriche zwar plausibel, darf jedoch kaum als erwiesen gelten, geschweige denn auf ein bestimmtes Jahr schließen lassen.<sup>66</sup> Zudem lassen sich die Angaben im

<sup>64</sup> Zum Ausleihbetrieb bei Bach vgl. M. Maul und P. Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, BJ 2003, S. 97–141, speziell S. 105f. und 109f. sowie den dokumentarischen Anhang S. 120–127. Aufmerksamkeit könnte der dortige Nachweis erwecken, der öfters von Bach mit Noten versorgte Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch habe am 17. Juni 1742 – also kurz nach dem 2. Sonntag nach Trinitatis – Musikalien „nach Leipzig“ geschickt (S. 126); dem Gedanken aber, es handele sich hier um die Zurücksendung von kurz zuvor erhaltenen Noten, steht entgegen, daß es seit dem 14. Mai des Vorjahres keinen Vermerk über den Erhalt einer Sendung aus Leipzig gibt – und daß etwa ein wohl Anfang Mai 1742 verfaßtes Kondolenzschreiben Johann Elias Bachs an Koch eine Notenbeilage enthalten haben soll, wird man nicht ohne weiteres annehmen; vgl. *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755)*, erweiterte Neuauflage hrsg. von E. Odrich und P. Wollny, Leipzig 2005 (LBzBF 3), S. 202f. (Nr. 101).

<sup>65</sup> Laut NBA I/16 Krit. Bericht, S. 43, 54 und 66, sollte der in drei Vokalstimmen am Schluß von Teil 1 stehende Vermerk „Il Fine“ eine Aufführung dieses Teils allein belegen; doch anders als dort angenommen handelt es sich hier nicht um einen Nachtrag von späterer Hand, sondern um die Schrift Johann Andreas Kuhnaus, wie beispielsweise in der *Alto*-Stimme aus dem Vergleich mit dem *Tacet*-Vermerk zu Satz 10 oder dem Anfangswort von Satz 11 hervorgeht. Da im Gottesdienst Teil 2 erst nach einem beträchtlichen Abstand folgte, käme die Aufführung von Teil 1 der Darbietung einer eigenständigen Kantate nahe; vgl. Dürr (wie Fußnote 8), S. 165–167.

<sup>66</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 51, sowie die Abbildung aus der Partitur im Notenband (1981), S. VII.

Breitkopf-Verzeichnis kaum anders erklären, als daß Bach tatsächlich die beiden Teile einzeln – wenn auch vielleicht mit geringem zeitlichem Abstand – musiziert hat.

Auch hinsichtlich einer separaten Aufführung von Teil 2 besteht einige Unsicherheit. Im Gegensatz zu Kuhnaus Viola-da-gamba-Stimme, die nur die Obligatsätze 8 und 12 umfaßt und für die dazwischenliegenden Sätze 9–11 sowie auch das letzte Rezitativ und den Schlußchoral tacet-Angaben aufweist, enthält die autographe Stimme nach Satz 8 auch den Generalbaß zu den folgenden drei Sätzen – was laut Dürr „auf einfachere Verhältnisse bei der Aufführung deutet“.<sup>67</sup> Bach schließt jedoch nach Satz 11 mit dem Vermerk „Sequitur Aria sub signo“ und einem Zeichen, das auf die Niederschrift von Satz 12 bei Kuhnau weist; „über die Sätze 13 und 14“, schreibt Dürr, „erfährt man nichts“.<sup>68</sup> Sollte die Viola da gamba, nachdem sie in den Sätzen 9–11 den Continuo verstärkte, wirklich in den letzten zwei Sätzen – einschließlich des Schlußchorals – schweigen? Oder, um nochmals Dürr zu zitieren, „schloß die Kantate vielleicht mit Satz 12“?<sup>69</sup> In dieser verkürzten Gestalt ließe sich sogar eine Aufführung – vielleicht doch „sub communiōne“, zumal es Anzeichen gibt für die Verwendung von einzelnen Arien oder Auszügen aus Kantaten als Kommuniōnsmusik – in rein kammermusikalischem Format denken: Eine größere Besetzung verlangt allein das Rezitativ Satz 9, auf dessen Streicherbegleitung man ohnehin verzichten konnte.<sup>70</sup> Weiteren Aufschluß gewährt das Stimmenmaterial jedoch nicht; gerade die Stimmen für den Continuo und die als einziges weiteres Obligatinstrument beteiligte Oboe d’amore sind nicht erhalten.<sup>71</sup> „Zwar mahnt das Breitkopf-Verzeichnis zur Vorsicht, denn hier fand sich eine Abschrift des vollständigen zweiten Teils; und wenigstens mit der Trauermusik „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157 gibt es ein zweites Beispiel für eine Kantate in kammermusikalischer Besetzung mit einem größer besetzten Rezitativ und Schlußchoral. Immerhin fällt auf, daß die obligate *Tromba* im Schlußchoral von BWV 76 bereits mit den ersten Tönen die Möglichkeiten des Naturinstruments überschreitet; sollten die obigen Beobachtungen zur *Corne*-Stimme von BWV 68 zutreffen, dann würde eine vollständige Aufführung des zweiten Teils zumindest eine Uminstrumentierung voraussetzen.“<sup>72</sup> Auch hier bewegen wir uns also in einer Grauzone. Doch zehrt die Bach-Forschung gerade davon, daß neue Feststellungen auch neue Unsicherheiten mit sich bringen.

<sup>67</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 42, sowie Dürr Chr 2, S. 75.

<sup>68</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 42, sowie Dürr Chr 2, S. 75.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>70</sup> Vgl. Wolf (wie Fußnote 8), S. 135–141.

<sup>71</sup> Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 42.

<sup>72</sup> Bezeichnenderweise haben nach bisheriger Kenntnis außer BWV 76 nur zwei Kantaten, die eine über die Naturtonreihe hinausgehende Obligatpartie für Blechblas-

Abbildung 1: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76,  
Originalstimme *Viola da Gamba* (P 13b)

Abbildung 2: „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68, Originalstimme *Corne*  
(St Thom 68)

Abbildung 3: „O! holder Tag, erwünschte Zeit“ BWV 210,  
Originalstimme *la Voce | e | Basso per il Cembalo*, S. 13 (St 76)

Abbildung 4a: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664, T. 1–8a (P 271)

Abbildung 4b: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664, T. 16b–29 (P 271)

---

instrument enthalten, eine Wiederaufführung nach 1735 erlebt: BWV 73 und „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ BWV 185. Zur Aufführung von BWV 73 im Jahr 1748 oder 1749 (vgl. NBA I/6 Krit. Bericht, S. 29) lag allerdings bereits seit längerem die Ersatzstimme *Organo* vor (vgl. oben, Fußnote 61, auch NBA I/6 Krit. Bericht, S. 29). Bei der Wiederaufführung von BWV 185 um 1746/47 (vgl. Kobayashi Chr, S. 56 und 68) käme eventuell, einer Vermutung von Beißwenger und Wolf (wie Fußnote 62), S. 100f., zufolge, als *cantus-firmus*-Instrument im Eingangssatz ein Naturhorn in F (nicht, wie bei den genannten Autoren angegeben, in E) in Frage; doch bliebe in dem Fall zu erklären, warum Bach die klingend notierte *Clarino*-Stimme der ersten Leipziger Aufführung nicht durch eine transponierte Stimme ersetzte. Andererseits legt die Anfertigung einer neuen Violoncello-Stimme durch den Kopisten Anon. N 6 die Verwendung der bezifferten Stimme *Violone* g-Moll als Orgelstimme und mithin eine Aufführung in a-Moll unter Höherstimmung der Streicher und Wiederverwendung der – den *cantus firmus* in Satz 1 enthaltenden – Weimarer Stimme *Hautbois* nahe; vgl. NBA I/17.1 Krit. Bericht (K. Beißwenger, Y. Kobayashi, 1993), S. 20–23 und 38 (dort freilich mit abweichenden Schlußfolgerungen).

*Alfonso.* *Viola De Gamba.*

*Cresc.* *Vivace.*

*9/8 Zeit.*

*fine*

Abbildung 1

Handwritten musical score for a piece titled "Coro" (marked "Coro" at the top) and "Corretto". The score is written on ten staves. The first section, "Coro", consists of the first seven staves and includes various musical notations such as triplets (3), trills (t), and slurs. The second section, "Corretto", begins on the eighth staff and features a key signature change to one flat (B-flat) and includes dynamic markings like *rit.* and *trist.*. The notation is dense and includes many slurs and ornaments. A small number "5" is written in the top right corner of the page.

Abbildung 2





Abbildung 4a

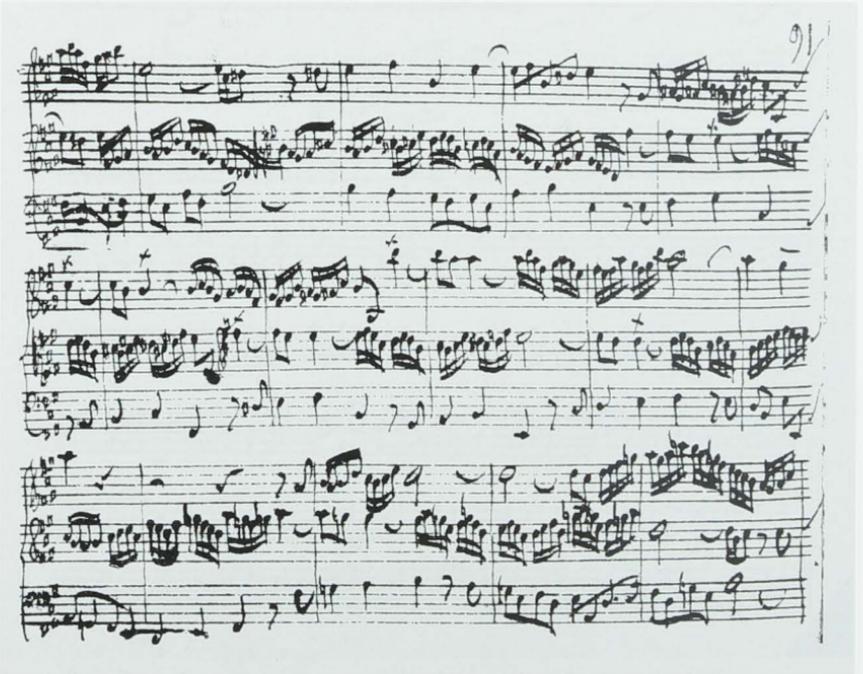


Abbildung 4b