

M
R
7

Bach-Jahrbuch

1975

61

1975

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibl.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON
HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

61. Jahrgang 1975



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1975



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

Anschriften der Schriftleiter:

Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestraße 23

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Columbia-University, New York, N.Y. 10027

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1976

Lizenz 420. 205-310-76. LSV 6700. H 4279

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: VEB Verlagsdruckerei Typodruck-Schaubek, Leipzig I. III-18-90

EVP 9,20 Mark

I N H A L T

	Seite
<i>Hartwig Eichberg</i> (Köln), Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken	7
<i>Emil Platen</i> (Bonn), Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs	50
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts	63
<i>Klaus Häfner</i> (Karlsruhe), Der Picander-Jahrgang	70
<i>Winfried Schrammek</i> (Leipzig), Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion	114
<i>Robin A. Leaver</i> (Reading), Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek	124
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205 a	133
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlichter Briefe	141
A n h a n g	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	162
Neue Bachgesellschaft e.V., Internationale Vereinigung Mitglieder der leitenden Organe	173

A B K Ü R Z U N G E N

- Am.B. = Amalienbibliothek (Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, seit 1787 im Besitz des Joachimsthalschen Gymnasiums und 1914 als Dauerleihgabe in die BB übergeführt)
- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBS_t 2/3 (Mbg und Tb jetzt BB/SPK)
- BB/SPK = Aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*
Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5-162
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971
- Fk = Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, Neudruck Lindau am Bodensee 1956
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Jg. = Jahrgang
- JbP = *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949ff.
- NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.

- NWK = *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1967
- Schering KM = Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- T. = Takt
- TBSt 1, 2/3, 4/5 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
- Wq = Alfred Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de C. Ph. E. Bach*, Leipzig 1905
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken

Von Hartwig Eichberg (Köln)

Die vorliegende Arbeit ist im Zusammenhang mit der Edition des Bandes V/10 der Neuen Bach-Ausgabe entstanden, der die Capricci, die Aria variata, die Sonaten und einzelnen Suiten für Klavier enthält.¹ Dabei mußten unter den fraglichen Kompositionen diejenigen ausgesondert werden, die Bach bisher fälschlich zugeschrieben wurden.² Unsere Studie bezieht sich deshalb zunächst nur auf solche Stücke, die – falls sie echt wären – in den betreffenden Band hätten aufgenommen werden müssen. Dort, wo es sich aus dem Überlieferungszusammenhang ergibt, geht sie auch auf einige der zahlreichen umstrittenen Präludien und Fugen ein.

Unsere Untersuchungen beginnen bei der Überlieferung der einzelnen Stücke.³ Hier ergeben sich vornehmlich zwei Gruppen. Die eine umfaßt Werke glaubwürdiger Überlieferung durch Kopisten aus Bachs Umkreis. (Autographe fehlen vollständig.) Bei all diesen Werken sprechen Stilmerkmale für Bach und – soweit ersichtlich – keine gegen ihn; daher können wir die Stücke als echt im Hauptteil der NBA veröffentlichen. Es handelt sich um:

- BWV 820 Overture F-Dur
- BWV 823 Suite f-Moll
- BWV 832 Suite A-Dur
- BWV 833 Partita del tuono terzo (F-Dur)
- BWV 963 Sonate D-Dur
- BWV 989 Aria variata a-Moll
- BWV 992 Capriccio B-Dur
- BWV 993 Capriccio E-Dur
- BWV 822 Overture g-Moll (Bearbeitung einer fremden Komposition)

Die andere Gruppe umfaßt Stücke mit ungesicherter Überlieferung. Alle diese Stücke besitzen zugleich stilistische Züge, die gegen Bachs Autorschaft spre-

¹ Sie ist dem zweiten, bisher ungedruckten Teil unserer Tübinger Dissertation von 1973 entnommen: *J. S. Bach, Einzelstehende Suiten, Sonaten, Variationen und Capricci für Klavier. Untersuchungen zur Überlieferung und Edition*. Der erste Teil erscheint in Bd. V/10 der NBA.

² Drei Werke waren bereits vor Erscheinen des BWV als Fehlzuschreibungen nachgewiesen worden, und zwar BWV 824, Suite A-Dur von G. Ph. Telemann (durch W. Dankert, im BWV angegeben; s. auch NBA V/5, Krit. Bericht, S. 109), BWV 840, Courante G-Dur von G. Ph. Telemann (K. Schaefer-Schmuck, *G. Ph. Telemann als Klavierkomponist*, Diss. Leipzig 1934, S. 8f.), BWV 970, Presto d-Moll von W. F. Bach (M. Falck, *W. F. Bach*, Leipzig 1913, S. 89).

³ Zum Verhältnis von Überlieferungs- und Stilkritik bei der Klärung von Echtheitsfragen vgl. G. von Dadelsen, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in: *Festschrift K. G. Fellerer*, Köln 1973, S. 78ff.

chen, so daß sie aus seinem Werk ausgeschieden werden müssen. Lediglich bei der B-Dur-Suite BWV 821 war eine eindeutige Entscheidung nicht möglich, da die Glaubwürdigkeit der einzigen Abschrift schwer abzuschätzen ist und der Stil eine entschiedene Abweisung nicht erlaubt.

Folgende Werke können wir als unecht nachweisen:

- BWV 834 Allemande c-Moll
- BWV 835 Allemande a-Moll (J. Ph. Kirnberger)
- BWV 838 Allemande und Courante A-Dur (Chr. Graupner)
- BWV 839 Sarabande g-Moll
- BWV 844/ 844a Scherzo d- bzw. e-Moll (die e-Moll-Fassung ist vermutlich eine Komposition W. F. Bachs, die d-Moll-Fassung eine spätere Bearbeitung, wahrscheinlich aus dem Umkreis J. Chr. Kittels)
- BWV 845 Gigue f-Moll
- BWV 964 Sonate d-Moll (dieses und das folgende Werk sind nicht authentische Übertragungen aus den Soloviolinsonaten J. S. Bachs, vermutlich von W. F. Bach)
- BWV 968 Adagio G-Dur (vgl. BWV 964)
- BWV 969 Andante g-Moll
- BWV 990 Sarabanda con Partitis C-Dur

Im Zusammenhang mit unseren Untersuchungen können wir drei weitere Kompositionen, die in den Werkzusammenhang anderer Bände der NBA gehören, als Fehlzuschreibungen bestimmen:

- BWV 945 Fuge e-Moll
- BWV 960 fragmentarische Fuge e-Moll
- BWV 923a Präludium a-Moll (nicht authentische Bearbeitung des Präludium h-Moll BWV 923, wahrscheinlich aus dem Umkreis J. Chr. Kittels)

Im folgenden werden die Gründe für den Ausschluß der genannten unechten Stücke aus Johann Sebastian Bachs Werkbestand dargelegt. Gemäß der jeweils eigenen Problematik erörtern wir jede Komposition einzeln. Auf die B-Dur-Suite BWV 821, deren Veröffentlichung im betreffenden Supplementband der NBA noch lange ausstehen wird, gehen wir im Appendix ein.

Allemande c-Moll BWV 834 und Gigue f-Moll BWV 845

I. Die Quellen

A. Abschrift in einer Sammelhandschrift aus der Zeit um 1800. BB/SPK: P 1081.

Die Handschrift, drei ineinandergelegte Bogen (Ternio), wird eingehend beschrieben im Krit. Bericht zu NBA V/9 im Zusammenhang mit der e-Moll-Tokkata BWV 914. Sie ist, wie aus dem Possessorenvermerk „Kühnel“ auf der Titelseite hervorgeht, im Umkreis von Ambrosius Kühnel (1770–1813)

entstanden, der zusammen mit Franz Anton Hoffmeister das Leipziger Bureau de Musique, den Vorläufer des späteren Peters-Verlages, begründet hat. Sie gehörte später Franz Hauser und gelangte mit dessen Nachlaß 1904 in die BB.

Die erste Seite trägt den Titel: „Fugen | und | Praeludien. | Von Seb. Bach.“ und darunter den ausführlichen Titel zum ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers wie in Bachs Autograph von 1722. Daneben steht der Possessorenvermerk „Kühnel“.

Inhalt der Handschrift:

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| 1. <i>Fuga</i> | BWV 914, Schlußsatz (S. 2–5) |
| 2. <i>Allemanda</i> | BWV 834 (S. 6/7) |
| 3. <i>Gigue</i> | BWV 845 (S. 8/9) |
| 4. <i>Praeludium. I. di Bach</i> | BWV 846/1 (S. 10/11) |
| 5. <i>Fuga I, á 4 voc:</i> | BWV 846/2 (S. 11/12) |

Die Kopien sind von drei unbekanntem Schreibern angefertigt: Schreiber 1 hat die ersten drei Stücke eingetragen, Schreiber 2 hat S. 10 und Schreiber 3 S. 11/12 beschrieben. Möglicherweise sind die Schriftzüge der Schreiber 2 und 3 auch zweierlei Stadien desselben Kopisten zuzuordnen. (Paul Kast, TBSt 2/3, S. 61, nennt für die gesamte Handschrift nur einen einzigen Schreiber und weist ihm auch die Handschrift *P 1078*, die ebenfalls aus Kühnells Besitz stammt, zu.) Das Titelblatt dürfte Kühnel selbst beschriftet haben, da die Schriftzüge mit seinem Namenszug übereinstimmen. Vielleicht ist in ihm auch Schreiber 1 zu sehen.

Nach den Lebensdaten Kühnells dürfte die Handschrift um 1800 entstanden sein.

B. Abschrift von Anton Werner. BB/SPK: *P 314*.

Die Handschrift entstammt der Sammlung von Josef Fischhof, der auf der restrierten ersten Seite den Titel „*Allemande et Gigue | de J. Seb. Bach.* –“ mit dem Vermerk „nicht erschienen“ und den Incipits der beiden Stücke eingetragen hat. Sie besteht aus zwei ineinandergelegten Bogen (Binio). Der Notentext ist von Fischhofs Kopisten Werner (erste Hälfte des 19. Jahrhunderts) geschrieben:

- | | |
|---------------------|------------------|
| 1. <i>Allemanda</i> | BWV 834 (S. 2–5) |
| 2. <i>Gigue</i> | BWV 845 (S. 6–8) |

Abhängigkeit

Da die beiden Werke, *Allemande* und *Gigue*, sonst nicht überliefert sind, liegt es nahe, daß die jüngere Quelle B von der älteren A abhängt – zumal Werner, der Schreiber von B, in verschiedenen Fällen nachweislich Vorlagen aus der Hauserschen Sammlung, der auch A angehört hat, für Fischhof kopiert

hat. Durch den Textvergleich wird diese Vermutung bestätigt: eine Anzahl von gemeinsamen Fehlern sowie die Setzung der Vorzeichen zeigen, daß beide Handschriften zusammengehören. Durch Sonderfehler von B (z. B. fehlt in der Gigue die erste Hälfte von Takt 19) ergibt sich, daß B von A abhängt. Quelle B ist demnach für die Echtheitsdiskussion ohne Belang.

II. Zur Echtheit

Die beiden Suitensätze wurden zuerst in BG 42 veröffentlicht,⁴ und zwar im ersten Anhang unter den Kompositionen, deren Echtheit nicht sicher verbürgt war. Als Vorlage diente einzig Quelle B; Quelle A war dem Herausgeber Ernst Naumann nicht bekannt. Schon deshalb muß die Frage nach der Echtheit der beiden Sätze neu bedacht werden.

Wie aus dem Titel von Quelle A hervorgeht, war sie ursprünglich für eine Kopie des Wohltemperierten Klaviers vorgesehen. Es wurden aber zunächst drei andere Werke eingetragen, und erst darauf folgen Präludium und Fuge C-Dur aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Während die ersten drei Stücke nur mit den Satztiteln Fuga, Allemanda und Gigue bezeichnet sind, trägt das C-Dur-Präludium auch die Autorenbezeichnung „di Bach“. Die beiden Suitensätze sind also zwar im Zusammenhang mit Bachschen Werken überliefert,⁵ aber nicht eindeutig als Kompositionen J. S. Bachs gekennzeichnet. Angesichts der peripheren Bedeutung der Quelle können sie unter diesen Umständen nur dann als Werke Bachs gelten, wenn ihr Kompositionsstil das zwingend erweist.

Die Allemande stammt von einem Komponisten, der sein Handwerk nur mangelhaft beherrscht. Nach dem raumgreifenden Beginn verliert er schnell den Atem und hilft sich von T. 10 an mit unzusammenhängenden kurzen Phrasen weiter. Starke Zäsuren nach dem dritten 4tel eines jeden Taktes, die durch Halb- oder Ganzschlüsse hervorgehoben werden, wirken trennend. Auch die Motivik verbindet nicht; die Korrespondenzen über weite Strecken hinweg wirken eher zufällig, so z. B. T. 7 und T. 10, zweites/drittes 4tel, oder T. 11, erstes/zweites 4tel, und T. 14, erstes 4tel, oder sie verknüpfen benachbarte Phrasen nur locker, da sie nur angedeutet sind, z. B. T. 15 und 16, erste Hälfte. Der Komponist läßt zwar den Willen zu einer übergreifenden Gestaltung erkennen: nach dem Anfangsteil in der Tonika c-Moll, der mit T. 14 abschließt, soll über Modulationen die Dominante von g-Moll angestrebt und ausgebaut werden (T. 21/22) und schließlich eine fallende Sequenz in die Schlußkadenz hineinleiten. Er vermag einen solchen Plan jedoch nicht auszufüllen. Das wird u. a. daraus deutlich, daß er bereits in T. 18 die Dominante

⁴ Dabei wurde die Wiederholung des T. 20 der Allemande unterdrückt und in die Mitte von T. 60 entsprechend T. 10f. ein weiterer Takt (T. 10b/11^a) eingeschoben, der nicht in der Quelle steht. Unsere Taktnumerierung folgt der Quelle.

⁵ Die Abschrift der Fuge aus der e-Moll-Tokkata gehört einem verderbten Überlieferungszweig an, vgl. Krit. Bericht zu NBA V/9.

D-Dur im Halbschluß erreicht und diesen Halbschluß im folgenden Takt bestätigt, so daß die nochmalige Befestigung der Dominante in der Wiederholung T. 20/21 überflüssig wird.⁶ Infolgedessen fällt kaum der Mangel auf, daß die darauffolgende Sequenz in T. 22/23 von der dominantischen Stauung durch die erste Hälfte von T. 22 wie durch ein Loch getrennt ist.

Die Allemande vereint barocke Elemente wie den Satztypus der Allemande und die Sequenzen T. 22/23, T. 51/52 und T. 36/37 mit einer frühklassischen Haltung. Diese äußert sich besonders in der Reihungstechnik, aber auch in der Melodik mit ihren seufzerartigen Vorhalten und den weichen Sextsprüngen. Es dürfte sich also um die Schülerarbeit eines Musikers handeln, der aus barocker Tradition zu frühklassischer Sprache drängt. J. S. Bach ist mit Sicherheit als Autor auszuschließen.

Die Gigue läßt dagegen eine geschicktere Hand erkennen; aber auch hier kommt J. S. Bach nicht in Frage. Von den Gígues aus den Englischen und Französischen Suiten sowie aus den Partiten unterscheidet sie sich allein schon durch leichten, homophonen Satz. Die terzenseligen Passagen T. 13/14 und 29 bis 31 sind unverhüllte Merkmale des Galanten Stils. Frühklassische Stilelemente finden wir z. B. auch in einer zunächst barock anmutenden Sequenz, die an die Einführung des Themas am Satzanfang anschließt (T. 3-5). Ihr Gerüst beruht auf einer Septakkordrückung (Es⁷, Des⁷, C⁷), dabei wirkt die harmonische Fortschreitung im einzelnen wenig zwingend: f-g-Es⁷, Es-f-Des⁷ usw. Daß zum Taktbeginn die Harmonie der vorangehenden Takthälfte aufgegriffen wird, ist sichtlich ungeschickt. Der Ablauf wäre spannungsreicher und zugleich kraftvoller, würde er als Quintschrittsequenz harmonisiert, etwa mit dem b-Moll-Akkord bzw. -Septakkord für das zweite 4tel von T. 3; aber offensichtlich war der Sinn des Komponisten lediglich auf den klanglichen Effekt gerichtet. Im übrigen steht der Sequenzabschnitt als selbständiges Element zwischen dem thematischen Beginn und den nachfolgenden beiden Takten, die wiederholt Tonika und Dominante flächenhaft gegeneinandersetzen. Statt barocker Fortspinnung bestimmt frühklassische Reihung den Aufbau des Satzes.

In der Verbindung von barocken und frühklassischen Stilmerkmalen, aber auch in einzelnen Zügen wie den häufigen antizipierenden Repetitionen oder den ausgreifenden Passagen, beispielsweise zu Beginn der Allemande und am Schluß der Gigue, ähneln sich die beiden Suitensätze. Angesichts der gemeinsamen Überlieferung dürften sie deshalb vom selben Autor stammen. Ihr Qualitätsunterschied mag darin begründet sein, daß der Komponist sein Handwerk nicht sicher beherrscht hat; womöglich handelt es sich um Jugendwerke.

⁶ Daß diese Wiederholung, die in der BG gestrichen ist, der Absicht des Komponisten entspricht und nicht etwa auf einem Abschreibefehler beruht, wird aus den ähnlichen Takten 49/50 deutlich. Bezeichnend für den Stil des Satzes ist es allerdings, daß sie ebensogut unterdrückt werden kann.

Allemande a-Moll BWV 835

Die unter Bachs Namen geführte Allemande hat tatsächlich Johann Philipp Kirnberger zum Autor. Sie ist in dem von Fr. W. Birnstiel herausgegebenen „*Musikalischen Allerley*“ im 5. Stück vom 20. 12. 1760 auf S. 19 unter dem Titel „*Allemande. Vom Herrn Kirnberger.*“ abgedruckt.⁷

In die BG ist das Stück auf Grund einer alten anonymen Handschrift (jetzt BB/SPK P 636) aufgenommen worden, und zwar im ersten Anhang von Bd. 42 unter der Rubrik derjenigen „*Compositionen, deren Ächtheit nicht sicher verbürgt ist*“. Bei näherem Zusehen läßt es sich bereits dieser Handschrift entnehmen, daß es sich um eine Komposition Kirnbergers handelt. Dieser ist nämlich ihr Schreiber, und er hat, wie aus dem Schriftbild hervorgeht, während der Niederschrift und unmittelbar danach eine Reihe von Korrekturen angebracht. Sie kennzeichnen die Eintragung in P 636 als Kompositionsniederschrift des Satzes. Birnstiels Druckfassung weicht von ihr, außer in geringfügigen Details, in T. 9/10 ab: die Korrespondenz zu T. 11/12 ist beseitigt, statt dessen wird in T. 9 der Anfang des Satzes, in die Dominante transponiert, aufgegriffen. Wenn man den Worten des Herausgebers Glauben schenken darf, die Sammlung sei „dazu bestimmt, die neuesten musikalischen Versuche guter Tonmeister . . . nach und nach zum Vorschein zu bringen“, so ist die Allemande im Jahr 1760 oder kurz davor entstanden.

Allemande und Courante A-Dur BWV 838

I. Die Quellen

A. Abschrift aus dem 19. Jahrhundert. BB/SPK: P 315.

Der einzelne Bogen (Unio) ist als Auflagestimme mit den beiden Suitensätzen BWV 838 sowie der e-Moll-Fuge BWV 945 beschrieben:⁸

- Bl. 1^r: „*Courante*“
 Bl. 1^v und 2^r: „*Fuga*“
 Bl. 2^v: „*Allemande*“.

⁷ Den Hinweis auf diese Ausgabe verdanke ich Herrn Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

⁸ Hier zwei Bemerkungen zu den Angaben im BWV, P 315 betreffend:

a) Schmieder vermerkt zu BWV 838 unter der Handschrift P 315: „hier nur die Allemande“ und gibt als Quelle für die Courante BWV 840 außer dem Notenbuch der Zeumerin auch P 315 an. Hier liegt eine Verwechslung vor: Die Courante BWV 840 steht nicht in P 315; Allemande und Courante BWV 838 haben in der Überlieferung keinerlei Gemeinsamkeiten mit der Sarabande und der Courante BWV 839/840 aus dem Notenbuch der Zeumerin.

b) Schmieder bezeichnet anlässlich BWV 945 die Handschrift P 315 als defekten Sammelband. Die Anlage des Bogens als Auflagestimme zeigt jedoch, daß er als Einzelbogen beschriftet worden ist. Eine spätere Bleistiftpaginierung mit den Ziffern 21 (= 1^r), 23 (= 2^r) und 24 (= 2^v) weist darauf hin, daß er später einmal einem – losen oder gebundenen – Konvolut einverleibt worden war.

Der Schreiber ist unbekannt; er gehört dem Kreis der Wiener Kopisten um Fischhof und Fuchs an (vgl. Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Diss. Göttingen 1973, dort als Anonymus F 2). Die Quelle ist offenbar 1859 mit der Sammlung Fischhof in die BB gekommen.

In der Handschrift fehlen originale Autorenangaben. Der Bleistiftvermerk zur Allemande: „[J. S. Bach!]“ stammt von derselben Hand wie ein Hinweis auf die Veröffentlichung in der BG: „[B. W. 42, 265]“.

B. Abschrift ehemals in der Sammlung Hauser, heute verschollen.

Die Quelle wurde zur Edition der Fuge BWV 945 und der Suitensätze BWV 838 in der BG herangezogen. Sie wird dort zusammen mit Quelle A folgendermaßen charakterisiert:

In BG 36, S. LXVIII, unter den Vorlagen zur Fuge:

1. alte Handschrift, im Besitz des Herrn Kammerjägers Hauser
2. BB P 315, eine neuere Abschrift.

In BG 42, S. XXXI, als einzige Vorlage zu den Suitensätzen:⁹ alte Handschrift im Besitz des Herrn Kammerjägers J. Hauser, auf einem Bogen mit der Fuge in e-Moll [d. i. BWV 945]; beides ohne Angabe des Komponisten.

Demnach bestand die verschollene Handschrift B aus einem Bogen mit Allemande und Courante BWV 838 und der Fuge BWV 945, alle Stücke ohne Autorenangabe. Nach Auffassung des Herausgebers von BG 36 muß sie älter als A gewesen sein. Ihr Text ist nach der BG zu rekonstruieren. Allerdings muß damit gerechnet werden, daß nicht alle Konjekturen des Herausgebers in den Anmerkungen verzeichnet sind.

C. Abschrift Christoph Graupners im Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. *Mus.ms. 468, Nr. 2.*

Der einzelne, am Falz gebrochene Bogen ist mit einer Klaviersuite beschrieben. Titel und Autorenangabe fehlen. Friedrich Noack hat als Schreiber Christoph Graupner erkannt. Nach Lothar Hoffmann-Erbrechts Urteil ist Graupner dem Stil des Werkes zufolge auch dessen Komponist.¹⁰ Allemande und Courante stehen hier als Satz 2 und 3 der Suite.

Abhängigkeit

Die Quellen A und B haben gemeinsam eine Reihe von Varianten und Fehlern gegenüber C, z. B.:

⁹ Der Herausgeber hat ohne ersichtlichen Grund P 315 nicht als Vorlage berücksichtigt.

¹⁰ Die Suite ist von Hoffmann-Erbrecht nach dieser Quelle ediert in: *Mitteldeutsches Musikarchiv*, Heft 2, 1953, als Nr. 6. Den Hinweis auf diese Ausgabe verdanke ich Herrn Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

Allemande

T. 6, sechstes 8tel, im unteren System in A/B Note a, in C außerdem fis

T. 6, viertes 4tel, in der Oberstimme fis'/e' in A/B, in C eine Terz höher

T. 10, achtes 16tel, cis" in A/B (offenbar ein Fehler), h' in C

Courante

T. 2, Baßnote e fehlt in C

T. 22, erstes 4tel, in A/B 4tel e im Baß, in C statt dessen zwei 8tel d' (angebunden) und h

Diese Lesartdifferenzen legen es nahe, daß C und A/B unabhängig voneinander sind.

Da A und B inhaltlich übereinstimmen, B älter als A ist und der Schreiber von A nachweislich Abschriften aus der Hauserschen Sammlung angefertigt hat, ist allem Anschein nach auch seine Abschrift A nach der Hauserschen Quelle B kopiert.

II. Zur Echtheit

Die bisherige Zuweisung der beiden Suitensätze an J. S. Bach geht von ihrer Veröffentlichung in BG 42 aus. Sie sind offenbar nur deshalb in die BG – allerdings unter die Werke von zweifelhafter Echtheit – aufgenommen worden, weil sie in den damals bekannten Quellen zusammen mit der e-Moll-Fuge BWV 945 überliefert werden, die man für ein Bachsches Jugendwerk hielt (obwohl auch sie dort ohne Autorenangabe steht; dazu weiter unten).

Tatsächlich zeigen die beiden Sätze jedoch keinerlei Stilmerkmale, die auf Bach, auch nicht den jungen Bach hinweisen. Vielmehr bestätigen Züge wie die flüssige, weitgehend aus Dreiklangsfiguren gebildete Melodik sowie häufige retardierende Wiederholungen kleiner Abschnitte im Wechsel von Tonika und Dominante die durch Quelle C nahegelegte Zuweisung an Graupner. Aus dem Werk Bachs sind die Allemande und die Courante jedenfalls zu streichen.

Exkurs I: Zur Echtheit der Fuge e-Moll BWV 945

Die vorangehenden Erörterungen legen es nahe, auch die Echtheit der mit den Suitensätzen Graupners gemeinsam überlieferten Fuge zu überprüfen. Zu diesem Zweck müssen neben den handschriftlichen Quellen A und B auch die frühen Drucke in die Untersuchung einbezogen werden:

1. Der Erstdruck in der „*Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit als Zulage zur Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik*“, Heft 7 vom 17. September 1839. Die Fuge erscheint hier unter dem Namen Johann Sebastian Bachs ohne Hinweis auf die Vorlage mit dem Vermerk „*Bisher noch ungedruckt*“. Sie trägt die Tempobezeichnung „*sehr lebhaft*“. Der ungenannte Herausgeber dürfte wahrscheinlich Robert Schumann selbst gewesen sein.

Auf ihn weist die Tempobezeichnung in deutscher Sprache; auch kann man sich vorstellen, daß ihn an dem Werk das „charaktervolle“ Thema eingenommen hat.

2. Peters-Ausgabe, Heft 9, Nr. 14, 1843. Der Herausgeber Friedrich Conrad Griepenkerl bemerkt im Vorwort zu der Fuge: „Nach einem Abdruck in der ‚Neuen Leipziger Musikalischen Zeitung‘ und nach einer Handschrift. Die letztere wies manche bessere Lesarten auf, die hier benutzt wurden; diese Fuge gehört nicht zu den besten ihres Meisters und dürfte der frühesten Jugendperiode des Meisters angehören.“
3. Die Ausgabe von Hans Bischoff bei Steingraber, Bd. VII, Nr. 20, 1888. Ihre Vorlagen sind die beiden vorangehenden Drucke und Quelle A.
4. BG 36 (1890). Der Herausgeber Naumann führt als Vorlagen die beiden Quellen A und B sowie die drei genannten Drucke an. Statt des Erstdrucks benutzte er einen Abdruck in der Sammlung „J. S. Bach's bisher ungedruckte Piano- und Orgelwerke“, Cah. I, hrsg. von J. Schubert.

Die beiden ersten Drucke machen keine Angaben über ihre handschriftlichen Vorlagen. Aus dem Notentext läßt sich aber erschließen, daß Schumann und Griepenkerl die Quellen A und B oder Abschriften davon benutzt haben.

Der Erstdruck weicht von A und B nur in zwei Lesarten, in T. 12 und 32, wesentlich ab. In beiden Fällen handelt es sich um Stellen, die in den Handschriften fehlerhaft sind; der Druck bietet dafür stimmige Lesarten. Einzelne Abweichungen stellen offenbar satztechnische Korrekturen Schumanns dar:¹¹ Tilgung zweier oktavierender Töne (h', a') in T. 19, verbesserte Baßführung in T. 42 (A statt d auf dem vierten 8tel) und Vermeidung von Quintparallelen durch Tilgung eines abspringenden 8tels (e') in T. 54.

Mit den Handschriften verbinden den Erstdruck drei gemeinsame Fehler:

1. In T. 15 setzt der Themenkontrapunkt im Baß mit g statt mit e ein.
2. In T. 41 liest der Druck ebenso wie A in der Mittelstimme h statt a (Themenkontrapunkt). Da die BG keine Abweichung verzeichnet, auch nicht für A, die Lesartenverzeichnisse in der BG aber häufig unvollständig sind, ist B nicht sicher zu rekonstruieren. In A ist die fragliche Note h deutlich tiefer als die folgende gesetzt: Womöglich hat der Kopist von A lediglich die zweite Hilfslinie vergessen.
3. In T. 54 fehlt das 8tel g' am Taktbeginn im Erstdruck und in A. Die BG verzeichnet nur diese beiden Quellen als abweichend, d. h., offenbar liest B hier g'.

Allem Anschein nach geht also Schumanns Veröffentlichung auf Quelle A, damals im Besitz von Fischhof, zurück. Diese Beziehung liegt auch aus biographischen Gründen nahe, denn Schumann verbrachte den Winter 1838/39 in

¹¹ Zu Schumanns kritischer Haltung gegenüber den überlieferten Texten Bachscher Werke vgl. seinen Aufsatz „Über einige korrumpierte Stellen in klassischen Werken“ (1841), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hrsg. von M. Kreisig, Bd. II, Leipzig 1914, S. 33 ff.

Wien und hatte dabei engen Umgang mit Fischhof. Im übrigen lernte er zu der Zeit auch Hausers Sammlung kennen.¹²

Über die von Griepenkerl erwähnte Handschrift liefern die Abweichungen der Petersausgabe gegenüber dem Erstdruck Aufschluß, denn unter ihnen müssen die von ihm angesprochenen „besseren Lesarten“ zu finden sein. Tatsächlich sind diese Abweichungen nur wenig erheblich. Zum großen Teil handelt es sich um zugesetzte Haltebögen, im übrigen aber um folgende Lesarten (nach einer späteren Auflage, Platten-Nr. 8605):

- T. 14 im Erstdruck zum ersten 4tel der Oberstimme ein Haltepunkt hinzugefügt, von Griepenkerl getilgt;
- T. 41 Mittelstimme, drittes 4tel a, so womöglich auch in B (s. o.), vielleicht aber auch von Griepenkerl aus dem Zusammenhang heraus richtiggestellt;
- T. 42 im Baß, viertes 8tel e statt A, wie in den beiden Handschriften (s. o.);
- T. 54 mit 8tel g', so auch wahrscheinlich in B (s. o.);
- T. 32, 33, 47 Mittelstimme, vierte Note c', h, c' statt d', c', d', vielleicht eine abweichende Deutung der unklaren Lesart in T. 32, die dann auf die Parallelstellen übertragen wurde.

Es findet sich mithin keine einzige Lesart, die es erlaubt, für die von Griepenkerl benutzte Handschrift eine eigene, von A und B unabhängige Überlieferung anzunehmen. Vielmehr enthielt jene auch den Fehler in T. 15 (s. o.). Den Lesarten nach könnte es B gewesen sein. Denkbar wäre auch eine von ihr abhängige Kopie, in der Unstimmigkeiten bereits geglättet waren.

Unsere Untersuchungen führen zu dem Schluß, daß die beiden frühesten Drucke der e-Moll-Fuge BWV 945 höchstwahrscheinlich auf die Handschriften A und B, d. h. auf eine anonyme Überlieferung, zurückgehen. Die Zuschreibung an J. S. Bach geht von Schumanns Veröffentlichung in der Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik aus, die für die Aufnahme in die Peters-Ausgabe die Grundlage bildete. Diese beiden Ausgaben boten fortan die Gewähr für Bachs Autorschaft, die kaum je ernsthaft bezweifelt wurde.¹³ Die auffälligen Mängel sowie die Diskrepanz zu Bachs Kompositionsstil versuchte Griepenkerl dadurch zu erklären, daß er das Stück in Bachs frühe Jugendzeit datierte. Spitta präziserte diese Angabe auf die Ohrdruffer Jahre,¹⁴ eine Zeit also, aus der wir bisher keinen einzigen gesicherten musikalischen Beleg kennen.

Der einheitliche Ablauf der Fuge, der hauptsächlich vom Vortrag des The-

¹² Januar 1839, Tagebuch VI: „Auch bei Hauser in Bach herumgestöbert“ (zitiert nach W. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 225).

¹³ J. Schreyer (*Beiträge zur Bachkritik II*, Leipzig 1913, S. 69), dessen Echtheitskriterien ohnehin unzureichend sind, lehnte sie nur pauschal aus „inneren Gründen“ ab.

¹⁴ Diese Auffassung hat sich bis hin zu W. Neumann (*J. S. Bachs Chorjuge*, Leipzig ²1950, S. 40) und H. Keller (*Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 57) gehalten.

mas in der Grundtonart, als Dux und Comes, und nur von wenigen kurzen, motivisch unselbständigen Zwischenspielen getragen wird, unterscheidet sich jedoch stark von der überschießenden, formal vielfach ungebändigten Phantasie in Bachs frühen Klavierfugen, besonders im E-Dur-Capriccio BWV 993, aber auch in den beiden A-Dur-Fugen BWV 896 und 949.¹⁵ Selbst in einem relativ streng gehaltenen Satz wie dem dritten der D-Dur-Sonate BWV 963, dem die e-Moll-Fuge am ehesten nahekommt, ist die Vielfalt der Mittel und ihrer Anwendung weitaus größer, mehr noch in den ähnlichen Sätzen Nr. 4 der D-Dur-Tokkata BWV 912 und Nr. 2 der e-Moll-Tokkata BWV 914 sowie dem Präludium zur F-Dur-Partita BWV 833. Angesichts der anonymen Überlieferung gibt es also keinen Grund, das Werk für J. S. Bach in Anspruch zu nehmen.

Eine Zuweisung an einen anderen Komponisten nach rein stilistischen Merkmalen ist bei dem wenig charakteristischen Werk und seiner mäßigen Qualität kaum möglich. Die gemeinsame Überlieferung mit den beiden Suitensätzen lenkt den Blick auf Graupner. Die wenigen Klavierfugen, die von ihm erhalten sind, liefern keine stilistischen Anhaltspunkte. Immerhin zeigt sich im Thema sowie an dem 16tel-Kontrapunkt, der zuerst in T. 35 auftritt, eine Vorliebe für Figurationen ohne Durchgangs- und Wechselnoten, sondern mit Sprüngen, wie sie für die Melodik in Graupners Klaviersuiten bezeichnend sind.

Exkurs II: Zur Echtheit der Fuge e-Moll BWV 960

An dieser Stelle wollen wir die Echtheit einer weiteren Fuge erörtern, die ebenfalls fälschlich als Bachsches Werk gilt (vgl. z. B. Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, S. 52f.): der fragmentarischen Fuge e-Moll BWV 960.

Einzige Quelle ist das sogenannte Andreas-Bach-Buch (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, III.8.4, ausführliche Beschreibung im Krit. Bericht zu NBA IV /5-6). Die Eintragung beginnt dort auf Bl. 117^v oben und bricht am Schluß von Bl. 118^r mit T. 142 der Fuge ab. Kustoden für den folgenden Takt sowie der Vermerk „Verte“ verweisen auf den Anschluß; der Schluß fehlt jedoch. Das Fugenfragment hat weder einen Titel noch eine Autorenangabe.

Es wurde als Bachsches Werk zuerst in BG 42, erster Anhang, unter den Kompositionen von zweifelhafter Echtheit veröffentlicht. Als Begründung diente dem Herausgeber Naumann die Ähnlichkeit der Schrift mit der J. S. Bachs.¹⁶ Die Ähnlichkeit der Schrift kann jedoch nur den Ungeübten täuschen: die Form der Schlüssel, der Akkoladenklammer, der Viertelpause und die stark

¹⁵ Überliefert in Möllerscher Handschrift bzw. Andreas-Bach-Buch. BWV 949 ist in die *Stilistischen Untersuchungen zu ausgewählten Klavierfugen J. S. Bachs*, Diss. Hamburg 1970, von E. Krüger einbezogen.

¹⁶ Vgl. BG 42, S. XXXII. Womöglich folgte Naumann einer von A. Dörfel im Register des Andreas-Bach-Buches zu der Fuge gesetzten Bemerkung: „(wie sehr wahrscheinlich, Bachs Handschrift.)“ Von diesem stammt auch ein anderer Zusatz, der auf den 15. Juni 1881 datiert ist.

schräg gestellten Kreuz-Vorzeichen sprechen eindeutig gegen Bach. Leider läßt sich der Schreiber, von dem auch die viertaktige Kompositionsskizze auf der vorangehenden Seite (Bl. 117^r) stammt, bisher nicht identifizieren. Das ist um so bedauerlicher, als sich aus einigen Korrekturen im Notentext der Fuge ergibt, daß der Schreiber auch der Autor des Werkes ist: die Eintragung in das Andreas-Bach-Buch ist die Kompositionsniederschrift der Fuge.

Dies geht besonders aus der Unterstimme in den Takten 55, 57 und 59 hervor:

T. 55, viertes 16tel, ursprünglich d, dann durchgestrichen, statt dessen G und zur Verdeutlichung der Buchstabe „g“ über die Korrektur geschrieben;

T. 57, viertes 16tel, die zuerst geschriebene Note e abgelöscht und durch A ersetzt (diese paßt nicht zu dem Balken der 6-16tel-Gruppe);

T. 59, viertes 16tel, hat den entsprechenden Ton H ohne Korrekturen.

Hieraus wird deutlich, daß der Schreiber zunächst beabsichtigte, ein Zwischenspiel mit einer Baßstimme zu entwickeln, die lediglich aus dem Motiv des siebten Thementaktes gebildet ist. Bei dem zweiten der zweitäktigen Sequenzglieder verfiel er darauf, nachdem er T. 57 schon geschrieben hatte, im zweiten Takt des Sequenzmodells die harmonische Fortschreitung zu verdeutlichen: der Quartschritt hebt die Tonika heraus. Deshalb korrigierte er in dem eben geschriebenen T. 57, änderte rückwirkend T. 55 und konnte beim dritten Sequenzglied die verbesserte Fassung direkt niederschreiben.

Handelt es sich in diesem Fall um die Ausarbeitung einer Stimme, so zeigen andere Korrekturen, wie der Komponist den musikalischen Verlauf beim Schreiben entwickelt:

T. 104: Die beiden Unterstimmen folgen noch dem Sequenzmodell der vorhergehenden Takte. (Die BG hat den Rhythmus der Unterstimmen in T. 104 – ohne Anmerkung – an die beiden folgenden Takte angeglichen.) In der Oberstimme mit dem letzten Takt des Themas wollte der Komponist zunächst als vierte Note dis⁷ setzen, korrigierte dann aber in d⁷; dennoch passen hier die Oberstimme und die begleitenden Unterstimmen wenig zusammen. Eine Lösung bringt der folgende Takt mit der Änderung des Rhythmus in den Unterstimmen.

T. 115: In der Oberstimme hat der Schreiber zuerst drei 8tel h⁷ mit Balken gesetzt, dann aber das zweite und dritte gestrichen und dem ersten eine Fahne zugefügt. Er beabsichtigte also zunächst mit dem Thema in der Oberstimme statt in der Unterstimme einzusetzen.

T. 36: Auf der dritten Zählzeit ist ein einzelnes 8tel c gestrichen, außerdem ist der Balken der Mittelstimme nicht in einem durchgehenden Zug ausgeführt. Die ursprüngliche Absicht ist nicht ganz klar, aber in jedem Fall sollte die im vorhergehenden Takt einsetzende Baßstimme über das 8tel c weitergeführt werden, wurde dann aber fallengelassen. Wahrscheinlich sollte die Baßstimme T. 36 zunächst 4tel-Note d, 8tel-Note c heißen.

T. 20, 21, 114: In allen drei Fällen hatten die ersten Noten der Oberstimme zuerst eine 8tel-Fahne, sollten also ursprünglich einzeln stehen, sind dann aber mit Balken an 3-8tel- bzw. 6-16tel-Gruppen angeschlossen worden.

Die Kompositionsweise der Fuge läßt an einen Schüler J. S. Bachs denken. Ein Werk Bachs ist sie jedenfalls nicht. Die Identifizierung des Schreiberkomponisten würde zugleich einen wichtigen Anhaltspunkt für die Herkunft des Andreas-Bach-Buches liefern.

Sarabande g-Moll BWV 839

Das Stück stand zusammen mit der Courante G-Dur BWV 840 in dem sogenannten Notenbuch der Zeumerin, ehemals im Besitz der Thüringischen Landesbibliothek Gera, auf das Hermann Kretzschmar in JbP 1909, S. 57 ff., aufmerksam gemacht hat. Da diese Quelle zur Zeit unauffindbar ist, können wir uns nur auf die Angaben Kretzschmars stützen. Sie dürfte in dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sein, denn Bl. 14^r trägt den Vermerk „Den 7. März 1735“, und das Repertoire verrät den Einfluß von Sperontes' Sammlungen. Die Sarabande und die Courante sind aufeinanderfolgend als Nr. 26 und Nr. 27 eingetragen. Ihre Titel lauten „*Sarabando del Sig: Bach Lips.*“ und „*Courante die Bach*“. Den Notentext der beiden Sätze hat Kretzschmar im Anhang auf S. 71 f. abgedruckt.

Kretzschmar deutet in seinem Aufsatz bereits an, daß die Abschriften im Notenbuch der Zeumerin nicht immer zuverlässig sind. Wie die Courante zeigt, verdienen auch die Autorenangaben wenig Vertrauen. Sie ist nämlich in anderen Quellen als Satz einer Ouvertürensuite von Georg Philipp Telemann belegt: in *P 801*, geschrieben von Johann Gottfried Walther, und in *Mus.ms. 1231* der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, geschrieben von Graupner.¹⁷ Unter diesen Umständen ist auch die Zuschreibung der Sarabande an J. S. Bach zu bezweifeln. Sie ließe sich nur durch überzeugende stilistische Argumente sichern. Seinem Stil nach kommt das Stück jedoch nicht als Werk Bachs in Frage.

Um ein Frühwerk kann es sich nicht handeln; dagegen sprechen sein klarer und ausgewogener Aufbau und die weitgespannten melodischen Bögen: Der erste Teil gliedert sich in zwei Phrasen (T. 1-4 und T. 5-11), die beide zur Dominante streben. Der zweite Teil bringt zunächst ein neues Motiv, das den Abschnitt von T. 12-23 bestimmt und ihm eine eigenständige Bedeutung verleiht. Durch die Verbindung einer harmonischen Fortschreitung in fallenden Quinten bzw. steigenden Quartan von A-Dur in T. 12 bis nach Es-Dur in T. 18 und einer steigenden Sequenz wirkt der ganze Abschnitt bis zu der ab-

¹⁷ Vgl. K. Schaefer-Schmuck, a.a.O., S. 8f.; H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“*, Hamburg 1969, besonders S. 51.

schließenden Kadenz auf der Parallele (T. 22/23) als einheitliches Gebilde. Der Schlußteil T. 24–33 knüpft wieder an den Beginn des Satzes an. T. 24 bis 28 führt ähnlich wie T. 1–4 auf eine Dominante, diesmal auf die der Subdominante c-Moll. Sie wird mehrfach bestätigt, bis eine kurze kadenzierende Wendung zur Grundtonart g-Moll zurückkehrt.

Mit Bachs reifem Stil, wie wir ihn etwa aus seinen drei Suitenzyklen kennen, sind folgende Merkmale unvereinbar:

1. Die unselbständige, lediglich unterstützende Baßstimme.
2. Die freie Motivfolge in T. 12–18: die – ohnehin wenig prägnante – Sequenz in den Oberstimmen T. 14–17 wird durch den Baß verunklart.
3. Die gewaltsamen melodischen Fortschreitungen, bei denen die Strebewirkungen der einzelnen Intervalle nicht ausgewogen sind, vgl. z. B. T. 1 ff. die Oberstimme $g'' / es'' / e'' / fis''$, entsprechend auch T. 5 ff., außerdem die Mittelstimme T. 24 ff. Auch wenn man die beiden oberen Stimmen zu einer zusammenfaßt, bleibt der melodische Verlauf unausgewogen.
4. Die plötzliche Wendung nach g-Moll in T. 30/31, nachdem zuvor fünf Takte lang G-Dur als Dominante von c-Moll vorgeherrscht hatte. Von diesem Rückungseffekt her sind auch die anderen chromatischen Fortschreitungen zu verstehen, z. B. Baß und Diskant in T. 2/3. Ihnen fehlt die Strebewirkung: zwischen der c-Moll-Harmonie und dem dominantischen vermindernten Septakkord in T. 2 liegt ein Einschnitt, die Akkorde sind beziehungslos nebeneinandergesetzt. Für Bachs Stil ist demgegenüber bezeichnend, daß harmonische Ereignisse gleichmäßig nach vorn wie zurück bezogen sind.
5. Die überbietenden und bestätigenden Wiederholungen an den Halbschlüssen und Schlüssen in T. 3/4, 9–11, 26–30 und 31/32.

Angesichts der fragwürdigen Überlieferung ist die Sarabande als Werk Bachs auszuschließen. Auf Grund der drei letztgenannten Stilmerkmale scheint es uns möglich, daß sie ebenso wie die Courante von Telemann stammt.¹⁸

Scherzo e-Moll (d-Moll) BWV 844a (844) und Andante g-Moll BWV 969

Wegen gemeinsamer Quellen und ähnlicher Echtheitsprobleme werden Scherzo und Andante hier zusammen behandelt.

I. Die Quellen

A. Abschrift von Michel. BB/SPK: P 563.

Die Handschrift besteht aus einem Bogen, in den ein einzelnes Blatt eingeklebt ist. Unter dem Titel „*Suite pour le Clavecin. par J. S. Bach*“ enthält sie folgende Stücke:

¹⁸ Zu Telemanns Stileigentümlichkeiten im Gegensatz zu denen von J. S. Bach vgl. W. Danckert, *Die A-Dur-Suite in Friedemann Bachs Klavierbuch*, ZfMw VII, 1924/25, S. 305 ff.

1. *Scherzo*. BWV 844a (S. 1)
 2. *Praeludium*. BWV 933 (S. 2)
 3. *Fugetta*. BWV 872a/2 (S. 2/3)
 4. *Praeludium*. BWV 901/1 (S. 4/5)
 5. *Menuet*. Wq 111 (S. 5) mit Autorenangabe „C. Ph. E. Bach“.
- Seite 6 ist leer und unrastriert.

Alle Stücke sind auf Klavierakkoladen geschrieben. Scherzo und Menuett verwenden im oberen System den Violinschlüssel, die beiden Präludien und die Fughetta den Sopranschlüssel. Schreiber der Handschrift ist der als Kopist C. Ph. E. Bachs bekannte Michel, einer Angabe Poelchaus in P 241 zufolge „*Tenorist beym Bachschen Kirchenchore in Hamburg 1787*“. Seine Abschriften dürften zum größten Teil in der Zeit zwischen 1780 und 1790 entstanden sein (vgl. TBSt 1, S. 24, und Krit. Bericht zu NBA V/4, S. 19).

Das Nachlaßverzeichnis von C. Ph. E. Bach führt unter den Werken J. S. Bachs auf S. 68 als achten Titel eine „*Suite pour le Clavecin*“ auf. Damit könnte unsere Handschrift gemeint sein, vielleicht aber auch ihre Vorlage, die sich in C. Ph. Emanuels Besitz befunden hat (s. u. im Abschnitt Abhängigkeit).¹⁹

B. Abschrift von Hermann Nägeli im Nägeli-Nachlaß in der Zentralbibliothek Zürich. Ms. Car. XV 244, A 8b.

Auf dem einzelnen Blatt sind zwei Werke niedergeschrieben:

1. auf der Vorderseite „*Praeludium zu der ‚Französischen Suite‘, von J. S. Bach, in Es*“. BWV 815a (Signatur: 8a), und
2. auf der Rückseite „*Scherzo di G. S. Bach*“. BWV 844a (Signatur: 8b).

Der Schreiber der Handschrift ist Hermann Nägeli, der Sohn des Musikverlegers Hans-Georg Nägeli. Er hat die Sammlertätigkeit seines Vaters nicht fortgesetzt, sondern wertvolle Bestände der ererbten Sammlung verkauft. Bei solchen Gelegenheiten verfertigte er zuvor Abschriften aus den betreffenden Handschriften (vgl. Detlef Gojowy in: BJ 1970, S. 68). Am Rande der Seite, in Fortsetzung der zweiten Akkolade hat Hermann Nägeli eine zweite Volte für den ersten Teil des Scherzo nachgetragen.

C. Abschrift aus dem Nachlaß von Johann Christian Heinrich Rinck im Besitz der Library of the School of Music, Yale University, New Haven. LM 4813b.

Die Handschrift trägt von späterer Hand den Titel „*Ouverture in Style of Händel, by Mozart. Sonata in F minor, by C. Ph. E. Bach. Toccata by J. S. Bach*“. Inhalt und Einrichtung:

¹⁹ Von den beiden Klavierbüchern für Anna Magdalena Bach sind nur die Abschriften Michels, nicht aber die Originalhandschriften verzeichnet, obwohl sie zu Emanuels Nachlaß gehört haben müssen. Offenbar wurden sie als Erinnerungsstücke der Bachschen Familie zurückgehalten. Vgl. Krit. Bericht zu NBA V/4, S. 17f. und S. 61f.

- „*Ouverture de Mozart, dans le style de Händel*“ (S. 2)
 „*Sonate. Emmanuel Bach*“ Wq 63,6 (S. 6)
 „*Toccatina per il Cembalo da J. S. Bach*“ (S. 8)

Die „Toccatina“ besteht aus sechs Sätzen:

1. „*Larghetto*.“ Präludium BWV 899/1 (S. 8).
2. „*All^o*“, Fuge BWV 900/2, nach d-Moll transponiert. Sie schließt auf der letzten Akkolade von S. 8 unmittelbar an das vorangehende Stück an, indem mit dem Schlußakkord das Fugenthema beginnt.
3. „*Adagio*“, Präludium BWV 923a. Der Schlußakkord der vorangehenden Fuge ist in einen Spannungsakkord umgewandelt, der den Beginn des Adagio vorbereitet. Nach einem Doppelstrich schließt das Adagio unmittelbar in derselben Akkolade an.
4. „*Allegro Scherzando*.“, Scherzo BWV 844. Es folgt auf S. 13 dem Adagio unmittelbar auf dessen letzter Akkolade nach einem Doppelstrich, jedoch mit eigener Akkoladenklammer, eigenen Schlüsseln und Tonartenvorzeichen.
5. „*And^{te}*.“, Andante BWV 969. Es schließt auf S. 14 an den vorangehenden Satz auf derselben Akkolade nach einem Doppelstrich an, mit eigenen Schlüsseln und Tonartenvorzeichen für g-Moll, und endet unten auf S. 15. Hinter dem Schlußstrich steht der Vermerk „*Volti*“.
6. „*Presto*.“, Presto Fk 25/2 von Wilhelm Friedemann Bach, fälschlich Johann Sebastian zugeschrieben (als BWV 970, vgl. aber Falck, a.a.O., S. 89), S. 16/17.

Die Quelle ist wahrscheinlich von dem Kittel- und Forkelschüler Rinck (1770 bis 1846) geschrieben. Mit dessen Nachlaß hat sie der amerikanische Musikforscher Lowell Mason erworben. Nach Masons Tod gelangte seine Sammlung in die Yale University.

D. Abschrift ehemals in der Sammlung Schelble-Gleichauf, Frankfurt a. M., heute verschollen.

Die Abschrift lag der Veröffentlichung im Supplement der Peters-Ausgabe (1880 hrsg. von Ferdinand August Roitzsch) zugrunde. Dieses enthält als Nr. IX (S. 60–66) „4 zusammenhängende Clavierstücke ohne besonderen Titel“, die mit den Nummern 3–6 der Toccatina in Quelle C identisch sind (BWV 923a, 844, 969, Fk 25/2). In einer Fußnote wird als Editionsvorlage eine „Abschrift aus der Schelble'schen Sammlung, durch Gleichauf“ genannt.²⁰ Ebenso diente die Quelle als einzige Vorlage neben der Peters-Ausgabe für Scherzo, Präludium und Andante in BG 42. (Vom Presto ist nur das Thema angegeben.) Ihr Notentext kann aus den beiden Ausgaben weitgehend rekonstruiert werden. Ein Hinweis, daß den vier Stücken ebenso wie in C zwei weitere vorangestanden hätten, findet sich nirgends.

²⁰ Zu Johann Nepomuk Schelble (1789–1837) und Franz Xaver Gleichauf (1801–1856) und ihrer Sammlung vgl. Krit. Bericht zu NBA IV/5–6, Quelle C 23.

E. Abschrift ehemals im Besitz von Wilhelm Rust, heute verschollen.

Die Quelle wurde als Vorlage für die e-Moll-Fassung in BG 42 benutzt. Sie enthielt wie Quelle A die drei Sätze BWV 933, 872a/2 und 901/1, und zwar mit den gleichen Lesarten (vgl. die Bemerkungen zu diesen drei Stücken im Vorwort zu BG 36, S. LXI, XCIV, LVIII). Der Herausgeber von BG 36 und 42 hielt sie offenbar für älter als A. Demnach könnte A von E abhängen oder mit E auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

Abhängigkeit

Von den vier Quellen A, B, C, D gehören je zwei – A, B und C, D – zusammen. Die beiden Paare überliefern das Scherzo in zwei verschiedenen Fassungen, die sich u. a. in der Tonart und in der Gestalt des Mittelteiles unterscheiden. Das Andante ist nur in C und D enthalten.

Eine enge Beziehung zwischen A und B liegt schon deshalb nahe, weil ihre beiden Schreiber Zugang zu Handschriften aus C. Ph. E. Bachs Besitz hatten. Sie wird durch eine Reihe gemeinsamer Fehler belegt, z. B. steht das fünfte 16tel in T. 11, Unterstimme (d') in A fälschlich mit Kreuz, das zu der vorangehenden Note gehört; B hat vor dieser das Kreuz ergänzt, aber auch das Kreuz vor d' beibehalten und dazu ein Achtungszeichen gesetzt. Abschrift B ist vermutlich von A unabhängig, denn sie enthält, am Rande nachgetragen, eine zweite Volte für den ersten Teil des Scherzo, die in A fehlt. Vermutlich war sie auch in der Vorlage ergänzend notiert, so daß Michel sie übersehen hat.²¹ Da A die ältere Handschrift ist, dürften beide Quellen unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die einst C. Ph. E. Bach besessen hat und die dann an Hans-Georg Nägeli gelangt ist.

Über diese Vorlage läßt sich wahrscheinlich aus der Handschrift P 550, ebenfalls einer Kopie Michels, Aufschluß gewinnen. Sie überliefert ein ähnliches Repertoire wie A: das Präludium BWV 872a/1, das zu der in A enthaltenen Fuge BWV 872a/2 gehört,²² Präludium und Fuge d-Moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers mit dem Präludium in der Frühfassung BWV 875a und drei einzelne Sätze von Wilhelm Friedemann Bach Fk 26 bis

²¹ Wir gehen bei diesem Schluß von der Annahme aus, daß die nachgetragene Volte keine Ergänzung Nägelis darstellt. Hermann Nägelis Unselbständigkeit beim Kopieren wird nicht nur aus dem oben angeführten Beispiel des Kreuzes mit Achtungszeichen deutlich, sondern gerade auch aus der ergänzenden Notation der zweiten Volte für den zweiten Teil: offensichtlich war sie in der Vorlage – wie in A – nur angedeutet, und Nägeli schrieb deshalb die von ihm sinngemäß ergänzten Noten kleiner.

²² Die Frühfassungen von Präludium und Fuge Cis-Dur sind zwar nicht zusammen überliefert. Daß sie aber schon bei Bach zumindest benachbart gestanden haben, dürfte aus einer weiteren Überlieferung der Fughetta BWV 872a/2 (in etwas erweiterter Gestalt gegenüber P 563) in Agricolas Abschrift P 595, *adn.* 4 hervorgehen, da sie hier mit der d-Moll-Fuge BWV 875/2 (in einer früheren Fassung als in P 226) vereinigt ist. Vgl. W. Breckoff, *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Diss. Tübingen 1965, S. 23, siehe auch S. 69, 73.

28. Ihre Vorlage ist eine Handschrift aus dem Konvolut *P 226* (S. 21–32), geschrieben überwiegend von Anna Magdalena Bach (späte Schriftformen), das letzte Stück von Johann Friedrich Agricola (früh). Sie ist zwischen 1738 und 1741 entstanden²³ und gelangte über den Bückeburger Johann Christoph Friedrich Bach in den Besitz Emanuels, von dem auch der Titel „*Einige Clavierstücke und Fugen von J. S. Bach und W. F. Bach*“ sowie die einzelnen Autorenangaben stammen. (Auch in diesem Fall muß offenbleiben, ob die Angabe auf S. 81 des Nachlaßverzeichnisses von C. Ph. E. Bach die Handschrift *P 226* oder *P 550* bezeichnet.) Die beiden in *P 226 / P 550* und in *P 563* überlieferten Sammlungen gleichen sich in der Mischung von Präludien und Fugen Johann Sebastian's, die nach dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers entstanden sein dürften und z. T. in dessen zweiten Teil eingegangen sind, mit einzelnen frühen Stücken seiner beiden ältesten Söhne.²⁴ Auf Grund der Beziehung über Präludium und Fuge BWV 872a liegt die Vermutung nahe, daß sie ursprünglich zusammengehört haben. Ihre Zusammenstellung erinnert an familiäre Sammelhandschriften, wie die Klavierbücher für Anna Magdalena und Wilhelm Friedemann.

Über die verschollene Quelle E, die demselben Überlieferungszweig wie A und B angehört, lassen sich über die bei der Quellenbeschreibung geäußerten Vermutungen hinaus keine weiteren Angaben machen.

Nennenswerte Lesartendifferenzen bei den vier von den beiden Quellen C und D gemeinsam überlieferten Sätzen bestehen nicht. Wenn D nur vier der sechs Sätze enthalten hat, kann sie nicht C zur Vorlage gedient haben. Trennfehler von C gegen D sind nicht mit Sicherheit festzustellen, z. B. kann der Takt 22 des Scherzo, der in C fehlt, erst in D ergänzt worden sein.

Die beiden Fassungen des Scherzo

Die d-Moll-Fassung des Scherzo ist nur innerhalb der Toccata überliefert, einer Vereinigung von sechs Stücken verschiedener Autoren zu einem zyklischen Werk. Bei dieser Zusammenstellung wurden offenbar einzelne Sätze transponiert und damit auf die Grundtonart d-Moll bezogen; die Nummern 2, 3 und 4 sind ausschließlich in diesem Zusammenhang transponiert überliefert. In einigen Fällen, Nr. 1, 2, 3 und – s. u. – Nr. 5, wurden die Satzschlüsse verändert, um Übergänge zwischen den Sätzen herzustellen. Über diese funktional bedingten Eingriffe hinaus weicht der Notentext der ersten beiden Sätze von der sonstigen Überlieferung ab. Im Andante schließlich lassen sich Zeichen einer Bearbeitungstätigkeit feststellen (s. u.). Der Musiker, der die Toccata zusammengestellt hat, hat sich offensichtlich die Freiheit genommen,

²³ Vgl. TBSt 1, S. 35, und A. Dürr in BJ 1970, S. 56; Agricolas Abschrift ist hier als Nr. 9 aufgeführt.

²⁴ Zu den Werken Wilhelm Friedemann's vgl. Falck, S. 88. Das Menuett Wq 111 hat Emanuel 1731 eigenhändig in Kupfer gestochen. Bemerkenswerterweise stimmt es in der Klaviertechnik („mit überschlagenden Händen“) und auch in dem Anfangsmotiv mit zwei frühen Stücken Friedemann's (Fk 25/1 und 25/2) überein.

die ihm vorliegenden Werke eigenmächtig zu verändern. Dabei müssen ihn – mehr noch als die durchgeformten ersten beiden Sätze – das h-Moll-Präludium BWV 923 und das e-Moll-Scherzo BWV 844a durch ihre skizzenhafte Ausführung einerseits und durch den sparsamen, homophonen Satz andererseits zur Bearbeitung herausgefordert haben. Da die Fassungen BWV 923a und BWV 844 nur im Rahmen der Toccata, und zwar transponiert überliefert sind, gehen sie ohne Zweifel auf den Arrangeur der Toccata zurück. Er dürfte wegen der Überlieferung durch Rinck im Umkreis Kittels zu suchen sein, der selbst die von ihm kopierten Bachschen Werke häufig verändert hat. Quelle C selbst läßt keine Spuren einer Bearbeitungstätigkeit erkennen.

Die a-Moll-Fassung des Präludiums BWV 923 ist demzufolge nicht authentisch; im Verzeichnis der Bachschen Werke ist sie zu streichen. Eine stilistische Prüfung der Echtheit des Scherzo muß von der unbearbeiteten e-Moll-Fassung ausgehen. Somit ergeben sich für die Überlieferung des Scherzo zwei Zweige: der eine (Quellen A, B, E) geht auf eine Handschrift im Besitz C. Ph. E. Bachs zurück, der andere mutmaßlich auf eine im Kreis Kittels. Da allem Anschein nach zwischen Michel und dem Erfurter Kreis um Kittel Verbindungen bestanden haben (vgl. Krit. Bericht zu NBA IV/5–6 zu Michel im Teil „Allgemeines“), könnte der Überlieferungszweig C, D von der Quelle A abhängen. Ein Hinweis darauf läßt sich auch in dem Sachverhalt sehen, daß das Schlußstück der Toccata, Fk 25/2, die Bezeichnung „Presto“ nur in einer Abschrift Emanuels, P 683, trägt. In zwei anderen Kopien dagegen, in P 804 sowie P 1184, ist es als „Tempo di Minuetto“ bezeichnet.

II. Zur Echtheit

Das Scherzo

Die Überlieferung des Scherzo als Satz der Toccata läßt an J. S. Bachs Autorschaft Zweifel aufkommen, denn zwei der sechs Sätze, das Andante (s. u.) und das Presto, sind nachweislich unecht. Fragwürdig ist auch die Autorenangabe in Quelle A, da der Titel „*Suite pour le Clavecin*“, der die ersten vier Stücke in Michels Abschrift zusammenfaßt, offenkundig nicht dem Befund entspricht. Scherzo, Präludium, Fughetta und Präludium mit der Tonartenfolge e-Moll, C-Dur, C-Dur, F-Dur können unmöglich eine Suite bilden; dagegen spricht weiterhin auch die unterschiedliche Schlüsselung der Sätze: des Scherzo mit Violinschlüssel, der übrigen mit Sopranschlüssel. Der Urheber des Titels kann mit dem Charakter der Sammlung nicht vertraut gewesen sein. Unter diesen Umständen ist aber auch die Zuverlässigkeit der zusammenfassenden Autorenangabe zu bezweifeln.

Der Blick für die wesentlichen stilistischen Merkmale des Scherzo war bisher dadurch getrübt, daß auf Grund der Veröffentlichung in der Peters-Ausgabe und der BG die d-Moll-Fassung für die Hauptfassung gehalten wurde. Diese Einschätzung beruht offensichtlich auf dem stärker ausgeführten Satz, der den einzelnen Stimmen größere Selbständigkeit verleiht. Dieses „Bachische Gepräge“ ist jedoch erst eine Folge der späteren Bearbeitung.

Für die ursprüngliche e-Moll-Fassung läßt sich bereits wegen der Verbindung von empfindsamer Melodik mit simplem Satz aus melodieführender Oberstimme und unselbständiger, harmoniestützender Unterstimme, zu denen nur gelegentlich eine füllende Mittelstimme tritt, J. S. Bach als Autor ausschließen. Gegen ihn spricht auch die Form des Scherzo, das zwar in kleinen Dimensionen, aber schematisch genau, wie ein Sonatenhauptsatz aufgebaut ist. Bach hat nur wenige Werke in dieser Weise gegliedert, etwa die Invention E-Dur und die Präludien G-Dur BWV 902/1 sowie D-Dur, gis-Moll, B-Dur aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Charakteristischerweise läßt jedoch sein durch Fortspinnung und Sequenzbildung bestimmter Kompositionsstil im „Seitensatz“ kein thematisches Gebilde hervortreten. Die Motivik von Haupt- und Seitensatz ist einheitlich, und gelegentlich werden sogar in der Reprise die Stimmen vertauscht, z. B. konsequent in der E-Dur-Invention. Zu Johann Sebastians Werken mit ihrem einheitlichen Ablauf steht das Scherzo mit seiner frühklassischen Themenreihung in deutlichem Gegensatz. Sein Komponist muß somit in der Generation nach J. S. Bach gesucht werden.

Der Überlieferungszusammenhang weist auf Bachs Umkreis, der Gedanke an seine Söhne liegt nahe. Unter diesen kommt Emanuel nicht in Frage, da Michels Kopie nach einer Handschrift aus seinem Besitz, die vermutlich denselben Titel trug, angefertigt ist. Stil und Überlieferung des Scherzo lassen viel eher auf Wilhelm Friedemann als mutmaßlichen Komponisten schließen.

Hohen Reiz gewinnt das Stück durch einen starken Ausdruckswillen, der sich in der an Vorhalten, Synkopen und großen Sprüngen (verminderte Sept) reichen Melodik wie in der eigenartigen inneren Bewegtheit äußert: der Anfang wird von einem drängenden Impetus und retardierenden Synkopen zugleich bestimmt. Der folgende Abschnitt (T. 5–8), der auf dem verminderten Septakkord verharret, bleibt von Unruhe erfüllt, vermag aber doch keine Entwicklung anzuregen. Auch seine Wiederholung führt nicht weiter. Erst eine neue Phrase, die die Bewegungsrichtung nach unten wendet, ermöglicht den „Fall“ in die Kadenz.

Die außerordentliche Ausdrucksfähigkeit steht im auffälligen Gegensatz zu der wenig entwickelten Kompositionstechnik: die Elemente der Exposition (wie der wörtlichen Reprise) werden in wenig verbundenen viertaktigen Phrasen nebeneinandergestellt; die motivische Arbeit zu Beginn des frei gestalteten Mittelteils ist engschrittig, während die ausgedehnte Fortspinnung (T. 22–26) in ihrer motivischen und sequentiellen Ungebundenheit im Rahmen des Satzes beziehungslos ist.²⁵ Eine derartige Unausgewogenheit scheint für Friedemann, zumindest in seinen frühen Werken, bezeichnend zu sein (s. u. zu seinen Stücken Fk 26–28, vgl. auch Friedemanns Kompositionen in seinem Klavierbuch, NBA V/5, Krit. Bericht, S. 65 f.). Auch weist die düstere Verhaltenseite, von der dieses Scherzo erfüllt ist, auf ihn.

²⁵ Vgl. dagegen die Fortspinnung aus dem ähnlichen Thema von J. S. Bachs Orgelsonate d-Moll, BWV 527, 1. Satz.

Schließlich spricht auch die Überlieferung für Friedemann. Denn wenn, wie wir vermuten, Michels Kopien *P 550* und *P 563* tatsächlich auf dieselbe Sammlung zurückgehen, so muß das Scherzo den Stücken Fk 26–28, *Imitation de la Chasse*, *Reveille* und *Gigue*, an die Seite gestellt werden, mit denen es stilistisch übereinstimmt. Alle drei Sätze folgen der gleichen Sonatenform und zeigen ebenfalls die unverbunden gereihten Phrasen in der Exposition, die freien Bildungen im Mittelteil und die wörtlichen Wiederholungen in der Reprise. Dabei ist besonders in den beiden Charakterstücken (*Imitation de la Chasse* und *Reveille*) zu beobachten, wie gegen Ende des Mittelteils die Phantasie des Komponisten abschweift und gewaltsam durch den Halbschluß, der den Eintritt der Reprise vorbereitet, gebändigt wird. Auch in den Reprisen von *Reveille* und *Gigue* fehlen, ähnlich wie im Scherzo, Überleitungen zu dem gegenüber der Exposition transponierten Seitensatz.

Von der *Imitation de la Chasse* gibt es neben den Quellen *P 226* und *P 550* noch eine autographe Niederschrift in *P 329* (S. 71), hier allerdings unter dem Titel „*Bourlesca*“. Diese Eintragung wird von Falck (a.a.O., S. 87) auf Grund des Wasserzeichens in die Leipziger Zeit Friedemanns datiert. Die Schriftformen sind zwar von Kast (TBSt 2/3) als spät eingestuft, haben jedoch Ähnlichkeit mit denjenigen von Friedemanns Eintragung in der Abschrift der Orgelsonaten *P 272* (datiert auf 1730–1733), allerdings nicht mit seinen Schriftzügen in seinem Klavierbüchlein. Die Eintragung bricht wenige Takte nach Beginn der Reprise mitten im Takt am Akkoladenschluß ab, obwohl auf der Seite noch eine Akkolade zur Verfügung steht. Auch die Rückseite des Blattes ist leer. Ob es sich in *P 329* um die Kompositionsniederschrift des Stückes handelt, ist nach den Korrekturen nicht zu entscheiden. Offenbar handelt es sich jedoch um eine frühere Fassung gegenüber der in *P 226/550* überlieferten; z. B. wird in dieser der Halbschluß vor Eintritt der Reprise durch zwei eingeschobene Takte herausgezögert. Unter diesen Umständen darf die Bezeichnung „*Bourlesca*“ als die ursprüngliche gelten. Damit gewinnt der vermutete Zusammenhang des Scherzo mit Friedemanns Stücken in *P 226* weitere Wahrscheinlichkeit im Hinblick auf das Satzpaar *Burlesca-Scherzo* in Johann Sebastian's a-Moll-Partita BWV 827. Zwischen diesen und Friedemanns Stücken, die nach Überlieferung und Stil in Leipzig entstanden sind, dürfte angesichts der Seltenheit der Satztypen eine Beziehung bestehen.

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Ähnlichkeit zwischen dem Anfangsmotiv von Sebastian's Scherzo und der Thematik in dem fraglichen Satz (T. 1, 13) bemerkenswert, besonders aber die Rückleitung zur Grundtonart im zweiten Teil der beiden Stücke (BWV 827/6 T. 24–28 und BWV 844a T. 22–26): in beiden Sätzen entwickelt sich allmählich aus einem verminderten Akkord der Dominantakkord; Ausgangspunkt ist jeweils eine Verarbeitung des Themas (BWV 827/6 T. 22/23, BWV 844a T. 19–21). Bezeichnend für Sebastian's Kunst und für die Unfertigkeit des anderen Komponisten sind die Unterschiede der Gestaltung:

1. Das vorausgehende Thema ist bei BWV 844a eine transponierte wörtliche Wiederholung, bei BWV 827/6 eine charakteristische Umformung (dritter

Ton: Quart statt Terz und vierter Ton: Sekundschritt nach oben statt nach unten), die sequenziert wird.

2. Bei BWV 844a entwickelt sich die Fortspinnung aus dem thematischen Vorhalt (T. 22/23). Sie ist aber sonst ohne Zusammenhang und wirkt angehängt. Bei BWV 827/6 sind die beiden Elemente zu der verbindenden Oberstimmenmelodik auch über die Baßstimme miteinander verzahnt.
3. Die Baßführung ist bei BWV 827/6 konsequent (kleine Terz) und zielstrebig, bei BWV 844a vagierend.
4. Die Melodik der Oberstimme ist in der Fortspinnung von BWV 844a (T. 22 bis 25) frei gebildet, bei BWV 827/6 auf die Motivik des Satzes bezogen: T. 24^b, 25 geht auf T. 4^b zurück.
5. Bei BWV 827/6 entsteht aus der steigenden und dann fallenden Tendenz der Oberstimme ein Spannungsbogen (T. 24^b–28^a). Bei BWV 844a sind die Bewegungszüge nur kurz und ungegliedert; bezeichnend ist auch das ungeschlüssige Verharren am Leitton dis' (T. 23/24).
6. Vor dem Halbschluß (T. 28 bzw. 26) ist in beiden Fällen eine Akkordfolge eingeschoben, die retardierend wirkt und zugleich die Tonart festigt. Bei BWV 827/6 liegt ihr der Kadenzschritt I–IV zugrunde, der durch Zwischenstufen abgestuft ist; bei BWV 844a besteht sie aus Tonika und einem zwischendominantischen verminderten Septakkord. Diese zwischendominantische Schärfung wirkt verglichen mit der einfachen Folge in BWV 827/6 gewaltsam.
7. Vor dem Einsatz des Themas ergibt sich bei BWV 844a eine Zäsur, dabei wird die Spannung der Dominante in die eintaktige Übergangsfloskel abgeleitet. Bei BWV 827/6 ist die ausschwingende Wendung nur halb so lang; der durchgehende Fluß bleibt erhalten. Zugleich wirkt der Einsatz des Themas mit dem „falschen“ Akkord in der linken Hand als scherzhafte Überraschung.

Alle diese Stilmerkmale machen es wahrscheinlich, daß das Scherzo BWV 844a von W. F. Bach stammt. Die – bei allen Unterschieden in der Gestaltung – erheblichen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Scherzi lassen darauf schließen, daß die Arbeiten von Vater und Sohn nicht unabhängig voneinander entstanden sind. Möglicherweise hat Friedemann sein Scherzo dem Sebastians nachgebildet. Vielleicht stand aber auch der eigenartige und zugleich unfertige Einfall des Sohnes am Anfang, und die väterliche Komposition sollte zunächst als Lehrbeispiel dafür dienen, wie man es – unter Verwendung gleicher Ideen – besser machen kann. Bemerkenswerterweise ist Sebastians Scherzo eine – und zwar die einzige – Erweiterung der a-Moll-Partita in der gedruckten Fassung von 1727 gegenüber der, die er 1725 in das Klavierbuch für Anna Magdalena eingetragen hat. Hier steht überdies die Burlesca noch unter der Bezeichnung Menuett.

Das Andante

Sowohl der überlieferte Notentext des Andante als auch die Zuschreibung an J. S. Bach müssen angezweifelt werden, weil die einzigen Quellen C und D

auf die „Toccatina“ zurückgehen, die in beiderlei Hinsicht unzuverlässig ist. Tatsächlich lassen sich bei näherem Zusehen Zeichen einer Bearbeitungstätigkeit feststellen. So führt der Schluß des Stückes, obwohl es selbst in g-Moll steht, auf die Dominante von d-Moll – offensichtlich zur Vorbereitung des nachfolgenden Presto in d-Moll. Verdächtig ist überdies die Baßstimme T. 38^b/39 mit ihrem innerhalb des Satzes ungewöhnlichen 16tel-Fluß, ebenso die Baßstimme in T. 33, die offenbar für die Toccatina verändert wurde, um satztechnische Ungeschicklichkeiten im Zusammenhang mit der Engführung der Oberstimmen zu beheben. Auf einem Eingriff beruht vermutlich auch die Dreiklangsfigur in 16teln in der Baßstimme (zuerst T. 12/13) und das 16tel-Motiv T. 4, 9, 10. Geht man davon aus, daß hier ein Bearbeiter am Werk war, und stellt man die gleichmäßige Grundbewegung in ruhig fortschreitenden Achteln wieder her, so wird wahrscheinlich, daß das Andante die Klavierübertragung eines Ensemblesatzes darstellt. Gegen die originale Bestimmung für ein Klavierinstrument sprechen die – auch in den Zwischenspielen T. 12/13, 16/17 usw. – streng durchgeführte Dreistimmigkeit und Details wie die Kadenz T. 22/23 oder die Engführung T. 32/33, besonders aber die Rhythmik, die, auf einem Klavier ausgeführt, nur zu leicht unbewegt und zäh wirkt, während sie bei Streichern viel eher ihren natürlichen Fluß erhält. So ergäben sich die belebenden 16tel-Figuren erst aus der Bearbeitung für das neue Instrument.

Die homophon bestimmte Satzweise in Verbindung mit reicher Imitationstechnik und die Sequenz T. 28–30 verrät das Vorbild der italienischen Instrumentalmusik vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus läßt das Stück kaum Züge erkennen, die für einen bestimmten Komponisten charakteristisch wären. Gegen J. S. Bach spricht entschieden die einfache Grundhaltung; man vergleiche dagegen z. B. das im Satztyp gleiche Präludium h-Moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Die ausladende und doch anspruchslose Geste in den Zwischenspielen etwa läßt viel eher an Händel denken. Angesichts der Fragwürdigkeit der Überlieferung darf das Andante als Werk J. S. Bachs ausgeschlossen werden. Sein ursprünglicher Ort dürfte in einer Triosonate, vielleicht auch in einer italienischen Ouvertüre oder in einem Concerto grosso eines Komponisten zu suchen sein, der sich italienische Vorbilder zu eigen gemacht hat.

Sonate d-Moll BWV 964 und Adagio G-Dur BWV 968

(Bearbeitungen der Sonate a-Moll für Violino solo BWV 1003 und des Einleitungssatzes der Sonate C-Dur für Violino solo BWV 1005)

Die Quelle

Beide Werke sind singulär überliefert in der Abschrift von Johann Christoph Altnickol in einem Konvolut aus dem Nachlaß Georg Poelchhaus. BB/SPK: 1 an P 218.

Das Konvolut mit der Handschrift ist eingehend beschrieben im Krit. Bericht zu NBA IV/5-6 (Quelle B 5). Die Abschrift der Bearbeitungen, vier ineinandergelegte Bogen (Quaternio), die innerhalb des Konvoluts die Seiten 5-20 einnehmen, gehörte laut Besitzervermerk früher Johann Gottfried Mützel (1728-1788).²⁶

Die Sonate BWV 964 ist auf S. 6-17 eingetragen, S. 18-19 folgt das Adagio BWV 968. S. 20 ist rastriert, sonst leer. Der Notentext sowie die Satztitle: *Adagio, Thema | Allegro, Andante, Allegro* und *Adagio* sind von Altnickol (1719-1759) geschrieben. Poelchus Zuweisung an Mützel im Inhaltsverzeichnis des Konvoluts: „c) *Ders* [d. i. J. S. Bach] *Klavier-Sonate D m. Von Mützels (in Riga) Hand 413.*“²⁷ trifft nicht zu. Von Mützel stammt lediglich die Beschriftung der Titelseite (S. 5): „*Sonata | per il | Cembalo Solo. | del Sigr J. S. Bach.*“ mit Incipit der ersten anderthalb Takte der Sonate und Besitzervermerk „*poss | Mützel*“, außerdem die Autorenbezeichnung „*del Sigr. J: S. Bach.*“ auf S. 6, über der ersten Akkolade, rechts.

In seiner Chronologie der Schrift Altnickols²⁸ ordnet Alfred Dürr unsere Abschrift derjenigen Gruppe von Handschriften zu, deren Entstehungszeit weder aus den Schriftzügen noch aus dem Wasserzeichen zu bestimmen ist.²⁹

Zur Echtheit der Bearbeitungen

Die d-Moll-Sonate und das G-Dur-Adagio wurden in die Ausgaben der Bachschen Klavierwerke bei Peters (*Oeuvres complètes*, Série I, Cahier 3, später Nr. 213, hrsg. von Roitzsch) und bei Steingräber (Bd. IV bzw. VII, hrsg. von H. Bischoff) sowie in die BG (Bd. 42, hrsg. von Naumann) aufgenommen. In allen Fällen diente als Grundlage für die Edition die Abschrift aus *P 218*, als deren Schreiber Mützel angesehen wurde, offenbar wegen Poelchus Zuweisung im Inhaltsverzeichnis. Aus der Autorenbezeichnung „*del Sigr. J. S. Bach*“ (auf dem Titelblatt und nochmals über der ersten Akkolade des Notentextes) wurde abgeleitet, daß Johann Sebastian selbst die Transkription ausgeführt habe. Auch Spitta (I, S. 688 f.) war davon fest überzeugt. Zweifel an der Echtheit der Bearbeitung wurden zuerst von Johannes Schreyer (*Beiträge zur Bachkritik II*, Leipzig 1913, S. 70) geäußert, allerdings mit unzureichenden Argumenten. Ulrich Siegele läßt in seinen Untersuchungen zu Bachs Bearbeitungstechnik (Diss. Tübingen 1957, S. 114 f.) die Entscheidung offen, deutet allerdings Vorbehalte gegen Bachs Autorschaft an.

Wir gehen bei unseren Untersuchungen von der Überlieferung der Werke aus. Sie stützt sich auf eine einzige Quelle, eine Abschrift von Bachs Schwie-

²⁶ Poelchau dürfte sie im Baltikum erworben haben. Vielleicht gehörte sie zum Nachlaß des Klavierspielers J. G. W. Palschau, ebenso wie die Hs. *P 267*, Quelle C zu den Sonaten und Partiten für Violino solo, vgl. Krit. Bericht zu NBA VI/1.

²⁷ Diese Angabe entspricht der Eintragung in Poelchus hs. Katalog von 1832.

²⁸ BJ 1970; unsere Hs. wird dort als Nr. 7 behandelt, siehe S. 46 und 48.

²⁹ G. von Dadelsen vermutet, daß sie nicht während Altnickols Schülerzeit bei J. S. Bach 1744-1748, sondern frühestens um 1750 entstanden ist (mündliche Mitteilung).

gersohn Altnickol, die er vermutlich noch nicht während seines Aufenthaltes in Leipzig, sondern erst später angefertigt hat. Er hat zu dem Notentext mit den Satzbezeichnungen weder einen Titel noch eine Autorenbezeichnung hinzugesetzt. Diese Angaben stammen erst von dem späteren Besitzer der Handschrift, Müthel.³⁰ Unter diesen Umständen ist aber die Zuschreibung der Bearbeitung an J. S. Bach ungesichert. Womöglich fehlte sie bereits auf Altnickols Vorlage ebenso wie auf seiner Kopie. Dazu kommt, daß eine Autorenangabe zu einem Arrangement in der fraglichen Zeit ebensogut den Komponisten wie den Arrangeur bezeichnen kann. Somit läßt die Quelle kaum Rückschlüsse auf die Person des Bearbeiters zu, sie macht es lediglich wahrscheinlich, daß er dem Umkreis Bachs angehört. Weiteren Aufschluß kann nur eine stilkritische Prüfung der Werke bringen.

Das Adagio G-Dur

Die Bearbeitung unterscheidet sich von der Violinfassung in auffälliger Weise durch ihren Grundrhythmus. In der Violinfassung herrschen ruhige 4tel vor, die spürbar den metrischen Verhältnissen des $\frac{3}{4}$ -Taktes unterworfen sind. Sie erhalten durch die Punktierung Fluß und zugleich etwas vom gespreizten Charakter einer Einleitung zu einer Overtüre im französischen Stil.³¹

In der Klavierbearbeitung wird der einheitliche Charakter des Satzes gestört. An seinem Anfang tritt zu den punktierten Hauptstimmen eine Begleitung in widerschlagenden 8teln. Dadurch entsteht eine Unruhe, die nur durch langsameres Tempo zu mäßigen ist. Die Taktschwerpunkte verlieren dabei an Gewicht, die einzelnen 4tel werden selbständig. Im Laufe des Satzes erscheint dazu in der Bearbeitung ein zweiter Grundrhythmus, der dann von T. 20 an³² bis zum Schluß vorherrscht: durchgehende 16tel, zumeist in der Baßstimme. Diese Bewegungsform nimmt der Punktierung ihre rhythmische Kraft, zugleich mindert auch sie die Bestimmtheit des $\frac{3}{4}$ -Taktes. Auch wenn die Taktschwerpunkte durch die tiefen Baßnoten hervorgehoben werden, herrscht doch gegenüber dem gemessenen, eher strengen Charakter der Violinfassung in der Bearbeitung eine weich fließende Bewegung vor. Sie erfordert ein schnelleres Tempo als der am Anfang angeschlagene Grundrhythmus. Besonders in T. 15 bis 19, wo beide Bewegungsformen einander taktweise ablösen, entsteht eine fühlbare Diskrepanz. Die Bearbeitung erscheint trotz der Geschlossenheit im Aufbau und der Einheitlichkeit des Materials unausgewogen.

³⁰ Müthel kam 1750 nach Leipzig, um sich bei Bach „in seinem Metier zu perfectioniren“. Nach Bachs Tod hielt er sich einige Zeit bei Altnickol in Naumburg auf. Vgl. Dok II, Nr. 602 und 603, sowie Dok III, Nr. 640 und 777.

³¹ Das Adagio endet auf der Dominante. Zusammen mit der in der Sonate nachfolgenden Fuge läßt es sich als eine – allerdings überdimensionale – französische Overtüre auffassen.

³² In der Klavierbearbeitung fehlt T. 17 der Violinfassung. Um die beiden Fassungen besser miteinander vergleichen zu können, zählen wir in der Bearbeitung den auf T. 16 folgenden Takt als T. 18. Die Auslassung wird unten erörtert.

Die Änderung des Grundrhythmus in der Klavierfassung wirkt sich darüber hinaus auf die Gestaltung der Kadenzen und des Schlusses aus. An die Schlußkadenz in der Grundtonart schließt ein zweitaktiger Abschnitt an (T. 45/46). In der Violinfassung hebt er sich von dem Vorgehenden durch Einstimmigkeit gegenüber dem durchweg akkordischen Satz sowie durch 8tel- bzw. 16tel-Rhythmus gegenüber der Punktierung ab. Die episodischen 8tel in T. 5, 7 und 9 sind nicht vergleichbar wegen der durch die Akkorde und die Artikulation betonten Schwerpunkte auf den Zählzeiten. Die Schlußphrase pendelt schwerelos aus, wird dabei aber durch die Hemiole zusammengehalten. In der Bearbeitung sind die Schlußakte nicht von dem Vorgehenden abgesetzt. Die 8tel in T. 45 sind in 16tel aufgelöst und führen somit den in der Kadenz nur geringfügig aufgehaltenen Fluß fort bis in den Schlußakkord hinein. Auch der Kontrast in der Setzweise entfällt, da die einstimmige Linie in einem zwei- und mehrstimmigen Satz aufgeteilt ist. Dabei geht die hemiolische Gliederung verloren. Der Bearbeitung fehlt somit die Schlußpointe; ein Ersatz dafür ist nicht zu erkennen. Offensichtlich hat der Bearbeiter den Sinn der Schlußwirkung nicht erfaßt.

Die Kadenzen wirken in der Violinfassung als Zäsuren im musikalischen Ablauf, da sie nicht dem gleichmäßigen Grundrhythmus des Satzes unterworfen sind. Sie erscheinen als freie, improvisatorische Elemente innerhalb eines zwingenden Aufbaus. In der Klavierbearbeitung werden die Zäsuren zumeist von der durchlaufenden Bewegung überspielt. Auch die dreimalige Stauung T. 40 ff. wird durch ein Wechselnotenmotiv in 16teln ihrer rhythmischen Kraft beraubt. Sie bleibt infolgedessen auf die harmonische Wirkung beschränkt. Der Fortfall der Kadenzschnitte wird in der Bearbeitung durch chromatische Linien in der Baßstimme ausgeglichen (T. 14, 33, 37, 44). Diese chromatischen Partikel mit ihren starken Dissonanzen (Übergang T. 33/34 und T. 43/44) verlangen danach, durch ein Ritardando hervorgehoben zu werden. Ein Beispiel aus dem g-Moll-Präludium für Orgel BWV 542, in dem teilweise das gleiche Material wie in der Bearbeitung verwendet wird, macht den Unterschied in der Kompositionsweise deutlich. Im drittletzten Takt münden 32tel-Passagen in den Akkord der 6. Stufe als Trugschluß. Von diesem Akkord aus leitet Bach in den doppeldominantischen verminderten Septakkord, der aber, von dem Wechselnotenmotiv (s. o.) umspielt, ungefestigt bleibt; er changiert gleichsam. Aus diesem Klang löst sich eine einstimmige chromatische Baßlinie in 16teln, die sein wesentliches Element, den Tritonus g/cis, nachzeichnet und damit auf den Dominantton d führt. Der Satz schließt mit den Akkorden von Dominante und Tonika. Obwohl dieser Schluß locker gefügt ist, wirkt er doch zwingend, da jedes Element seine klare Funktion in einem sinnvollen Ablauf hat. In der Bearbeitung des G-Dur-Adagio mit ihrer vorherrschenden 16tel-Bewegung vermissen wir eine solche logische Gliederung, die Konturen sind verwischt.

Das mangelnde Verständnis des Bearbeiters für die Rhythmik und Architektonik der Originalfassung zeigt sich ähnlich in dem mit T. 15 beginnenden Mittelteil der Klavierfassung. Die von T. 20 an durchlaufende Baßstimme in

16teln wirkt insofern unselbständig, als ihre motivische Struktur fortwährend variiert wird und deshalb nicht die Gliederung der Oberstimmen zu unterstützen vermag; auch läßt ihre Spielbarkeit zu wünschen übrig. Sie scheint einzig unter dem Gesichtspunkt konzipiert, die in der Violinfassung enthaltene Harmonik auszumalen und kraft ihrer Motorik zu verbinden. Wir kennen in den Klavierwerken aus J. S. Bachs reifer Schaffenszeit keinen vergleichbaren Fall einer derartig unbedeutenden, lediglich mitlaufenden Baßstimme. Bemerkenswert ist außerdem, daß in der Bearbeitung der T. 17 des Originals fehlt. Hierin scheint uns kein Versehen des Bearbeiters oder gar des Kopisten zu liegen, denn die Symmetrien zwischen T. 15/16 und 18/19 sowie zwischen T. 20 und 21 und zwischen T. 22 und 23 zeugen von einer bewußten Gestaltung, deren Gleichgewicht von T. 17 gestört würde. Allerdings wird die Originalfassung hierdurch umgestaltet.

In der Violinfassung führt die Entwicklung des Anfangsmotivs in T. 15 und 16 zu einer ansteigenden Sequenz mit zweitaktigen Sequenzgliedern (T. 17/18, 19/20, 21/22), die zwar nicht genau übereinstimmen, die sequentielle Fortschreitung jedoch in der Oberstimme deutlich erkennen lassen. Bereits in T. 20 kündigt die Umkehrung des punktierten Motivs die Tendenz zum Wechsel der Bewegungsrichtung an. Die fallende Bewegung setzt sich jedoch erst in T. 23 durch, wobei dieser Takt den vorangehenden sequenziert. Nach einem Neuansatz wird die Spannung mit zwei zweitaktigen Sequenzgliedern (T. 24/25 und 26/27) abgebaut. Diese sind aus dem letzten Sequenzglied der aufsteigenden Sequenz (T. 21/22) abgeleitet, wie die Aufeinanderfolge von Ein- und Zweistimmigkeit des punktierten Motivs beweist.

In der Klavierbearbeitung ist der Abschnitt grundlegend umgewandelt. Hier werden die ersten beiden Takte (15/16) durch die unterschiedliche Begleitung in Kontrast zueinander gesetzt. Ihnen folgen als Sequenz die ebenso kontrastierenden Takte 18 und 19; T. 17 fällt fort. Die ersten vier Takte werden außer vom rhythmischen Kontrast von der harmonischen Fortschreitung getragen, die von D-Dur nach G-Dur moduliert. Nachdem dieses Modulationsziel erreicht ist, wird die Entwicklung nur noch von zwei Elementen bestimmt: von der – gegenüber der Violinfassung stellenweise bereicherten – Harmonik und der Motorik der in 16teln durchlaufenden Baßstimme. Auf diese Passage trifft Spittas Beschreibung (I, S. 689) des Adagio in besonderem Maße zu, wenn er von „einem jener Praeludien“ spricht, „in denen unter einem durchgehenden, einförmigen Rhythmus die Harmonien sacht wie Nebelbilder in einander überfließen, aus deren Zauberhülle eine langgezogene, sehnsuchtsvolle Melodie hervortönt. Alles, was dem Menschenherzen fehlt und was die Zunge vergeblich zu stammeln sucht, wird hier von wunderthätiger Hand auf ein Mal entschleiert, und doch bleibt es so fern, so unerreichbar weit!“

Was Spitta an dem Werk so sehr bezauberte – er hielt es in der Klavierfassung für „eines der wunderbarsten Stücke, die der Bachsche Genius hervorgebracht hat“ –, erscheint uns jedoch gerade als Zeichen dafür, daß die Gestaltungskraft des Bearbeiters sich von der J. S. Bachs wesentlich unterschied. Während die Bearbeitung, um noch einmal mit Spitta zu sprechen, durch „je-

nes leise Fortwallen im langsamen Wechsel der Harmonien“ bestrickt, fehlt ihr die Bach eigene rhythmische Kraft und die motivisch geformte Architektur der Originalfassung. So wird der Höhepunkt der Entwicklung (T. 22) ebenso verschleiert wie der Neuanfang für die abwärtsführende Bewegung in T. 24, obwohl die Stimmen der Violinfassung unverändert in die Klavierbearbeitung übernommen werden. Beide Erscheinungen sind hier in einen einheitlichen Ablauf, den fortwallenden Strom der Harmonien eingebettet. Sie werden auch nicht durch die Baßstimme hervorgehoben. Diese unterstreicht lediglich Beziehungen zwischen einzelnen Takten (z. B. zwischen T. 20 und 21 und zwischen T. 23 und 24) – und das nur in geringem Maße, denn der taktweise immer gleiche Grundzug der Baßstimme bei jeweils unterschiedlicher Ausgestaltung schafft keine prägnante Gliederung.

Die Vorliebe des Bearbeiters für harmonische Wirkungen zeigt sich sogleich in den ersten vier Takten des Satzes. In der Violinfassung wird taktweise das punktierte Motiv von der Einstimmigkeit in die Vierstimmigkeit geführt. Zugleich wird ausgehend vom Grundton c über die Sekunde c/d die erste Kadenz Dominante/Tonika angestrebt. Indem die Tonika jedoch nicht rein erscheint, sondern mit der Obersekunde statt des Grundtons und mit der kleinen Septime, wird eine harmonische Spannung erzeugt, die weiterdrängt. Dieser entwickelnden, strebigen Exposition des Originals steht eine harmonisch flächige, reihende in der Bearbeitung gegenüber. Sie führt bereits im ersten Takt zum vollen Tonikaklang. Ihm wird im zweiten Takt über dem Orgelpunkt 1G der dominantische verminderte Septakkord gegenübergestellt. Der dritte Takt bringt dieselbe Harmonie um eine Oktave nach oben versetzt. Der vierte stimmt harmonisch wieder mit der Vorlage überein. Der Exposition liegt somit eine spiegelbildliche Symmetrie zugrunde: Tonika/Dominante und Dominante/Tonika, wobei der zweite Teil durch die unterschiedliche Lage klanglich kontrastiert. Dadurch, daß der vierte Takt nicht die Erwartung auf die Tonika einlöst und der Baß den Orgelpunkt verläßt, öffnet sich die Exposition dem Satz.

Diese Unterschiede werden in ähnlicher Weise deutlich aus der Umdeutung von T. 9–11 in der Bearbeitung. In der Violinfassung unterstreicht die bewegliche Mittelstimme in T. 9 den Charakter des Akkordes als verminderten Septakkord. Er wird im folgenden Takt zunächst trugschlußartig in den einen Halbton höher gelegenen verminderten Septakkord geführt und darauf in einem erneuten Ansatz abwärts in den Quartsextakkord von g-Moll, der sich als Vorhalts-Quartsextakkord in die Dominante auflöst. Die Takte 10/11 sind somit hemiolisch gegliedert. In der Klavierbearbeitung hingegen ist schon der Akkord in T. 9 als Dominantseptnonakkord von h-Moll festgelegt. Bei seiner Auflösung im nächsten Takt wird zuerst der entsprechende Dominantseptakkord als Vorhalt über den Tonikagrundton H gesetzt, worauf trugschlußartig der verminderte Septakkord über H folgt. Von diesem Akkord aus leitet in einer Rückung um einen Halbton abwärts der verminderte Septakkord über B in den Quartsextakkord von d-Moll. Damit ist ein harmonisches Schema erfüllt, das in der Harmonik des Originals zwar enthalten, jedoch

nicht in dieser Bestimmtheit formuliert ist. In der Violinfassung spielen bei dieser harmonischen Fortschreitung die Strebekräfte der einzelnen Stimmen eine wichtige Rolle. In der Klavierfassung entfallen sie. Zudem werden hier die Harmonien in ihrer tonalen Bestimmtheit gefestigt, und gerade deshalb verliert die harmonische Entwicklung ihre Konsequenz. Das wird in T. 10 bei dem Übergang vom zweiten zum dritten Akkord deutlich, der in der Bearbeitung als Halbtonrückung zwar von klanglichem Reiz ist, aber ohne zwingende Logik bleibt. Bezeichnenderweise fehlt auch die Hemiole in T. 10/11. Im Original nämlich stellt sie eine rhythmische Klammer für die Modulation und zugleich eine wuchtige Zusammenfassung, hinführend auf die Kadenz dar; in der Bearbeitung mit ihrer Reihung harmonischer Flächen wäre sie beziehungslos.

Zum Schluß sei noch auf ein ähnlich bezeichnendes Detail hingewiesen. In T. 6 der Violinfassung zeigt die Wechselnote h' in der punktierten Mittelstimme den Durchgangscharakter des d-Moll-Akkordes an. Die Bearbeitung fügt statt dieses Tons das Sekundintervall f'/gis' ein, das in seiner dominantischen Wirkung den a-Moll-Akkord festigt. Erst auf dem dritten 4tel des Taktes setzt der Bearbeiter entsprechend dem Original die Wechselnote fis' , die nun in diesem Zusammenhang ohne weiterführende Kraft ist. Diese Variante ist nicht allein deshalb bemerkenswert, weil sie offenkundig mangelhaft ist, sondern auch, weil sie die Unselbständigkeit des Bearbeiters erweist. Er übernimmt die originale Lesart, obwohl sie infolge seines Eingriffes ihren Sinn verloren hat, anstatt eine eigene Lösung zu bieten, die dem neuen musikalischen Verlauf angemessen wäre.

Die Sonate in d-Moll

In seinen obengenannten Untersuchungen kennzeichnet Siegele die beiden Bearbeitungen in der Weise, daß die Persönlichkeit des Bearbeiters im G-Dur-Adagio deutliche Spuren hinterlassen habe, während die Bearbeitung im Falle der d-Moll-Sonate über das Schulmäßige größtenteils nicht hinausgehe. Zugleich weist er aber auch auf die Beziehung zwischen den beiden Werken hin und führt die gemeinsame Überlieferung sowie die chromatischen Zutaten im ersten und zweiten Satz der Sonate wie im Adagio an. Wie Siegele erscheint uns die gemeinsame Überlieferung als ein wichtiger Gesichtspunkt für die Echtheitsfrage. Die Tatsache, daß Sonate und Adagio in derselben Handschrift, auf derselben Papierlage, vom selben Schreiber fortlaufend niedergeschrieben sind, ohne daß die Schriftzüge sich verändern, läßt darauf schließen, daß Altnickol beide Werke zusammen vorgelegen haben. Es liegt deshalb nahe, daß sie beide vom selben Bearbeiter stammen.³³

Siegele hat mit dem Hinweis auf die Chromatik zugleich auch einen stilistischen Anhaltspunkt genannt, der beide Bearbeitungen verbindet. In der Tat

³³ Müthel scheint gleichfalls die vier Sätze der Sonate und das einzelne Adagio für zusammengehörig gehalten zu haben, wie aus seinem Titel „*Sonata per il Cembalo*“ hervorgeht.

entspricht die chromatische Passage vor dem Schluß des einleitenden Adagio der d-Moll-Sonate mit ihrer Hervorhebung der Schlußkadenz unseren Beobachtungen im G-Dur-Adagio. Seltsamerweise hat Altnickols Abschrift im vorletzten Takt vor der zweiten Note der 64tel-Gruppe ein Auflöseseichen, d. h. g'. Ein Schreibversehen dürfte ausgeschlossen sein. Offenbar bestätigt diese Lesart die Unselbständigkeit des Bearbeiters. Er möchte die Linienführung d"/dis" des Originals nachzeichnen, obwohl bereits innerhalb der aufsteigenden chromatischen Passage der Leitton gis' (entspricht dis") erreicht wurde. Zugleich beweist diese Lesart, daß die Bearbeitung mit erheblicher Agogik bei der Interpretation rechnet. Die chromatischen Partikel in T. 30 und 32 der Fuge haben in ihrem episodischen Auftreten allerdings eine andere Bedeutung. Man mag jedoch darin, daß sie wenig geschickt eingefügt sind und insofern bemüht wirken, etwas Vergleichbares zu der Gewaltsamkeit erblicken, mit der im G-Dur-Adagio und in der genannten Stelle im d-Moll-Adagio die chromatischen Linien Stauungen vor den Kadenz herbeiführen. Daß das Motiv des Themenkopfes aus dem Original in die Bearbeitung übernommen wird, obwohl es nur mühsam zu der chromatischen Stimme passen will, ist wiederum ein Zeichen für die Unfreiheit des Bearbeiters gegenüber seiner Vorlage.

Über den von Siegele genannten Hinweis hinaus lassen sich im Stil der d-Moll-Sonate weitere Übereinstimmungen mit dem G-Dur-Adagio feststellen. Allerdings sind in dem mehr schulmäßigen Arrangement der Sonate persönliche Eigenheiten des Bearbeiters weniger ausgeprägt als im Adagio. Trotzdem darf man sie nicht als bedeutungslos ansehen, denn nur aus ihnen lassen sich Schlüsse auf die Person des Bearbeiters ziehen. Die Tatsache der Schulmäßigkeit nämlich, die in der Literatur gern benutzt wird, um Bach eine Bearbeitung abzusprechen, ist als Argument für die Echtheitskritik bedeutungslos. Sonst müßte man ihm z. B. auch die mit Sicherheit authentische Lautenbearbeitung der E-Dur-Violinpartita BWV 1006a (ediert in NBA V/10) wegen ihrer Schulmäßigkeit absprechen.

Die stärksten Eingriffe hat bei der Klavierübertragung der a-Moll-Violinsonate die Fuge erfahren. Hier sind gelegentlich in der Unterstimme bewegte 16tel-Passagen zugefügt, die den Satz bereichern und die Gliederung unterstützen (z. B. gleich T. 9–12). Andererseits finden sich aber auch Füllstimmen, die in ihrer geringen motivischen Konzentration die Absicht verraten, lediglich eine durchlaufende Bewegung zu gewährleisten. Derartige unselbständige Stimmen gibt es in T. 127–131 und 175–177 sowie mehr floskelhaft in T. 14 (Unterstimme), T. 79/80, T. 99 (Mittelstimme), T. 247/248 und T. 275.

Aber auch dort, wo die in der Klavierbearbeitung zugesetzten kontrapunktierenden Stimmen motivisch gebunden sind, wirken sie oft nur füllend. So erhalten die Takte 137–145 in der Violinfassung ihren Reiz durch das Wechselspiel des Themas in Originalgestalt und Umkehrung sowie in unterschiedlicher Lage und Tonart. Dieses Spiel bezieht seine Gliederung aus der rhythmischen Prägnanz des Themas. Sie wird in der Bearbeitung jedoch durch die fortlaufende 16tel-Bewegung gemindert. Zugleich wirkt der Ablauf einheit-

licher als in der wechsellvollen Violinfassung, einerseits wegen der zugefügten Stimmen, die den Blick von dem Thema in seinen verschiedenen Gestalten ablenken, andererseits auch wegen der motivisch gleichartigen Ansätze T. 137, 139 und 141. Infolgedessen dominiert in der Bearbeitung die stetige 16tel-Bewegung und die harmonische Fortschreitung über die Verarbeitung des Themas.

Eine vergleichbare durchlaufende 16tel-Bewegung haben auch die Takte 33 bis 41. Der Bearbeiter hat hier die rhythmischen Zäsuren nach dem ersten 8tel der Figurationen des Originals mit 16tel-Noten ausgefüllt und die Doppelgriffe der Violine ab T. 38 in Schüttelfiguren umgeschrieben. Zugleich hat er in auffälliger Weise die Harmonik verändert. Im Original führen die fallenden Sequenzen nach d-Moll (T. 36) und schließlich zu dem B-Dur-Sextakkord (T. 37). Dieser ist als Neapolitanischer Sextakkord Ausgangspunkt für eine stark gespannte Harmoniefolge (T. 38), die den Dominantakkord von a-Moll (T. 39, mit Quartvorhalt vor der Terz) anstrebt. Mit dem Vollzug der a-Moll-Kadenz setzt das Thema ein und beschließt den ersten, das Fugenthema verarbeitenden Abschnitt der Fuge. In der Klavierfassung ist der verminderte Dreiklang in T. 38 des Originals zum Dominantseptakkord erweitert und damit in seiner Funktion festgelegt, ein Eingriff, der dem in T. 9 des G-Dur-Adagio vergleichbar ist. Ebenso wie dort wird hier infolgedessen die Konsequenz der harmonischen Fortschreitung gemindert und die Architektur des Werkes beeinträchtigt.

Denn die Festlegung auf den Dominantseptakkord am Anfang von T. 38 verbietet dem Bearbeiter den Schritt zu dem verminderten Akkord gis/d/f, sie verlangt vielmehr eine Auflösung in den Tonika-Sextakkord. Damit verliert aber die d-Moll-Kadenz T. 39/40 an Gewicht; sie bestätigt nur noch den Kadenz-Schritt von T. 38. Der harmonische Ablauf büßt an Spannung ein, denn die Modulation nach d-Moll ist bereits zu Beginn von T. 38 mit dem Eintritt des Dominantseptakkordes vollzogen. Diese Verschiebung des harmonischen Gewichts bewirkt, daß der Themeneinsatz in T. 39 der Bearbeitung seine formale Bedeutung verliert. Er wirkt nicht als zusammenfassender Zugriff, sondern fügt sich in den Ablauf ein.

Einen weiteren, geringeren Eingriff des Bearbeiters in die Harmonik des Originals können wir in T. 40^b beobachten: statt des subdominantisches Durchgangsakkordes der Violine hat das Klavier einen zwischendominantischen verminderten Septakkord. Ähnliche Abweichungen finden sich auch in T. 60, oberes System, drittes 8tel, T. 105^b, T. 263, Baßstimme. Wir sehen hier ebenso wie im G-Dur-Adagio die Tendenz, Durchgangsakkorde in dominantische Klänge umzuwandeln. Dabei wird aber nicht die Spannung verstärkt, vielmehr verliert mit der Betonung der einzelnen Stufe die Harmoniefolge ihren Zusammenhalt und damit ihre Strebigkeit.

Weitere Eigenheiten läßt die Klavierbearbeitung in den Zwischenspielen erkennen, die vom Rhythmus des Themenkopfes und einer chromatischen Gegenstimme bestimmt sind (T. 18–30, 73–81, 149–157, 232–248). Zu den meist zwei Stimmen der Violinfassung (im dritten Zwischenspiel sind es drei) wer-

den weitere Stimmen zugefügt. An ihnen fällt bereits die rhythmische Gestalt auf, besonders in den ersten beiden Zwischenspielen. Während der Themenrhythmus in der Violinfassung fortwährend neu ansetzt und dadurch weiterführt, bewirkt der anapästische Rhythmus auf der zweiten Takthälfte ein Innehalten vor dem folgenden Taktschwerpunkt. Dieser gestauten Rhythmik entspricht eine komplizierte Harmonik. In der zweistimmigen Violinfassung kann die Terz auf dem jeweiligen Taktschwerpunkt im allgemeinen als untere Terz des Zielakkordes aufgefaßt werden; dagegen ist sie in der Klavierbearbeitung im ersten und vierten Zwischenspiel so ergänzt, daß sie die obere Terz darstellt. Diese harmonische Ausdeutung ist der zweistimmigen Vorlage offenkundig unangemessen. Es entstehen Leitöne und chromatische Wechselnoten, die als Querstände die harmonischen Beziehungen verunklaren, sowie befremdende (z. B. T. 19 und 27) und unausgeprägte (z. B. T. 21/22 und 239/240) Modulationsschritte. Während die Zwischenspiele im Original in ihrer klaren Gliederung die Themenpartien verbinden, wirken sie in der Klavierbearbeitung eher versponnen und sperrig; der Spannungsbogen von einer Themendurchführung zur nächsten ist zerstört.

Möglicherweise ist der Bearbeiter bei seiner Harmonisierung dem Vorbild der Originalfassung gefolgt, die in dem einzigen dreistimmigen Zwischenspiel dieser Art (T. 149–157) entsprechend harmonisiert ist. Allerdings hat er gerade hier die Vorlage geändert (T. 153–157): er fügte eine flüssige Baßstimme hinzu, die ein abweichendes Harmonieschema zur Folge hat; dieser Eingriff zerstört die anschließende Phrase. Während im Original der Trugschluß in T. 157 eine Spannung erzeugt, die die folgenden Takte trägt, ist in der Bearbeitung mit der d-Moll-Kadenz ein Schwerpunkt gesetzt, der nicht mehr vorausweist. Deshalb sind die Leittonschärfungen in T. 158 und 160 geradezu notwendig: sie füllen den harmonischen Ablauf nachträglich mit Spannung, die ihm zu Beginn entzogen worden war.

Umgestaltet ist schließlich auch der Schluß der Fuge (von T. 273 an). Der Klaviersatz ist gegenüber der Violinfassung verdünnt; infolgedessen wird die Gewalt der 4tel-Schläge gemindert. Unter diesen machtvollen Akkordschlägen, die die metrischen Schwerpunkte zunehmend gewichtiger und lastender werden lassen, und im Wechsel der Tonika bzw. Subdominante mit ihrer jeweiligen Dominante baut sich aber im Original die Schlußspannung auf. Bevor die Bewegung ganz zum Stillstand kommt, lösen 32tel-Passagen das Metrum nahezu auf; der Ablauf wird unversehens improvisatorisch gelockert. Die Schlußakkorde, die zugleich wieder zu einer festen Ordnung zurückführen, wirken hiernach vom musikalischen Verlauf der Fuge abgesetzt, als ein von außen herangetragenes Element, das den Abschluß bekräftigt. Demgegenüber ist die Anlage des Schlusses in der Klavierbearbeitung von dem Prinzip der gesteigerten Bewegung bestimmt. Die thematische 8tel-Melodik ist in 16tel-Figurationen umgewandelt, wobei es nicht ohne Gewaltsamkeiten abgeht: der Schritt zur Subdominante T. 273 ist undeutlich, und die Schüttelfigur T. 277 verunstaltet die latent zweistimmige Linie. Die fließende Bewegung wird durch die Rouladen in T. 280 und 282 sowie durch die auftaktigen 8tel

im Baß von T. 285 bis hin zu der 32tel-Passage gesteigert und schließlich in den Schlußakkorden aufgefangen.

Besetzung

Die beiden Übertragungen sind in eine bemerkenswert tiefe Lage gesetzt. In der d-Moll-Sonate wird zweimal das 1B (in der Fuge) und einmal das a" (im Schlußsatz) verlangt, im übrigen wird der Raum von C bis g" beansprucht. Im G-Dur-Adagio erstreckt sich der Tonraum von g" bis hinunter zu 1G mit allen chromatischen Tönen unterhalb von C. Dabei ist weniger die Ausnutzung bis zum 1G hin ungewöhnlich; J. S. Bach verlangt diesen Raum in vielen Klavierwerken seiner Leipziger Zeit, z. B. in den Partiten und in den Goldbergvariationen. Auffällig ist vielmehr die Beschränkung in der Höhe und die tiefe Durchschnittslage. Eine zwingende Notwendigkeit für eine solche Transposition fehlt: Bach jedenfalls hat bei seinen Übertragungen der Violinkonzerte auf das Klavier die Tonart im allgemeinen um einen Ton herabgesetzt und zu hoch liegende Stellen geknickt. Außerdem wird in unseren Bearbeitungen nicht einmal der Tonraum bis d''' ausgenutzt. Womöglich beabsichtigte der Bearbeiter, die ganze C-Dur-Violinsonate zu übertragen; dann hätte er ohne Knickungen mit d''' als höchstem Ton rechnen müssen entsprechend dem g''' der Violinfassung in T. 263 der Fuge. Eine solche Erklärung bleibt jedoch unzureichend, weil sie sich nicht auf die Transposition der a-Moll-Violinsonate anwenden läßt.

Angenommen, die Bearbeitungen sind – entgegen Müthels Vermerk – nicht für das Cembalo geschrieben, so gilt es, ein anderes Instrument zu benennen, auf dem sie angemessen darzubieten sind. Die Laute kommt wegen ihres geringen Umfanges in der Höhe und wegen ihrer Schwerfälligkeit, die die vielen mehrstimmigen Passagen nur mit Mühe auszuführen erlaubt, nicht in Frage. Eher läßt sich an das Lautenklavier denken; J. S. Bachs Interesse für derartige Instrumente ist bezeugt.³⁴ Ihr Umfang erstreckte sich jedoch, soweit Daten bekannt sind, in der Höhe mindestens bis c''', falls in der Tiefe C unterschritten wurde. Ein Umfang von 1G bis a", wie er in der Bearbeitung verlangt wird, ist demnach für ein Lautenklavier ungewöhnlich. Wir können uns deshalb die Herabsetzung in den Übertragungen nur aus der Absicht erklären, um des Klanges willen die tiefe Lage eines Klavierinstruments auszunutzen.

Zusammenfassung

Die stilistischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Übertragungen erweisen, was bereits durch die gemeinsame Überlieferung nahegelegt wird: die Sonate BWV 964 und das Adagio BWV 968 sind Bearbeitungen desselben Musikers. Seine Kompositionsweise unterscheidet sich deutlich von derjenigen J. S. Bachs. Bachs kraftvolle, differenzierte Rhythmik wird durch hinzu-

³⁴ Vgl. hierzu Th. Kohlhase im Krit. Bericht zu NBA V/10, in der Einleitung zu den Lautenwerken.

gefügte, nicht selten unselbständige Stimmen in eine gleichförmige, weich fließende Bewegung umgewandelt. Die Gliederung des Originals durch Zäsuren sowie seine Architektur, die aus der motivischen Arbeit erwächst, treten auf diese Weise in den Hintergrund. Die formalen Konturen werden verwischt. Statt dessen gewinnt innerhalb des musikalischen Verlaufs die Harmonik an Bedeutung. An ihren Wirkungen ist dem Bearbeiter offenbar besonders gelegen; so haben ihn vor allem die kühnen Harmonien des Adagio aus der C-Dur-Violinsonate angeregt. Indem er hier in einigen Fällen Klänge füllt und chromatische Melodik hinzusetzt, gibt er dem Satz einen bedeutenden eigenen Wert. Dabei ändern sich die harmonischen Strebewirkungen des Originals nicht selten in flächenhafte Reihungseffekte. Ähnlich wirken auch zwischendominantische Schärfungen, die die einzelnen Stufen hervorheben und ihre Tonalität festigen, aber die Strebigkeit mindern. In Einzelfällen beeinträchtigen derartige Eingriffe das Gleichgewicht der kompositorischen Mittel, ohne daß der Bearbeiter den Mangel auszugleichen versteht. Darüber hinaus zeigen die Schlüsse der d-Moll-Fuge und des G-Dur-Adagio, daß ihm der Sinn für Bachs kunstvolle Art fehlt, einen Schluß gegen den vorhergehenden Satz abzuheben. Er läßt die Bewegung ungebrochen, zum Teil noch gesteigert in die Schlußkadenz hineinfließen. Schließlich ist auch die erhebliche Herabtransposition und die daraus resultierende tiefe Durchschnittslage der beiden Stücke außergewöhnlich. Die Bearbeitungen der a-Moll-Violinsonate und des C-Dur-Adagio stammen demnach sicherlich nicht von J. S. Bach.

Zuschreibung an Wilhelm Friedemann Bach

Hermann Keller beschreibt den eigenen, von der Violinfassung abweichenden Charakter des G-Dur-Adagio zutreffend folgendermaßen: „So wird die unberührte Reinheit des Violinpräludiums in dieser ‚Meditation‘ getrübt, der Leidenszug, der im Original erst in den letzten Takten deutlicher hervortritt, wird von Anfang an betont und fast gewaltsam verstärkt“ (*Die Klavierwerke Bachs*, S. 107). Keller liefert damit – allerdings ungewollt, denn er hält die Übertragungen für echt – einen Hinweis darauf, daß der Bearbeiter, der sich so rückhaltlos auszudrücken sucht, in der auf J. S. Bach folgenden Generation zu suchen ist, d. h. angesichts der Überlieferung durch Altnickol wahrscheinlich im Kreise seiner Söhne und Schüler. Stilistische Anhaltspunkte legen nahe, daß Wilhelm Friedemann der Bearbeiter ist. Wir können in den stilistischen Fragen allerdings kaum mehr als Hinweise geben, da es an entsprechenden Vorarbeiten fehlt. Die Autorschaft vieler unter Friedemanns Namen überlieferter Werke ist fraglich, von ihrer Datierung ganz zu schweigen. Für eingehende Untersuchungen seines Kompositionsstils fehlt deshalb die Grundlage. Von den Kompositionen selbst der bedeutenden Bach-Schüler sind lediglich einzelne in Ausgaben greifbar, so daß ihr Schaffen nur schwer zu überblicken ist und personalstilistische Abgrenzungen kaum mit hinreichender Sicherheit getroffen werden können.

Um die charakteristischen Stilmerkmale der Bearbeitungen darzulegen, haben

wir bisher gerade ihre Mängel gegenüber den Originalwerken hervorheben müssen. Damit sollte aber keineswegs ihre Qualität verdeckt werden, die in der Literatur seit Spitta verschiedentlich gerühmt worden ist und die ja auch die Autoren so beeindruckt hat, daß sie die von Bachs Kompositionsweise abweichenden Züge nicht bemerkt haben. Der bedeutende Wert der d-Moll-Sonate und des G-Dur-Adagio, der vorzüglich in der kontrapunktischen Ausgestaltung der d-Moll-Fuge und in der melodisch-harmonischen des G-Dur-Adagio liegt, erlaubt es nicht, den Kreis unter Bachs Schülern weit zu ziehen. Unter diesen kommen Müthel und Kittel schon wegen der Überlieferung nicht in Frage. Christoph Nichelmann ist wegen der Fugendarbeit wenig wahrscheinlich, Kirnberger wegen der harmonischen Kühnheiten. Bei Johann Gottlieb Goldberg erkennen wir eine beachtliche Kunst in der fortspinnungshaften Themenverarbeitung³⁵ und bei Johann Ludwig Krebs die architektonische Bauweise, Fugen durch regelmäßige Sequenzen klar zu gliedern, was gelegentlich auch zu schematischen Bildungen führt.³⁶ Diese beiden Kompositionsweisen liegen aber unserem Bearbeiter offenkundig fern.

Unter Bachs Söhnen kommt wegen des tiefen Ausdrucks neben Wilhelm Friedemann am ehesten Philipp Emanuel als Autor der Bearbeitungen in Betracht. Er scheint jedoch in seinen Kompositionen schon frühzeitig einen eigenen Weg beschritten zu haben, während sich Friedemann mehr an das Vorbild des Vaters hielt. Die Werke aus beider Jugendzeit sind zu spärlich überliefert und dabei nicht genau genug zu datieren, um sichere Schlüsse zu erlauben, aber die Kompositionen Friedemanns in dem für ihn angelegten Klavierbüchlein (Nr. 26–28, vgl. NBA V/5, Krit. Bericht S. 64ff.) und die Emanuels in dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena von 1725 (Nr. 16–19 und 27, vgl. NBA V/4, Krit. Bericht S. 70ff.) unterscheiden sich in der angedeuteten Weise von einander. Aufschlußreich ist auch in unserem Zusammenhang, daß Emanuel in seiner Cembalo-Übertragung von Sebastians – verschollenem – d-Moll-Violinkonzert, die etwa zwischen 1732 und 1734 entstanden ist, bei den notwendigen Eingriffen, den Oktavversetzungen und Umbrüchen sichtlich ungeschickt verfährt.³⁷ In unseren Bearbeitungen sind aber derartige Mängel nicht zu beobachten. Nach Emanuels Fortgang aus dem Leipziger Elternhaus im Herbst 1734 dürfte er angesichts seines reichhaltigen eigenen Schaffens kaum noch eine Sonate seines Vaters für Klavier arrangiert haben. Seine späteren Bearbeitungen von Vokalwerken Sebastians stehen in anderem Zusammenhang.

Das Interesse des Bearbeiters an der Fugenkomposition, das sich aus den reichhaltigen Zusätzen zur a-Moll-Violinfuge ablesen läßt, spricht hingegen

³⁵ Nicht umsonst galt seine C-Dur-Triosonate lange Zeit als Werk J. S. Bachs (BWV 1037); vgl. dazu A. Dürr in BJ 1953.

³⁶ Vgl. etwa die drei Fugen in: *Le Trésor des Pianistes IX*, hrsg. von A. Farrenc.

³⁷ Die Übertragung ist überliefert in St 350. Sebastian hat dann später dasselbe Konzert unabhängig davon noch einmal für Cembalo bearbeitet (BWV 1052); s. Krit. Bericht zu NBA VII/7, S. 36ff.

viel eher für Wilhelm Friedemann; denn zumindest unter den Bach-Söhnen hat er dem Vater in dieser Hinsicht am nächsten gestanden. Für ihn ist auch die melodische Chromatik bezeichnend, die in den kleinsten Notenwerten, und zwar nicht als eigenständiges Element, sondern als Verdichtung der Figuration auftritt. Sie fließt gerade auch in Fugensätzen Friedemanns als freies Mittel der Ausdruckssteigerung ein, etwa in der F-Dur-Fuge Fk 33, in den Fugenteilen der d-Moll-Fantasie Fk 19 und in den 8 Fugen von 1778. Bei den Zeitgenossen finden wir chromatische Schritte in Fugen zumeist formal gebunden, oft im Thema oder im Themenkontrapunkt. Selten erscheinen sie rein melodisch, sondern im allgemeinen ausharmonisiert und dabei in größeren rhythmischen Werten. Auch die chromatischen Partikel in J. S. Bachs c-Moll-Fantasie BWV 906/1, T. 14/15 und 33, die auf den ersten Blick Friedemanns Wendungen ähnlich sehen, unterscheiden sich von ihnen doch in bezeichnender Weise. Bei Sebastian wird die Chromatik in den kontrapunktierenden Skalen T. 5/6 sogleich als fest umrissenes, eigenständiges Bauelement eingeführt. Auch die diatonisch/chromatisch kombinierten Passagen T. 14/15 werden motivisch behandelt. Die akzentuierende chromatische Leiter vor dem Halbschluß in T. 33 hebt sich gegen die vorangehenden Akkordfigurationen ab, und ihre steigende Wirkung wird durch den Wechsel von Parallel- zu Gegenbewegung in der Unterstimme unterstützt. Bei klarer Gliederung und vielfältiger Formung des musikalischen Materials bleibt der Ausdruck immer beherrscht. Für Friedemanns Fugen scheint uns ferner der gleichförmige Bewegungsverlauf charakteristisch zu sein, demgegenüber die motivische Formung der Stimmen von zweitrangiger Bedeutung ist, weiter die unzulängliche Schlußgestaltung sowie die Unausgewogenheit zwischen Ausdrucksbedürfnis und kompositorischem Vermögen (vgl. namentlich die Klavierfantasien d-Moll Fk 19 und c-Moll Fk 15). Alle diese Gründe legen es nahe, W. Fr. Bach als den Urheber der vorliegenden Bearbeitungen anzusehen. Die Übertragungen geben uns mittelbar Zeugnis von Sebastians eigenem Spiel seiner Solosonaten auf dem Klavier.³⁸

Sarabanda con Partitis C-Dur BWV 990

I. Die Quellen

A. Abschrift von Leonhard Scholz aus dessen Sammlung im Besitz des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen.

Die Abschrift steht auf einem einzelnen Bogen. Der Titel auf Bl. 1^v, über der ersten Akkolade lautet „*Sarabanda con Partitis. Da mio J. S. Bach*“. Der Bogen ist als Auflagestimme beschrieben und folgendermaßen eingerichtet: Bl. 1^v Nr. 1–5, Bl. 2^r Nr. 6–9, Bl. 2^v Nr. 10–13, Bl. 1^r Nr. 14–16.

Die Wiederholung der ersten acht Takte am Schluß einer jeden Variation ist

³⁸ Siehe hierzu eine Äußerung J. F. Agricolos in Dok III, Nr. 808, S. 292 f.

durch den Vermerk „*Da Capo*“ angezeigt bzw. durch „*dal Segno repetato*“ (Nr. 7, 8, 12, 14) oder „*repetato dal Segno*“ (Nr. 10, 13) in den Fällen, in denen der Anfang der Wiederholung vom Beginn der Variation abweicht. Einzelne Variationen sind besonders bezeichnet: Nr. 13 „*o vero Allemanda*“, Nr. 14 „*o Courant*“, Nr. 15 „*Seu Aria Var*“, Nr. 16 „*Partita l'ultima ó Giguetta*“. Im Notentext finden sich folgende Zusätze: in Nr. 11, T. 16 ein Hinweis auf die Handverteilung (*dextera, sin.*) und in Nr. 12, T. 9 die Bezeichnung „*Soli*“ zwischen den Systemen.

Schreiber ist der Nürnberger Organist Leonhard Scholz (1720–1798). Über seine Person und über seine Sammlung gibt der Krit. Bericht zu NBA IV/5 bis 6 Auskunft.

B. Abschrift ehemals in der Sammlung Schelble-Gleichauf, Frankfurt a.M., heute verschollen.

Diese Quelle war die einzige Vorlage für die Veröffentlichung der Sarabanda con Partitis im Supplement der Peters-Ausgabe, 1880 hrsg. von Roitzsch. Auch der Abdruck in BG 42 (1894, Naumann) stützte sich auf Schelbles Handschrift und zog daneben die Peters-Ausgabe hinzu. Aus beiden Ausgaben zusammen ist der Notentext der Quelle im wesentlichen, jedoch nicht in Nebensächlichkeiten zu rekonstruieren. Der Titel lautete nach der Angabe in BG 42 (S. XXVIII): „*Sarabanda con Partitis da mio J. S. Bach*.“ Die Satzbezeichnungen sind wahrscheinlich eher in der Peters-Ausgabe der Vorlage getreu wiedergegeben: Nr. 13 „*o Alemanna*“, Nr. 14 „*o Corrente*“ und Nr. 16 „*L'ultima Partita o Giguette*“, während die Bezeichnungen „*Allemanda*“ und „*Courante*“ in der BG normiert sein dürften. Die Editionsnotiz in der Peters-Ausgabe lautet: „aus der Schelble'schen Sammlung, mitgeteilt durch F. X. Gleichauf“. Sie bedeutet wohl, daß dem Herausgeber Roitzsch die Handschrift aus Schelbles Sammlung in einer Kopie Gleichaufs vorgelegen hat. Die Editionsnotiz umfaßt zugleich die nachfolgend – ebenfalls als Bachsches Werk – abgedruckte d-Moll-Passacaglia BWV Anh. 182, die inzwischen als ein Werk Christian Friedrich Witts nachgewiesen werden konnte. Offenbar waren also die beiden Variationenreihen in Schelbles Quelle gemeinsam überliefert.

Abhängigkeit

Beide Quellen stimmen in ihrem Notentext im wesentlichen überein. Infolgedessen ist es schwer, über die Beziehungen zwischen ihnen genaue Aussagen zu machen. Denn über die hierfür wichtigen Besonderheiten wie die Setzung von Haltebögen oder Pausen, auch die spezielle Notationsweise rhythmischer Werte könnte nur die verlorene Handschrift B selbst Auskunft geben. Ein Vergleich der beiden nach ihr gefertigten Ausgaben zeigt, daß die Herausgeber hier stillschweigend geändert haben.

Trotzdem deuten einige Abweichungen in A darauf hin, daß sie auf Eingriffe des Schreibers, Scholz, zurückgehen:

- Nr. 8, T. 7 das letzte 4tel ist in Quelle B 3stimmig, in A hingegen infolge einer weiteren Note g' und einer doppelten Behalsung (g) 5stimmig;
 Nr. 13, T. 6 die 1. und 3. Note der Unterstimme hat in B einen, in A jedoch zwei Hälse.

In vier weiteren Fällen hat A in der Unterstimme doppelt kaudiert, wo B nur einen Hals setzt. Nun geht auch aus anderen Abschriften von Scholz hervor, daß er gegenüber seinen Vorlagen geändert, und zwar besonders den Baß stimmiger gesetzt hat,³⁹ und überdies fehlen Abweichungen umgekehrter Art: nirgends hat B doppelt kaudiert, wo A nur eine Kauda setzt. Die Zusätze in A gegenüber dem Text von B schließen aus, daß B von A abhängt. Dieser Befund wird dadurch bestätigt, daß in Quelle A in Nr. 1, T. 3/4 die Noten f' , g' , f' , e' der Altstimme fehlen.

Die Satzbezeichnung zu Nr. 15 „*seu Aria var.*“ in A ist wegen ihrer altertümlichen Formulierung wahrscheinlich nicht von Scholz hinzugefügt. Weil sie in B fehlt, ist offenbar auch A von B unabhängig. Die beiden Quellen dürften demnach unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Deren Notentext läßt sich im wesentlichen erschließen.

II. Die Echtheit

Überlieferung

Die Autorenangaben auf den Handschriften der Sammlung Schelble-Gleichauf sind bekanntlich unzuverlässig. So können von den 14 Stücken, die im Supplement der Peters-Ausgabe und in BG 42 nach Vorlagen aus Schelbles Besitz – zumeist als einziger Quelle – ediert worden sind, lediglich zwei als Kompositionen Bachs gelten, und das auch nur mit Einschränkung:

a) Im Fall der Fuge BWV 955 nach einem Thema von Erselius ist Bachs Anteil schwer zu ermessen, kann aber schon deshalb nicht grundsätzlich bestritten werden, weil von dem Werk zwei Abschriften von Ringk (in *P* 425 und *P* 595, *adn.* 8) sowie eine in dem Konvolut *P* 804 aus Kellners Besitz vorliegen, in denen übereinstimmend Bach als Autor angegeben ist.

b) Das Präludium a-Moll BWV 923a ist eine nicht authentische Bearbeitung des h-Moll-Präludiums BWV 923 (s. S. 25).

Von den übrigen 12 Kompositionen sind 9 nachweislich J. S. Bach unterschoben:

1. Das Fugato in e-Moll BWV 962 ist von J. G. Albrechtsberger.
2. Die Passacaglia d-Moll BWV Anh. 182 stammt von C. F. Witt.
- 3.-5. Die Fugen BWV Anh. 107, 108, 110 über BACH sind von G. A. Sorge.
- 6./7. Das Presto d-Moll BWV 970 ist sicher und das Scherzo e-Moll BWV 844a höchstwahrscheinlich (s. S. 28) von W. Fr. Bach.

³⁹ Vgl. seine Abschrift der A-Dur-Suite BWV 832, Krit. Bericht zu NBA V/10; siehe auch Krit. Bericht zu NBA V/3.

8. Das Andante g-Moll BWV 969 ist unecht (s. S. 29).
9. Von Präludium und Fuge a-Moll BWV 897 ist der erste Satz als Werk C. H. Dretzels nachgewiesen (siehe I. Ahlgrimm in BJ 1969, S. 67 ff.); die Fuge ist ihrem Stil nach gleichfalls unecht.

Die übrigen drei Werke, die ausnahmslos singulär bei Schelble überliefert sind, dürften ebenfalls – ihrem Stil nach – nicht von J. S. Bach stammen:

- a) Präludium und Fuge d-Moll BWV 905,
- b) Fuge G-Dur BWV 957 und
- c) Fantasie g-Moll BWV 920.

Die Abschrift von Scholz hängt eng mit der aus Schelbles Sammlung zusammen und ist zu peripher, als daß sie die Zweifel an Bachs Autorschaft wesentlich mindern könnte. Verdächtig ist überdies der Zusammenhang in der Überlieferung mit der fälschlich J. S. Bach zugeschriebenen Passacaglia von Witt. Die beiden Werke sind anscheinend nicht erst in Schelbles Quelle vereinigt worden, sondern lagen dieser bereits gemeinsam vor, denn auch in der Sammlung von Scholz existiert eine Kopie der Passacaglia unter Bachs Namen (jetzt im Besitz des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, Göttingen). Bei diesen Überlieferungsverhältnissen könnte die Echtheit der Sarabanda con Partitis nur durch einen eindeutigen stilistischen Befund gesichert werden.

Stil

Ein auffälliges Merkmal der Sarabanda con Partitis besteht in der Verbindung einer Variationsreihe mit Suitensätzen, die ebenfalls das Thema variieren. Als früheste Belege für eine solche Kombination sind bekannt Wolfgang Ebners „Aria Augustissima“ von 1648 und Johann Jacob Frobergers „Auff die Mayerin“. Ebners Werk besteht aus drei Variationsreihen, eine über die Aria, eine weitere über das zur Courante und eine dritte über das zur Sarabande umgebildete Thema. Bei Froberger folgen auf sechs Partiten über das Lied „Schweiget mir vom Weibernehmen“ drei Variationen in Form von Courante mit Double und Sarabande. Die Sarabanda con Partitis weist also in ihrem Aufbau mit den abschließenden Suitensätzen auf Froberger; da diese mit Allemande, Courante, Aria und Giguette eine vollständige Suite bilden, dürfte sie eine spätere Form dieses Typus darstellen.⁴⁰ In der Variations-technik verrät sie das Vorbild Samuel Scheidts; das zeigt sich auch in der steifen Melodik und in der Satztechnik. Wie bei Scheidt ist der drei- und vierstimmige Satz (Nr. 2, 7, 8, 11) zwar aufgelockert, jedoch stark an harmonische Fortschreitungen gebunden, so z. B. zu Beginn von Nr. 7, oder aus paralleler Stimmführung entwickelt wie in Nr. 11.

Von den norddeutschen Variationswerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unterscheidet sich die Sarabanda con Partitis dadurch, daß sie fast

⁴⁰ Auch J. A. Reinckens Partiten über dasselbe Lied sind offenbar den Variationen Frobergers nachgebildet. Die letzten drei von ihnen haben den Charakter von Courante, Sarabande und Gigue, sind allerdings nicht so bezeichnet.

ausnahmslos ein Harmoniemodell variiert, das durch den Baß gegeben ist. Buxtehude oder Reincken dagegen, wie auch viele mitteldeutsche Komponisten, halten sich zumeist an eine feste Gerüstmelodie. Außerdem ist für ihren Variationsstil wie für ihren Klavierstil überhaupt die Arbeit mit kurzen, prägnanten Motiven bezeichnend; daran fehlt es in unserer Sarabande. Sie hebt sich andererseits auch gegen die von Italien beeinflussten Werke, z. B. die der in Wien tätigen Alessandro Poglietti und Johann Caspar Kerll, ab, und zwar durch die Gediegenheit des Satzes sowie durch die Beständigkeit, mit der in den einzelnen Partiten jeweils bestimmte Variationsmodelle durchgeführt werden. Nirgends finden wir eine derartig lockere Fügung und überspringende Phantasie, wie sie besonders in Pogliettis Klavierwerken zu beobachten sind. Bezeichnend ist unter diesem Gesichtspunkt, wie innerhalb einzelner Variationen, besonders auffällig in Nr. 12, die Takte 13/14 unterschiedlich gestaltet sind. Dieser Kontrast ist nicht nur in der Konstruktion des Themas begründet, sondern erfüllt auch eine bestimmte formale Funktion, indem er der Wiederholung des Da-capo-Teiles neue Frische verleiht.

Somit weisen die stilistischen Züge der Sarabanda con Partitis übereinstimmend auf einen Komponisten, der an den Werken der mittel- und süddeutschen Klaviermeister vor und um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschult ist. Er verrät in der großzügigen Anlage des Variationenzyklus, in Erfindung und Durchführung individueller Variationsmodelle sowie in der lebendigen Rhythmik eine beachtliche Kunstfertigkeit. Die wenig biegsame Melodik und die geringe Ausprägung der Charaktere der Suitensätze sind vermutlich Zeichen für eine frühe Entstehungszeit. Dafür spricht auch, daß die Partiten nicht nach dem Steigerungsprinzip aufgebaut sind, das für Variationsreihen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmend wurde. Alle diese formalen und stilistischen Eigenschaften der Sarabanda con Partitis deuten darauf hin, daß sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts oder in seiner zweiten Hälfte entstanden ist.

Johann Sebastian Bach kommt also als Autor nicht in Frage. Gegen die Annahme, Bach habe mit diesem Werk den Stil eines alten Meisters kopieren wollen, spricht die Tatsache, daß wir keine einzige gesicherte Komposition vergleichbaren Ausmaßes von ihm kennen, die sich dem Stil eines fremden Meisters vollkommen anpaßt. Werke wie z. B. die D-Dur-Sonate BWV 963 und das B-Dur-Capriccio BWV 992, die Kuhnaus Sonaten zum Vorbild haben, zeigen zugleich auch Eigenarten Bachscher Kompositionsweise. Auch aus Bachs Bearbeitungen fremder Werke geht hervor, daß er bei seinen Zusätzen nicht danach strebte, die Manier eines Vorbildes in allen Zügen getreu nachzuahmen. Die Overtüre g-Moll BWV 822 etwa und die Reincken-Bearbeitungen BWV 965 und 966 beweisen, daß er bei einer solchen Arbeit erhebliche stilistische Diskrepanzen zum Original nicht scheute. Die Sarabanda con Partitis zeigt jedoch keinerlei Merkmale von Bachs Kompositionsstil; mit vergleichbaren Werken wie der Aria variata a-Moll BWV 989 oder den frühen Choralpartiten BWV 766, 767 und 770 hat sie nichts gemein. Auch kann es sich bei ihr nicht etwa um ein Werk aus seiner frühesten Jugendzeit handeln.

Denn aus seinen Frühwerken sprechen in mancher Hinsicht Unfertigkeiten wie mangelhafte formale Bändigung einer oftmals ungewöhnlichen Phantasia, kleingliedrige Bauweise, die improvisatorisch anmutet, stockende Rhythmik und unbestimmte Harmonik. Die Sarabanda con Partitis zeichnet sich jedoch gerade durch ihre Ausgewogenheit aus, die einen Komponisten mit sicherem Handwerk verrät. Ihre Einheitlichkeit läßt auch nirgends Anhaltspunkte dafür erkennen, daß Bach etwas daran bearbeitet hätte. Wie es zur Titelangabe „*da mio J. S. Bach*“ gekommen ist und ob sie etwa nicht den Autor, sondern den einstigen Besitzer der beiden Abschriften zugrunde liegenden Quelle meint (vgl. Naumann im Vorwort zu BG 42 und Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, S. 47), muß vorläufig offenbleiben.

So ausgeprägt die allgemeinen stilistischen Züge der Sarabanda con Partitis auch sind, so schwer fällt es doch, ihrem Stil Hinweise auf einen bestimmten Komponisten zu entnehmen. Gegenüber den Variationswerken Johann Pachelbels und des Eisenacher Johann Christoph Bach sowie gegenüber denjenigen von Reincken und Buxtehude wirkt sie einseitig dem Vorbild Scheidts verpflichtet. Wahrscheinlich gehört ihr Autor eher einer älteren Generation als jene Meister an.

Appendix: Suite B-Dur BWV 821

I. Die Quelle

Einzig Quelle ist eine Abschrift in Konvolut aus dem Besitz Johann Peter Kellers. BB/SPK: P 804.

Beschreibung des Konvoluts im Krit. Bericht zu NBA V/5 (Quelle F). Die Suite steht auf einem einzelnen Bogen mit dem Blattformat 33 × 19,5 cm, der als Faszikel 24 (S. 155–158) in das Konvolut eingeklebt ist. Wasserzeichen Bl. 1: **A** mit Dreipaß auf Steg; Bl. 2: Monogramm **JMS**. Es stammt aus der Papiermühle Arnstadt von dem Papiermacher Johann Michael Stoß (Inhaber 1714–1760) und findet sich auch in den Abschriften von Johann Tobias Krebs in P 801 und 803 sowie in denen von Mempel und Preller, jedoch in anderen Varianten. Der Titel über der ersten Akkolade von S. 158 lautet „*Suite ex B.*“, daneben die Autorenangabe „*di J. S. Bach*“.

Der Schreiber ist unbekannt und in dem Konvolut lediglich mit dieser einen Handschrift vertreten. Die Schriftzüge sprechen ebenso wie das Papier für eine Entstehungszeit in den zwanziger oder dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Der Bogen ist als Auflagestimme beschrieben und enthält: S. 155 Allemande, T. 13–21; Courante. S. 156 Sarabande; Echo, T. 34–49. S. 157 Echo, T. 1–33. S. 158 Präludium; Allemande, T. 1–12.

Notation auf Klavierakkoladen mit Sopran- und Baßschlüssel für die ersten beiden, mit Violin- und Baßschlüssel für die drei letzten Sätze.

In T. 20 der Allemande ist die Oberstimme korrigiert. Für das elfte 16tel des Taktes stand zunächst eine 16tel-Note c[♯]; die 16tel-Pause ist darübergeschrie-

ben. Nach dem zwölften 16tel folgte ursprünglich eine 16tel-Pause; der Haltebogen ist darübergeschrieben.

Im übrigen enthält die Handschrift einige Zusätze und Korrekturen mit Bleistift, die offenbar bei späteren Editionsarbeiten eingetragen wurden.

II. Zur Echtheit

Die B-Dur-Suite ist zuerst 1880 von Roitzsch im Supplement der Peters-Ausgabe veröffentlicht worden. Innerhalb der BG wurde sie in Band 42 (1894) abgedruckt; der Herausgeber Naumann stellte sie in den zweiten Teil des Bandes unter die mit größter Wahrscheinlichkeit echten Kompositionen. In der Literatur ist das Werk bisher nur am Rande behandelt worden, und zwar in: Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 391, und Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 301; Keller spricht ihm in seiner Monographie der Bachschen Klavierwerke (a.a.O., S. 49) die Echtheit ab, allerdings ohne nähere Gründe anzugeben.

Die Überlieferung in Kellners Konvolut weist zwar auf Bachs Umkreis, wir wissen jedoch nicht, wann unsere Handschrift mit den Kellnerschen Abschriften zusammengekommen ist. Und falls der Schreiber tatsächlich zum Kreis Kellners gehörte, so bleibt doch offen, wie nahe er J. S. Bach gestanden hat. Nur eine Identifizierung des Schreibers könnte hierüber Klarheit bringen. Vorerst muß seine Zuschreibung des Stückes an Bach mit Vorsicht aufgenommen werden.

Zu den Bedenken auf Grund des Überlieferungsbefundes gesellen sich stilistische Echtheitszweifel. Verdächtig ist namentlich der mit „Echo“ überschriebene Schlußsatz. Das Echoprinzip wird hier schematischer gehandhabt als in vergleichbaren Sätzen Bachs. Bis auf den Schlußteil ist der Satz aus einer Kette eintaktiger Abschnitte gearbeitet, die jeweils echoartig wiederholt werden. Bei der Wiederholung wird der Klang jeweils durch Verringerung der Stimmenzahl aufgelichtet, Melodie und Baß bleiben jedoch unverändert. Verzichtet man auf die Wiederholungen, so erhält man einen flüssigen, zusammenhängenden Satz. Die Wiederholung seiner kurzen Glieder bekommt ihm jedoch nicht gut: der Wechsel von steigenden und fallenden Phrasen verliert seinen Sinn, die motivischen Korrespondenzen sind zuwenig ausgeprägt, um über die Wiederholungen hinweg formbildend zu wirken. Im Zusammenhang der schematischen Wiederholungen wirkt die Reprise der ersten acht Takte in der Mitte des Satzes (T. 19–26) besonders befremdlich. Auch die vorangehende fallende Sequenz T. 13/15/17 verliert ihre formende Kraft und wird schwerfällig, und die gegen Schluß in T. 35 f. und 41 f. auftretenden, auf zwei Takte erweiterten Phrasen wirken eher weitschweifig als zusammenfassend.

Keller vermutet wegen der Bezeichnung „tutti“ für den Adagioschluß des Echo, daß die Suite eine Übertragung einer Orchesterkomposition ist. Dafür gibt es sonst keine Anhaltspunkte, und der Tutti-Vermerk muß nicht gegen eine originale Klavierkomposition sprechen. Die übrigen Sätze, namentlich die Allemande, sind durchaus klaviermäßig gesetzt.

In seiner Starrheit und Gleichförmigkeit widerspricht der Echosatz vollkommen dem Erscheinungsbild der Bachschen Frühwerke. Beispielhaft zeigt das die letzte Partita der Choralvariationen über „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767, in der das Echoprinzip in weitaus größerer Vielfalt angewendet wird. Aber auch ein so einheitlich gebautes Stück wie die a-Moll-Fantasie BWV 922 zeigt wesentliche Unterschiede: in dem mit T. 34 einsetzenden Teil wird ein einzelnes Motiv zwar 92mal fortlaufend und nur zuweilen durch Kadenzfloskeln unterbrochen gereiht. Dabei entspricht aber kaum eine Passage einer anderen; die Verarbeitung des Motivs wechselt fortwährend.

Im übrigen läßt die B-Dur-Suite die für Bachs Jugendkompositionen bezeichnende Kleingliedrigkeit vermissen. Die Melodik ist flüssig und die Baßstimme vergleichsweise stetig; es fehlen die einschneidenden Zäsuren mit nachfolgenden, angestregten melodischen Neuansätzen, wie sie sich etwa in einigen Sätzen der F-Dur-Partita BWV 833, des B-Dur-Capriccio BWV 992 oder der A-Dur-Suite BWV 832 finden. Wenn unsere Suite von J. S. Bach stammt, muß es sich aber um ein frühes Werk handeln, das vor 1714, vermutlich wesentlich früher zu datieren ist. Dafür sprechen harmonische Erscheinungen wie der Querstand in der Allemande T. 17/18 oder der Wechsel zwischen es und e im Präludium T. 6–9, auch geringe motivische Konzentration in der Allemande und schließlich allgemein eine wenig persönliche Gestaltung.

Hinsichtlich der „Beweispflicht“ handelt es sich bei der B-Dur-Suite um einen besonders gelagerten Fall. Die Überlieferung in Kellers Konvolut, mit eindeutiger Autorenangabe, allerdings von einem unbekanntem Schreiber, wirkt bei aller gebotenen Vorsicht doch eher glaubhaft. Die stilistischen Echtheitszweifel sind zwar beträchtlich, aber nicht so eindeutig, daß Bach als Autor mit der nötigen Sicherheit auszuschließen ist. Es ist deshalb vorgesehen, das Werk in das Supplement der NBA aufzunehmen.

Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs

Von Emil Platen (Bonn)

I

Der Schlußchoral der Kantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ (BWV 43, 11) befremdet den mit Bachs Stil vertrauten Hörer durch seinen gleichsam archaischen Charakter: er steht in seiner kunstlosen Contrapunctus-simplex-Setzweise und seiner altertümlichen rhythmischen Struktur isoliert in Bachs Choralschaffen. Man vermißt, um mit Carl Philipp Emanuel Bach zu sprechen, „*die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch sich diese Choralgesänge vorzüglich unterscheiden*“.¹

Bei näherer satztechnischer Untersuchung verfestigt sich der Eindruck der Unechtheit von einer bloßen Anmutung zur festen Überzeugung:

1. Die Begleitstimmen sind rhythmisch fest mit der Melodiestimme verkoppelt. Mit Ausnahme einer Vorhaltbildung in der Tenorpartie (T. 29) entfaltet sich keine selbständige Bewegung der Gegenstimmen.
2. Der Satz ist gekennzeichnet durch äußerst sparsame Verwendung von dissonierenden Klängen. Er enthält insgesamt nur einen verminderten Akkord und zwei Quartvorhaltbildungen. Die Zeilenschlußkadenzen verzichten völlig auf die charakteristischen Dissonanzen Dominantseptime und Sixte ajoutée.
3. Die Harmonisierung beruht fast ausschließlich auf Grundakkorden. Bei den insgesamt 48 Zusammenklängen des Chorals (die Stollenwiederholung nicht mitgezählt) finden sich nur sechs Sextakkorde. Dadurch entsteht der Eindruck der Stabilität, aber auch der Schwerfälligkeit. Unter den 40 Grundakkorden fallen als besonders fremdartig für Bach zwei Quintklänge ohne Terz auf (T. 20, T. 30).

Eine spätere Revision dieser beiden Takte ist ein Zeugnis dafür, daß die betreffenden Klänge – zumindest unterbewußt – als stilfremd empfunden wurden. Es handelt sich hier um den ersten, allerdings nicht autorisierten Druck dieses Chorals als Nr. 106 der Sammlung Bachscher Choralgesänge bei Friedrich Wilhelm Birnstiel² (die beiden Varianten sind in Notenbeispiel 1 unter den Akkoladen im jeweils fünften System angegeben). Aus den bisher bekannten Tatsachen über die Quellen dieses Drucks läßt sich nicht feststellen, ob diese Lesarten auf J. S. Bach zurückgehen. Jedenfalls bieten die ältesten

¹ Vorrede zur Birnstiel-Ausgabe von J. S. Bachs Chorälen: *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach. Erster Theil. Berlin und Leipzig, . . . bey Friedrich Wilhelm Birnstiel . . . 1765* (mitgeteilt in Dok III, Nr. 723).

² *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Zweyter Theil . . . 1769.* – In C. Ph. E. Bachs erweiterter Neuausgabe dieser Choräle, bei Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, in den Jahren 1784–1787 herausgegeben, erscheint dieser Choral in gleicher Lesart unter der Nr. 102 im 2. Teil.

postumen Quellen, zwei handschriftliche Sammlungen von 150 Chorälen,³ die zu den Abschriften gehören dürften, die Breitkopf in seinem „Verzeichniß“ von 1764⁴ anbot, an beiden fraglichen Stellen noch die gleiche Lesart wie Kantate 43. Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Redaktor des zweiten Teils der Birnstiel-Ausgabe (vermutlich Agricola) diese Takte als besonders „unbachisch“ empfand und eine Korrektur vornahm, die C. Ph. E. Bach (entweder zustimmend oder ohne es zu merken) in seine Neuausgabe von 1785 bei Breitkopf übernahm.

Aber kommen wir zurück auf die satztechnische Untersuchung des Chorals: Der gesamte Befund nimmt sich aus wie die Negativdefinition des Bachschen Choralsatzes. Alle wesentlichen Stilmerkmale der Satztechnik Bachs fehlen hier: die fließende Bewegung der Gegenstimmen, die daraus resultierende gleitende Harmonik anstelle einer schrittweisen Folge distinktiver Klänge, das reichhaltige Repertoire von Akkordfunktionen, der erhebliche Anteil an Dissonanzen und die Akzentuierung der Schlußklauseln durch Sixte ajoutée und Dominantseptime.

Es bedarf in diesem Rahmen wohl keiner weiteren erschöpfenden Beschreibung des spezifisch Bachschen Choralsatz-Stils, um den Choral BWV 43,¹¹ als wesensverschieden von allen anderen Kompositionen Bachs zu beurteilen. Das Resultat der satztechnischen Untersuchung schließt nicht nur die Autorschaft Bachs aus, es weckt sogar Zweifel, ob der Satz überhaupt aus der Bach-Zeit stammen kann.

Jedoch bei Echtheitsfragen haben stilkritische Argumente, mögen sie auch noch so einleuchten, allenfalls den Charakter des hinreichenden Verdachtetes, nie den des restlos überzeugenden Nachweises. Als Negativbeweise lösen sie das Problem nur zur Hälfte und hinterlassen ein unbefriedigendes Gefühl. Endgültige Gewißheit läßt sich für die vorliegende Frage nur durch Auffinden einer Vorlage, einer fremden Originalkomposition erlangen.

Für die Suche nach vierstimmigen Vertonungen dieser Melodie⁵ im Umkreise Bachs oder seiner Vorgänger boten sich als Anhaltspunkt zwei Parallelfälle an, zwei Schlußchoräle aus Bach-Kantaten, die nachweislich direkt oder mittelbar auf eine vorgegebene Komposition zurückgehen. Es handelt sich um: „Welt ade, ich bin dein müde“ von Johann Rosenmüller aus der Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (BWV 27)⁶, überliefert im „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682), und „Herrscher über Tod und Leben“ aus der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (BWV 8), eine Überarbeitung des Satzes von Daniel Vetter aus dessen „*Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit*“ (Leipzig 1713).

³ Es handelt sich um die Abschriften: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Am. B. 48*, und Leipzig, Musikbibliothek der Stadt, *Ms. R 18*.

⁴ *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden . . . welche in richtigen Abschriften bey Job. Gottlob Immanuel Breitkopf . . . zu bekommen sind. Zweyte Ausgabe, Leipzig . . . 1764, S. 7.* Mitgeteilt in Dok III, S. 166.

⁵ Komponiert von Johann Schop auf den Text von Johann Rist: „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“, in: „*Himmlische Lieder*“ . . . Lüneburg 1641/42.

⁶ Im BWV als „fälschlich zugeschriebenes Werk“ auch unter der Nr. Anh. 170 aufgeführt.

Tatsächlich fand sich das Vorbild für BWV 43,11 im Kantional des Leipziger Nikolai-Kantors Vopelius von 1682 auf Seite 70ff. mit dem Text „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ (vgl. hierzu die Faksimile-Wiedergabe, Notenbeispiel 2). Bach hat den dort in Chorbuch-Notation stimmenweise gedruckten Satz weitgehend übernommen. Folgende Änderungen sind festzustellen:

Takt	Stimme	Bemerkung
7 (15)	Baß, Continuo	e statt G, Konjektur eines wohl fehlerhaften Baßtons
8 (16)	Tenor	h statt g, Akkordterz statt Grundton
24	Alt	g' statt gis', Moll statt Dur
29	Tenor	geringfügige rhythmische Abwandlung
19	Continuo	Den Oktavsprung hat Bach nachträglich beim Ausschreiben der Stimme eingeführt

Hinzu kommen vergleichsweise äußerliche Abwandlungen der Tonart, der Tondauer- und Taktnotierung sowie der Bezifferung.

Ist damit die Frage nach der Vorlage für Bach beantwortet, so bleibt noch zu klären, wer der bei Vopelius nicht genannte Tonsetzer ist. Dank der Untersuchungen von Jürgen Grimm über das Gesangbuch des Gottfried Vopelius⁷ ließ sich der Ursprung des Satzes weiter zurückverfolgen. Nach den Angaben von Grimm hat Vopelius den Satz notengetreu aus der Kantionalsammlung des Gubener Kantors Christoph Peter übernommen,⁸ die 1655 unter dem Titel „*Andachtszymbeln*“ in Freiberg erschienen war.

Daß die Übernahme durch Bach nicht unmittelbar aus Christoph Peters Kantional, sondern durch die Vermittlung des Vopelius-Gesangbuches erfolgte, läßt sich aus der Vielfalt sich gegenseitig stützender Anhaltspunkte schließen:

1. Eine Anzahl von singulären Choraltextstellen in Bachs Kantaten ist nur bei Vopelius zu belegen.
2. Das gleiche gilt für eine beträchtliche Zahl von Melodievarianten.
3. Bach hat das von Vopelius geschaffene Lied „Also hat Gott die Welt geliebt“ in kolorierter Fassung im Eingangssatz seiner gleichnamigen Kantate BWV 68 verwandt.
4. Eine weitere von Bach übernommene Fremdkomposition, der schon erwähnte Rosenmüllersche Satz „Welt ade, ich bin dein müde“, findet sich ebenfalls, soweit bekannt, nur bei Vopelius veröffentlicht.

II

Durch die Feststellung, daß der Choral BWV 43,11 ein von Christoph Peter stammender und von Vopelius tradierter Satz ist, wird die These von einer

⁷ J. Grimm, *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung*, = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 14, Berlin 1969.

⁸ Grimm, a.a.O., S. 178 ff.

direkten Beziehung zwischen Bach und dem „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ von 1682 erheblich gestützt. Bisherige Nachforschungen zu dieser Frage richteten sich vorwiegend auf Probleme des Textes oder der Chormelodie. Untersucht man darüber hinaus nun diejenigen Bach-Choräle, die in ihren Liedweisen mit Vopelius übereinstimmen,⁹ auf ihre Satzweise, so ergeben sich einige aufschlußreiche Resultate: Der Choral „Wer Gott vertraut“ (BWV 433) aus der Sammlung der „*vierstimmigen Choralgesänge*“ geht mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf einen Satz aus Vopelius (S. 718) zurück. Aus der Gegenüberstellung in Notenbeispiel 3 wird deutlich, daß Bach den Satz, dessen Urheber unbekannt ist, von Vopelius übernommen, ihn aber durch Zusätze oder geringfügige Abwandlungen seinem eigenen Stil angenähert hat. Dabei wird der Kernsatz weitgehend bewahrt, jedoch durch intervallausfüllende Durchgänge, Wechselnoten, Vorausnahmen und durch auffallend viele Vorhalte belebt. Die Akkordfunktionen der Vorlage sind trotz der Stimmführungsvarianten bis auf wenige Ausnahmen beibehalten, allerdings ist eine Anreicherung des Satzes mit dissonierenden Klängen unverkennbar. Damit weist die bearbeitete Fassung zahlreiche charakteristische Stilmerkmale des Bachschen Choralatzes auf. Dennoch zögert man, von einer umfassenden stilistischen Anverwandlung zu sprechen. Die durch enge Anlehnung an die Vorlage auferlegten Beschränkungen bleiben spürbar: nicht nur in der spannungslosen Melodik, nicht nur in dem stockenden rhythmischen Ablauf, sondern vor allem in der gleichförmigen Harmoniefolge, die sich immer wieder in der Elementarverbindung Dominante-Tonika verfängt.

Auch der Choral „In allen meinen Taten“ (BWV 367) entspricht einem Satz aus dem „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ (S. 640).¹⁰ Obwohl Bachs Eingriffe in diesem Falle erheblicher sind (vgl. Notenbeispiel 4), bleibt die Beziehung zwischen beiden Sätzen unverkennbar. Von einigen Abweichungen abgesehen, hat Bachs Choral die gleichen Pfeilertöne des Satzgerüstes wie Vopelius, wobei die Baßstimme nun in Bewegung aufgelöst ist. Auch die ungewöhnliche Harmonisierung des Halbschlusses am Ende des ersten Teils durch die Dominante der Parallele (E-Dur) ist beibehalten. Dagegen hat sich im zweiten Teil Bachs harmonisches Denken stärker gegen die Vorlage durchgesetzt. Der Rahmensatz stimmt zwar noch weitgehend mit dem Modell überein, aber Bach setzt an die Stelle einer latenten Quintschrittfolge ein prägnanteres sequenzierendes Kadenzmodell (T. 7-10):

Satz	Akkordfolge
Vopelius:	F h ⁶ E a ⁶ D G ⁶ C G
Bach:	F D G C D H e G

⁹ Grimm (a.a.O., S. 270ff.) führt insgesamt 16 Melodien Bachscher Choralätze an, die unmittelbar auf Vopelius' Gesangbuch zurückgehen könnten.

¹⁰ Grimm (a.a.O., S. 196) vermutet in diesem Choral die Ausarbeitung eines zweistimmigen Satzes von J. Quirfeld („*Geistlicher Harffen-Klang*“, Leipzig 1679) durch Vopelius

In einigen anderen der untersuchten Choräle aus Vopelius finden sich verzelte Entsprechungen („Ich dank dir Gott“, S. 558, und BWV 346; „O selig seyd ihr doch“, S. 912, und BWV 406), aber diese sind zu wenig ausgeprägt, um auf eine unmittelbare Abhängigkeit schließen zu lassen; man kann in ihnen sowohl Rückstände eines übernommenen, aber stark abgewandelten Satzes als auch zufällige Übereinstimmungen zweier unabhängiger Sätze sehen.

III

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

1. Der Choralsatz BWV 43,11 stammt nicht von Bach, sondern von Christoph Peter (aus „*Andachtszymbeln*“, 1655). Bach hat den Satz mit großer Wahrscheinlichkeit aus Vopelius' „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ von 1682 übernommen.
2. Die Choräle BWV 433 und BWV 367 aus der Sammlung der „*vierstimmigen Choralgesänge*“ sind vermutlich ebenfalls Übernahmen aus Vopelius, doch hat Bach sie nicht einfach übertragen, sondern – bei deutlicher Anlehnung an die ursprüngliche Substanz – satztechnisch bearbeitet.

An diesen einfachen Tatbestand lassen sich noch einige weiterführende Überlegungen anschließen:

1. Die bisherige Ansicht, daß „die Wirkung des Vopeliusschen Gesangbuches auf das Schaffen J. S. Bachs relativ gering“ sei,¹¹ ist zu revidieren. Dieses Gesangbuch hatte, obwohl es für die Zeit nach 1723 veraltet erscheinen mag, als Überlieferungsquelle für Bach ganz offensichtlich doch erhebliche Bedeutung und wird in der Bach-Forschung zukünftig auch bei anderen als Choraltext- und -melodieproblemen stärker zu berücksichtigen sein.
2. Wie sich gezeigt hat, erstreckt sich das Verfahren der Bearbeitung fremder Kompositionen in stärkerem Maße, als es bisher scheinen mochte,¹² auch auf die Werkgruppe der schlichten vierstimmigen Choralsätze Bachs. Es ist nicht auszuschließen, daß sich in dieser Gattung noch andere Sätze finden, die ebenfalls Überarbeitungen vorgegebener Modelle darstellen.

Abschließend sei die Frage nach dem Grund für den Rückgriff auf eine Fremdkomposition gerade bei dem einfachen Formtypus des Chorals „in semplice stylo“ wenigstens angeschnitten. Warum übernahm Bach den Choral von Christoph Peter in seine Kantate „Gott fährt auf“? Arbeitsökonomie oder Zeitknappheit vor der Fertigstellung der Kantate können kaum als Gründe dafür angeführt werden. Wie aus der Untersuchung der Quellen¹³ hervor-

¹¹ Grimm, a.a.O., S. 270.

¹² Als einziges Beispiel einer solchen Umgestaltung galt bisher der Schlußchoral von BWV 8, eine Paraphrase von Daniel Veters Aria „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ mit etlichen Eingriffen Bachs in die Setzweise, die jedoch die Vorlage noch erkennen lassen.

¹³ NBA I/12, Krit. Bericht, S. 203, 229 f.

geht, ist der Choral nicht nach einer fremden Vorlage in die Stimmen eingetragen worden, sondern nach Bachs eigenhändiger Niederschrift in der Originalpartitur. Es wäre Bach ein Leichtes gewesen, in derselben Zeit, die er für eine transponierte Abschrift¹⁴ benötigte, einen Choralsatz eigener Prägung abzufassen. Wäre in der Entlehnung vielleicht ein Zeichen der Wertschätzung der Komposition zu sehen, wie dies Spitta für die Sätze von Rosenmüller oder Vetter annahm?¹⁵ Auch daran zu glauben fällt schwer angesichts einer Setzweise, die keinerlei persönlichen Stil verrät und lediglich schematisch den Regeln eines kunstlosen Stimmführungsverfahrens folgt.

Und welches war das Motiv für die Bearbeitung fremder Choralsätze? Die erwähnten Gründe treffen hier genausowenig zu. Eine sinnvolle Antwort könnte sich aus folgender Überlegung ergeben: Wir wissen nichts über die Zweckbestimmung derjenigen Choräle der Sammlung, die nicht in größeren Kirchenmusikwerken nachweisbar sind. Sie mögen aus verschollenen Kantaten stammen, sie könnten als einzelne Choräle für bestimmte Anlässe geschrieben worden sein. Sie könnten aber auch als Satzstudien aus Bachs Unterrichtspraxis in die Sammlung geraten sein. Es ist überliefert, daß das Aussetzen von Chorälen ein Teilgebiet der Bachschen Kompositionslehre war.¹⁶ Darüber hinaus wissen wir, daß sich Bach im Generalbaßunterricht zuweilen fremder Modellkompositionen bediente.¹⁷ Es wäre durchaus denkbar, daß er seine Satztechnik anhand der Vervollkommnung von gegebenen Satzmodellen demonstriert hat, die dann später in die Beispielsammlung gelangten. Möglicherweise können weitere Entdeckungen zur Spezies der Choralsatz-Paraphrasen hier näheren Aufschluß geben.

¹⁴ Herrn H.-J. Schulze, Leipzig, verdanke ich folgenden Hinweis: Die bei R. L. Marshall (*The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Vol. I, Princeton, N. J. 1972) beschriebene Korrektur der Außenstimmen des Schlußsatzes im Partiturautograph der Kantate 43 läßt sich nach Kenntnis der Sachlage jetzt so deuten, daß Bach Sopran und Baß des Choralsatzes zunächst entsprechend der Vorlage in größeren Notenwerten eingetragen hatte und die Halben und Ganzen nachträglich in Viertel und Halbe umwandelte. Die in NBA I/12, Krit. Bericht, S. 218 und 236, geschilderte „Verdickung der Notenköpfe“ innerhalb der Continuo-partie der gesamten Kantate findet dadurch allerdings keine Erklärung.

¹⁵ Spitta II, S. 283.

¹⁶ Spitta II, S. 607f. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die Notiz in C. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis „*Verschiedene Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt*“ (vgl. Dok III, Nr. 957, Anm. S. 503). Daneben weist A. Dürr im BJ 1949/50, S. 82ff., auf die Bachsche Bearbeitung der Markus-Passion von Keiser hin, die in der Leipziger Fassung zwei Choräle enthält, die Bach wohl im Rahmensatz konzipiert hat, „deren Mittelstimmen jedoch in sehr oberflächlicher Weise – vielleicht durch einen Schüler – ausgesetzt wurden“.

¹⁷ Spitta II, S. 125f.: „Heinrich Nikolaus Gerber hatte unter Bachs Anleitung die Kunst des Generalbaßspiels an den Albinonischen Violinsonaten üben müssen.“

Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ (BWV 43,11)

1 (9) 5 (13)

6 4 5

Detailed description: This system contains the first 13 measures of the piece. It features three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and two bass clef staves. The first measure is marked with a '1 (9)' and the thirteenth measure with a '5 (13)'. Below the bass staves, there are fingering numbers: '6' under the first measure, '4' and '5' under the second measure, and '5' under the thirteenth measure.

17

6 6 # # 6 #

Detailed description: This system contains measures 14 through 24. It features the same three-staff layout as the first system. The first measure of this system is marked with a '17'. Below the bass staves, there are fingering numbers: '6' under the first measure, '6' and '#' under the second measure, '#' under the third measure, '6' under the sixth measure, and '#' under the seventh measure.

Variante des
Erstdrucks 1769:

Alt

Detailed description: A short musical notation for the Alto part, consisting of a treble clef staff with a key signature of one sharp and a few notes.

25 30

6 6 4 3

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. It features the same three-staff layout. The first measure is marked with a '25' and the tenth measure with a '30'. Below the bass staves, there are fingering numbers: '6' under the first measure, '6' under the second measure, '4' and '3' under the tenth measure.

Variante des Erstdrucks 1769: Tenor

70

Von der Geburt

8. Komm/ich habe dir zur Wiegen / Schon ein Kümlein
ausgefucht/Drinnen solt du sanfter liegen / Als in jener har-
ten Bucht: Komm/mein Herz das sol zum besten/ So viel
müalich/ dich begästen.

9. Zwar ist solche Hertzensruhe Wol kein schöner Für-
stenaal/ Sondern eine finstre Grube: Doch/ so bald dem
Gnadenstraal/ In demselben nur wird blinken / Wird es
voller Sonnen drincken.

Johann Riß/ Com. Pal. Cæs. und Pastor zu
Wedel an der Elbe.

C.

Ernuutre dich/mein schwacher Geist / Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind / das Vater heisse / Mit Freuden zu em-

langen/] Dies ist die Nacht darin es kam/ Und menschlich Be-
rfangen.]

ien an sich nahm/ Dadurch die Welt mit Freuden/ Als sei ne Braue

A.

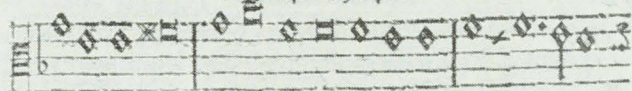
Ernuutre dich/mein schwacher Geist/Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind/ das Vater heisse / Mit Freuden zu em-

langen/] Dies ist die Nacht/ darin es kam / Und menschlich Be-
pfangen:]

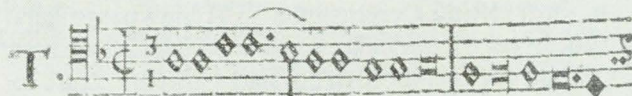
fci

Jesu Christi.

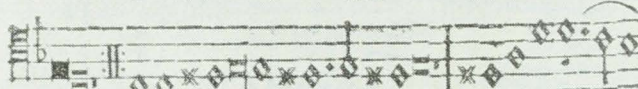
71



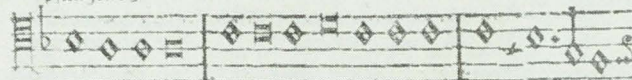
sen an sich nahm/Dadurch die Welt mit Treuen/Als sei ne Braut



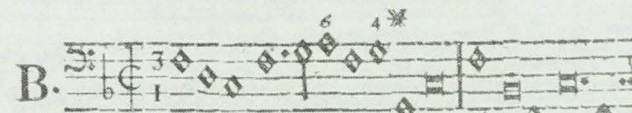
Ermunere dich/mein schwacher Geist/ Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind/das Vater heißt/ Mit Freuden zu em-



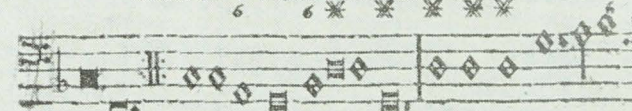
langen/ } Dis ist die Nacht/dar in es kam/ Und menschlich We-
pfangen: }



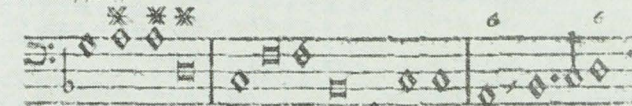
sen an sich nahm/Dadurch die Welt mit Treuen/Als sei ne Braut



Ermunere dich mein schwacher Geist/ Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind/das Vater heißt/ Mit Freuden zu em-



langen/ } Dis ist die Nacht/dar in es kam/ Und menschlich We-
pfangen: }



sen an sich nahm/Dadurch die Welt mit Treuen/Als sei ne Braut

72

Von der Geburt

The image shows a musical score for a chorale setting titled 'Von der Geburt'. It consists of four staves of music. The first three staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor) and the fourth is for the basso continuo. Each staff begins with the lyrics 'zu frey en.' and a diamond-shaped musical ornament. The music is in a simple, homophonic style characteristic of 18th-century chorales.

zu freyen.

2. Willkommn/ o süßer Bräutigam: Du König aller Ehren :/: Willkommn/ o Jesu/ Gottes Lamm/ Ich wil dein Lob vermehren/ Ich wil dir all mein Lebenlang Von Herzen sagen Preis und Dank/ Daß du/da wir verloren/ Für uns bist Mensch geboren.

3. O großer Gott/ wie kunt es seyn/ Dein Himmelreich zu lassen :/: Zu springen in die Welt hinein/ Da nichts denn Neid und Hassen/ Wie kuntest du die große Macht/ Dein Königreich/ die Freudenpracht/ Ja dein erwünschtes Leben Für solche Feinde geben.

4. Du Fürst und Herrscher dieser Welt/ Du Friedens Wiederbringer :/: Du kluger Rath und tapftrer Held/ Du starcker Höllenzwinger/ Wie ist es möglich/daß du dich Erniedrigest so jämmerlich/ Als wärest du im Orden Der Bettler Mensch geworden.

5. O großes Werck! O Wundernacht! Dergleichen nie gefunden:/: Du hast den Heyland hergebracht/ Der alles überwunden/ Du hast gebracht den starcken Mann/ Der

Feur

Wer Gott vertraut

Vopelius
S. 718

(Originaltonart F-dur)

J.S. Bach
BWV 433

Beispiel 3

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. It contains measures 1 through 4. The music is primarily chordal, with the bass line providing a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. It contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with the number '15'. The melody in the treble clef becomes more active, featuring eighth and sixteenth notes, while the bass line continues with a rhythmic accompaniment.

The third system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. It contains measures 9 through 12. The music returns to a more chordal texture, with the bass line playing a consistent eighth-note pattern.

The fourth system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major. It contains measures 13 through 16. Measure 13 is marked with the number '20'. The treble clef features a more melodic line with eighth notes, while the bass line remains accompanimental.

In allen meinen Taten

Vopelius
S. 640

J. S. Bach
BWV 367

*----- = Stimmtausch der Mittelstimmen

Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Die Notwendigkeit, nach dem zweiten Weltkrieg eine Reihe von vergriffenen Gesamtausgaben neu vorzulegen, traf die Musikwissenschaft weitgehend unvorbereitet an: Überzeugt, daß durch die vorbildlichen Denkmälerausgaben des 19. Jahrhunderts nunmehr alles Nötige geleistet sei, hatte man in der Folgezeit versäumt, die technischen Errungenschaften der Photographie und die Erkenntnisse der historischen Hilfswissenschaften methodisch auszunutzen. Es galt daher nach Anlaufen der Vorarbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe, diese Versäumnisse so bald als möglich nachzuholen, wobei in Kauf genommen werden mußte, daß nicht alle Neuerkenntnisse gleich für die ersten erscheinenden Bände verfügbar waren. Dies soll im folgenden am Beispiel des 5. Brandenburgischen Konzerts gezeigt werden.¹

Besslers Annahme, daß das 5. Brandenburgische Konzert „nicht allzu lange vor der Niederschrift der Widmungspartitur als letztes . . . im Winter 1720/21“ entstanden sei (S. 28, ähnlich S. 8), muß verwundern angesichts der Darlegungen im selben Bericht, daß der Widmungsfassung vom 24. März 1721 noch zwei mehr oder weniger abweichende Gestalten vorhergegangen seien, bezeugt durch die Quellen des X- und des B-Kreises (S. 118f.). Bach hätte das Konzert also innerhalb etwa eines Vierteljahres – vom Winter bis zum 24. März 1721 – nicht weniger als dreimal in unterschiedlichen Fassungen niedergeschrieben. Das ist zwar möglich, klingt aber wenig glaubhaft und legt daher zunächst einmal eine Überprüfung der Quellenüberlieferung nahe.

Eine hinsichtlich Datierung und Lesarten gesicherte Handhabe liefert die Widmungspartitur A, datiert 24. 3. 1721 (BB *Am.B.* 78; Bessler S. 11–14 und 101). Sie bietet, wie Bessler überzeugend nachweist, die letzte überlieferte Fassung dieses Konzerts; spätere Änderungen des Komponisten sind, sofern sie überhaupt je existiert haben sollten, jedenfalls nicht erhalten. Dieser Quelle folgt daher auch (mit geringfügigen, begründeten Ausnahmen) die Veröffentlichung in der NBA.

Eine frühere Fassung des Konzerts ist uns in den Originalstimmen B (BB: *St 130*) überliefert. Diese sind entgegen Bessler (S. 101f.) durchweg autograph und daher wichtige Zeugen der Entstehungsgeschichte des Werkes. Ihre Datierung in Bachs Köthener Zeit ergibt sich aus Schriftformen² und Wasserzeichen³. Daß ihre Entstehung vor Niederschrift der Widmungspartitur A anzusetzen ist, bedarf jedoch noch eines Beweises; denn nachdem Bach die

¹ Vgl. dazu NBA VII/2, hrsg. von H. Bessler, S. 145–194; dazu Krit. Bericht, S. 101 bis 140 (im folgenden: Bessler). – Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen) bin ich für vielfache Hilfe und Auskünfte zu Dank verpflichtet.

² Vgl. G. von Dadelsen, TBSt 4/5, S. 82, 84, 85.

³ Bessler, S. 101f. Das Zeichen tritt nach Wiso Weiß, Wasserzeichenkatalog (Ms), außerdem in den Originalstimmen der Kantaten BWV 184a und 199 (2. Stimmengruppe) auf.

Partitur A aus der Hand gegeben hatte, stand ihm möglicherweise als Vorlage nur älteres, vielleicht teilweise in Richtung auf Fassung A durchkorrigiertes Material zur Verfügung. Die Stimmen könnten demnach, obwohl einer früheren Fassung zugehörig, gleichwohl auch noch nach dem 24. 3. 1721 entstanden sein. Daß die Stimmen B dennoch vor Niederschrift der Widmungspartitur A hergestellt worden sind, läßt sich jedoch aus mehreren Beobachtungen mit hinreichender Sicherheit belegen. Diese Stimmen enthalten nämlich Merkzeichen, und zwar Punkte zu Beginn des Taktes in derselben Weise, in der Bach sie auch in den Singstimmen zu BWV 134 angebracht hat, als er nach ihnen die Partitur spartierte (vgl. Krit. Bericht NBA I/10, S. 85); und diese Merkzeichen stimmen jeweils mit einem Seitenbeginn in Quelle A überein (zusätzliche Merkzeichen, die auf die Herstellung weiterer Partituren nach Quelle B deuten, können hier unberücksichtigt bleiben). Ferner ist bemerkenswert, daß die Stimmen B an mehreren Stellen Lesartenverbesserungen in Form von Korrekturen enthalten, an denen A unkorrigiert die neue Lesart bietet.⁴ Daß überdies die Autographe A und B in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstanden sind, hat Georg von Dadelsen am Beispiel spezieller, übereinstimmender Schriftmerkmale glaubhaft gemacht (vgl. Fußnote 2). Nun besitzen wir jedoch Zeugen einer noch älteren Fassung innerhalb der Quelle C (BB/SPK: St 132). Schon Bessler erkennt, daß die Stimmen dieser Quelle zwei verschiedene Fassungen repräsentieren, gibt aber mit Ausnahme der beiden Cembalostimmen C 1 und C 2 keine Zuordnung an. Da er überdies die Stimmen nur sehr summarisch (S. 103f., 118–123) und nur in ihrer von Zelter überarbeiteten Gestalt beschreibt, ist die Ermittlung des originalen Bestandes nach Besslers Bericht nicht möglich. Ohne auf Detailfragen einzugehen, seien daher die wichtigsten Angaben hier nachgetragen; spätere Zusätze bleiben dabei unberücksichtigt:

1. Stimmengruppe. Wasserzeichen der Papiermühle Arnstadt (A und Kursivmonogramm JMS, verschiedene Formen, belegt aus Archivmaterial etwa 1728–1760; mitgeteilt nach Wisso Weiß – vgl. Fußnote 3). Schreiber: Johann Christoph Altnickol⁵ und drei weitere Schreiber (1–3):

CEMBALO CONCERTATO [Bessler: C 1]. Schreiber 1: Satz 3, T. 79 bis 191; alles übrige: Altnickol

Flauto Traverso. Schreiber 2

Violino concertato [fehlt bei Bessler]. Schreiber: Altnickol

Violino [in ripieno]. Schreiber: Altnickol

Viola. Schreiber 3: Satz 1 (2); Altnickol: Satz 3

⁴ Vgl. Fußnote 6.

⁵ Die Handschrift ist in BJ 1970, S. 44ff., nachzutragen; eine genauere Datierung ihrer Entstehung ist nicht möglich; diese läßt sich lediglich insoweit eingrenzen, als sie kaum vor 1744 (Altnickol wird Schüler Bachs) und nicht nach 1759 (Tod Altnickols) geschrieben worden sein kann, ferner daß sie im Hinblick auf die (von Bach in Leipzig nicht verwendete) Papiersorte wahrscheinlich in Altnickols Naumburger Jahren entstanden sein dürfte.

Violone [unvollständig: nur 1. Satz], zugleich Umschlag mit Titel:

*CONCERTO | à | Cembalo Concertato | Traverso Concertato | Violino
Concertato | Violino riepieno [!] | Viola | e | Violone | di Sigr. J: S:
BACH. Schreiber: Altnickol*

Alle Stimmen sowie der Titel sind von Carl Friedrich Zelter revidiert, der Violonepart ist von seiner Hand zu Ende geschrieben.

2. Stimmengruppe. Wasserzeichen (nur in Cembalo erkennbar) gekröntes, gespaltenes Kursächsisches Wappen in Kartusche, keine Gegenmarke. Ein unbekannter Schreiber (4):

Violoncello

Cembalo [Besseler: C 2]

Die 1. Stimmengruppe überliefert die erwähnte Frühfassung. Ihr auffälligstes Merkmal ist die nur 18 Takte (Fassung A, B: 65 Takte) umfassende Cembalokadenz des 1. Satzes. Darüber hinaus ist sie gekennzeichnet durch zahlreiche Lesarten, die sich gegenüber denen der Fassungen A und B als früher zu erkennen geben, teils weil sie in Quelle B noch als Lesart *ante correcturam* erkennbar sind,⁶ teils weil sie noch mit der Lesart B übereinstimmen, während A eine geänderte Lesart bietet,⁷ teils weil sie in kompositorischer Hinsicht den Lesarten der Fassungen A und B unterlegen sind. Eine einzige, nur schwer erklärbare Ausnahme findet sich in Satz 3, T. 177 ff.: Während die übrigen Stimmen vor ihrer Revision durch Zelter erwartungsgemäß die gegenüber A um vier Takte verkürzte Lesart B enthielten (siehe Besseler, S. 115), folgt die Cembalostimme von Anfang an unkorrigiert der Lesart A (zum Versuch einer Erklärung siehe unten).

Daß diese Frühfassung keinen eigenen Violoncellopart enthielt, ja vielleicht auf die Mitwirkung eines solchen Instruments überhaupt verzichtete, geht sowohl aus dem Stimmenbestand als auch aus dem oben mitgeteilten Wortlaut des Umschlagtitels hervor. Ja, selbst im Titel der Stimmen B ist die Zeile *Violoncello* noch nachgetragen.

Die Stimmen der 2. Stimmengruppe folgen (vor der Revision durch Zelter) im Prinzip der Fassung B, und zwar die Cembalostimme so eng, daß sie als nahe Verwandte der Cembalostimme B gelten muß: Entweder geht jene – vermutlich über eine Zwischenquelle⁸ – auf diese zurück, oder aber, was we-

⁶ Zum Beispiel in Satz 1, T. 29, Viola, 1. Note (siehe dazu Besseler, S. 117). – In einem Falle bietet auch A noch die Lesart C, während B korrigiert wurde (Satz 3, T. 85, Viol. princ., 2. Note *cis*“, korrigiert in *fis*“); er erklärt sich durch die gemeinsame Korrektur mehrerer Parallelstellen in A und B, wobei an dieser Stelle die Korrektur in A vergessen wurde.

⁷ Zum Beispiel in Satz 1, T. 11, Viola (siehe dazu Besseler, S. 111). Die ursprüngliche Lesart (= C) enthielt noch keinen Satzfehler, da die 2.–5. Note des *Violino concertato* um eine Oktave tiefer lag.

⁸ Auf eine Zwischenquelle deuten z. B. das Aufteilen einer Ganzenote in zwei ligierte Halbe (Zeilenwechsel in der Vorlage) in Satz 1, T. 176, Cembalo, sowie in Satz 2, T. 43,

niger wahrscheinlich ist, beide wurden von gemeinsamer Vorlage kopiert.⁹ Obwohl die Stimmen *Violone* und *Violoncello* zwei verschiedenen Fassungen zuzuordnen sind und demzufolge in vielen Einzelzügen die Charakteristika ihrer Fassung zeigen, haben sie dennoch etwas Gemeinsames: Beide folgen nämlich vielfach nicht den – für C nur hypothetisch konstruierbaren, für A und B jedoch autograph überlieferten – Partien für Violine bzw. Violoncello, sondern dem Cembalobaß mit Auslassungen und Vereinfachungen. Daß beide dennoch nicht auf die gleiche Vorlage zurückgehen, beweisen zahlreiche Differenzen im einzelnen. Es scheint daher möglich, daß die Gründe für diesen Befund in beiden Stimmen unterschiedlicher Art sind. Dem Schreiber der Violoncellostimme hat möglicherweise nur eine Cembalostimme (Fassung B, Vorlage für seine eigene Abschrift *Cembalo*) vorgelegen. Dagegen könnte in der früheren Fassung, der die Violonestimme zugehört, möglicherweise überhaupt noch keine Differenzierung der Continuo-Stimme vorgenommen worden sein, sondern das untere Cembalosystem galt dann (vermutlich mit Hinweisen für Vereinfachungen und Pausieren des Violone versehen) zugleich auch als Violonesystem (ein Violoncello wirkte, wie oben dargelegt wurde, offenbar nicht mit). Damit ließe sich dann auch der fragmentarische Charakter der Violonestimme wenigstens zum Teil erklären; verhielt es sich so, dann konnte der fehlende Teil nach dem Cembalobaß notfalls auch dann nachgetragen werden, wenn die Kopiervorlage aus der Hand gegeben war.

Endlich gilt es noch eine Legende zu zerstreuen, die bedauerlicherweise durch Besslers Bericht Verbreitung gefunden hat: die Annahme einer Frühfassung, die im 2. Satz unter Verzicht auf Solovioline lediglich Querflöte und Cembalo verlangt – Besslers Frühfassung (also: X₂). Diese Annahme gründet sich auf die Quelle(n) L, jetzt Landesbibliothek Darmstadt, *Mus.ms.* 534/3 (gleichlautend *Mus.ms.* 534/1, ferner BB/SPK: P 306), die in Satz 2 für die Violine eine Tacetanweisung enthalten (vgl. S. 109), im übrigen aber den Text der Fassung A bieten (S. 122). Muß es schon wundernehmen, daß dieselben Quellen, die in Satz 1 und 3 der spätesten Fassung folgen, in Satz 2 eine noch hinter die Frühfassung C zurückführende Version bieten sollen, so stellt sich der wahre Sachverhalt schon bei flüchtiger Prüfung schnell heraus: Alle diese Quellen gehen auf eine Abschrift zurück, die offenbar Stimmen zur Vorlage hatte, wobei der Kopist dieser Abschrift vergaß, den Violinpart des 2. Satzes mitzu-

Cembalo (jeweils Ganze in A und B), ferner die von Bessler, S. 123, zu Satz 3, T. 231, genannte Lesart (weder in A noch in B enthalten) sowie das Kontra-H in Satz 1, T. 92, Cembalo (siehe Fußnote 12).

⁹ Die geringere Wahrscheinlichkeit resultiert aus folgender Überlegung: Daß die Vorlage für B eine Partitur war, darf als sicher gelten: Bach hatte keinen Anlaß, sein eigenes Konzert aus Stimmen zu kopieren. Diese Partitur war vermutlich nicht oder nur spärlich beziffert; denn Bach pflegte die Bezifferung beim Ausschreiben der Stimmen einzutragen. Da nun auch die hier behandelte Cembalostimme C reichlich beziffert ist – und zwar bis auf Flüchtigkeitsfehler in völliger Übereinstimmung mit B –, dürfte die Vorlage kaum eine autograph Partitur gewesen sein und somit auch nicht identisch mit der Vorlage für B.

übertragen. Daß eine solche Version nicht im Ernst als Bachsche „Frühfassung“ gelten kann, wird jedem klar, der sich aus dem NBA-Notenband, S. 172 bis 175, für einen Augenblick den Violinpart wegzudenken sucht: Niemand wird ernstlich glauben können, Bach sei ganz zufällig dahintergekommen, wie gut sich ein solcher Violinpart der Komposition nachträglich einfügen lasse!¹⁰

Versucht man sich nunmehr die Entstehungsgeschichte des Konzerts zu vergegenwärtigen, so zeichnen sich trotz zahlreicher Unklarheiten im einzelnen doch die wesentlichen Züge mit hinreichender Deutlichkeit ab:

Am Anfang des Konzerts stand eine autographe Konzeptpartitur. Wir nennen sie X. Nachdem wir aber als gesichert ansehen dürfen, daß Bach auch schon in Weimar Instrumentalkonzerte komponiert hat,¹¹ wird man das Entstehungsdatum ein wenig weiter fassen können, auch wenn man die stilistischen Argumente Besslers akzeptiert. Warum könnte das Konzert nicht z. B. im Frühjahr 1719 entstanden sein, um *das zu Berlin gefertigte Clavessin* (vgl. dazu Bessler, S. 17, und Dok II, Nr. 95) vorzuführen?¹² Wenn wir dem Befund der Quelle C trauen dürfen, war in dieser Partitur kein Violoncello vorgesehen und der Violonepart zusammen mit dem Cembalobaß auf ein System notiert. Die Cembalokadenz im 1. Satz umfaßte nur 18 Takte (unter Ausschluß aller thematischen Partien), und Satz 2 war – instrumentiert wie die späteren Fassungen – *Adagio* überschrieben. Sicherlich ist das Konzert in dieser Fassung auch aufgeführt worden; die dazu erforderlichen Stimmen – wir nennen sie Y – sind heute verschollen.

Nun wissen wir aber, daß Bach Neubearbeitungen seiner Werke meist im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung vornahm, also nur selten in zeitlicher Nachbarschaft zur vorhergehenden Fassung. Da nun die beiden durch die Quellen A und B belegten Fassungen, wie oben angedeutet wurde, entstehungszeitlich und inhaltlich eng miteinander verwandt sind, liegt es nahe, sie nicht als das Ergebnis zweier voneinander unabhängiger, sondern unmittelbar aufeinander bezogener Arbeitsgänge anzusehen. Das ließe sich ungefähr folgendermaßen erklären:

¹⁰ Besslers weitere, seine Hypothese stützende Behauptung, Satz 2 trage in Quelle L die Überschrift *Adagio* (S. 122), ist unrichtig; sie lautet *Affettuoso!* Lediglich die Notierung der Cembaloobersstimme (aller Sätze!) im Diskantschlüssel ist altertümlich; sie besitzt aber angesichts der mit A übereinstimmenden Lesarten keine Relevanz.

¹¹ Vgl. hierzu besonders Krit. Bericht NBA I/14, S. 106, Anm. 18, und I/35, S. 40–42.

¹² In Satz 1, T. 92, wird im Cembalopart der Widmungspartitur das Kontra-H gefordert, über das nicht alle Cembali der damaligen Zeit verfügten. Dieser Ton ist nicht nur in der Frühfassung C, sondern auch in B durch Oktavierung umgangen (daß die Cembalo-stimme C der 2. Stimmengruppe trotz ihrer Nähe zu B dennoch das Kontra-H enthält, könnte auf Kompilation beruhen). Geht man davon aus, daß Bach dem Cembalo der markgräflichen Kapelle sicherlich keinen Ton abverlangte, der nicht auch auf dem aus Berlin neu beschafften Köthener Cembalo realisierbar war, so ist man fast verleitet, die Frühfassung noch früher anzusetzen als das Eintreffen des Cembalos; doch scheint uns eine derartige Spekulation zu gewagt.

Als Bach daranging, die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte anzufertigen, schien ihm am 5. Konzert manches verbesserungsfähig (vielleicht auch an den übrigen Konzerten; doch fehlen uns – mit Ausnahme des 1. Konzerts BWV 1046(a) – hierfür die Belege). Da er die Widmungspartitur jedoch aus der Hand geben würde, mußte er, sollte die Revision auch ihm selbst zugute kommen, zugleich auch eine Niederschrift zum eigenen Gebrauch anfertigen, am besten Stimmen; denn aus ihnen ließ sich die neue Fassung auch aufführen. So entstanden zunächst die Stimmen B, wobei dahingestellt sei, ob die Verbesserungen *ex improviso* angebracht wurden oder nach vorheriger Skizzierung in der Partitur X (einige Korrekturen in der Cembalokadenz ließen sich als Hinweis werten, daß zumindest sie in ihrer erweiterten Form unmittelbar in die Cembalostimme hineinkomponiert wurde).

Diese Fassung B zeichnet sich gegenüber der Urfassung durch zahlreiche neue Einzellesarten, besonders aber durch die Erweiterung der Cembalokadenz im 1. Satz auf 65 Takte aus. Violoncello und Violone haben nunmehr jeweils einen eigenen, vom Cembalobaß deutlich differenzierten Part, und Satz 2 ist nun *Affettuoso* überschrieben (nur in den Tacetvermerken der Stimmen B schreibt Bach noch *Adagio*).

Zugestanden sei, daß sich eine Identität der Stimmen B mit Y nicht völlig ausschließen läßt, daß also Bach sofort nach Konzeption des Werkes beim Ausschreiben der Stimmen wesentliche Verbesserungen anbrachte und es dann in relativ geringfügig veränderter Form in die Widmungspartitur A eintrug. Sehr wahrscheinlich ist das jedoch nicht.

Die Partitur A hat Bach, wie die Merkzeichen in B ausweisen, offenbar weitgehend aus B spartiert – sicherlich jedoch nicht ohne X als Orientierungshilfe heranzuziehen. Daß Bach hierbei noch zahlreiche Einzelverbesserungen über B hinaus in A anbrachte, entspricht seinem Drang, nicht schematisch zu kopieren, sondern womöglich Gutes durch noch Besseres zu ersetzen. Daß ihm dabei auch ein Mißgeschick unterlief, beweist die hinreichend bekannte Quintenkette in den Takten 11 und 112 des 1. Satzes (siehe Bessler, S. 111, und unsere Fußnote 7).

Die einzige tiefgreifende Änderung dieser Fassung enthält Satz 3 in T. 177 ff. Hier bietet die Partitur A (trotz Merkzeichen in den benachbarten Partien in B!) völlig korrekturlos eine um 4 Takte erweiterte Lesart. Offenbar hat Bach die Änderung vorher an anderer Stelle skizziert – vielleicht auf einem in die Partitur X eingelegten Zettel; das würde die oben mitgeteilte seltsame Beobachtung erklären, daß die Stimme *Cembalo Concertato* aus Quelle C zwar im allgemeinen der Frühfassung, hier aber der Fassung A folgt (warum freilich die übrigen Stimmen C diese Erweiterung nicht übernehmen, bleibt in jedem Falle schwer erklärbar; doch ist es vielleicht kein Zufall, daß gerade hier die Cembalostimme nicht von Altnickol, sondern von Schreiber 1 geschrieben wurde).

Damit ist die Geschichte des Werkes, soweit wir sie kennen, beendet, nicht aber die der Abschriften. Die früheste uns bekannte Abschrift ist Quelle C (Stimmengruppe 1), deren Entstehung, wie oben (Fußnote 5) dargelegt

wurde, auf die Zeit zwischen 1744 und 1759 einzugrenzen ist. Als Vorlage diente sicherlich eine der Originalquellen – ob X oder Y, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen. Sollte Bach die für Fassung B ins Auge gefaßten Änderungen zunächst einmal in einer dieser beiden Quellen (dann wohl eher X) skizziert haben, ehe er sie in B übertrug, so wäre die jeweils andere Quelle (vermutlich Y) Vorlage für C gewesen (zum Konzept der Fassungsänderung A siehe den vorhergehenden Absatz). Wann und unter welchen Umständen die Quelle C um die beiden Stimmen der 2. Stimmengruppe vermehrt wurde, läßt sich vorläufig nur mutmaßen. Eine Korrektur des in Hamburg für Carl Philipp Emanuel Bach tätigen Kopisten Michel¹³ im 3. Satz beider Stimmen läßt an eine Entstehung (oder Revision?) um 1780/90 in Hamburg denken. Vielleicht sind die Stimmen Bruchstücke eines eigenen, heute verschollenen Stimmensatzes, vielleicht – und das erscheint näherliegend – wurden sie nachträglich zur 1. Stimmengruppe angefertigt, um das Konzert auch mit Violoncello und der erweiterten Cembalokadenz aufführen zu können, ohne das gesamte Material neu schreiben zu müssen.

Die vorstehenden Darlegungen haben ergeben, daß wir in Gestalt der Quelle C (1. Stimmengruppe) eine Werkfassung besitzen, die nicht so sehr für die musikalische Praxis, um so mehr aber für das Studium des Bachschen Schaffensprozesses von Interesse ist. Es erschien daher sinnvoll, einen Abdruck der Frühfassung in Form einer Einlage zum Notenband VII/2 der NBA nachzuliefern.¹⁴

¹³ Zu Michel vgl. G. von Dadelsen, TBSt 1, S. 24.

¹⁴ Ein gesonderter Abdruck der Fassung B ist dagegen wegen der weitgehenden Identität zu Fassung A nicht lohnend; die um vier Takte kürzere Version des 3. Satzes (T. 177 ff.) ist aus Fassung C ersichtlich. Jedoch ist eine Faksimile-Ausgabe der Stimmen B 1975 im Verlag C. F. Peters, Leipzig, erschienen, hrsg. von Hans-Joachim Schulze. Die Textbeilage konnte die hier vorgelegten Neuerkenntnisse bereits berücksichtigen.

Der Picander-Jahrgang*

Von Klaus Häfner (Karlsruhe)

Nach dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten Nekrolog, der 1754 in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ erschien,¹ hat Johann Sebastian Bach fünf Kantatenjahrgänge komponiert. Setzt man unter Berücksichtigung der Leipziger Verhältnisse einen Jahrgang mit etwa 60 Kantaten an, so ergeben sich für fünf Jahrgänge rund 300 Einzelwerke. Erhalten sind aber nur etwa 200 Kirchenkantaten Bachs, von denen die Werke für besondere, außerhalb des Kirchenjahres liegende Anlässe wie Ratswahl, Trauungen usw. noch abzuziehen sind. Der verbleibende Rest entspricht etwas mehr als drei Fünfteln des einstigen Bestandes. Fast zwei ganze Jahrgänge müssen also als verloren gelten.

Den Forschungen Alfred Dürrs und Georg von Dadelsens ist die Erkenntnis zu danken, daß die Mehrzahl der erhaltenen Kantaten den ersten drei, gleich nach Bachs Amtsantritt in Leipzig aufgeführten Jahrgängen angehört, daß somit vorwiegend der vierte und fünfte Jahrgang von Verlusten betroffen worden sind. Die wenigen Kantaten, die nicht den drei ersten Jahrgängen zuzuordnen sind, lassen keine verbindlichen Angaben über das Aussehen des fünften Jahrgangs zu, legen aber immerhin die Vermutung nahe, daß der vierte Jahrgang auf die Texte Christian Friedrich Henrici-Picanders von 1728 komponiert war.

Ausgehend von dem Ergebnis der Untersuchungen Dürrs und von Dadelsens und der damit gegebenen Neuorientierung der Bachforschung auf dem Gebiet des Kantatenschaffens trug William H. Scheide in seinem Aufsatz „*Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*“² die These vor, daß Bach möglicherweise nicht fünf, sondern vielleicht vier oder sogar nur drei vollständige Kantatenjahrgänge komponiert habe, die Angabe bei Mizler demnach nicht unbedingt zuverlässig zu sein brauche. Alfred Dürr verteidigte mit der Studie „*Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung*“³ die Glaubwürdigkeit der Angaben des Nekrologs und wies auf die Tatsache hin, daß bei allen Werkgruppen des Bachschen Schaffens mehr oder weniger erhebliche Verluste eingetreten sind, für die es im speziellen Fall der Kirchenkantaten eine Teilspur in den Picandertexten gibt.

In einer Replik „*Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung*“⁴ präziserte Scheide seine These weiter. Zusammengefaßt könnte sie etwa lauten:

* Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Siegfried Hermelink, zum 60. Geburtstag.

¹ Bd. IV, Teil 1, S. 158 ff. Vgl. Dok III, S. 80 ff.

² In: Mf 14, 1961, S. 60–63 [Sch I].

³ Ebenda, S. 192–195 [Dürr: Entgegnung].

⁴ Ebenda, S. 423–427 [Sch II]. Bedauerlicherweise betrachtete die Schriftleitung der Zeitschrift die in Gang gekommene Diskussion mit Veröffentlichung dieses Beitrages als abgeschlossen.

Wie viele Kantatenjahrgänge Bach komponierte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Zahl Fünf bei Mizler ist möglicherweise durch Irrtum oder Mißverständnis entstanden. Vermutlich ist sie zu hoch angesetzt, denn nur drei Jahrgänge sind nachweisbar. Bei den restlichen Kantaten ist kein stichhaltiges Indiz dafür zu finden, daß sie Reste eines bzw. zweier Jahrgänge darstellen. Das gilt auch für die Gruppe der Kantaten auf Picander-Texte, denn aus mehreren Gründen ist es höchst unwahrscheinlich, daß Bach den Picander-Jahrgang in seiner Gesamtheit vertont hat.

Durch eine solche Argumentation kann jedoch die Angabe bei Mizler nicht ernsthaft bezweifelt werden,⁵ da deren Gewährsmann, C. Ph. E. Bach, un-

⁵ Wenn Scheide (Sch I, S. 63, und Sch II, S. 423) das Wort „ungefebr“ an der fraglichen Stelle bei Mizler (a.a.O., S. 168: „Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefebr folgende: 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Som- und Festtage...“) als Beweis für die Ungenauigkeit der Werkangaben im Nekrolog heranzieht, dann ist dies eine Fehlinterpretation. „Ungefebr“ will lediglich hervorheben, daß dieser Teil des Werkverzeichnisses etwas summarisch und auch nicht ganz vollständig ist, stellt aber nicht einzelne numerische Angaben wie „Fünf Jahrgänge“, „Sechs Trio für die Orgel“ usw. in Frage. Im Gegenteil: da im Kontext meist nur vage Hinweise wie „einige“, „verschiedene“, „viele“ usw. gegeben werden, gewinnen die wenigen Zahlen an Bedeutung, zumal sie sich in den überprüfbaren Fällen als korrekt erweisen. Auch Scheides Theorien über die Entstehung des Nekrologs, nämlich daß C. Ph. E. Bach und Agricola sich die Abschnitte aufgeteilt hätten, und daß W. F. und C. Ph. E. Bach unabhängig voneinander Agricola Angaben über ihren Anteil am väterlichen Erbe gemacht hätten, wodurch es zu irrigen Zahlen im Werkverzeichnis gekommen sei (Sch I, S. 60f.), entsprechen sicher nicht der Wirklichkeit. Selbst wenn das Verzeichnis von Agricola verfaßt wäre, von wem sonst als von C. Ph. E. Bach, mit dem er in Berlin direkten Umgang hatte, sollte er seine Informationen haben? Dagegen dürften Forkels ergänzende Ausführungen zu den Angaben des Nekrologs über die Kirchenkantaten, „daß Wilb. Friedemann das meiste davon bekam, weil er in seiner damaligen Stelle zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Seine nachberigen Umstände nöthigten ihn, das, was er erbalten hatte, nach und nach zu veräußern“ (Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 61), auf eine Auskunft Friedemanns zurückgehen. Sie bestätigen indirekt das Vorhandensein von mehr als drei Jahrgängen wie auch eingetretene Verluste. Es ist denkbar, daß Wilhelm Friedemann so geteilt hat, daß er die jeweils aus Partitur und Stimmen bestehenden fünf Jahrgänge an sich nahm und lediglich von Jahrgang I und III C. Ph. Emanuel und Jahrgang II seiner Stiefmutter die Hälfte der Quellen, d. h. entweder die Partitur oder die Stimmen, abtrat.

Was nun C. Ph. E. Bachs nachträgliche Kritik am Nekrolog („zusamgestoppelt“, „nicht viel wehrt“) anbelangt (Sch I, S. 60, und Sch II, S. 423), so bezieht sie sich, wie der erste Ausdruck nahelegt, in erster Linie auf die literarische Gestalt, die der Freund Klopstocks, Lessings, Eschenburgs u. a. kritisch zu beurteilen gelernt hatte. Jedenfalls hat C. Ph. E. Bach den Informationsgehalt des Dokuments nirgends herabgesetzt oder berichtet. Im Gegenteil, er schrieb: „Meines seeligen Vaters Lebenslauf im Mizler ist durch meine Hülfe der vollkommenste“ (Dok III, Nr. 801). Die beiden berühmten Briefe an Forkel, aus denen vorstehende Zitate stammen, sind denn auch lediglich Ergänzungen dazu und bringen keinerlei Korrektur.

mittelbarer und verständiger Zeuge des Entstehens eines Großteils dieser Werke war. Als er im Herbst 1734 das Vaterhaus verließ, war – soweit wir sehen – Bachs Kantatenschaffen weitgehend abgeschlossen. Doch selbst wenn es nach diesem Zeitpunkt noch einen wesentlichen Zuwachs (Jahrgang V?) erhalten haben sollte, hätte C. Ph. E. Bach dies spätestens 1750 bei der Nachlaßteilung erfahren, vermutlich aber bereits früher, etwa bei den Besuchen seines Vaters in Berlin oder durch die sicherlich gepflegte Familienkorrespondenz.⁶ Hinter Scheides These steht die Vorstellung, eine solch große Anzahl von Werken könne nicht spurlos verschwinden oder, wie er selbst es ausdrückte: „Es ist nicht leicht zu beweisen, daß ein gutes Hundert heute verschollener Kantaten existiert haben soll, auf das kein zeitgenössischer Bericht eindeutig hinweist.“⁷ Die Kunst- und insbesondere die Musikgeschichte kennen jedoch zahllose Beispiele solcher Verluste. So wissen wir etwa lediglich durch eine zufällige Nachricht von einem 48 Kantaten umfassenden Jahrgang von Bachs Nachfolger Gottlob Harrer, die Werke sind in toto verschollen.⁸ In wie vielen Fällen aber mag nicht einmal eine solch zufällige Spur auf uns gekommen sein! Zu einer derartigen Kategorie gehören die beiden verschollenen Bachschen Kantatenjahrgänge aber selbst dann nicht, wenn man die Nachricht des Nekrologs als unglaubwürdig betrachtet und die Picander-Texte nicht als Beleg des vierten Jahrgangs gelten läßt, denn uns liegen ja die von C. Ph. E. Bach gesammelten und herausgegebenen „vierstimmigen Choralgesänge“ seines Vaters vor, insgesamt – nach Abzug der Dubletten und unter Berücksichtigung zweier, wohl aus Versehen unterdrückter Sätze, auf die F. Smend aufmerksam gemacht hat⁹ – genau 350 Nummern. In der „Vorrede“ zu der Fragment gebliebenen ersten Ausgabe dieser Choralsätze (2 Teile, Berlin: Birnstiel 1765 und 1769) weist C. Ph. E. Bach ausdrücklich auf die vokale Herkunft der Stücke hin:

„Die ... Lieder ... sind alle von meinem seeligen Vater verfertigt, und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwey Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige davon den Umfang gewisser Hälse überschreiten sollten: so kann man sie übersetzen. Bey den Stellen, wo der Baß so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeheth, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Oktav, und dieses tiefere Intervall nimmt man alsdenn, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der seelige Verfaßer hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen.“¹⁰

⁶ Letzte Reste davon haben sich in den Briefen Bachs an Johann Elias Bach und in dessen Briefentwürfen erhalten.

⁷ Sch I, S. 63.

⁸ Vgl. MGG 5, Sp. 1723 f.

⁹ F. Smend, *Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs*, in: BJ 1966, S. 12 und 20.

¹⁰ Dok III, S. 179 f.

Diese Sätze übernahm C. Ph. E. Bach auch in die Vorrede zur endgültigen Ausgabe (4 Teile, Leipzig: Breitkopf 1784, 1785, 1786 und 1787).¹¹

Eine solche Verstärkung des Basses durch ein 16'-Register der Orgel bzw. durch einen Violone deutet auf Bachs kirchenmusikalische Aufführungspraxis hin und legt den Schluß nahe, daß die meisten der Choralsätze kirchlichen Vokalwerken entnommen sind. Ein Vergleich der Sammlung mit den erhaltenen Werken bestätigt die Richtigkeit dieser Vermutung: mehr als 150 Choräle konnten als Teile von Kirchenkompositionen – in erster Linie von Sonn- und Feiertagskantaten – identifiziert werden. Dabei ergab sich allerdings auch, daß C. Ph. E. Bachs Sammlung keineswegs vollständig ist und eine Reihe vorhandener Choralsätze dort fehlt.

Überträgt man die für drei Siebentel der Choräle belegbaren Provenienzverhältnisse auf die ganze Sammlung, so ergeben sich mit hoher Wahrscheinlichkeit folgende Zahlen: Rund 120 (reichlich gerechnet) der 350 Sätze dürften aus Passionen, Oratorien, Kantaten für besondere Anlässe, Motetten oder ähnlichen Werken stammen, sofern sie nicht einzeln entstanden sind (etwa als vierstimmige Fassung von Generalbaßchorälen usw.),¹² für die 230 verbleibenden Stücke wäre mithin die Herkunft aus Sonn- und Festtagskantaten anzunehmen. Diese Anzahl entspricht ziemlich genau fünf Kantatenjahrgängen, wenn man bei 300 Kantaten mit 280–290 Choralsätzen „in simplice stylo“ rechnet¹³ und die Unvollständigkeit der Sammlung berücksichtigt.

Sind somit nach unserer Auffassung Scheides Darlegungen nicht geeignet, die Kantatenangabe des Nekrologs in Frage zu stellen, so bleibt ihnen doch das Verdienst, den ersten eingehenderen Diskussionsbeitrag zu der Frage darzustellen, ob Bach den Kantatenjahrgang Picanders von 1728 in seiner Gesamtheit vertont hat, ob in ihm also die Textgrundlage des vierten der fünf im Nekrolog aufgeführten Jahrgänge zu sehen ist.

Trotz verschiedener Anhaltspunkte hat die ältere Bachforschung diese Frage offenbar gar nicht gestellt. Auch Spitta besprach zwar die erhaltenen Picander-Kantaten¹⁴ und war sich der Tatsache, daß ihre Texte in den Zusammenhang eines vollständigen Jahrgangs Dichtungen gehören, bewußt, vermerkte dies aber lediglich mit den Worten: „Aus dem 1728–1729 zuerst erschienenen Jahrgange der Picanderschen Cantaten hat Bach nach dem jetzt vorhandenen Bestande seiner Kirchenmusiken neun Dichtungen componirt.“¹⁵

¹¹ *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge*, Erster Theil, Leipzig 1784, Vorrede.

¹² So erscheinen in der Sammlung z. B. einige der Schemelli-Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen. – BWV 371, BWV 437, BWV 325, BWV 401 und BWV 328 könnten Teile einer Art deutschen Choralmesse mit deutschem Tedeum sein. Daß die Sätze nicht hintereinanderstehen, spricht nicht gegen eine solche Annahme, denn auch die drei Choräle zu Trauungen (BWV 250–252) sind hier auseinandergerissen.

¹³ Manche Kantaten haben keinen Choral, andere wiederum weisen bis zu drei Choräle auf.

¹⁴ Spitta II, S. 272 ff.

¹⁵ Ebenda, S. 272.

Allerdings ging es Spitta auch weniger darum, Verlorenem nachzuspüren als vielmehr das Erhaltene zu sichten und zu beschreiben.

So blieben die Texte, zu denen Vertonungen Bachs nicht nachweisbar waren, in der Folge gänzlich unbeachtet. Sie fanden keine Aufnahme in den Anhang des BWV. Auch Werner Neumann berücksichtigte sie weder in seinem Kantatenhandbuch¹⁶ noch in seiner Sammlung der Bachschen Kantatentexte.¹⁷

Es ist das Verdienst Alfred Dürrs, als erster die mögliche Beziehung der Picanderschen Kantatendichtungen zu Bach in ihrer vollen Breite gesehen zu haben. In seiner grundlegenden Studie „*Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*“¹⁸ berührte er kurz auch dieses Problem: „Sehr viel weniger ist uns offenbar von den beiden übrigen Jahrgängen erhalten . . . Einer von ihnen könnte auf die Texte komponiert sein, die Henrici-Picander im Jahre 1728 . . . in Leipzig veröffentlichte. Komponist und Bestimmung dieses Kantatenjahrgangs sind in Picanders . . . Vorwort ausdrücklich genannt . . . Zu den restlichen Kompositionen des Picander-Jahrgangs sind uns Originalhandschriften nur in verschwindend geringem Ausmaß erhalten; meist sind wir auf Abschriften angewiesen . . . [Es] ist daher zu vermuten, daß uns hier ein Verlust von größeren Ausmaßen getroffen hat: Wahrscheinlich ist der Jahrgang tatsächlich von Bach komponiert worden, und seine Originalhandschriften – vielleicht aus Friedemanns Erbteil – sind zum größten Teil verlorengegangen.“¹⁹

Weiter unten faßte er zusammen: „Ein vierter Jahrgang war mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Texte Picanders (von 1728) komponiert; er ist bis auf geringfügige Reste und einige erhaltene Abschriften verschollen.“²⁰

In seinem ersten Aufsatz ließ Scheide dies noch offen.²¹ Als aber Dürr in seiner „Entgegnung“ obige Auffassung als Argument gegen Scheide verwendete,²² verneinte dieser in seiner „Erwiderung“ die Möglichkeit einer Vertonung des gesamten Jahrgangs durch Bach mit Nachdruck.²³ Dürr hingegen wiederholte in seiner Monographie über die Kantaten Bachs²⁴ seine bereits anfangs vertretene Ansicht entschiedener als zuvor: „Wir haben keinen Anlaß zu zweifeln, daß Bach den Jahrgang wirklich vertont hat; allein die Originalhandschriften dazu sind bis auf kümmerliche Reste verschollen, und die erhaltenen Abschriften überliefern nur wenig mehr.“²⁵

¹⁶ *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 4. Aufl., Leipzig 1971.

¹⁷ NWK.

¹⁸ Dürr Chr.

¹⁹ Ebenda, S. 18 f.

²⁰ Ebenda, S. 20.

²¹ Sch I, S. 62.

²² Dürr: Entgegnung, S. 194 f.

²³ Sch II, S. 425 f.

²⁴ Dürr K.

²⁵ Ebenda, S. 57 (vgl. auch S. 310).

Er ging allerdings nicht so weit, die Texte in seine Ausführungen einzubeziehen, was er bei anderen, ebenfalls nur textlich überlieferten Kantaten getan hat. Auch in den Kantatenbänden der NBA bzw. in deren Kritischen Berichten fanden diejenigen Picander-Texte, zu denen die Musik Bachs nicht nachweisbar ist, keine Erwähnung²⁶, obwohl sonst jeder noch so vage und zweifelhafte Nachweis einer Bachschen Komposition aufgegriffen und diskutiert wird. Diese erstaunliche Vernachlässigung von Dokumenten, die möglicherweise letzte Zeugen von Werken Bachs sind, erklärt sich aus der eigentümlich gelagerten Quellensituation.

Es ist die Absicht der vorliegenden Studie, diesen Sachverhalt zu untersuchen, die bisher beigebrachten Argumente auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen und einige Überlegungen anzustellen, die zur Lösung dieser nicht unwichtigen Frage beitragen könnten.

*

Picanders Kantatendichtungen erschienen in zwei verschiedenen Druckausgaben, im folgenden als PJ I und PJ II bezeichnet.²⁷ Da das bisher einzige nachweisbare Exemplar von PJ I, das sich unter der Signatur *Lit. Germ. rec. B. 1126* in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befand, im zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, beschränkt sich unsere Kenntnis davon auf die Angaben Spittas, der das Büchlein eingesehen hat. Zweimal kommt er in seiner Bach-Biographie – innerhalb seiner Ausführungen über Henrici – darauf zu sprechen. Der erste Passus lautet: „Nun folgte 1728 eine Sammlung Cantaten-Texte in Neumeisters Form. Es ist die einzige, welche er herausgab, später verlebte er sie seinen ernst-, scherzhaften und satirischen Gedichten ein . . .“²⁸

Die zweite Stelle ist etwas ausführlicher: „In dem Vorwort des 1728–1729 gefertigten Cantaten-Jahrganges sagt Picander: ‚Gott zu Ehren, dem Verlangen guter Freunde zur Folge und vieler Andacht zur Beförderung habe ich mich entschlossen, gegenwärtige Cantaten zu verfertigen. Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.‘ Dieser Jahrgang war also direct für Bach bestimmt und scheint einem unerwartet ausgesprochenen Wunsche des letzteren seine Entstehung zu verdanken, denn er deckt sich nicht mit dem Kreise des Kirchenjahres, sondern beginnt gegen allen Brauch mit dem Johannisfest und schließt mit dem vierten Trinitatis-Sonntage.“²⁹

²⁶ Dieses Schicksal teilen sie mit weiteren Kantatentexten Picanders, bei denen die Möglichkeit einer Vertonung durch Bach zumindest hätte diskutiert werden müssen.

²⁷ Spätere Auflagen von PJ II können hier unberücksichtigt bleiben.

²⁸ Spitta II, S. 172.

²⁹ Ebenda, S. 174 f.

In einer Anmerkung zum ersten Zitat schließlich ergänzte Spitta seine Angaben durch die Wiedergabe des Titels von PJ I und durch einen Hinweis auf die Datierung des Vorworts:

„Cantaten | Auf die Sonn- | und | Fest-Tage | durch | das gantze Jahr, |
verfertigt | durch | Picandern. | Leipzig, 1728. Vorrede datirt vom 24. Juni
1728.“³⁰

Aus diesen wenigen Sätzen Spittas geht zweierlei hervor:

1. Die Beziehung der Texte zu Bach, die wir hätten vermuten müssen, da wir von der engen Zusammenarbeit Bachs und Picanders bei anderen Gelegenheiten wissen, wird in der Vorrede expressis verbis bezeugt.
2. Es handelt sich bei PJ I und PJ II tatsächlich um Erst- und Zweitdruck des gleichen Jahrgangs, was Spitta übrigens in anderem Zusammenhang ausdrücklich bestätigt.³¹

PJ II – seit 1945 die einzige Quelle der Texte – ist im dritten Teil von Picanders gesammelten Dichtungen abgedruckt.³² Der Titel weicht nur geringfügig von PJ I ab:

„Cantaten auf die Sonn- und Fest- | Tage durch das gantze Jahr, Leipzig |
1729.“³³

Die Vorrede aber fehlt, und die Anordnung der Texte ist gegenüber PJ I „normalisiert“, d. h., sie ist dem Kirchenjahr angepaßt, beginnt also mit dem 1. Advent und endet mit dem 26. Sonntag nach Trinitatis. Insgesamt sind es 70 Kantatenlibretti für 71 Sonn- und Feiertage (beim Palmsonntag begnügt sich Picander mit einer Verweisung auf den 1. Advent, dessen Kantate er hier wiederverwendet wissen wollte). Überblickt man die 70 Texte – wir geben ihnen die Nummern P 1–70 –, dann fällt auf, daß das in Leipzig stets gefeierte Reformationsfest nicht berücksichtigt ist, andererseits aber Texte vorliegen, die Bach nicht vertont haben kann, weil an den betreffenden Sonntagen wegen des „tempus clausum“ in den Leipziger Kirchen keine Kantatenaufführungen stattfanden: Es handelt sich um die für den 2.–4. Advent und für Invocavit bis Judica bestimmten Texte P 2–4 und 22–26. Dieser Sachverhalt steht offenkundig in Widerspruch zu der Vorrede von PJ I, denn der Sinn der beiden Picanderschen Sätze ist eindeutig.³⁴ Um ihrer Wichtigkeit willen, und um Mißverständnissen vorzubeugen, seien sie in modernisierender und zugleich interpretierender Formulierung hier nochmals wiedergegeben:

³⁰ Ebenda, S. 172, Anm. 23. Hier gibt er übrigens auch die obengenannte Bibliothekssignatur des Druckes an. Man vgl. ferner Dok II, Nr. 243; dort der Verlustvermerk.

³¹ Ebenda, S. 172, Anm. 24.

³² *Picanders | Ernst-Schertzbauffe | und | Satyrische | Gedichte, | Dritter Theil*, Leipzig 1732, S. 79–188.

³³ Man beachte die ähnliche Formulierung an jener die Kantaten betreffenden Stelle im Nekrolog (siehe Fußnote 5). – Zur Jahreszahl 1729 vgl. Fußnote 49.

³⁴ Scheides Zweifel (Sch I, S. 63, Anm. 8) vermögen wir nicht zu teilen.

Gott zu Ehren, auf Wunsch guter Freunde und zur Förderung der Erbauung habe ich mich entschlossen, vorliegende Kantatentexte zu verfassen. Ich habe dies umso lieber unternommen, als ich mir zugute halten darf, daß der ihnen vielleicht anhaftende Mangel an dichterischer Eleganz³⁵ durch die feinsinnige Kunst des unvergleichlichen Herrn Kapellmeisters Bach ausgeglichen werden dürfte, und daß sie [in dieser vervollkommenen Form] in den Hauptkirchen des christlichen Leipzig [d. h. in der Nikolai- und Thomaskirche] erklingen werden.

Der letzte Teil des zweiten Satzes ist weder Ausdruck eines Wunsches noch einer Hoffnung, sondern die sehr bestimmt, ja programmatisch klingende Ankündigung der Aufführung der in PJ I enthaltenen Kantaten.³⁶ Es besteht kein Anlaß zu bezweifeln, daß dieser Plan auch wirklich durchgeführt wurde. PJ I kann demzufolge inhaltlich nicht mit PJ II deckungsgleich gewesen sein, sondern muß weniger Kantaten enthalten haben als PJ II.³⁷ Bezeichnenderweise fehlt in PJ II ja auch die auf die Leipziger Aufführung des Jahrgangs hinweisende Vorrede. Die Gründe für eine nachträgliche Komplettierung liegen auf der Hand. Als Picander sich entschloß, den aus speziellem Anlaß verfaßten Jahrgang in seine gesammelten Werke aufzunehmen, war eine Vervollständigung nicht nur künstlerisches, sondern auch praktisches Gebot. Picander konnte in einer Publikation, mit deren Verbreitung über Leipzig hinaus zu rechnen war, nicht einen auf Leipziger Verhältnisse zugeschnittenen Kantatenjahrgang bringen, wenn dieser der sonntäglichen Erbauung dienen und für Komponisten, die nicht an die lokalen Besonderheiten Leipzigs gebunden waren, verwertbar sein sollte. Ein solches Verfahren steht in Bachs Umkreis nicht allein: auch Mariane von Ziegler vervollständigte nachträglich ihre neun für Bach verfaßten Kantatentexte zu einem Jahrgang.³⁸

Damit stellt sich die Frage nach dem bibliographischen Charakter von PJ I. Merkwürdigerweise schloß Spitta, der mit untrüglichem Instinkt oft auch dann das Richtige traf, wenn ihm quellenmäßige Belege nicht oder nur teil-

³⁵ Das „vielleicht“ bezieht sich m. E. auf „Mangel“ und nicht auf „ersetzt“. So versteht auch Dürr die Stelle (Dürr, K, S. 500: „etwaige Mängel“). Aber selbst im umgekehrten Fall ändert dies nichts am Gesamtsinn (siehe die folgende Fußnote).

³⁶ Von „schmeicheln“ hängen zwei Daß-Sätze ab. Das vage „dürfte“ bezieht sich nur auf den ersten, wie aus dem Singular eindeutig hervorgeht, der zweite steht also im Futur, Das wird deutlich, wenn man die aus stilistischen Gründen weggelassenen Wörter ergänzt: „weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel ... dürfte ersetzt [werden], und [daß] diese Lieder in den Haupt-Kirchen ... angestimmt werden“.

³⁷ Daß Spitta dies nicht bemerkte, könnte sich damit erklären lassen, daß die anzunehmenden Lücken sich ungefähr in der Mitte von PJ I befanden. Wenn Spitta PJ I und PJ II nicht eingehend miteinander verglich, sondern sich auf Beginn und Schluß von PJ I beschränkte und die Mitte etwas flüchtiger durchblätterte – was bei der ungeheuren Fülle der von ihm eingesehenen Quellen nur allzu verständlich wäre –, dann kann ihm das leicht entgangen sein. Er übersah ja auch die Divergenz zwischen P 21 und BWV 159 (siehe Fußnote 56).

³⁸ Dürr K, S. 48.

weise zugänglich waren, aus der Vorrede und der Anordnung von PJ I lediglich, daß dieser Jahrgang „direct für Bach bestimmt“ war und einem offenbar „unerwartet ausgesprochenen Wunsche des letzteren seine Entstehung“ verdankte.³⁹ So wurde PJ I von der Bachforschung als monographische Veröffentlichung eines Kantatenjahrgangs nach dem Muster der gedruckten Ausgaben solcher Kantatentextsammlungen von Neumeister, Lehms u. a. angesehen, aus dem Bach sich bei Bedarf ihm zusagende Texte zur Vertonung auswählte, wie er das bei den genannten Drucken getan hatte. Diese Vorstellung stützte sich auf die Interpretation der Vorrede als Ausdruck der Hoffnung des Textdichters auf Bachs Komposition und auf die Zusammensetzung von PJ II, dessen Kongruenz mit PJ I stillschweigend vorausgesetzt wurde. Das erstere konnte oben als Mißverständnis aufgeklärt werden, wodurch sich das letztere von selbst als Irrtum erweist. Aber auch die Frage nach der bibliographischen Natur von PJ I ist seit den Leningrader Textbuchfunden Wolf Hobohms⁴⁰ in ein neues Licht gerückt und darf mit einiger Berechtigung dahingehend beantwortet werden, daß es sich bei PJ I nicht um den Einzeldruck eines Kantatenjahrgangs handelt, sondern um das Textbuch der Kirchenmusiken in den Leipziger Hauptkirchen vom Johannisfest 1728 bis zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1729. Das erklärt nicht nur die Anordnung der Kantaten in PJ I (die bei einem als Monographie gedachten, d. h., nicht an einen bestimmten Zweck gebundenen Druck völlig unsinnig wäre), sondern auch die Tatsache, daß davon nur ein Exemplar nachweisbar war.⁴¹ Neu und wohl ein Ausnahmefall für Leipzig dürfte gewesen sein, daß der Druck nicht nur wie gewöhnlich ein paar aufeinanderfolgende Sonn- und Feiertage umspannte,⁴² sondern ein ganzes Kirchenjahr.⁴³ Dies macht die Abweichung des Titels („Cantaten . . . durch das ganze Jahr“ anstatt des üblichen „Texte zur Kirchen-Music“), die Nennung des Textdichters auf dem Titelblatt und die Vorrede (von der wir ja vermutlich nur einen Auszug kennen) mit ihrem Hinweis auf den Komponisten verständlich.

Die Richtigkeit unserer These wird durch einen Vergleich der Picander-Texte mit der entsprechenden Zeit des Kirchenjahrs 1728/29 erhärtet. Zunächst er-

³⁹ Das ist allerdings nicht ganz unrichtig! Wie wir sehen werden, verdankt der Jahrgang seine Entstehung tatsächlich einem „Wunsche“ Bachs (siehe unten S. 81), nur, „unerwartet ausgesprochen“, wie Spitta aus der Anordnung der Texte in PJ I schloß, wurde er nicht.

⁴⁰ Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“, in: BJ 1973, S. 5 ff.

⁴¹ Auch die anderen Textdrucke Bachscher Kirchenkantaten sind jeweils nur in einem Exemplar mehr oder weniger zufällig erhalten geblieben (vgl. Hobohm, a.a.O., S. 5 ff.). Im vorliegenden Fall wurde der Druck überdies durch die komplettierte Zweitausgabe überholt.

⁴² Vgl. die bei Hobohm aufgeführten Textdrucke.

⁴³ Kantatentextdrucke, die ein ganzes Kirchenjahr umfassen, sind auch aus anderen Orten bekannt, so z. B. aus Karlsruhe von zwei Kantatenjahrgängen Johann Philipp Käfers (vgl. MGG 7, Sp. 420).

weisen sich auch die Kantaten P 9 und 18 als nachträgliche Ergänzung wie P 2-4 und 22-26 – es gab 1728 keinen Sonntag nach Weihnachten und 1729 keinen 6. Sonntag nach Epiphania⁴⁴ –, die restlichen 60 Kantaten sind jedoch eindeutig im Hinblick auf die fragliche Zeit konzipiert worden. Dafür gibt es mehrere Indizien:

1. Der Jahrgang endet mit dem 26. Sonntag nach Trinitatis. 1728 war ein Kirchenjahr mit 26 Trinitatissonntagen.
2. Das Reformationsfest 1728 fiel auf einen Sonntag, den 23. nach Trinitatis. Das erklärt das Fehlen einer Reformationskantate.⁴⁵
3. Die Reihenfolge der Picander-Texte entspricht genau dem Ablauf des Kirchenjahrs 1728/29, d. h., die jährlich sich ändernde Relation zwischen beweglichen (auf Ostern bezogenen) und unbeweglichen (auf ein Datum bezogenen) Sonn- und Feiertagen ist die für 1728/29 geltende. 1728 fiel der Johannistag (24. 6.) vor den 5. Sonntag nach Trinitatis, Mariä Heimsuchung (2. 7.) zwischen den 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis (29. 9.) zwischen den 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis, 1729 lag Mariä Reinigung (2. 2.) zwischen dem 4. und 5. Sonntag nach Epiphania. Genau diese Stellen nehmen die betreffenden Feste in Picanders Jahrgang ein. Nur bei Mariä Verkündigung (25. 3.) trifft dies nicht zu: 1729 fiel dieses Fest zwischen Oculi und Lätare, bei Picander steht der Text der Kantate aber zwischen Judica und der Palmsonntagsverweisung.⁴⁶ Das ist jedoch kein Widerspruch zu unserer Beobachtung, sondern im Gegenteil ein Beweis für deren Richtigkeit: Die Verkündigungskantate steht so nämlich genau am Ende des Blocks der Karzeitkantaten, den wir als Einschub erkannten. Entweder war Picander 1732 bei der Herausgabe von PJ II die Reihenfolge von 1729 nicht mehr gegenwärtig, oder, was wahrscheinlicher ist, sie war ihm gleichgültig.

Wenn also PJ I Textbuchcharakter hat – und daran besteht nach vorstehenden Überlegungen und Beobachtungen wohl kein Zweifel –, dann ist der Druck

⁴⁴ Es besteht natürlich die Möglichkeit, daß Bach die beiden Texte nach 1732 komponiert hat, etwa anlässlich der Wiederaufführung des Ganzen, oder daß er in einem Jahr, in dem er für den 6. p. Ep. eine Kantate benötigte, wenigstens auf den zweiten Text zurückgriff. Für die relativ seltenen 5. und 6. Sonntage nach Epiphania sind ja bisher keine anderweitigen Kompositionen Bachs bekannt geworden. Unerklärlich bleibt, warum Picander, wenn er schon den 6. p. Ep. nachträglich mit einer Dichtung bedachte, nicht auch Texte für das Reformationsfest und für den 27. p. Trin. einfügte.

⁴⁵ Es wäre allerdings zu untersuchen, ob beim Zusammentreffen des Reformationsfestes mit einem Sonntag dem letzteren größeres Gewicht beigemessen wurde. 1723 fielen die Trinitatissonntage auf die gleichen Termine wie 1728, d. h., auch in diesem Jahr war am 31. 10. zugleich der 23. p. Trin. Dürr konnte für diesen Tag keine Aufführung nachweisen, hält es aber für möglich, daß BWV 163, eine Weimarer Kantate zum 23. p. Trin., erklang (Dürr Chr, S. 62).

⁴⁶ Die Tatsache einer Verweisung an dieser Stelle weist übrigens auch auf die ursprüngliche Bestimmung des Jahrgangs für Leipzig hin, ist sie doch ein deutlicher Behelf, der eine durch die lokalen Gegebenheiten entstandene Lücke ohne großen Aufwand überbrücken soll.

zugleich Textgrundlage des vierten der fünf Kantatenjahrgänge, die Bach laut Nekrolog komponiert hat. Dies wird indirekt dadurch bestätigt, daß der Jahrgang nicht mit dem 1. Advent, sondern mitten im Kirchenjahr beginnt und somit eine Eigenheit aufweist, die – bedingt durch den Amtsantritt am 1. Sonntag nach Trinitatis – ein Charakteristikum der ersten Kantatenjahrgänge Bachs darstellt.⁴⁷ Es gibt sogar einen Anhaltspunkt dafür, daß auch der Picander-Jahrgang nicht erst mit dem Johannisfest, sondern wie jene bereits mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis hätte beginnen sollen: Durch die Verlegung der ersten vier Trinitatissonntage an den Schluß fallen nämlich der Johannistag und Mariä Verkündigung zweimal in den von PJ I erfaßten Zeitraum, was offensichtlich nicht vorgesehen war und vermieden worden wäre, wenn der Jahrgang mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis begonnen hätte. Vermutlich zögerten irgendwelche Umstände den Beginn der Aufführungen hinaus: Vielleicht war der umfangreiche Druck zu spät in Auftrag gegeben worden, oder das Vorhaben war sonst – etwa bei der Textzensur – auf Schwierigkeiten gestoßen. Es muß auf jeden Fall von langer Hand geplant, also nicht nur zwischen Picander und Bach, sondern auch mit der vorgesetzten Geistlichkeit, d. h. mit dem Superintendenten Salomon Deyling, abgesprochen gewesen sein.

Die Vorrede ist vom Tag des Beginns des Zyklus (24. 6. = Johannistag) datiert. Damit lief ein künstlerisches Unternehmen von gewaltigen Ausmaßen an, das noch an Gewicht gewinnt, wenn man bedenkt, daß es außer den 60 Kantaten von PJ I auch die Erstfassung der Matthäus-Passion umschloß.

Es ist, als ob Bach seiner immensen Begabung immer neue Hürden habe stellen wollen, denn sicherlich waren bei weitem nicht alle Kantaten schon komponiert, als die Gemeinde bereits das „Programm“ in Händen hatte. Daß aber ein einmal gedruckter Text nicht auch musiziert wurde, ist äußerst unwahrscheinlich. So hatte sich Bach im voraus für ein ganzes Jahr festgelegt und mußte die Termine einhalten. Zwar hatte er in den ersten Amtsjahren fast sonntäglich ein neues Werk zur Aufführung gebracht, jedoch nie einen in sich geschlossenen Jahrgang. Dies hatte ihm ermöglicht, nicht nur das bereits Geschaffene in den neuen Rahmen einzugliedern und dadurch den Termin- druck abzufangen, sondern auch in kleineren Zeiträumen zu disponieren und gegebenenfalls einmal relativ kurzfristig umzudisponieren. Die Folge davon war, daß die auf diese Weise zustande gekommenen Jahrgänge in textlicher Hinsicht – mit Ausnahme eines Teils des zweiten, des Choralkantatenjahrgangs – ein recht buntes Bild boten. Darin spiegelt sich allerdings auch Bachs stete Suche nach geeigneten Texten wider, die verrät, daß er literarisch durchaus nicht anspruchslos war. Wäre es ihm nur um Einheitlichkeit gegangen, hätte er bequem auf eine der gedruckten Kantatentextsammlungen zurückgreifen können. Lediglich der bereits erwähnte Choralkantatenjahrgang bildet einen größeren Block, aber die einheitliche Textgestaltung reichte nur vom 1. Sonntag nach Trinitatis bis Mariä Verkündigung und brach dann ab.

⁴⁷ Vgl. Dürr K, S. 57.

Erst später wurde der Jahrgang von Bach (z. T. in etwas abweichender Form) allmählich vervollständigt.⁴⁸ So ist Bachs Wunsch nach einem ihm zusagenden, textlich eine Einheit bildenden Jahrgang verständlich, und es besteht kaum ein Zweifel daran, daß er der Initiator des Unternehmens war, daß die Picander-Texte somit auf seine Anregung hin entstanden.⁴⁹

Bach hat also die in PJI in der Reihenfolge P 46–70, 1, 5–7, 9–17, 19–21 und 27–45 enthaltenen Kantaten komponiert (P 42–45 vermutlich zuerst) und in der Nikolai- und Thomaskirche aufgeführt. Dürrs chronologische Tabelle⁵⁰ wäre demnach folgendermaßen zu ergänzen:

1728

24. 6. Johannis:
Gelobet sei der Herr, der Gott Israel.
P 46⁵¹
27. 6. 5. p. Trin.:
In allen meinen Taten.
P 47⁵²
2. 7. Mariä Heimsuchung:
Meine Seele erhebt den Herrn.
P 48⁵³
4. 7. 6. p. Trin.:
Gott, gib mir ein versöhnlich Herze.
P 49
11. 7. 7. p. Trin.:
Ach Gott, ich bin von dir und aller Welt vergessen.
P 50

⁴⁸ Vgl. Dürr K, S. 58 f.

⁴⁹ Daß aus der Zusammenarbeit Bachs mit Picander auch ein Kantatenjahrgang erwuchs, ist eigentlich logisch. Ein solches Gemeinschaftsunternehmen bot sich ja geradezu an. Die Aufführung des Jahrgangs war in Leipzig sicher ein großes Ereignis, das Picander wohl noch vor Augen stand, als er im Wiederabdruck der Texte, PJI (1732), zum Titel die Angabe „Leipzig 1729“ hinzusetzte (siehe oben S. 76). Da PJI 1728 erschien, kann sich die Jahreszahl 1729 – falls kein Druckfehler vorliegt – nur auf die Aufführung des Jahrgangs beziehen, die in diesem Jahr Höhepunkt und Abschluß fand, ist also ein indirekter Hinweis auf die Tatsache der Aufführung!

⁵⁰ Dürr Chr, S. 57 ff.

⁵¹ Nicht identisch mit der bei Hobohm (a.a.O., S. 18) angeführten Kantate, deren Text von Erdmann Neumeister stammt.

⁵² Nicht identisch mit BWV 97.

⁵³ Nicht identisch mit BWV 10 und der bei Hobohm (a.a.O., S. 18) angeführten Kantate, auch nicht mit der in C. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis genannten Kantate „*Auf Mariä Heimsuchung: Meine Seele erhebt den Herrn etc. Zum Theil von Hoffmann. Mit Hörnern, Hoboen und Flöten*“. (Vgl. Hobohm, a.a.O., S. 32.)

[1728]

18. 7. 8. p. Trin.:
Herr, stärke meinen schwachen Glauben.
P 51
25. 7. 9. p. Trin.:
Mein Jesu, was meine, ist alles das Deine.
P 52
1. 8. 10. p. Trin.:
Laßt meine Tränen euch bewegen.
P 53
8. 8. 11. p. Trin.:
Ich scheue mich, gerechter Gott.
P 54
15. 8. 12. p. Trin.:
Ich bin wie einer, der nicht höret.
P 55
22. 8. 13. p. Trin.:
Können meine nassen Wangen.
P 56
29. 8. 14. p. Trin.:
Schöpfer aller Dinge.
P 57
5. 9. 15. p. Trin.:
Arm und dennoch fröhlich sein.
P 58
12. 9. 16. p. Trin.:
Schließet euch, ihr müden Augen.
P 59
19. 9. 17. p. Trin.:
Stolz und Pracht ist der Welt und Gott veracht.
P 60
26. 9. 18. p. Trin.:
Ich liebe Gott vor allen Dingen.
P 61
29. 9. Michaelis:
Man singet mit Freuden vom Sieg.
P 62 = BWV 149

[1728]

- 3.10. 19. p. Trin.:
Gott, du Richter der Gedanken.
P 63
- 10.10. 20. p. Trin.:
Ach, rufe mich bald.
P 64
- 17.10. 21. p. Trin.:
Ich habe meine Zuversicht.
P 65 = BWV 188
- 24.10. 22. p. Trin.:
Geduld, mein Gott, Geduld.
P 66
- 31.10. 23. p. Trin./Reformationsfest:
Schnöde Schönheit dieser Welt.
P 67
- 7.11. 24. p. Trin.:
Küsse, mein Herze, mit Freuden die Rute.
P 68
- 14.11. 25. p. Trin.:
Eile, rette deine Seele.
P 69
- 21.11. 26. p. Trin.:
Kömmst denn nicht mein Jesus bald?
P 70
- 28.11. 1. Advent:
Machet die Tore weit.
P 1
- 25.12. 1. Weihnachtstag:
Ehre sei Gott in der Höhe.
P 5 = BWV 197a
- 26.12. 2. Weihnachtstag:
Kehret wieder, kommt zurücke.
P 6
- 27.12. 3. Weihnachtstag:
Ich bin in dich entzündt.
P 7

1729

1. 1. Neujahr:
Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.
P 9 = BWV 171
2. 1. Sonntag nach Neujahr:
Steh auf, mein Herz.
P 10
6. 1. Epiphania:
Dieses ist der Tag, den der Herr macht.
P 11
9. 1. 1. p. Ep.:
Ich bin betrübt.
P 12
16. 1. 2. p. Ep.:
Ich hab in mir ein fröhlich Herze.
P 13
23. 1. 3. p. Ep.:
Ich steh mit einem Fuß im Grabe.
P 14 = BWV 156
30. 1. 4. p. Ep.:
Wie bist du doch in mir, du meine Seele, so betrübt?
P 15
2. 2. Mariä Reinigung:
Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.
P 16
6. 2. 5. p. Ep.:
Erwache, du verschlafnes Herze.
P 17
13. 2. Septuagesimae:
Ich bin vergnügt mit meinem Stande.
P 19
20. 2. Sexagesimae:
Sei getreu bis in den Tod.
P 20
27. 2. Estomihi:
Sehet, wir geben hinauf gen Jerusalem.
P 21 = BWV 159

[1729]

25. 3. Mariä Verkündigung:
Der Herr ist mit mir.
P 27
15. 4. Karfreitag:
Matthäus-Passion (Erstfassung).
BWV 244b
17. 4. 1. Ostertag:
Es hat überwunden der Löwe, der Held.
P 28
18. 4. 2. Ostertag:
Ich bin ein Pilgrim auf der Welt.
P 29 = BWV deest
19. 4. 3. Ostertag:
Ich lebe, mein Herze.
P 30 = BWV 145
24. 4. Quasimodogeniti:
Welt, behalte du das Deine.
P 31
1. 5. Misericordias Domini:
Ich kann mich besser nicht versorgen.
P 32
8. 5. Jubilate:
Fasse dich, betrübter Sinn.
P 33
15. 5. Cantate:
Ja, ja, ich bin nun ganz verlassen.
P 34
22. 5. Rogate:
Ich schreie laut mit meiner Stimme.
P 35
26. 5. Himmelfahrt:
Alles, alles himmelwärts.
P 36
29. 5. Exaudi:
Quäle dich nur nicht, mein Herz.
P 37

[1729]

5. 6. 1. Pfingsttag:
Raset und brauset, ihr heftigen Winde.
P 38
6. 6. 2. Pfingsttag:
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.
P 39 = BWV 174
7. 6. 3. Pfingsttag:
Ich klopf an deine Gnadentüre.
P 40
12. 6. Trinitatis:
Gott will mich in den Himmel haben.
P 41
19. 6. 1. p. Trin.:
Welt, dein Purpur stinkt mich an.
P 42
24. 6. Johannis:
Keine Aufführung nachweisbar.
26. 6. 2. p. Trin.:
Kommt, eilet, ihr Gäste, zum seligen Mable.
P 43
2. 7. Mariä Heimsuchung:
Keine Aufführung nachweisbar.
3. 7. 3. p. Trin.:
Wohin, mein Herz?
P 44
10. 7. 4. p. Trin.:
Laß sie spotten, laß sie lachen.
P 45

Wie Bach die unvorhergesehene Lücke⁵⁴ am 24. 6. und 2. 7. 1729 überbrückte, wissen wir nicht. Entweder wiederholte er die Kantaten vom Vorjahr (P 46 und 48), oder er brachte zwei andere Werke zu Gehör, wobei man dann an einen Sondertextdruck für die beiden Feiertage zu denken hätte.

Das wohl überraschendste Ergebnis dieser Aufstellung ist die Erkenntnis, daß die künstlerische Großtat der Matthäus-Passion nicht isoliert, sozusagen wie ein erratischer Block dasteht, sondern in den Rahmen des Picander-Jahr-

⁵⁴ Vgl. oben S. 80.

gangs gehört. Ihre madrigalischen Texte stammen ja bekanntlich ebenfalls von Picander, und so ist ihre Aufführung inmitten des Picander-Jahrgangs ganz sicher kein zufälliges Zusammentreffen. Man wird vielmehr daraus schließen dürfen, daß bei der Projektierung des Ganzen – gewissermaßen als Höhepunkt – auch eine Karfreitagsmusik eingeplant wurde. Bachs Schaffenskraft, die schon angesichts der geistigen Leistung der Matthäus-Passion höchste Bewunderung abverlangt, wird durch deren Kontext geradezu unfäglich. Während die Matthäus-Passion, das Kernstück des Bach-Picanderschen Unternehmens, erhalten ist, läßt sich Bachs Komposition leider nur noch bei neun der 60 Kantatentexte⁵⁵ nachweisen:

1. Michaelis: *Man singet mit Freuden vom Sieg.*
P 62 = BWV 149
2. 21. p. Trin.: *Ich habe meine Zuversicht.*
P 65 = BWV 188 (Fragment)
3. 1. Weihnachtstag: *Ehre sei Gott in der Höhe.*
P 5 = BWV 197a (Fragment)
4. Neujahr: *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.*
P 9 = BWV 171
5. 3. p. Ep.: *Ich steh mit einem Fuß im Grabe.*
P 14 = BWV 156
6. Estomihi: *Sebet, wir gehen hinauf gen Jerusalem.*
P 21 = BWV 159 (Fragment?)
7. 2. Ostertag: *Ich bin ein Pilgrim auf der Welt.*
P 29 = BWV deest (Fragment)
8. 3. Ostertag: *Ich lebe, mein Herze.*
P 30 = BWV 145 (Fragment?)

⁵⁵ Zwar spricht auch Spitta von „neun Dichtungen“, zu denen Bachs Komposition nachweisbar ist (Spitta II, S. 272; siehe oben S. 73), doch setzt sich diese Zahl bei ihm anders zusammen als in obiger Liste: Das Fragment von P 29 war ihm unbekannt, dafür rechnete er die textlich der Septuagesimae-Kantate P 19 nahestehende Kantate BWV 84 zum gleichen Sonntag hinzu, die wir nicht in unsere Aufstellung mit aufgenommen haben. P 19 weicht nämlich trotz eines deutlich erkennbaren Zusammenhangs so stark vom Libretto zu BWV 84 ab, daß die beiden Vertonungen nicht identisch gewesen sein können. Zumindest hätte man, falls überhaupt eine musikalische Beziehung zwischen beiden Werken bestand, mit einer grundlegenden Umarbeitung durch Bach zu rechnen. Es ist zwar denkbar, daß auch die Textfassung von BWV 84 von Picander stammt, man wird jedoch wohl nicht so weit gehen dürfen, anzunehmen, daß sie mit dem Text von P 19 in PJ I übereinstimmte, daß Picander diesen also bei Übernahme in PJ II aus irgendeinem Grund umgestaltet hat. Dies ist schon deshalb wenig wahrscheinlich, weil nach Dürrs Forschungen BWV 84 zu Jahrgang III gehört (Dürr Chr, S. 19). Die Vertonung von P 19 wird demnach vermutlich Neukomposition gewesen sein.

9. 2. Pfingsttag: *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.*

P 39 = BWV 174

Die Streuung der neun Werke über das ganze Kirchenjahr ist übrigens ebenso ein Argument dafür, daß Bach den gesamten Jahrgang komponierte, wie ihre fast durchweg mangelhafte Überlieferung (als Fragment oder in sekundären Abschriften), auf die Dürr bereits hingewiesen hat⁵⁶, und die den anzunehmenden Großverlust an Originalquellen bestätigt.⁵⁷

Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit unserer These ist auch die Jahreszahl 1729 als Kopiervermerk in den erhaltenen Originalstimmen von BWV 174⁵⁸, da sie das oben hypothetisch ermittelte Aufführungsdatum der Kantate (6. 6. 1729) dokumentarisch belegt und so unser Vorgehen rechtfertigt.

Man wird die neun Kantaten künftig als letzten, allerdings hochbedeutenden Überrest eines groß angelegten Opus ansehen müssen. Ihre Beschreibung an dieser Stelle erübrigt sich, wurden sie doch bereits mehrfach eingehend analysiert und gewürdigt.⁵⁹

Es ist freilich müßig, vom Erhaltenen auf die Gestaltung des Verlorenen schließen zu wollen, aber die Texte und vor allem ihre Behandlung in den erhaltenen Vertonungen lassen zumindest einige Vermutungen zu.

Die Kantaten vertreten, wie schon Spitta feststellte,⁶⁰ den von Neumeister

⁵⁶ Dürr K, S. 57. – Vier Werke sind vollständig erhalten: P 62 = BWV 149, P 9 = BWV 171, P 14 = BWV 156 und P 39 = BWV 174. Davon liegen das erste und das dritte in späteren Abschriften vor. Von drei Kantaten, P 65 = BWV 188, P 5 = BWV 197a und P 29 = BWV deest, sind nur Bruchstücke überliefert. Die Quelle des letzteren scheint sekundär zu sein (vgl. Dürr Chr, S. 99). Auch die beiden verbleibenden Kantaten P 21 = BWV 159 und P 30 = BWV 145 sind in Abschriften zweiter Hand auf uns gekommen, die die Werke offenbar nur unvollständig wiedergeben. Während bei BWV 145 vermutlich die Einleitungssinfonie verloren ist (siehe unten S. 98), fehlt bei BWV 159 ein Rezitativ, das im Textdruck zwischen der Arie „Es ist vollbracht“ und dem Schlußchoral erscheint. Anzunehmen, es sei in P J I nicht enthalten gewesen, ist ebensowenig überzeugend, wie zu behaupten, Bach habe es bei der Vertonung ausgelassen. Wahrscheinlich ist, daß es der Kopist nicht überlieferte. Übrigens haben weder Spitta noch Dürr diese Diskrepanz zwischen Druck und Vertonung bemerkt. – An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Dürrs Annahme, BWV 159 sei die letzte Kantate gewesen, die Bach vor der Matthäus-Passion auführte (Dürr K, S. 223), nicht zutreffen dürfte, da am 25. 3. 1729 (Mariä Verkündigung) mit aller Wahrscheinlichkeit P 27 in den Leipziger Hauptkirchen erklang, allerdings wohl kaum unter Bachs Leitung, denn dieser dirigierte am Vortag in Köthen die Trauermusik für Fürst Leopold (Dürr Chr, S. 98).

⁵⁷ Dürr nennt in diesem Zusammenhang W. F. Bach (Dürr Chr, S. 19; siehe oben S. 74), und in der Tat läßt sich wenigstens eine der Picander-Kantaten in seinem Besitz nachweisen, nämlich P 62 = BWV 149, die er am 3. 10. 1756 in Halle auführte (M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach*, Neudruck, Lindau 1956, S. 141).

⁵⁸ Dürr K, S. 310.

⁵⁹ Zum Beispiel von Spitta und von Dürr.

⁶⁰ Spitta II, S. 172; siehe oben S. 75.

propagierten Texttypus, d. h. Bibelworte („Dicta“), Choralstrophen, Rezitative (bisweilen mit Ariospassagen) und (Da-capo-)Arien werden in freier Folge aneinandergereiht. Die Satzzahl schwankt zwischen vier und sieben, wobei etwaige Instrumentaleinleitungen („Sinfonien“) nicht mitgezählt sind, da der Textdruck sie nicht nennt.⁶¹ Die meisten der Kantaten folgen dem Schema Arie–Rezitativ–Arie–Rezitativ–Choral, das auch in den übrigen Texten oft nur geringfügig abgewandelt wird und das man geradezu als die „Picandersche Grundform“ bezeichnen könnte.⁶² Auffällig daran ist das damit gegebene Übergewicht der Arie als Kopfsatz innerhalb dieses Jahrgangs. Relativ selten wählte Picander eine andere Gattung als Einleitung, etwa Rezitative oder Bibelworte. Selbst mit den letzteren, die sonst fast stereotyp ein Kantatenlibretto eröffnen, ging er äußerst sparsam um. Nur in neun Fällen beginnt der Text mit einem Dictum, und zwar jedesmal bei Kantaten für besondere Feiertage: P 1 (1. Advent), P 5 (1. Weihnachtstag), P 9 (Neujahr), P 11 (Epiphania), P 16 (Mariä Reinigung), P 27 (Mariä Verkündigung), P 46 (Johannis), P 48 (Mariä Heimsuchung) und P 62 (Michaelis). Seltsamerweise hat Picander diese Linie später verlassen: Die am Ende der ursprünglichen Anordnung liegenden Kantaten für hohe Feste – P 28 (1. Ostertag), P 36 (Himmelfahrt), P 38 (1. Pfingsttag) und P 41 (Trinitatis) – weisen an erster Stelle sämtlich Arien auf.⁶³

Einige Sätze der Kantaten lassen deutlich erkennen, daß sie eigens für Bach komponiert worden sind, da sie seiner bereits in frühen Kantaten wie BWV 71 und 131 zu beobachtenden Vorliebe für die Kombination verschiedener Textgattungen Rechnung tragen. Rezitativ und Bibelwort verbunden werden in den Eingangssätzen von P 21 (Estomihi) und P 50 (7. p. Trin.), den – neben den neun oben aufgezählten – beiden einzigen Stellen des Jahrgangs, an denen Picander Bibelzitate verwendete. Die Beschränkung auf elf Dicta bei einem Zyklus von 60 Texten ist merkwürdig; ein Grund dafür läßt sich nicht angeben. In P 21 findet sich im Anschluß an den Eingangssatz gleich noch ein weiterer „kombinierter“ Satz: eine Arie mit Choral, wie sie der Dichter be-

⁶¹ Vgl. den Textdruck von BWV 248^{II} (NBA II/6, Krit. Bericht, S. 149).

⁶² Auch acht der zehn nachgedichteten Kantaten weisen sie auf!

⁶³ Dieser Umstand stützt übrigens die oben auf S. 80 ausgesprochene Vermutung, daß die Aufführung des Picander-Jahrgangs ursprünglich am 1. Sonntag nach Trinitatis hätte beginnen sollen, denn man kann nicht das Trinitatisfest oder den 1. Pfingsttag als geplanten Eröffnungstermin betrachten, ohne die Einheit der vier von Arien eingeleiteten Festkantaten zu zerreißen. Schon plausibler wäre die Zäsur vor dem 1. Ostertag, an dem die erste der vier aufgeführt wurde. In diesem Fall bildete die Matthäus-Passion nämlich den Abschluß des Zyklus; auch das Ganze wäre äußerst sinnvoll angeordnet: Festtagskantaten ohne Dictum – Festtagskantaten mit Dictum – Matthäus-Passion. Allerdings erscheint eine Verzögerung vom 1. Ostertag bis zum Johannisfest doch recht unwahrscheinlich, und so dürfte der 1. p. Trin. tatsächlich der Termin sein, an dem das Unternehmen anlaufen sollte. Auch dann läßt sich eine überlegte Reihenfolge, die durch die Verschiebung auf Johannis gerade noch eingehalten wurde, erkennen: Festtagskantaten mit Dictum – Matthäus-Passion – Festtagskantaten ohne Dictum.

reits in P 14 (3. p. Ep.) an den Anfang des Librettos gestellt hatte. Zwei weitere Stücke dieser Art sind die von Rezitativen durchsetzten Choräle in P 44 (3. p. Trin.) und zu Beginn von P 47 (5. p. Trin.). Hierher gehört ferner das eigenartige textliche Gebilde, das P 34 (Cantate) eröffnet und das man wohl als Arie mit Rezitativeinschub bezeichnen dürfen wird:

*Ja, ja, ich bin nun ganz verlassen,
Mein Jesus ist nicht mehr bei mir.*

Betrübtes Wort:

Mein Heiland gebt nun fort.

Die Henne flieht,

Die Küchlein sind allein,

Wer wird ihr Schutz und ihr Beschirmer sein,

Wenn über sie

Das Wetter aller Trübsal zieht!

ARIA.

*Ja, ja, ich bin nun ganz verlassen,
Mein Jesus ist nicht mehr bei mir.*

Wem soll sich nun mein Herz vertrauen,

Wer wird nach meinem Elend schauen,

Wem halt ich meine Seufzer für?

*Da Capo.*⁶⁴

Für alle diese Satztypen gibt es Belege in den erhaltenen Kantaten Bachs. Das gilt auch für die in P 37 (Exaudi) und P 42 (1. p. Trin.) angewandte Technik, einen Teil der Eingangsarie innerhalb eines späteren Rezitativs als Arioso zu zitieren, außerdem für die auf uralte Tradition zurückgehenden dialogischen, d. h. Jesus und der Seele in den Mund gelegten Partien in einer ganzen Reihe von Kantaten. Vom Dichter gekennzeichnet wurde das dialogische Element allerdings nur in zwei Fällen: in P 12 (1. p. Ep.), Satz 3 (Rezitativ) und Satz 4 („*Aria à duetto*“), und in P 30 (3. Ostertag), Satz 1 (Duett). Während es bei P 30 dem Komponisten überlassen blieb, die Sätze 2–4 als Fortsetzung des Dialogs aufzufassen oder nicht⁶⁵ – Bach hat es nach Ausweis

⁶⁴ Ein weiterer Satz dieser Art findet sich am Beginn der nachgedichteten Kantate P 2 (2. Advent). Er ist mit „*Aria*“ überschrieben, was nach dem Rezitativeinschub noch einmal wiederholt wird. – Der Vollständigkeit halber sei hier auch gleich der von Rezitativen durchsetzte Choral in P 18 (6. p. Ep.) erwähnt, der ein Gegenstück zu den beiden obengenannten Sätzen in P 44 und in P 47 bildet. Wie der letztere ist er der Eingangssatz der Kantate, deren Satzfolge auch sonst P 47 entspricht. Dieses Werk könnte Bach vertont haben (siehe Fußnote 44).

⁶⁵ Die Verteilung des Textes auf die „*Loquentes*“ wäre folgendermaßen vorzunehmen: Satz 2, Zeile 1–9: Seele; Satz 2, Zeile 10: Jesus; Satz 3: Jesus („*mein Herze*“ = Anrede an die Seele!); Satz 4: Seele.

seiner erhaltenen Vertonung (BWV 145) nicht getan –, sind bei P 12 auch die beiden ersten Sätze eindeutig in den Dialog miteinbezogen, da sie nichts anderes als einen Monolog der Seele bzw. der Freundin oder Braut darstellen, was durch die Bezugnahme auf gewisse Wendungen des Hohenliedes noch besonders hervorgehoben wird.

Ebenfalls als Dialogkantate ist P 7 (3. Weihnachtstag) gedacht: in Satz 1 wendet sich Jesus an die Seele, die in den Sätzen 2–4 antwortet. Die Kantate des Vortags hingegen, P 6 (2. Weihnachtstag), ist als Monolog Jesu zu verstehen, zu dem P 64 (20. p. Trin.) als Monolog der Seele ein Gegenstück bildet. In weiteren Kantaten finden sich Ansätze zu diesem mystischen Gespräch zwischen Jesus und der Seele, etwa in P 53 (10. p. Trin.), wo allerdings die sonst übliche bräutliche Sphäre nicht berührt wird, oder man denke an die bereits genannten Eingangssätze von P 21 und P 50, in denen der durch ein Bibelwort repräsentierte Vox Christi bzw. Vox Dei die Vox Animae in Form eines Rezitativs gegenübergestellt ist. Auch an anderen Stellen des Jahrgangs sind die Dialogpartner – zumindest möglicherweise – zu erkennen. Im Gegensatz dazu dürften die in verschiedenen Rezitativen in freier Nachdichtung erscheinenden Jesus-Worte wohl nicht auf eine dialogische Vertonung abgezielt haben, selbst wenn sie mit einem Doppelpunkt eingeleitet wurden. Auf jeden Fall hat Bach eine solche Stelle in Satz 5 von P 9 = BWV 171 nicht in dieser Weise aufgefaßt, sondern „undramatisch“ durchkomponiert.

Zu etlichen Stellen der Picander-Kantaten gibt es übrigens in anderen von Bach vertonten Texten Parallelen in der Formulierung, die teilweise so auffällig sind, daß man sich fragen muß, ob hier bloßer Zufall vorliegt, zumal sich die sprachliche Übereinstimmung nicht in allen Fällen mit der Verwendung desselben Bibelworts (in Luthers Übersetzung) erklären läßt:

1.

P 56 (13. p. Trin.), Satz 1

*Können meine nassen Wangen
Und der Anblick meiner Pein
Nichts bewegen, nichts erlangen . . .*

BWV 244 (Matthäus-Passion), Satz 52 (61)

*Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen . . .*

2.

P 66 (22. p. Trin.), Satz 1

*Geduld, mein Gott, Geduld!
Meine Seele sinket nieder,
Ich bekenne meine Schuld.
Ach, erlasse sie mir wieder,
Geduld, mein Gott, Geduld!*

BWV 199 (11. p. Trin.), Satz 4

*Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.
Ich bekenne meine Schuld,
Aber habe doch Geduld,
Habe doch Geduld mit mir!*

3.

P 7 (3. Weihnachtstag), Satz 1

*Meine Rechte soll dich berzen,
Meine Linke mit dir scherzen . . .*

BWV 140 (27. p. Trin.), Satz 5

*Auf meiner Linken sollst du rubn,
Und meine Rechte soll dich küssen.*

4.

P 12 (1. p. Ep.), Satz 4

*S.: Mein Freund ist mein!
J.: Und ich bin dein!
à2: Niemand soll die Liebe scheiden!*

BWV 140 (27. p. Trin.), Satz 6

*S.: Mein Freund ist mein!
J.: Und ich bin sein!
à2: Die Liebe soll nichts scheiden!*

5.

P 16 (Mariä Reinigung), Satz 4

*Ich habe Jesum auf den Armen,
Mein Glaube drückt ihn an die Brust . . .*

BWV 82 (Mariä Reinigung), Satz 1

*Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt . . .*

6.

P 59 (16. p. Trin.), Satz 4

*Ach, laßt mich doch mit diesem Manne ziehen!
Wobin? In mein geerbtes Vaterland!*

P 64 (20. p. Trin.), Satz 3

*Ich will mit diesem Manne ziehen,
Er führt in das gelobte Land . . .*

BWV 82 (Mariä Reinigung), Satz 2

*Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn! . . .*

7.

P 59 (16. p. Trin.), Satz 1

*Schließet euch, ihr müden Augen,
Schlafet sanft und selig ein!
Ich bin Mesechs Hütten satt
Und verlange nach der Stadt,
Wo die Kinder Gottes sein.*

BWV 82 (Mariä Reinigung), Satz 3

*Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.*

Da im ersten Fall zwar beide Texte von Picander stammen, im zweiten aber Georg Christian Lehms der Dichter des einen Textes ist, bleibt es trotz Häufung der Parallelen – Beispiele 3–7 – fraglich, ob Picander als Autor der Libretti von BWV 140 und BWV 82 anzusehen ist.

In literarischer Hinsicht unterschreitet der Picander-Jahrgang das übliche Niveau solcher Dichtungen nirgends, erhebt sich allerdings auch nirgends darüber. Hinsichtlich ihrer Eignung für eine Vertonung werden die Picanderschen Texte zweifellos den vollen Beifall Bachs gefunden haben. Mit ihrer formalen Gewandtheit, mit ihrer bilderreichen, sich eng an den Wortlaut der Luther-Bibel anschließenden Sprache⁶⁶ und mit ihrem Gedankengut, das un-

⁶⁶ Sie speist sich natürlich auch aus dem protestantischen Kirchenlied, was durch die sich häufenden Zitate aus Chorälen (meist die erste Zeile der ersten Strophe) besonders evident wird:

P 18 (6. p. Ep.), Satz 2: *Im Himmel ist gut wohnen, | Da, da ist gut zu sein . . .*

P 22 (Invocavit), Satz 1: *Weg, mein Herz, mit den Gedanken! | Gott, dein Vater, ist getreu . . .*

P 25 (Lätare), Satz 1: *Wer nur den lieben Gott läßt walten | Und läßt die Sorgen . . .*

gebrochene lutherische Tradition mit pietistischer Glaubenswärme verbindet, vermochten sie ihm die gewünschte Grundlage für eine „andächtige Musik“⁶⁷ abzugeben.

Das auffälligste Merkmal des Picander-Jahrgangs, das ihn hinsichtlich seiner Textgestalt deutlich von den früheren Jahrgängen abhebt und das auch auf die Art der Vertonung nicht ohne Einfluß geblieben sein kann, ist die bereits erwähnte Bevorzugung der Arie als Eingangssatz. Dieser Sachverhalt lieferte Scheide eins der Argumente, mit denen er zu beweisen suchte, daß Bach die Picander-Texte nicht in ihrer Gesamtheit vertont haben dürfte. Er schreibt:

„Der Picander-Jahrgang umfaßt 71 Kantaten. 52 beginnen mit Arien, 9 mit Rezitativen und 10 mit Bibeltexten, die sich für Chorsätze eignen . . . Dieses Zahlenverhältnis unterscheidet sich sehr deutlich von dem der erhaltenen Kantaten Bachs. Wenn wir von den erwähnten 211 Werken die sechs unechten Stücke und die drei Fragmente abziehen, verteilen sich die verbleibenden 202 Kompositionen auf 154 Chor- und 48 Solowerke . . . Wir haben daher Grund zu der Annahme, daß Bach solcher nachdrücklichen Bevorzugung der Soloformen abgeneigt war . . . Die Missa von 1733 mit ihren sechs Chören und fünf Soli ist gewiß ein gewichtiger Beweis gegen die Annahme, Bach könne in seiner Kirchenmusik vokale Soloformen bevorzugt haben. Jeder Kenner der Bach-Kantaten weiß, welches Gewicht der Komponist den Chören gab. Warum sollte Bach diese seine Lieblingsform für den größten Teil eines Jahres verleugnen, nur weil Picander sie in seinen Texten nicht berücksichtigt hatte? Es ist nicht unvernünftig anzunehmen, daß Bach bei früheren Gelegenheiten die Kantatenform, die er wünschte, selbst vorschrieb . . . Picander mag Bach in anonymen Dichtungen zu Willen gewesen sein, aber sobald er unter seinem eigenen Namen veröffentlichte, wird er vermutlich diejenige Form benutzt haben, die ihm am nächsten lag. Da diese aber, wie wir gesehen haben, offenkundig nicht mit Bachs Vorliebe übereinstimmte, mag dieser sehr wohl nur einige der Texte zur teilweisen Erfüllung jener Hoffnung komponiert haben, die Picander in seinem Vorwort aussprach.“⁶⁸

Zu den von unserer Zählung abweichenden Zahlenangaben zu Beginn des Zitats ist zu sagen, daß Scheide die Palmsonntagsverweisung mitgezählt zu haben scheint und die beiden von Rezitativen durchsetzten Choräle zu Beginn von P 18 und P 47 ebenso als Rezitative betrachtet wie die Eröffnungssätze von P 21 und P 50, in denen Dictum und Rezitativ verbunden werden.

P 50 (7. p. Trin.), Satz 2: *Warum sollt ich mich denn grämen? | Gott hat ein erbarmend Herz . . .*

P 67 (23. p. Trin.), Satz 3: *Ich lebe Gott zu Ebren, | Was frag ich nach der Welt? | Ich hab . . .*

P 70 (26. p. Trin.), Satz 4: *Wie bin ich doch so herzlich froh! | Im Glauben steh ich schon . . .*

⁶⁷ Dok III, Nachträge zu Bd I, Nr. 183a.

⁶⁸ Sch II, S. 425 f.

Scheides Argumentation geht von der – unseres Erachtens nicht haltbaren⁶⁹ – Annahme aus, daß PJ I ein von Picander in der „Hoffnung“ auf Bachs Vertonung veröffentlichter Einzeldruck gewesen sei. Doch auch die Vorstellung, Bach habe die von ihm gewünschte Form der Kantatentexte vorgeschrieben, kann so nicht aufrechterhalten werden. Richtig daran ist, daß, wie wir schon oben feststellten, Bach literarisch durchaus nicht anspruchslos war.⁷⁰ Seine Einflußnahme dürfte sich jedoch in den meisten Fällen auf die Wahl bzw. auf das Beiseitelassen von Texten sowie auf die gelegentliche Abänderung des Wortlauts durch Kürzung bzw. Erweiterung beschränkt haben. Direkte Zusammenarbeit mit Librettisten, wie Salomo Franck, Mariane v. Ziegler u. a., ist zwar denkbar, nachzuweisen ist sie aber nur im Fall Picanders.

Darüber hinaus sind weder das Zahlenverhältnis „154 Chor- und 48 Solowerke“ noch die Berufung auf die Missa von 1733 Argumente, mit denen sich eine Vorliebe Bachs für Chöre und damit eine Abneigung gegen Texte mit „solcher nachdrücklichen Bevorzugung der Soloformen“ wie die Picanderschen belegen läßt. Einem vom Äußerlichen her urteilenden Betrachter mögen freilich die groß angelegten Chöre mehr ins Auge fallen als die zwar ebenso bedeutenden, aber in ihrer Subtilität hinter jene zurücktretenden Arien.⁷¹ Wollte man jedoch eine Vorliebe Bachs für chorische Komposition beweisen, müßte man die Chorsätze zu den Soloformen in Beziehung setzen, wobei sich ein zahlenmäßiges Übergewicht der Arien über die Chorsätze ergäbe. Allenfalls zeigen die von Scheide genannten Zahlen, daß für Bach wie für andere Komponisten seiner Zeit eine chorische Gestaltung des Kantatenbeginns die Regel war. Hier lag ja auch – abgesehen vom Schlußchoral – meist die einzige für Chöre geeignete Stelle des Librettos, da die Binnensätze fast stets den intimen Ton persönlicher Frömmigkeit, der, nebenbei bemerkt, der religiösen Haltung Bachs und seiner Zeitgenossen sehr entgegenkam, anschlugen und so nicht nur von den poetischen Gattungen (Rezitativ – Arioso – Arie) her eine solistische Vertonung verlangten.

Die Heranziehung der h-Moll-Messe als Vergleichsobjekt hätte gerechterweise eine Berücksichtigung der vier übrigen Messen, bei denen sich chorische und solistische Partien die Waage halten, und des Magnificats mit seinen fünf Chören und sieben Arien erfordert. Die Anführung der h-Moll-Messe ist in diesem Zusammenhang überhaupt fehl am Platz, denn das Ordinarium Missae ist kein Kantatenlibretto, sondern ein ganz andersgearteter Text mit eige-

⁶⁹ Vgl. oben S. 77 und 78.

⁷⁰ Vgl. oben S. 80.

⁷¹ In Kantaten wie BWV 30, BWV 98, BWV 99, BWV 146 u. a. sind die Arien mindestens ebenso gewichtig wie die Chorsätze. Der Gegensatz Chor – (Solo-)Arie wurde erst durch die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, die teilweise heute noch nachwirkt, so groß; Bachs Zeit war er fremd. Bekanntlich hat Bach zur Einweihung der Kirche und Orgel in Störmthal bei Leipzig BWV 194 zur Aufführung gebracht. Der Innenraum ist unverändert erhalten geblieben. Auf der Empore konnte Bach, wenn man die Stärke des Orchesters berücksichtigt, nicht mehr als vier Vokalisten aufstellen, d. h., die „Solisten“ bestritten auch die Chor- und Chorsätze!

nen Kompositionsgesetzen. Inhaltlich und formal fordert er zu chorischer Behandlung geradezu heraus. Rein solistische Gestaltung wäre hier genauso unpassend wie die Vertonung einzelner Teile als Rezitativ.⁷² Dies wird von der fast unübersehbaren Fülle der Meßkompositionen bestätigt, die im Lauf der Jahrhunderte bei allem Stilwandel und bei aller Vielfalt der musikalischen Mittel darin gleichgeblieben sind, daß dem Chor die beherrschende Rolle zufällt und das solistische Element, wenn überhaupt, nur zur Auflockerung des Ganzen eingesetzt wird. Bachs *Missa* mit ihren sieben (nicht sechs) Chören und fünf Arien sagt demnach eher etwas darüber aus, welch hohen Stellenwert der Komponist den Soloformen einräumte, als über eine persönliche Vorliebe für Chöre. So entbehrt auch dieser Einwand gegen die Annahme einer Komposition des Picander-Jahrgangs durch Bach der Grundlage. Kantatentexte, die durch das Vorherrschen solistischer Formen wenig oder keine Gelegenheit für Chöre boten, waren für den Thomaskantor keineswegs uninteressant. Das bezeugen die Vertonungen der Dichtungen von Lehms hinreichend. Picander wäre sehr töricht gewesen, wenn er Texte in der Hoffnung auf Bachs Komposition verfaßt, zugleich aber eine Form gewählt hätte, die dessen Intentionen geradezu zuwidergelaufen wäre und ihn kaum zur Vertonung hätte reizen können.

Die Picander-Texte wurden von Scheide in „Chor- und Solowerke“ aufgeteilt. Allerdings legte er dabei ausschließlich die Eingangssätze zugrunde: „52 beginnen mit Arien, 9 mit Rezitativen und 10 mit Bibeltexten, die sich für Chorsätze eignen.“ Den so gewonnenen Werten 10:61 stellte er die bereits besprochenen Zahlen 154:48 gegenüber, um anhand der beiden fast umgekehrt proportionalen Verhältnisse zu beweisen, daß die Picanderschen Dichtungen für Bach als Textgrundlage eines ganzen Kantatenjahrgangs indiskutabel waren. Doch gerade die von ihm so eingehend gezählten Chorsätze zeigen, daß die Gleichungen $\text{Dictum} = \text{Chor}$, $\text{Arie} = \text{Solo}$ nicht stimmen: sind sie doch keineswegs nur auf Bibelworte komponiert, sondern auch auf Choralstrophen und Arientexte, während andererseits eine ganze Reihe von Arien anstatt Arientexte Choralstrophen und Bibelworte aufweist. Als typisch für Bachs Vorgehen sei nur ein Beispiel genannt: In BWV 120 vertonte er – vielleicht selbst für den Librettisten unerwartet – das Dictum („Gott, man lobet dich in der Stille“) als Solo und die darauffolgende Arie („Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen“) als Chor.

Da auch die Picander-Texte eine vergleichbare Behandlung erfahren haben werden, kann man nicht davon ausgehen, nur die wenigen Dicta hätten Bach die Möglichkeit zu chorischer Entfaltung geboten. Im Gegenteil: Bei einigen von ihnen ist eine solistische Vertonung mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit anzunehmen. So wird das den Eingangssatz von P 16 (*Mariä*

⁷² Das *Kyrie* der *Messe A-Dur* BWV 234 widerspricht dem nicht. Das rezitativische Element im Mittelteil ist nichts weiter als ein genialer Kunstgriff. Außerdem hat der Satz Parodiecharakter, d. h., die Musik wurde zu einem anderen Text (Bibelwort?) erfunden.

Reinigung) bildende Bibelwort („Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesaget hast, denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen“) wohl als Baß- oder Tenorsolo erklungen sein, und auch bei dem Dictum („Der Herr ist mit mir, darum fürchte ich mich nicht, was können mir Menschen tun?“), das P 27 (Mariä Verkündigung) einleitet, ist an eine solistische Darbietung zu denken. Dafür gaben verschiedene der Arientexte Bach Gelegenheit zur Komposition von Chören. Wenn man bedenkt, daß in den späteren Kirchenkantaten gerade die Chorarie (z. T. im Zuge der Parodiepraxis) an Bedeutung gewann – man vergleiche BWV 11, BWV 30, BWV 34, BWV 195, BWV 197 sowie BWV 248^I und ^{IV-VI} –, dann wird es zur Gewißheit, daß Bach diese Gelegenheiten innerhalb der Picander-Kantaten auch genutzt hat. Es steht daher zu vermuten, daß die Eingangsarien von P 28 (1. Ostertag), P 36 (Himmelfahrt) und P 38 (1. Pfingsttag) als Chöre musiziert wurden. Beim Überlesen des betreffenden Satzes in P 38 meint man, geradezu die bewegten Linien der Singstimmen im $\frac{6}{8}$ -Takt, das Aufblitzen der Trompeten und den Paukendonner zu hören:

ARIA.

*Raset und brauset, ihr beftigen Winde,
Empöret die Wolken, zerteilet die Luft!
Aber da der reine West
Sanftes Brausen hören läßt,
So webet gelinde!*

Da Capo.

Auch die Arie, die P 43 (2. p. Trin.) eröffnet, könnte den Komponisten zu einem Chorsatz angeregt haben:

ARIA.

*Kommt, eilet, ihr Gäste, zum seligen Mable,
Welches der Bräutigam zugericht't hat!
Labet die Seele
Mit Strömen der Wollust, mit Weine, mit Öle,
Esset und trinket euch satt,
Die ihr mühselig und matt!*

Da Capo.

Ferner ist möglicherweise der zweite der beiden bereits erwähnten Choräle mit Rezitativanschüben als Chor erklungen, da er im Gegensatz zu demjenigen in P 44 den *Eingangsatz* von P 47 (5. p. Trin.) bildet. Es wäre dann an einen Satz in der Art von BWV 27/1 und BWV 73/1, die eine parallele Textgestaltung aufweisen, zu denken:

Choral.

*In allen meinen Taten
Laß ich den Höchsten raten,*

*Ich unterfange nichts,
 Ich rufe Gott erst um Gedeihen
 Zu meiner Arbeit an,
 So werd ich auch sodann
 Des Schweißes meines Angesichts
 Mich ganz gewiß erfreuen.
 Der liebe Gott ist ja ein Mann,
 Der alles kann und bat,
 Und wer auf seine Macht und Güte traut,
 Hat wohl gebaut,
 Er muß zu allen Dingen,
 Soll's anders wohl gelingen,
 Denn an des lieben Gottes Segen
 Ist unser ganzes Tun gelegen,
 Selbst geben Rat und Tat.*

Trotz dieser Entfaltungsmöglichkeiten in chorischer Hinsicht ist nicht zu verkennen, daß die Mehrzahl der Texte auf eine solistische Vertonung abzielt. Da der Jahrgang, wie wir zu zeigen versuchten, in enger Zusammenarbeit zwischen Bach und Picander entstand, kann dieses Übergewicht der Soloformen, vor allem der Eingangsarien, nur auf einen Wunsch Bachs zurückgehen, denn es wäre dem bibelkundigen Picander ein leichtes gewesen, jede der Dichtungen mit einem passenden Dictum einzuleiten oder doch wenigstens weitere für Chöre geeignete Texte einzufügen. Die Gründe für einen solchen Wunsch von seiten Bachs lassen sich nur vermuten. Denkbar wäre, daß er Texte benötigte, die die Möglichkeit einer Vertonung in kleiner Besetzung zuließen. Trifft dies zu, dann würde sich im Picander-Jahrgang bereits die fatale Personalsituation der Leipziger Kirchenmusik ankündigen, die Bach in seinem berühmten „*Entwurf*“ vom 23. 8. 1730 dem Rat so eindringlich vor Augen führte. Dem widerspricht allerdings der glanzvolle Aufwand in den beiden erhaltenen Kantaten P 62 = BWV 149 und P 9 = BWV 171, der demjenigen früherer Werke in nichts nachsteht.

Die Häufigkeit der Eingangsarien könnte sich auch aus folgendem Zusammenhang erklären: Drei der neun nachweisbaren Kantaten des Jahrgangs – P 65 = BWV 188, P 14 = BWV 156 und P 39 = BWV 174 – beginnen mit einer Sinfonia, die sich jeweils als Neubearbeitung eines Satzes aus einem älteren Instrumentalkonzert erweist. Auch bei P 30 = BWV 145 dürfte dem einleitenden Duett ein Instrumentalsatz (mit obligater Trompete? Vgl. die Baßarie!) vorausgegangen sein, der aber in den erhaltenen Quellen dann eliminiert und durch den Bach-Choral „Auf, mein Herz, des Herren Tag“ sowie durch den Telemann-Chor „So du mit deinem Munde“ ersetzt wurde.⁷³ Eine solche Häu-

⁷³ Dürr K, S. 247. – Die Textunterlegung („Auf, mein Herz, des Herren Tag“) bei dem Choral, der Satz 1 der überlieferten Fassung bildet, scheint sekundär zu sein. Der Satz

fung von Einleitungssinfonien in wenigen Werken ist sicher kein Zufall, sondern läßt darauf schließen, daß weitere Kantaten in dieser Weise begannen, und könnte somit darauf hindeuten, daß Bach die bereits in Jahrgang III erkennbare Absicht, die seit der Köthener Zeit „brachliegenden“ Instrumentalkonzerte wenigstens satzweise in Form von Kantatensinfonien nutzbar zu machen – man denke an BWV 42, BWV 35, BWV 169, BWV 49, BWV 52 und vergleiche BWV 110 –, erneut zu verwirklichen suchte und deshalb Arien als Eingangssätze wünschte. Bekanntlich fand Bach erst 1729 durch Übernahme des Collegium Musicum ein Forum, seine Instrumentalwerke in Leipzig öffentlich zu Gehör zu bringen. Es wäre zu fragen, ob bei seiner Wahl zum Leiter dieser Vereinigung nicht vielleicht mitgespielt hat, daß seit Mitte 1728 in Leipzigs Hauptkirchen in verstärktem Maß herrliche Instrumentalsätze aus der Feder des Thomaskantors zu hören waren!

Sollten also Einleitungssinfonien wirklich eins der Kennzeichen des Picander-Jahrgangs gewesen sein, dann könnten auch die beiden Fragmente BWV 1045 und BWV Anh. 2 in diesem Umkreis gehören.

Die Sinfonia BWV 1045 stellt vielleicht die glanzvoll-virtuose Einleitung zu einer von dessen Festtagskantaten dar. Der Kopftitel enthält allerdings keine Kirchenjahrsbestimmung, und so ist auch damit zu rechnen, daß das Bruchstück Teil einer Kantate für einen besonderen Anlaß (Ratswechsel? Trauung?) ist.

Bei BWV Anh. 2 hat Bach die Bestimmung genau angegeben: „*Dominica 19 post Trinitatis*“. Da für diesen Sonntag die Kantaten der drei ersten Jahrgänge erhalten sind – BWV 48, BWV 5 und BWV 56 –, kann die durch das Fragment nachweisbare vierte Kantate für den 19. Sonntag nach Trinitatis nur Jahrgang IV, dem Picander-Jahrgang, oder Jahrgang V angehört haben.

Der Umstand, daß das Bruchstück offensichtlich den Anfang einer Sinfonia für Solovioline und Streicher bildet,⁷⁴ daß also die betreffende Kantate mit einer Einleitungssinfonie begann oder beginnen sollte, legt die Vermutung einer Beziehung zum Picander-Jahrgang, genauer zu P 63 „Gott, du Richter der Gedanken“, nahe. Der diplomatische Befund spricht allerdings eher dagegen. Das Fragment befindet sich auf der letzten Seite der Partitur von BWV 226, der zur Beerdigung des Thomasschulrektors Ernesti d. Ä. am 20. 10. 1729 komponierten Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“. Das kam dadurch zustande, daß Bach den Bogen, der das Bruchstück enthielt,

CPEB 337 („*Jesus, meine Zuversicht*“) stammt also sicher nicht aus BWV 145, sondern wurde vielmehr bei der postumen Umarbeitung herangezogen. – Da auch P 5 = BWV 197a und P 29 von Instrumentalsätzen eingeleitet worden sein könnten, begannen von den neun Kantaten nur drei – P 62 = BWV 149, P 9 = BWV 171 und P 21 = BWV 159 – nachweislich nicht mit Sinfonien.

⁷⁴ Man vgl. die Besetzungsangabe Bachs („*à 4 Voci, 1 Violino Conc: 2 Violini/Viola e Cont.*“) mit der Partituranordnung des Bruchstücks. Es besteht aus einer Akkolade zu fünf Systemen; das oberste (im Violinschlüssel) hat Pausen, der Notentext verteilt sich auf die übrigen vier (zwei im Violin-, je eines im Alt- und im Baß-Schlüssel). Die Streicher tragen also ein Eingangsritornell (Tutti) vor.

zur Niederschrift der Motette heranzog, als das vorgesehene Papier nicht ausreichte. Dieser Sachverhalt deutet darauf hin, daß BWV Anh. 2 1729 entstanden ist, was noch an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man bedenkt, daß der 19. Sonntag nach Trinitatis in diesem Jahr auf den 23. 10. fiel.⁷⁵ P 63 wurde jedoch bereits am 3. 10. 1728 aufgeführt.⁷⁶ Im Falle eines Zusammenhangs zwischen dieser Kantate und BWV Anh. 2 würde das bedeuten, daß der teilweise beschriebene Bogen über ein Jahr gelegen hätte, ehe Bach ihn wiederverwendete, und das erscheint ein wenig fraglich.⁷⁷ Andererseits ist es noch unwahrscheinlicher, daß die Kantate, die spätestens im Herbst 1729 vorlag, zu Jahrgang V gehört haben sollte, und so rückt eine Beziehung zu P 63 dann doch noch in den Bereich des Möglichen.

Im übrigen handelt es sich bei dem Fragment – wie aus der oben geschilderten Quellenlage hervorgeht – nicht um den tatsächlichen, sondern um den ursprünglichen, dann aber verworfenen Beginn des betreffenden Werkes, denn augenscheinlich hat Bach nach der Niederschrift weniger Takte seinen Plan geändert und auf einem frischen Bogen noch einmal von vorn angefangen.⁷⁸ Selbst wenn unsere Vermutung sich als zutreffend erweisen sollte, daß eine Verbindung mit der Picander-Kantate vorliegt, wäre es ein Irrtum, in BWV Anh. 2 deren Incipit sehen zu wollen. So besteht die Bedeutung des Bruchstücks hauptsächlich in der Tatsache, daß in ihm vermutlich der Rest eines verschollenen Instrumentalkonzertsatzes erhalten geblieben ist.

Mit der Feststellung, daß Instrumentaleinleitungen im Picander-Jahrgang eine Rolle spielten, erschöpft sich unsere Kenntnis von seiner musikalischen Gestalt noch nicht. Teils erlauben die Texte weitere Rückschlüsse, teils geben die erhaltenen Kantaten weitere Anhaltspunkte.

⁷⁵ Dürr K, S. 481.

⁷⁶ Vgl. oben S. 83.

⁷⁷ Immerhin ist ein ähnlicher Fall belegbar: In der Partitur von BWV 79 findet sich der verworfene Beginn einer Exaudi-Kantate. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um den ursprünglichen Beginn von BWV 183. Da dieses Werk zum 13. 5. 1725, BWV 79 aber erst zum 31. 10. des gleichen Jahres entstanden ist (Dürr Chr., S. 81 u. 83), blieb der betreffende Bogen offenbar mehrere Monate liegen, bevor ihn Bach erneut benutzte.

⁷⁸ Dieser Eigentümlichkeit von Bachs Arbeitsweise kann man immer wieder begegnen. Man denke an die eben besprochene Beziehung zwischen BWV 183 und BWV 79 (siehe Fußnote 77). Das Fragment von P 29 ist nur durch die Wiederverwendung des makulierten Bogens in der Partitur von BWV 120a erhalten geblieben. Auch in der Partitur von BWV 29 fand ein solcher zur Seite gelegter Bogen mit dem kanzellierten Beginn einer Arie Aufnahme. Ein weiteres Beispiel ist dem vorliegenden wohl besonders verwandt: Auf der letzten Seite der Partitur von BWV 103 befindet sich, auf dem Kopf stehend, der durchgestrichene Anfang einer Quasimodogeniti-Kantate. Wir gehen kaum fehl, wenn wir darin den ursprünglichen Beginn von BWV 42 (beide Jahrgang III, vgl. Dürr Chr., S. 17) sehen. Bach wollte das Werk demnach zuerst mit einer Sinfonia e-Moll ($\frac{3}{4}$ -Takt) einleiten, brach aber nach wenigen Takten ab und begann auf einem frischen Bogen neu, indem er die Sinfonia D-Dur (C-Takt) niederschrieb.

Die Jesus und der Seele in den Mund gelegten Partien werden in der Regel Baß und Sopran zugewiesen gewesen sein. Wenn Bach im Eingangsduett von P 30 = BWV 145 die Vox Christi dem Tenor zuteilte, dann dürfte dies dadurch bedingt gewesen sein, daß er hier vermutlich eine uns unbekannte Vorlage parodierte, die ihn zu der ungewöhnlichen Stimmenverteilung zwang. Besonders gut kann man sich Bachs Vertonung des rezitativischen Zwiegesprächs in P 12 (1. p. Ep.) vorstellen, in dem der Dichter dem Komponisten Gelegenheit zu reizvollen Echowirkungen gab. Der Text – Satz 3 – lautet:

[Seele:] *Ach, ich bin krank vor Liebe!
Wenn ich mich länger noch betrübe,
So stürzet mich die Pein
In die Verzweiflung selbst hinein!*

Jesus: *Nein!*

S[eele:] *Verziehe nicht mit deinem Heile!*

Jesus: *Eile!*

S[eele:] *Ach, komme doch und eile;
Ich rufe dich, mein Aufenthalt,
Antworte, sage: bald!*

Jesus: *Bald!*

S[eele:] *Ja, ja!*

S[eele:] *{Mein Liebster, mein Jesus, ist da!*

J[esus:] *{Dein Liebster, dein Jesus, ist da!*

Auch bei dem Eingangssatz von P 50 (7. p. Trin.), in dem Picander wie im Kopfsatz von P 21 = BWV 159 ein Bibelwort – es handelt sich um Jeremia 31,20 – mit einem Rezitativ kombiniert, glaubt man, das Gegeneinander von leidenschaftlich bewegtem (Sopran- oder Alt-)Accompagnato und ruhig schreitendem (Baß-)Arioso zu hören:

*Ach Gott, ich bin von dir,
Von dir und aller Welt vergessen;
Ich muß mein Leid
Und meinen Kummer in mich fressen,
Und niemand denkt an meine Dürftigkeit!
Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn
Und mein trautes Kind?
Warum verbirgst du dich vor mir?
Wie lange soll ich zagen
Und über Trost bei meinem Mangel klagen?
Ich denke noch wohl dran, was ich ihm geredt habe.
Hilf mir, eh ich mich noch
Bei meinem schweren Joch*

Bis in den Tod betrübe!
Du bist ja noch ein Gott der Gütigkeit und Liebe!
Drum bricht mir mein Herz, daß ich mich
Sein erbarmen muß.
Erbarme dich,
Gott, mein Erbarmer, über mich!

Zu einer besonderen musikalischen Gestaltung könnte die erste Arie, Satz 2 von P 48 (Mariä Heimsuchung), den Komponisten angeregt haben. Man ist versucht, sich vorzustellen, daß Bach auf das letzte Wort, das auch typographisch von seinem Kontext abgehoben ist, eine entsprechende liturgische Weise zitiert. Man beachte das Fehlen des Da-capo-Vermerks:

ARIA.

Gott, der Herr, ist unsre Stärke,
Er ist unser Lobgesang.
Ihm sei Ehre, Preis und Dank
Vor die Wunder seiner Werke!
Alles, was nur Odem hat,
Singe Gott: M a g n i f i c a t !

Außer den Eingangssätzen von P 62 = BWV 149, P 9 = BWV 171, P 28, P 36, P 38, P 43 und P 47 sind wohl auch die einleitenden Bibelworte in P 46 (Johannis), P 48 (Mariä Heimsuchung), P 1 (1. Advent), P 5 (1. Weihnachtstag) und P 11 (Epiphantias) als Chorsätze erklingen. Wie vielfältig Bachs Gestaltungsmöglichkeiten dabei waren, zeigt allein schon ein Blick auf die beiden zuerst genannten Chöre, deren Musik erhalten ist.

Einzelne Arien mögen als Duett wie Satz 6 aus P 62 = BWV 149 oder gar als Terzett komponiert gewesen sein. Über die sicher abwechslungsreiche und zugleich delikate Instrumentalbegleitung in diesen Sätzen erübrigt sich jede Vermutung. Es wäre übrigens denkbar – obwohl jeder Beleg dafür fehlt –, daß Bach hier gelegentlich einen instrumentalen Cantus firmus einführte. Wie treffend die Rezitative und die Ariosi vertont gewesen sein müssen, davon vermitteln die vorhandenen Kantaten des Jahrgangs einen lebendigen Eindruck. Bei den Chorälen darf man voraussetzen, daß die Instrumente hin und wieder obligat geführt wurden, sei es in Form von Oberstimmen wie im Schlußchoral von P 62 = BWV 149, sei es in Form von Zwischenspielen wie im Schlußchoral von P 9 = BWV 171.

Satz 1 aus P 62 = BWV 149 und Satz 4 aus P 9 = BWV 171 sind nachweislich Parodien, bei anderen Sätzen – wir erinnern uns an das Eingangsduett aus P 30 = BWV 145 – steht es zu vermuten. Ob dies ein Zeichen für ein planvolles Auswerten weltlicher Werke innerhalb des Picander-Jahrgangs ist oder ob sich darin lediglich Zeitmangel widerspiegelt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, das letztere ist aber das Wahrscheinlichere. Der folgende Sachverhalt könnte dies bestätigen: Zum Eingangschor der Michaeliskantate

P 62 = BWV 149 ist zufällig ein Entwurf erhalten geblieben, aus dem hervorgeht, daß Bach zunächst beabsichtigte, eine Neukomposition zu schaffen, es jedoch bereits nach dem eröffnenden Ritornell aufgab und zum bewährten Parodieverfahren griff, indem er den Schlußchor der Jagdkantate BWV 208 heranzog.⁷⁹ Übrigens bewunderte schon Spitta den Scharfblick, mit dem Bach gerade diesen Satz als geeignet für das Dictum „Man singet mit Freuden vom Sieg . . .“ erkannte.⁸⁰

Drei Sätze der erhaltenen Picander-Vertonungen dienten ihrerseits als Parodievorlagen (bei weiteren Stücken ist das nicht ausgeschlossen, aber nicht zu belegen): Die Musik des Eingangschors der Neujahrskantate P 9 = BWV 171 wurde zum „Patrem omnipotentem“ im Symbolum Nicenum der h-Moll-Messe umgearbeitet, und die zwei letzten Arien, Satz 4 und 6 der Kantate zum 1. Weihnachtstag P 5 = BWV 197a, gingen stark verändert in die Trauungskantate BWV 197 über.

So besteht die Möglichkeit, daß manches von der Musik des Picander-Jahrgangs entweder in Form von späteren Parodien, etwa in den Messen BWV 232, BWV 233 und BWV 234, oder als weltliche Urform noch vorhanden ist.

Auch die Schlußchoräle dürften in C. Ph. E. Bachs Choralsammlung wenigstens teilweise den Untergang der Originalquellen überdauert haben. Jedenfalls finden sich sechs der acht in den erhaltenen Picander-Kantaten stehenden Choralsätze dort wieder.⁸¹ Die Identifizierung der gesuchten Sätze stößt allerdings auf erhebliche Schwierigkeiten. Das hat verschiedene Gründe:

- Die Sammlung ist nicht vollständig.⁸²
- Die Choralüberschriften sind darin nachweislich bisweilen willkürlich gewählt, können also irreführen.
- Nicht bei allen Chorälen ist die von Bach benutzte Melodie eindeutig zu bestimmen.
- Bei gleichen Strophen oder Liedern ist mit Rückgriffen des Komponisten auf ältere Sätze zu rechnen.
- Oft steht mehreren Textstrophen nur ein Satz gegenüber bzw. mehreren Sätzen nur eine Textstrophe.

⁷⁹ Da sich solch ein verworfener Beginn vermutlich auch bei dem folgenden Werk, P 63, vorfindet (siehe oben S. 100), verdichten sich die Anzeichen dafür, daß Bach im Spätjahr 1728 unter Zeitdruck arbeitete.

⁸⁰ Spitta II, S. 276 f.

⁸¹ Aus P 5 = BWV 197a. (Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß BWV 398 mit dem Schlußchoral von BWV 197a identisch ist, was sowohl Schmieder als auch Smend entgangen ist.) Ferner aus P 9 = BWV 171, aus P 14 = BWV 156, aus P 21 = BWV 159, aus P 30 = BWV 145 und aus P 39 = BWV 174. Nicht vorhanden sind die Schlußchoräle aus P 62 = BWV 149 und aus P 65 = BWV 188. Das Fragment von P 29 enthält den Schlußchoral nicht, dieser ist aber trotzdem mit einiger Wahrscheinlichkeit zu identifizieren (siehe Fußnote 86).

⁸² Vgl. oben S. 73.

- Es sind längst nicht alle Werke bekannt (nicht einmal ihren Texten nach), denen die Choralätze der Sammlung entnommen sind.

Die folgende Zusammenstellung ist deshalb mit mancherlei Fragezeichen zu versehen. Die Berechtigung der Zuweisung muß in jedem Einzelfall durch eingehende Vergleiche zwischen Text und Satz überprüft werden. Dies kann aber nur innerhalb einer grundlegenden Untersuchung der textlos überlieferten Choralätze Bachs erfolgen und würde über den Rahmen vorliegender Studie hinausgehen. So versteht sich der vorläufige Charakter der Übersicht von selbst. Sie kann nur erster Ansatz zu einer Lösung dieser Frage sein und nicht bereits gesicherte Ergebnisse bieten.

Die Tabelle gliedert sich in vier Abschnitte:

- Gruppe A. Choräle, bei denen der genannte Satz der Sammlung mit hoher Wahrscheinlichkeit der gesuchte ist.
- Gruppe B. Choräle, bei denen mehreren Strophen des gleichen Liedes in verschiedenen Kantaten nur ein Satz der Sammlung gegenübersteht, der somit dem Picander-Jahrgang entstammen dürfte, ohne daß man mit Sicherheit die zugehörige Strophe bzw. Kantate bestimmen könnte.
- Gruppe C. Choräle, bei denen der aufgeführte Satz der Sammlung möglicherweise der in Frage kommende ist.
- Gruppe D. Choräle, bei denen jeweils mehrere Sätze der Sammlung zur Auswahl stehen, ohne daß entschieden werden könnte, welches der richtige ist.

Gruppe A

P	Satz	Lied	Strophe CPEB BWV			Textmarke
1	7	Gottes Sohn ist kommen	1	18	318	idem ⁸³
6	5	Ach, lieben Christen, seid getrost	5	31	256	idem ⁸⁴
16	6	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	1	49	382	idem ⁸⁵
29	6	Heut triumphieret Gottes Sohn	3	79	342	idem ⁸⁶
36	7	Valet will ich dir geben	1	24	415	idem ⁸⁷
38	2+7	Komm, heiliger Geist, Herre Gott	1+3	69	226/2	idem ⁸⁸
40	5	Du, o schönes Weltgebäude	8	137	301	idem ⁸⁹
47	5	In allen meinen Taten	9	140	367	idem ⁹⁰
48	6	Nun danket alle Gott	1	32	386	idem ⁹¹
53	5	O Ewigkeit, du Donnerwort	13	274	397	idem ⁹²
61	5	Nun bitten wir den heiligen Geist	3	36	385	idem ⁹³
66	5	Ach Gott und Herr	3	40	255	idem ⁹⁴

⁸³ Ob die Tonart G-Dur ein Hinweis darauf ist, daß bei dieser Kantate (im Eingangssatz) zwei Hörner in G mitgewirkt haben (die im Choral dann den Sopran verstärkt hätten!), bleibt offen, zumal C. Ph. E. Bachs Sammlung nicht immer die Originaltonart der Sätze bietet (vgl. Smend, BJ 1966, S. 11).

- ⁸⁴ Dieses Lied wurde auf die Weise „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ gesungen. Von den drei untextierten Sätzen zu dieser Melodie, BWV 256–258, wurde BWV 257 von Smend als Teil der verschollenen Markus-Passion (= BWV 247, 26 [63]) identifiziert (F. Smend, *Bachs Markus-Passion*, in: BJ 1940/48, S. 10f.). Vielleicht gehört BWV 258 ebenfalls zu diesem Werk (= BWV 247, 3 [7]?). Der verbleibende Satz BWV 256 weist nicht nur als Textmarke das in P 6 verwendete Lied auf – was für sich allein allerdings noch kein Indiz wäre –, sondern paßt auch speziell zu der verlangten fünften Strophe. Unterlegt man diesen Text, dann fällt bei der ersten Zeile das Wort „bewahr“ mit einer Auszierung des Soprans zusammen, in der man unschwer eins jener feinen, bildhaften Motive oder Partikel erkennen kann, die Bach stets ganz in den Dienst der Textausdeutung stellte.
- ⁸⁵ In diesem Fall ist die Zuweisung ziemlich gesichert. Man vergleiche vor allem die letzte Textzeile der genannten Strophe mit dem zart verklingenden Satz!
- ⁸⁶ Auch hier ist die Zusammengehörigkeit von Text und Satz kaum in Frage zu stellen.
- ⁸⁷ Die Unterlegung von Strophe 1 fällt so befriedigend aus – man vergleiche die Harmonisierung bei den Worten „du arge, falsche Welt“ –, daß der Satz wohl kaum zu P 67 gehört, wo die dritte Strophe des gleichen Liedes („In meines Herzens Grunde dein Nam' und Kreuz“) vorgeschrieben ist, zumal Bach in diesem Fall auf die bereits vorliegende Vertonung der Strophe in der Johannes-Passion (= BWV 245, 26 [52]) zurückgegriffen haben könnte. Auch die Tonart von BWV 415 – D-Dur – paßt gut zu einer Festtagskantate (P 36 = Himmelfahrt!), bei der an die Mitwirkung von Trompeten und Pauken und somit an den D-Dur-Bereich zu denken ist.
- ⁸⁸ In einem Brief vom 18. 3. 1974 an den Verfasser hat Alfred Dürr, dem an dieser Stelle für die freundliche und bereitwillige Überlassung von wichtigen Arbeitsunterlagen zu den Chorälen sehr herzlich gedankt sei, die einleuchtende Vermutung ausgesprochen, daß der Schlußchoral („Du heilige Brunst“) in der Partitur der Motette BWV 226 deshalb fehlt, weil Bach den Satz bereits zum 1. Pfingsttag des gleichen Jahres in P 38 komponiert hatte, von wo er beim Ausschreiben der Stimmen der Motette direkt kopiert werden konnte. Diese Überlegung gewinnt noch an Gewicht angesichts folgenden Sachverhalts: P 38 ist die einzige Kantate des Jahrgangs, in der zwei „in simplice stylo“ zu vertonende Choräle vorkommen (kenntlich daran, daß im Druck jeweils nur eine Textmarke erscheint). Es sind dies die Strophen 1 und 3 des oben angezeigten Liedes. Die eine folgt auf die Eingangsarie, die andere bildet den Schlußchoral. Wie wir oben (S. 97) zu zeigen versuchten, besteht Grund zu der Vermutung, daß die wohl als Chorsatz angelegte Eingangsarie in D-Dur gestanden hat. Dem aber kann zumindest die sich unmittelbar daran anschließende erste Choralstrophe nur in G-Dur gesetzt gewesen sein, weil so die Melodie mit d² begann. Genau in dieser Tonart und nicht im schon extrem hohen B-Dur von BWV 226 erscheint der Satz bei C. Ph. E. Bach, was in diesem Fall also nicht als Willkür zu erklären ist, sondern damit, daß der Satz in der Sammlung auf P 38 zurückgeht und nicht auf die Motette, deren Partitur ihn ja auch gar nicht enthielt. Die Motette BWV 226 steht demnach in doppelter Beziehung zum Picander-Jahrgang: Sie bietet einen Satz aus P 38 und überliefert außerdem den verworfenen Beginn von P 63 (vgl. oben S. 99f.).
- ⁸⁹ In P 59 wird Strophe 6 desselben Liedes verlangt. Da Bach sie bereits in BWV 56 vertont hatte, ist mit einer Übernahme zu rechnen, der vorliegende Satz also wohl P 40 zuzuordnen.
- ⁹⁰ Der Textdruck deutet wie üblich den Schlußchoral – Strophe 9 des Liedes – nur an. Da aber Strophe 1 als Kern des Eingangssatzes erscheint (siehe oben S. 97f.), kann man erkennen, daß Picander die Originalform des Chorals (mit kurzer Schlußzeile) verwendete, zu der die in BWV 367 zugrunde liegende Melodie paßt. Der Satz scheint zudem

auf die verlangte letzte Strophe komponiert zu sein (Achtelbewegung bei „es gehe, wie es gehe“!), während die erste Strophe weniger in Betracht kommt (es wäre ja denkbar, daß wie im Fall von BWV 95/1 der Satz bei C. Ph. E. Bach unter Weglassung der Zwischentakte abgedruckt worden ist!). Trotz dieser Sachlage ist die Zugehörigkeit von BWV 367 zu P 47 nicht ganz sicher, da Bach in BWV 97 trotz der auch dort beibehaltenen Originalgestalt des Textes die Melodie „O Welt, ich muß dich lassen“ benutzte, auf die an sich die „Langform“ gesungen wurde.

⁹¹ Es lassen sich weder für noch gegen die Richtigkeit der Zuweisung Anhaltspunkte finden.

⁹² Im Textbuch der verschollenen Markus-Passion steht dieselbe Strophe noch einmal (= BWV 247, 11 [30]). Smend hat in seiner Studie über dieses Werk mit guten Gründen BWV 397 als Vertonung dieses Textes angesprochen (BJ 1940/48, S. 9f.). Daß die Außenstimmen des Satzes im Notenbuch der Anna Magdalena Bach mit dem Text der ersten Strophe des Liedes wiederkehren (BWV 397 = BWV 513), widerspricht dem nicht. Vermutlich wurde der Satz aber nicht erst für die Markus-Passion komponiert, sondern aus der 1728 entstandenen Kantate P 53 lediglich in diese übernommen.

⁹³ Das Lied weist in den gleichen Zeilen der verschiedenen Strophen metrische Abweichungen auf, die Rückschlüsse auf die bei BWV 385 zugrunde liegende Strophe erlauben. Danach kommen Strophe 4 wegen Zeile 3 und Strophe 2 wegen Zeile 2 nicht in Betracht; bei den beiden verbleibenden Strophen paßt Zeile 4 von Strophe 3 besser zur Melodiegestaltung in BWV 385 als diejenige von Strophe 1. So dürfte der Satz wie die beiden anderen Sätze Bachs zu diesem Choral – in BWV 169 und BWV 197 – auf die dritte Strophe komponiert sein, wodurch die Zugehörigkeit zu P 61 einigermaßen gesichert ist. Man könnte in diesem Fall ja mit einem Rückgriff auf BWV 169/7 rechnen oder in BWV 197/5 einen Rückgriff auf P 61 sehen. Es ist übrigens lehrreich, die drei Sätze miteinander zu vergleichen. Interessant allein schon die verschiedene Gestaltung der ersten Zeile (BWV 169 und P 61 = BWV 385 haben die Lesart „Liebe“, BWV 197 „Lieb“!).

⁹⁴ BWV 255 paßt gut zu der in P 66 verlangten dritten Strophe des Chorals. Man vergleiche die aufsteigende Linie des Soprans in der letzten Zeile mit den Worten „Dein Sohn hat mich versühnet“ in der genannten Strophe.

⁹⁵ Welcher der drei Strophen der Satz zuzuordnen ist, muß offenbleiben. Die zweite kommt wohl weniger in Frage, aber auf die erste oder sechste könnte er gut komponiert sein, wobei man der sechsten Strophe den Vorzug geben möchte.

⁹⁶ Der Satz eignet sich für beide Strophen, doch gibt es Gründe, die seine Herkunft aus P 31 wahrscheinlich werden lassen. Nur wenige Wochen nach P 12 wurde die Erstfassung der Matthäus-Passion aufgeführt. Hier beschloß dieselbe Strophe („Jesus laß ich nicht von mir“), die den Schlußchoral von P 12 bildet, den ersten Teil. Es ist gar nicht so abwegig, anzunehmen, Bach habe beide Male den gleichen Satz verwendet, wobei es offenbleibt, in welchem Zusammenhang dieser zuerst komponiert war. Trifft unsere Vermutung zu, dann wäre in BWV 244b zugleich der Schlußchoral von P 12 erhalten und BWV 380 gehörte zu P 31 (zu der Möglichkeit, daß der Satz dem Choral in P 44 zuzuordnen ist, siehe Fußnote 102).

⁹⁷ Der Satz paßt mit seinen chromatischen Passagen gut zu der zuletzt genannten Strophe und ist somit vielleicht P 58 zuzuordnen, obwohl gerade in diesem Fall mit einem Rückgriff Bachs auf die Vertonung der gleichen Strophe in BWV 84 zu rechnen ist.

⁹⁸ Der Satz könnte ferner P 18 entstammen, falls Bach den Text komponiert hat (siehe Fußnote 44). Das Lied wurde auch auf die Melodie „Werde munter, mein Gemüte“ gesungen. Der Bearbeitung im *Orgel-Büchlein* (BWV 643) liegt eine weitere Melodie zu-

Gruppe B

P	Satz	Lied	Strophe	CPEB	BWV	Textmarke
10	6	Jesu, meine Freude	2	}	355 358	idem ⁹⁵
32	5	Jesu, meine Freude	1			
45	5	Jesu, meine Freude	6			
46	6	Jesu, meine Freude	2	}	298 380	idem ⁹⁶
12	5	Meinen Jesum laß ich nicht	6			
31	5	Meinen Jesum laß ich nicht	1	}	146 434	Wer nur den lieben... ⁹⁷
13	5	Wer nur den lieben Gott läßt walten	4			
19	5	Wer nur den lieben Gott läßt walten	7			
58	5	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	12	}	153 262	idem ⁹⁸
33	6	Alle Menschen müssen sterben	7			
70	5	Alle Menschen müssen sterben	6	}	356 422	idem ⁹⁹
42	5	Warum sollt ich mich denn grämen	10			
63	5	Warum sollt ich mich denn grämen	6	}	314 399	idem ¹⁰⁰
52	5	O Gott, du frommer Gott	5			
55	5	O Gott, du frommer Gott	8			
57	5	O Gott, du frommer Gott	9			

grunde. Es läßt sich also nicht mit Sicherheit sagen, welche Melodie im einzelnen Fall von Bach verwendet wurde.

⁹⁹ Es ist nicht zu entscheiden, zu welcher Strophe der Satz gehört.

¹⁰⁰ BWV 24/6 beweist, daß Bach von den verschiedenen Melodien dieses Chorals auch die des obigen Satzes verwendet hat. Vielleicht gehört BWV 399 zu Strophe 8, die in P 55 verlangt wird (vgl. die Führung des Basses in den beiden letzten Zeilen!).

Gruppe C

P	Satz	Lied	Strophe	CPEB	BWV	Textmarke
15	5	Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl	3	73	334	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut ¹⁰¹
44	6	Meinen Jesum laß ich nicht, meine Seel ist	9	151	379	Meinen Jesum laß ich nicht, Jesus ¹⁰²
56	5	Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht	15	294	}	idem O Jesu, du mein Bräutigam ¹⁰³
				236		

¹⁰¹ Die Herkunft des Satzes aus P 15 ist fraglich. Es müßte erst geklärt werden, ob das Lied in Leipzig überhaupt auf die Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ gesungen wurde, was allerdings sehr wahrscheinlich ist. Immerhin eignet sich der schöne Satz vortrefflich für die angezeigte Strophe.

¹⁰² Es ist bloße Vermutung, wenn man einen Zusammenhang zwischen diesem Satz auf eine Parallelmelodie zu „Meinem Jesum laß ich nicht, weil er sich für mich gegeben“ und P 44 annimmt. Weder die Textmarke noch die Eigenart des Satzes, obwohl dieser gut zur fraglichen Strophe paßt, legen ihn nahe. Trotzdem: die Möglichkeit einer sol-

chen Verbindung besteht. Für die aus dem Lied „Meinen Jesum laß ich nicht, weil er . . .“ stammenden Strophen hat Bach sicher die von ihm auch sonst verwendete Melodie gewählt, BWV 379 dürfte dafür also nicht in Frage kommen; der umgekehrte Fall jedoch, daß nämlich BWV 380 auch zu P 44 gehören könnte, ist nicht ganz auszuschließen (siehe Fußnote 96). Wir wissen nicht, ob bei dem in P 44 herangezogenen Lied „Meinen Jesum laß ich nicht, meine Seele ist . . .“ die Melodie von BWV 379 überhaupt gebräuchlich war; vielleicht hat Bach sie von sich aus benutzt, um die beiden Lieder gleichen Anfangs voneinander abzuheben.

¹⁰³ Obwohl der Satz in der Choral Sammlung zweimal (mit verschiedenen Textmarken) vorkommt und Bach zu demselben Lied auch eine andere, gebräuchlichere Melodie verwendete, könnte BWV 335 doch der Schlußchoral von P 56 sein; jedenfalls stimmen Text und Satz sehr gut zusammen. Man beachte z. B. die Auszierung des Soprans in der ersten Zeile, die bei Unterlegung der in P 56 vorgeschriebenen 15. Strophe auf das Wort „fröhlich“ fällt. – Der Choral beginnt in den Gesangbüchern übrigens gelegentlich mit den Worten „O Jesu Christ“ (vgl. NBA III/1, Krit. Bericht, S. 191 ff.).

Gruppe D

P	Satz	Lied	Strophe	CPEB	BWV	Textmarke
11	7	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	8	{	276 375	idem
27	6	Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	1	{	341 376	idem ¹⁰⁴
17	5	Es woll' uns Gott genädig sein	3	{	16 311	idem
				{	351 312	idem ¹⁰⁵
20	5	Ich dank dir, lieber Herre	6	{	2 347	idem
				{	272 348	idem ¹⁰⁶
28	6	Christ lag in Todesbanden	6	{	15 277	idem
				{	261 279	idem
				{	570 278	idem ¹⁰⁷
50	5	Warum betrübst du dich, mein Herz	10	{	145 420	idem
				{	299 421	idem ¹⁰⁸
54	5	Werde munter, mein Gemüte	6	{	349 360	Jesu, meiner Seelen Wonne
				{	364 359	Jesu, meiner Seelen Wonne ¹⁰⁹

¹⁰⁴ Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, welcher Satz zu welcher Strophe gehört.

¹⁰⁵ Die verlangte Strophe paßt zu beiden Sätzen. Es läßt sich mit Sicherheit sagen, daß einer der beiden der gesuchte ist, es gibt aber keinen Anhaltspunkt dafür, welcher es ist. Ein Rückgriff auf BWV 69/6 kommt wegen der dort verlangten Trompeten und Pauken nicht in Frage.

¹⁰⁶ Eine Entscheidung darüber, welcher der zwei Sätze aus P 20 stammt, läßt sich nicht fällen. Vielleicht ist die bewegte Stimmführung in den beiden letzten Zeilen von BWV 347 durch den Text „wollst mich auch nicht abscheiden von der christlichen Schar“ bedingt, wobei bildhaft an deren Fülle zu denken wäre.

¹⁰⁷ Alle drei Sätze könnten auf die vorgeschriebene Strophe komponiert worden sein. Da zu vermuten steht, daß Bach in dieser Festtagskantate Blechbläser einsetzte, sie somit

Eine behutsame Auswertung dieser Liste ergibt, daß außer den acht im Zusammenhang mit den entsprechenden Kantatenkompositionen überlieferten Schlußchorälen rund 25 Sätze – vorsichtig geschätzt – in C. Ph. E. Bachs Sammlung vorliegen, somit also etwa die Hälfte der Schlußchoräle des Picander-Jahrgangs erhalten ist. Merkwürdig ist der Umstand, daß eine ganze Reihe der betreffenden Sätze, vor allem der relativ gesicherten in Gruppe A, bei C. Ph. E. Bach niedere Nummern aufweist, was auch bei vier der sechs nachweislichen „Picander-Choräle“ der Sammlung der Fall ist:

P 5	= BWV 197a	Satz 7	= CPEB 311
P 9	= BWV 171	Satz 6	= CPEB 11
P 14	= BWV 156	Satz 6	= CPEB 316
P 21	= BWV 159	Satz 6(5)	= CPEB 59

wohl dem D-Dur-Bereich angehörte, käme vielleicht der in d stehende Satz BWV 277 in Frage, bei dem die Trompeten eventuell zur Verstärkung des Soprans herangezogen werden konnten.

¹⁰⁸ Die Unterlegung der metrisch unregelmäßigen Strophe gelingt bei BWV 420 befriedigender als bei BWV 421. Letzterer scheint auf die erste Strophe komponiert worden zu sein (vgl. die Harmonisierung der ersten Zeile!). Daß sich BWV 421 mit einem anderen Text als Schluß der Motette „Ich lasse dich nicht“ von Johann Christoph Bach nachweisen läßt (vgl. BWV Anh. 159), besagt nichts, da diese Anfügung wohl kaum von J. S. Bach selbst vorgenommen wurde. Obwohl also einiges für BWV 420 spricht, bleibt es fraglich, ob der Satz tatsächlich den Schlußchoral von P 50 bildete.

¹⁰⁹ Die zwei Sätze zu der Melodie „Werde munter, mein Gemüte“ erscheinen in C. Ph. E. Bachs Sammlung beide unter der Textmarke „*Jesu, meiner Seelen Wonne*“. Dennoch läßt sich die in P 68 geforderte 19. Strophe dieses Liedes keinem der Sätze unterlegen. Sie weist nämlich in Zeile 5 und 6 weibliche, in Zeile 7 und 8 hingegen männliche Reime auf, während BWV 359 und BWV 360 genau umgekehrt in der 5. und 6. Zeile männliche (ausgedrückt durch eine halbe Note) und in der 7. und 8. Zeile weibliche Endungen (ausgedrückt durch zwei Viertelnoten) erwarten. (Die halbe Note am Schluß der letzten Zeile von BWV 359 ist sicher ein Versehen, das durch die beiden Viertelnoten am Ende von Zeile 7 korrigiert wird.) Aus dem gleichen Grund können die beiden Sätze auch nicht den in P 33, P 70 und P 18 geforderten Strophen von „Alle Menschen müssen sterben“, das bisweilen auf die vorliegende Melodie gesungen wurde (vgl. Fußnote 98), zugeordnet werden, zumal zur eigenen Melodie dieses Choralis ein Satz Bachs (BWV 262) vorliegt, der aus dem Picander-Jahrgang stammen dürfte. Um Mißverständnissen vorzubeugen: die beiden Sätze lassen sich zu allen vier genannten Strophen singen, aber nicht ohne kleine Konjekturen, und eben dies macht einen Zusammenhang zwischen Sätzen und Choralstrophen unwahrscheinlich. – Im Gegensatz dazu kann man die in P 54 vorgeschriebene sechste Strophe des Liedes „Werde munter, mein Gemüte“ beiden Sätzen trotz ihrer Textmarke so nahtlos unterlegen, daß es nicht zu entscheiden ist, welcher Satz der gesuchte sein könnte. Da Bach die Strophe („Bin ich gleich von dir gewichen“) schon in BWV 55 komponiert hatte, ist allerdings auch mit einer Übernahme aus diesem Werk zu rechnen, oder aber der Satz war identisch mit einer weiteren Vertonung des Textes in der Matthäus-Passion (= BWV 244, 40 [48]), an der Bach um die Zeit der Aufführung vorliegender Kantate vielleicht schon gearbeitet hat.

P 30 = BWV 145 Satz 5 = CPEB 17

P 39 = BWV 174 Satz 5 = CPEB 56

Darüber hinaus lassen sich weitere Gruppierungen erkennen, wie folgende Aufzählung der 41 betreffenden Sätze in der Reihenfolge der Choralsammlung deutlich macht. Dabei ist allerdings zu beachten, daß die Sätze der Gruppe D nur teilweise in Frage kommen. Sie erscheinen deshalb mit Ausnahme der beiden ersten in Klammern; die sechs nachweislich dem Picander-Jahrgang entstammenden Sätze sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht:

(2), 11, (15), (16), 17, 18, 24, 31, 32, 36, 40, 49, 56, 59, 69, 73, 79, 137, 140, (145), 146, 151, 153, 236, (261), (272), 274, 276, 294, 298, (299), 311, 314, 316, 341, (349), (351), 355, 356, (364), (370).

Möglicherweise lüftet sich hier ein Zipfel des dichten Schleiers, der noch immer weitgehend über der Entstehungsgeschichte der Sammlung liegt.¹¹⁰ Ob jedoch der Aufeinanderfolge bzw. Gruppierung der Sätze das Gewicht eines Indizes in Fällen wie bei Gruppe D unserer Tabelle zukommt, wird weitere Forschung klären müssen. Beim Schlußchoral von P 9 = BWV 171 griff Bach auf BWV 41 zurück. Vielleicht waren auch andere Schlußchoräle des Jahrgangs Übernahmen aus älteren Werken und sind in diesen erhalten geblieben. Denkbar wäre das z. B. bei P 59¹¹¹ oder bei den verschiedenen Strophen von „Jesu, meine Freude“. Ferner käme der Schlußchoral von P 64 in Frage. Obwohl nämlich der Satz CPEB 278 = BWV 436 gut zu der geforderten 7. Strophe („Wie bin ich doch so herzlich froh“) des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ paßt,¹¹² besteht neben der Möglichkeit einer uns unbekanntem Neukomposition auch diejenige eines Rückgriffs auf die Vertonung dieser Strophe in BWV 1 oder in der Frühfassung von BWV 36.¹¹³

¹¹⁰ Damit soll das Verdienst Smends in dieser Frage nicht geschmälert werden! Seine obengenannte Studie (siehe Fußnote 9) bietet erste, wertvolle Ansätze zu einer Lösung des Problems.

¹¹¹ Vgl. Fußnote 89.

¹¹² Hobohm (a.a.O., S. 26) vermutet in BWV 436 den dritten Satz der von ihm nachgewiesenen Kantate „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“, falls er „vierstimmig vertont“ war. Genau dies aber ist fraglich. Wie Hobohm selbst ausführt (a.a.O., S. 25), gehört das Werk vom Aufbau des Textes her zu einer Gruppe von Kantaten – es handelt sich um BWV 6, BWV 37, BWV 42, BWV 44, BWV 79, BWV 85, BWV 86, BWV 144 und BWV 166 –, denen die Satzfolge Dictum – Arie – Choral – Rezitativ – Arie – Choral gemeinsam ist und die also wohl von ein und demselben Textdichter stammen. Den an dritter Stelle stehenden Choral hat Bach nur zweimal – in BWV 79 und BWV 144 – chorisch behandelt, sonst aber stets solistisch. Das letztere ist also im vorliegenden Fall das Wahrscheinlichere. Außerdem scheint BWV 436 für die in P 64 verlangte siebente Strophe des Liedes geeigneter als für die hier vorgeschriebene zweite Strophe. Aber selbst wenn Hobohms Annahme sich als richtig erweisen sollte und BWV 436 aus der Mariä-Verkündigungskantate kommt, könnte Bach bei P 64 auf diesen Satz zurückgegriffen haben, so daß zumindest eine sekundäre Beziehung zwischen beiden möglich wäre.

Trotz all solcher Einzelerkenntnisse bleibt unsere Vorstellung vom Picander-Jahrgang im ganzen recht bruchstückhaft. Das Erhaltene reicht gerade aus, um die Größe des Verlustes ahnen zu lassen, zeigt es doch Bach auf der Höhe seiner Meisterschaft. Man denke nur an die Arie „Es ist vollbracht“ in der Estomihi-Kantate P 21 = BWV 159! Es geschieht also mit gutem Grund, wenn wir behaupten, daß die geschlossene Vertonung des Picander-Jahrgangs eine der ganz großen künstlerischen Unternehmungen des Thomaskantors gewesen ist, die die einzigartige Leistung des Choralkantaten-Jahrgangs zumindest an Ausmaß noch übertraf, zumal sie ja die Erstfassung der Matthäus-Passion miteinschloß. Hinsichtlich der letzteren bedeutet das, daß sie künftig als Teil, wenn auch als Kernstück, einer größeren Einheit verstanden werden muß.

¹¹³ Für eine mehrfache Verwendung des aus BWV 36 stammenden Satzes zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ gibt es vielleicht sogar einen Anhaltspunkt. Um dies zu erklären, ist es erforderlich, etwas weiter auszuholen. Bekanntlich existieren von BWV 36 zwei Fassungen. In der älteren bildete (wie in P 64) die siebente Strophe („Wie bin ich doch so herzlich froh“) des obengenannten Liedes den Schlußchoral. (Nebenbei bemerkt, es wäre möglich, daß Bach schon hier einen älteren Satz wiederverwendete, etwa denjenigen aus der Kantate „Siehe, eine Jungfrau“, falls er vierstimmig vertont und nicht mit BWV 436 identisch war. Vgl. die vorangehende Fußnote!) Als Bach BWV 36 nach 1730 zur Zweiteiligkeit erweiterte, versetzte er den Choral an das Ende des ersten Teils und unterlegte ihm die sechste Strophe („Zwingt die Saiten in Cythara“) desselben Liedes. Da Kirnberger Nichelmanns Partiturabschrift von BWV 36 I und C. Ph. E. Bach die Originalpartitur von BWV 36 II besaßen, erstaunt die Aufnahme des Satzes in die Choralsammlung nicht. Jedoch erscheint er hier – als einziger – gleich dreimal, unter den Nummern 85, 195 und 304. Bei letzterer steht überdies – wiederum eine Ausnahme – unter dem ersten Takt der Zusatz „*Wie bin ich doch so herzlich froh etc.*“. Sowohl das dreimalige Auftreten des Satzes, für das der Hinweis auf gelegentliche Dubletten als Erklärung nicht ausreicht, als auch die ungewöhnliche Textmarke deuten darauf hin, daß hier ein Sonderfall vorliegt. Die Textmarke soll doch wohl Nr. 304 von den früheren Nummern absetzen und zugleich die Wiederaufnahme des Satzes rechtfertigen. Das bedeutet, daß C. Ph. E. Bach dessen Beziehung zu Nr. 85 und 195 offensichtlich bemerkt hat. Wenn er den Satz trotzdem nicht als Dublette beiseite ließ, kann dies eigentlich nur einen plausiblen Grund haben: Er fand den Satz in einem anderen Zusammenhang, als ihm von Nr. 85 und 195 bekannt war. Da die Vorlage für Nr. 304 mit der siebenten Strophe verbunden gewesen sein muß, kommt die von dem Bachsohn benutzte handschriftliche Sammlung Bachscher Choräle der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *Ms.R 18*, in der der Satz unter Nr. 33 steht, nicht in Frage, da hier ein entsprechender Hinweis fehlt und der Satz, wie der Zusammenhang zeigt, von C. Ph. E. Bach offenbar übergangen wurde: Die Nummern davor – soweit aufgenommen – erscheinen im Druck unter 261, 262, 269, 263, diejenigen danach unter 273, 279, 268, 266 usw. (Zu *Ms.R 18* vgl. Smend, BJ 1966, S. 17 ff.; siehe auch die Fußnoten 9 und 110.) Auch BWV 36 II scheidet als Vorlage für Nr. 304 aus, da hier der Satz mit Strophe 6 verbunden war, und damit entfällt BWV 36 I trotz der siebenten Strophe ebenfalls, denn in diesem Fall hätte C. Ph. E. Bach den Zusammenhang unschwer erkannt und den Satz als Dublette nicht aufgenommen. (Durch diesen Sachverhalt steht es übrigens außer Zweifel, daß BWV 36 die Vorlage für die Nummern 85 und 195 abgegeben hat, wobei es offenbleibt, ob es sich dabei um echte

Diese überraschenden Sachverhalte wurden von der Bach-Forschung bisher – die Ansätze bei Alfred Dürr ausgenommen – weder gesehen noch gewürdigt. Der weitgehende Verlust der Originalquellen der Picander-Kantaten ließ den Gedanken ihres einstigen Vorhandenseins gar nicht aufkommen, was im übrigen einer gewissen Tragik nicht entbehrt. Denn während man sich in den ersten Dezennien dieses Jahrhunderts mit zahlreichen Problemen des Bachschen Lebens und Werks beschäftigte, kam niemand auf die Idee, sich PJI einmal genauer anzusehen, obwohl Spittas Ausführungen über Picander dazu hätten anregen können; und als dann nach 1950 die systematische Erforschung von Bachs Kantatenschaffen in Angriff genommen wurde, war das unersetzliche Büchlein längst dem Bombenkrieg zum Opfer gefallen. Die dadurch entstandene Quellenlage erlaubte, trotz Kenntnis des Hinweises auf Bachs Vertonung in PJI, zu bezweifeln, daß Picanders Texte Grundlage eines der Bachschen Kantatenjahrgänge waren. Und so geschah es, daß man sich um Fragen wie die tatsächliche Anzahl der von Bach komponierten Jahrgänge mühte und dabei die Texte eines ganzen Jahrgangs vor Augen hatte, ohne sie als solche zu sehen bzw. anzuerkennen, auf jeden Fall, ohne sie zu berücksichtigen.

Der Autor ist sich des Hypothetischen eines Teils seiner Ausführungen vollauf bewußt. Die Wichtigkeit des Problems aber rechtfertigt das Wagnis, mangels erhaltenen Materials mit Vermutungen zu arbeiten. Denn erweisen sich diese als zutreffend, und das ist – wie wir zu zeigen versuchten – mit großer Wahrscheinlichkeit der Fall, dann lohnte sich das Risiko dieses Weges, der, wenn auch nicht die Lösung, so doch eine Annäherung an diese erbrachte.

Gewiß, manche Frage bleibt offen, mancher Einwand ist möglich. Jene drei Punkte aber, die Scheide als Argumente gegen eine Vertonung des gesamten Picander-Jahrgangs durch Bach anführte, nämlich:

1. daß PJ II Kantaten enthält, die Bach nicht komponiert haben kann,
2. daß PJI ein als Monographie veröffentlichter Jahrgang Kantatentexte

Dubletten handelt oder ob sich darin die Herkunft aus BWV 36 I und BWV 36 II zeigt.) – Aus den vorangehenden Überlegungen ergibt sich, daß J. S. Bach den Satz, verbunden mit der siebenten Strophe, in einem anderen Werk wiederverwendet haben muß, in dem C. Ph. E. Bach auf ihn stieß. Obwohl dieser die Beziehung zu BWV 36 erkannte, durchschaute er den Zusammenhang nicht ganz, was verständlich wird, wenn man bedenkt, daß er nur BWV 36 II (6. Strophe!) besaß, den Satz also in einem anderen Werk mit anderem Text fand. Deshalb erlaubte er sich nicht, den Satz trotz seiner Parallelen in Nummer 85 und 195 zu übergehen, sondern nahm ihn erneut in seine Sammlung auf, allerdings nicht ohne ihn durch die Beigabe der Textmarke von Nummer 85 und 195 und damit von BWV 36 II abzusetzen (wodurch er unabsichtlich die ihm unbekannte Beziehung zu BWV 36 I wiederherstellte!). – Daß es sich bei dem fraglichen Werk, in dem Bach den betreffenden Satz wiederverwendete, um P 64 gehandelt hat, bleibt trotz der dort vorgeschriebenen siebenten Strophe bloße Vermutung, die jedoch nicht ganz von der Hand zu weisen ist.

gewesen sei, in dessen Vorwort der Dichter die „Hoffnung“ auf Bachs Vertonung ausgesprochen habe, und

3. daß das Übergewicht der Arien (vor allem als Kopfsatz) die Texte für Bach uninteressant gemacht habe,

konnten widerlegt werden.

Weitere Forschung oder Zufallsfunde werden die Richtigkeit vorliegender Studie beweisen oder korrigieren, bis dahin jedoch muß der Picander-Jahrgang als der vierte der fünf Bachschen Kantatenjahrgänge gelten, dessen Musik wie die von Jahrgang V zwar zum größten Teil verloren ist, dessen Texte aber im Gegensatz zu jenen erhalten geblieben sind.

Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion

Von Winfried Schrammek (Leipzig)

Von 1489 bis 1740 befanden sich in der Thomaskirche zu Leipzig zwei fest eingebaute Orgeln. Die auf der oberen Westempore stehende größere Orgel wurde 1525 durch die Übernahme des weitaus älteren Werkes aus dem Kloster Eicha bei Naunhof neugestaltet und in der Folgezeit mehrfach „aus dem Grund wieder verbessert und angerichtet“.¹ Eine abermalige Überholung geschah in den Jahren 1720/21, also kurz vor Johann Sebastian Bachs Amtsantritt, durch Johann Scheibe.² Das Werk besaß zu dieser Zeit auf drei Manualen und Pedal 35 klingende Register. Die Disposition gestattete reiche Klang- und Mischungsmöglichkeiten sowohl in den Plena als auch in den Einzelstimmen. Auffallend ist einerseits die verhältnismäßig hohe Zahl von acht Zungenregistern, andererseits die verhältnismäßig niedrige Zahl von fünf Pedalregistern; letztere erklärt sich vielleicht aus dem Raummangel auf der oberen Empore. Die noch während der Amtszeit Bachs durchgeführten weiteren Reparaturen zeugen davon, daß es sich zwar nicht um ein sehr gutes Instrument gehandelt haben kann, daß es aber (abgesehen von den manchmal länger währenden Bauarbeiten) stets einsatzbereit gewesen ist. Die Disposition lautete:³

Auff dem Schüler Chor ist an der Abendwand die grosse Orgel | welche Anno 1525. von dem Guthe die Eiche genandt | besage unterschiedener Jahrbücher | nach Leipzig verkaufft worden | angebaut. Dieses Orgelwerck ist | besage der daran stehenden Jahreszahl | 1601. und wiederum 1670. renoviret und mit einer neuen Baß-Stimmen und Brustwerk vermehret worden. Daß also heute zu Tage diese Orgel nachgesetzte 35. Stimmen hält.

Im Oberwercke sind 9. Stimmen.

1. Principal	16 Fuß.
2. Principal	8 Fuß.
3. Qvintadena	16 Fuß.
4. Octava	4 Fuß.
5. Qvinta	3 Fuß.
6. Super Octava	2 Fuß.
7. Spiel-Pfeiffe	8 Fuß.
8. Sesqvi altera gedoppelt.	
9. Mixtur	6/8/biß 10Fach.

In der Brust 9. Stimmen.

1. Grobgedackt	8 Fuß.
2. Principal	4 Fuß.
3. Nachthorn	4 Fuß.
4. Nasat	3 Fuß.
5. Gemßhorn	2 Fuß.
6. Zimbel	2fach.
7. Sesqvi altera	
8. Regal	8 Fuß.
9. Geigen Regal	4 Fuß.

¹ Nähere Angaben zur Geschichte der Orgeln in der Thomaskirche vermitteln u. a. Spitta II, S. 112 ff.; R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig und Berlin 1909, S. 39 und 146 ff.; A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. II, Leipzig 1926, S. 108 ff.; Schering KM, S. 53 ff.

² Spitta II, S. 81.

³ J. J. Vogel, *Leipziger Chronicon*, Leipzig o.J. (zwischen 1696 und 1714), S. 110 f.

Im Rück-Positiv 12. Stimmen.

1. Principal	8 Fuß.
2. Quintadena	8 Fuß.
3. Lieblich Gedacktes	8 Fuß.
4. Klein Gedacktes	4 Fuß.
5. Traversa	4 Fuß.
6. Violin	2 Fuß.
7. Rausch Quinta gedoppelt.	
8. Mixtur	4 Fach.
9. Spitzflöt	4 Fuß.
10. Schallflöt	1 Fuß.

11. Krumbhorn	16 Fuß.
12. Trommet	8 Fuß.

Im Pedal.

1. Sub Bass von Metall	16 Fuß.
2. Posaunen Baß*	16 Fuß.
3. Trommeten Baß*	8 Fuß.
4. Schallmeyern Baß*	4 Fuß.
5. Cornet*	3 Fuß.

* Die Corpora sind von verziertem Bleche.

Tremulant | Vogelgesang | Zimbelstern | und zu jeder Lade ist ein Sperr-Ventil | hat 3. Manual Clavier und 1. Pedal | und noch zur Zeit 10. Blasbälge.

Die kleine Orgel wurde 1489, also während des Neubaues der Thomaskirche als gotische Hallenkirche, ebenfalls an der Westwand der Kirche errichtet, und zwar sicher bereits als Schwalbennest, „wie die aus der Wand gehende Balcken, darauff sie gestanden, bezeugen“.⁴ Nach mehrfachen Verbesserungen und Veränderungen fand diese Orgel 1639, im Zuge der großen, im Geiste des Barocks vorgenommenen Erneuerung des Kircheninnern, auf einer eigenen Empore an der Ostwand der Halle oberhalb des Triumphbogens Aufstellung. Dort tat sie, allerdings weiterhin des öfteren reparaturbedürftig und bisweilen sogar vom Herabsinken bedroht, ihren Dienst bis zum Thomaskantorat Bachs, indem „darauff in hohen Festen geschlagen und musiciret“⁵ wurde.⁵ In den Jahren 1720/21 besorgte Johann Scheibe gleichzeitig mit der Instandsetzung der großen Orgel eine „Reparirung der kleinen Orgel, welche ganz unbrauchbar gewesen“.⁶ Für eine 1727 ausgeführte Arbeit findet sich in den Kirchenrechnungen die Eintragung: „15 rthl. Zacharias Hildebrandt vor 8 Register in dem kleinen Orgelwerk in brauchbaren Stand zu setzen.“⁷ Trotz offensichtlicher Mängel war somit auch diese Orgel mindestens in der ersten Hälfte von Bachs Amtszeit einsatzbereit. Erst Ende der 1730er Jahre dürfte sich ihre Instandhaltung als nicht mehr lohnend erwiesen haben; für 1740 enthalten die Kirchenrechnungen den Eintrag: „15 rthl. Johann Scheiben vor die kleine alte Orgel zu untersuchen, zu Taxiren, und nebst 1. Handlanger abzutragen.“⁸ Die Disposition lautete:⁹

Besagter Orgel gegen über ist über dem Altar Chor an der Morgenwand die kleine Orgel benebenst einer Emporkirche | darauff in hohen Festen geschlagen und musiciret wird. Dieses Orgelwerk ist Anno 1489. verfertigt | nach der Zeit Anno 1511.

⁴ J. J. Vogel, *Leipzigisches Geschicht-Buch oder Annales*, Leipzig 1714, S. 562.

⁵ Vogel, *Chronicon*, a.a.O., S. 111.

⁶ Schering KM, S. 55, nach Rechnungen der Thomaskirche.

⁷ Ebenda. Vgl. auch U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 56 und 220.

⁸ Wie Fußnote 6.

⁹ Vogel, *Chronicon*, a.a.O., S. 111.

... und endlichen 1639. im Maymonat | nachdem man sie das Jahr zuvor | wie in denen Jahrbüchern f. 562. gedacht | an dem Ort wo sie anjetzo stehet | geschafft | renoviret und illuminiret worden | besage dieser Schrift | so sich unter bemeldeter Orgel befindet:

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Zebaoth.

F. 1489. R. 1639.

Es hält dasselbige 21. Register.

Im Oberwercke sind zu finden

7. Stimmen | als:

1. Principal	8 Fuß.
2. Gedackt	8 Fuß.
3. Qvintadena	8 Fuß.
4. Octava	4 Fuß.
5. Rausch Qvinta	3. und 2 Fuß.
6. Mixtur	4. 5. 6. 8. biß 10Fach.
7. Zimbeln	2Fach.

In der Brust sind befindlich

3. Stimmen | als:

1. Trichter Regal	8 Fuß.
2. Suffloth	1 Fuß.
3. Spitzflöth	2 Fuß.

Im Rück-Positiv 8. Stimmen.

1. Principal	4 Fuß.
2. Lieblich Gedackt	8 Fuß.
3. Hollflöth	4 Fuß.
4. Nasath	3 Fuß.
5. Octava	2 Fuß.
6. Sesqui altera gedoppelt.	
7. Dulcian	8 Fuß.
8. Trommet	8 Fuß.

Im Pedal.

1. Sub Bass von Holtze	16 Fuß.
2. Fagott Baß	16 Fuß.
3. Trommet Baß	8 Fuß.

Tremulant | umlaufende Zimbel-Stern | zu jeder Lade ein Sperr-Ventil mit 6. Bälgen.

Die vorstehenden Angaben lassen erkennen, daß Bach zur Zeit der Komposition und der ersten Aufführung seiner Matthäus-Passion beide Orgeln der Thomaskirche zur Verfügung hatte. Wie Alfred Dürr im Kritischen Bericht zur Neuausgabe der Matthäus-Passion in scharfsinniger Ausdeutung des umfangreichen Quellenmaterials darlegt, könnte die Matthäus-Passion möglicherweise schon 1727 fertiggestellt und in der Thomaskirche aufgeführt worden sein.¹⁰ Sollte die 1727 vollzogene Reparatur der kleinen Orgel vielleicht sogar mit der musikalischen Vorbereitung dieses Werkes im Zusammenhang stehen? Das Partiturbild der Frühfassung der Matthäus-Passion (BWV 244b), soweit es aus der Abschrift von Johann Christoph Altnickol zu erschließen ist, läßt jedenfalls diese Frage zu.¹¹ Die Matthäus-Passion erscheint hier zwar bereits in der bekannten doppelchörigen Anlage („à doi Cori“), jedoch nur mit einer unbezifferten Continuo-Stimme im untersten Notensystem. Da keinerlei Stimmenmaterial zur Frühfassung erhalten ist, muß die Besetzung dieser

¹⁰ NBA II/5 Kritischer Bericht, Kassel usw. und Leipzig 1974, S. 110ff. Vgl. auch die ausführliche Darlegung von J. Rifkin in *Musical Quarterly*, Vol. LXI, 1975, S. 360-387.

¹¹ Vgl. die kommentierte Faksimile-Ausgabe der Abschrift Altnickols in NBA II/5a.

Stimme aus gelegentlichen Eintragungen im Verlauf des Werkes erschlossen werden. Ein sicherer Anhaltspunkt findet sich auf Bl. 32^r und Bl. 32^v des ersten Teils. Die Arie „So ist mein Jesus nun gefangen“ beginnt im Chorus I ohne Continuo-Stimme, dafür trägt die Viola-Stimme den Hinweis „*Violoncelli in unisono col Viola*“. Erst beim Hinzutreten der Chöreintritte des Chorus II „Laßt ihn, haltet, bindet nicht“ erscheint die Continuo-Stimme, und zwar versehen mit der Anweisung „*Organo e Violon*“. Somit ist normalerweise für die Continuo-Stimme der Frühfassung eine Mindestbesetzung Organo, Violoncelli und Violon als gesichert festzustellen. Wenn demgegenüber die Partitur ab Bl. 4^v bis zum Ende des Eingangschores als erstes System von oben ein zusätzliches Notensystem mit dem Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“ und dem ausdrücklichen Hinweis „*Organo*“ enthält, so läßt dieses Schriftbild ohne Zwang die Annahme zu, daß die im obersten System notierte Stimme von der kleinen Orgel an der Ostwand der Halle gespielt wurde, während die große Westorgel durchgehend als Continuo-Instrument diente. Bachs Ziel war offensichtlich, den Choral deutlich führend und durchdringend erklingen zu lassen. Dieses Anliegen unterstützten (abweichend von der späteren Fassung) auch beide Flöten und beide Oboen, indem sie in Oktaven den Choral mitspielten. Nur bei den Zeilen „All' Sünd' hast du getragen, sonst müßten wir verzagen“ verzichteten die Holzbläser auf das Mitspielen des Chorals und nahmen an der Ausführung der hier besonders charakteristischen, in den späteren autographen Quellen mit „*mf*“ und „*p*“ bezeichneten (!) Satzfaktor („Wohin, wohin“) teil. Zu vermuten ist ferner, daß der Choral zusätzlich von einem dann sicher auf der Empore der kleinen Orgel stehenden Ripienchor gesungen wurde. Eine vokale Ausführung wird durch die Textmarke „*O Lamm Gottes unschuldig am Stam des Creutzes geschlachtet*“ nahegelegt, die ähnlich den Textmarken bei den vierstimmigen Chorälen gestaltet ist. Außerdem findet sich der gesamte Text der ersten Strophe des Chorals „O Lamm Gottes“ bereits in der frühesten bekannten Textausgabe der Matthäus-Passion, dem Picander-Druck von 1729.¹² Denkbar wäre allerdings auch eine reine Orgelausführung des Chorals als instrumentaler Cantus firmus. Ein Mitspielen des Chorals auf der Continuo-Organ ist dagegen angesichts des Partiturbildes höchst unwahrscheinlich, wengleich auch diese Lösung als Bachs Intentionen prinzipiell nicht widersprechend betrachtet werden darf.

In der späteren Fassung der Matthäus-Passion (BWV 244), die durch die eingehenden Quellenforschungen von Alfred Dürr in das Jahr 1736 zu datieren ist, besitzen die beiden Chöre je eine eigene, in der autographen Partitur jeweils mit „*Organo*“ bezeichnete unbezifferte Continuo-Stimme im jeweils untersten Notensystem. Der Choral des ersten Satzes ist hier jedoch nicht abseits dieser Stimmen, sondern in beiden Chören mit roter Tinte, aber ohne Text in je ein direkt über der jeweiligen Orgelstimme liegendes System eingetragen.

¹² (Christian Friedrich Henrici), *Picanders Ernst-Schertzbauffte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil*, Leipzig 1729, S. 101 f. Faksimile dieser Seiten in NBA II/5 Kritischer Bericht, S. 73.

Aufführungspraktisch kann dies nur heißen, daß der Choral gleichzeitig von beiden Continuo-Orgeln gespielt wird, während deren Baßführungen entsprechend dem Baßverlauf des jeweiligen Chores unterschiedlich sind. Eine zusätzliche vokale Ausführung läßt sich aus der autographen Partitur nicht ableiten, da sie für einen gesungenen Choral kein Notensystem aufweist.¹³ Die vokale Ausführung des Chorals geht jedoch zweifelsfrei aus der autographen Stimme „Soprano in Ripieno“ (St 110,1) hervor. Diese enthält den durchgehend textierten und mit den notwendigen Pausenvermerken versehenen Choral zu Nr. 1 sowie die Sopranstimme von Nr. 29, das ist die Choralmelodie des vierstimmigen Chores „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“. Letztere ist allerdings auch in den Sopranstimmen beider Chöre enthalten, während dort der Choral zu Nr. 1 wegen der in diesem Satz anderslautenden normalen Sopranstimmen fehlen muß. Der Choral „O Lamm Gottes“ ist schließlich noch, und zwar genau in der gleichen Schreibweise wie in der autographen Partitur, in die Orgelstimmen zu Chorus I und Chorus II (St 110, 22 und 39) eingetragen: Beim Erscheinen des (untextierten) Chorals werden jeweils zwei Systeme benutzt. Das obere System der zu Chorus I gehörenden Orgelstimme zeigt beim Auftreten des Chorals den autographen Hinweis: „Rückpositiv: Sesquialtera“.

Nun ist aber bekannt, daß die große Orgel auf der Westempore der Thomaskirche zur Zeit Bachs im Rückpositiv das Register Sesquialtera nicht besaß. Der Widerspruch zwischen der autographen Registrieranweisung und der Orgeldisposition war bereits Philipp Spitta aufgefallen. Er versuchte ihn durch die Hypothese zu beseitigen, daß Johann Scheibe bei seinen umfangreichen Orgelarbeiten 1720/21 zusammen mit den in der Kirchenrechnung genannten 400 Mixturpfeifen stillschweigend auch das Rückpositivregister Sesquialtera eingebaut hätte: „Diese ,400 neue zur Mixtur gehörige Pfeifen‘ schließen aber eine selbständige Sesquialtera für das Rückpositiv ein, welches . . . eine Sesquialtera im Jahre 1670 noch nicht besaß, während Bach für die Matthäuspassion den Gebrauch dieses Registers im Rückpositiv vorschreibt.“¹⁴ Dieser Gedankengang ist jedoch nicht zu belegen; sein Nachvollzug wird außerdem schon durch den einfachen Sachverhalt erschwert, daß beim Einbau eines neuen Registers (im Gegensatz zum Einbau neuer Mixturpfeifen) ein anderes hätte weichen müssen, sofern nicht die Windlade vergrößert worden wäre, was aber gerade bei einem Rückpositiv technisch recht aufwendig ist. Im übrigen wäre dann in jedem der drei Manuale der Orgel das Register Sesquialtera vertreten gewesen, was ebenfalls als unwahrscheinlich anzusehen ist.

Über die Frage, auf welche Orgel sich Bachs Registrieranweisung bezieht, lassen sich Erwägungen in zwei Richtungen anstellen.

¹³ Vgl. den von K.-H. Köhler herausgegebenen Faksimiledruck der Originalpartitur, Leipzig 1966 (*Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig*, Bd. 7).

¹⁴ Spitta II, S. 770.

1. Auf Grund ihrer Disposition könnte die kleine Orgel in der Thomaskirche gemeint sein, da sie im Rückpositiv das Register Sesquialtera besaß. Mit den aufführungspraktischen Konsequenzen einer solchen Zuordnung hat sich bereits Arnold Schering auseinandergesetzt. Nachdem er dargelegt hat, „daß es völlig unmöglich war, auf der Schwalbennestempore eine Schar von 28 bis 30 Spielern und Sängern so unterzubringen, daß jeder in gewünschter Weise das Seine vollbringen konnte“, weist er auf die Erschwernisse in der Verständigung zwischen den dann in mehr als 30 Metern Abstand singenden Chören hin: „Es kann nicht in Bachs Absicht gelegen haben, die Schwierigkeiten eines Werkes, das schon an sich alle Kräfte bis zum äußersten anspannte, durch unfruchtbarere Raumexperimente zu erhöhen.“¹⁵ Andererseits aber war es gerade Schering, der in sehr empfindsamer und auch den heutigen raumakustischen Kenntnissen noch standhaltender Weise die akustischen Gegebenheiten in der Thomaskirche zur Zeit Bachs erschlossen hat: „Schall und Hall müssen hier ganz andere gewesen sein. Namentlich der Chorgesang mag, da er aus größerer Ferne und Höhe kam, um vieles entmaterialisierter geklungen haben als in der Schwesterkirche. Wiederum muß die Fülle der Einbauten den Schall in hohem Maße gedämpft und nachhallende Akustik, wie sie sich heute an entfernten Punkten des Schiffs oder der Emporen bemerkbar macht, unmöglich gemacht haben. Die zahlreichen Holzbekleidungen scheinen unvergleichliche Träger günstiger Resonanz gewesen zu sein, so daß Vorteile für gewisse Orchesterbesetzungen und für das Verstehen des gesungenen Worts herausprangen, die später verloren gegangen sind.“¹⁶ Die Raumakustik wäre also einem getrennt-doppelchörigen Musizieren von der Ost- und von der Westempore nicht abträglich gewesen. Eine derartige weit voneinander entfernte Aufstellung der Chöre ist für Bachs Matthäus-Passion jedoch wegen des bereits angedeuteten Platzmangels an der kleinen Orgel und wegen der musikalischen Schwierigkeiten gerade dieser Komposition nicht anzunehmen, obwohl Bachs Vorgänger Johann Kuhnau in der Leipziger Paulinerkirche 1716 eine „dreichörige lateinische Ode“ und 1717 eine „dreichörige Festmusik“ aufgeführt hat, „bei welcher die Chöre an drei verschiedenen Stellen der Kirche postiert waren.“¹⁷

Sicherlich wären die vom Küster der Thomaskirche, Johann Christoph Rost, von 1721 bis 1738 vorgenommenen Aufzeichnungen über den jährlich wechselnden Ort der Leipziger Passionsmusiken am besten mit einer getrennt-doppelchörigen Aufführung der Matthäus-Passion in Einklang zu bringen, heißt es doch hier: „1736. *St. Thomae mit beyden orgeln*.“¹⁸ Einzuwenden bleibt allerdings, daß Rost auch ein nur verhältnismäßig kurzes zusätzliches Erklängen der kleinen Orgel, etwa zur Begleitung des Chorals „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor, als ein Musizieren „mit beyden orgeln“ aufge-

¹⁵ Schering KM, S. 176 f.

¹⁶ Schering KM, S. 162.

¹⁷ Spitta II, S. 115 f.

¹⁸ Dok II, S. 140ff. Faksimile der Aufzeichnungen nach S. 192.

faßt und notiert haben dürfte. Ihm mußte ja von Amts wegen unmittelbar bekannt sein, daß die kleine Orgel gespielt werden sollte, während es ihn sicherlich weniger interessierte, wie die Continuo-Besetzung auf der Westempore gehandhabt wurde. Außerdem wird in den Inventarien der Thomasschule das in der „Secundaner Stube“ stehende Positiv, das mit großer Wahrscheinlichkeit für die Begleitung von Chorus II der Matthäus-Passion herangezogen wurde, immer nur als „Positiv“, nicht aber als Orgelpositiv, Schulorgel oder gar kleine Orgel bezeichnet.¹⁹ Demgegenüber widerspricht die Stimmenbezeichnung „Organo“ in *St 110* keineswegs der Ausführung auf einem Positiv. Wenn also Rost notiert „mit beyden orgeln“, dann kann er gemäß üblichem Sprachgebrauch zwar nur die beiden fest eingebauten Orgeln in der Thomaskirche gemeint haben, doch ist hieraus nicht zwingend auf eine Aufstellung der beiden Chöre auf den beiden Orgelemporen zu schließen.

Vielmehr spricht für eine Platzierung der beiden Chöre auf der Westempore, dem sogenannten „Schüler-Chor“, schon deren Anlage mit zwei einander gegenüberliegenden Emporen für die Ratsmusiker:

„Zu denen Emporkirchen ist zu rechnen der Schüler-Chor | welcher gegen Abend denen steinernen Emporkirchen gleich gebaut | gewölbet | und von aussen gleichfalls mit güldenenen Schrifften geziehet ist. Auff demselben sind auff beyden Seiten in der Höhe zwo Emporkirchen | eine vor die Stadt-Pfeiffer und die andere vor die Kunstgeiger An. 1632. im Martio | wie Höhls Jahrbücher melden | jede von zehen Ständen erbauet worden . . .“²⁰

Bereits Arnold Schering bringt diese örtliche Eigenart mit der kompositorischen Anlage der Matthäus-Passion in Verbindung: „Man wird wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, Bach sei zur Anwendung der Doppelchörigkeit durch die charakteristischen Doppelemporen der Thomaskirche angeregt worden. Wie zum konzertierenden Stile überhaupt, konnte ihre symmetrische Entsprechung recht wohl auch zu einer symbolischen Gegenüberstellung getrennter Vokal- und Instrumentalgruppen anreizen.“²¹ Stimmt man dieser Überlegung zu, dann läßt sich die Aufzeichnung von Rost nur auf eine Mitwirkung der zweiten Orgel zur Verstärkung des Ripienchores beim Choralgesang der Sätze Nr. 1 und 29 beziehen. Dies um so mehr, als bei einer getrennt-doppelchörigen Aufführung von der Ost- und Westempore aus für den Ripienchor kein sinnvoller Platz mehr übriggeblieben wäre. Für die Aufstellung des Ripienchores war auf der Empore der kleinen Orgel genügend Raum vorhanden. Denkbar ist, daß Mitglieder der dritten oder vierten Kantorei diese Aufgabe zu übernehmen hatten, nach deren Erfüllung, also am Ende des ersten Teils der Passion und damit direkt vor Beginn der Predigt, die Knaben sicher wieder ihren hohen Ort verlassen mußten.

Überblickt man die bisherigen – weitgehend schon von Schering angestellt-

¹⁹ Spitta II, S. 774; Schering KM, S. 68 ff.

²⁰ Vogel, *Chronicon*, a.a.O., S. 110.

²¹ Schering KM, S. 173.

ten – Erwägungen, dann kann folgendes gesagt werden: Chorus I und Chorus II der Matthäus-Passion standen sich auf der Westempore der Thomaskirche, dem Schülerchor, gegenüber, damit sowohl getrennt als auch im unmittelbaren musikalisch-akustischen Kontakt. Als Continuo-Instrumente boten sich an die große Westorgel und das eigens zu diesem Zweck aus der Thomasschule heraufgebrachte Positiv. Die Choräle zu den Sätzen Nr. 1 und Nr. 29 wurden von einem Ripienchor mit Unterstützung der kleinen Orgel von der Ostempore aus gesungen. Nicht geklärt ist dabei der Bezug der autographen Registrieranweisung „*Rückposit: Sesquialtera*“ in der Orgelstimme zu Chorus I. Diese Eintragung vermag jedoch die Erwägungen noch in eine andere Richtung zu lenken.

2. Da die Orgel in der Nikolaikirche zu Leipzig im Rückpositiv das Register *Sesquialtera* besaß, könnte sich Bachs Hinweis auf dieses Instrument beziehen.²² Eine nach 1736 veranstaltete Aufführung der Matthäus-Passion in der Nikolaikirche liegt durchaus im Bereich der Möglichkeiten, wengleich sie quellenmäßig nicht beweisbar ist. Eine solche Aufführung würde auch die nachträgliche Herstellung der Stimme „*Continuo pro Cembalo*“ (St 110,40) erklären; denn es ist nicht anzunehmen, daß auf die räumlich sehr beschränkte Emporenanlage dieser Kirche noch ein Orgelpositiv geschafft werden konnte. Ferner würde sich einer solchen Aufführung gut die Beobachtung Arnold Scherings zuordnen, daß die autographische Registrieranweisung nachträglich in die Orgelstimme gelangt ist.²³ Vielleicht besteht hier ein Zusammenhang mit der Fertigung der neuen Cembalostimme. Über die Aufstellung des Ripienchores können keine Vermutungen geäußert werden. Da jedoch noch eine zweite (ebenfalls nachträglich angefertigte) Stimme „*Soprano in Ripieno*“ (St 110,2) vorliegt und diese vom Schreiber der Cembalostimme stammt, ist zu schließen, daß bei einer späteren Aufführung – eben möglicherweise in der Nikolaikirche – der Ripienchor in doppelter Stärke gegenüber 1736 gesungen hat, weil keine Orgel zu seiner unmittelbaren Unterstützung zur Verfügung stand.²⁴ Auch diese Besetzung wäre also ganz auf die beherrschende Funktion des Choral-Cantus-firmus abgestimmt gewesen.

Abschließend soll noch eine auffallende Entsprechung diskutiert werden, die sich im Schriftbild zwischen der autographen Partitur sowie den Orgelstimmen der Matthäus-Passion und der Partitur zur Weimarer Fassung der Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ findet.²⁵ In beiden Fällen handelt es sich um den Eingangssatz. Nachdem in der Partitur der Kantate zunächst nur ein Notensystem für die Continuo-Stimme verwendet wird, tritt ab Takt 11 ein zweites System hinzu, da ab Takt 14 von der Orgel die Darstellung des

²² Disposition nach Vogels *Chronicon* in Spitta II, S. 116f., sowie Schering KM, S. 111.

²³ Schering KM, S. 183, Anm. 1.

²⁴ Vgl. NBA II/5 Kritischer Bericht, S. 116f.

²⁵ BB/SPK P 124, nach Stimmen spartierte Abschrift der Weimarer Fassung von BWV 161. Vgl. auch A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951, S. 25f.

Chorals „Herzlich tut mich verlangen“ als Cantus firmus gefordert wird. Das für die Choralnotation bestimmte obere Notensystem trägt zu Beginn die Registrieranweisung „*Sesquialtera ad Continuo*.“. Aus diesem Schriftbild ergeben sich eindeutige aufführungspraktische Folgerungen: Für die Baßstimme des unteren Continuo-Systems eignet sich am besten das Orgelpedal, während die linke Hand auf dem oberen Manual gemäß der Bezifferung die Mittelstimmen und die rechte Hand auf dem unteren Manual mit Verwendung des Registers *Sesquialtera* in hervorgehobener Weise den unverzierten Choral-Cantus-firmus zu Gehör bringen.²⁶ Die gleiche Orgelausführung trifft auf Grund des ganz entsprechenden Schriftbildes für die Sätze 1 und 29 der Matthäus-Passion zu, nur daß hier der Choral von zwei, bei Verwendung der kleinen Orgel in der Thomaskirche sogar von drei Orgeln (und damit von drei verschiedenen Stellen her) in charakteristisch-durchdringender Registrierung vorgetragen und zusätzlich noch von einem Ripienchor gesungen wird.

Als Bach in Leipzig die Kantate 161 umarbeitete, nahm er der Orgel den Choralvortrag ab und übergab ihn dem (in diesem Fall unbegleitet singenden) Chorsopran.²⁷ Dieses Verfahren steht im Einklang mit einem gewissen Wandel im Kantatenschaffen Bachs. Waren in den Weimarer Kantaten des öfteren (bei einer überwiegend stilleren, zurückhaltenderen Besetzung und Instrumentation) rein instrumentale Choral-Cantus-firmi anzutreffen, z. B. in den Kantaten 12, 31, 185, so sind für die Leipziger Kantaten (bei einer häufig stärkeren, voluminöseren Besetzung und Instrumentation) vokal und instrumental ausgeführte Choral-Cantus-firmi typisch. Klare Beispiele hierfür liefern die sogenannten Leipziger Choralkantaten, z. B. die Kantaten 1 bis 3, 7 bis 10. So ist auch der Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor der Matthäus-Passion nicht als reizvolle Zugabe, sondern als Kernstück des Satzes aufzufassen und demgemäß mit aller inneren und äußeren Intensität zum Ausdruck zu bringen. Darf man bei den relativ wenigen Hörern in der

²⁶ Die Stimmenverteilung erfolgt in Übereinstimmung mit der Orgeldisposition: vgl. deren Wiedergabe bei W. David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, S. 88. – Continuo-Spiel mit Pedal läßt sich auch aus zeitgenössischen theoretischen Quellen ableiten, worauf schon Spitta (II, S. 131f.) aufmerksam gemacht hat. Am klarsten beschreibt J. Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 657) diese Praxis: „*Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedruckt werden, daß beyde Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bey geschwinden Bässen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche.*“ Das von Bach an den genannten Stellen geforderte triomäßige Continuo-Spiel stellt allerdings noch höhere Anforderungen, etwa vergleichbar mit der Ausführung der Schüler-Orgelchoräle Nr. 1, 4 und 5 (BWV 645, 648 und 649).

²⁷ BB/SPK St 469. – Fotokopien des Quellenmaterials zu Kantate 161 sowie zur Matthäus-Passion stellte mir in freundlicher Weise das Bach-Archiv Leipzig zur Verfügung; Herr Hans-Joachim Schulze verband dies mit zahlreichen förderlichen Hinweisen, für die ihm auch an dieser Stelle aufrichtig gedankt sei.

Weimarer Schloßkapelle voraussetzen, daß sie die rein instrumental vorge-tragenen Choräle sofort erkannt und in ihrem Sinnzusammenhang richtig verstanden haben, so ist dies für die zahlreiche, ganz anders strukturierte Hörerschaft der Stadt Leipzig sicher nicht in dieser Weise zutreffend. Hier gewinnt der musikalisch weit ausspannende textierte Choral überragende Bedeutung, ihm kommt eine Ausstrahlungskraft zu, die den Hörer in unmittelbar eingängiger Weise anspricht, beeindruckt und ergreift.

Welche Mittel zur Gegenwärtigsetzung dieses Wesenszuges bei heutigen Aufführungen im einzelnen einzusetzen sind, wird weitgehend von den jeweiligen örtlichen Möglichkeiten und Gegebenheiten abhängen; schon Bachs eigene Aufführungen haben sich ja – wie hier dargelegt werden konnte – voneinander unterschieden. Wenn es heute darum geht, im Sinne Bachs zu wirken, dann kann das grundsätzlich nur heißen, sich nicht blind und traditionsgläubig an ein historisches Modell zu klammern, sondern auf der Grundlage historischer Wesenserkenntnisse nach Wegen zu suchen, die geeignet sind, eben den Sinn zu erhellen, der in den Werken Bachs verborgen liegt.

Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek

Von Robin A. Leaver (Reading)

I

Die Wiederentdeckung der aus Bachs Bibliothek stammenden sogenannten Calov-Bibel ist für die Bach-Forschung von weitreichender Bedeutung, und es dürfte einige Zeit vergehen, bis diese wichtige Quelle für unsere Kenntnis der theologischen Bildung des Thomaskantors restlos ausgeschöpft sein wird.¹ Das dreibändige, von dem Wittenberger Theologen Abraham Calov(ius) kommentierte Bibelwerk aus dem Jahr 1681 steht an der Spitze der Liste theologischer Bücher in der „*Specificatio der Verlaßenschaafft des am 28. July 1750 seelig verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs*“.² Der Verfasser des Bücherverzeichnisses verstand allerdings wenig von theologischer Literatur, oder er war in großer Eile, denn es unterliefen ihm eine Anzahl von Irrtümern. So sind beispielsweise die Namen von vier Autoren falsch geschrieben und die Bücher von zwei verschiedenen Verfassern, Heinrich und Johannes Müller, einfach unter „Müller“ verzeichnet. Außerdem wurde der Geldwert der theologischen Werke erheblich unterschätzt. Es ist möglich, daß vor dem Anlegen des Bücherverzeichnisses die Objekte sortiert wurden. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß sich die Liste an der Aufstellung und Ordnung der Bücher in Bachs Bibliothek orientierte, denn sie sind aufgezählt nach Formaten (Folio, Quart und Oktav). Dies entsprach nun gewiß ihrer Aufstellung in Bachs Bücherregalen. Die dicken Folianten müssen ihres Gewichtes wegen in der untersten Reihe gestanden haben, während die Quartbände den mittleren und die Oktavbände den oberen Teil der Regale einnahmen. Es hat in der Tat den Anschein, als ob der Verfasser des Verzeichnisses einfach den Regalen entlang arbeitete, um sich die stark verkürzten Titel von den Buchrücken zu notieren, dabei vielleicht gelegentlich ein Buch herausnehmend, um die Titelseite zu überprüfen. Die Liste der Folianten beginnt folgendermaßen:

[1.] *Calovii Schriften* 3. Bände

[2.] *Lutheri Opera* 7. Bände

¹ Vgl. Ch. Trautmann, „*Calovii Schriften. 3 Bände*“ aus *Johann Sebastian Bachs Nachlaß und ihre Bedeutung für das Bild des lutherischen Kantors Bach*, in: Musik und Kirche 1969, S. 144–160. Die Bände befinden sich heute in der Bibliothek des Concordia Theological Seminary, St. Louis, Missouri (USA). Siehe auch Dok III, S. 636 f. Zum Thema „Luther und Bach“ vgl. ferner F. Smend, *Luther und Bach*, in: *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze*, hrsg. von Ch. Wolff, Kassel 1969, S. 153–175 (274); W. H. Scheide, *Luther and Bach's Cantata No. 50*, in: *Journal of the American Musicological Society* 1951, S. 36–39; P. Nettel, *Luther and Music*, Philadelphia 1948, Kap. 6 „Luther and Bach“, S. 146–163.

² Abdruck in Dok II, S. 490–498; die „*geistlichen Bücher*“ sind im 12. Kapitel (S. 494 bis 496) aufgezählt.

- [3.] *Idem Liber. 8. Bände*
 [4.] *Ej. Tischreden*
 [5.] *Ej. Examen Conc. Trid.*
 [6.] *Ej. Comment. über den Psalm 3ter Theil*
 [7.] *Ej. Hauß Postille*
 [8.] *Mülleri Schluß Kette*
- . . .

Es sei hier auf einen weiteren Fehler hingewiesen: das an fünfter Stelle genannte Werk („*Examen Concilii Tridentini*“) stammt nicht von Luther, sondern von Martin Chemnitz.³ Vermutlich hat der letzte Benutzer des Buches dieses versehentlich an den falschen Platz zurückgestellt, und zwar unter die Lutherschriften. Läßt man nun dieses Werk beiseite, so machen die Lutherschriften die stattliche Gruppe von achtzehn Folianten. Diese Tatsache allein ist bereits ein deutlicher Hinweis darauf, daß Luther Bachs bevorzugter theologischer Schriftsteller war.

Darüber hinaus ist folgendes zu bedenken. Der 1. Band der Calov-Bibel enthält einen Vortitel:

I. N. I. Die Deutsche Biebel | D. Martini Lutheri, Aus der Grund-Sprach | dem Context, und parallel-Sprüchen | Mit Beyfügung der Auslegung | die in Lutheri Schriften zu finden . . . Der Heiligen Schrift | sonderlich mit des theuren Mannes Gottes [d. h. Luthers] Geistreichen Worten | fürgestellet ist | durch D. Abrab. Calovium.

Der Haupttitel kündigt in ganz ähnlicher Form die dem Kommentarwerk zugrunde liegende Auslegungsmethode an. Die Heilige Schrift wird erklärt mit den Worten Martin Luthers, die seinen gesammelten Schriften entnommen sind:

I. N. I. Die Heilige Bibel, nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung, und Erklärung . . . mit Anführung Herrn Lutheri deutschen | und verdeutschten Schriften . . . verfasst, von D. Abraham Calovio . . . Wittenberg 1681.

Folglich stellt dieser Kommentar in gewisser Weise eine weitere Ausgabe der Werke Luthers dar, diesmal das Material nach biblischer Ordnung bringend. Manche Stellen freilich, für die sich kein geeignetes Lutherzitat fand, hat Calov selbst kommentiert. Dennoch wurde zu Bachs Zeit das Kommentarwerk in erster Linie als ein lutherisches verstanden. Johann Gottlob Carpzov, Archidiakon der Leipziger Thomaskirche bis 1730, und Salomon Deyling, Superintendent in Leipzig während Bachs gesamter Kantoratszeit, betrachteten beide die Calov-Bibel im wesentlichen als eine besondere Edition von Lu-

³ Vgl. H. Preuß, *Bachs Bibliothek*, Leipzig 1928, S. 5.

thers Werken.⁴ Bach stimmte offensichtlich mit ihnen darin überein, denn er stellte das dreibändige Werk zu seinen übrigen Lutherschriften. Somit enthielt seine Bibliothek nicht weniger als 21 Folianten mit Werken Luthers. Zählt man nun den Quartband der „*Hausß Postille*“ sowie den Oktavband von Johannes Müllers „*Lutherus Defensus*“ hinzu, so wird noch deutlicher, wie hoch Bach den Reformator und seine Schriften schätzte. Doch vor allem die Calov-Bibel hält weitere Informationen über Bachs Achtung Martin Luthers bereit.

II

Im September 1742 wurde die Bibliothek des Theologen Andreas Winckler, der am 19. April desselben Jahres verstorben war, auf einer Leipziger Bücherauktion versteigert. Offenbar wohnte Bach dieser Versteigerung bei, denn es existiert eine Auktionsquittung,⁵ die in Bachs eigener Hand Details über einen Bücherkauf verzeichnet:

Diese Teütsche und herrliche Schrifften des seeligen D. M. Lutheri, (so aus des großen Wittenbergischen General-Superintendentens u. Theologi D. Abrab: Calovii Bibliothec, u. woraus Er vermutlich seine große Teütsche Bibel colligiret; so auch nach deßen Absterben in des gleichfals großen Theologi D. J. F. Mayers Hände kommen) habe in einer auction erstanden pro 10 thl. anno 1742. mense Septembris.

Job: Sebast: Bach.

Diese Auktionsquittung besagt, daß Bach eine deutsche Ausgabe von Luthers Werken kaufte. Doch um welche Ausgabe handelt es sich? Es gibt hier drei Möglichkeiten: die zwölbändige Wittenberger Ausgabe (1539–1559), die achtbändige Jenaer Ausgabe (1558–1561) oder die zehnbändige Altenburger Ausgabe (1661–1664). Nach der Auktionsquittung gehörte das fragliche Exemplar einer deutschen Lutherausgabe einst dem Theologen Johann Friedrich Mayer. Als dieser bedeutende Theologe starb, wurde seine reichhaltige Bibliothek ebenfalls versteigert. Der Auktionskatalog von 1715 führt etwa 18 000 Titel auf,⁶ ist jedoch im Blick auf die Identifizierung der von Bach erstandenen Ausgabe kaum von Nutzen. Er zeigt lediglich, daß dieser eifrige Büchersammler alle drei deutschen Ausgaben der Werke Luthers besaß. Hans-Joachim Schulze meint daher, daß es unmöglich festzustellen sei, welche Ausgabe Bach damals gekauft hat.⁷ Er vermutet außerdem, daß Bach die Ausgabe nicht für sich selbst, sondern im Auftrag eines Dritten kaufte. So ließe sich der ausdrückliche Hinweis auf die Provenienz der Ausgabe mit Erwähnung der beiden berühmten Theologen auf der Auktionsquittung am leicht-

⁴ J. G. Carpzov, *Introductio ad Libros Canonicos Bibliorum Veteris Testamenti*, Bd. 1, Leipzig 1714, S. 18; S. Deyling, *Observationes Miscellanea . . .*, Leipzig 1736, S. 739.

⁵ Dok I, S. 199. Vgl. H.-J. Schulze, *Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten*, BJ 1961, S. 95 ff.

⁶ *Bibliotheca Mayeriana seu apparatus librarius Io. Frid. Mayeri . . .*, Berlin 1715.

⁷ Schulze, a.a.O., S. 97 f.

testen erklären. Denn beim Kauf für einen Dritten ist die Klärung der Provenienz für den Wert des Objektes wichtig.

Hans Besch andererseits verweist auf Bachs Nachlaßverzeichnis und bemerkt dazu, daß dort zwei Lutherausgaben erwähnt sind, eine sieben- und eine achtbändige.⁸ Unter Hinweis auf die bibliographischen Standardwerke nimmt er an, daß das siebenbändige Exemplar die lateinische Wittenberger Ausgabe und das achtbändige Exemplar die deutsche Jenaer Ausgabe gewesen sein muß. Er schließt daraus, daß die in der Auktionsquittung ausgewiesene Ausgabe die Jenaer Edition der Werke des Reformators war. Doch beide, Schulze und Besch, haben einige Punkte übersehen, die ihre Rückschlüsse fragwürdig erscheinen lassen.

Es ist durchaus möglich, mit einiger Sicherheit festzustellen, welche der drei deutschen Lutherausgaben Bach im September 1742 ersteigerte, und außerdem, daß er sie für seinen eigenen Gebrauch erwarb. Es muß sich um die Altenburger Ausgabe gehandelt haben, wie im folgenden gezeigt wird:

1. In der Auktionsquittung bezeichnet Bach die Ausgabe als „*Teütsche . . . Schriften des seeligen D. M. Lutheri*“. Nun erwähnt aber nur die Altenburger Ausgabe auf dem Titelblatt ausdrücklich das „Deutsch“, während die Wittenberger und Jenaer Ausgabe im Titel keinen Hinweis auf die Sprache geben.⁹

2. Bach vermerkt auf der Auktionsquittung, daß das Exemplar aus dem ehemaligen Besitz Calovs stammt, der es vermutlich zur Kompilation der Lutherzitate seiner kommentierten Bibel benutzte.¹⁰ Bach war sich dieser besonderen Umstände genauestens bewußt, denn hierin lag offenbar ein Hauptgrund für sein Kaufinteresse.

3. Alle Forscher, die sich bislang mit den Lutherschriften in Bachs Bibliothek befaßt haben, schlossen die Altenburger Ausgabe als Möglichkeit aus, da sie zehnbändig ist und darum im Widerspruch zu den Angaben des Nachlaßverzeichnisses steht, es sei denn, es handele sich um ein unvollständiges Exemplar. Eine entscheidende Tatsache wurde jedoch immer übersehen, daß nämlich die Ausgabe zwar in zehn Bänden gedruckt, normalerweise aber in sieben Bänden veröffentlicht und gebunden wurde.¹¹ Ein Blick in den Auktionskatalog der Mayer-Bibliothek von 1715 zeigt denn auch anhand der Numerierung, daß das Exemplar der Altenburger Ausgabe (Nr. 39–45) tatsächlich ein siebenbändiges war:

⁸ H. Besch, *Eine Auktionsquittung J. S. Bachs*, in: *Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag*, Berlin 1963, S. 75.

⁹ Vgl. K. Aland, *Hilfsbuch zum Lutherstudium*, Witten, 3. Aufl. 1970, S. 549–551.

¹⁰ In der Auktionsquittung bezeichnet Bach die Calov-Bibel als „*Teütsche Bibel*“ entsprechend den Anfangsworten des Vortitels zum 1. Band.

¹¹ Zum Beispiel die Altenburger Ausgabe aus dem Besitz des Luther-Forschers Knaake wurde beschrieben als „*Zusammen 10 Theile in 7 Bdn.*“ (*Bibliothek J. K. F. Knaake. Abteilung I: Luther*, Nieuwkoop 1960, S. 12). Die Bände sind folgendermaßen gebunden: 1–2, 3–4, 5, 6, 7–8, 9, 10.

37. *D. Mart. Lutheri* . . .

. . .

39–44. *Ej. Teutsche Schrifften. Tomi X. Altenburgi T. I–IV. 1661. V bis VIII. 62. IX. X. 63.*

45. *Jo. Christfr. Sagittarii Haupt-Register über Luthers Schrifften. ib. 1664.*¹²

Der Katalogeintrag enthält allerdings einen störenden Druckfehler. Die römische Ziffer „X“ in der zweiten Zeile unter Nr. 39–44 muß gestrichen werden, denn als zehnter Band der Ausgabe wurde das ausführliche Generalregister gedruckt und veröffentlicht.¹³ Nr. 39–44 stellen sechs Bände dar, Nr. 45 ist der siebte. Man kann daher mit einiger Sicherheit annehmen, daß es die Altenburger Ausgabe war, die Bach im September 1742 erworben hat und die als siebenbändige Lutherausgabe in der Bücherliste seines Nachlaßverzeichnisses auftaucht.¹⁴

III

Die Calov-Bibel gelangte im Jahr 1733 in Bachs Bibliothek,¹⁵ denn diese Jahreszahl hat er eigenhändig seinem Besitzvermerk auf den Titelseiten aller drei Bände hinzugesetzt. Das Kommentarwerk war offensichtlich ein hochgeschätztes Werk, da es nicht nur, wie gezeigt wurde, einen Ehrenplatz in Bachs Bücherregal erhielt, sondern vor allem mit zahlreichen Randbemerkungen und Unterstreichungen versehen wurde.¹⁶ Neun Jahre später, im Jahr 1742, war es ihm offensichtlich immer noch wichtig, und zwar so sehr, daß er die Gelegenheit ergriff, das Handexemplar Calovs zu erwerben, welches seinerzeit vermutlich zur Kompilation der Lutherzitate gedient hatte. Die beiden Werke wurden denn auch an bevorzugter Stelle nebeneinander aufge-

¹² *Bibliotheca Mayeriana*, a.a.O., S. 78.

¹³ Vgl. Aland, a.a.O., S. 596; Knaake, a.a.O., S. 12.

¹⁴ Bachs Vermerk in der Auktionsquittung, daß sich die Bände einst im Besitz Calovs und Mayers befanden, läßt darauf schließen, daß deren Besitzvermerke oder Exlibris in den Bänden vorhanden waren. Deshalb, selbst wenn Bach seinen eigenen Besitzvermerk nicht auf den Titelseiten hinzugefügt hätte, könnte es möglich sein, diese Bände in irgendeiner Bibliothek oder Sammlung heute zu lokalisieren. Die Tatsache, daß sie neben Bach den beiden so berühmten lutherischen Theologen gehörten, müßte ihre Überlebenschance erhöht haben. Als zusätzliches Identifikationsmerkmal müßten sie auch noch ein Exlibris Andreas Winckler tragen. Ferner mag auch Anna Magdalena Bachs Besitzvermerk erscheinen. Jedenfalls gibt es ausreichend viele Möglichkeiten, die Bände zu identifizieren, falls sie irgendwo auftauchen sollten. Sie würden dann gewiß unsere Kenntnisse über Bachs Luther-Verständnis in willkommener Weise ergänzen und erweitern.

¹⁵ Es ist freilich auch möglich, daß sie bereits vor 1733 in Bachs Besitz kam. Vgl. hierzu G. Herz, *Toward a New Image of Bach*, in: BACH. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute, 1971, S. 22 f.

¹⁶ Vollständig aufgeführt bei Trautmann, a.a.O., S. 155–160.

stellt, wie die beiden ersten Nummern des Nachlaßverzeichnisses von 1750 erweisen:

Calovii Scripſten 3. Bände
Lutheri Opera 7. Bände

Es iſt ferner bezeichnend, daß die beiden Werke auch dann noch zuſammenblieben, als die Bibliothek unter die Familienmitglieder aufgeteilt wurde. Sie gelangten an Anna Magdalena, die Witwe des Thomaskantors, vielleicht ihrem Wuſch entſprechend, da ſie wiſſen mußte, wie hoch der Verſtorbene die beiden Werke geſchätzt hatte.

Daß Bach ernſthaft am Lutherſtudium intereſſiert war, zeigt ſich daran, daß er bereits die Jenaer Ausgabe beſaß, als er 1742 die Altenburger Edition hinerwarb. Nr. 3 ſeines Bücherverzeichniſſes weiſt auf eine achtbändige Lutherausgabe. Und da die deutſche Jenaer Ausgabe die einzige in acht Bänden erſchienene war, muß es ſich um dieſe Ausgabe gehandelt haben. Da nun die Altenburger Ausgabe praktiſch einen Nachdruck der Jenaer Ausgabe darſtellt, mit Ausnahme einiger wichtiger Zuſätze, iſt es höchſt unwahrscheinlich, daß ſich der Beſitzer einer Altenburger Ausgabe auch noch eine Jenaer zugelegt haben würde. Denn die Altenburger Ausgabe enthält das geſamte Material der Jenaer Edition. So muß man annehmen, daß Bach die Jenaer Ausgabe bereits beſaß, als er 1742 die Altenburger kaufte. Dies bedeutet, daß Bachs Bibliothek ab 1742 alle weſentlichen Lutherschriften in doppelter und zum Teil dreifacher, ja vierfacher Ausfertigung enthielt. Unter Nr. 6 der Bücherliſte des Nachlaßverzeichniſſes von 1750 findet ſich z. B. der dritte Band der alten Wittenberger Ausgabe, Luthers Pſalmenkommentar.¹⁷ Wenn Bach nun eine beſtimmte Pſalmenauslegung Luthers zu leſen wüſchte, konnte er ſie entweder in der Altenburger, Jenaer oder Wittenberger Ausgabe nachſchlagen oder aber ſie im Kommentar der Calov-Bibel finden. Die Taſache, daß er einen ſolch umfaſſenden und bequemen Zugang zu den wichtigſten Lutherschriften hatte, erweiſt die Ernſthaftigkeit ſeines Interesses an der Theologie des Reformators.

IV

In ſeiner Rezenſion von Hans Beſchs Beitrag zur *Smend-Feſtſchrift* bemerkt Walter Emery: „Even if Bach did buy this lot for his own library, it does not follow that he ever read it. Twenty years ago I myſelf bought an association copy that I did not want to read and am never likely to. I cannot ſee that this document [die Auktionsquittung von September 1742] does anything to diſpel the doubts about Bach's religioſity.“¹⁸ Doch, ganz im Gegenteil, die Auktionsquittung zuſammen mit der Calov-Bibel liefert den Beweis, daß Bach die Lutherausgabe für ſeine eigene Bibliothek erworben und ſorgfältig geſehen hat. Darüber hinaus bezeugen dieſe Quellen Bachs großes Interesſe an theologischen Grundfragen, wie zu zeigen ſein wird.

¹⁷ Preuß, a.a.O., S. 5.

¹⁸ In: *Music and Letters*, 1964, S. 167.

Wie bereits gesagt, stellt die Altenburger Lutherausgabe praktisch (mit Ausnahme der Zusätze) einen Nachdruck der Jenaer Ausgabe dar. Die zehn Bände der Altenburger Ausgabe gliedern sich wie folgt: die ersten acht Bände entsprechen den acht Bänden der Jenaer Edition; hinzu kommen die Ergänzungen. Band 10 enthält das umfangreiche Generalregister zur gesamten Ausgabe. Band 9 stellt im Vergleich zur Jenaer Ausgabe den wichtigsten Band dar, da er eine entscheidende Auslassung der Jenaer Ausgabe enthält: Luthers „*magnum opus*“, seinen Genesis-Kommentar von 1535 bis 1545, aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt von Basilius Faber (1557). Die Calov-Bibel liefert nun die außerordentlich bedeutsame Information, daß Bach gerade den Genesis-Kommentar mit besonderer Aufmerksamkeit studiert hat. In seiner Behandlung von Genesis 3, dem Kapitel mit dem Sündenfall, gibt Calov ausführliche Lutherzitate, und zwar besonders zu Genesis 3,7, einem Schlüsselvers zur Lehre von der Erbsünde. Calov kürzt jedoch Luthers Kommentar um einen Satz, wohl aus Raumgründen. Aber Bach hat offensichtlich die entsprechende Passage in seiner Altenburger Ausgabe nachgeschlagen und die Auslassung bemerkt, denn er notierte die fehlenden Worte sorgfältig am Rande seines Exemplares der Calov-Bibel, wie die folgende Synopse verdeutlicht:

Luther zu Genesis 3,7
(nach der Altenburger Ausgabe)¹⁹

Die SchulLehrer disputiren | daß die Gerichtigkeit | darinne Adam geschaffen ist | nicht sey gewest in Adams Natur | sondern sey gleich wie ein Schmuck oder Gabe gewest | damit der Mensch erstlich sey gezieret worden | als wenn man einer schönen Jungfrawen einen Krantz auffsetzt | welcher Krantz nicht ein Theil der Natur | ist der Jungfrawen | sondern ist etwas sonderliches und abgeschiedenes von der Natur | das von aussen hinzu kömpt | und ohne Verletzung der Natur wieder kann abgethan werden. Darumb disputiren sie vom Menschen und den Teuffeln . . .

Calovs Zitat der betreffenden Passage²⁰

Die Schul-Lehrer disputiren | daß die Gerichtigkeit | darin Adam erschaffen ist | nicht sey gewest in Adams Natur | sondern sey gleich wie ein Schmuck oder Gabe gewest | damit der Mensch erstlich sey gezieret worden | als wenn man einer schönen Jungfrau einen Krantz auffsetzt welcher Krantz nicht ein Theil der Natur ist der Jungfrauen | sondern ist etwas sonderliches und abgeschiedenes von der Natur | so wieder kan abgethan werden. Darumb disputiren sie vom Menschen und von Teuffeln . . .

Bachs
Randnotiz²¹

das von außen
hinzu kömmt, u.
ohne Verletzung
der Natur

¹⁹ *Der Neundte Teil aller Deutschen Bücher und Schriften des theuren | seeligen Mannes Gottes | Doct. Martini Lutheri | Nemlich | die herrliche Auslegung über das erste Buch Mosi . . .*, Altenburg 1663, S. 79.

²⁰ A. Calov, *Die Heilige Bibel . . .*, Bd. 1, Wittenberg 1681, Sp. 32.

²¹ Trautmann, a.a.O., S. 155.

Hier haben wir erstmalig den direkten Beweis für Bachs gründliches Lutherstudium. Von diesem Beleg läßt sich aber noch Weiteres ableiten.

In seinem Kommentar zu Genesis 3 wendet sich Luther besonders gegen die Unterschätzung der Erbsünde in der scholastischen Theologie, und gerade die von Bach eigens notierten Worte stellen eine wichtige Bemerkung in dieser Beziehung dar. Nach Luthers Tod wurde das Luthertum von verschiedenen internen Streitigkeiten erschüttert, darunter auch von dem sogenannten „Flacianer-Streit“, einer hitzigen Debatte um die Natur der Erbsünde.²² Dieser Streit wurde gemeinsam mit anderen theologischen Auseinandersetzungen in einer der wichtigsten lutherischen Bekenntnisschriften geschlichtet, der sogenannten Konkordienformel. Nach 1580 hatte jeder lutherische Pastor, Lehrer und Kirchenmusiker seinen Amtseid auf die Bekenntnisschriften (darunter die Augsburger Konfession, ihre Apologie und die Katechismen Luthers)²³ abzuleisten. Und wenn gar eine ausdrückliche Unterzeichnung dieser Bekenntnisschriften verlangt wurde, legte man besonderes Gewicht auf die Konkordienformel, denn vor allem diese Bekenntnisschrift verteidigte wie keine andere das reine Luthertum gegen die „verderblichen Einflüsse“ des Krypto-Calvinismus und anderer Irrlehren. Der 1. Artikel der Konkordienformel behandelt die Natur der Erbsünde,²⁴ und gegen Ende des Artikels wird eine Passage aus Luthers Kommentar zu Genesis 3 besonders hervorgehoben.²⁵ Nun ist es bedeutsam, daß es sich gerade um jene Passage handelt, der sich auch Bach aufmerksam zuwandte, wie seine Marginalien in der Calov-Bibel zeigen. So kann man es nicht als reine Formalität ansehen, daß Bach – wie aus einem Schreiben des Superintendenten Deyling an das Leipziger Konsistorium vom 13. Mai 1723 nach der Wahl des neuen Thomaskantors hervorgeht²⁶ – „die *Formulam Concordiae* unterschrieben und den gewöhnlichen Eyd geleistet“ hat. Er hatte ein großes Interesse an den Grundfragen und -lehren seines Glaubens, die er so sorgfältig anhand der Schriften des großen Reformators studierte.

V

Bach erwarb die Altenburger Lutherausgabe im Jahr 1742. Daher konnte er die Marginalien zu Genesis 3,7 nur während der letzten acht Jahre seines Lebens geschrieben haben. In diesen Jahren war er vor allem beschäftigt mit dem Überdenken der Grundlagen seiner musikalischen Kunst, wie es sich in Werken wie dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge niedergeschlagen hat. Doch gerade in jenen Jahren wandte er auch fundamentalen Glaubenslehren große Aufmerksamkeit zu, wie es in seiner Vervollständigung der

²² Vgl. F. Bente, *Historical Introductions to the Book of Concord*, St. Louis 1965, S. 144 bis 152.

²³ *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen, 5. Aufl. 1963.

²⁴ Ebenda, S. 770–776 (*Epitome*); S. 843–866 (*Solida Declaratio*).

²⁵ Ebenda, S. 865.

²⁶ Dok II, S. 101.

h-Moll-Messe durch die Komposition des Symbolum Nicenum sowie seinem Studium von Luthers Genesis-Kommentar zum Ausdruck kommt.

Vor einigen Jahren hat Friedrich Blume behauptet, daß Bach mit zunehmendem Alter das Interesse an kirchlichen Dingen verlor und seine Glaubensverpflichtungen mehr und mehr vernachlässigte. Diese Ansicht kann nicht aufrechterhalten werden. Blume selbst war der Wirklichkeit nähergekommen, als er früher in einer Würdigung des Bach-Forschers Arnold Schering schrieb:²⁷ „In ihnen [seinen Bach-Arbeiten] hat Schering mutig einen ganz neuartigen Weg zur Interpretation Bachscher Musik beschritten und hat mit der Entdeckung von Bachs Symbolwelt seinen Zugang zu Bachs innerster Auffassung von Religion und Dogma erschlossen. Es gelang Schering zu zeigen, daß Bachs Vokalwerke es nicht nur . . . auf eine tonmalerische Übersetzung der Texte in ein musikalisches Vokabular abgesehen haben, sondern daß Bach darüber hinaus mit seiner Musik geheime Beziehungen, letzte verborgene Vorstellungen . . . versinnbildlicht, die sich dem unvorbereiteten Leser oder Hörer entziehen und zu deren Verständnis schon eine ganze Schulung in der spitzfindigen Scholastik der altlutherischen Orthodoxie vonnöten ist. Hier scheint sich eine Tür zur Welt innerster Vorstellungen und Anschauungen Bachs zu erschließen. Sie weiter zu öffnen, muß eines der dringlichsten Anliegen einer künftigen Bachforschung sein.“ Diese Worte wurden vor nahezu dreißig Jahren niedergeschrieben, doch die Forschung, wie sie Blume forderte, hat kaum erst eingesetzt. Aber die wiederentdeckte Calov-Bibel, zusammen mit der Auktionsquittung vom September 1742, hat uns nunmehr einen Schlüssel für eine solch zukünftige Bach-Forschung in die Hand gegeben: die Schriften des Reformators Martin Luther.

²⁷ *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947, S. 38.

Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205 a

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Bis zum heutigen Tage gilt der Bach-Forschung die Überlieferung der Werke Johann Sebastian Bachs, soweit sie über dessen ältesten Sohn erfolgte, größtenteils als terra incognita. In welchem Ausmaße Wilhelm Friedemann aber tatsächlich Verluste an Kompositionen seines Vaters verschuldet hat, muß so lange ungewiß bleiben, wie ein systematischer Überblick fehlt, der zu einer wenigstens vorläufig abschließenden Antwort kommt.¹

Ein Mosaiksteinchen für jenen künftigen Bau soll im folgenden geliefert werden. Schon seit längerem beschäftigt es die Forschung, doch haben widrige Umstände den längst fälligen Zugriff immer wieder hinausgezögert.

Martin Falck, der zu Beginn des ersten Weltkrieges gefallene junge Musikhistoriker aus der Leipziger Schule (Riemann, Schering), hatte bereits um 1910 die Bestände der haleschen Bibliotheken im Hinblick auf Textbücher aus der Zeit W. F. Bachs durchgesehen und eine Reihe von Exzerpten angefertigt, in die Druckfassung seiner Dissertation jedoch nur kürzestmögliche Hinweise in Tabellenform einbezogen.² Neuere Nachforschungen³ vermochten das von Falck Vorgelegte wesentlich zu bereichern und einige seiner Zuweisungen zu berichtigen, konnten aber nicht in allen Fällen die von ihm benutzten Drucke oder aber Parallelexemplare zu diesen ausfindig machen. So mußte es bislang auch bei der erstmals von Friedrich Blume⁴ ausgesprochenen Vermutung bleiben, zwei von Falck als „jedenfalls von W. F. Bach“ komponiert bezeichnete Texte mit dem verräterischen Anfang „Blast Lermen, ihr Feinde“ könnten etwas mit Joh. Seb. Bachs gleichnamiger Kantate zu tun haben. Falck selbst ist dieser Zusammenhang merkwürdigerweise entgangen, obwohl das Kantatenregister in der von ihm vielfach benutzten Bach-Biographie Philipp Spittas ihn sofort auf die richtige Spur hätte führen müssen.

Da die Textexzerpte Falcks zum Glück noch existieren⁵ und genauere Titelangaben (wenn auch keine Bibliothekssignaturen) enthalten, konnten die vermißten Textdrucke jetzt ohne Mühe in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle (Saale) ermittelt werden.

¹ Vgl. meinen Aufsatz *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, in: *Musikgeschichte und Gegenwart. Rudolf Eller zum 60. Geburtstag* (Ms.) und in *Beiträge zur Musikwissenschaft* 17, 1975.

² M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913; Reprint (mit Geleitwort von W. Gurlitt), Lindau/B. 1956, S. 139 ff.

³ W. Braun, *Material zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle (1746–1764)*, in: *Mf* 18, 1965, S. 267 ff. In die Übersicht auf S. 269 könnten z. B. noch BWV 34 und 167 eingefügt werden.

⁴ MGG I, Sp. 1052.

⁵ Bach-Archiv Leipzig, Bestand Falck-Nachlaß.

Unter der Signatur *Pon. QK an Zb 6495* findet sich dort zunächst das Textheft mit der „*Music, welche bey der feyerlichen Abschiedspredigt des . . . Herrn George Ludewig Herrnschmids, bisherigen . . . Oberpfarrers zur L. Frauen-Kirche . . . am 16ten Sonntage nach Trinitatis, den 3ten Octobr. 1756 . . . aufgeföhret wird*“, auf S. 3–5 „*Vormittags. Vor der Abschiedspredigt*“ die Kantate „Der Höchste erhöret das Flehen der Armen“ von Wilhelm Friedemann Bach (Fk 86) enthaltend, anschließend auf S. 6–8 („*Nachmittags. Auf Michaelisfest*“) die Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ von Joh. Seb. Bach (BWV 149) – beide wie üblich ohne Angabe des Komponisten.⁶ Angebunden an dieses Exemplar ist ein weiteres Heft – Oktavformat, unpaginiert – mit dem im folgenden wiedergegebenen Titel und Textinhalt, das auf S. 6–8 zusätzlich die Kantate „Werthes Zion, sey getrost“ enthält, „*Nachmittags. Auf den Inhalt des Sonntagsevangelii*“ überschrieben und nach W. Brauns Untersuchungen⁷ offenbar auf eine Komposition von Georg Philipp Telemann nach einem Text von Erdmann Neumeister zu beziehen.

*Music, | welche | bey der | feyerlichen Antrittspredigt | des | Hochwürdigen
und Hochgelahrten Herrn, | Herrn | Friedrich Eberhard | Rambachs, |
Königl. Preussischen Consistorialraths | im Herzogthum Magdeburg, | bis-
herigen Inspectoris des Holtzcreises | und | Oberdompredigers zu Magde-
burg, | und nun | E. E. Ministerii der Stadt Halle wie | auch im Saalcreise
Hochverordneten In- | spectoris, Oberpfarrers bey der Haupt- | kirche zur
L. Frauen alhier, und | des Gymnasii Scholarchä, | am 23sten Sonntage nach
Trinitatis, | den 21sten November 1756 | in obbesagter | Hauptkirche zu U.
L. Frauen | aufgeföhret wird. | Halle, gedruckt bey Job. Friedr. Grunerten.*

[S. 2 leer]

[S. 3:]

Vormittags.

Vor der Antrittspredigt.

Tutti.

*Blast Lermen, ihr Feinde, verstärket die Macht!
Jerusalem bleibt unbewegt.
Blitz, donnert und kracht;
Zerschmettert die Mauren, verbrennet die Wälder,
Verwüestet aus Rachgier die Aecker und Felder,
Und kämpft, bis Roß und Mann erlegt.*

V. A.

Recitativ.

*Ja, ja,
Noch ist die treue Vorsicht da,*

⁶ Vgl. Falck, S. 141; Braun, S. 270.

⁷ Braun, S. 270, 274.

[S. 4:] *Daß sie den Völkern kann entdecken,
 Sie sey, wie in der alten Zeit,
 Auch noch ietzt der Vermessenheit
 Ein offenbares Schrecken.
 Man kann ja sehn,
 Was nur bisher durch ihre Stärke
 Und wunderbaren Rath geschehn;
 Sie schützt Zions Mauren,
 Will gleich der freche Feind,
 Wann man es nicht gemeint,
 Auf ihre Trümmern lauren.
 Sie sorgt und wacht, und heißt die Hüter gehen,
 Daß sie auf ihren Mauren stehen.
 Der heutige Tag zeigt diese weise Vorsichtsspuren,
 Die uns durch ihre Huld erquickt,
 Und einen neuen Hirten schickt,
 Gottlob! Der weidet nun die Schafe dieser Fluren.*

Aria.

*So blühet das Vergnügen,
 Da Er den Lehrerstuhl besteigt,
 Und durch den Geist die Großmuth zeigt,
 Die Feinde zu besiegen;
 So blühet das Vergnügen.*

Recitativ.

*Und wie? Hat Seine treue Brust
 Die Hirtentreu nicht schon vor diesen
 Mit Segen, Kraft und Muth bewiesen?
 O angenehme Lust,*

[S. 5:] *Die sich in allen Adern reget,
 Da Er ietzt wieder zu uns kehrt.
 Es wird erhört,
 Was man für Ihn zum Himmel trägt.*

Aria.

*So grüne, o Lehrer, gleich Libanons Höhen,
 Im Segen und Ruh.
 Kommt, eilet herzu,
 Seht, es blüht Sein Wohlergehen.*

Tutti.

*Blast Lermen, ihr Feinde, verstärket die Macht!
 Jerusalem bleibt unbewegt.*

*Blitz, donnert und kracht;
Zerschmettert die Mauren, verbrennet die Wälder,
Verwüestet aus Rachgier die Aecker und Felder,
Und kämpft, bis Roß und Mann erlegt.*

V. A.

Über den Anlaß zur Aufführung der Festmusik sagt der Drucktitel alles Notwendige. Zur Person des neuen Oberpfarrers der Liebfrauenkirche mag der Hinweis genügen, daß F. E. Rambach, am 24. August 1708 in Pfullendorf nördlich von Gotha geboren, das Gothaer Gymnasium besucht hatte und hier Mitglied des Chores sowie später auch Präfekt gewesen war, nach dem Theologiestudium an der Universität Halle mehrere geistliche Ämter bekleidet hatte und am 10. Juli 1756 in sein neues Amt gewählt worden war, aus dem er nach zehnjährigem Wirken als Oberkonsistorialrat und Inspektor der evangelisch-lutherischen Kirchen nach Breslau berufen wurde, wo er am 16. August 1775 auch gestorben ist.⁸ Wie das Verhältnis W. F. Bachs zu diesem seinem Vorgesetzten sich gestaltete, bleibt unklar mit Ausnahme der Bemerkung im Protokoll des Kirchenkollegiums vom 22. November 1761, daß der Organist es häufig an der „schuldigen Subordination“ habe fehlen lassen.⁹ Welche Aufnahme die musikalische Ausgestaltung der Antrittspredigt fand, wird leider – oder sollte man sagen: glücklicherweise? – nirgends vermerkt. Es fällt jedenfalls schwer, sich vorzustellen, keiner der Zuhörer habe bemerkt, daß hier – wie schon 1749 bei anderer Gelegenheit¹⁰ – „parodierte künstliche Arien“ präsentiert wurden, deren Textwendungen dem neuen Anlaß kaum notdürftig angepaßt waren und ein Urbild ganz anderen Zuschnitts fast alenthalben allzu deutlich durchschimmern ließen. Der aus der Textgestalt abzuleitende Vorsatz W. F. Bachs, die – ja keineswegs überraschend anberaumte – Begrüßung des neuen Oberhirten mit geringstmöglichem Arbeitsaufwand zu absolvieren, berechtigt darüber hinaus zu der Annahme, daß auch die Eingriffe in die musikalische Substanz der Vorlage sich auf das Unumgängliche beschränkt haben werden.

Die Sätze 1, 2, 3, 4, 11 und wieder 1 der anläßlich der Krönung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. zum König von Polen („August III.“) im „Bachischen Collegium musicum“ zu Leipzig aufgeführten Kantate „Blast Lermen, ihr Feinde“ (BWV 205a) werden also – von den Textänderungen abgesehen – in der Form erklungen sein, in der sie Anfang 1734 dargeboten worden waren,¹¹ einschließlich der heute nicht mehr feststellbaren Abwei-

⁸ Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Gelehrten-Lexika von Hirsching, Jöcher-Adelung-Rothermund, Meusel u. a. sowie S. J. Ehrhardt, *Presbyterologie des Evangelischen Schlesiens*, I, Liegnitz 1780, S. 229–234. F. E. Rambach soll mit der gleichnamigen Arnstädter Familie verwandt sein; vgl. auch Dok II, S. 20 f., 547 f.

⁹ Falck, S. 36 f.

¹⁰ Vgl. Marpurgs Anekdote, Dok III, S. 426.

¹¹ BJ 1960, S. 14 f. (W. Neumann); NBA I/37 Kritischer Bericht, S. 7 ff. (ders.); NWK, S. 507 ff.; Dok II, S. 245 f.

chungen von ihrem Urbild, der am 3. August 1725 aufgeführten Huldigungskantate „Der zufriedengestellte Äolus“ (BWV 205). Möglicherweise hat W. F. Bach die an vorletzter Stelle stehende Baß-Arie unter Höherlegung einiger schwer erreichbarer Töne dem Tenor übergeben (wie bei der Aufführung von 1757, vgl. unten), vielleicht auch das Instrumentarium verringert oder anderweitig verändert, doch muß dies Vermutung bleiben.

Alles vorstehend Festgestellte gilt gleichermaßen für eine Festmusik, die am 18. Dezember (sic!)¹² 1757 in der Liebfrauenkirche zu Halle erklang und deren Text unter der Signatur *Pon. QK Vd 2692b* als unpaginierter Einzeldruck in Oktavformat ebenfalls in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle (Saale) in folgender Form vorliegt.

*Music, | welche | an dem feyerlichst zu begehenden | Danckfeste | wegen
eines | der merckwürdigsten | und | glorreichsten Siege, | den | Seine Ma-
jestät, | unser allertbeurester König und Herr, | am 5ten December dieses
Jabres | über die gesamte Oesterreichische Macht | bey Lissa in Schlesien |
unter der starcken Hand des Allmächtigen | heldenmüthigst erfochten hat, |
am 4ten Adventssonntage | den 18ten November | in der | Hauptkirche zu
U. L. Frauen | in Halle | Vor- und Nachmittags | aufgeführt wird. |
HALLE, | gedruckt bey Johann Friedrich Grunerten, | 1757.*

[S. 2 leer]

[S. 3:]

Vormittags.

Chor.

*Die Religion, die Vorsicht, der Glaube,
die Freude.*

*Blast Lermen, ihr Feinde, verstärcket die Macht,
Jerusalem bleibt unbewegt.
Blitz, donnert und kracht,
Zerschmettert die Mauern, verbrennet die Wälder,
Verwüestet aus Rasgier die Städte und Felder,
Und kämpft, bis Roß und Mann erlegt.*

V. A.

[S. 4:]

Recitativ.

*Die Ja, ja!
Reli- Nunnebro sind die Zeiten da,
gion. Daß ich den Völkern kan entdecken,
Gott sey, wie in der alten Zeit,
Auch noch jetzt der Vermessenheit
Ein offenklares Schrecken.*

¹² Den Fehler des Textdruckes hat Falck nicht bemerkt.

*Man kan ja sehn,
 Was nur bisher
 Durch seinen Arm und wunderbaren Rath geschehn.
 Er schützt Zions Mauren,
 Will gleich der freche Feind,
 Mit Stoltz und Wut vereint,
 Auf seine Trümmern lauren.
 Ich habe mich, ob er gleich oft gedräut,
 Doch nicht vor seinem Stoltz gescheut.
 Auch heute legt mein GOTT dem Frömmsten meiner Helden
 Den Lorber um Sein siegreich Haupt,
 Und will das, was die Welt nicht glaubt,
 Durch meines Friedrichs Arm den wildsten Völckern melden.*

Aria.

*Nun blühet das Vergnügen,
 Da Er, mein Held, den Feind erlegt.
 Mein Friedrich, der mein Rachs Schwerdt trägt,
 Soll ihn noch oft besiegen.*

V. A.

[S. 5:]

Recitativ.

*Die So höre dann,
 Vor- Und blicke mich mit frohen Freudenthränen an;
 sicht. Laß Welt und Hölle blitzen!
 Mein Held, mein Friederich,
 Der Schutzberr deiner Ruh, soll dich beschützen.
 Er trägt das Schwerdt für mich,
 Er decket dich.*

Aria.

*Der Herr, Dein Eifer für die Rechte
 Glaube. Macht, daß ieder Deiner Knechte
 Schutz und Hülfe finden kan.
 Wird Dein Zion künftig klagen,
 Wird ich sagen:
 Denck, was GOTT bisher gethan.*

V. A.

[S. 6:]

Nachmittags.

Nach geendigter Sinfonie.

Recitativ.

*Ja! ja! es hat mein GOTT
 Die Hirtentreu schon längst vor diesen
 Mit Segen, Kraft und Muth bewiesen.
 O angenehme Lust,
 Die sich in allen Adern reget!*

*Es wird erhört,
Was stets für Ihn mein Flehn begehrt,
Was man für Ihn gen Himmel trägt.*

Aria.

*Der Glaube. So lebet, ihr Frommen, auf Friederichs Höhen
Im Segen und Ruh.
Kommt, eilet herzu,
Hier blühet euer Wohlergeben.*

[S. 7:]

Recitativ.

V. A.

*Die Freude. Dein Unterthan, Held, ist erfreut,
Daß ihm Dein frölich Siegesfest
Ein frohes Dancklied schallen läßt;
Sein Hertze brennt vor innigstem Verlangen,
Den Lorber, der Dich schmückt, mit Demuth zu umfangen.*

Terzetto.

*Freude, Glaube, Vorsicht.
Ihr Enckel, lasst es künftig lesen,
Was GOTT durch unsern Held gethan;
Damit die Nachwelt sehen kan,
Sein Ruhm sey Cronen werth gewesen.*

Recitativ.

*Die Religion. Wohlan, mein Friedrich soll auch künftig siegen,
Und mich durch seinen Muth vergnügen.
Ein ieder Unterthan nimt ihn mit tausend Freuden auf.
Ihr Jubel, flügelt euren Lauf!
Ihr sollt, was jetzt des Helden Bürger singen,
Vor meines GOTTes Thron hin bringen.*

[S. 8:]

Chor.

*Friedrich lebe! Friedrich lebe!
Bis der Bau der Erden fällt.
Held, Dein Ruhm soll sich erhöhen
Und Dein bobes Wohlergeben
Stets in vollem Wachsthum stehen
Alsdann ists wohl um Reich und Land bestellt.*

Auch dieser Text kann seine Herkunft nicht verleugnen: alles nur irgend Brauchbare aus der Kantate 205a wurde übernommen und nach Möglichkeit unangetastet gelassen, die Umdichtung greift gegebenenfalls auf die Rambach-Kantate von 1756 zurück.

Die aus BWV 205a – mutatis mutandis aus der Äolus-Kantate BWV 205 – stammenden Sätze werden also in folgender Reihenfolge (Zählung nach

BWV 205a) erklingen sein: 1, 2, 3, 10, 5; 4, 11, 6, 12, 14, 15. Die Textgestalt sowie die Zuteilung der Stimmlagen Baß – Alt – Tenor – Sopran an *Religion, Vorsicht, Glaube* und *Freude* (Sopran und Alt auch in umgekehrter Zuordnung denkbar) lassen – ohne Berücksichtigung deklamatorischer Varianten – auf folgende Besonderheiten schließen.

Satz 1 bis 3 (Zählung immer nach BWV 205a) konnten unverändert bleiben. In Satz 10 übernahm der Alt (?) nur den verkürzten Part der Pallas, gegebenenfalls unter Verzicht auf die Spitzentöne des Soprans. Satz 5 und 4 blieben wieder unverändert, die hochliegende Baßpartie von Satz 11 wurde dem Tenor übertragen und wohl im Hinblick auf einige tiefe Töne erleichtert. Satz 6, der für BWV 205a ohnehin neu komponiert worden sein muß, bedurfte ganz oder teilweise der Neuschöpfung, da er nicht mehr dem Baß, sondern dem Sopran (oder Alt?) zufiel, doch blieb der Arbeitsaufwand für dieses kurze Secco-Rezitativ gering. Vom Terzett (Satz 12) konnte nur der Anfang übernommen werden, Satz 14 mußte wegen des Wechsels der Stimmlage (Baß statt Sopran) wie Satz 6 behandelt werden, der Schlußchor konnte wieder unverändert bleiben. Über das Aussehen der „Sinfonie“ sind nur Vermutungen möglich; vielleicht stammte wenigstens sie aus der Feder W. F. Bachs.¹³

Aus dem Geschilderten ergibt sich mit hinreichender Sicherheit, daß Wilhelm Friedemann Bach von seinem Vater das Aufführungsmaterial der Huldigungskantate BWV 205a geerbt hat, das vielleicht größtenteils noch aus dem Jahre 1725 stammte und zur Kantate 205 gehört hatte, auch deren Partitur¹⁴ mit umfaßte. Anscheinend sind die Handschriften der weltlichen Kantaten 1750 nach einem anderen Verfahren geteilt worden als die der Kirchenkantaten.¹⁵ Wenn etwa Wilhelm Friedemann Bach das gesamte Material zu BWV 205 und 205a erhalten hat – wir betrachten dies als erwiesen –, sein Bruder Carl Philipp Emanuel die vergleichbaren Quellen zu BWV 207 und 207a, so würde ein solches Vorgehen plausibel den Totalverlust so vieler weltlichen Kantaten Joh. Seb. Bachs erklären. Die Auswertung der beiden Textdrucke aus den Jahren 1756 und 1757 hätte uns somit der Beantwortung der zu Beginn dieses Beitrages aufgeworfenen Frage ein kleines Stück näher gebracht. Noch problematischer als bisher erscheint freilich W. F. Bachs Verhältnis zum Parodieverfahren, doch mag es in dieser Hinsicht mit der von uns gewählten Überschrift sein vorläufiges Bewenden haben.¹⁶

¹³ Vielleicht identisch mit dem – ebenfalls vermißten – Instrumentalstück, das auch der Kantate „O Himmel, schon“ (Fk 90) am 24. Januar 1758 vorausging.

¹⁴ Diese Partitur gehörte vor 1818 Johann Nikolaus Forkel in Göttingen; über die Provenienz war bisher lediglich bekannt, daß die Hs. wahrscheinlich nicht zum Erbeil C. Ph. E. Bachs gehörte. Eine gesonderte Partitur der Fassung BWV 205a hat ohne Zweifel nie existiert. Die zweimalige Einrichtung und Benutzung der Stimmen durch W. F. Bach könnte Vernichtung oder Verlust begünstigt haben.

¹⁵ Vgl. Dürr Chr, S. 10f.

¹⁶ Wer die Umdichtungen von 1756 und 1757 besorgte, war bisher nicht zu ermitteln. Es handelt sich durchweg um „dichterische Parodien“; vgl. zu dieser Klassifizierung BJ 1965, S. 72f. (W. Neumann).

Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlichter Briefe*

Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

Zu Beginn des Jahres 1905 erschien im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig das Buch „*J. S. Bach, le musicien-poète*“ (XX, 455 Seiten) des dreißigjährigen Verfassers, der in Straßburg seit 1894 als Organist des Chores zu St. Wilhelm, seit 1899 als Vikar zu St. Nicolai, seit 1902 als Privatdozent für Theologie an der Universität und seit 1903 als Leiter des theologischen Studienstifts Collegium Wilhelmitanum (Thomasstift) tätig war. In rascher Aufeinanderfolge erschienen von März 1905 an zahlreiche Besprechungen dieses Buches in führenden Zeitschriften der französischen und deutschen Geisteswelt (zwanzig konnten bisher durch den Verfasser nachgewiesen werden), aus der Feder maßgebender Persönlichkeiten, für die alle das Erscheinen dieses Werkes ein Ereignis in der Literatur der Musik bedeutete.¹ Schweitzer hatte bisher bereits die folgenden vier Werke veröffentlicht:

„*Eugène Munch, 1857-1898*“, Mülhausen 1898, 25 Seiten (auf französisch geschrieben und anonym erschienen; eine Würdigung seines Lehrers in der Musik und im Orgelspiel während seiner Gymnasialzeit im elsässischen Mülhausen)

„*Die Religionsphilosophie Kants von der Kritik der reinen Vernunft bis zur Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*“, Freiburg i. B., Leipzig und Tübingen 1899, VIII, 325 Seiten (seine philosophische Doktordissertation)

„*Das Abendmahlproblem auf Grund der wissenschaftlichen Forschung des 19. Jahrhunderts und der historischen Berichte*“, Tübingen und Leipzig 1901, XI, 62 Seiten (seine theologische Lizentiatenarbeit)

„*Das Messianitäts- und Leidensgeheimnis, eine Skizze des Lebens Jesu*“, Tübingen 1901, XII, 109 Seiten (seine theologische Habilitationsschrift)

Außerdem hatte er (anonym) den 1. Band des Klavierlehrbuchs seiner ehemaligen Lehrerin Marie Jaëll, „*Le Toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie*“ (1895 in Paris bei Costallat erschienen) ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzung war 1902 bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel „*Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage*“ erschienen (91 Seiten).

Das Bach-Buch war nicht nur die umfangreichste der bisherigen Veröffentlichungen Schweitzers, es war auch in anderer Hinsicht ein Werk besonderer

* Im Gedenken an die 100. Wiederkehr des Geburtstages von Albert Schweitzer (geb. am 14. Januar 1875 in Kaysersberg [Oberelsaß], gest. am 4. September 1965 in Lambaréne [Gabun]) sowie an das 70jährige Jubiläum seines Bach-Buches.

¹ Siehe im BJ 1905, S. 111-113, die Besprechung von Friedrich Ludwig, der sich 1905 als Dozent für Musikwissenschaft an der Straßburger Universität habilitiert hatte, als Nachfolger seines Lehrers G. Jacobsthal, bei dem auch Schweitzer in die Lehre gegangen war.

Art für seinen Verfasser. Es war das erste Werk, das Schweitzer ohne einen bestimmten Anlaß geschrieben hatte und ohne die Absicht, damit eine bestimmte berufliche Stellung zu erwerben. Im April 1906 schrieb er aus einem Erholungsurlaub in Santa Margherita Ligure an der Bucht von Rapallo an den Musikdirektor Gustav von Lüpke in Kattowitz, der mit seiner Besprechung im Münchner „*Kunstwart*“² einen entscheidenden Anstoß für die Übertragung des Werkes ins Deutsche gegeben hatte: „Dieses Buch ist mein liebstes Kind. Ich habe mir die Zeit dazu von anderen Berufsarbeiten abgespart, und das meiste daran ist erst nach Mitternacht geschrieben. Es sollte eine Gabe für Pariser Freunde sein, und ich dachte an keinen Erfolg, nur daran, einigen Menschen Freude zu machen und dem alten Bach die Dienste des Menschen der die Schuhriemen löst zu leisten . . .“ Schweitzer hatte für die Arbeit an seinem Bach-Buch auch die Sommerferien im Berner Oberland benutzt, wo er in den Jahren 1901–1905 und später regelmäßig Gast im Kurhaus Grimmelalp im Diemtigtal (über Spiez am Thunersee) war. So schrieb er in ein Widmungsexemplar des französischen Bach-Buches für den Besitzer dieses Hotels im August 1905: „Ce livre est écrit en partie à Grimmelalp 1901–1904. Souvenir reconnaissant. Albert Schweitzer, Août 1905.“ Und im Juni 1908, nach Erscheinen des deutschen Bach-Buches im Dezember 1907 und einer Besprechung darüber aus der Feder G. von Lüpkes in der „*Neuen Musik-Zeitung*“,³ schrieb Schweitzer an diesen: „Den ‚Reimarus‘ und den ‚Bach‘ – die Bücher – liebe ich so sehr, weil ich sie geschrieben habe, nicht um damit ‚etwas zu werden‘, sondern rein um der Wissenschaft und der Kunst willen. Es klebt keine Spur von Ehrgeiz daran.“⁴ Die bis heute erreichte Auflagenhöhe des Bach-Buches (bei stets unverändert nachgedrucktem Text!) hat alles Vergleichbare in der Musikkultur weit hinter sich gelassen.

Das Erscheinungsjahr des französischen Bach-Buches war von entscheidender Bedeutung für Schweitzer, begann er doch in diesem Jahr, seinen mit 21 Jahren gefaßten Entschluß zu verwirklichen: sich von seinem 30. Lebensjahr an einem unmittelbaren menschlichen Dienen zu weihen. Zu Beginn des Wintersemesters immatrikulierte er sich als Student der Medizin an der Universität Straßburg, um sich später als Arzt nach Äquatorialafrika zu begeben, und kündigte gleichzeitig seine Stellung als Leiter des theologischen Studienstifts, im Hinblick auf seine zu erwartende Inanspruchnahme durch das bevorstehende Studium.

Eine ausführliche Erklärung der Umstände, die Schweitzer veranlaßten, ein so umfangreiches Buch über den Thomaskantor zu veröffentlichen, 25 Jahre nach Erscheinen des zweiten Bandes von Philipp Spittas monumentaler Biographie im gleichen Verlag, gibt Charles-Marie Widor in seinem Vorwort zu

² 19. Jg., 2. Aprilheft, S. 60–64.

³ 29. Jg., Nr. 11, Stuttgart/Leipzig, 5. März 1908, S. 244–245.

⁴ Mit „Reimarus“ ist das Buch „*Von Reimarus zu Wrede, eine Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*“ (Tübingen 1906) gemeint, das 1913 in zweiter, erweiterter und revidierter Auflage unter dem Titel „*Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*“ erschien.

Schweitzers Buch. Widors Erklärung enthält auch die Begründung dafür, weshalb er seinen jungen Schüler und Freund bereits im Jahre 1900 veranlaßt hatte, für die französischen Organisten und für die Schüler des Pariser Konservatoriums eine Studie über die Bachschen Choralvorspiele für Orgel zu schreiben, insbesondere über den Symbolismus dieser Kompositionen (siehe in diesem Zusammenhang auch Schweitzers Selbstbiographie „*Aus meinem Leben und Denken*“, Leipzig 1931, Kap. VII: „Das französische und das deutsche Buch über Bach“). Widors weitere Anregung, nämlich zu einer Ausgabe der Choralvorspiele, in der die literarischen Texte, die der Musik zugrunde liegen, jeweils am Anfang der Komposition wiedergegeben sind, und in der die von Bach beabsichtigte chronologische Anordnung nach der Reihenfolge der Sonn- und Festtage des Kirchenjahres berücksichtigt wird, wurde von Schweitzer erst später, in seiner „*kritisch-praktischen Ausgabe sämtlicher Orgelwerke*“ von J. S. Bach, verwirklicht (Bd. 1–5, gemeinsam mit Ch.-M. Widor herausgegeben, New York 1912, 1913; Bd. 6–8, gemeinsam mit Ed. Nies-Berger herausgegeben, New York 1954, 1967).

Über ein halbes Jahrhundert später, im Dezember 1956, schrieb Schweitzer aus Lambarene seinem Leipziger Verleger über die Entstehung seines Bach-Buches:⁵

Es bereitet mir Genugtuung aus Ihrem Briefe zu erfahren, dass mein Bach-Buch immer noch etwas gilt. Ich dachte, dass zur Zweihundertjahrfeier des Todes Bachs Werke über ihn erscheinen würden, die meines dazu verurteilen würden, der Vergessenheit anheimzufallen, schon alleine deswegen, weil in ihm die Bachforschung der Zeit nach 1900 nicht berücksichtigt sein konnte. Aber trotz der Schwäche, die dieses bedeutet, behauptet es sich doch in der Gunst der Bachliebhaber. Eigentlich war es eine Vermessenheit von mir, dieses Buch zu schreiben. Ich war ja kein Musikwissenschaftler vom Fach, obwohl ich Kenntnisse auf ihm besass. Wenn Widor nicht von mir verlangt hätte, ein Buch über Bach zu schreiben, weil in Frankreich damals keines vorhanden war, das in einigermaßen gediegener Weise über ihn berichtete, hätte ich mich nicht bewogen gefühlt, über ihn zu schreiben.

Zu meiner grossen Überraschung zeigten berufene Kritiker auch in Deutschland Interesse für das Werk und verlangten seine Übersetzung in deutsch. Unter ihnen waren Hugo Riemann und Fritz Lubrich.⁶ Den Erfolg des Buches erkläre ich mir daraus, dass ich wagte, dem Dogma von Spitta und anderen, dass Bach reine Musik sei, zu widerspre-

⁵ Die Wiedergabe der Briefe und Briefzitate Schweitzers erfolgt in ihrer originalen Rechtschreibung und Zeichensetzung. (Schweitzer hat seine Briefe zeitlebens nur mit Hand geschrieben, er hat niemals diktiert und auch keine Schreibmaschine für seine Korrespondenz verwendet. Er benutzte nie – auch nicht in seiner frühen Zeit – die damals noch durchaus übliche alte deutsche Frakturschrift, sondern ausschließlich lateinische Buchstaben, unter Verwendung von „ss“ anstelle von „ß“, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, daß er aus einer altelsässischen Familie stammte, in der die Korrespondenz bald französisch, bald deutsch geführt wurde.)

⁶ In den von dem deutschen Kirchenmusiker Fritz Lubrich (1862–1952) herausgegebenen Zeitschriften „*Die Orgel. Centralblatt für Kirchenmusiker u. Freunde kirchlicher Tonkunst*“ und „*Kirchenmusikalisches Archiv*“ hatte Schweitzer in den Jahren 1910 und

chen, sondern feststellte, dass er überall, wo ein vorausgesetzter Text etwas Bildliches enthält oder auch nur voraussetzt, er dieses in seiner Musik darstellt. Einen Vorteil bot mein Buch auch in der Hinsicht, dass es auf die Probleme der Wiedergabe der Bachschen Werke einging, was bis dahin eigentlich niemand getan hatte. Dabei kam mir zu statten, dass ich seit Jahren der Begleiter an der Orgel der Bachaufführungen durch Ernst Münch in der Kirche zu St. Wilhelm in Strassburg war. Was die Probleme der Wiedergabe der Orgelwerke anging, hatte ich als Lehrmeister die schönen Silbermannorgeln des Elsasses gehabt, auf denen ich aufgewachsen war. Damals standen sie noch in ihrem Silberglanz da. Die Orgelumbauten und Kirchenheizungen hatten ihnen noch keinen Schaden angetan. Sie haben mich gelehrt, dass die moderne Registrierung, der man Bachs Orgelwerke unterwarf, falsch sei, und dass sie in der Entgegensetzung eines schönen kontinuierlichen Forte des Hauptklaviers und des schönen hellen Piano der Nebenklaviere verliefen. In dieser Weise, durch die Umstände begünstigt, konnte ich das Buch über Bach schreiben.

Ich hoffe in mein Bachbuch noch die Ergebnisse der neueren Bachforschung einarbeiten zu können. Sollte es mir nicht mehr gelingen, so kann ein anderer einmal diese nicht schwierige Überarbeitung vornehmen . . .⁷

Die fachlichen Voraussetzungen, die der junge elsässische Musiker und Gelehrte für die Aufgabe mitbrachte, über den ursprünglichen Auftrag einer Studie über die Choralvorspiele hinaus ein ganzes Buch über den Thomaskantor zu schreiben – denn das war das Ergebnis mehrerer Unterhaltungen zwischen Schweitzer und Widor im Laufe der Arbeit an dieser Studie –, waren denkbar günstige. Seine erste ernsthafte Einführung in das Werk J. S. Bachs hatte Schweitzer als Gymnasiast durch seinen Mülhauser Lehrer Eugen Münch erhalten, der erst kurz zuvor von der Berliner Hochschule für Musik gekommen war, wo ihn die damals erwachende Begeisterung für Bach ergriffen hatte. Als Student in Straßburg, damals einer Hochburg der Bachbewegung, wirkte er als Organist bei den berühmten Bach-Aufführungen des Chores zu St. Wilhelm unter Leitung von Ernst Münch, dem Lehrer für Orgel und Kirchenmusik am städtischen Konservatorium, einem Bruder von Eugen Münch. Den letzten Schliff in seinem Orgelspiel hatte Schweitzer von Widor

1911 gemeinsam mit Widor mehrere Aufsätze „aus den Vorarbeiten zu einer Ausgabe der Bachschen Orgelwerke für Amerika. – Schirmer, New York“ veröffentlicht, die sich mit Fragen der Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von J. S. Bach befaßten und deren Texte in die „allgemeinen Vorreden zur Orientierung über die Prinzipien der Ausführung der Praeludien und Fugen“ der ersten Bände jener Ausgabe eingearbeitet wurden.

⁷ Eine wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Albert Schweitzers wird durch den Verlag Lambert Schneider (Heidelberg) vorbereitet, in Zusammenarbeit mit einem Herausbergremium, dem der Schreibende als verantwortlicher Herausgeber für die Abteilung „Schriften zur Musik“ angehört. In diese Abteilung soll sowohl das französische als auch das deutsche Bach-Buch mit entsprechendem editorischem Apparat aufgenommen werden: Die Einleitung wird die beiden Werke in den Zusammenhang ihrer Zeit und der Lebensgeschichte Schweitzers stellen und auch auf die weitere Geschichte der Fachliteratur und der Bachauffassung bis heute eingehen; der wissenschaftliche Apparat wird die Ergebnisse der neueren Bachforschung im Sinne Schweitzers in den Text einarbeiten.

in Paris erhalten, bei dem er seit 1893 in seinen Ferien mehrere Male Unterricht genommen hatte, auf der von A. Cavallè-Coll erbauten Orgel zu St-Sulpice. Bei G. Jacobsthal, einem Schüler von H. Bellermann und (seit 1897) Inhaber des ersten ordentlichen Lehrstuhls für Musikwissenschaft an einer deutschen Universität (Straßburg), hatte er sich in Musiktheorie ausgebildet. Die ständige praktische Beschäftigung mit dem Werk des Thomaskantors seit seiner Schulzeit erhielt schließlich auch wichtige Impulse durch Schweitzers theologisch-philosophische Studien. Männer wie die beiden Theologieprofessoren Julius Smend und Friedrich Spitta (Bruder des Bach-Biographen) wirkten damals in Straßburg und brachten die Kirchenmusik zu großer Blüte. Beide gaben gemeinsam die „*Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*“ heraus, in der später auch Schweitzer publizierte.

Die sich über 65 Jahre erstreckende persönliche Beziehung zwischen Schweitzer und der Firma Breitkopf & Härtel – eine ungewöhnlich langwährende Verbindung zwischen einem Autor und seinem Verlag! – begann mit dem folgenden Empfehlungsschreiben des Pariser Musikverlegers Costallat, damals Agent des Leipziger Musikverlags für Frankreich, zugunsten des 25jährigen Verfassers:

Messieurs Breitkopf & Härtel
à Leipzig.

Paris, le 5 Décembre 1900.

Chers Messieurs.

Notre ami I. Philipp⁸ nous recommande très chaleureusement un ouvrage sur les Choralis de J. S. Bach de Mr. Albert Schweitzer qui vous fera parvenir son manuscrit.

Mr. Schweitzer, docteur en Philosophie est en ce moment vicaire à Strasbourg. C'est un des plus remarquables organistes de l'Alsace. L'ouvrage pourra être traduit en allemand par l'auteur.

Nous vous serions très obligés d'examiner avec soin cette proposition et nous espérons que vous pourrez lui donner une suite favorable.

Agréez chers Messieurs nos meilleurs compliments

Costallat & Cie.

Der erste Brief von Schweitzer an Breitkopf & Härtel trägt kein Datum, ist aber mit Sicherheit Anfang Juli 1901 geschrieben, denn am 10. Juli schrieb Schweitzer dem Verlag einen kurzen Brief mit folgendem Wortlaut: „Soeben sehe ich, daß ich den Brief fortgeschickt habe ohne das Empfehlungsschreiben von Costallat. Ich sende es daher sogleich nach.“ – siehe den ersten Satz des folgenden Briefes:

⁸ Bei Isidore Philipp (1863–1958), dem bekannten französischen Pianisten und Professor am Pariser Conservatoire von 1893 bis 1934, hatte Schweitzer während seiner Aufenthalte in der französischen Hauptstadt Klavier studiert, zur gleichen Zeit, als er auch bei Marie Jaëll Klavierunterricht genommen hatte – siehe „*Aus meinem Leben . . .*“, Kapitel 2 „Paris und Berlin. 1898–1899“. Später blieben Lehrer und Schüler in lebenslänglicher Freundschaft miteinander verbunden.

An die Verlagsfirma
Breitkopf und Härtel.

Dr. A. Schweitzer.
Strassburg i/E.
Thomasstaden 1.⁹
[Anfang Juli 1901]

Sehr geehrter Herr.

Beiliegendes Empfehlungsschreiben von Costallat ermutigt mich Sie in der vorliegenden Angelegenheit anzugehen. Im Auftrag von Herrn Prof. Ch. M. Widor in Paris, dessen langjähriger Schüler und intimer Freund ich bin, habe ich in französisch eine allgemeinverständliche Studie über den poetischen Gehalt der bachschen Orgelchoräle verfasst. Diese Schrift soll den französischen Organisten, und besonders den Schülern des pariser Conservatoriums, das Verständnis dieser grandiosen und vielleicht reichsten Seite des bachschen Schaffens erschliessen.

In einer knappen Darstellung giebt sie einen Überblick über die Geschichte der Melodien und der Texte. Nach einer Würdigung der Jugendwerke folgt eine Analyse der drei grossen Sammlungen aus den Meisterjahren: des Orgelbüchleins, der grossen Choräle im IIIten Teil der Klavierübungen und der achtzehn Choräle. Den Abschluss bildet ein Capitel über die Bedeutung dieser im innersten Wesen modernen Werke in der Geschichte der Kunst.

Es handelt sich also um ein Handbuch für Organisten, in welchem sie alles finden, was man über den Choral wissen muss, um in das Verständnis der Choräle Bachs einzudringen.

Der ungeteilte Beifall Widors, der das Manuscript [sic] kennt und die Zustimmung, welche das Werk von den verschiedensten Seiten erfuhr, gaben mir den Gedanken ein, es auch in entsprechender deutscher Umarbeitung erscheinen zu lassen. Das Interesse nicht nur der Organisten, sondern auch der gebildeten musikalischen Kreise, wendet sich in steigendem Masse den Chorälen Bachs zu. Wie ich in diesen Tagen gelesen habe, sollen sie durch Transscriptionen von Max Reger noch allgemeiner zugänglich gemacht werden. Auch deutsche Organisten und Bachkenner halten ein entsprechendes Handbuch für wünschenswert und nötig. So komme ich dazu bei Ihnen anzufragen, ob sie eventuell geneigt wären dem Gedanken einer deutschen Herausgabe des Werks näherzutreten.

Ich wende mich an Sie, weil Ihr Haus die Publikation der Werke Bachs unternommen hat und die Kenntnis seiner Kunst erst ermöglicht hat. Sie geben augenblicklich die Choräle neu heraus. Diese Studie wäre gleichsam ein erklärendes Begleitschreiben. Sie dringt gerade darauf, dass der Organist die Choräle in der Zusammenstellung von Bach erfasst, dass man z. B. das Orgelbüchlein nicht mit andern Stücken vermischen darf, wie es Peters im Vten Band thut. Das Ideal wäre es, wenn sie auch die grossen Choräle in dem ursprünglichen dem historischen, nicht in dem alphabetischen, Zusammenhang herausgäben. Ich ersehe aus ihrem Prospect, dass Sie das letztere beabsichtigen. Nichts ist so sehr geeignet den Organisten das Verständnis von Bachs Chorälen zu erschweren, als wenn Sie in bunter Reihe grössere Jugendwerke, Transscriptionen (die schüblerschen Choräle) und

⁹ Schweitzer hatte bereits vom 1. Mai bis 30. September 1901 die provisorische Leitung des Collegium Wilhelmitanum inne, dessen Direktion er am 1. Oktober 1903 endgültig übernahm, als Nachfolger von Gustav Anrich, dem nach Tübingen berufenen Professor für Kirchengeschichte – siehe „Aus meinem Leben . . .“, Kapitel 5 „Lehrthätigkeit an der Universität. Geschichte der Leben-Jesu-Forschung“. Schweitzer liebte dieses Stift sehr, in dem er schon als Student seit Oktober 1893 als Alumne gewohnt hatte.

die Meisterwerke untereinander haben. Das verwirrt sie; sie halten sich oft bei dem weniger Bedeutenden auf. Doch dies nur nebenbei, als ein frommer, bescheidener Wunsch, der mir aus meinen Studien erwachsen ist.

Trotzdem das Empfehlungsschreiben von Costallat vom 5 Dec. datiert ist, komme ich erst jetzt dazu davon Gebrauch zu machen. Ich wollte vorerst das Manuscript vollständig ausarbeiten. Das ist nun geschehen. Die Arbeit wird jedoch erst nächsten Winter erscheinen, da ich augenblicklich mit dem Druck einer grösseren historischen Studie und durch die Vorbereitung meiner Habilitation an der strassburger theologischen Fakultät in Anspruch genommen bin. Das deutsche Manuscript bekämen Sie im Frühjahr.

Mein Verleger für theologische und philosophische Werke ist Mohr in Leipzig (Tübingen). Bei ihm erschien meine grosse Studie über Kant, deren Bedeutung zum Teil gerade auf dem Gebiete der Aesthetik liegt.

Mit Bach beschäftige ich mich seit meiner Jugend. Seit acht Jahren bin ich Organist der Bachaufführungen des Wilhelmerchors zu Strassburg, dessen Leiter, Herr Musikdirektor E. Münch, Ihnen bekannt ist, da Sie schon mehrmals für uns Stimmen unveröffentlichter Cantaten herausgaben. Als mein intimer Freund und als hervorragender Bachkenner steht er meinem Plan sehr nah. Er wird Ihnen gern über meine Fähigkeiten und mein Werk Auskunft erteilen. Darum gebe ich Ihnen seine Adresse an: Pioniergasse 2. Ausserdem erlaube ich mir Sie an Ch. M. Widor (7 rue des Saints-Pères, Paris) und den bekannten Klavierpädagogen I. Philipp (1 rue de Chateaudun, Paris) zu verweisen, wenn Sie je die Befürchtung hegen sollten es mit einem schriftstellernden Amateur zu thun zu haben.

Ich habe die Studie verfasst aus Interesse für die bachsche Kunst. Darum wende ich mich an Sie: mein Werk schlägt in ihr Gebiet ein und unterstützt Ihre künstlerischen Bestrebungen. Es würde mir zur Befriedigung gereichen es in Ihrem Verlag erscheinen zu sehen. Darum bitte ich Sie ergebenst mir mitteilen zu wollen, ob Sie diesem Plane irgendwie näher zu treten gedenken. Widor schreibt die Vorrede zu dem Buch.

In Erwartung Ihrer geneigten Antwort

zeichne ich hochachtungsvoll und ergebenst

Dr. A. Schweitzer

z. Z. Studiendirektor im Thomasstift zu
Strassburg i/E.

Thomasstaden 1.

Der Brief bezieht sich, ebenso wie der Empfehlungsbrief von Costallat, auf die obenerwähnte Studie, die als solche niemals im Druck erschien, sondern sich im Lauf der folgenden Jahre zu dem französischen Bach-Buch Schweitzers ausweitete. Die erhaltenen Manuskripte dieser Studie zeigen, daß ihr Text mehr oder weniger unverändert in denjenigen des Bach-Buches übernommen wurde. Interessant ist, daß Schweitzer selber schon damals an eine deutsche Fassung dachte, die er als „entsprechende deutsche Umarbeitung“ (d. h. nicht als „Übersetzung“) bezeichnete (Absatz 4 des Briefes), in der klaren Erkenntnis, daß eine deutsche Übertragung die andersartigen Voraussetzungen des deutschsprachigen Lesers berücksichtigen müßte.

Bei der „grösseren historischen Studie“ (Absatz 6 des Briefes) dürfte es sich um das vierte der zu Beginn dieses Beitrages erwähnten Werke Schweitzers

handeln, dessen Vorrede das Datum „August 1901“ trägt. Die Habilitation erfolgte im Jahre 1902. Es wirkt überraschend, daß Schweitzer an dieser Stelle die Bedeutung seiner „grossen Studie über Kant . . . gerade auf dem Gebiet der Aesthetik“ hervorhebt – offensichtlich deshalb, um seinem zukünftigen Verleger mit dieser Anspielung zu suggerieren, daß seine Bach-Studie keineswegs nur für den Praktiker, sondern ebenso auch für den philosophisch-ästhetisch interessierten Leser von Bedeutung sei. Man spürt aus diesem Brief das gesunde – und durchaus berechnete – Selbstbewußtsein des 26jährigen Autors, der sich im Wissen um seine Kenntnis der Materie auszudrücken versteht.

Drei Jahre vergingen, bis das Manuskript des französischen Bach-Buches beendet war und Schweitzer es dem Leipziger Verlagshaus in einem ausführlichen Brief anbieten konnte. Es war „ein neues Intermezzo“, wie sein Verfasser es in seiner „Selbstdarstellung“ (Leipzig 1929, S. 13) nannte, an dem er „gewissermaßen zur Entspannung“ gearbeitet hatte, während er gleichzeitig seine Geschichte der Leben-Jesu-Forschung schrieb, die anfangs ebenfalls nur als ein Aufsatz gedacht gewesen war:

An den Verlag von Breitkopf und Härtel
Leipzig.

Strassburg Thomasstaden 1.

24. Juni 04.

Dr. A. Schweitzer

Privatdozent an der Universität
Strassburg.

Sehr geehrter Herr

Vor 8 Monaten hatte ich die Ehre Sie zu benachrichtigen dass ich an der Fertigstellung eines grösseren französischen Werkes über Bach arbeitete und Sie zu fragen, auf Grund einer Empfehlung des Hauses Costallat, ob Sie nicht geneigt wären das Werk eventuell in Ihren Verlag zu nehmen. Sie antworteten mir ich möchte Ihnen das Manuscript zusenden, wenn es fertig wäre. Dies ist nun der Fall, und ehe ich mit einem andern Verleger unterhandle, möchte ich zuerst Ihnen das Manuscript anbieten, ob Sie ein Interesse haben es zu übernehmen.

Einige Worte über die Entstehung und Tendenz des Werkes. Es wurde geschrieben auf Anregung von Widor in Paris, der ein Hauptvorkämpfer für Bach in Frankreich ist und der in seiner Stellung am Conservatorium viel für das Bachstudium gethan. Er und seine Freunde empfanden es nun sehr unangenehm, dass kein ausführliches Werk über Bach in französischer Sprache existiert, denn auch die neueste Bachbiographie von William Cart (1899) ist nur eine Sammlung der banalsten Bachaneddoten, aber lässt den Musiker, der sich über die Werke orientieren will, vollständig im Stich. Es blieb ihnen nichts anderes übrig als sich mit der englischen Übersetzung des Spitta notdürftig zu behelfen. So thut es z. B. Guilmant, der mir auch von der absoluten Notwendigkeit eines französischen Bachwerkes gesprochen. Auch Saint-Saëns, dem Professor Philipp öfters von diesem Werk gesprochen, Vincent d'Indy, Vierre der Orgelprofessor am Conservatorium, Guy Ropartz, der Direktor des Konservatoriums zu Nancy, Lichtenberger der bekannte Musikschriftsteller interessierten sich lebhaft für das Zustandekommen des Werkes, und Gevaert, aus

Brüssel, mit dem ich mich letzthin in Paris länger über den Plan meines Buches unterhielt, sprach seine lebhafteste Zustimmung aus.

Der Plan ist von Widor und mir gemeinsam entworfen und wir haben eigentlich das Werk gemeinsam geschrieben, da ich ihm jedes Kapitel in der Skizze und Ausführung vorgelesen und wir daraufhin die endgültige Form zusammen feststellten. Ich bin nämlich sein langjähriger Orgelschüler und hier in Strassburg Organist der Bachaufführungen des Wilhelmchors unter Musikdirektor Münch, für den sie schon öfters Stimmen zu noch nicht aufgeführten Cantaten stechen liessen. Mein Hauptstudium war bisher Philosophie, wo ich ein grösseres Werk über Kant veröffentlicht habe. An der Universität lese ich protestantische Theologie.

Widor wird eine grosse Vorrede zu dem Werke schreiben: Über die Bedeutung des Bachstudiums für die moderne Musik. Was der französische Leser weder in Spitta noch in einer andern Bachbiographie findet, das sind gewisse Elementarmitteilungen über die Geschichte des Chorals, des Kirchenliedes, der Cantate, der Passionen und den liturgischen Einrichtungen der Gottesdienste für welche Bach seine Werke schrieb. Es herrscht da auch unter gebildeten Musikern eine radikale Unkenntnis. Einer wollte letzthin nicht glauben, dass die Passionen für den Gottesdienst geschrieben und dass die Choralmelodien darin nicht von Bach seien. Über den Zusammenhang zwischen dem deutschen Choral und dem lateinischen Kirchengesang wissen sie gar nichts: Widor selbst war erstaunt als ich ihm darüber etliche Aufklärung gab. Mit den Bachschen Orgelchorälen wissen Sie nichts anzufangen, da sie die entsprechenden Texte gar nicht kennen. Eine Übersetzung Spittas ins Französische, woran wir zuerst gedacht hatten, ist unmöglich, da das Werk absolut unfranzösisch geschrieben und an dem grossen Fehler leidet, dass alles in die Biographie eingezwängt wird, wodurch das Ganze unübersichtlich wird. Gerade die interessantesten Notizen liegen in den Anmerkungen. Auch das Princip der Einzelanalyse jedes Werkes von Bach ist ungünstig für die Anlage und der Umfang erschwert von vornherein seine weitere Verbreitung. Es galt also ein französisches Werk zu schreiben mit selbstständigem [sic], den Verhältnissen angepassten Pläne, mittlerer Grösse, welcher den Gebrauch von Spitta nicht aufhebt, sondern ihn gewissermassen als ausführliches Nachschlagewerk dem Ausländer, auch wenn er nur wenig deutsch versteht zugänglich macht. Es ist an der Zeit ein solches Werk zu veröffentlichen, da in Frankreich und Belgien das Bachstudium ungeheuer zunimmt. Der mit Widor entworfene Plan ist folgender:

I^{ter} Teil. Die geistliche deutsche Musik bis Bach

- Cap. I. Der Choral in seiner Bedeutung für Bach.
 II. Die Geschichte der Choraltexre.
 III. Die Geschichte der Choralmelodien.
 IV. Die Harmonisierung der Choräle bis Bach.
 V. Die Geschichte der Choralvorspiele bis Bach.
 VI. Geschichte der Cantaten und Passionen bis Bach.

Zu jedem dieser Capitel wird die Entwicklung bis zu den Jugendwerken Bachs inclusive durchgeführt.

II^{ter} Teil. La vie et le caractère de Bach

Dieser Teil bringt die ganze Biographie in Form eines knappen litterarischen Portraits Bachs, was ja die eigentliche Art der französischen Biographie ist.

- VII. Bach et sa famille.
 VIII. La situation et les fonctions de Bach à Leipzig.

- IX. Tournées artistiques. Les critiques et les amis.
- X. La modestie et l'amabilité de Bach.
- XI. Bach, l'autodidacte et le professeur.
- XII. La piété de Bach.
- XIII. La physionomie de Bach. Summa vitae.

III^{ter} Teil. La genèse des œuvres de Bach

In diesem Teil werden die einzelnen Gruppen von Werken in ihrem Entstehen geschildert und Bach bei der Arbeit beobachtet, auch das anekdotische der Handschriftenschicksale, Überarbeitungen, Parodien etc stärker zur Geltung gebracht als bisher. Jede Gattung hat ihr eigenes Capitel: 1) Orgelwerke. 2) Clavierwerke 3) Instrumentalwerke 4) Theoretische Werke 5) Kammermusik- und Orchesterwerke 6) Die Profancantaten (was für Frankreich besonders wichtig ist). 7) Das erste Jahr Leipziger Cantaten 8) Magnificat und Johannespassion. 9) Cantaten von 1724–29 10) Matthäuspassion 11) H Moll Messe und Weihnachtsoratorium 12) Die Cantaten von 1729–34 13) Die Choralcantaten der letzten Jahre. In diesem Abschnitt wird mehr das litterargeschichtliche der Compositionen gegeben; langatmige Analysen werden absolut vermieden. Jedoch wird jedes einzelne Werk zur Orientierung irgendwie erwähnt. Das Musikalische wird in einem allgemeinen Teil behandelt, der gewissermassen eine Einführung in das Wesen der Bachschen Musik darstellt.

IV^{ter} Teil. Le caractère de la musique de Bach

- 1) Le caractère descriptif de la musique de Bach.
- 2) La poésie musicale des Chorals pour orgue.
- 3) La poésie musicale des Cantates et des Passions.

Hier werden die Hauptgrundbegriffe der Bachschen Musik an typischen Exempeln entwickelt, etwa 150 kurze 3–4 taktige, einzeilige Themen, aus allen Werken gesammelt und nach Eigenart und Verwandtschaft [sic] gruppiert. Diese Anschaulichkeit ist absolut nötig, da die meisten Franzosen ausser den Clavierwerken fast nichts von Bach besitzen, weil die Cantaten nicht übersetzt sind, und die Ignoranz hierin, wie mir Widor und Gevaert gestanden wirklich gross ist. Einzelne Hauptcantaten werden herausgegriffen, auch Übersetzungsvorschläge etc. werden gemacht. Widor ist von diesem Capitel wegen seiner aesthetisch-musikalischen Eigenart besonders befriedigt.

V^{ter} Teil. De la façon d'exécuter les œuvres de Bach

Maximen und praktische Ratschläge über die Ausführung Bachscher Werke. Tempo, Nuancierung, Ausführung des bezifferten Basses, Orgelbegleitung, Instrumentierung, Chorbesetzung, etc. Für die Aufführung der Cantaten im Concertsaal, was ja in den romanischen Ländern sehr oft die einzige Möglichkeit ist, wird mir Gevaert in Brüssel die wichtigsten Bemerkungen aus seiner Erfahrung mitteilen. Für die grenzenlose Unwissenheit in dieser Hinsicht nur ein Beispiel: Bei der letzten Aufführung der Matthäuspassion in St. Eustache in Paris, wurde der Cantus firmus des Chorals – von den Solisten gesungen.

Dies der Plan des Werkes. Widor hat es schon ganz gelesen und wird ihnen dieser Tage darüber schreiben. Die zwei ersten Hauptteile befinden sich augenblicklich in Paris zur letzten Durchsicht bei Professor Philipp vom Conservatorium. Sie sind vollständig druckfertig. Herr Professor Philipp ist angewiesen sie Ihnen alsbald, wenn Sie es wünschen zu übersenden. Seine Adresse: . . .

Den Umfang schätze ich auf circa 30–35 Bogen. Kurze Notenbeispiele, immer nur einzeilig und nur 3–4 Takte circa 150. Im ersten Teil eine Reihe von Fussnoten mit biographischen Daten über die vorbachischen Musiker, da dies eine sehr empfindliche Lücke in der französischen Musikliteratur ist: Schütz und Scheidt sind ihnen ganz unbekannt in ihrer wahren Bedeutung.

Da ich das Werk als die ausserdeutsche Bachbiographie allgemein concipiert habe und für England und Amerika die Notwendigkeit einer klar orientierenden Arbeit, welche Spitta nicht überflüssig macht, wohl aber seine Benutzung als Nachschlagewerk den Ausländern ermöglicht, so denke ich in erster Linie an eine englische Übersetzung. Die amerikanischen Organisten, die ich durch Widor kenne, sagen mir, dass sie ein solches Werk sehr nötig brauchten.

Sind Sie irgendwie geneigt den Verlag des Werkes zu übernehmen? An den beiden ersten Teilen können Sie zu drucken anfangen wann Sie wollen; den dritten, den ich augenblicklich revidiere, bekämen Sie für den 10^{ten}–15^{ten} Juli. Den Rest für den 1^{ten} August. Es wäre zu wünschen, dass das Werk mindestens Ende November herauskäme, weil dies die günstigste Zeit wäre. Litterarische Freunde von Widor und Professor Lichtenberger in Nancy, der Haupt-Wagner- und Nietzscheforscher in Frankreich mit dem ich persönlich befreundet bin, würden für das litterarische Bekanntwerden sorgen. Zugleich würde ich mir vorbehalten zwei kürzere Capitel, denen ich dazu eine eigene Fassung gegeben, in französischen Revuen (Revue de Paris und Revue des deux Mondes) eventuell abzu- drucken, um die Aufmerksamkeit auf die Arbeit zu lenken.

Auskunft über die Arbeit können Ihnen also am besten Professor Widor in Paris, 7 rue des St'Pères und Professor Philipp, 54 rue La Bruyère geben. Meine Philosophisch-aesthetischen Studien habe ich bei Prof Windelband und Theobald Ziegler in Strassburg gemacht. Die Studie über Bach ist der Ertrag einer Arbeit von 4 Jahren.

Wenn Sie irgendwie geneigt sind diese Studie, die in den Rahmen Ihres Verlages passt, zu übernehmen, so bitte ich Sie, mir freundlichst bald Nachricht zukommen zu lassen; die ganze Arbeit steht Ihnen für die Durchsicht des Manuscriptes zur Verfügung.

Ihrer werten Antwort entgegensehend

zeichne ich hochachtungsvollst und ergebenst

Dr. A. Schweitzer

Interessanterweise spricht Schweitzer auch in diesem Brief von seinen „Philosophisch-aesthetischen Studien“, und zwar bei den Professoren Windelband und Ziegler (im vorletzten Absatz des Briefes – vgl. hierzu Absatz 2 des Kommentars zum vorangehenden Brief). Es handelt sich um zwei von Schweitzers wichtigsten Lehrern in Philosophie: Wilhelm Windelband, dessen Stärke die alte Philosophie war (Plato und Aristoteles), und Theobald Ziegler, ehemaliger Theologe, der sich vor allem auf die Gebiete der Ethik und der Religionsphilosophie konzentrierte. Weder in der „Selbstdarstellung“ noch in seiner Selbstbiographie „Aus meinem Leben“ erwähnt Schweitzer Studien in Ästhetik, weder bei den genannten noch bei anderen Professoren. Auch im vorliegenden Fall dürfte die Absicht des Briefschreibers klar sein: sie ist analog zu derjenigen an der entsprechenden Stelle im vorangehenden Brief.

„Der mit Widor entworfene Plan“ entspricht weitgehend dem Inhaltsverzeichnis des französischen Bach-Buches. Der 1. Teil trägt dort den Titel „La Mu-

sique sacrée en Allemagne jusqu'à Bach". Haupt- und Untertitel des IV. Teils, einem der Kernstücke von Schweitzers Buch, sind dort abweichend formuliert:

LE LANGAGE MUSICAL DE BACH

Le symbolisme de Bach

Le langage musical des chorals

Le langage musical des cantates

Diese Veränderungen im Wortlaut der Titel zwischen dem Manuskript vom Juni 1904 und dem druckfertigen Text vom August desselben Jahres zeigen deutlich Schweitzers Ringen um eine klare und überzeugende Formulierung gerade an diesen Stellen, an denen es sich um sein ureigenes und persönliches Anliegen handelt.¹⁰ (In einem Brief vom 30. August 1904 an seine ehemalige Klavierlehrerin Marie Jaëll, geschrieben in „Grimmialp, Berner Oberland“ – siehe S. 142 –, schreibt Schweitzer: „Je rentre demain à Günsbach attendre les épreuves de mon Bach que Breitkopf et Härtel commencent à imprimer en ce moment.“)

Unter „Theoretische Werke“ in Nr. 4 des III. Teils versteht Schweitzer, auf Grund des Inhalts des so überschriebenen 19. Kapitels in seinem französischen Bach-Buch, das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge.

Die Antwort des Leipziger Verlags erfolgte nicht nur postwendend, sondern in Form eines eigenhändigen Briefes des damaligen Seniorchefs der Firma, Oskar von Hase (1846–1921), der während vieler Jahre eine zentrale Figur im deutschen Musikverlagswesen war.

Leipzig, 27. Juni 1904

Sehr geehrter Herr!

Für den Vorschlag Ihres werten Briefes vom 24. Juni danken wir Ihnen bestens. Dass William Carls erste liebenswürdige Anregung nur anregen wollte in Frankreich, nicht auf die Dauer zu befriedigen gedachte, ist gewiss dem Verfasser selbst bewusst gewesen.¹¹ Ebenso würde Philipp Spitta sein Buch, als nicht für die Franzosen geeignet, bereitwilligst bezeichnet haben. Für den gegenwärtigen Stand der Bachkenntnis wird deshalb ein mittleres Buch am Platze sein. Da Sie die Bedürfnisfragen so unbefangen würdigen, werden Sie allerdings wohl auch mit uns der Meinung sein, dass auch für ein derartiges Buch der Kreis in absehbarer Zeit noch klein sein wird.

Immerhin wünschen wir für die vermehrte Wertschätzung Bachs in Frankreich einzutreten und werden uns deshalb gern weiter mit Ihrem Werke beschäftigen, sobald Sie die Güte haben, uns die Handschrift, wie Sie freundlich in Aussicht stellen, zuzusenden.

¹⁰ Im deutschen Bach-Buch entsprechen die Kapitel XIX–XXIII dem vierten Teil im französischen Bach-Buch.

¹¹ Es handelt sich um William Carl, *Un maître deux fois centenaire. Etude sur J. S. Bach (1685–1750)*, Paris 1885; neue, revidierte und erweiterte Ausgabe Paris 1899. Am Schluß dieses Buches befindet sich ein kurzer Überblick über die Bachbewegung in Deutschland, Frankreich, Belgien, England und Italien (siehe BJ 1905, S. 77).

Vielleicht haben Sie die Güte uns gleich mit zu schreiben, wie Sie sich die geschäftliche Behandlung denken, ob mit einem bescheidenen Bogenhonorar nach Auflagen oder als Gewinnbeteiligung.

Wir stehen gerade vor Veranstaltung einer neuen Ausgabe des Spitta'schen Buches, dessen erste Auflage also eines Menschenalters bedurft hat...¹² Professor Kretzschmar der Herausgeber, ist freilich so stark beschäftigt, dass er, zumal nach eben angetretener ordentlicher Professur in Berlin, schwerlich schon im nächsten Jahr fertig wird.

An den drei ersten Tagen des Oktober wird in Leipzig das Bachfest der neuen Bachgesellschaft sein.¹³ Vielleicht verschafft uns dies die Gelegenheit Ihrer persönlichen Bekanntschaft.

Hochachtungsvoll ergeben

Breitkopf & Härtel

Herrn Dr. A. Schweitzer,

Privatdozent a. d. Universität Strassburg i/Els.

Thomasstaden 1.

Die Antwort auf diesen Brief ist nicht nur sachlich und selbstbewußt, sondern zeigt auch deutlich Schweitzers Interesse, sein Bach-Buch bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht zu sehen.

Strassburg den 15^{ten} Juli 04

Thomasstaden 1.

Sehr geehrter Herr Dr.

Sie werden mittlerweile wohl das Schreiben von Widor wegen meines Werkes über Bach und die beiden ersten Teile des Manuscripts erhalten haben. Meinen besten Dank für Ihr wertres Schreiben vom 27^{ten} Juni in welchem Sie mir mitteilen, dass Sie im Princip nicht abgeneigt sind mein Werk in Ihren Verlag zu übernehmen. Da Sie nun inzwischen das Manuscript selbst eingesehen haben, sind Sie wohl in der Lage zu beurteilen, ob das Buch in Ihren Verlag passt oder nicht. Keinesfalls aber möchte ich, dass Sie das Werk nur übernehmen aus einem gewissen Pflichtbewusstsein gegen den alten Bach. Urteilen Sie selbst, ob es für Ihren Verlag von Interesse ist, und danach entscheiden Sie sich. Ich habe es Ihnen zuerst angeboten, weil es am besten nach Ton und Charakter in Ihren Verlag passt, aber ich weiss dass ein oder zwei Pariser Verleger es gerne nehmen würden, da es klar ist, dass ein mittleres Werk über Bach, allgemein verständlich, mit geschichtlicher Basis und Orientierung in der deutschen Kirchenmusik ein Bedürfnis ist für den Büchermarkt und sich, bei dem immer wachsenden Bachinteresse in Frankreich, sein bedeutendes Publikum erobern wird, besonders wenn Widor, Vincent d'Indy und Lichtenberger¹⁴ litterarisch dafür ein-

¹² Der erste Band von Philipp Spittas Bach-Buch war 1873 in Leipzig erschienen.

¹³ Es handelt sich um das Zweite Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Die Texte der Ansprachen sowie der Vorträge und Verhandlungen in der Hauptversammlung sind im BJ 1904 wiedergegeben.

¹⁴ Es handelt sich um Professor Henri Lichtenberger (1864-1941), den bedeutenden französischen Germanisten elsässischer Herkunft, der damals - vor seiner Berufung an die Sorbonne im Jahre 1905 - an der Universität in Nancy wirkte, einen auch musikalisch

treten. Bis Mitte nächster Woche können Sie einen grossen Teil des dritten Abschnitts zur Ansicht bekommen, wenn Sie es wünschen (etwa 80 meiner Manuscriptseiten) in dem die Entstehung der Hauptwerke Bachs besprochen ist. Das Ganze, wie schon gesagt, steht Ihnen druckfertig für den 1. August zur Verfügung. Was das Geschäftliche betrifft —, so bin ich im Princip für das deutsche System der Bogenhonorierung. In diesem Falle aber würde ich auch auf ein mittleres Verfahren zwischen Bogenhonorierung und Gewinnbeteiligung eingehen, je nachdem Sie die erste Auflage gross oder klein machen, so nämlich dass Sie mir eine Bogenhonorierung geben welche mir meine nicht unbedeutenden Auslagen (Anschaffung der grossen Bachausgabe, längere Aufenthalte in Paris zum Collaborieren mit Widor etc) deckt, und mich dann noch in irgendwelcher Weise am Gewinn beteiligen. Sollte jedoch die erste Auflage nicht sehr gross sein, so wäre ich eher für ein einmaliges Bogenhonorar, wie ich es auch mit meinem philosoph. und theol. Verleger Siebeck halte. Welches sind die durchschnittlichen Bogenhonorare für die Werke allgemein musikgeschichtlichen Inhalts, die Sie verlegen? Ich kenne nur die philosophischen und theologischen.

Es hätte mich in jeder Hinsicht interessiert auf das Bachfest zu kommen, hauptsächlich auch um Ihre Bekanntschaft zu machen, aber ich muss leider darauf verzichten, da es mir die Zeit und die Mittel nicht erlauben. Besonders hätte es mich gefreut Sie kennen zu lernen, da Sie, wenn ich Widor recht verstanden habe, der Sohn des Theologen Hase sind. Es wäre mir lieb, wenn die Verhandlungen, da Sie nun nach allen Seiten die Frage überblicken können, sich demnächst entschieden, da es sonst für die Verhandlungen mit einem andern Verleger, sofern das Werk *vor Weihnachten* herauskommen soll, zu spät werden könnte. Ihrer geeigneten Antwort entgegenschend

zeichne ich hochachtungsvollst und ergebenst

Dr. Albert Schweitzer
Privatdocent. Strassburg
Thomasstaden 1.

Schweitzers Vermutung im letzten Absatz des Briefes stimmt: Oskar von Hase war der Sohn des bekannten Kirchenhistorikers Karl von Hase, über den sich Schweitzer in seinem Brief von Ende August 1904 eingehender äusserte (siehe S. 154).

Am 19. Juli teilte Schweitzer in einem kurzen Brief nach Leipzig mit, daß Professor Philipp den Rest des dritten Hauptteils von ihm zur Durchsicht bekommen habe und diesen demnächst dem Verlag schicken würde. Er bittet von Hase um Mitteilung, ob er diesen dritten Teil auch noch einzusehen wünsche, in welchem Fall er Philipp veranlassen werde, sich mit der Durchsicht zu beeilen. In jedem Falle möchte Schweitzer aber „einen einigermaßen definitiven Bescheid auf Grund der beiden ersten Hauptteile bis Ende nächster Woche“ erhalten, zu seiner vorläufigen Orientierung.

hochgebildeten Gelehrten, der in der Zeitschrift „*Le Guide Musical*“ vom 26. März und vom 2. April 1905 eine siebenseitige, äußerst anerkennende Besprechung über Schweitzers Bach-Buch veröffentlichte. Auch zu ihm war Schweitzer während seiner Aufenthalte in Paris „in ein herzliches Verhältnis“ gekommen, wie er in seiner Selbstbiographie berichtet.

Darauf antwortet von Hase am 1. August, der Verlag habe von dem Werk „mit Interesse Kenntnis genommen“ und sei „im Grundsatz nicht abgeneigt“, es in Verlag zu nehmen, trotz einiger „schwer wiegender Bedenken“. Er zweifelt, ob der gebildete Deutsche sich ein französisches Werk über Bach anschaffen wird, vor allem neben Spittas umfangreichem Werk – und der Verlag sei ja völlig auf den Vertrieb in Deutschland angewiesen. Von Hase greift zurück auf Schweitzers Behauptung, in Frankreich einen Verlag finden zu können (siehe den Brief vom 15. Juli), und hält „diese Lösung für die geeignetste“, im Interesse von Autor und Werk, da er nicht für eine angemessene Verbreitung in Frankreich bürgen könne. Sein Verlag sei aber gern bereit, nach erfolgter Verständigung Schweitzers mit einem französischen Verleger den Vertrieb für Deutschland zu übernehmen.

Mit diesem Brief kreuzte sich ein kurzes Schreiben vom 2. August, in dem Schweitzer dem Verleger mitteilte, daß das vollständige Manuskript nunmehr seit einigen Tagen in den Händen von Professor Philipp sei, den er gebeten habe, es baldmöglichst dem Verlag in Leipzig zu schicken. Gleichzeitig drängt Schweitzer von Hase wegen einer Nachricht, ob er das Werk auf Grund der Lektüre der ersten 200 Seiten in Verlag nehmen würde, „da doch diese schon ein Gesamturteil über den Inhalt und die schriftstellerische Eigenart des Werkes gestatten“. Er bittet dringend um diesen vorläufigen Bescheid, da das Werk unbedingt zu Weihnachten erscheinen soll. Zum Schluß weist Schweitzer noch auf sein großes Interesse hin, „die Correcturen während der Ferien – zum grossen Teil wenigstens – und nicht während des Semesters zu erledigen“.

Bereits am folgenden Tag, am 3. August, antwortete Schweitzer seinem zukünftigen Verleger auf dessen inzwischen erhaltenen Brief vom 1. August, wobei der junge und selbstsichere Verfasser gegenüber dem fast doppelt so alten Verleger einen noch energischeren und bestimmteren Ton anschlägt als in seinen bisherigen Briefen:

Strassburg Mittwoch 3/Aug/04

Thomasstaden 1.

Sehr geehrter Herr.

In ihrem werten Schreiben vom 1 August schlagen Sie mir vor, dass ich mich mit einem französischen Verleger für den Vertrieb meines Werkes über Bach in Frankreich verständigen solle und dass Sie den Vertrieb für Deutschland übernehmen wollen. Gestatten Sie mir Ihnen meine Stellung zu diesem Plane zu entwickeln.

- 1) Auf einen Absatz meines französischen Bach in Deutschland zähle ich gar nicht, ausser 100–200 Exemplaren, die in Elsass abgesetzt werden dürften. Sobald ich also mein Werk einem französischen Verleger gebe, brauche ich daneben keinen deutschen.
- 2) Ich habe Ihnen meinen Bach nicht angeboten als einem deutschen, sondern als einem internationalen Verlag, weil ich dieses Werk geschrieben habe als das Bachwerk für Ausländer; ferner weil ich es so eingerichtet habe, dass es den Leser überall auf das Werk von Spitta verweist, sofern er sich über das Detail orientieren will. Mein Plan

ist, dass mein Bach nicht nur in französisch, sondern auch in englisch erscheint und zwar bei demselben Verleger, damit die Typen der etwa 250 Notenbeispiele (3-4taktig; einzeilig) mitbenutzt werden können.

- 3) Sie haben ihr Haus in Brüssel;¹⁵ nun ist gerade in Belgien durch Gevaert¹⁶ der Boden für ein Werk über Bach bereitet; er selbst hat mir gesagt, wie sehr sie das Bedürfnis haben, er und seine Schüler, nach einem französischen klar orientierenden Werk über Bach.

Dies sind die Gründe, die mich bewogen haben Ihnen meinen Bach anzubieten, von der natürlichen Sympathie nicht zu reden, die ich für das Haus hege, welches so viel und so grosses für Bach gethan. Ich schrieb Ihnen, dass Sie nur danach sich entscheiden sollen, ob Sie ein Interesse haben das Werk zu besitzen und herauszugeben oder nicht; ich schrieb Ihnen ferner, dass, wenn wir beide ein Interesse daran haben, das es eben in dem grossen Bachverlag erscheint, wir schon einen für beide Teile zufriedenstellenden Vertrag zu Stande bringen werden.

Ich möchte nicht verfehlen auch die Frage der eventuellen deutschen Ausgabe zur Sprache zu bringen. Da ich gerade so leicht deutsch wie französisch schreibe, bedeutet es für mich die Arbeit von höchstens 2 Monaten, meinen Bach in Deutsch zu verfassen. Nun ist es klar das [sic] Spitta auch in umgearbeiteter Auflage nicht alle Bedürfnisse befriedigt, auch in Deutschland nicht, da er zu umfangreich, *zu teuer* und zu unübersichtlich ist, so dass ein so geistloses Werk, wie Bitters Bach,¹⁷ sich mit Erfolg daneben halten konnte und kann. Wie oft bin ich in die Lage gekommen, dass mich Musikliebhaber fragten nach einem Werk über Bach, und ich musste Ihnen Bitter gegen mein Gewissen empfehlen, weil Spitta viel zu teuer und viel zu hoch war. Nun hat mein Werk das vor Bitter voraus, dass es viel weniger umfangreich und doch viel reicher und klarer ist und besonders den Organisten viel mehr bietet. Ferner, dass es die praktischen Fragen ausführlich behandelt, viel lebendiger ist in der Analyse, einmal weil ich nur die hervorragenden Werke ins Licht stelle, sodann durch die knappen Notenbeispiele und nicht zum wenigsten durch die musikgeschichtliche These, die ich in meiner ganzen Darstellung durchführe, dass Bachs Werk in einem Antagonismus zwischen deutscher und italienischer Musik verläuft und Bach eigentlich die Instinkte der deutschen Musik verleugnet hat, durch Hingabe an die italienischen Formen, und er so eigentlich die Entfaltung der reinen deutschen Musik aufgehoben hat. Mit andern Worten: Spitta und Bitter schreiben als Historiker, ich als Musiker und Aesthetiker. Die Eigenart und der Nachdruck meines Werkes liegen in dem 4^{ten} Teil, der die „musikalische Sprache Bachs“ behandelt und die Aufführung seiner Werke. Diesen 4^{ten} Teil haben Sie aber noch gar nicht eingesehen.

¹⁵ In einem französischen Sonderprospekt von Schweitzers Bach-Buch, den der Verlag kurz nach dessen Erscheinen veröffentlichte, firmierte er:

„Breitkopf et Härtel, Leipzig, Bruxelles.

Costallat & Cie., Paris, 60 Rue de la Chaussée d'Antin.“

¹⁶ François Auguste Gevaert (1828–1908) nahm als belgischer Komponist und Musikforscher eine zentrale Stellung in seiner Heimat ein und wirkte durch seine Veröffentlichungen, insbesondere auf dem Gebiet der Musiktheorie, weit über deren Grenzen hinaus. In seiner Eigenschaft als Direktor des Konservatoriums in Brüssel bemühte er sich mit besonderer Vorliebe und ausgezeichnetem Verständnis darum, seine Landsleute mit den Werken J. S. Bachs bekannt zu machen.

¹⁷ Es handelt sich um Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865 (2. Auflage Dresden 1880, gekürzte englische Übersetzung London 1873).

Auch wenn ich das Werk einem französischen Verleger gebe, lasse ich den Gedanken an eine deutsche Ausgabe nicht aus den Augen, ebensowenig wie den der englischen. Übernehmen Sie mein französisches Manuscript, so haben Sie es in der Hand 1) den Zeitpunkt der eventuellen deutschen Ausgabe so zu regeln, wie es Ihnen für die 2^{te} Spitta-Ausgabe am besten passt 2) dem Werk eine solche Gestalt geben zu lassen, dass es die Lektüre und Benutzung von Spitta gewissermassen mit sich führt. Ich hingegen habe den Vorteil, dass alles in der Hand eines, und des berufensten, Verlegers für Bachsachen ist.

Sollte es Ihnen scheinen, dass Ihr Verlag in Frankreich nicht genug durchschlägt, so ist es Ihre Sache sich mit einem französischen Verleger für den Vertrieb in Beziehung zu setzen, etwa mit Costallat, aber nicht die meine, der ich der Verfasser bin. Ich hingegen mache mich anheischig durch meine vielen Beziehungen in der franz. musikal. und litterarischen Welt und besonders durch meinen Freund Widor, der mich um dieses Werk gebeten hat, davon begeistert ist und die Vorrede schreibt, eine äußerst günstige Presse in Bewegung zu setzen, nicht nur die Fachpresse sondern überhaupt die Revuen, da das Culturgeschichtliche an einem Werk über Bach, wie mir der bekannte Historiker Sorel¹⁸ – der zugleich ein Verehrer des Klassischen ist – sagte, für Frankreich das Interessanteste ist.

Darum mein Vorschlag: ich lasse Ihnen durch Prof. Philipp das ganze Manuscript alsbald zukommen – mit Ausnahme eines Capitels das auf der Redaktion der Revue de Paris sich befindet – und Sie nehmen davon Einsicht und entscheiden sich, ob der Besitz des Manuscriptes für Sie einen Wert hat oder nicht und ob Sie ein Interesse haben auch das mehr musikalisch-aesthetische Werk über Bach, neben dem grundlegend historischen Werk in Besitz und Verlag zu haben. Ich bitte Sie um umgehende Antwort ob Philipp Ihnen den Rest des Manuscriptes schicken soll.

Indem ich Ihnen für Ihr freundliches Interesse vielmals danke

zeichne ich

hochachtungsvollst und ergebenst

Dr. A. Schweitzer.

Im 6. und 7. Absatz des Briefes erwähnt Schweitzer zum erstenmal die Möglichkeit einer deutschen Ausgabe seines Bach-Buches. Die von ihm hierfür geschätzte Arbeitszeit „von höchstens 2 Monaten“ sollte sich freilich als viel zu optimistisch herausstellen, denn es vergingen drei Jahre seit der Veröffentlichung der französischen Erstausgabe, bis die deutsche Fassung erscheinen konnte, freilich mit bedeutend erweitertem Umfang.

Diesen Brief schickte Schweitzer nicht sofort nach Leipzig – anscheinend waren ihm Zweifel gekommen, ob er darin den richtigen Ton getroffen habe –, sondern zunächst an Professor Philipp nach Paris zur Einsichtnahme. Dieser sprach darüber mit Widor, schickte ihn mit seinem und Widors Placet nach Straßburg zurück, von wo ihn Schweitzer zusammen mit einem kurzen zusätzlichen Schreiben am 9. August nach Leipzig expedierte und dem Verleger mitteilte: „Beide sind mit dem Inhalt meines Briefes vollständig einverstanden.“

¹⁸ Es handelt sich um den französischen Historiker Albert Sorel (1842–1906), einen international bedeutenden Gelehrten auf dem Gebiet der Geschichte der Diplomatie und bekannten Schriftsteller.

Widor schreibt mir einen ausführlichen Brief über die Sache und sagt, dass er Ihnen für die eventuelle Verbindung mit einem französischen Verlag seine besten Dienste anbietet. Wollen Sie sich also in dieser Frage an Ihn, nicht an mich wenden.“ Gleichzeitig meldet Schweitzer dem Verlag die Zusendung eines weiteren Teils des Manuskripts durch Philipp und beginnt den letzten Satz seines Briefes mit den Worten: „Indem ich Sie bitte mir baldmöglichst Nachricht zukommen zu lassen, ob Sie eine Basis für weitere Verhandlungen gefunden haben oder nicht . . .“

Die Rechnung des jungen Verfassers ging auf, mit der deutlichen Sprache seiner beiden Briefe vom 3. und 9. August erreichte Schweitzer tatsächlich das seit zehn Monaten erwartete und erhoffte Resultat seiner Bemühungen. Der Verlag antwortete am 18. August lakonisch: „Wir erlauben uns anbei Ihnen zwei Verlagsverträge zu übersenden, von denen wir einen unterschrieben zurückerbitten. Sobald derselbe in unsern Händen ist, werden wir das Werk zum Satz geben.“

Schweitzer erhielt die Nachricht über den Beschluß der Inverlagnahme seines Bach-Buches durch Breitkopf & Härtel und den Verlagsvertrag während seines Ferienaufenthalts im Kurhaus Grimmelalp im Berner Oberland (siehe S. 142) und antwortete postwendend.

Kurhaus Grimmelalp. Über Spiez. Thunersee
Berneroberland.

22 Aug. 04

Sehr geehrter Herr.

Soeben erhalte ich Ihr wertres Schreiben vom 18. Aug., das mir hierher von Strassburg nachgesandt worden ist. Mit dem Verlagsvertrag, den Sie mir unterbreiten, bin ich in der Hauptsache einverstanden; nur mit der Fassung des *Abschnitts III* kann ich mich nicht einverstanden erklären und schlage Ihnen deshalb folgende Änderung vor. Satz 1, die 2te Aufl. des französischen Werkes betreffend, bleibt. Was aber die etwaigen Übersetzungen angeht halte ich es für falsch, solche allgemeinen Bestimmungen zum Voraus zu treffen. Dass die Übersetzungskosten in das Honorar gerechnet werden sollen, scheint mir nicht ganz richtig, da es dann unter Umständen so kommen könnte, dass die Übersetzungskosten das Honorar beinahe aufzehren. Eher würde ich vorschlagen, die Übersetzungskosten zu gleichen Teilen zu tragen. Hingegen wäre ich der Ansicht, dass für die übersetzten Ausgaben eher ein Vertrag mit Gewinnbeteiligung verabredet würde. Jedenfalls bin ich der Meinung sich nicht gegenseitig durch Bestimmungen zu binden, ehe man über den buchhändlerischen Wert des Werkes nach der Aufnahme der französischen Ausgabe aus urteilen kann. Ich schlage für Abschnitt III folgende Fassung vor:

„Für etwaige weitere Auflagen gelten die gleichen Bestimmungen wie bei der ersten Auflage; bei einer höheren oder niedrigeren Auflage stellt sich das Honorar anteilig höher oder niedriger. Bei Druckgestattung an Verleger in andern Ländern ist das etwaige Ergebnis zu gleichen Teilen zu teilen. Sofern die Herren Breitkopf und Härtel selbst den Verlag der anderssprachigen Ausgaben unternehmen, ist mit dem Autor eine neue Vereinbarung zu treffen.“

Dürfte ich sie noch um die freundliche Mitteilung bitten, in welchem Format und in welcher Schrift das Werk gedruckt wird? Ich denke etwa an die Schrift und das Format der

Revue des deux Mondes,¹⁹ damit die Exempel gut wirken. Glauben Sie, dass es möglich ist, das Werk für Weihnachten erscheinen zu lassen? Widor hält sehr daran.

Zum Schluss gestatten Sie mir noch Ihnen meine Befriedigung auszudrücken, dass wir die Einigung nun doch erzielt haben und mein Bach nun in dem Bachverlag par excellence erscheint. Denn für die unwesentliche Änderung von Abschnitt III wird es nicht schwer halten eine beiderseits befriedigende Form zu finden. Indem ich Ihnen den Verlagsvertrag zur leichten Abänderung zurückschicke, bitte ich Sie mir denselben hieher freundlichst retournieren [sic] zu wollen, da ich bis zum 31^{ten} August hier bin. Ich werde ihn dann alsbald unterzeichnen und stehe Ihnen für die Druckbogen ganz zur Verfügung vom Augenblick an, wo der Vertrag in Ihren Händen ist.

Hochachtungsvollst und ergebenst

Dr. A. Schweitzer

Der Brief zeigt, daß der junge Schweitzer bereits durchaus fähig war, auch geschäftliche Fragen selbständig und klar durchzudenken und wohlüberlegte Gegenvorschläge geschickt zu formulieren (in seinem Ferienort dürfte ihm kaum ein juristischer Berater für Verlagsverträge zur Verfügung gestanden haben).

Am 24. August schickte der Verlag den genau nach Schweitzers Wünschen korrigierten Verlagsvertrag nach Grimmaalp zur Unterschrift des Verfassers. Die Höhe der ersten Auflage war auf 1500 Exemplare festgelegt, ohne Berücksichtigung der Freixemplare für den Autor und der Besprechungsexemplare. Dem geschäftlichen Brief des Verlags fügte O. von Hase einige persönliche Zeilen an, in denen er seinerseits seiner Freude über das erzielte Einverständnis Ausdruck gab und Schweitzer mitteilte, daß seit alters freundschaftliche Beziehungen zwischen der Theologischen Fakultät der Straßburger Universität und ihm bestanden hätten, da er ein Patenkind von Eduard Reuss sei.²⁰ Schweitzer erwiderte diese persönlichen Zeilen seinerseits mit einem persönlichen Brief, den er seiner Antwort an den Verlag vom 26. August beifügte:

[26. August 1904]

Sehr geehrter Herr Dr. v. Hase

Meinen besten Dank für Ihre persönlichen freundlichen Zeilen. Ich ahnte nicht, dass ich es mit dem Patenkind unseres lieben Reuss zu thun hatte, der für uns, die junge elsässische Generation, eine grosse Vergangenheit repräsentirt [sic], die so niemals mehr Gegenwart wird. Und jetzt gar noch, wo Holtzmann geht - . . -. Doppelt freut es mich, wenn auch nur brieflich, Ihre Bekanntschaft zu machen, da ich, je mehr ich in der Theologie fort-

¹⁹ Die „Revue des Deux Mondes“, 1829 gegründet und seit 1831 regelmäßig zweimal monatlich erschienen, war eine der angesehensten und gediegensten französischen Zeitschriften für allgemeine kulturelle Fragen.

²⁰ Es handelt sich um den elsässischen Neutestamentler (1804–1891), den Schweitzer sehr hoch schätzte und den er auch in seiner „Selbstdarstellung“ erwähnt (S. 15).

schreite, in dem Masse fast in ein gewisses persönliches Verhältnis zu Ihrem Vater trete, auf den mich Erichson, mein Vorgänger als Direktor des strassburger Studienstiftes, von Anfang an immer hinwies, als auf das Ideal der klaren und eindringenden Darstellung. Erst jetzt, wo ich selber nach Klarheit ringe verstehe ich diese Grösse ganz. Es kommt einem fast vor wie ein „Es war einmal“, wenn man diese Schriften liest und die Parallele zieht zwischen dieser wunderbaren Einfachheit und dem gequälten und gezierten Wesen der modernen theologischen Schriftstellerei –

Freilich, der alte Reuss hätte mir mit dem Stock gedroht, dass ich in Musik schriftstellere – statt ausschliesslich nur Theologie zu treiben – aber Musik ist bei mir eben eine Erbschaft, gegen die ich nichts ausrichten kann, und dazu kommt noch die innige Freundschaft mit Widor und eine geistige Dankeschuld, die ich an Ihn abzutragen hatte. Und zuletzt ist die wahre Versenkung in Bach auch ein Stück Theologie.

Entschuldigen Sie, bitte, dass ich Sie solange aufhalte

Mit freundlichem ergebenem Gruss

Ihr

Albert Schweitzer

Dieser Brief stellt den Beginn einer weit über das Verlegerische hinausgehenden menschlichen Beziehung zwischen Schweitzer und von Hase dar, die bis zu dem Tode des letzteren andauerte. In seinem Kondolenzschreiben „an die Familie des Geheimen Hofrats Dr. Oskar von Hase“ schrieb Schweitzer am 10. Februar 1921: „... Ich habe den Verewigten sehr verehrt, von dem Tage an, wo mir vergönnt war, den Menschen in dem Verleger kennen zu lernen und in ihm einem Vertreter der idealistischen und tiefen Cultur der früheren Zeit nahe zu kommen ...“

Die folgende Korrespondenz zwischen Schweitzer und seinem Leipziger Verlag behandelt in sehr ausführlicher und intensiver Weise alle Einzelprobleme der Herstellung (Format, Typographie, Bebilderung, Register . . .) und der Werbung (Prospekte, Anzeigen, Vorabdrucke einzelner Abschnitte, Besprechungen . . .), um die alle Schweitzer sich persönlich kümmerte, wobei er niemals ruhte, bis nicht in jedem einzelnen Fall alles nach seinen Wünschen und Vorstellungen geregelt war. Dieser, im übrigen sehr interessante und aufschlußreiche Teil der Verlagskorrespondenz gehört nicht mehr in den Rahmen des vorliegenden Artikels.²¹

Das Buch konnte trotz allseitiger Bemühungen nicht mehr zu Weihnachten erscheinen, es erblickte erst Anfang 1905 das Licht der Welt. Genau 50 Jahre spä-

²¹ Der VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, das Staatsarchiv Leipzig und weitere staatliche Dienststellen der DDR haben dem Verfasser für das Zentralarchiv Albert Schweitzer in Günsbach in sehr entgegenkommender Weise eine Mikrofilmkopie der vollständigen, sehr umfangreichen Korrespondenz Dr. Schweitzers mit seinem Leipziger Musikverlag (1900–1965) zur Verfügung gestellt. Dadurch war es dem Schreibenden möglich, die im vorliegenden Artikel veröffentlichten Briefe und Briefstellen aus dieser Korrespondenz für seine Arbeit zu verwenden.

ter schrieb Fritz Münch, Direktor des Straßburger Konservatoriums und Präsident des Kirchenchores zu St. Wilhelm, Sohn von Schweitzers Freund und Mitarbeiter Ernst Münch, in dem anlässlich des 80. Geburtstages von Schweitzer veröffentlichten Sammelband „*Hommage à Albert Schweitzer*“ (Paris 1955):

„... Wir konnten die Geburt Deines ‚Bach‘ im Verlauf Deiner Unterhaltungen mit unserem Vater verfolgen. Und einige Jahre später konnte ich zum ersten Mal in meinem Leben feststellen, wie sehr das Erscheinen eines Buches die Dinge verändern kann. Es war nicht nur die ‚Bibel‘ der Bach-Liebhaber geworden, es hatte auch die Arbeit der Musikwissenschaftler auf eine neue Ebene gestellt, und heute, nach genau einem halben Jahrhundert, ist es überall gegenwärtig, wo man über Bach arbeitet.“

ANHANG

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)

Englische Resümees

Hartwig Eichberg: Spurious Pieces Among J. S. Bach's Clavier Works

A series of pieces Among Bach's sporadic capriccios, variations, sonatas and suites, which should have been included in NBA V/10 may be excluded as not authentic from Bach's oeuvre and thus from publication in the NBA. All of these spurious pieces have come down without authentication and reveal stylistic features not in keeping with Bach's authorship: BWV 834, 835 (J. P. Kirnberger), 838 (C. Graupner), 839, 844/844a (BWV 844a presumably a composition by W. F. Bach; BWV 844 a later version, probably from the circle of J. C. Kittel), 845, 964, 968 (BWV 964 and 968 unauthentic transcriptions from the solo violin sonatas of J. S. Bach, presumably by W. F. Bach), 969 and 990. In addition, three more compositions, that fit into the pattern of other NBA volumes, are shown to have been falsely ascribed to Bach: BWV 945, 960 and 923a (a spurious version of BWV 923, probably from the circle of Kittel). In an appendix the authenticity of the B^b-Major suite (BWV 821) is discussed, whose authorship is still in doubt, and which will therefore be published in a supplementary volume of the NBA.

Emil Platen: On the Authenticity of Some of Bach's Chorales

The chorale „Du Lebensfürst“ (BWV 43,11) comes from the cantor Christoph Peter in Guben (from „*Andachtszymbeln*“, 1655). Bach probably took it from the „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ (1682) by G. Vopelius. The chorales „In allen meinen Taten“ (BWV 367) and „Wer Gott vertraut“ (BWV 433) are presumably also adaptations from Vopelius, yet in both cases Bach has made changes in the part writing. Thus considerable significance can be attached to Vopelius' hymnbook as a source of Bach's work, contrary to previous thinking. The process of revising other compositions also pertains to Bach's simple chorale settings to a greater extent than previously thought. The possibility of future findings identifying revisions of earlier models should not be excluded.

Alfred Dürr: On the Origin of the Brandenburg Concerto Nr. 5

The early version of the 5th Brandenburg Concerto is incomplete as presented in NBA VII/2. Therefore material for the critical commentary (Krit. Bericht) has been added and a first edition of this version planned as an insert in the

score. While the early version was composed presumably some time before 1721 (the date of the dedication to the Markgraf of Brandenburg), the writing of the autograph parts (version B) and the dedication score (version A) are probably closely interrelated in time as well as in substance.

Klaus Häfner: The Picander Cycle

Picander's cycle of cantata texts for the entire church year (1st edition, 1728; reprinted, 1732) must be regarded as the textbook of Leipzig church music from St. John's Day 1728 to the 4th Sunday after Trinity 1729. Thus it formed the textual basis of the fourth of Bach's five cycles of cantatas. The music of these cantatas, which number approximately 60, is for the most part lost. What has been preserved just suffices to make us aware of the extent of our loss. Introductory sinfonias seem to have been a characteristic of the cycle. The St. Matthew Passion, whose free poetic texts are also by Picander, constitutes within the framework of this cycle the nucleus of a larger unit that must be regarded as one of Bach's mightiest artistic endeavors.

Winfried Schrammek: On the Use of the Organ in Bach's Performances of the St. Matthew-Passion

Repeated examination of the autograph score as well as the parts of the Matthew-Passion, together with a comparative evaluation of the sources for Cantata 161, results in some new details but also essentially in confirming Schering's thesis about Bach's performing practice in the Thomas Church; however, Bach's indication for the organ-stop to be used is also a starting-point from which to discuss the possibility of a performance of the Matthew-Passion in the Nicholas Church.

Robin A. Leaver: The Luther Writings in Bach's Library

The writings of Martin Luther constitute the most important holdings among the theological books in Bach's library. He owned two large editions of Luther's Collected Works, the Jena edition and (from 1742, verified by an auction receipt) the Altenburg edition. The completion of a Luther quotation, which Bach wrote in his Calov Bible, testifies above all to his intense study of Luther.

Hans-Joachim Schulze: A „Drama per Musica“ as Church Music. On W. F. Bach's Performances of the Ceremonial Cantata BWV 205a

Two printed texts from 1756 and 1757, hitherto not examined, indicate that W. F. Bach had in his possession the source material for the secular cantatas

BWV 205 and 205a by J. S. Bach and that through cuts and certain text alterations he developed ceremonial works for performance in the Liebfrauenkirche in Halle (Saale).

Erwin R. Jacobi: On the Origin of Albert Schweitzer's Bach Book, Based on Unpublished Letters

In his preface to Schweitzer's book on Bach, C. M. Widor, Schweitzer's organ teacher and later friend and colleague, explains why he encouraged the young organist, theologian and philosopher to write a study of Bach's chorale adaptations for French organists, which gradually developed into a major work. Yet only the correspondence between Schweitzer and the publisher, Breitkopf & Härtel (Leipzig), begun in 1900 and unpublished until now, gives us an insight into the origin of this unique work.

Französische Resümees

Hartwig Eichberg: Oeuvres pour clavier d'authenticité douteuse de J.-S. Bach

Quelques morceaux parmi les caprices, variations, sonates et suites séparées, morceaux qu'on aurait dû incorporer à NBA V/10 doivent être éliminés comme inauthentiques de l'ensemble des œuvres de Bach et, par conséquent, de la publication dans la NBA. Tous ces morceaux d'authenticité douteuse ont été transmis incertains et, en outre, possèdent des traits stylistiques qui portent contre Bach en tant que compositeur: BWV 834, 835 (J. Ph. Kirnberger), 838 (Chr. Graupner), 839, 844/844a (BWV 844a étant vraisemblablement une composition de W. F. Bach et BWV 844 un arrangement ultérieur provenant du cercle de J. Chr. Kittel), 845, 964, 968 (BWV 964 et 968 étant des transcriptions non authentiques de sonates pour violon seul de J. S. Bach, présumablement par W. F. Bach), 969 et 990. De plus, trois autres compositions qui ont rapport à des œuvres contenues dans d'autres volumes de la NBA, sont définies comme des attributions erronées: BWV 945, 960 et 923a (arrangement non authentique de BWV 923, vraisemblablement par quelqu'un du cercle de Kittel). Dans un supplément l'authenticité de la suite en si bémol majeur (BWV 821) est discutée qui, pour le moment, demeure incertaine et, à cause de cela, est publiée dans le supplément de la NBA.

Emil Platen: Au sujet de l'authenticité de quelques chorals par J.-S. Bach

Le choral „Du Lebensfürst“ (BWV 43,11) fut composé par le cantor Christoph Peter à Guben (dans les „*Andachtszymbeln*“, 1655). C'est très probable que Bach l'ait pris dans le „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ (1682) de G. Vopelius. Les chorals „In allen meinen Taten“ (BWV 367) et „Wer Gott vertraut“

(BWV 433) furent sans doute pris également dans le livre de cantiques de Vopelius, mais Bach a effectué, dans les deux cas, des modifications concernant la technique de composition. Il s'ensuit qu'au livre de cantiques de Vopelius est dû, tout au contraire de l'opinion que l'on avait eue jusqu'ici, une grande importance comme source pour la transmission des créations musicales de Bach. La méthode d'arranger ou de remanier des compositions étrangères s'applique également aux chorals simples de Bach, et cela dans une mesure beaucoup plus large qu'on ne le supposait jusqu'à présent. Il n'est pas exclu que d'autres compositions soient trouvées qui, elles aussi, représentent des remaniements de modèles donnés.

Alfred Dürr: Sur la genèse du 5^{ème} Concerto brandebourgeois

La version primitive du 5^{ème} Concerto brandebourgeois n'est représentée qu'incomplètement dans la NBA VII/2. C'est pourquoi les données nécessaires pour un rapport critique sont complétées, et on compte pouvoir insérer une copie de la première impression de cette version originale dans le livre de musique. Tandis que la version primitive a été probablement créé quelque temps avant 1721 (c'est-à-dire avant l'année de dédicace de cette œuvre au margrave de Brandebourg), il est très vraisemblable qu'il existe un rapport temporel et une causalité entre la naissance des parties autographes (version B) et celle de la partition dédicatoire (version A).

Klaus Häfner: Le cycle annuel de cantates de Picander

Le cycle annuel de cantates de Picander (première impression 1728, réimpression 1732) doit être considéré comme le livre des textes pour les musiques d'église à Leipzig à partir de la Saint-Jean de 1728 jusqu'au quatrième dimanche après la Trinité de 1729. Donc, ce cycle formait la base textuelle du quatrième des cinq cycles de cantates de Bach. Les musiques d'une soixantaine de cantates sont dans une large mesure perdues. Ce qui a été gardé est juste suffisant pour en faire soupçonner la gravité de la perte. Des symphonies instrumentales servant d'introduction semblent avoir été une particularité de ce cycle annuel de cantates. La Passion selon saint Matthieu dont les textes madrigaliens tirent leur origine également de Picander, fait partie de cette série annuelle en y formant le cœur d'un ensemble plus grand qu'il faut concevoir comme une des entreprises artistiques les plus prodigieuses du cantor de Saint-Thomas.

Winfried Schrammek: Problèmes de l'emploi de l'orgue dans la „Passion selon saint Matthieu“ de J.-S. Bach

L'étude réitérée de la partition autographe et des parties originaux de la „Passion selon saint Matthieu“ et la comparaison des sources de la cantate

BWV 161 ont donné en substance – outre quelques connaissances particulières – la confirmation des thèses d'Arnold Schering concernant la pratique d'exécution de J. S. Bach à l'église St. Thomas. Cependant de l'instruction donnée par J. S. Bach sur l'emploi d'un registre nous a fait prendre en considération aussi la possibilité de l'exécution de cette Passion à l'église St. Nicolas.

Robin A. Leaver: Bach et les écrits de Luther dans sa bibliothèque

Les ouvrages de Martin Luther représentent la plus importante partie parmi les livres théologiques dans la bibliothèque de Bach. Entre autre, il posséda deux grandes éditions des œuvres complètes de Luther: l'édition de Iéna et (depuis 1742, documenté par la quittance d'une vente aux enchères) celle d'Altenburg. Sur l'intensité de ses études luthériennes nous renseigne en particulier le fait que Bach lui-même a complété, dans sa Bible de Calov, un passage cité par Luther.

Hans-Joachim Schulze: Un „dramma per musica“ comme musique d'église.

Les exécutions par W. F. Bach de la soi-disant „Huldigungskantate“ (cantate d'hommage) BWV 205a

Deux textes imprimés en 1756 et en 1757 et passés inaperçus jusqu'à présent montrent que W. F. Bach fut en possession des sources pour les cantates profanes BWV 205 et 205a de J.-S. Bach et en obtient, par des coupures et certaines modifications textuelles, des musiques de fête qu'il exécuta dans l'église de Notre Dame de Halle/Saale.

Erwin R. Jacobi: La genèse du livre sur Bach d'Albert Schweitzer en vue de lettres inédites

Charles-Marie Widor, professeur d'orgue de Schweitzer et, plus tard, son ami et collaborateur expose, dans sa préface au livre sur Bach de Schweitzer, ses motifs pourquoi il amena le jeune organiste, théologien et philosophe à écrire, pour les organistes français, une étude sur les arrangements de chorals par Bach, étude qui s'élargit, au cours du travail, de plus en plus pour devenir un livre assez volumineux. Mais ce n'est que la correspondance jusqu'à présent inédite et commençant en 1900 entre Schweitzer et les éditeurs de musique Breitkopf & Härtel à Leipzig, qui nous permet de nous familiariser avec la genèse de ce livre unique.

Russische Resümee s

Хартвиг Эйхберг: О фортепьянных произведениях, приписываемых И. С. Баху

Ряд пьес среди отдельно стоящих каприччио, вариаций, сонат и сюит Баха, которые следовало бы включить в NBA V/10, должны быть исключены из фонда произведений Баха и тем самым из опубликования в NBA, так как подлинность авторства Баха не доказана. Все эти неподлинные пьесы имеют неопределенное происхождение и, помимо того, обладают стилистическими чертами, говорящие против авторства Баха: BWV 834, 835 (J. Ph. Kirnberger), 838 (Ch. Graupner), 839, 844/844a (BWV 844a — предположительно композиция W. F. Bach, BWV 844 — более поздняя обработка, вероятно, из окружения J. Ch. Kittel), 845, 964, 968 (BWV 964 и 968 — не аутентичные переложения из сонат для скрипки соло И. С. Баха, вероятно, В. ф. Баха), 969 и 990. Кроме того, ошибочно приписывается ещё три композиции, которые должны быть в контексте произведений других томов NBA: 945, 960 и 923a (не аутентичная обработка BWV 923, вероятно, из окружения Kittel). В приложении обсуждается подлинность сюиты си-бемоль мажор, BWV 821, авторство которой пока точно не установлено и поэтому публикуется в дополнении.

Эмиль Платен: О подлинности некоторых хоральных пассажей И. С. Баха

Хоральный пассаж „Du Lebensfürst“ (BWV 43, 11) принадлежат кантору Христофу Петеру из Губена (из „Andachtszymbeln“ 1655). Бах, по всей вероятности, перенял его из „Neu Leipziger Gesangbuch“ (1682) Г. Вепелиуса. Хоралы „In allen meinen Taten“ (BWV 367) и „Wer Gott vertraut“ (BWV 433) предположительно также взяты от Вепелиуса, однако в обоих случаях Бах произвел композиционно-технические изменения. Отсюда следует, что, вопреки существующему до сих пор мнению, сборник псалмов Вепелиуса имеет важное значение в качестве источника для творчества Баха. Способ обработки чужих композиций касается в большей мере, чем можно было предположить до сих пор, также скромных хоральных пассажей Баха. Не исключено, что здесь обнаружатся ещё части, которые также являются переработкой заданных образцов.

Альфред Дюрр: К истории создания Пятого бранденбургского концерта

Ранний вариант Пятого бранденбургского концерта в NBA VII/2 имеется лишь неполностью. Поэтому необходимые к Kritischer Bericht данные будут дополнены, и предлагается включить первое издание этого варианта в качестве вкладки в издаваемые ноты. В то время как ранний вариант предположительно был создан некоторое время до 1721 года (дата посвящения маркграфу Бранденбургскому), создание подлинных голосов (вариант Б) и партитура посвящения (вариант А) вероятно следует рассматривать во временной и причинной связи.

Клаус Хефнер: Годовой выпуск Пикандера

Годовой выпуск Пикандера (первое издание 1728 года, новое издание 1732 года) следует рассматривать как либретто Лейпцигской церковной музыки от Иванова дня 1728 г. до 4-го воскресенья после троицы 1729 года. Оно представляло собой, таким образом, текстовую основу четвертого и пятого выпуска кантат Баха. Музыка к примерно 60 кантатам в значительной степени утеряна. Сохранившегося достаточно только для того, чтобы сознавать размеры потерь. Особенностью выпусков, кажется, были инструментальные вводные симфонии. Страсти по Матфею, мадригальные тексты которых также к рамкам этого выпуска как основа более крупной единицы, которую следует понимать как одно из самых величественных художественных дел кантора школы св. фомы.

Винфрид Шраммек: Вопросы использования органа в «Страстях по Матфею» Баха

Повторное исследование рукописной партитуры, а также голосов в «Страстях по Матфею», как и сравнительная оценка источников кантаты BWV 161 подтверждают наряду с раскрытием некоторых деталей в значительной степени тезис А. Шеринга о практике исполнения Баха в церкви св. Томаса; однако, регистровые указания Баха дают повод обсудить возможности исполнения «Страстей по Матфею» также и в Лейпцигской церкви св. Николая.

Робин А. Левер: Бах и трактаты Лютера в его библиотеке

Трактаты М. Лютера являются важнейшим разделом среди теологических книг библиотеки Баха. У него, между прочим, были два больших издания собраний сочинений Лютера, иенское и (с 1742 года, что подтверждается квитанцией с аукциона) альтенбургское издание. Об интенсивности изучения произведений Лютера Бахом свидетельствует, прежде всего, рукописное дополнение лютеровской цитаты, произведенной последним в своей библии Калова.

Ганс-Иоахим Шульце: „Drama per Musica“ как церковная музыка.

Об исполнениях В. ф. Бахом хвалебной кантаты BWV 205 a

Два до сих пор не обработанных текста от 1756 и 1757 г. г. показывают, что В. Ф. Баху принадлежал исходный материал к светским кантатам BWV 205 и 205a И. С. Баха и путем сокращений и определенных изменений текста создал праздничную музыку для исполнения в Либфрауэнкирхе в Галле/Заале.

Эрвин Р. Якоби: К созданию книги о Бахе Альберта Швейцера на основании неопубликованных писем.

В то время как Х. М. Видор, учитель Швейцера по органу и позднее его друг и сотрудник, в своем «предисловии» к книге Швейцера о Бахе объясняет, почему он заставлял молодого органиста, теолога и философа написать исследование по работкам хоралов Баха для французских органистов, которые в ходе работы расширились до объемистой книги, только неопубликованная до сих пор переписка между Швейцером и издательством Breitkopf & Härtel (Лейпциг), начавшаяся в 1900 году, дает представление об истории создания этой единственной в своем роде книги.

T s c h e c h i s c h e R e s ü m e e s

Hartwig Eichberg: Nepravá díla mezi klavírními skladbami J. S. Bacha

Řada děl mezi Bachovými jednotlivě existujícími capricci, variacemi, sonátami a suitami, které by musily být pojaty do NBA V/10, musíme vyřadit jako nepůvodní z Bachova soupisu děl, a proto nemohou být uveřejněny v NBA. Všechna tato nepůvodní díla nejsou bezpečně z Bachovy doby dochována a obsahují nadto stylistické prvky, které mluví proti Bachovu autorství: BWV 834, 835 (J. Ph. Kirnberger), 838 (Ch. Graupner), 839, 844/844a (BWV 844a pravděpodobně skladba W.F.Bacha, BWV 844 pozdější zpracování asi z okruhu J. Ch. Kittelse), 845, 964, 968 (BWV 964 a 968 neautenticky převzaté části ze sólových houslových sonát J. S. Bacha, pravděpodobně od W. F. Bacha), 969 a 990. Mimoto jsou chybně připisovány Bachovi tři další skladby, které patří do soupisu děl jiných svazků NBA: BWV 945, 960 a 923a (neautentické zpracování BWV 923 asi z okruhu Kittelse. V dodatcích je blíže osvětlena pravost suity B-dur, BWV 821, která není doposud bezpečně dokázána, a proto je uveřejněna v doplňkovém svazku NBA.

Emil Platen: K pravosti některých chorálních částí J. S. Bacha

Chorální část „Du Lebensfürst“ (BWV 43,11) pochází od gubenského kantora Christophy Petera (z „Andachtszymbeln“, 1655). Bach ji pravděpodobně převzal ze zpěvníku „Neu Leipziger Gesangbuch“ (1682) G. Vopelia. Chorály „In allen meinen Taten“ (BWV 367) a „Wer Gott vertraut“ (BWV 433) byly pravděpodobně převzaty také z Vopelia, Bach v nich přesto pozměnil skladební techniku. Z toho vyplývá, že Vopeliův zpěvník je pro dílo Bachovo velmi důležitým pramenem, i když toto tvrzení odporuje dosavadním názorům. Postup zpracování také cizích skladeb se týká, a to ve větší míře než jsme doposud předpokládali, i prostých chorálních částí J. S. Bacha. Není vyloučeno, že se zde nacházejí ještě jiné části, které rovněž představují zpracování určité skladební předlohy.

Alfred Dürr: K historii vzniku 5. brandenburského koncertu

Původní znění 5. brandenburského koncertu je zachyceno jen torsovitě v NBA VII/2. Proto jsou údaje, potřebné ke Kritischer Bericht doplněny, a tak bude vydán prvotisk tohoto znění jako vložka do notového svazku. Zatímco původní znění vzniklo asi krátce před rokem 1721 (datum věnování bramborskému markaběti) byly napsány autografní hlasy (znění B) a partitura věnování (znění A), ve stejné době a ze stejného důvodu.

Klaus Häfner: Picanderův ročník

Picanderův kantátový ročník (prvotisk 1728, novotisk 1732) musíme považovat za knihu textů lipské chrámové hudby, a to od svátku sv. Jana 1728 včetně 4. neděle po sv. Trojici 1729. Tento ročník byl podkladem pro texty čtvrtého Bachova kantátového ročníku, celkem jich bylo pět.

Hudba asi k 60 kantátám se však nedochovala. To, co se dochovalo, stačí právě k tomu, abychom si mohli vůbec představit velikost této ztráty. Zvláštností tohoto ročníku byly asi vstupní instrumentální části. Matoušova pašije, jejíž madrigální texty rovněž pocházejí od Picandera, patří do rámce tohoto ročníku jako základ většího díla. Tato skladba patří k nejmohutnějším uměleckým dílům, která kantor chrámu sv. Tomáše vůbec napsal.

Winfried Schrammek: Problém použití varhan v Bachových Matoušových pašijích

Opětne zkoumání autografní partitury, jakož i hlasů k Matoušovým pašijím a srovnání pramenů ke kantátě BWV 161 potvrzují vedle několika nových poznatků tézi A. Scheringa, která se týká Bachovy praxe interpretace děl v Tomášském kostele. Na základě Bachova návodu k registraci usuzujeme, že Matoušovy pašije byly představeny také v lipském chrámu sv. Mikuláše.

Robin A. Leaver: Bach a Lutherovy spisy v jeho knihovně

Spisy M. Luthera tvoří podstatnou část teologických svazků v Bachově knihovně. Vlastnil např. dvě velká vydání sebraných Lutherových spisů, a to jenské vydání a (od roku 1742 doloženo účtem z dražby) altenburské vydání. Bach studoval skutečně intenzivně Luthera, což dokazuje jeden Lutherův citát, který Bach vlastnoručně doplnil ve své Calově bibli.

Hans-Joachim Schulze: „Drama per Musica“ jako chrámová hudba. K jednotlivým provedením oslavné kantáty BWV 205a W. F. Bachem

Dva texty z roku 1756 a 1757, které doposud nebyly zhodnoceny, dokazují, že W. F. Bach vlastnil prameny ke světským kantátám BWV 205 a 205a J. S. Bacha a získal krácením jakož i určitými změnami v textu slavnostní hudbu pro jednotlivá vystoupení v kostele Liebfrauenkirche v Halle/Saale.

Erwin R. Jacobi: K historii vzniku knihy o Bachovi od Alberta Schweitzera na základě neověřených dopisů

Zatímco na jedné straně Ch. M. Widor, Schweitzerův učitel hry na varhany a později jeho přítel a spolupracovník, zdůvodňuje podrobněji ve své před-

mluvě k Schweitzerově knize o Bachovi, proč přiměl mladého varhaníka, teologa a filosofa k tomu, aby napsal studii o Bachových chorálních úpravách pro francouzské varhaníky, která se postupně změnila v obsáhlou knihu, vysvětluje na druhé straně doposud neuvěřitelná korespondence mezi Schweitzerem a nakladatelstvím Breitkopf & Härtel (Lipsko), která se datuje od roku 1900, historii vzniku tohoto jedinečného díla.

Neue Bachgesellschaft e. V. Internationale Vereinigung

Sitz Leipzig

gegründet 1900

Mitglieder der leitenden Organe

(Stand: September 1975)

Vorstand:

- Prof. Dr. Hans Fischner, Berlin (Hauptstadt der DDR) (Vorsitzender)
- Prof. Hans Heintze, Bremen (Stellvertretender Vorsitzender)
- Prof. Dr. Werner Felix, Leipzig (Geschäftsführendes Vorstandsmitglied)
- Dr. Wolfgang Rehm, Kassel (Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied)

Verwaltungsrat:

- Prof. Hans-Joachim Rotzsch, Leipzig (Vorsitzender)
- Dr. Alfred Dürr, Göttingen (Stellvertretender Vorsitzender)
- Ilse Domizlaff, Eisenach (Direktorin des Bachhauses)
- Prof. Helmut Kahlhöfer, Wuppertal
- Prof. Erhard Mauersberger, Leipzig
- Christoph Trautmann, Berlin (West)

Direktorium:

- D. Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern
- Prof. Dr. Georg von Dadelsen, Tübingen
- Prof. Dr. Carl Dahlhaus, Berlin (West)
- Prof. Rudolf Fischer, Leipzig
- Prof. Martin Flämig, Dresden
- Dr. Rudolf Gehrke, Leipzig
- KMD Erich Hübner, Heidelberg
- Dr. Hartmut Johnsen, Darmstadt
- Hannes Kästner, Leipzig
- Prof. Johannes-Ernst Köhler, Weimar
- Dr. Karl-Heinz Köhler, Berlin (Hauptstadt der DDR)
- Prof. Hans-Arnold Metzger, Eßlingen
- Hans Otto, Freiberg
- Prof. Helmuth Rilling, Frankfurt/Main
- William H. Scheide, Princeton
- Prof. Dr. Michael Schneider, Köln
- Hans-Joachim Schulze, Leipzig (Schriftleitung Bach-Jahrbuch)
- Prof. D. Dr. Oskar Söhngen, Berlin (West)

Adele Stolte, Potsdam

Prof. Ekkehard Tietze, Potsdam

Prof. Amadeus Webersinke, Dresden

Prof. Dr. Christoph Wolff, New York (Schriftleitung Bach-Jahrbuch)

Dr. Ernest Zavorský, Bratislava

Ehrenvorsitzender:

Prof. D. Dr. Christhard Mahrenholz, Hannover

Ehrenmitglieder:

Prof. D. Dr. Friedrich Smend, Berlin (West)

Prof. Erhard Mauersberger, Leipzig

Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig

M 2 8^o 70

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

19 1. Juli 1984 i.o.
gege

31. 8. 99 R

(204)JG 162/14/79

Hinweise

Signatur M Z 8° 10	Stok fl
-----------------------	------------

RS

61
1975

Bub

28.1.77

M

Sonderstandort

Signum

Ausleiha-
vermerk

18. Nov 1981

31. Mai 1981

227.76

SLUB DRESDEN



3 2257773