

Das „Thema Legrenzianum“ der Fuge BWV 574 – eine Fehlzuschreibung?

Von Rodolfo Zitellini (Fribourg)

Das umfangreiche Korpus der überlieferten Tastenwerke von Johann Sebastian Bach enthält sieben Fugen, deren Themen Werken anderer Autoren entlehnt sind. Alle Vorlagen für diese Themen sind Triosonaten; die Fugen stellen mithin eine anspruchsvolle kompositorische Übung dar – das Bearbeiten des Themas aus einem Ensemblewerk für ein solistisches Tasteninstrument. Offensichtlich bevorzugte Bach Themen italienischer Meister; nachgewiesen sind Albinoni (drei Fugen, BWV 946, 950 und 951a), Corelli (eine Fuge, BWV 579) und Legrenzi (eine Fuge, BWV 574). Die verbleibende Fuge BWV 954 basiert auf einem Thema aus der zweiten Sonate von Johann Adam Reinckens *Hortus Musicus* (Hamburg, ohne Jahr). Bemerkenswerterweise gibt es noch zwei weitere Fugen über Themen aus der letztgenannten Sammlung; in diesem Fall sind sie allerdings Teil der Bearbeitung vollständiger Sonaten (BWV 965 und 966; von dem letztgenannten Werk sind nur Präludium, Fuge und Allemande erhalten).

Die Vorlagen der von Albinoni und Corelli entlehnten Themen lassen sich zweifelsfrei identifizieren: Sie stammen aus Albinonis Opus 1 (Venedig 1694) und Corellis Opus 3 (Rom 1689).¹ Lediglich für die Fuge über das Legrenzi zugeschriebene Thema findet sich kein direkter Nachweis in den gedruckten Sammlungen dieses Autors. Verschiedentlich ist versucht worden, Verbindungen zwischen dem ersten² oder zweiten³ Thema in BWV 574 und Instrumentalwerken von Legrenzi aufzudecken. Diese erwiesen sich aber als unbefriedigend, da Bach sich bei seinen Entlehnungen immer relativ streng an das Original hielt.

Neuentdeckte Quellen werfen nun Licht auf die Herkunft des ersten Themas von BWV 574 und verschieben die Zuschreibung an Giovanni Maria Bononcini, einen weiteren norditalienischen Komponisten des späten 17. Jahrhunderts.

¹ Albinonis Sammlung wurde viermal wiederaufgelegt, davon dreimal Anfang des 18. Jahrhunderts bei Estienne Roger in Amsterdam. Auch Corellis Sonatensammlungen wurden außerhalb Italiens mehrfach nachgedruckt. Zu diesem Zeitpunkt ist es nicht möglich festzustellen, welche Ausgabe der jeweiligen Bearbeitung als Vorlage diente oder ob Bach eine handschriftliche Kopie vorlag (siehe weiter unten). Vgl. P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 2003, S. 179.

² D. Swale, *Bach's fugue after Legrenzi*, in: *Musical Times* 126 (1985), S. 687.

³ R. Hill, *Die Herkunft von Bachs Thema Legrenzianum*, BJ 1986, S. 105.

Von der Sonate zur Fuge

Zahlreiche Forscher haben die Werke von Giovanni Legrenzi studiert, ohne eine überzeugende Quelle des Themas von BWV 574 namhaft machen zu können; dennoch wurde die Zuschreibung an Legrenzi nie in Frage gestellt.⁴ Sofern keine neuen Quellen auftauchen, wäre die beste Annahme für die Herkunft der beiden Themen eine allgemeine Inspiration durch die in kontrapunktischen Kompositionen italienischer Prägung häufig vorkommenden musikalischen Figuren. Mögliche Vorbilder wären die Sonaten von Benedetto Marcello, die ähnliche satztechnische Modelle verwenden wie sie in den beiden Themen von BWV 574 auftreten.⁵

Die vorgeschlagene neue Vorlage hingegen weist – mit nur einer geringfügigen Abweichung – die gleiche Gestalt auf wie das erste Thema. Sie entstammt dem Schlußabschnitt der zehnten Sonate von Giovanni Maria Bononcinis Opus 6 (Venedig 1672), und mit einiger Wahrscheinlichkeit war dies die Quelle, die Bach zu BWV 574 inspirierte:

Beispiel 1:

Synopse von Bononcinis und Bachs Fassung des Themas

Ein Vergleich der Sonate mit der Fuge ergibt, daß Bach Bononcinis Thema verdichtet, wobei er den Echoeffekt eliminiert. Eine Wiederholung des Themenkopfes wird vermieden, der Quintsprung im dritten Takt des Sonatenthemas wird in der Fuge zu einer Terz, auf die ein Oktavsprung folgt. Es ist leicht zu verstehen, warum diese Änderungen vorgenommen wurden. Zum einen entstammt Bononcinis Thema (im Gegensatz zu denen von Albinoni und Corelli) nicht einer Fuge oder einem Fugato, sondern einem einfachen imitativen Abschnitt einer Sonate. Diese Imitation verwendet zwar in der Tat einige Fugenprinzipien – siehe zum Beispiel die von Bach beibehaltene tonale Antwort in der zweiten Violine –, ihr Autor scheint diese aber nicht weiter ausarbeiten zu wollen. Zudem ist Bononcinis Fassung des Themas wegen seiner häufigen Wiederholungen und seiner Länge als Grundlage für eine Fuge nicht

⁴ Swale (wie Fußnote 2), S. 687.

⁵ J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil – Chronologie – Satztechnik*, Basel 2009, S. 198–202.

geeignet (siehe auch die vollständige Wiedergabe von Bononcini's Sonatensatz im Anhang).

Bachs „komprimierte“ Fassung des Themas behält nicht nur die ungewöhnliche Struktur und Klanggestalt des Themas bei, sondern erleichtert zugleich dessen kontrapunktische Elaboration (und möglicherweise auch die Kombination mit einem weiteren Thema, wie weiter unten diskutiert wird).

Eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen der Bearbeitung in BWV 574 und dem besagten Abschnitt von Bononcini's Sonate betrifft das Kontrasubjekt. Singular in diesem Werk ist wohl der Umstand, daß es sich bei dem Kontrasubjekt dieser Fuge um eine Wiederholung der ersten Noten des ersten Themas handelt. Dieser Gedanke scheint unmittelbar von der Sonate inspiriert zu sein, denn auch dort beginnt das Gegenthema mit einer simplen Wiederholung der ersten Noten des Hauptthemas. Hinzu kommt, daß, nachdem die zweite Stimme mit dem Thema einsetzt, beide Komponisten in den übrigen Stimmen auf dieselbe Weise den Kopf des ersten Themas wiederholen lassen:

Beispiel 2a: Bach



Beispiel 2b: Bononcini

Wie noch darzulegen sein wird, übernahm Bach gelegentlich ganze Passagen, wobei er zahlreiche Elemente der ursprünglichen Vertonung beibehielt. Ein Beispiel hierfür sind T. 18–21 von BWV 574 b, die von T. 99–103 bei Bononcini (Zählung ab Beginn der Sonate) unmittelbar angeregt worden zu sein scheinen:

Beispiel 3:

The image shows a musical score for Example 3, comparing two fugue themes. The top section is titled "Bononcini, T. 99-103" and features three staves: Violino I, Violino II, and Organo. The bottom section is titled "Bach, T. 18-21" and features a grand piano (piano) staff with treble and bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score illustrates a parallel third motion between the two themes, with the second theme appearing in the pedal (bass clef) in the Bach section.

Diese beiden Ausschnitte weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Am offensichtlichsten ist die beschriebene parallele Terzbewegung der beiden themenfreien Stimmen. Außerdem setzt in beiden Fällen das Thema in den mittleren Stimmen in der Taktmitte ein. Beide Male handelt es sich um eine tonale Antwort, die mit einer perfekten Kadenz zur Tonika zurückkehrt und mit derselben Baßformel schließt.

Bis hierhin haben wir uns auf das erste Thema von BWV 574 und seine bemerkenswerten Ähnlichkeiten mit dem imitativen Abschnitt am Ende von Bononcinis Sonate konzentriert. Das so elegant mit dem ersten verflochtene zweite Thema wurde bisher bewußt zurückgestellt. Dieses Thema ist problematischer als das erste, vor allem da sich in keiner Komposition von Bononcini Konkordanzen finden lassen, letztlich aber auch, weil einige seiner charakteristischen Ausprägungen Probleme der Identifizierung bieten. Formal besteht Bachs Fuge aus drei Teilen: Das erste Thema wird in 37 Takten durchgeführt, die Behandlung des zweiten umfaßt weitere 33 Takte, und im dritten Abschnitt werden beide Themen kombiniert. Eine weitere Besonderheit der Komposition ist, daß das zweite Thema im Pedal stets in vereinfachter Form erscheint. Diese Vereinfachung ist in der Tat notwendig wegen der rasch aufsteigenden Sechzehntelpassage vor dem Oktavsprung (die im Pedal recht unangenehm zu spielen wäre), sie erklärt aber nicht, warum die so charakteristischen Sechzehntel in den Durchgangsnoten zu Beginn des Themas eliminiert wurden.⁶ Auch wenn diese Töne im Pedal in der Tat schwierig zu spielen sind, ist ihre Ausführung keineswegs unmöglich – eine ähnliche Pas-

⁶ Die möglicherweise unechte Fassung BWV 574a stellt in einigen Fällen die Durchgangsnoten im Pedal wieder her.

sage findet sich nach dem ersten Einsatz des Pedals mit dem ersten Thema in Takt 8.

Wenn wir daher technische Gründe für diese Vereinfachung ausschließen können,⁷ fragt sich immer noch, warum der Komponist es für so wichtig hielt, das Thema auf diese Weise zu verändern. Ist Johann Christoph Bachs Zusatz⁸ „cum subjecto. Pedaliter“ möglicherweise dahingehend zu interpretieren, daß es sich bei dem ursprünglichen zweiten Thema um das unverzierte Thema im Pedal handelte? Die Bedeutung dieser Anmerkung wurde unterschiedlich interpretiert: Meint sie vielleicht lediglich, daß es im Pedal Themeneinsätze gibt?⁹ Oder, wichtiger noch, daß das zweite Thema „pedaliter“ eigentlich nur das entlehnte Thema ist? Es sei auch darauf hingewiesen, daß die beiden Themen einander so perfekt ergänzen, als wären sie aufeinander abgestimmt. Und dies ist möglicherweise auch der Fall: Das zweite Thema stammt von Bach, der es als Kontrapunkt zu dem (leicht modifizierten) Bononcini-Thema geschaffen hat. Eine andere Erklärung ist in der Tat weit weniger wahrscheinlich: Selbst wenn beide Themen vom selben Autor stammten, wäre es nahezu unmöglich, daß zwei Themen sich so perfekt miteinander verknüpfen ließen, ohne auf diese Verknüpfung hin entworfen worden zu sein. Die Hypothese, daß die beiden Themen von zwei verschiedenen Komponisten stammen könnten (Bononcini und Legrenzi?) ist so abwegig, daß wir sie verwerfen können. Es wäre ein unglaublicher Zufall, zwei Themen zu finden, die so gut zueinander passen. Die plausibelste Schlußfolgerung ist in diesem Fall also, daß das zweite Thema von Bach selbst stammt und in der Pedalstimme vereinfacht wurde, um dem Spieler die Ausführung zu erleichtern.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Auch wenn diese Hypothese weniger überzeugend erscheint, ist es sehr wahrscheinlich, daß Bach bei der Konzipierung dieser Doppelfuge – genau wie bei anderen Fugen mit entlehnten Themen – vorgegebenes musikalisches Material auf die ihm eigene Weise verarbeiten wollte. Die dreiteilige Struktur von BWV 574 scheint dies zu bestätigen: Zunächst wurde das von Bononcini vorgegebene Thema unter Verwendung zahlreicher musikalischer Ideen der Vorlage bearbeitet. Etwa ab Takt 34 beginnt Bach, das versammelte Material individuell zu verarbeiten – so läßt er zum Beispiel Bononcini's Gegen Thema fallen, das nicht wieder auftaucht. Der erste Abschnitt endet in Takt 37 mit einer vollen Kadenz. Nun wird das zweite Thema vorgestellt und separat durchgeführt, bis eine weitere Kadenz in Takt 69/70 den dritten Abschnitt einleitet, in dem die beiden Themen schließlich

⁷ Auch Spitta war der Meinung, daß das Thema nicht modifiziert wurde, um die Ausführung auf dem Pedal zu erleichtern. Vgl. Spitta I, S. 421 f., sowie Williams (wie Fußnote 1), S. 171.

⁸ Siehe die Diskussion der Quellen weiter unten.

⁹ Williams (wie Fußnote 1), S. 171.

miteinander verknüpft werden. Das Stück endet mit einer toccatenhaften Coda, die musikalisch in keiner Weise mit den beiden Themen verwandt ist.

Das Schreiben einer Fuge über ein entlehntes Thema

Das Schreiben einer Fuge über ein fremdes Thema ist nicht zu verwechseln mit der reinen Transkription eines Stücks für ein anderes Instrument. In letzterem Fall bleibt das ursprüngliche musikalische Material gewöhnlich unverändert und wird nur einem bestimmten Instrument angepaßt. Berühmte Beispiele für diese Praxis sind Bachs Transkriptionen von Streicherkonzerten für Cembalo und Orgel. Bach hält sich in diesen Fällen streng an die Vorlage; er greift in der Regel nicht strukturell in die ursprüngliche Musik ein, sondern verdichtet generell nur das harmonische Gefüge und die kontrapunktischen Linien. Andere Bearbeiter, zum Beispiel Johann Gottfried Walther, verändern die von ihnen bearbeitete Musik in vielerlei Hinsicht und fügen manchmal sogar neue Passagen ein.¹⁰ Die erstgenannte Praxis hingegen besteht darin, aus einem vorgegebenen Thema ein völlig neues Stück – in diesem Fall eine Fuge – zu schaffen. Die angeführten Beispiele Bachscher Fugen sind viel weniger bekannt als die Konzerttranskriptionen; auch ist der Zweck dieser Übung nicht eindeutig geklärt – wie wissen nicht, ob sie rein didaktisch oder spekulativ ist,¹¹ oder aber Teil einer seinerzeit verbreiteten musikalischen Gattung.¹² In jedem Fall aber ist leicht zu sehen, daß der Komponist in diesen Stücken die Möglichkeiten eines vorgegebenen Themas auf die ihm eigene Weise erkunden und sich dabei von dessen ursprünglicher Gestalt entfernen will.

Bemerkenswerterweise gibt es aber einen Punkt, an dem Transkription und das Entleihen eines Themas bei Bach konvergieren: In den Transkriptionen der beiden Sonaten aus Reinckens *Hortus Musicus* werden die freien Sätze in stark ornamentierter Form auf ein Tasteninstrument übertragen; nur bei den Fugensätzen handelt es sich um völlig neue Kompositionen, die thematisch auf die entsprechenden Sätze im *Hortus Musicus* zurückgehen.¹³ In dieser Hinsicht können die beiden Fugen (sowie eine Gigue) der Gruppe der Fugen über fremde Themen zugeordnet werden.

Wie bereits erwähnt, komponierte Bach besonders gerne Fugen über Themen aus Triosonaten. Bei der Bearbeitung dieser Themen, die sämtlich aus fugierten Abschnitten oder Sätzen der Vorlagen stammen, löst er sich aber radikal

¹⁰ L. F. Tagliavini, *Johann Gottfried Walther trascrittore*, in: *Analecta Musicologica* 7 (1969), S. 112.

¹¹ Swale (wie Fußnote 2), S. 689.

¹² Williams (wie Fußnote 1), S. 172.

¹³ W. Breig, *Composition as arrangement and adaption*, in: *The Cambridge Companion to Bach*, hrsg. von J. Butt, Cambridge 1997, S. 154–170.

vom ursprünglichen musikalischen Kontext und ist bestrebt, die Möglichkeiten eines musikalischen Gedankens in ganz eigener Weise auszuloten. Die Themen werden meist vollständig zitiert und stehen mit einer Ausnahme (BWV 946) in derselben Tonart wie das Original. In zwei weiteren Fällen (BWV 579 und BWV 950) entlehnt Bach auch anderes musikalisches Material: In BWV 579 werden die beiden Themen von Corellis Fuge immer gemeinsam zitiert, im zweiten zitiert der Komponist auch das ursprüngliche Kontrasubjekt. Abgesehen von diesen Gemeinsamkeiten lösen sich die Stücke aber radikal von ihren Vorlagen und werden zu eigenständigen Klavierfugen. Eine gründliche Untersuchung der Albinoni-Fugen hat in der Tat gezeigt, daß Bach das musikalische Material zwar eigenständig bearbeitet hat, daß er gelegentlich aber in gewissem Umfang die formale Struktur der Vorlagen beibehielt.¹⁴ Ein ausgezeichnet Beispiel hierfür ist die Fuge in h-Moll BWV 951/951a. Auf der Basis eines Vergleichs mit der ursprünglichen Sonate fällt es leicht, nicht nur einige nicht mit dem Thema oder Gegenthema verwandte Melodieelemente auszumachen, die in Bachs Bearbeitung beibehalten wurden, sondern zudem auch einige Passagen, die auf ähnliche Weise „transkribiert“ wurden wie in Beispiel 4.¹⁵

Das „Andreas-Bach-Buch“ und die Zuschreibung an Legrenzi

BWV 574 ist in mindestens drei unterschiedlichen Fassungen überliefert, die drei verschiedene Entwicklungsstadien des Werk (BWV 574, 574 a und 574 b) dokumentieren. Von diesen drei Varianten gilt BWV 574 b als die älteste, während BWV 574 ein mittleres Stadium repräsentiert und BWV 574 a möglicherweise eine spätere Lesart reflektiert.¹⁶ BWV 574 und 574 b unterscheiden sich lediglich in zahlreichen Details, BWV 574 a hingegen weicht in vielen Aspekten deutlich von den anderen beiden Fassungen ab,¹⁷ was einige Forscher dazu bewogen hat, diese Fassung für eine nicht autorisierte Bearbeitung zu

¹⁴ M. Talbot, *A Further Borrowing from Albinoni: The C Major Fugue BWV 946*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs: Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock*, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Sinzig 1995, S. 142–161.

¹⁵ D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 2006, S. 72–75.

¹⁶ Williams (wie Fußnote 1), 174.

¹⁷ Ebenda.

halten.¹⁸ Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die wichtigsten Quellen des Werks:¹⁹

BWV 574

„Autograph“ (ehemals im Besitz von K. W. F. Guhr, verschollen, aber berücksichtigt in Peters IV [1845])

P 247: Fuga

P 1093: Fuga ex C mol (J. G. Preller)

BWV 574 a

P 207: Fuga a 4. Voc

BWV 574 b

D-LEm, III.8.4 (Andreas-Bach-Buch): *Thema Legrenzianum. Elaboratum per Joh. Seb. Bach. / cum subjecto. Pedaliter* (J. C. Bach)

P 805: Fuga (J. G. Walther)

Für die vorliegende Untersuchung konzentrieren wir uns auf BWV 574 b (während wir BWV 574 a vernachlässigen), da es sich hier um die älteste Bearbeitung handelt. Die beiden Handschriften, die BWV 574 b enthalten, scheinen unmittelbar auf ein verschollenes Autograph zurückzugehen, wobei Walthers Abschrift in *P 805* möglicherweise etwas älter ist als die von Johann Christoph Bach im Andreas-Bach-Buch (im folgenden ABB).²⁰ Beide scheinen aber nach derselben Vorlage kopiert zu sein, die vor der Abschrift im ABB geringfügig korrigiert wurde. Merkwürdigerweise erwähnt nur J. C. Bach den Namen Legrenzi – der Name fehlt auf der maßgeblichen Abschrift von Bachs Vetter J. G. Walther.

Wäre es möglich, daß Johann Christoph Bach diese irrtümliche Zuschreibung eigenmächtig selber vorgenommen hat? Es wäre leicht, wenn man sich nur auf sein Gedächtnis verläßt, die beiden norditalienischen Komponisten zu verwechseln, die ungefähr zur selben Zeit (in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) und in derselben Gegend tätig waren.²¹ Möglich wäre auch, daß es sich

¹⁸ J. A. Brokaw II, *The Perfectability of J. S. Bach, or Did Bach Compose the Fugue on a Theme by Legrenzi, BWV 574a*, in: *Bach Perspectives 1*, hrsg. von R. Stinson, Lincoln 1995, S. 163.

¹⁹ Die Liste der Quellen wurde zusammengestellt nach NBA IV/5–6 (D. Kilian, 1979), S. 500 f. und 570–577, sowie nach Williams (wie Fußnote 1), S. 171 und 174.

²⁰ R. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University 1987, S. 313–315.

²¹ Es sei daran erinnert, daß Legrenzi sich sogar um die vakante Stelle des „Maestro di Cappella“ an S. Petronio in Bologna bewarb, der Modena am nächsten gelegenen Stadt (wo Bononcini wirkte). Die Mehrzahl seiner gedruckten Opera erschien in

mit falscher Bezeichnung handelte. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung läßt sich dies nicht mit Sicherheit entscheiden. Sicher ist nur, daß die Mehrzahl der Quellen Legrenzi nicht erwähnt und wir daher Grund haben, seine Verbindung mit BWV 574 in Frage zu stellen.

Zudem gibt es auch noch andere Beispiele für falsche Zuschreibungen in mit J. S. Bach in Verbindung stehenden Musikhandschriften. Ein bekannter Fall ist die Konzerttranskription BWV 979 „nach Torelli“.²² Die Quelle für dieses Werk von der Hand Johann Bernhard Bachs erwähnt den italienischen Komponisten nicht; der Titel lautet schlicht „*Concerto. Ex H.*“²³ Die Verbindung zu Torelli wurde viel später gezogen – in den 1960er Jahren, als in der Österreichischen Nationalbibliothek eine Abschrift des dem Werk zugrunde liegenden Streicherkonzerts aus dem frühen 18. Jahrhundert entdeckt wurde, die den Namen des Bologneser Meisters trägt.²⁴ Auffällig an diesem Werk – und unmittelbar erkennbar, wenn man Bachs Transkription mit einem beliebigen Solokonzert von Torelli vergleicht – ist, daß es keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem Stil Torellis aufweist. Tatsächlich wird es in einer in Schweden überlieferten späteren Quelle²⁵ mit Vivaldi in Verbindung gebracht. Erst 2005 konnte überzeugend nachgewiesen werden, daß dieses Werk in Wirklichkeit von Vivaldi stammt (in dessen Werkverzeichnis es nun die Nummer RV 813 trägt).²⁶ Besonders interessant ist in diesem Fall, daß ausgerechnet die älteste Quelle die Zuschreibung an Torelli enthält. Es sei darauf hingewiesen, daß die Musik Torellis in Weimar keineswegs unbekannt war, wie auch die Übertragungen von Werken aus seinem Opus 8 (Bologna 1709) von Johann Gottfried Walther zeigen.²⁷

Ein ähnliches Beispiel, das in viel engerer Beziehung zum Andreas-Bach-Buch steht, ist die in der Möllerschen Handschrift Georg Böhm zugeschriebene Suite in f-Moll. Das Werk besteht aus den drei Sätzen Allemande, Courante und Sarabande. Es konnte nachgewiesen werden, daß diese Sätze tatsächlich sämtlich aus Johann Matthesons *Pièces de Clavecin* (London 1714)

Venedig bei Francesco Magni („detto il Gardano“), der auch Bononcinis op. 6 verlegte.

²² „Concerto h-moll BWV 979 nach dem Violinkonzert d-Moll von Torelli“, wie es in NBA V/11 Krit. Bericht (K. Heller, 1997), S. 90–92, genannt wird. Die Zuschreibung an Torelli erscheint allerdings aus stilistischen Gründen nicht unplausibel.

²³ D-B, P 280. Vgl. NBA V/11 Krit. Bericht, S. 90.

²⁴ Der Eintrag im Bibliothekskatalog lautet: „Concerto del Sigr. Gioseppe Torelli“ (A-Wn, E. M. 143. a-d Mus.) Vgl. NBA V/11 Krit. Bericht, S. 91.

²⁵ Ebenda. Diese Abschrift des frühen 19. Jahrhunderts ist überliefert in S-L, Lit. D. 28.

²⁶ F. M. Sardelli, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, in: Studi Vivaldiani 5 (2005), S. 45–79.

²⁷ Tagliavini (wie Fußnote 10).

stammen.²⁸ Dieser Umstand läßt an der Zuverlässigkeit einiger anderer von Johann Christoph Bach in diesen beiden Handschriften vorgenommenen Zuschreibungen zweifeln.²⁹

Diese beiden Beispiele zeigen, daß Zuweisungen in handschriftlich überlieferter Musik (und gelegentlich auch in Drucken) falsch sein können. Die Fehlzuschreibung an Legrenzi könnte folgendermaßen zustande gekommen sein: Johann Christoph Bach könnte sie in einem zweiten Stadium eingetragen haben, nachdem die Musik bereits niedergeschrieben war (wie im Beispiel der Suite von Böhm),³⁰ oder sie könnte von einer fehlerhaften Überlieferung von Bononcini's Sonate herrühren, in der Legrenzi als Autor genannt wurde.

Giovanni Maria Bononcini's „Sonate“ op. 6

Die Sonaten op. 6 sind von besonderem Interesse nicht nur, weil sie das Thema für BWV 574 stellen, sondern auch, weil sie mit Bononcini's bekannter (und außerhalb Italiens hoch geschätzter) Abhandlung *Musico Pratico* (Bologna 1673) zusammenhängen.

Bononcini veröffentlichte sein sechstes Druckwerk 1672 bei Magni in Venedig. Das vollständige Titelblatt lautet:

SONATE | DA CHIESA | A Due Violini | Opera Sesta | DI GIO. MARIA BONONCINI
| Del Concerto de gli Strumenti | DELL'ALTEZZA SERENISSIMA | DI MODANA | Et
Accademico Filarmonico | DEDICATA | ALL'ILL.^{mo} & REV.^{mo} SIG.r ABBATE |
CONTE GIULIO CAMILLO CAMPORI | IN VENETIA | 1672. Apresso Francesco
Magni detto Gardano

Diese Sammlung war ausgesprochen populär, wie ein innerhalb kurzer Zeit erfolgter Wiederabdruck (Bologna 1677)³¹ bezeugt. In der Tat scheint seine

²⁸ H. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S. 252. Vgl. auch Hill, *The Möller Manuscript* (wie Fußnote 20), S. 195.

²⁹ Hill, *The Möller Manuscript*, S. 196.

³⁰ Böhm's Name wurde in einem zweiten Stadium eingetragen; vgl. Hill, *The Möller Manuscript*, S. 195.

³¹ Eine weitere Auflage ist in RISM A/1 genannt; die Verlagsangabe lautet „Bologna, Giacomo Monti, stampa del Gardano“. Das einzige, angeblich in I-Bc erhaltene Exemplar ist in der Bibliothek nicht aufzufinden; hier scheint es sich um einen bibliographischen Irrtum in RISM zu handeln. Vgl. *Addenda e corrigenda a RISM A/I, B/I, B/VI e SartoriL (relativi al posseduto di I-Bc)*, <http://badigit.comune.bologna.it/cmbm/tools/rism.pdf>. (Zugriff: 23. November 2012). Derselbe fehlende Band wird genannt bei O. Mischiati, *Bibliografia e musicologia*, in: *Note d'archivio per la storia musicale – nuova serie III* (1985), S. 171–193.

Musik weithin geschätzt worden zu sein – die *correnti* in seiner nächsten Veröffentlichung zum Beispiel (op. 7) waren „kaum im Druck erschienen [...], als sie bereits von den unersättlichen Virtuosen verschlungen wurden.“³²

Die zwölf Sonaten von Giovanni Maria Bononcini's op. 6 sind in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. In den Worten des Autors:³³

In meinen vorliegenden Bemühungen werden Sie (abgesehen von der Art, die Harmonien und Dissonanzen miteinander zu verknüpfen, und von verschiedenen Tempoangaben, die im konzertanten Stil eingeübt werden können) sehen, daß ich die Tonarten anders als üblich bezeichne, und daß angewendet eher zur Erklärung dessen dient, was ich zu diesem Thema in meiner Abhandlung über die Musik beschreibe, die ich Ihnen bereits versprochen habe und die auch schon vollendet ist, aber noch gedruckt werden muß [...].

Die Sonaten stecken in der Tat voller kontrapunktischer Kunststücke. Der Komponist beschreibt sie als Beispiele für das, was er in seiner angekündigten musikalischen Abhandlung ausführen wird.³⁴ Sie verwenden einige, aber nicht alle zwölf Modi,³⁵ die viele Male in andere Tonarten transponiert werden; zum Beispiel *Sonata Seconda del Duodecimo Tuono una quinta più basso* oder *Sonata Duodecima del Duodecimo Tuono una terza più alto*. Häufig finden sich ungewöhnliche Tempoangaben, etwa 9/16 über 3/8; sie sollen wahrscheinlich verschiedene mögliche Tempokombinationen exemplifizieren.³⁶

In der zehnten Sonate findet sich das erste Thema von BWV 574; der Komponist beschreibt sie als *Sonata Decima del primo Tuono un tuono più basso*, das heißt „Sonata X im ersten Ton, einen Ton tiefer transponiert“. Aufgrund dieser Transposition entspricht die Tonart des Stücks dem modernen c-Moll, was durch die beiden \flat in der Schlüsselvorzeichnung angedeutet wird („dorische

³² „[...] che appena stampati furon per la loro esquisitezza dall' voracità de' Virtuosi assorbiti [...]“. So lautet der Text von Marino Silvanis neuer Widmung im ersten Wiederabdruck von op. 7 (Bologna 1677).

³³ „In questa mia fatica ritroverai (oltre il modo di contessere le Consonanze, è Dissonanze, e diversi intitij del Tempo, che nello stile concertato si può praticare) che hò nominati gli Tuoni fuor dall'uso comune, e ciò perche habbia à valere per maggiore esplicazione di quanto vedrai descritto su questo particolare nel mio Trattato di Musica, che già ti hò promesso, è'l quale sebene è composto, ne resta più, che di metterlo sotto'l Torchio [...]“.

³⁴ Dies bezieht sich auf den oben zitierten *Musico Prattico*.

³⁵ Der Titel der Sonate spezifiziert immer den genauen Ton. Von den zwölf Tönen werden nur der erste, zweite, achte, neunte, elfte und zwölfte verwendet.

³⁶ Eine umfassende Studie von Bononcini's opus VI und seinem „didaktischen“ Status einschließlich einer kritischen Auseinandersetzung mit der im *Musico Prattico* vertretenen Theorie findet sich bei A. Chiu-Wah Yeung, *A Study of Late Seventeenth-Century Compositional Practice: The Sonate da Chiesa (opus 6) of G. M. Bononcini*, Diss. Columbia University 1994.

Notation“). Formal entspricht das Werk in etwa dem in der vor-Corellischen Sonate des 17. Jahrhunderts vertretenen Stil. Die Komposition umfaßt vier kontrastierende Abschnitte mit den Bezeichnungen Allegro, Largo, Adagio und Allegro. Der erste Abschnitt ist ein lebhaftes und komplexes Fugato, auf das ein melodisches Largo folgt, in dem besonders die Kombination von 9/16- und 3/8-Takt von Interesse ist. Das Adagio ist ein typisches Stück im *durezze-e-ligature*-Stil. Im letzten Abschnitt, dem Allegro, findet sich schließlich das fragliche Thema. Es handelt sich nicht eigentlich um ein Fugato, sondern eher um eine einfache Imitation, die auf dem so charakteristischen Thema mit seinen Tonrepetitionen beruht. Mit seinem lebhaften Charakter und den durch die forte- und piano-Wiederholungen erzielten Echoeffekten des Themas bildet dieser Abschnitt einen überzeugenden Abschluß der Sonate.

Zur deutschen Überlieferung und Rezeption von Bononcinis Schaffen im 18. Jahrhundert

Die musikalische Laufbahn von Giovanni Maria Bononcini (geb. 1642 in Montecorone di Zocca/Modena, † 1678 in Modena) war typisch für einen Musiker, der aus einer kleinen Stadt in der norditalienischen Provinz kam, wie Modena eine ist. Er reiste in nahegelegene Städte (vor allem nach Bologna, wo er in die berühmte *Accademia Filarmonica* aufgenommen wurde) und widmete seine gedruckten Werke ortsansässigen Adligen, um sich eine dauerhafte Stellung zu sichern. Dieses Ziel erreichte er im Jahre 1673, als er trotz gewisser Vorbehalte zum Maestro di Cappella am Dom zu Modena ernannt wurde – ein Amt, das er wegen seines frühen Todes allerdings nur wenige Jahre ausüben konnte. Er war der Vater zweier berühmter Söhne, Giovanni (1670–1747) und Antonio Maria (1677–1726), die im Gegensatz zu ihrem Vater beide ihre Karrieren im Ausland verfolgten.

Bononcinis musikalisches Vermächtnis besteht hauptsächlich aus Instrumentalmusik, einigen geistlichen Werken und einer Sammlung von Madrigalen. All dies wäre für seine Epoche absolut durchschnittlich und sein Name wäre wahrscheinlich längst vergessen, wenn er nicht auch die oben zitierte musikalische Abhandlung *Musico Prattico* veröffentlicht hätte. Dieses Werk genoss enorme Popularität. Es wurde posthum drei Mal nachgedruckt und war in ganz Europa geschätzt,³⁷ bis es 1725 von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* abgelöst wurde. Besonders in Deutschland scheint Bononcinis Abhandlung weite Verbreitung gefunden zu haben; sie wurde sogar ins Deutsche übersetzt (Stuttgart 1701). Die Abhandlung weckte auch die Bewunderung von Bachs Vetter Johann Gottfried Walther, der in seinen *Praecepta der musicali-*

³⁷ Wie die zahlreichen, noch heute in ganz Europa überlieferten Exemplare beweisen.

schen Composition (Weimar 1708), dem musikalischen Lehrbuch für Johann Ernst von Sachsen-Weimar, nicht weniger als fünfzehn Beispiele aus Bononcini *Musico Prattico* übernahm.³⁸ Walthers Interesse an Bononcini zeigt sich auch daran, daß er ihm in seinem *Musicalischen Lexicon* (Leipzig 1732) zwei ganze Spalten widmet.

Als Theoretiker scheint Bononcini's Name mithin fest etabliert, aber wie stand es mit seinem Ruf als Komponist? Während der *Musico Prattico* in zahlreichen Exemplaren verbreitet wurde,³⁹ sind die musikalischen Quellen seltener. So sind von seinem Opus IV nur vier Exemplare erhalten.⁴⁰ Es gab im 17. Jahrhundert keine weiteren Auflagen, und die einzige andere zeitgenössische Quelle der Sammlung ist eine in Modena überlieferte Abschrift.⁴¹ Was die Überlieferung von Opus IV in Deutschland betrifft, so findet sich hier derzeit nur ein einziges Exemplar.⁴² Auch wenn heute außerhalb Italiens nur noch wenige Quellen der Sammlung existieren, ist trotzdem anzunehmen, daß seine Musik im Ausland vor allem im 18. Jahrhundert eine gewisse Verbreitung fand. Eine Anthologie seiner Musik, die auch Teile von Opus IV enthielt, erschien in den beiden ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bei Walsh in London.⁴³ Zugleich gab es in gewissem Umfang auch eine handschriftliche Überlieferung; so ist etwa dem 1699 angelegten Inventar der Pfarrkirche von St. Nikolaus in Feldkirch (Österreich) zu entnehmen, daß diese zwei Exemplare der Sammlung (einen Druck und eine Abschrift) besaß.⁴⁴

In Deutschland erfreute sich italienische Instrumentalmusik traditionell einer breit gefächerten handschriftlichen Überlieferung. Ein gutes Beispiel hierfür sind die beiden Konzerte aus Vivaldis op. 4 und 7, die Bach bereits vor ihrer Drucklegung 1714 und 1716 transkribierte.⁴⁵ Ein weiteres, BWV 574 viel näherstehendes Beispiel ist die sogenannte Möllersche Handschrift, in der wir die Partiturabschriften von zwei vollständigen Sonaten aus Albinonis op. 1 finden. Ein handschriftlicher Stimmensatz dieser Sonatensammlung aus dem frühen 18. Jahrhundert wird heute in der Sächsischen Landesbibliothek zu

³⁸ Es ist mir nicht gelungen, die Quelle für Walthers Beispiele zu identifizieren; es muß daher offenbleiben, ob er den italienischen Originaldruck oder die deutsche Übersetzung von 1701 konsultierte.

³⁹ Insgesamt sind heute noch 14 Exemplare dieses Werks erhalten.

⁴⁰ Diese Zahl basiert auf den Angaben in RISM A/I.

⁴¹ P. Lodi, *Catalogo delle opere musicali: Città di Modena, Biblioteca Estense*, Parma 1923 (Reprint: Bologna 1967), S. 441.

⁴² In der Diözesanbibliothek Münster.

⁴³ W. C. Smith, *A Bibliography of the musical works published by John Walsh during the years 1695–1720*, London 1948, S. 169.

⁴⁴ C. Bacciagaluppi, *The Feldkirch Inventory (1699)*, in: *Historical music inventories 1500–1800*, Bd. 3 (2011); <http://inventories.rism-ch.org> (Zugriff: 27. März 2013).

⁴⁵ Williams (wie Fußnote 1), S. 201.

Dresden aufbewahrt. Um zu Bononcini zurückzukehren: Auch heute noch sind einige seiner Vokalkompositionen in Deutschland erhalten, darunter besonders Abschriften von Kantaten und Solomotetten.⁴⁶

Wenn wir andererseits die Rezeption von Legrenzis Instrumentalmusik betrachten, so zeigt sich, daß diese weit verbreitet war wie Bononcinis Werke (mit der Ausnahme, daß Walsh Legrenzi niemals nachdruckte). Interessanterweise besitzt die erwähnte Kirche von St. Nikolaus in Feldkirch auch je ein gedrucktes und ein handschriftliches Exemplar von Legrenzis opus 4, „La Cetra“,⁴⁷ das man bisher für die Quelle der beiden Themen in BWV 574 hielt.⁴⁸

Zuletzt sei noch einmal auf die enge Beziehung zwischen Bach und seinem Weimarer Kollegen Johann Gottfried Walther hingewiesen. Wie wir bereits gesehen haben, stammt eine der beiden Abschriften von BWV 574b – möglicherweise die früheste – von der Hand Walthers. Diese Verbindung gewinnt an Bedeutung, wenn wir bedenken, daß wir in seinem Lexicon erste Informationen darüber finden können, welche italienischen Kompositionen zuerst in Deutschland verbreitet wurden. Erstaunlicherweise enthält sein Eintrag zu Bononcini keine Instrumentalmusik des Komponisten, sondern konzentriert sich fast ausschließlich auf den *Musico Prattico*. Eine Analyse anderer Einträge zu italienischen Komponisten führt zu dem überraschenden Ergebnis, daß Walther sich vorzugsweise zu geistlicher Musik äußerte und in vielen Fällen das Instrumentalschaffen der Komponisten ignorierte.

Andere Quellen deuten an, daß die Musik der Schule von Modena-Bologna über die Grenzen Italiens hinaus eine gewisse Verbreitung fand. Neben recht bekannten Fällen wie dem engen musikalischen Austausch zwischen Bologna und Wien gab es auch weniger bekannte Wege der Verbreitung. Wie das folgende Zitat zeigt, erfreute sich die Musik von Giacomo Antonio Perti (1661–1756), einem Kollegen Bononcinis an der *Accademia Filarmonica* und Kapellmeister in Bologna, in Deutschland einer gewissen Beliebtheit; warum sonst hätte Johann Friedrich Agricola die folgende Bemerkung für nötig gehalten?

Man nehme nur die Messen eines nur kürzlich verstorbenen Stölzels, die Messen und Magnificat des vor wenigen Tagen in Leipzig verstorbenen Bachens, die vielen und unzählbaren Kirchenarbeiten, und zwar vornehmlich die Chöre eines noch lebenden ehrwürdigen Telemanns, die Psalmen eines Händels, und vieler anderer geschickter Männer: so wird man finden, daß wir in Deutschland Männer haben, denen es etwas leichtes ist, es mit einem Perti aufzunehmen.⁴⁹

⁴⁶ Siehe H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S.106, 135–143.

⁴⁷ Bacciagaluppi (wie Fußnote 44).

⁴⁸ Hill, *Die Herkunft von Bachs Thema Legrenzianum* (wie Fußnote 3), S. 105.

⁴⁹ Dok II, Nr. 620.

Die vorstehend diskutierte Zuschreibung an Bononcini wirft auch neues Licht auf die Verbreitung italienischer Musik in Deutschland. Besonders auffällig ist, daß es Komponisten gibt, die heute fast völlig vergessen sind und selbst in modernen wissenschaftlichen Studien kaum noch Beachtung finden, seinerzeit aber weithin rezipiert wurden.

Der Autor ist Luigi Collarile für seine wertvolle Hilfe und Unterstützung bei der Abfassung dieses Beitrags zu Dank verpflichtet; durch seine Vermittlung kam auch der Kontakt zur Redaktion des Bach-Jahrbuchs zustande. Außerdem möchte ich Jean-Claude Zehnder für die Durchsicht der englischen und der deutschen Fassung und seine zahlreichen weiterführenden Hinweise danken.

Anhang: G.M. Bononcini, Schlußsatz der Sonata X aus Opus 6 (Venedig 1672)

95 **Allegro**

Violino I

Violino II

Organo

6 p 6 f 6 # 6 5

99

6 p 6 f 6 p 6 f 6 6 # 6

103

6 5 p f b 6

106

6 b 6 6 b 6 7 6 7 6

