

Bach-Jahrbuch

1988

74

1988

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibl.

Kubi	48.2
Sabi	78.2
BOT	162
Kubi	146.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

74. Jahrgang 1988



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1988



G

CIP-Kurztitelaufnahme:

Bach-Jahrbuch / im Auftr. der Neuen

Bachgesellschaft hrsg. von ...-

Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. -

(Veröffentlichungen der Neuen Bach-
gesellschaft; ...)

Jg. 74. 1988. - 1987. - (...; 1988)

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle Leipzig 7010, Postfach 727

Geschäftsstelle 7000 Stuttgart 1, Joh.-Seb.-Bach-Platz

Anschriften der Herausgeber:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Redaktion Bach-Jahrbuch, Thomaskirchhof 16, Leipzig 7010, Postfach 1301

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

ISBN 3-374-00176-9

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1987

Lizenz 420. 205-139-87. LSV 6720. H 5870

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Messedruck Leipzig III-18-127

01240

INHALT

<i>Yosbitake Kobayashi</i> (Göttingen), Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Auf- führungstätigkeit von 1736 bis 1750	7
<i>Jean-Claude Zebnder</i> (Basel), Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung	73
<i>Walter Hüttel</i> (Glauchau), Schüler und Enkelschüler Johann Sebastian Bachs im ehemaligen schönburgischen Territorium	111
<i>Darrell M. Berg</i> (St. Louis, Mo), Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Clavier-sonaten	123
<i>Wolfgang Wiemer</i> (Aichschieß), Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll – ein Lamento auf den Tod des Vaters?	163

Kleine Beiträge

<i>Rutbann L. Richards</i> (Lancaster, PA), „Ein geschickter Komponist“: Eine Bach-Erwähnung aus dem Jahre 1736	179
<i>George B. Stauffer</i> (New York, NY), Christian Gottlieb Zieglers „Anleitung zur musikalischen Composition“. Ein Bach-Dokument aus der New York Public Library	185
<i>Jean-Marc Baffert</i> (Marly-le-Roi), Vier unbekannte Bach-Erwähnungen in Druckschriften des 18. Jahrhunderts	191
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“	195
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Zum Choralchorsatz „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127 (Satz 1) und seiner Umarbeitung	205
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), „Wo sind meine Wunderwerke“ – eine verschollene Thomasschulkantate Johann Sebastian Bachs?	211
<i>Gregory G. Butler</i> (Vancouver, B.C.), Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen	219
<i>Wisso Weiß</i> (Erfurt), Zu Johann Sebastian Bachs Originalnotenhandschriften im Querformat	225
<i>Günter Wagner</i> (Berlin-West), Ein unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus dem 18. Jahrhundert?	231
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?	235

Besprechungen

Faksimile-Ausgaben:

(1) Johann Sebastian Bach, Messe A-Dur BWV 234 (Autographe Partitur und Continuo-Stimme). Einführung von

Oswald Bill und Klaus Häfner. Wiesbaden 1985; (2) Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243. Autograph. Herausgegeben von Hans-Joachim Schulze. Leipzig 1985; (3) Johann Sebastian Bach, Cantata Autographs in American Collections, ed. Robert L. Marshall. New York, London 1985; (4) Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr. Wiesbaden 1984 (*Christoph Wolff*, Cambridge, MA) 237

Aufsatzsammlungen:

(1) Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays, edited by Peter Williams, Cambridge etc. 1985; (2) J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practices. Edited by George Stauffer and Ernest May, Bloomington 1986; (3) Early Music. J. S. Bach Tercentenary Issue. Advisory Editor Christoph Wolff, London 1985; (4) Johann Sebastian Bachs Traditionsraum. Herausgegeben von Reinhard Szeskus und Jürgen Asmus, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.), (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 240

Anhang

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch) 244

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- 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)
- Bach-Konferenz
Leipzig 1985 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 28.-31. März 1985*, Leipzig 1987
- Bach-Symposium
Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann*, Kassel 1981
- 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 (Mb_g und Tb_g jetzt SPK, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1974
- BWV = *Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III, IV = *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
Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979
- DSB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch 1957*, S. 5-162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehen. Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*. Kassel 1976 = *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975

- Dürr KT = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. Erläutert von Alfred Dürr*, Kassel, München 1985
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Fk = Thematisches Verzeichnis in: Martin Falek, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, 2. Aufl. 1919, unveränderter Nachdruck Lindau/B. 1956
- Forkel 1802 = Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802
- Fs. = Festschrift
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- Kobayashi = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973
- LD = *Landschaftsdenkmale des Erbes deutscher Musik*
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949-1979
- 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.
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Band II, Leipzig 1880
- SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
- T. = Takt(c)
- TBSt = *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, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- WZ = Wasserzeichen
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Besondere Abkürzungen zum Beitrag Kobayashi auf S. 66.

Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*

Von Yoshitake Kobayashi (Göttingen)

Eine nochmalige Auseinandersetzung mit Chronologiefragen mag aufgrund der Stichhaltigkeit der Chronologieforschungen Georg von Dadelsens (TBSt 4/5) und Alfred Dürrs (Dürr Chr) auf den ersten Blick überflüssig erscheinen. Diese Forschungen haben einerseits einen beträchtlichen Zugewinn an Neuerkenntnissen erzielt, andererseits aber sind manche Fragen nur in groben Zügen beantwortet oder unter Umständen gänzlich ungeklärt geblieben. Während die Grundsubstanz der neuen Chronologie unangetastet blieb – sie erfuhr etwa vierzehn Jahre nach ihrem Erscheinen eine Bestätigung durch Wolf Hohohms Neuentdeckung einer Reihe von Kantatentextdrucken in der Leningrader Saltykow-Štšedrin-Bibliothek¹, wurden in Einzelheiten Präzisierungen, Ergänzungen und Korrekturen unternommen. Hans-Joachim Schulze² leistete mit der Identifizierung einer Reihe Bachscher Kopisten wesentliche Beiträge zur Präzisierung der Chronologie. Andreas Glöckner (Glöckner 1981) konnte, indem er die Schriftentwicklung der Kopisten Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Ludwig Dietel genau verfolgte, wichtige Schlußfolgerungen für die Tätigkeit Bachs im Zeitraum von 1729 bis 1735 ziehen. Auch chronologische Untersuchungen einzelner Werke sind mitunter intensiv betrieben worden. Genannt seien hier die scharfsinnigen Studien von Joshua Rifkin über die Uraufführung der Matthäus-Passion³ sowie von Christoph Wolf über Bachs Kantoratsprobe⁴ und über die Werkgenese der Kunst der Fuge.⁵ Dessenungeachtet blieben aber in drei Problembereichen – Jugendwerke, Spätwerke und Kompositionen für Tasteninstrumente – noch viele Fragen offen. Während bei Frühwerken und Kompositionen für Tasten-

* Dieser Beitrag ist Alfred Dürr zum 70. Geburtstag am 3. März 1988 gewidmet. Ohne seine Verdienste in der Bach-Forschung wäre die vorliegende Arbeit, die sich als Fortführung seiner Anregungen verstanden wissen will, nicht zustande gekommen.

¹ Neue „*Texte zur Leipziger Kirchen-Music*“, BJ 1973, S. 5–32.

² Einzelne Ergebnisse aus verschiedenen Veröffentlichungen sind zusammengefaßt in: *Schulze Bach-Überlieferung*.

³ *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360 bis 387. – 1727 als Uraufführungsjahr der Matthäus-Passion bereits erörtert in *BzMW* 2, 1960, Heft 2, S. 84f. (H.-J. Schulze).

⁴ *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23*, BJ 1978, S. 78–94. – Entgegen der Darstellung Wolffs (S. 83f.) dürfte die Klangverstärkung des Schlußchorals der Kantate BWV 23 durch Blechbläser nicht schon am Sonntag Estomihi 1723, sondern erst ein Jahr später bei der WA hinzugekommen sein. Dies geht aus der ausgeprägten Hakenform des c-Schlüssels in den autogr. Stimmen für Cornetto und Trombone I–II hervor. Im Frühjahr 1723 herrscht noch die sogenannte Übergangsform vor, die in der Viola-Stimme von BWV 23 vertreten ist. Der Wandel von der Übergangs- zur Hakenform war im Frühjahr 1724 bereits vollzogen (vgl. TBSt 4/5, S. 86f.). Auch das WZ IMK (Weiß 97, in Bach-Hss. nachweisbar bis 30. 7. 1724) in den Blechbläserstimmen widerspricht nicht der Datierung auf Estomihi 1724.

⁵ *Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge*, *BzMW* 25, 1983, S. 130–142.

instrumente die Ursache dafür in erster Linie im Verlust von Originalhandschriften zu suchen ist – anhand früher Abschriften kann dann allenfalls der Terminus post quem non ermittelt werden –, stellt sich die Situation der Spätwerke viel günstiger dar. Bei der diplomatischen Auswertung der erhaltenen Quellen zu den Spätwerken stießen von Dadelsen und Dürr allerdings auf natürliche Grenzen, da erstens der vorläufige Wasserzeichenkatalog von Wisso Weiß hinsichtlich der Spätwerke unzulänglich war und zweitens die Bachsche Spätschrift noch nicht exakt erfaßt werden konnte. Erst im Gedenkjahr 1985 konnten weitere Fortschritte erzielt werden: der Weißsche Wasserzeichenkatalog erschien in grundlegend überarbeiteter Form (NBA IX/1), und die Entwicklung der Bachschen Spätschrift wurde in meiner Studie⁶ genauer erforscht als bisher.

Im folgenden wird versucht, anhand der neuen diplomatischen Erkenntnisse Bachs Spätwerke aus der Zeit von 1736 bis 1750 präziser zu datieren und demselben Zeitraum zuzuordnende Wiederaufführungen früherer Werke zu ermitteln. Methodisch unterscheidet sich die vorliegende Arbeit nicht von den Chronologieforschungen von Dadelsens und Dürrs. Hauptsächlich stützt sie sich auf Indizien zur Chronologie in drei Untersuchungsbereichen: Wasserzeichen, Bachs Schrift und Bachs Kopisten. Neue methodische Ansätze, wie etwa die Tintanalyse, konnten hier noch nicht berücksichtigt werden, da entsprechende Versuche erst 1986 unternommen wurden.

1. WASSERZEICHEN

Die Druckfassung des Wasserzeichenkatalogs unterscheidet sich vom früheren Manuskript⁷ im wesentlichen dadurch, daß nicht nur die Notenhandschriften, sondern auch datierte Schriftdokumente Bachs (Briefe, Zeugnisse, Orgelgutachten, Quittungen und anderes) mitberücksichtigt werden konnten und zahlreiche chedem jeweils unter einer Nummer zusammengefaßte, ähnliche, aber nicht identische Wasserzeichen weitgehend voneinander getrennt worden sind. Die Heranziehung datierter Bach-Dokumente mit identischen Wasserzeichen erwies sich als sehr ergiebig.

⁶ *Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 457ff.

⁷ In der Manuskriptfassung waren einige sachliche Fehler enthalten, die in der Druckfassung beseitigt worden sind. So war das WZ in der autogr. Partitur (P 39) der D-Dur-Fassung des Magnificat BWV 243 unter MA mittlere Form anstatt unter der richtigen Angabe MA große Form aufgeführt. Die Datierung auf die Zeit um 1728/1731 bei Dürr Chr 2 gründet sich auf diesen Fehler. Das Werk ist aufgrund des WZ MA große Form (Weiß 121) hingegen auf die Zeit um 1732–1735 zu datieren, rückt somit in die Nähe der Missa BWV 232/I und steht vielleicht ebenfalls mit dem Dresdner Hof im Zusammenhang. Hinsichtlich der Tonart stimmen das eigens aus Es- nach D-Dur transponierte Magnificat und die Missa in h-Moll/D-Dur überein. Auch die in P 39 verwendete Notierung des Oboe-d'amore-Parts im Französischen Violschlüssel findet sich, abgesehen von Werken der Experimentierphase im ersten Leipziger Amtsjahr (s. Dürr Chr 2, S. 42f.), nur noch in den Dresdner Stimmen von BWV 232/I und in der weltlichen Kantate BWV 210. Sollte diese für Bachs Kirchenmusikpraxis der 1730er Jahre ungewöhnliche Notierung eine Anpassung an den Dresdner Gepflogenheiten sein?

In der Wasserzeichenforschung gilt bei der Ermittlung der Gebrauchsdauer eines Wasserzeichens die Regel, daß ein Spielraum von ± 5 Jahren zu dem anderweitig belegten Datum hinzuzurechnen ist. Wenn ein bestimmtes Wasserzeichen in einer undatierten Notenhandschrift auch in fremden Dokumenten, beispielsweise Archivakten von 1730 vorkommt, ist die Notenhandschrift erfahrungsgemäß auf die Jahre 1725–1735 einzugrenzen. Noch günstiger wird die Lage, wenn ein weiterer Beleg aus diesem Zeitraum (zum Beispiel 1732) vorliegt. Dann läßt sich die Gebrauchsdauer auf die Zeitspanne von 1727 (1732–5) bis 1735 (1730+5) eingrenzen. Eine noch engere zeitliche Eingrenzung ist möglich, wenn der Schreiber einer undatierten Handschrift identisch ist mit demjenigen eines datierten Dokumentes. In einem solchen Fall hängt jedoch die Datierung von der Papiergebrauchsgewohnheit des Schreibers ab. Bach zum Beispiel verwendete eine Papiersorte in der Regel höchstens ein bis zwei Jahre. Die einzigen Ausnahmen sind die Papiersorten mit den WZ MA mittlere Form (Weiß 122) und MA große Form (Weiß 121). Das Papier mit MA mittlere Form ist von Oktober 1727 bis zum 11. April 1732 (zu diesem Datum s. unten S. 20), also in einer Zeitspanne von etwa viereinhalb Jahren⁸ nachweisbar, dasjenige mit MA große Form von Juli 1732 bis Februar 1735, also in einem Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahren. Die längere Gebrauchsdauer hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß Bachs Kantatenproduktion gerade um diese Zeit nachläßt und nicht mehr in so schnellem Tempo wie früher Papier verbraucht wird. Vermutlich ist die Reduktion der Kantatenproduktion durch die Übernahme der Leitung des Collegium musicum im Jahre 1729 verursacht, was sich auch im deutlich erhöhten Anteil von Instrumentalwerken auf Papier mit dem WZ MA mittlere Form widerspiegelt. Nachdem Bach in der Mitte des Jahres 1732 noch einmal einen großen Stoß Papier, diesmal mit MA große Form, erhalten und es in etwa zweieinhalb Jahren verbraucht hatte, ist er offenbar zur Anschaffung kleinerer Papiermengen übergegangen. Die von Dürr (Dürr Chr 2, S. 142) angegebene Gebrauchsdauer der Papiersorte mit dem WZ Doppeladler von 1731 bis 1742 kann nicht aufrechterhalten werden, da unter Doppeladler ähnliche, aber keineswegs immer identische Wasserzeichen zusammengefaßt waren.

Aufgrund der Bachschen Gewohnheit des Papierverbrauchs können wir also folgenden Erfahrungsgrundsatz aufstellen: Liegt ein original datiertes Autograph Bachs, sei es eine Notens., sei es ein anderes Schriftdokument, vor, so läßt sich die Entstehungszeit aller anderen undatierten Bach-Handschriften mit demselben Wasserzeichen auf höchstens zwei Jahre vor oder nach diesem Originaldatum vermuten. Dies bedeutet, daß das Originaldatum getrost auch für die undatierten Handschriften geltend gemacht werden darf, wenn man es mit dem Zusatz „um“ relativiert. Selbstverständlich gilt auch hier der Grundsatz, daß zum Datierungszweck unbedingt nur identische Wasserzeichen zu berücksichtigen sind; denn ein ähnliches, aber nicht identisches Wasserzeichen kann unter Umständen Jahrzehnte früher oder später gebraucht worden sein.⁹

Die folgenden Wasserzeichen aus dem zu behandelnden Zeitraum, die in datierten Dokumenten Bachs enthalten sind, lassen sich auch in undatierten Notenhandschriften nachweisen (Angaben nach Weiß; Beschreibung der einzelnen Wasserzeichen in Kurzform. Die jeweils am Schluß angegebene Gebrauchsdauer ist mit Hilfe unseres im Kapitel 4 zusammengestellten Kalendariums ermittelt):

⁸ Nach Dürr Chr 2, S. 138, ist für das Jahr 1728 keine Hs. mit diesem WZ belegt. Nachträglich sind jedoch hierfür die in unbekanntem Privatbesitz befindlichen Stimmen für Sopran und Alt zur am 5. 2. 1728 aufgeführten Hochzeitskantate BWV 216 nachgewiesen worden (s. W. Neumann, NBA I/40 Krit. Bericht, S. 28–30).

⁹ Der Zittauer Adler beispielsweise ist von der Papiermühle Zittau über 80 Jahre lang als WZ in ähnlichen Gestaltungen verwendet worden. Im Weißschen Katalog wird für ähnliche WZ der Begriff Wasserzeichentyp verwendet.

Weiß 95 (Postreiter ohne Gegenmarke)

Datierte Dokumente: Bachs Eingaben an den Rat der Stadt Leipzig vom 13., 15. und 19. August 1736 (Dok I, Nr. 33–35) und Brief an Johann Friedrich Klemm vom 18. November 1736 (Dok I, Nr. 38).

Identisches WZ in: BWV 118/Fassung für Bläser (Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA, Partitur, letztes Blatt), BWV 154 (*P 130*, nur Titelumschlag), BWV 206 (*P 42*), BWV 1032 + 1062 (*P 612*, Blatt 5–16).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchsdauer: von August 1736 bis um 1737.

Weiß 86 (Posthorn, Gegenmarke GAW)

Datiertes Dokument: Bachs Brief an Johann Friedrich Klemm vom 30. Oktober 1736 (Dok I, Nr. 37).

Identisches WZ in: BWV 1032 + 1062 (*P 612*, Blatt 1–4), nach Weiß ferner in: BWV 120a (*P 670*, Bogen 1–2), BWV 171 (Pierpont Morgan Library New York, Partitur, Bogen 1–2), BWV 197a (ebenda, Partiturfragment).

Nach Dürr Chr 2 ist BWV 120a vermutlich im Jahre 1729 entstanden. Diese Datierung ist durch das WZ MA mittlere Form (Weiß 122) und das Auftreten der Kopisten Johann Ludwig Dietel (s. Glöckner 1981, S. 66), Samuel Gottlieb Heder¹⁰ und Johann Ludwig Krebs in den Stimmen *St 43* hinreichend gesichert. Aufgrund des WZ Weiß 86 wäre hingegen die Datierung der Partitur *P 670* auf die Zeit um 1736/1737 denkbar, wenn man annähme, daß die Partitur keine Kompositionsniederschrift darstellt, sondern als Ersatz zu dieser nachträglich angefertigt worden wäre. Der in der Partitur präsenzierte Gebrauchsschriftcharakter ließe sich damit erklären, daß Bach sie in Eile abgeschrieben hätte, zumal dort im Unterschied zu den sonst üblichen Konzepthandschriften auffällig wenig Korrekturen vorhanden sind. Dieser späten Datierung widerspricht jedoch die Tatsache, daß die Stimmen, die nachweislich 1729 geschrieben wurden, stets den Lesarten *post correcturam* der Partitur folgen.¹¹ Für die Entstehung im Jahre 1729 sprechen hingegen das WZ Gekreuzte Schlägel und Eisen, darüber Vogel, flankiert von C und S (Weiß 102) im dritten Partiturbogen sowie das Auftreten des Kopisten Anon. IVa in dem am Schluß der Partitur enthaltenen Fragment der Kantate „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“.

Bei BWV 171 und 197a lassen sowohl das WZ als auch der Schriftbefund Datierungen offen. Bei der Doppelpartitur *P 612* ist hingegen die Datierung auf die Zeit um 1736/1737 auch durch das zweite WZ Weiß 95 (s. oben) und den Schriftbefund zu stützen.

Wir haben es hier also mit zwei weit auseinanderliegenden Datierungsmöglichkeiten des WZ zu tun. Zu fragen ist hier, ob es sich wirklich immer um identische WZ handelt, und wenn ja, warum das alte Papier von 1729 nach einer Pause von sieben bis acht Jahren wieder von Bach gebraucht wurde (ähnliches Problem auch bei Weiß 72, s. unten). Eine technisch exaktere Methode der Wasserzeichenforschung etwa mit Hilfe von Radiographien könnte eines Tages diese Frage vielleicht klären.

Weiß 22 (Wappen mit drei Schwänen, Gegenmarke IGH)

Datiertes Dokument: Bachs Zeugnis für Bernhard Dieterich Ludewig vom 4. März 1737 (Dok I, Nr. 73).

¹⁰ Schreiberidentifizierung durch H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1981 (Bach-Studien, 6), S. 19, ferner Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 120.

¹¹ Entgegen der Darstellung F. Hudsons im *Krit. Bericht NBA I/33*, S. 67, ist eine Reihe von Korrekturen in *P 670* erkennbar.

Identisches WZ in: BWV 238 (*St 116*, Organo), BWV 244 (*P 25*, ganze Partitur außer Randstreifen).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchsdauer: von März 1736 bis März 1737.

Weiß 105 (Gekreuzte Schlägel und Eisen in Zierschild ohne Gegenmarke)

Datiertes Dokument: Bachs Zeugnis für drei Kollaboratoren-Bewerber vom 18. Januar 1740 (Dok I, Nr. 76).

Identisches WZ in: BWV 245 (*P 28*, S. 9–24), BWV 871, 875, 876, 878–880, 883–885, 888, 889, 893 (British Library London, *Add. 35021*), BWV 1055 (*St 127*, Violino I und II, Viola, Continuo), BWV 1057 (*St 129*, alle Originalstimmen), BWV 1067 (*St 154*, alle Originalstimmen).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchsdauer: von März 1739 bis Januar 1740. Aufgrund des Befundes von Bachs Schrift in *St 127* und *St 154* ist jedoch auch das Jahr 1738 nicht auszuschließen.

Weiß 67 (Doppeladler mit Herzschild ohne Gegenmarke)

Datiertes Dokument: Bachs Zeugnis für Johann Georg Heinrich vom Mai 1742 (Dok I, Nr. 79. Das Datum im Zeugnis ist von Heinrich nachträglich geändert worden in: „den 13. Maji. 1744.“ Anstelle der auf Rasur stehenden Ziffern 13 stand eine heute nicht mehr erkennbare Zahl, anstelle der letzten Ziffer 4 ursprünglich 2. Die übrigen Eintragungen sind unverändert geblieben.)

Identisches WZ in: BWV 195 (*St 110*, alle Ripieno-Vokalstimmen), BWV 240 (*P 13 adn. 1*), BWV 870 und 886/2 (British Library London, *Add. 35021*), BWV 1027 (*P 226*), BWV 1055 (*St 127*, Violine), BWV 1080 (*P 200*, S. 1–24), BWV Anh. 30 (*P 195*).

Nach Weiß soll es sich beim obengenannten Zeugnis lediglich um ein ähnliches WZ handeln; eine Überprüfung des Papiers bestätigte jedoch die Identität.

Aufgrund der hier genannten Quellen erschlossene Nutzungszeit: um 1742, vermutlich aber früher (vor August 1742) als das ebenfalls auf die Zeit um 1742 zu datierende WZ Weiß 65 (s. unten).

Weiß 16 (Einhorn, Gegenmarke drei Lilien)

Datiertes Dokument: Bachs Orgelgutachten vom 27. September 1746 (Dok I, Nr. 90).

Identisches WZ in: Bachs Abschrift der Brockes-Passion von Händel (DSB *Mus. ms. 9002/10*, S. 18–29).

Den datierten autographen Dokumenten gesellen sich als nützliche Datierungshilfsmittel noch die Briefkonzepte Johann Elias Bachs hinzu. Da dieser spätestens seit dem 18. Oktober 1737 (Dok I, Nr. 41) als Hauslehrer und Privatsekretär Johann Sebastian nachweisbar ist, sind seine Briefkonzepte aus den Jahren 1738–1742 Originaldokumenten vergleichbar. Die Briefkonzepte wurden im Wasserzeichenkatalog nicht berücksichtigt, da sie Wiso Weiß nicht zugänglich waren. Erst nach Abschluß der Arbeit am Wasserzeichenkatalog erhielt ich die Gelegenheit, sie zu untersuchen.¹² Unter den

¹² Für die Erlaubnis zur Benutzung der Briefkonzepte bin ich der Besitzerin Frau Christa Duschl, Passau, zu Dank verpflichtet.

darin enthaltenen Wasserzeichen ließen sich zwei nachweisen, die auch in undatierten Bach-Handschriften zu beobachten sind:

Weiß 133 (Zierstück, darunter IGH ohne Gegenmarke)

Datierte Dokumente: Johann Elias Bachs Briefkonzepte von März bis Mai 1740.

Identisches WZ in: BWV 245 (*P* 28, S. 1–8).

Weiß 17 (Einhorn, Gegenmarke drei Lilien)

Datierte Dokumente: Johann Elias Bachs Briefkonzepte von Januar bis August 1741.

Identisches WZ in: BWV 886/1 (British Library London, *Add.* 35021).

Damit erschöpfen sich datierte Dokumente, die aus dem Bachschen Hause stammen. Da aber bisher nicht alle in Privatbesitz befindlichen Bach-Briefe und sonstigen Schriftdokumente auf die Wasserzeichen hin untersucht worden sind, ist selbstverständlich nicht auszuschließen, daß eines Tages für weitere Wasserzeichen – besonders wünschenswert für die nur grob datierbaren WZ Weiß 21 und Weiß 59 (s. unten) – datierte Dokumente nachgewiesen werden. Im Augenblick müssen wir uns mit den zugänglichen Quellen abfinden. Wir wenden uns daher nun den mit hinreichender Sicherheit datierbaren Werken zu, deren Wasserzeichen in den Quellen weiterer Werke nachweisbar sind. Die Datierungen gründen sich dabei nicht etwa auf diplomatische Auswertung der betreffenden Quellen, sondern auf die Anlässe weltlicher Werke oder auf einen Datierungsanhaltspunkt in einem Originaldruck. Es kann dabei unter Umständen nur ein *Terminus ante quem* non bestimmt werden. Folgende Wasserzeichen lassen sich auf diese Weise datieren:

Weiß 46 (Wappen von Zedwitz, Gegenmarke NM)

Datierbares Werk: BWV 30a (*P* 43 und *St* 31, alle Instrumentalstimmen außer Organo), Aufführung dieser Huldigungsmusik für Johann Christian von Henricke am 28. September 1737 durch Textdruck bei *P* 43 belegt.

WZ außerdem in fremden Dokumenten von 1736/1737 nachgewiesen.

Identisches WZ in: BWV 118/Fassung für Bläser (Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA, Partitur, Bogen 1), BWV 197 (*P* 91), BWV 206 (*St* 80, alle Stimmen außer Oboen und Viola), BWV 1030 (*P* 975, außer Flauto-traverso-Stimme).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchszeit: um 1736/1737.

Unter Weiß 46 sind ferner BWV 244, BWV 1006a und Händels Brockes-Passion genannt; es handelt sich hier jedoch, wie aus den Angaben von Weiß hervorgeht, nur um ähnliche, nicht aber um identische Wasserzeichen.

Weiß 48 (Wappen von Zedwitz, Gegenmarke Monogramm)

Datierbares Werk: BWV 30 (*P* 44 und *St* 31, vier Singstimmen und Organo).

BWV 30 ist eine Parodie der weltlichen Kantate BWV 30a, die am 28. September 1737 aufgeführt worden ist. Die Parodie kann somit nur nach diesem Zeitpunkt entstanden sein.

Identisches WZ in: BWV 234 (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek

Darmstadt, *Mus. ms.* 971, Partitur), BWV 236 (ebenda, *Mus. ms.* 972, Partitur), BWV 249 (*P* 23, *St* 355, Violino I und II, Bassono), BWV 906 (Sächsische Landesbibliothek Dresden, *Mus.* 2405-T-52), BWV 1052-1059 (*P* 234, S. 1-28, 57-106), BWV Anh. 167 (*P* 659, S. 21-40).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchszeit: um 1738. Aufgrund des Schriftbefundes in einigen Quellen ist das Jahr 1739 nicht auszuschließen.

Weiß 65 (Doppeladler mit Herzschild ohne Gegenmarke)

Datierbares Werk: BWV 212 (*P* 167), Aufführung am 30. August 1742 zur Huldigung des Kammerherrn Carl Heinrich von Dieskau in Kleinzschocher bei Leipzig durch Heinrich Engelbert Schwartzes Chronik hinreichend belegt (vgl. W. Neumann, *Krit. Bericht NBA I/39*, S. 121 ff.).

Identisches WZ in: BWV 42 (*St* 3, Violone), BWV 47 (*St* 104, von fremder Hand als „Organo“ überschriebene, mutmaßliche Violino-obligato-Stimme zu Satz 2), BWV 100 (*P* 159, nur Titelumschlag, *St* 97, Organo), BWV 120 (*P* 871), BWV 177 (Thom, Blatt 2-3 von Organo), BWV 200 (SPK N. *Mus. ms.* 307, Partiturfragment), BWV 244 (*St* 110, Viola da gamba, Cembalo), BWV 1080 (*P* 200, S. 25-32, 33-34, 39-40), BWV Anh. 188 (*St* 176), Bachs Abschrift der *Missa sine nomine* von Palestrina (DSB *Mus. ms.* 16714, alle Stimmen außer Trombone IV und Violone).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchszeit: um 1742, vermutlich aber später als das ebenfalls auf die Zeit um 1742 zu datierende WZ Weiß 67 (s. oben). Das Papier Weiß 67 ist vermutlich irgendwann zwischen Mai (Zeugnis für Heinrich) und August (BWV 212) 1742 durch Weiß 65 abgelöst worden. Diese relative Chronologie der beiden WZ spiegelt sich auch in der Partitur der *Kunst der Fuge* (*P* 200) wider. Es ist deshalb naheliegend, die Handschriften mit dem WZ Weiß 67 auf die Zeit vor August 1742, diejenigen mit dem WZ Weiß 65 auf die Zeit nach Mai 1742 zu datieren.

Weiß 73 (Heraldische Lilie, Gegenmarke Monogramm)

Datierbare Werke: BWV 645-650, Originaldruck (Exemplar der British Library London), erschienen sicher nicht vor 1746, wie aus der Erwähnung der „Herrn Söhne in Berlin und Halle“ im Titel des Originaldrucks hervorgeht (Wilhelm Friedemann Bach war erst ab 1746 in Halle), vermutlich aber in der Zeit um 1747 bis August 1748 (s. S. 59).

Identisches WZ in: BWV 96 (Organo-Stimme bei *P* 179), BWV 195 (*P* 65, S. 2-43; *St* 12, vier Singstimmen, Clarino I und II, Prinzipal, Timpani, Flauto traverso I und II, Oboe I und II, Violino I und II, Violino I Dublette, Viola, Violone, Violoncello, Continuo), BWV 232 (*P* 180, S. 97-188 einschließlich zwei unpaginierter Seiten), BWV 234 (*St* 400), Pergolesi, *Stabat Mater*, bearbeitet von Bach als Motette „Tilge, Höchster, meine Sünden“ (DSB *Mus. ms.* 17155/16, alle Stimmen).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchsdauer: von etwa 1747 bis Oktober 1749.

Da weitere Belege aus Bachs Schriftstücken nicht nachweisbar sind, seien nun in Bachschen Manuskripten auftretende Wasserzeichen genannt, die in datier-

ten fremden Dokumenten enthalten sind. Wie bereits erörtert, dienen die Daten in solchen Fällen nur als grobe Orientierungspunkte:

Weiß 100 (Kelch, darunter IPF)

Belegt in fremden Dokumenten von 1745.

Identisches WZ in: BWV 232 (*P 180*, Titelblätter zu Teilen II–IV).

Weiß 59 (Doppeladler, Gegenmarke HR)

Belegt in fremden Dokumenten von 1746.

Identisches WZ in: BWV 82 (*St 54*, Baß, unbezeichnete, mutmaßliche Oboe-Stimme, Violino I und II, Viola, Continuo, Organo), BWV 91 (*P 869*, S. 13–16), BWV 129 (Thom, zweites Blatt von Organo), BWV 181 (*St 66*, Flauto traverso, Oboe), BWV 234 (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, *Mus. ms. 971*, transponierte Continuo-Stimme), BWV 249 (*St 355*, vier Singstimmen), BWV 1045 (*P 614*), Johann Christoph Bach, Motette „Unsers Herzens Freude hat ein Ende“ (*P 4/2*, Nr. 4), Johann Ludwig Bach, Kantate „Ich will meinen Geist in euch geben“ (*P 397*, Nr. 7, ganze Partitur außer Titelumschlag), Sebastian Knüpfer, Motette „Erforsche mich, Gott“ (SPK *Mus. ms. 11788*, Cembalo-Stimme).

Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchsdauer: von etwa 1743 bis etwa 1747. Weitere Eingrenzung wäre möglich, falls dieses WZ in bislang nicht zugänglichen Dokumenten Bachs festzustellen ist (s. oben).

Weiß 5 (Widersehender Hirsch, Gegenmarke IFF)

Belegt in fremden Dokumenten von 1747/1749.

Identisches WZ in: BWV 245 (*St 111*, Deckblätter zur letzten Fassung), Händel, Brockes-Passion (DSB *Mus. ms. 9002/10*, Partitur, S. 64–67, 76–79). Aufgrund dieser Quellen erschlossene Gebrauchsdauer: nach August 1748 bis Oktober 1749.

Zur Klärung chronologischer Fragen können auch Lebensdaten von Papiermachern oder Regenten, deren Initialen als Wasserzeichen verwendet wurden, nützlich sein. Während einige bereits genannte Wasserzeichen selbst durch die Ermittlung der Papiermacher nicht präziser datiert werden können, bieten diese Lebensdaten willkommene Datierungshilfen für die folgenden Papierarten:

Weiß 32 (Gekreuzte Schwerter zwischen Palmzweigen, flankiert von G und M) Papiermacher Georg Meyer, Inhaber der Papiermühle Schwarzbach bei Annaberg seit 1708, gestorben 1736. Sein Papier kann nicht mehr allzu lange nach seinem Tode im Gebrauch gewesen sein. Das WZ Weiß 32 ist in einigen Bach-Handschriften aus dem Jahre 1726 (BWV 17, 19, 27, 39 und JLB 17) zu beobachten, nach Weiß darüber hinaus auch in BWV 171 (Pierpont Morgan Library New York, Partitur, Bogen 3–4). Daß es sich bei BWV 171 aber nicht um dasselbe WZ handelt wie in den übrigen hier genannten Werken, geht schon aus den Angaben im Weißschen Katalog hervor. Während das WZ in den Kantaten von 1726 zwischen Stegen steht und 19 Stege im Bogen aufweist, ist dasjenige in BWV 171 auf Steg plaziert und mit 18 Stegen ver-

sehen. Die Datierung dieses Werkes hängt somit von dem in Bogen 1-2 enthaltenen WZ Weiß 86 ab (s. hierzu oben S.10).

Weiß 56 (Adler, Brust belegt mit geschlungenen Buchstaben FR,^{12a} Gegenmarke CGK)

Aufgrund der Initialen FR (Fridericus Rex) ist das Papier auf die Zeit nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. von Preußen am 31. Mai 1740 zu datieren. Dieses WZ enthalten in: BWV 1030 (bei P 975 beiliegende Flauto-traverso-Stimme), BWV 1041 (Titelumschlag bei St 145) und BWV Anh. 25 (erste Lage der Partitur im Stadtarchiv Leipzig aus Besitz Breitkopf & Härtel, *Mus. ms. 9*).

Weiß 11 (Steigendes Einhorn)

Papiermacher vermutlich Johann Paul Fietz, Inhaber der Papiermühle Adorf/Vogtland, gestorben am 21. April 1749; in BWV 16 (Viola-Stimme aus St 44). Nach Weiß 11 soll das Papier dieser Stimme von Johann Paul Fietz' Nachfolger Christoph Erdmann Fietz hergestellt worden sein. Da aber Johann Paul Fietz 1749 gestorben ist, kann die zum Teil von Bach beschriftete Stimme zur Neujahrskantate schwerlich aus der Produktionsstätte des Nachfolgers stammen. Sonst müßte man annehmen, daß die Kantate zu Neujahr 1750 aufgeführt worden wäre. Diese Annahme widerspricht aber unserer Beobachtung, daß Bach nach Oktober 1749, vermutlich durch seine Sehschwäche bedingt, keine Schreibe mehr leistete (s. unten S. 25). Da bei der Viola-Stimme nur ein Blatt vorhanden und die möglicherweise mit den Papiermacherinitialen versehene Bogenhälfte nicht nachweisbar ist, ist Weiß' Zuweisung ohnehin sehr fraglich.

Weiß 100 (Kelch über Schrifttafel mit Buchstaben IPF)

Papiermacher Johann Paul Fietz (gestorben 21. April 1749, zu diesem s. oben): in BWV 232 (Titelblätter zu Teilen II-IV der Partitur P 180). Daß das WZ in fremden Dokumenten von 1745 nachweisbar ist, haben wir bereits erwähnt.

Diplomatisch erschlossene Datierungen von Wasserzeichen

Wenn das Wasserzeichen einer nur diplomatisch datierbaren Bach-Handschrift in einer weiteren Originalquelle enthalten ist, läßt sich diese gleichfalls grob datieren. Da der Unsicherheitsfaktor bei einem solchen Verfahren sich erhöht, darf sich die Datierung der betreffenden Handschrift nicht allein auf den papierkundlichen Befund stützen. Ist außer dem Papierbefund kein weiteres Indiz vorhanden, so muß man sich mit einer Datierung unter Vorbehalt begnügen. Naturgemäß kommen hier nur solche Wasserzeichen in Betracht, die in mehr als zwei Handschriften nachweisbar sind.

Weiß 66 (Doppeladler mit Herzschild)

Datierbare Werke: BWV 100 (Teil von St 97), BWV 215 (St 77), beide

^{12a} Nach einer radiographischen Aufnahme, die mir von der Bundesanstalt für Materialprüfung in Berlin-West freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde. Bei Weiß ist nur der Buchstabe R wiedergegeben.

Werke nach Dürr Chr 2 und Glöckner 1981, S. 68, aus dem Jahre 1734 (bei BWV 100 auch 1735 denkbar).

Identisches WZ in: BWV 244 (die meisten Stimmen aus *St 110*). Die Stimmen zu BWV 244 sind nicht 1734, sondern 1736 entstanden (Näheres s. unten S. 38).

Weiß 34 (Gekreuzte Schwerter, Gegenmarke GM)

In: BWV Anh. 25 (zweite Lage der Partitur im Stadtarchiv Leipzig aus Besitz Breitkopf & Härtel Leipzig, *Mus. ms. 9*); aufgrund des anderen WZ (Weiß 56) in dieser Quelle nach 31. Mai 1740, aufgrund des Bachschen Schriftbefundes jedoch vor etwa 1742 zu datieren.

Identisches WZ in: Antonio Caldara, Magnificat (DSB *Mus. ms. 2755*) mit dem gleichen Schriftbefund.

Weiß 21 (Wappen der Stadt Eger, Gegenmarke CCS)

In BWV 34 (Partitur *Am. B. 39*), BWV 118/Fassung für Streicher (Partitur in Privatbesitz Wilhelm, Basel), BWV 191 (*P 1145*), BWV 1080 (*P 200*, S. 35–38 und Beilage zu BWV 1080/18), Johann Ludwig Bach, Kantate „Die mit Tränen säen“ (*St 305*), Johann Gottlieb Goldberg, Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ (SPK *Mus. ms. 7918*, die meisten Stimmen), Giovanni Battista Pergolesi, Stabat Mater, bearbeitet von Bach als Motette „Tilge, Höchster, meine Sünden“ (Particell DSB *Mus. ms. 30199*). Alle hier genannten Quellen lassen sich aufgrund des Schriftbefundes und des Auftretens bestimmter Kopisten nur annähernd auf die Mitte der 1740er Jahre (von etwa 1743 bis etwa 1746/1747) datieren. Weitere Eingrenzung wäre möglich, falls dieses Wasserzeichen in bislang nicht zugänglichen Dokumenten Bachs festzustellen ist (s. oben).

Weiß 52 (Großes mehrfeldriges Wappen zwischen Palmzweigen)

In BWV 168 (transponierte Continuo-Stimme in Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA) und BWV 186 (Continuo-Stimme *Go.S. 5* im Bach-Archiv Leipzig). Beide Werke lassen sich nur aufgrund des Auftretens bestimmter Kopisten annähernd auf die Zeit von etwa 1746 bis 1750 datieren.

Zur Datierung gänzlich ungeeignet ist folgendes Wasserzeichen:

Weiß 72 (Großes Wappen von Schönburg)

In BWV 2, 17, 49, 56, 69, 73, 79, 84, 97, 107, 168, 193, 205, 210, 210a, 224, 232/IV, 239, 245, 598, 870–893, 872a/1, 875a, 875/2, 1031, Anh. 166, JLB 16, Falck 26–28, Telemann-Kantate „Machet die Tore weit“. Diese Aufstellung zeigt deutlich, daß das WZ beinahe in der gesamten Leipziger Zeit – schon seit 1724 – gleichmäßig verteilt vorkommt. Das sogenannte Doppelpapier, das durch das Zusammengautschen von zwei Bogen noch in nassem Zustand hergestellt wird, erschwert wegen des dadurch entstandenen Linienwirrwarrs

einen genauen Vergleich. Es bleibt deshalb ungeklärt, ob es sich dabei stets um identische WZ handelt. Falls es sich herausstellen sollte, daß das WZ stets gleich ist, müßte man annehmen, daß diese wegen ihrer Stärke zur Notenschriftung besonders geeignete Papiersorte von Bach nicht zum alltäglichen Gebrauch bestimmt war.

2. DIE ENTWICKLUNG DER SPÄTSCHRIFT BACHS¹³

Die mit Hilfe von Wasserzeichen gewonnenen Erkenntnisse über die Entstehungszeit einer Reihe später Notenhandschriften Bachs ermöglichen nun, die Entwicklung der Bachschen Spätschrift genauer zu verfolgen als bisher. Die genauere Erfassung dieser Entwicklung dient dazu, die mit Hilfe papierkundlicher Erkenntnisse ermittelten Datierungen zu stützen, und bietet dort, wo die Wasserzeichenforschung versagt, ein primäres Datierungsmittel. Hierbei sollen die papier- und schriftkundlichen Studien sich gegenseitig stützen, ergänzen und ein widerspruchsfreies Bild vermitteln. Ein solcher Widerspruch wäre etwa, wenn in einer Quelle das Wasserzeichen auf 1737, die Bachsche Schrift aber auf 1748 zu datieren ist.

Georg von Dadelsen hat¹⁴ den Wandel der Schrift Bachs ausführlich untersucht. Seine Beschreibung der Bachschen Schrift aus dem hier zu behandelnden Zeitraum sei kurz zusammengefaßt:

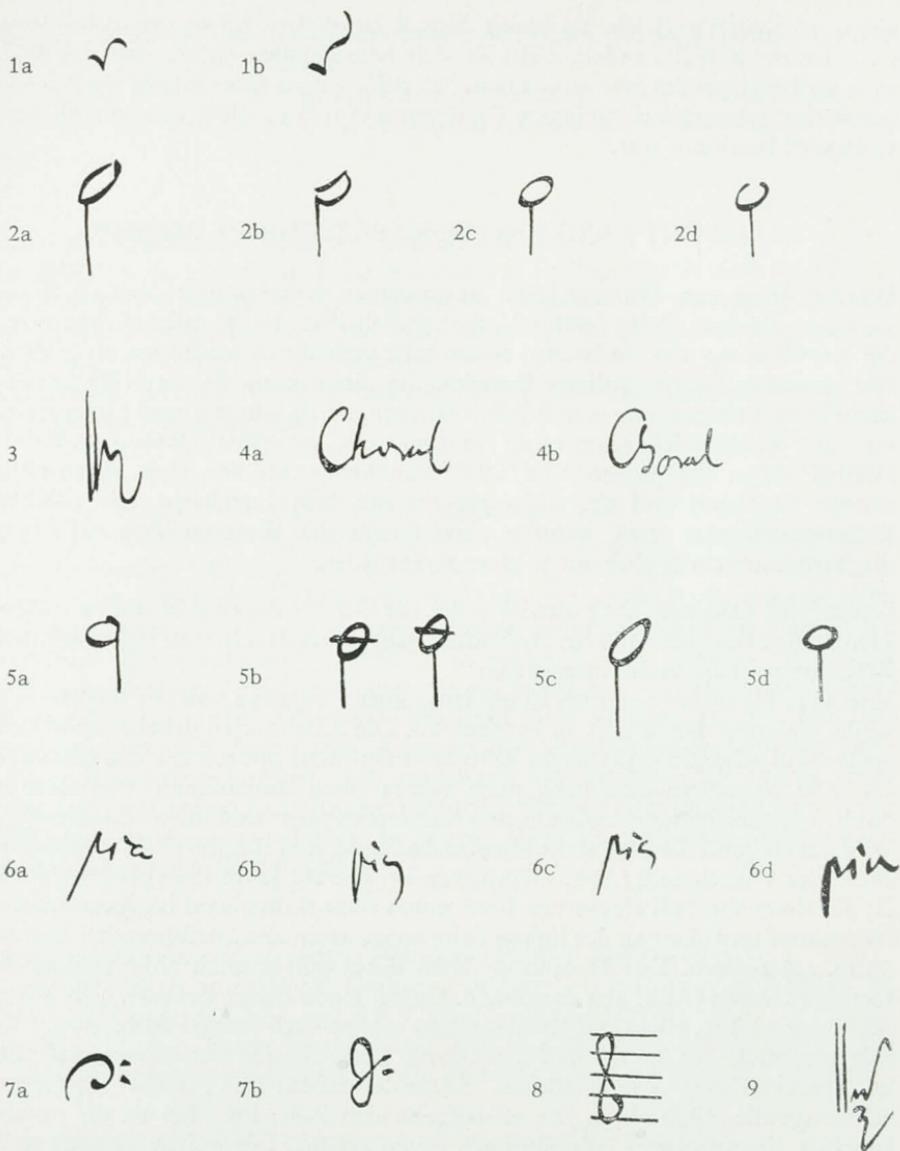
Von 1735 bis etwa 1744/1746 ist ein langsamer Übergang von der Rechts- zur Links-Neigung der Schrift zu beobachten. Die Schrift wird dabei zunehmend steifer und zeigt am Ende dieses Zeitraums deutliche Spuren des Zitterkrampfes. Die gebrauchsschriftliche nach rechts oben auslaufende Viertelpause (Abb. 1 a) verschwindet selbst in den Konzepten mehr und mehr. Gleichzeitig wird zunehmend die nach links oben auslaufende, ursprünglich kalligraphische Form der Viertelpause (Abb. 1 b) verwendet. Für die Jahre 1740 bis 1744/1746 ist die Halbenote mit einem von links unten nach rechts oben langgestreckten Notenkopf und einer an der linken Seite angesetzten abwärtsführenden Kauda (Abb. 2 a) typisch. Der Notenkopf kann dabei gelegentlich eine halbmondförmige Gestalt (Abb. 2 b) annehmen. Gegen Ende dieser Periode, also Mitte der 1740er Jahre, rückt die Kauda wieder weiter nach rechts: Abb. 2 c.

Die Merkmale der Schrift in Bachs letzten Lebensjahren von etwa 1744/1746 an charakterisiert von Dadelsen folgendermaßen: „... steifere, weniger schwungvolle Züge als in der vorausgehenden Zeit; ihr Fluß ist oft unterbrochen, ligaturmäßige Schreibungen treten zurück. Die Zeichen stehen steil oder leicht links geneigt. Dabei werden sie im allgemeinen kürzer und gedrängener.“¹⁵ Nach von Dadelsens Feststellung nimmt die Rundung etwa im

¹³ Das Wesentliche aus diesem Abschnitt berichtet mein in Fußnote 6 genanntes Referat; in der vorliegenden Arbeit sind allerdings einige Neuerkenntnisse hinzugekommen.

¹⁴ TBSSt 4/5, S. 107–118. Die Faksimileauswahl *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, eingeleitet und erläutert von A. Dürr, Wiesbaden 1984, stützt sich im wesentlichen auf G. von Dadelsens Forschungen.

¹⁵ TBSSt 4/5, S. 116.



Violinschlüssel oder Halbkreis-Taktzeichen nach und nach ab. Es treten eher eckige Formen auf. Von Dadelsen weiter:

„Neben der Hakenform des C-Schlüssels wird mehr und mehr die gerade zweiteilige Form verwendet . . . Der Notenkopf der Halben mit abwärtsführender Kauda bleibt vielfach oben offen. Die Kauda selbst wird nicht mehr seitlich, sondern an seiner unteren Mitte angesetzt: (Abb. 2d). Die Notenhäse sind gewöhnlich außerordentlich dick gezogen. . . Die steifen, vielfach geradestehenden oder auch linksgeneigten Buchstaben werden mehr und mehr einzeln für sich gesetzt und nicht mehr ligaturmäßig zum Wort verbunden.“¹⁶

Diese Erkenntnisse über die Entwicklung der Spätschrift sind im großen und ganzen zutreffend, ermöglichen aber noch keine präzise Datierung. Der Wandel der Viertelpausenform beispielsweise ist nur statistisch erfassbar, das heißt, auch in den 1740er Jahren kommt die frühere Form zwar vergleichsweise seltener, in absoluter Menge jedoch immer noch so oft vor, daß aus quantitativen Verschiebungen kein primärer Anhaltspunkt zur Datierung zu gewinnen ist. Allenfalls können durch die Häufigkeit der einen Viertelpausenform mit Hilfe anderer Datierungsmittel gewonnene Erkenntnisse gestützt werden. Ähnlich verhält es sich mit der Schrift-Neigung. Schon seit der Arnstädter Zeit, wenn man Bachs Briefe mitberücksichtigt, ist ein konstanter Wandel von der rechts geneigten zur steilen, zum Teil sogar links geneigten Schrift der letzten Lebensjahre zu beobachten. Daneben stehen aber zahlreiche Noten und Buchstaben nicht in der der jeweiligen Periode zuzuordnenden Neigung, was uns zur gewissen Vorsicht mahnt. Ebenso vorsichtig ist die zittrige Schrift zu beurteilen. Bach schreibt nicht nur in den letzten Lebensjahren zittrig, sondern schon in seinen Handschriften aus der Weimarer Zeit sind zum Beispiel zittrige Hilfslinien nachweisbar. Seine Hand zittert offenbar schon früh dann leicht, wenn Bach feine waagerechte Linien – Hilfslinien oder freihändig gezogene Notenlinien – zu ziehen hat.¹⁷ Bei dicken Querbalken kleinerer Noten zeigt er jedoch den sonst bei ihm üblichen, schwungvollen, sicheren Duktus.

Da heute aufgrund der papierkundlichen Neuerkenntnisse mehr Datierungsfestpunkte gewonnen werden können, läßt sich eine fundiertere Untersuchung der Bachschen Spätschrift anstellen. Nach meiner Beobachtung bleibt Bachs Schrift von 1724 an, nämlich nach der Festigung des hakenförmigen C-Schlüssels (Abb. 3), bis etwa 1730 so konstant, daß mit Hilfe von Schriftformen allein keine exakte Datierung innerhalb dieser Periode vorgenommen werden kann. Erst um 1730 beginnt Bachs Schrift wieder sich zu verändern. Der Buchstabe h in den Wörtern Choral und Chorus zum Beispiel wird vor 1730 stets mit dem darauffolgenden Buchstaben o ligaturmäßig gebunden wie etwa: (Abb. 4a). Von 1730 an (frühester Beleg: Eingabe vom 23. August 1730, Dok 1, Nr. 22; in Notenhandschriften ab 27. August 1731, BWV 29) kommt neben

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Auch die Altersschrift seines Sohnes Philipp Emanuel weist zittrige Züge auf, aber hauptsächlich bei senkrechten Linien, z. B. Notenhälsen. Je nach der Richtung der zittrigen Linien können wir also die Schrift Johann Sebastian Bachs von derjenigen seines Sohnes unterscheiden. So läßt sich unter Umständen die oft schwierige Aufgabe, Eintragungen des Sohnes in Handschriften des Vaters zu erkennen, lösen.

dieser älteren Form auch eine neue Schreibart des h vor, in der der Buchstabe nach unten links geführt wird und mit einer Verdickung endet, so daß die Feder beim o neu angesetzt werden muß: (Abb. 4b). Da Bach die ältere Form weiter beibehält, kann aus diesem Wandel der Schreibgewohnheit nur der Schluß gezogen werden, daß das Vorkommen der späteren h-Form die Entstehung der betreffenden Handschrift oder eine Wiederaufführung nach 1730 belegt, während die ältere Form allein keinen Datierungspunkt bietet. Gestützt auf diese Beobachtung kann eine Aufführung der Johannes-Passion BWV 245 in der ersten Hälfte der 1730er Jahre genau datiert werden. In der Alto-concertato-Stimme (S. 347) aus *St 111* zeigt das autographe Wort Chorus die spätere Form, so daß anzunehmen ist, daß diese sowie alle zur selben Fassung (= dritte Fassung) gehörigen Stimmen mit dem WZ Weiß 122 (MA mittlere Form) nach August 1730 entstanden sind. Das autographe Wort Chorus in späterer Form in der 1725 von Johann Andreas Kuhnau geschriebenen Violino-I^a-Stimme (S. 152) ist übrigens bei der Aufführung der dritten Fassung nachgetragen worden. Arthur Mendel¹⁸ schlägt aufgrund des Wasserzeichens die Datierung der dritten Fassung auf 1728 oder 1732 vor. Das Jahr 1728 ist jedoch für die spätere Form von „Chorus“ zu früh. Somit kommt nur das Jahr 1732 in Frage. Das Wasserzeichen MA mittlere Form ist bisher bei Dürr Chr 2 für die Zeit bis 2. Dezember 1731 (BWV 36) nachgewiesen. Nun ist die dritte Fassung der Johannes-Passion vom 11. April 1732 als spätestes Beleg dieses Wasserzeichens anzusehen.

Von etwa 1738 an rückt die abwärtsführende Kauda der Halben allmählich nach links. In den kalligraphischen Handschriften der Leipziger Zeit bis etwa 1738 setzt Bach bei den Halbenoten gewöhnlich die Kauda an der rechten Seite des Notenkopfes an (Abb. 5a), und nur ausnahmsweise sind links oder an der Mitte angesetzte Häuse zu beobachten. In den allermeisten Fällen treten diese abweichenden Formen in der früheren Zeit in Verbindung mit einer Hilfslinie auf: (Abb. 5b). Nach etwa 1739 kommt diese Kaudierung auch vor, wenn der Notenkopf nicht auf einer Hilfslinie steht, anfangs sporadisch, nach etwa 1742 immer häufiger. Die von Georg von Dadelsen für die Zeit zwischen 1740 und etwa 1744/1746 als typisch bezeichnete Form mit einem von links unten nach rechts oben langgestreckten Notenkopf (Abb. 5c) ist nach meiner Beobachtung auf die Jahre von etwa 1739 bis etwa 1742 anzusetzen. Diese Form dominiert zum Beispiel im Londoner Autograph des Wohltemperierten Klaviers II (British Library London, *Add. 35021*), das in einer Zeitspanne von etwa 1739 bis etwa 1742 niedergeschrieben worden ist. Bis S. 20 der Partitur zur Johannes-Passion (*P 28*) ist sie hingegen nur sporadisch vertreten, so daß Arthur Mendels¹⁹ Datierung von 1739 schriftkundlich zu stützen ist. Der Befund der Stimmen zum Cembalokonzert F-Dur BWV 1057 (*St 129*) stimmt in den Schriftformen und im Wasserzeichen mit demjenigen der Johannes-Passion überein, so daß die Datierung der Konzertstimmen auf etwa 1739 plausibel erscheint. Nach der Form der

¹⁸ NBA II/4 Krit. Bericht, S. 70.

¹⁹ Ebd., S. 75.

Halbenote fallen auch die autographen Stimmen zur Hochzeitskantate BWV 210 (*St* 76) eindeutig in die Zeit zwischen 1739 und 1741.²⁰ Nach etwa 1742 wird das Notenkopfoval der Halben kürzer, liegt mehr waagrecht, und der Notenhals rückt weiter in die Mitte (Abb. 5d). Diese Form der Halben ist in der Partitur der im August 1742 entstandenen Bauernkantate (*P* 167) neben der für die frühere Zeit typischen Form der rechts-kaudierten Halben anzutreffen, ferner auch im Autograph der Kunst der Fuge (*P* 200), bis S. 34. Christoph Wolff²¹ hat bereits die These vertreten, daß der Beginn der Niederschrift der Kunst der Fuge aus papier- und auch schriftkundlichen Gründen zeitlich mit der Bauernkantate annähernd gleichzusetzen ist. Auch meine Untersuchung führt zu diesem Ergebnis. Den gleichen Papier- und Schriftbefund zeigen außerdem: die Partitur zur Ratswechselkantate BWV 120 (*P* 871), die Partitur zum Kantatenfragment BWV 200 (SPK N. *Mus. ms.* 307) und die Stimmenabschrift zur Missa sine nomine von Palestrina (DSB *Mus. ms.* 16714).

Ein markantes Merkmal zur Datierung der Bachschen Schrift ist die als „pia“ abgekürzte piano-Anweisung. Bis um die Mitte der 1730er Jahre schreibt Bach ein rechtsgeneigtes piano-Zeichen mit einem kurzen, nach rechts unten gerichteten Endstrich des Buchstabens a: Abb. 6a. Gegen Ende der 1730er Jahre wird das Zeichen steiler und schließlich fast senkrecht, und das a bekommt einen lang nach unten gezogenen Endstrich: Abb. 6b. Diese Gestalt kommt anfangs sporadisch, dann immer häufiger vor. In der Partitur der Cembalokonzerte BWV 1052–1059 (*P* 234) ist diese Form weniger deutlich ausgeprägt, das heißt, sie ist noch etwas rechtsgeneigt und mit einem mittellangen Endstrich versehen. Daraus, daß dort die abwärtsführende Kauda der Halben noch einheitlich an der rechten Seite des Notenkopfes angesetzt ist, das piano-Zeichen aber bereits die Tendenz zur Form der 1740er Jahre zeigt, ergibt sich die Datierung der Niederschrift in die Zeit um 1738. Der Übergangsform (Abb. 6c) des abgekürzten piano-Zeichens mit einem mittellangen Endstrich begegnen wir in BWV 211 aus dem Jahre 1734 noch sporadisch, ihre zaghaften Anfänge finden wir aber bereits in einigen Handschriften von 1733. In Handschriften aus der zweiten Hälfte der 1730er Jahre ist sie häufig anzutreffen. Dabei wird sie im Laufe der Zeit zunehmend prägnanter. Während die Übergangsform in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre immer häufiger vorkommt, wird die ältere Form entsprechend immer seltener verwendet. In Autographen von etwa 1740 bis etwa 1748 ist die steile piano-Anweisung mit einem eindeutig langen Endstrich anzutreffen. Anhand dieser piano-Zeichen-Form läßt sich ein auf den ersten Blick rätselhaft erscheinender Schriftbefund der Originalstimmen zur Orchestersuite h-Moll, BWV 1067 (*St* 154), befriedigend erklären. Die Stimmen für Flauto traverso und Viola sind durchweg autograph, während die übrigen Stimmen von Kopisten geschrieben und von Bach revidiert worden sind. Das Papier ist einheitlich und enthält das WZ Weiß 105, das auch in dem sehr wahrscheinlich 1739 entstandenen autographen Teil der Partitur zur Johannes-Passion vorkommt. Die

²⁰ Die Datierung auf die letzte Lebenszeit bei Dürr Chr 2 läßt sich also nicht bestätigen.

²¹ A. a. O. (Fußnote 5).

abwärtsführende Kauda der Halben ist in der Flauto-traverso-Stimme stets an der rechten Seite, in der Viola aber einheitlich an der unteren Mitte des Notenkopfes angesetzt. Da die beiden Stimmen auf gleichem Papier notiert sind, hat es den Anschein, als hätte Bach gleichzeitig, und zwar um 1738/1739, zwei verschiedene Formen der abwärts kaudierten Halben verwendet. Zwar ist das gelegentliche Vorkommen abweichender Schriftformen nicht ungewöhnlich. Aber eine derart scharfe Trennung wie in diesen beiden Stimmen weckt doch Zweifel. Die zum Teil sehr steile Buchstabenschrift in der Viola-Stimme, vor allem das piano-Zeichen mit einem lang nach unten gezogenen Endstrich, verrät, daß die Anfertigung dieser Stimme erst etwa in der Mitte der 1740er Jahre erfolgt ist, während die übrigen Stimmen, einschließlich des von Kopisten geschriebenen, von Bach mit Revisionseintragungen (einschließlich dynamischer Zeichen) versehenen Bestandes, in die Zeit um 1738/1739 gehören.²³

Autographe piano-Zeichen in Übergangs- und Spätform in früher entstandenen Handschriften sind bei Wiederaufführungen in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre beziehungsweise in den 1740er Jahren nachgetragen worden. Daß es sich dabei tatsächlich um Nachträge handelt und nicht etwa um eine frühe Verwendung der späteren Form, geht aus folgenden Beobachtungen hervor: Bei Kantaten stellt üblicherweise ein Hauptschreiber mit Hilfe der autographen Partitur einen einfachen Stimmensatz (Hauptstimmen) her, und Bach revidiert diesen, trägt Vortragszeichen wie dynamische Zeichen, Bögen, Verzierungen ein. Nebenschreiber kopieren dann Dubletten aus Hauptstimmen. In der Regel sind die dynamischen Zeichen in den Hauptstimmen also autograph, in den Dubletten hingegen von Kopistenhand. Wenn in frühen Handschriften autographe piano-Zeichen in späteren Formen anzutreffen sind, und zwar sowohl in Hauptstimmen als auch in Dubletten an der gleichen Stelle, dann ist die Annahme naheliegend, daß Bach sie nachgetragen hat. Diese Annahme wird häufig, aber nicht immer bekräftigt durch abweichende Tintenfarbe an der entsprechenden Stelle. Aufgrund der piano-Zeichen-Formen können folglich mutmaßliche Wiederaufführungen früherer Werke in dem zu behandelnden Zeitraum in Betracht gezogen werden.

Im Zuge der Zunahme des steifen Schriftcharakters wird im spätesten Lebensabschnitt nach 1748 der Endstrich des piano-Zeichens wieder kürzer, wobei die klobige senkrechte Schrift sich von derjenigen vor 1740 deutlich unterscheidet: (Abb. 6d).

Wichtige Datierungsindizien liefert auch die Schreibung der Schlüssel. Durch eine immer seltener werdende Baßschlüsselform läßt sich Bachs Schrift der 1740er Jahre von derjenigen der vorausgehenden Zeit unterscheiden. Bach verwendet in den früheren Jahren zwei Formen des Baßschlüssels: 1. eine runde, von einer Verdickung angefangene, links-drehend nach links unten

²³ Problematisch erscheint die Tatsache, daß die Viola-Stimme aus einem Bogen besteht. Gewöhnlich verwendete Bach zum Nachtrag entweder frei gebliebene Blätter anderer, früher entstandener Stimmen oder eine völlig neue Papiersorte. Bei BWV 1067 ist aber anzunehmen, daß er zur Beschriftung der Viola-Stimme einen unbeschriebenen Bogen derselben Papiersorte wie die der übrigen, alten Stimmen vorgefunden hat.

auslaufende Form mit neu angesetzten Punkten (Abb. 7a) und 2. eine ovale, von der Mitte angefangene, rechts-drehend ohne Unterbrechung in den oberen Punkt übergehende Form (Abb. 7b). Die erste Form ist der Kalligraphie zuzuordnen, die zweite, die sich schneller schreiben läßt, der Gebrauchsschrift. Dieser Gebrauchstyp wird im letzten Jahrzehnt immer seltener, ab Mitte der 1740er Jahre nur in Ausnahmefällen, verwendet. Wenn in einem Bach-Autograph der Gebrauchstyp des Baßschlüssels gehäuft vorkommt, ist eine Entstehung in den 1740er Jahren daher weniger wahrscheinlich.

Um etwa 1746 beginnt der Violinschlüssel allmählich kleiner zu werden, und zwar vielfach so klein, daß die obere Schleife die oberste Linie des Notensystems nicht überschreitet: Abb. 8. Auch in der früheren Zeit schreibt Bach gelegentlich kleine Violinschlüssel. Dies ist dann aber meist durch Platzmangel in eng geschriebenen Partituren verursacht. Der kleine Violinschlüssel der letzten Lebensperiode ist hingegen sogar in Stimmen mit großen Systemabständen zu beobachten. In Bachs Abschrift der Brockes-Passion von Händel (DSB *Mus. ms. 9002/10*), die aus papierkundlichen Gründen in die Zeit um 1746/1747 zu datieren ist, läßt sich die Tendenz zum kleineren Violinschlüssel deutlich erkennen. Die Stammbuchblatt-Eintragung des Kanons BWV 1077 für Johann Gottfried Fulde (Privatbesitz) mit dem autographen Datum „Lipsiae. d. 15. Octobr: 1747.“ liefert ebenfalls ein typisches Beispiel für den kleinen Violinschlüssel.²³ In den Handschriften, die nach 1747 entstanden sind, ragt der Violinschlüssel über die oberste Notenlinie entweder gar nicht oder nur geringfügig hinaus. Große Violinschlüssel deuten also auf eine Entstehung vor etwa 1746/1747. Im Autograph der Kunst der Fuge sind große Violinschlüssel für den Contrapunctus 13, BWV 1080/13, auf S. 36–38 des Hauptkorpus und für die Fuga a 2 Clav., BWV 1080/18, in Beilage 2 verwendet. In den beiden Stücken ist dasselbe WZ (Weiß 21) enthalten, das in anderen, vermutlich um die Mitte der 1740er Jahre entstandenen Bach-Handschriften nachweisbar ist. Somit steht einer Datierung dieser Teile aus der Kunst der Fuge in die Mitte der 1740er Jahre nichts im Wege. In der ersten Beilage mit dem Canon per Augmentationem in Contrario Motu, BWV 1080/14, sind hingegen die Violinschlüssel klein, so daß die Eintragung auf nach 1746/1747 anzusetzen ist. Das Schriftbild ist insgesamt noch intakt und unterscheidet sich deutlich von der krisengeprägten Schrift der spätesten Lebenszeit. Die erste Beilage ist also in die Zeit um 1747/1748 zu datieren. In den letzten Lebensjahren gelingt es Bach nicht immer, Violinschlüssel klein zu schreiben. Seine Bemühung um kleine Violinschlüssel wird jedoch nicht aufgegeben, die Tendenz dazu bleibt unverkennbar.

Die Beschreibung der Bachschen Schrift aus der spätesten Lebenszeit durch Georg von Dadelsen wurde bereits zusammenfassend wiedergegeben. Zu ergänzen ist nur, daß die Schrift dieser Phase nicht nur einfach als klobig beziehungsweise steif, sondern auch als unkontrolliert zu charakterisieren ist. Dicke Schrift ist gelegentlich auch in Quellen aus der früheren Zeit anzutreffen, bedingt durch eine dicke Feder. Dort kann aber von einer unkontrollierten Schrift keine Rede sein, die Schrift ist intakt, gleichmäßig und schwung-

²³ Faksimile in NBA VIII/1 (C. Wolff), S. VII.

voll.²⁴ In seinen letzten Jahren gelingt es hingegen Bach, dessen physische Kräfte offenbar nachgelassen haben, oft nicht mehr, gleichmäßige, fließende Formen zu schreiben. Nicht selten muß er die Feder neu ansetzen, nachdem der erste Versuch, einen Buchstaben oder ein Notenzeichen zu formen, fehlgeschlug. Zahlreiche Schriftformen sind deformiert. Abgesehen von solchen Deformationen verändern sich die Schriftformen selbst aber im Prinzip nicht, sondern sie bleiben so wie in der vorangehenden Zeit. Die entscheidende Veränderung vollzieht sich vielmehr im Duktus. Um unkontrollierte Federführungen zu vermeiden, drückt Bach die Feder offenbar kräftig aufs Papier. Dadurch verliert seine Schrift die früheren positiven Eigenschaften wie schwungvolle Leichtigkeit, Sicherheit, Gleichmäßigkeit, fließenden Zug, das heißt alles, was die ästhetische Quintessenz seiner Kalligraphie ausmachte. Der negative Einfluß der nachlassenden physischen Kräfte auf die Schrift ist in der Partitur der h-Moll-Messe (*P 180*), vom Symbolum bis zum Schluß, besonders deutlich spürbar.²⁵ Vielleicht ist diese ungelenke Schrift mit jener mutmaßlichen Erkrankung²⁶ in Verbindung zu bringen, die dazu führte, daß

²⁴ Nach TBSt 4/5 (S. 117) soll der autogr. Anfang der Cembalo-Stimme zur Suite A-Dur für Violine und Cembalo BWV 1025 im Konvolut *P 226* der Zeit von etwa 1744/1746 bis 1749 zuzuweisen sein. Die klobig wirkende Schrift ist jedoch durch eine Korrektur (Sopranschlüssel korrigiert in Violinschlüssel) bedingt, rührt von einer dicken Feder her und trägt keinerlei Merkmale der Schrift der letzten Lebensjahre. Aus demselben Grund trifft im *Katalog der Sammlung Manfred Gorke*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 8.), S. 15, die Datierung der von Bach angefangenen Violoncello-concertino-Stimme zum Concerto grosso f-Moll von Pietro Locatelli (*Go. S. 4*) in die Zeit um 1748 nicht zu. Da diese Stimme von einem Kopisten fortgesetzt wird, der auch in der auf um 1738/1739 zu datierenden, unbezifferten Continuo-Stimme zur Orchestersuite h-Moll, BWV 1067 (*St 154*), nachweisbar ist (freundliche Mitteilung von Andreas Glöckner, Leipzig), dürfte ihre Entstehung in dieselbe Zeit fallen.

²⁵ Vgl. *Johann Sebastian Bach, Messe in b-Moll (BWV 232). Faksimile-Lichtdruck des Autographs mit einem Nachwort* hrsg. von A. Dürr, Kassel (Nachwort Mai 1965, revidiert November 1981). Auf S. 106 der Partitur ist beispielsweise der große Buchstabe E in zwei Zügen geschrieben; auf S. 169 wird die Besetzungsangabe Tenor wiederholt, nachdem der erste Versuch keinen Erfolg brachte. Der zweite Versuch schlägt jedoch genauso fehl.

²⁶ Die Richtigkeit der verbreiteten Meinung, daß Bach aufgrund seiner Augenkrankheit begonnen habe, die klobige Schrift zu schreiben, ist zu bezweifeln. Als er das Benedictus der h-Moll-Messe eintrug, kann seine Sehkraft noch nicht so schwach gewesen sein. Dort konzipierte er den Satz vor der endgültigen Eintragung mit hellerer Tinte – ein für einen Sehschwachen denkbar ungeeignetes Verfahren –, übernahm dann weitgehend die ursprünglichen Lesarten und übermalte die Entwurfsnoten mit dunklerer Tinte (Näheres s. meinen Aufsatz *Die Universalität in Bachs b-Moll-Messe. Ein Beitrag zum Bach-Bild der letzten Lebensjahre*, in: *Musik und Kirche* 57, 1987, S. 18f.; italienische Übersetzung unter dem Titel *L'universalità nella Messa in si minore. Nuova luce sugli ultimi anni di J. S. Bach*, in: *Musica Poetica – Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, a cura di Maria Teresa Giannelli, Genova 1986, S. 502ff.). Vielmehr ist die Ursache für die ungelenke Schrift in Beeinträchtigungen der Hand zu suchen, die vermutlich durch eine Krankheit verursacht worden sind.

In dieser Hinsicht liefern uns zeitgenössische Dokumente widersprüchliche Aussagen. Bei der am 8. Juni 1749 erfolgten Kantoratsprobe Harrers heißt es in Riemers Chronik:

man Gottlob Harrer am 8. Juni 1749 die Kantoratsprobe ablegen ließ. Spätestens ab Ende Oktober 1749, als Bach eine Quittung im Zusammenhang mit dem Nathanischen Legat von seinem Sohn Johann Christian schreiben ließ (Dok I, Nr. 143), leistete er, vermutlich bedingt durch die Behinderung des Sehvermögens, keine Schreiarbeit mehr.

Es gibt Gründe anzunehmen, daß Bachs Schrift nicht im Laufe mehrerer Jahre allmählich zur Ungelenkigkeit übergegangen ist, sondern daß sie sich innerhalb weniger Tage verschlechtert hat. Der größte Teil der von Bach eigenhändig abgeschriebenen Partitur zur Brockes-Passion Händels ist auf 1746/1747 zu datieren und zeigt noch keinerlei Spuren der physischen Katastrophe. Eine, wenn auch etwas steifere, aber noch vollkommen intakte Schrift weisen die autographen Quellen zu folgenden Werken aus dem Jahre 1747 beziehungsweise 1748 auf: sechsstimmiges Ricercare aus dem Musikalischen Opfer vom Sommer 1747 im Konvolut P 226, Kanon für Fulde vom 15. Oktober 1747 und Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ von 1747/1748 in der Sammelhandschrift P 271.

Da der qualitative Abfall des Schriftniveaus innerhalb des spätesten Lebensabschnittes sich auch in der Schreibschrift niederschlägt, läßt sich der Zeitraum, in dem die Schrift ungenau zu werden beginnt, mit Hilfe von zwei autographen Schreiben genau eingrenzen. Das Empfehlungsschreiben für Johann Christoph Altnickol vom 31. Juli 1748 (Dok I, Nr. 48)²⁷ präsentiert eine immer noch durch und durch intakte Schrift. Im nächsten erhaltenen Dokument Bachs, einem Brief an Johann Elias Bach vom 6. Oktober 1748 (Dok I, Nr. 49),²⁸ hat sich die Schrift aber bereits unvermittelt verschlechtert. Der unordentliche Eindruck wird dort auch dadurch verstärkt, daß Bach zahlreiche Abkürzungsschleifen verwendet. Dies deutet darauf hin, daß die Schreiarbeit dem alternden, vermutlich kranken Mann Mühe bereitet und mit möglichst wenig Aufwand durchgeführt wird. Aufgrund dieser Briefe ist der Beginn der krisengeprägten Schriftphase auf die Zeit zwischen Anfang August und Anfang Oktober 1748 anzusetzen. Der Beginn der letzten Schriftphase läßt sich noch enger eingrenzen durch die Stimmen zur Ratswechsellkantate BWV 69 (*St 68*). Die autographen Neueintragungen in diesen Stimmen tragen zwar noch nicht ausgeprägt, aber hie und da Merkmale der spätesten Schrift. Eine Aufführung dieser Kantate im Jahr 1749 kommt nicht in Frage, da hier BWV 29 durch einen Textdruck belegt ist. Beim Ratswechsel im

„wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebast: Bach versterben sollte“ (Dok II, Nr. 584), ein sehr drastischer Ausdruck, der einen besorgniserregenden Gesundheitszustand vermuten läßt. Im Nekrolog (Dok III, Nr. 666) ist dagegen zu lesen, daß Bach bis zur Augenoperation überaus gesund gewesen sei. Es ist jedoch anzunehmen, daß man damals die Gesundheit mit anderen Maßstäben gemessen hat als heute. Selbst wenn Bach an keiner gravierenden Krankheit gelitten haben sollte, wäre also irgendeine für die damaligen Verhältnisse vermutlich nicht nennenswerte Alterskrankheit (etwa Rheumatismus, Gicht oder dgl.) denkbar, die motorische Beeinträchtigungen verursachen konnte.

²⁷ Faksimile bei W. Neumann, *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1953, 4. Auflage 1962, S. 285.

²⁸ Faksimile bei G. Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 1984, S. 369f.

August 1750 war Bach bereits tot. Die Aufführung kann somit nur am 26. August 1748 stattgefunden haben. Im August 1748 begann also das späteste Stadium der Bachschen Schrift. Von da an läßt sich keine Besserung mehr, nur noch eine unaufhaltsame Verschlechterung feststellen.

Die These Arthur Mendels²⁹, daß Bachs Spätschrift qualitativen Schwankungen ausgesetzt gewesen sein könnte, ist nach meiner Untersuchung nicht zu bestätigen. Hier kann nicht die Rede von kleinen vorübergehenden Schwankungen der Schrift sein, die durch Hast, Müdigkeit, Aufregung oder sonstige alltägliche körperliche und seelische Unausgeglichenheiten des Schreibers verursacht werden. Solche Schwankungen sind durchaus auch in Bach-Autographen zu beobachten, bleiben jedoch in der Regel innerhalb der jeweiligen Periode zuzuordnenden Skala, so daß kein zeitübergreifendes Schriftbild entsteht. Mendels Meinung ist schon deshalb nicht überzeugend, weil er die noch intakte Schrift aus dem Jahre 1747 und die ungelenke Schrift der spätesten Lebenszeit nicht trennt. Wenn Bachs Spätschrift wirklich Schwankungen ausgesetzt gewesen wäre, müßte man annehmen, daß nicht nur von einem Manuskript zum anderen, sondern auch innerhalb einer umfangreichen, in einer größeren Zeitspanne entstandenen Handschrift wie der autographen Partitur der h-Moll-Messe solche Schriftunregelmäßigkeiten beobachtbar wären. Dies ist bei der h-Moll-Messe jedoch nicht der Fall. Die Partitur zeigt vom Symbolum Nicenum an durchweg die krisenhafte, ungelenke Schrift. Eine scheinbare Schwankung ist in Bachs Partiturabschrift der Brockes-Passion von Händel zu erkennen, in der auf eine klobig-ungelenke Buchstabenschrift des Titelblattes eine intakte Schrift des Notenteils folgt. Der unterschiedliche Schriftbefund rührt jedoch daher, daß die Partitur, die um 1746/1747 von Bach begonnen worden war, vermutlich erst nach August 1748 vom Hauptkopisten vollendet und mit dem Titel von Bachs Hand versehen wurde.

Besondere Vorsicht ist bei der Beurteilung von Bachs Korrekturschrift geboten. Diese ist, verursacht durch das Übermalen der Lesarten ante correcturam, oft dick und ähnelt somit der klobigen Schrift der letzten Lebensjahre, die sich von jener jedoch durch ihren ungelenken, unsicheren, ja krankhaften Duktus unterscheidet. Vorsicht geboten ist ferner bei der Betrachtung der Brüche im Schriftablauf. In Bachs Altersschrift werden, wie von Dadelsen³⁰ bereits beobachtet hat, die Buchstaben vielfach einzeln für sich gesetzt. Bach hatte aber schon viel früher die Neigung, lateinische Buchstaben nicht ligaturmäßig, sondern einzeln zu schreiben. Allein aufgrund dieser Diskontinuität der Schrift darf deshalb eine Bachsche Quelle nicht ohne weiteres auf die letzte Lebenszeit datiert werden. Die autographen Eintragungen im Handexemplar des Originaldrucks der Schübler-Choräle beispielsweise sind von Christoph Wolff³¹ wegen ihrer Diskontinuität auf die letzte Lebenszeit Bachs datiert worden. Die intakte Schrift verrät jedoch noch keine unsicheren, ungelenken

²⁹ NBA II/4 Krit. Bericht, S. 71.

³⁰ TBS 4/5, S. 116.

³¹ *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, BJ 1977, S. 126.

Züge dieser Periode, so daß sie auf die Zeit vor August 1748 zu datieren ist. Die Tendenz zur Diskontinuität verstärkt sich freilich in der zweiten Hälfte der 1740er Jahre³² und ist schließlich in der letzten Periode sogar auch in der deutschen Schrift deutlich erkennbar.

Außer den bereits genannten tragen noch folgende Werke Einzeichnungen der spätesten Schrift (in den meisten Werken handelt es sich um Korrekturen oder Nachträge, die im Zusammenhang mit späten Wiederaufführungen entstanden sind; Einzelheiten s. Kalendarium): BWV 16, 29³³, 187³⁴, 195, 201, 245, 249 und 1080/19.

3. BACHSCHE KOPISTEN

Das Auftreten bestimmter Kopisten ist eine willkommene Datierungshilfe. Wie in der Wasserzeichenforschung ist auch bei der Erfassung Bachscher Kopisten nach den Chronologieforschungen Georg von Dadelsens und Alfred Dürrs eine Reihe wichtiger Neuerkenntnisse erzielt worden. Daran anknüpfend ist es vor allem Hans-Joachim Schulze mehrmals gelungen, anonyme Kopisten namentlich zu identifizieren und ihre Lebensdaten zu ermitteln. Zur Datierung kann aber schon der bloße Nachweis eines Schreibers in einer anderen Handschrift von Nutzen sein. Von Bachschen Originalhandschriften, die vom selben Kopisten geschrieben sind, läßt sich annehmen, daß sie zu annähernd gleicher Zeit entstanden sind.

Für die Zeit nach 1736 sind folgende Kopisten in mehreren Handschriften nachweisbar (die Nomenklatur der Anonymi ist aus Dürr Chr 2 übernommen, nachträglich erfaßte Kopisten sind als Anon. N . . . bezeichnet; die Aufzählung der nachgewiesenen Quellen erfolgt unabhängig davon, ob der jeweilige Kopist die genannte Handschrift ganz oder nur teilweise geschrieben hat):

Anna Magdalena Bach

Über die Chronologie und die erfaßten Quellen s. TBSt 1, S. 27–37, ferner Dürr Chr 2, S. 152. Zu ergänzen sind noch folgende Quellen: BWV 6 (ab Takt 6 der obligaten Violoncello-piccolo-Stimme zu Satz 3 aus *St* 7) und BWV 210a (größter Teil der Sopran-Stimme *St* 72).

Die Sopran-Stimme zu BWV 210a ist aufgrund der früheren Form des Auflösungszeichens (Mittelfeld geschlossen) auf die Zeit vor etwa 1733/1734 zu datieren (vgl. hierzu TBSt 1, S. 33). Die Violoncello-piccolo-Stimme zu BWV 6 weist hingegen die spätere Form des Auflösungszeichens mit einem rechts offenen Mittelfeld auf, so daß ihre Entstehung nach etwa 1733/1734 anzunehmen ist. Nur die Schlüssel von der Hand Johann Heinrich Bachs (= Hauptkopist C) und die Notenlinien sind bereits 1725 eingetragen worden. Ursprünglich war dieses Papier (ein Blatt) also nicht mit Noten beschriftet. Auf die Rückseite ist irgendwann nach 1725, aber noch vor Mitte der 1730er Jahre autograph die Viola-obligata-Stimme zu Satz 2 eingetragen worden.

³² Ein typisches Beispiel ist das Autograph von BWV 1077.

³³ Für den freundlichen Hinweis bin ich Herrn Joshua Rifkin zu Dank verpflichtet.

³⁴ Laut L. Treidler, NBA I/18 Krit. Bericht, S. 105f.

Für die Zeit nach 1736 ist AMB in folgenden Werken erfaßt: BWV 6, BWV 244, Fk 27-28, BWV 870-893, BWV 195.

Samuel Gottlieb Heder (= Hauptkopist D)

Schreiberidentifizierung durch Hans-Joachim Schulze (vgl. Fußnote 10). Durch den Hinweis bei Dürr Chr 2, S. 149, auf die Schriftähnlichkeit des Hauptschreibers von BWV 120a mit dem Hauptschreiber von BWV 112 (Thom) und BWV 244 (*St 110*) veranlaßt, ist für die vorliegende Arbeit eine erneute Untersuchung vor allem der Buchstabenschrift durchgeführt worden. Hierbei ergab sich, daß die Identität dieses Hauptschreibers mit Heder feststeht. Einem großen Wandel unterworfen ist der c-Schlüssel, auch der Notenhals der abwärts kaudierten Halben rückt im Laufe der Zeit von rechts in die Mitte. Konstant bleibt aber die Textschrift. Das Auftreten Heders als Kopist in BWV 244 bringt bei der Datierung der erhaltenen Stimmen *St 110* auf das Jahr 1736 (s. NBA II/5 Krit. Bericht, S. 113-116) ein Problem mit sich (Näheres s. unten S. 38), da er bereits 1734 die Thomasschule verließ. Außer den von Dürr genannten sind noch folgende Handschriften Heders nachweisbar: BWV 31 (*St 14*; Hauptschreiber der späteren Leipziger Stimmen), BWV 564 und 903 (beide in *P 803*).

In dem hier zu behandelnden Zeitraum ist Heder nur in BWV 244 nachweisbar.

Friedrich Christian Samuel Mohrheim (= Anon. Vg)

Schreiberidentifizierung durch Georg von Dadelsen (NBA II/6 Krit. Bericht, S. 124).

In dem hier zu behandelnden Zeitraum ist Mohrheim nur in BWV 244 (Stimmendoubletten für Violine II/Chorus I und II aus *St 110*, nach A. Dürr, NBA II/5 Krit. Bericht, S. 113-116, aus dem Jahre 1736) mit späterer Violinschlüsselform nachweisbar.

Anon. Vp (Gottfried Heinrich Bach?)

Mutmaßliche Schreiberzuweisung durch Georg von Dadelsen, NBA V/4 Krit. Bericht, S. 89f. und TBSt 1, S. 19.

In dem zu behandelnden Zeitraum ist dieser Kopist in BWV 244 (*St 110*, Organo-Stimmen für Chorus I und II) und BWV 206 (*St 80*) vertreten (beide Quellen nach den Krit. Berichten NBA II/5, S. 113-116, beziehungsweise NBA I/36, S. 163-168, im Jahre 1736 entstanden).

Rudolph Straube (= Hauptkopist G = Anon. Vk)

Schreiberidentifizierung durch Hans-Joachim Schulze, in Fußnote 2 genanntes Buch, S. 120f.

In dem zu behandelnden Zeitraum ist Straube nur in BWV 206 aus dem Jahre 1736 vertreten.

Anon. N1

Der Hauptkopist der 1736 entstandenen Kantate BWV 206 (*St 80*; Datierung nach W. Neumann, NBA I/36 Krit. Bericht, S. 163-168) ist auch in dem wieder zugänglich gewordenen Stimmensatz zu BWV 11 (*St 356*; Datierung von BWV 11 auf das Jahr 1735 bei Dürr Chr 2 noch ohne *St 356*) als Hauptkopist erfaßt.

Anon. Vj

Dieser Kopist ist außer in den bei Dürr Chr 2 genannten auch nachweisbar in der wieder zugänglich gewordenen Quelle zu BWV 11 (Continuo-Dublette aus *St 356*; Datierung von BWV 11 auf das Jahr 1735 bei Dürr Chr 2 noch ohne *St 356*). Nach 1736 ist er in der Stimmendublette für Violino I zu BWV 249 (*St 355*) vertreten, die aufgrund des WZ Weiß und des Befundes der Bachschen Schrift auf die Zeit um 1738 zu datieren ist (bei Dürr Chr 2, S. 112, auf die Zeit um 1732/1735 datiert, jedoch auf die Möglichkeit einer späteren Entstehung hingewiesen).

Anon. N 2

Dieser Kopist ist nur in den Instrumentalwerken BWV 1057 (Stimmen für Flauto I und II aus *St 129*) und BWV 1067 (Violino-I-Stimme aus *St 154*) erfaßt (beide Quellen aufgrund des WZ Weiß 105 und des Befundes der Bachschen Schrift auf die Zeit um 1739 beziehungsweise um 1738/1739 zu datieren).

Anon. N 3

Der Schreiber der unbezifferten Continuo-Stimme aus *St 154* zu BWV 1067 ist mit demjenigen der Violoncello-Stimme aus *Go. S. 4* (gegenwärtig im Stadtarchiv Leipzig) zu Pietro Locatellis Concertogrosso f-Moll op. 1 Nr. 8 identisch.³⁵ Die Continuo-Stimme zu BWV 1067 ist aufgrund des WZ Weiß 105 und des Befundes der Bachschen Schrift auf die Zeit um 1738/1739 zu datieren. Die Violoncello-Stimme zu Locatellis Concerto grosso ist vermutlich im selben Zeitraum entstanden. Da die Baßschlüssel hier aber eine völlig andere Form aufweisen, ist diese Datierung nicht gesichert.

Johann Friedrich Agricola³⁶

Agricolas Aufenthalt in Leipzig von etwa Ostern 1738 (Immatrikulation am 29. Mai 1738) bis Herbst 1741 (s. Dok III, Nr. 662) belegt. Aus der Leipziger Zeit Agricolas sind folgende Quellen erfaßt: BWV 210 (*St 76*, alle Instrumentalstimmen außer Violone), BWV 988 (Originaldruck mit Eintragungen von Agricolas Hand, Muzeum České Hudby Prag, *XIV G 246*)³⁷ und Fk 26 (in *P 202*). Daß die Eintragungen in BWV 988 aus Agricolas Leipziger Zeit stammen, ist möglich, aber nicht zwingend.

Anon. Vr

Da die Handschriften dieses Kopisten noch nicht vollständig erfaßt worden sind (vgl. Dürr Chr 2, S. 155, und TBSt 1, S. 16), geben wir hier folgende Zusammenstellung:

BWV 195 (Stimmen für Tromba I–III, Timpani, Violino I Dublette und Continuo aus *St 12*)

BWV 232/III (zweite Continuo-Dublette aus *St 117*)

³⁵ Freundliche Mitteilung von Herrn Andreas Glöckner, Leipzig.

³⁶ Zu Agricolas Handschrift vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65.

³⁷ Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Gregory Butler, Vancouver /B.C., Kanada.

BWV 245 (Stimmen zur letzten Fassung aus *St III*: Violino I^a, Violino II^a, unbezifferte und bezifferte Cembalo-Stimmen)

BWV 668 (Abschrift in der Sammelhandschrift *P 271*)

BWV 870–893 (heute verstreut in: *P 416 adn. 3*, British Library London, *Add. Ms. 38068*, Newberry Library Chicago; ein Teil verschollen)

Wq 65/25 (in *P 789*)

Wq 65/27 (in *P 776*)

Wq 65/30 (in *P 789*)

Die früheste nachweisbare Quelle ist die unvollständig überlieferte, wohl zum eigenen Gebrauch angefertigte Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II (BWV 870–893), die vermutlich unmittelbar nach der Zusammenstellung des Werkes um 1742 entstanden ist. Ihr WZ Weiß 67 kommt auch im Londoner Autograph dieses Werkes vor. Die Quellen der Vokalwerke jedoch sind sicher unter Bachs Aufsicht entstanden. Als die spätesten Quellen sind die Abschriften mit Klavier-sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach Wq 65/25, 27 und 30 anzusehen. In Wq 65/27 sind als WZ die verschlungenen Buchstaben FR (= Fridericus Rex) erkennbar. Dieses sicher in Preußen hergestellte Papier ist auch wohl nur dort, und nicht etwa in Leipzig verwendet worden, da das Flachland Preußen mit wenigen Papiermühlen kein „Papierexportland“ war. Dies bedeutet, daß der Schreiber sich später im preußischen Raum aufgehalten hat. In der Tat ist er dem Kreis Emanuel Bachs in Berlin zuzuordnen, wie dessen Korrekturen in der Abschrift von Wq 65/30 (komponiert 1756) vertragen. Der Schreiber war also zuerst in Leipzig für Johann Sebastian Bach tätig, nach dessen Tode ging er dann irgendwann nach Berlin, um für Emanuel Bach Kopistendienste zu leisten. Johann Christian Bach kommt hier jedoch aufgrund der völlig verschiedenen Schrift nicht in Frage; außerdem wäre er als Schreiber der kurz nach 1742 entstandenen Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II zu jung. Auch die anderen Bach-Kinder passen nicht zu den oben genannten Daten des Anon. Vr. Vermutlich ist dieser also eher im Schülerkreis Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bachs zu suchen.

Die Schriftentwicklung des Anon. Vr läßt sich am deutlichsten im Wandel der c-Schlüsselform verfolgen. In der kurz nach etwa 1742 entstandenen Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II tritt noch keine feste Form des c-Schlüssels auf, sondern bald Dreierform, bald Hakenform, bald eine zweiteilige, dem Buchstaben K ähnliche Form. In den Quellen von BWV 195, 245 und 668 ist hingegen eine zackige Form (Abb.9) gefestigt. Die Quellen der beiden Vokalwerke sind aufgrund des Befundes der Bachschen Schrift auf die späteste Lebenszeit Bachs zu datieren, diejenige von BWV 668 vermutlich auf die Zeit nach der Augenoperation Bachs (März 1750), da sie indirekt auf die verschollene Diktatschrift dieses sogenannten Sterbechorals zurückgeht, die während Bachs Erblindung entstanden sein soll.³⁸ Wegen der abweichenden

³⁸ Hierzu vgl. TBSt 4/5 (S. 114) und C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs „Sterbechoral“: Kritische Fragen zu einem Mythos*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel 1974, S. 283–297. Bei Wolff ist anders als in NBA IV/2 (H. Klotz) die Fassung in *P 271* als BWV 668a, die im Originaldruck der Kunst der Fuge als BWV 668 bezeichnet. In der vorliegenden Arbeit ist die NBA-Bezeichnung übernommen worden.

c-Schlüsselform ist die Continuo-Stimme zu BWV 232/III schließlich auf die Zeit zwischen etwa 1743 (also später als die Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II) und August 1748 (also früher als die Quellen zu BWV 195, 245 und 668) zu datieren. Die Berliner Handschriften von Wq 65/25, 27 und 30 präsentieren wieder ganz andere c-Schlüsselformen. Der Versuch, diese Quellen zu datieren, würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Johann Elias Bach

Zur Schreiberidentifizierung s. W. Neumann, NBA I/36 Krit. Bericht, S. 10. Johann Elias war von Herbst 1737 bis Ende Oktober 1742 als Sekretär für Johann Sebastian in dessen Haus. Von ihm stammt der Textbogen zu BWV 208a (bei P 42 *adn.* 2).

Anon. Vm

Nach Dürr Chr 2, S. 155, ist außer BWV 177 (Organo aus Thom 177), BWV 244 (Soprano in Ripieno und Cembalo aus *St 110*) und BWV 100 (Organo aus *St 97*) vielleicht auch BWV 64 (Organo aus *St 84*) von Anon. Vm geschrieben worden. Diese Vermutung wird durch eine erneute Untersuchung unter Berücksichtigung der Buchstabenschrift bestätigt. Aufgrund des WZ Weiß 65 in BWV 100, 177 und 244 lassen sich diese Handschriften des Anon. Vm auf die Zeit um 1742 (vermutlich nach Mai 1742) datieren. Nur die Organo-Stimme zu BWV 64 enthält ein singuläres WZ (Weiß 68), das große Ähnlichkeiten mit Weiß 65 aufweist. Ohne Hilfe einer Radiographie läßt sich die Frage nicht beantworten, ob es sich hierbei um dieselbe Papiersorte handelt wie Weiß 65 und die minimale Verschiebung des Zeichens etwa dadurch verursacht worden ist, daß das Papier sich in nassem Zustand verzogen hat. Bei Anon. Vm sind drei Schriftstadien zu beobachten (relative Chronologie unter der hypothetischen Voraussetzung, daß die Schriftqualität sich im Laufe der Zeit von weniger zu mehr Gleichmäßigkeit steigert): Frühstadium: BWV 64; mittleres Stadium: BWV 100 und 244; Spätstadium: BWV 177.

Hauptkopist I

Bei dem Hauptschreiber³⁹ von BWV 240 (*St 115*) und Palestrinas *Missa sine nomine* (DSB *Mus. ms. 16714*) läßt sich keine Schriftentwicklung erkennen. Nur aufgrund der WZ Weiß 67 in BWV 240 und Weiß 65 in Palestrinas *Messe* sind diese Quellen in die Zeit um 1742 (erstere vermutlich vor August 1742, letztere nach Mai 1742) zu datieren.

Anon. N4

Bei Dürr Chr 2, S. 149, sind mit dem Vermerk „Vielleicht identisch mit Hauptkopist H“ folgende Quellen genannt: BWV 8 (Violino I concertato, Violino II concertato, Violino II, Viola aus Thom 8), Kantate „Die mit Tränen säen“ von Johann Ludwig Bach (*St 305*, Hauptstimmen) und Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ von Johann Gottlieb Goldberg (SPK *Mus. ms.*

³⁹ Erfasst von C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), S. 16 ff.

7918, Hauptstimmen). Die Frage, ob der Kopist der hier genannten Quellen, den wir als Anon. N4 bezeichnen, mit dem Hauptkopisten H identisch ist, ist aus folgenden Gründen eher zu verneinen: Abgesehen von der c-Schlüsselform weist seine Schrift keine großen Ähnlichkeiten mit derjenigen des Hauptkopisten H auf. Dies gilt auch für die Buchstabenschrift. Es ist zwar nicht selten, daß die Notenschrift jugendlicher Kopisten einem großen Wandel unterworfen ist, die Buchstabenschrift aber, die man in der Regel viel früher lernt als die Notenschrift, bleibt meist weitgehend konstant. Innerhalb der von Anon. N4 geschriebenen Quellen ist keine Schriftentwicklung zu beobachten, so daß ihre Datierungen von den sonstigen Indizien (WZ, Befund der autographen Schrift und Auftreten bestimmter Kopisten) abhängen. Sie sind demnach Mitte der 1740er Jahre (von etwa 1743 bis etwa 1746/1747) entstanden.

Anon. N5

Dieser Kopist ist erfaßt in: BWV 168 (zweite transponierte Continuo-Stimme, Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA), BWV 195 (Tenore, Viola und Violone aus *St 12*) und Kantate „Die mit Tränen säen“ von Johann Ludwig Bach (Dubletten zu Violino I und II aus *St 305*). Eine Schriftentwicklung läßt sich nicht beobachten. Mit Hilfe anderer diplomatischer Kriterien ist *St 305* auf Mitte der 1740er Jahre, *St 12* auf die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 zu datieren. In dem durch die obigen Daten gegebenen Zeitraum dürfte auch die Continuo-Stimme zu BWV 168 entstanden sein.

Johann Christoph Friedrich Bach (= Anon. Vq)

Nach Dürr Chr 2, S. 155, ist dieser Schreiber erfaßt in: Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ von Johann Gottlieb Goldberg, Passions-Pasticcio von Händel/Keiser, BWV 195, BWV 234, BWV 245; nach Hans-Joachim Schulze⁴⁰ ferner im Textbogen zu BWV 201. Schließlich ist das Fragment von BWV 1079/8 auf der Rückseite der Violone-grosso-Stimme zu BWV 241 (Veste Coburg V. 1109, 1) ebenfalls diesem Schreiber zuzuweisen (s. C. Wolff, NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 74f.).

Johann Gottlieb Goldberg

Dieser ist nachweisbar als Schreiber im Aufführungsmaterial zu seiner Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“ aus Bachs Notenbibliothek (SPK *Mus. ms. 7918*, Oboe I und II, Viola I, Violone, Organo).

Johann Christoph Altnickol

Altnickols Schreibertätigkeit für Bach ist in folgenden Werken bezeugt: BWV 129 (zweite Continuo-Stimme aus Thom 129, Schreiberzuweisung an Altnickol nicht sicher verbürgt), BWV 139 (Einlage bei Violino I aus Thom 139), BWV 8/Fassung in D-Dur (Basso aus Thom 8), BWV 82 (Basso solo und zweite Continuo-Stimme aus *St 54*), Pergolesis Stabat Mater, bearbeitet von Bach als Motette „Tilge, Höchster, meine Sünden“ (Stimmen DSB *Mus. ms. 17155/16*), BWV 96 (Organo-Stimme bei *P 179*), BWV 666, 667 (in *P 271*).

⁴⁰ *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 67f.

Bei Altnickol ist, wie bereits Alfred Dürr⁴¹ festgestellt hat, keine nennenswerte Schriftentwicklung zu beobachten. Die Entstehungszeit der obengenannten Quellen läßt sich deshalb nur grob auf die Jahre seines Aufenthaltes in Leipzig (von 1744 bis Anfang 1748) eingrenzen, wobei das Jahr 1748 wegen der im Zusammenhang mit dem Organistendienstantritt in Niederwiesa im Januar desselben Jahres entstandenen Verpflichtungen mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen ist. Weitere chronologische Präzisierungen sind nur mit Hilfe anderer diplomatischer Kriterien möglich.

Anon. N6

Dieser Kopist ist erfaßt in: BWV 185 (Leipziger Violoncello-Stimme in g aus *St 4*), BWV 195 (Stimmen zur späten Fassung: Oboe II, Violine II, Violone, Violoncello aus *St 12*; in NBA I/33 Krit. Bericht als Schreiber 15 beziehungsweise Schreiber 16 bezeichnet). Die Spätfassung von BWV 195 ist aufgrund der spätesten Schrift Bachs auf die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 zu datieren. Auch die Violoncello-Stimme zu BWV 185 dürfte in diesem Zeitraum oder in der angrenzenden Zeit entstanden sein.

Hauptkopist H

Dieser Kopist ist erfaßt in: Partiturabschrift zu Händels Brockes-Passion aus Bachs Notenbibliothek (DSB *Mus. ms. 9002/10*, ab S. 45, Akkolade 8), BWV 1031 (*P 649*), BWV 195 (Teil der Partitur *P 65*; Hauptschreiber der Stimmen zur Spätfassung aus *St 12*), BWV 16 (Viola-Stimme aus *St 44*), BWV 245 (Fortsetzung der 1739 begonnenen Partitur *P 28*; Stimmen zur letzten Fassung aus *St 111*: Tenore Evangelista, Flauto I, Violino I^o, Cembalo unbeziffert), BWV 249 (Prinzipal-Stimme aus *St 355*),⁴² Johann Christoph Bach, Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ (Kriegsverlust; s. Schulze Bach-Überlieferung, S. 178–181).

Daß der Schreiber der weiteren bei Dürr Chr 2, S. 149, genannten Quellen vermutlich nicht mit dem Hauptkopisten H identisch ist, haben wir bereits erwähnt (s. oben, Anon. N4).

In den meisten Hss. tritt der Kopist in Verbindung mit Bachs spätester Schrift auf, so daß anzunehmen ist, daß er die von Bach um 1746/1747 begonnene Partitur der Brockes-Passion Händels auch erst nach August 1748 vollendete. Ebenfalls in diese Zeit dürfte die Quelle zu BWV 1031 gehören.

Anon. N7

Dieser Kopist ist erfaßt in: BWV 40 (dritte untransponierte Continuo-Stimme aus *St 11*), BWV 186 (Continuo-Stimme Stadtarchiv Leipzig *Go. S. 5*), BWV 195 (Stimmen zur Spätfassung aus *St 12*: Alto, Basso, Flauto traverso I,

⁴¹ A. a. O. (Fußnote 36), S. 47f.

⁴² Außerdem erfaßt in folgenden Quellen, die nicht für Bach geschrieben worden sind: BWV 239 (im Konvolut DSB *Mus. ms. 30240*), BWV 806–808, 810, 811 (SPK N. *Mus. ms. 10484*), Wq 215 (Ripienstimmen für Tenore und Basso aus *St 191*, Viola aus *St 191a*). Ob auch die Abschrift zu BWV 1031 (*P 649*) etwa nicht für den Gebrauch Bachs bestimmt war, bleibe dahingestellt.

Oboe 1; in NBA I/33 Krit. Bericht als Schreiber 4 bezeichnet), BWV 234 (Violino I und II aus *St 400*), BWV 245 (Viola^b aus *St 111*), ferner in BWV Anh. 164 (Alto und Basso aus Stimmen Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *Mus. ms. 521*). Die letztgenannte Quelle weist keinen unmittelbaren Zusammenhang mit Bach auf (etwa Aufführungsmaterial für die Neukirche?).

Da der Kopist in BWV 195, 234 und 245 in Verbindung mit Bachs spätester Schrift (nach August 1748) auftritt, sind auch die Quellen zu BWV 40 und 186 vermutlich auf dieselbe oder die angrenzende Zeit zu datieren.

Johann Christian Bach

Es ist neuerdings gelungen, auch die Notenschrift des jüngsten Bachsohnes in Bachschen Originalhandschriften nachzuweisen⁴³: BWV 195 (Stimmen zur Spätfassung aus *St 12*: Canto, Alto, Tenore, jeweils Satz 5, Continuo; in NBA I/33 Krit. Bericht als Schreiber 3 beziehungsweise Schreiber 19 bezeichnet), BWV 29 (dritte untransponierte Continuo-Stimme aus *St 106*); ferner als Textschreiber in BWV 201 (Textheft bei *P 175*, original datiert auf 1749).⁴⁴ Die Stimmen von BWV 195 sind aufgrund der spätesten Schrift Bachs auf die Zeit nach August 1748 zu datieren. Die Continuo-Stimme zu BWV 29 läßt sich ohne weiteres mit der durch Textdruck belegten Wiederaufführung am 25. August 1749 in Verbindung bringen; eine viel frühere Datierung kommt in Anbetracht des Alters des Schreibers (geboren 1735) nicht in Frage. Weiterer Beleg seiner Schrift: Johann Christoph Bach, Motette „Herr, nun lassestu deinen Diener in Frieden fahren“ (in *P 4/2*).

Anon. Vt

Nach Dürr Chr 2, S. 155, ist dieser Kopist erfaßt in BWV 195 (Stimmen zur Spätfassung aus *St 12*: Soprano und Oboe I), BWV 234 (Flauto traverso und Continuo-Dublette aus *St 400*).

In beiden Quellen tritt Anon. Vt in Verbindung mit Bachs spätester Schrift (nach August 1748) auf.

Anon. N8

Dieser Kopist ist erfaßt in: BWV 195 (Viola zur Spätfassung aus *St 12*; in NBA I/33 Krit. Bericht als Schreiber 17 bezeichnet), ferner in BWV Anh. 164 (Alto aus Stimmen Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *Mus. ms. 521*; zu dieser Quelle s. oben Anon. N7).

Die Quelle zu BWV 195 ist aufgrund der spätesten Schrift Bachs auf die Zeit nach August 1748 zu datieren.

⁴³ Für die freundliche Mitteilung seiner Neuerkenntnis bin ich Herrn Joshua Rifkin zu Dank verpflichtet.

⁴⁴ Hierzu s. H.-J. Schulze, a. a. O. (Fußnote 40), S. 67f.

4. KALENDARIUM DER 1736-1750 ENTSTANDENEN, KOPIERTEN, GEDRUCKTEN UND WIEDERAUFGEFÜHRTEN WERKE

Zur folgenden chronologischen Aufstellung ist zu bemerken:

Die Reihenfolge der einzelnen Zeitabschnitte richtet sich, wenn keine weitere Präzisierung – etwa Angabe von Tag, Monat oder Jahreszeit – möglich ist, nach dem frühestmöglichen Termin, diejenige der einzelnen Werke innerhalb des jeweiligen Zeitraums nach BWV-Nummern.

Die Frage, welches Kriterium für die Datierung ausschlaggebend ist, läßt sich von Fall zu Fall anders beantworten. In der Mehrzahl der Datierungen fungieren jedoch Wasserzeichen als primäre Kriterien. Die weiteren Datierungspunkte – der Befund der Bachschen Schrift, das Auftreten bestimmter Kopisten und, falls vorhanden, die liturgische beziehungsweise weltliche Bestimmung – stützen häufig die aus Wasserzeichen gewonnenen chronologischen Erkenntnisse.

Mit Schriftmerkmalen sind stets diejenigen Johann Sebastian Bachs gemeint; die einzelnen Sigel sind wie folgt aufzulösen:

- (a) großer Violinschlüssel, bis etwa 1746/1747
- (b) kleiner Violinschlüssel (durch Platzmangel verursachte kleine Violinschlüssel in Partituren nicht mitberücksichtigt), ab etwa 1746/1747
- (c) Baßschlüssel in Gebrauchsschrift, fast über den gesamten zu behandelnden Zeitraum vorhanden, in den 1740er Jahren immer seltener
- (d) Baßschlüssel in kalligraphischer Form, über den gesamten zu behandelnden Zeitraum vorhanden, in den 1740er Jahren immer häufiger, am Schluß ausschließlich gebraucht
- (e) abwärts kaudierte Halbenote mit rechts angesetztem Notenhals, in der Leipziger Zeit bis etwa 1738 vorherrschende Form
- (f) abwärts kaudierte Halbenote mit links angesetztem Notenhals, Notenkopf groß, oval und schräg, von etwa 1739 bis etwa 1742 gebräuchlich
- (g) abwärts kaudierte Halbenote mit Notenhals in der Mitte, ab etwa 1742 gebräuchlich
- (h) ältere Form des abgekürzten piano-Zeichens, bis etwa Mitte der 1730er Jahre vorherrschende Form
- (i) Übergangsform des abgekürzten piano-Zeichens, vereinzelt schon 1733, häufiger dann in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre anzutreffen
- (j) spätere Form des abgekürzten piano-Zeichens, in den 1740er Jahren vorherrschende Form
- (k) spätere Form der Wörter „Chorus“ bzw. „Choral“, ab 1730 gebräuchliche, aber nicht einzige Form
- (l) intakte, feine Schrift, bis etwa 1746/1747
- (m) intakte, aber etwas klobigere Schrift, besonders Achtelfähnchen und Notenhäse dick, ab etwa 1746/1747 bis August 1748
- (n) ungelenke, klobige, steife Schrift, nach August 1748

Ausnahmen und Einzelercheinungen sind hierbei nicht mitberücksichtigt worden.

Bei mehrfach besetzten Stimmen beziehen sich nachgestellte Nummern auf die bibliothekarische Zählung.

Kalendarium

Zweite Hälfte der 1730er Jahre

BWV 6

WA dieser erstmals am 2. 4. 1725 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

obligate Stimmen für Oboe da caccia zu Satz 2 und Violoncello piccolo zu Satz 3 aus *St 7*; WZ: Weiß 29 in beiden Stimmen (Verwendung älteren Papiers); Schreiber: JSB (Oboe da caccia), AMB (Violoncello piccolo; Schlüssel von Johann Heinrich Bachs Hand aus dem Jahre 1725); Schriftmerkmale: a, i (als Nachträge auch in weiteren Stimmen), l.

AMBs Schrift nach etwa 1733/1734 (Auflösungszeichen mit einem rechts offenen Mittelfeld). Ob die beiden Stimmen gleichzeitig entstanden sind oder ob hier mit zwei verschiedenen Aufführungen zu rechnen ist, läßt sich nicht sagen. Autogr. Stimme für Viola obligata zu Satz 2 auf der Rückseite der Violoncello-piccolo-Stimme vermutlich nach 1725, aber vor Mitte der 1730er Jahre.

BWV 8 Fassung in E-Dur

WA dieser erstmals am 24. 9. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. nachgetragene piano-Zeichen in Übergangsform (Schriftmerkmal i) in Stimmen der *Bibliothèque Royale de Belgique Bruxelles II 3905*.

Aufführung der Fassung in D-Dur für die Zeit um 1746/1747 (s. dort) belegt.

BWV 47

WA dieser erstmals am 13. 10. 1726 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate für die zweite Hälfte der 1730er Jahre, aber vermutlich vor etwa 1738, belegt durch autogr. Violino(?) -Stimme zu Satz 4 (Ersatz zur durchgestrichenen älteren Fassung) aus *St 104*; WZ: Weiß 132 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmale: a, e, h, i, j (möglicherweise erst zur Aufführung um 1742?), l.

Autogr. Änderungen desselben Satzes auch in *P 163*.

Weitere WA für die Zeit um 1742 (s. dort) belegt.

BWV 68

WA dieser erstmals am 21. 5. 1725 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. Corno-Stimme aus Thom 68; WZ: Weiß 126 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmale: a, e, i, l.

BWV 78

WA dieser erstmals am 10. 9. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. Nachträge der Sätze 1 und 7 in Flauto-traverso- und des Satzes 2 in Violone-Stimme aus Thom 78; WZ: Weiß 55 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmale: a, d, e, i, j, l.

Flauto traverso aufgrund des Schriftmerkmals e auf die Zeit vor etwa 1738 zu datieren, bei Violone aufgrund des Schriftmerkmals j auch Entstehung in den 1740er Jahren nicht ausgeschlossen.

BWV 97

WA dieser erstmals 1734 (originales Datum in der autogr. Partitur in der New York Public Library) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. Nachträge der Sätze 3 und 4 in Organo-Stimme (As-Dur) aus *St 64*; WZ: Weiß 121 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmale: d, e, h, l. Auch autogr. Violino-I-Stimme vermutlich erst in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre entstanden; WZ: Weiß 91 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmale: a, e, i. Weitere WA für die Zeit von etwa 1740 bis etwa 1747 (s. dort) belegt.

BWV 125

WA dieser erstmals am 2. 2. 1725 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. nachgetragenes piano-Zeichen in Übergangsform in Flauto-traverso-Stimme aus Thom 125.

BWV 147

WA dieser aus der Weimarer Zeit (s. Dürr St 2) stammenden, in Leipzig am 2. 7. 1723 und um 1728/1731 in erweiterter Umarbeitung (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. nachgetragenen Satz 8 in Oboe-d'amore-Stimme aus *St 46*; WZ: Weiß 97 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: a, e, i, l. Entstehung dieser Stimme aufgrund des Schriftmerkmals e vermutlich vor etwa 1738, aufgrund des Schriftmerkmals i ist die Zeit um 1734/1735 nicht ausgeschlossen.

BWV 187

WA dieser erstmals am 4. 8. 1726 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. nachgetragene piano-Zeichen in Übergangsform in Stimmen Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA. Weitere WA am 20. 7. 1749 (s. dort) belegt.

BWV 190

WA dieser erstmals am 1. 1. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. nachgetragenen Satz 6 in Viola-I-Stimme aus *St 88*; WZ: Weiß 97 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: e (meist), g (selten), l. Vgl. hierzu kontroverse Meinungen: Georg von Dadelsen, *TBSt* 4/5, S. 117, datiert wegen des nur vereinzelt, als Ausnahme vorkommenden Schriftmerkmals g auf etwa 1744/1746 bis 1749, Werner Neumann, *NBA I/4 Krit. Bericht*, S. 17, dagegen auf die ersten Leipziger Jahre. Der Schriftbefund deutet auf eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre bis etwa 1738.

BWV 201

WA dieser erstmals 1729 (s. Dürr Chr 2 und Glöckner 1981, S. 47f.) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. nachgetragene piano-Zeichen in Übergangsform in Stimmen *St 33 a*. Weitere WA für 1749 (s. dort) belegt.

30. 3. 1736

BWV 244

WA dieser erstmals am 11. 4. 1727 (s. Fußnote 3) aufgeführten Passion belegt durch

Dokument Johann Christoph Rosts „mit beyden orgeln“ (Dok II, Nr. 180), autogr. Partitur *P 25* und Stimmen *St 110*; WZ: Weiß 22 in Partitur, Weiß 40 und 66 in Stimmen (Weiß 40 singular); Schreiber: JSB, AMB, Samuel Gottlieb Heder, Friedrich Christian Samuel Mohrheim, Anon. Vp und drei singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: a, c, d, e, g (selten), h, i, k, l.

Die Identität des im Krit. Bericht NBA II/5 als Schreiber 1 bezeichneten Kopisten mit dem Hauptkopisten D (= Heder) wirft allerdings ein Problem auf. Da Heder 1734 die Thomasschule verließ und an der Leipziger Universität zu studieren begann, könnten die von ihm geschriebenen Stimmen schwerlich nach 1734 entstanden sein. Tatsächlich ist das WZ Weiß 66, das in Heders Stimmen enthalten ist, schon für das Jahr 1734 nachweisbar (BWV 215). Dieser früheren Datierung ist entgegenzuhalten, daß die von Heder geschriebenen Hauptstimmen zu BWV 244, wie Alfred Dürr im Krit. Bericht NBA II/5, S. 85–92, wahrscheinlich gemacht hat, auf die mit größerer Sicherheit auf 1736 zu datierende Partitur *P 25* zurückgehen. Zudem weisen die von Mohrheim geschriebenen Stimmen ebenfalls mit WZ Weiß 66 die spätere Form des Violinechlüssels auf, die in Mohrheims Handschriften aus der Zeit 1733–1735 noch nicht zu beobachten ist. Folglich müssen wir annehmen, daß Heder nach Verlassen der Thomasschule als Student weiterhin Kopistendienste für Bach geleistet hat. Diese Annahme ist keineswegs abwegig, wenn man bedenkt, daß Bachs Kopisten sich nicht immer aus Familienmitgliedern und Thomanern rekrutierten, wie die Beispiele Agricolas und Altnickols zeigen. Daß die für 1734 belegte Papiersorte Weiß 66 noch zwei Jahre später von Bach verwendet wurde, ist ohne weiteres denkbar. Gemessen an der Gebrauchsdauer anderer Papiersorten bei Bach bleibt diese Zeitspanne durchaus im üblichen Rahmen. Weitere WA für die Zeit um 1742 (s. dort) belegt. Die autogr. Schrift auf den zur Restaurierung von *P 25* verwendeten Papierstreifen ist auf die Mitte der 1740er Jahre zu datieren, belegt jedoch nicht notwendigerweise eine Auf-führung.

Ostermesse 1736

BWV 439–507

belegt durch

Originaldruck (vgl. Dok II, Nr. 378 und 379).

7. 10. 1736

BWV 206

Aufführung in erster Fassung zum Geburtstag Augusts III. belegt durch autogr. Partitur *P 42* und Stimmen *St 80*; WZ: Weiß 46 in Stimmen, Weiß 95 in Partitur; Schreiber: JSB, Rudolph Straube, Anon. Vp, Anon. N I; Schriftmerkmale: a, c, d, e, h, i, j, k, l.

Vgl. hierzu W. Neumann, NBA I/36 Krit. Bericht, S. 163–168.
Aufführung der zweiten Fassung am 3. 8. 1740 (s. dort) belegt.

Um 1736/1737

BWV 118

Fassung für Bläser

belegt durch

autogr. Partitur (Privatbesitz William H. Scheide, Princeton /USA); WZ: Weiß 46 und 95; Schriftmerkmale: a, c, e, l.

Aufführung der Streicherfassung für die Zeit um 1746/1747 (s. dort) belegt.

BWV 154

WA dieser in Leipzig erstmals am 9. 1. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. Titelblatt bei P 130; WZ: Weiß 95; Schriftmerkmal: l.

BWV 171

belegt durch

autogr. Partitur (Pierpont Morgan Library, New York); WZ: Weiß 32 und 86; Schriftmerkmale: a, c, e, l.

Datierung hauptsächlich aufgrund des WZ Weiß 86, jedoch unsicher; auch Entstehung um 1729 nicht ausgeschlossen, vgl. hierzu S. 10. WZ Weiß 32 zur Datierung nicht geeignet, da die Form im New Yorker Autograph von den übrigen unter Weiß 32 genannten WZ abweicht. Der Schriftbefund erlaubt nur eine grobe Zeitbegrenzung bis etwa 1738.

BWV 197

belegt durch

autogr. Partitur P 91; WZ: Weiß 46; Schriftmerkmale: a, c, e, i, l.

BWV 197a

belegt durch

autogr. Partitur (Pierpont Morgan Library, New York); WZ: Weiß 86; Schriftmerkmale: a, c, e, l.

Datierung hauptsächlich aufgrund des WZ, jedoch unsicher; auch Entstehung um 1729 nicht ausgeschlossen, vgl. hierzu oben S. 10. Der Schriftbefund erlaubt nur eine grobe Zeitbegrenzung bis etwa 1738.

BWV 238

WA dieses erstmals 1723 oder 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Sanctus belegt durch

autogr. Organo-Stimme aus St 116; WZ: Weiß 22; Schriftmerkmale: d, l.

Aufführung um 1732/1735 (s. Dürr Chr 2, S. 168) inzwischen als Neukirchenaufführung unter Gerlachs Leitung nachgewiesen; s. A. Glöckner, *Leipziger Neukirchenmusik 1729–1761*, BzMW 25, 1983, S. 106.

BWV 1006a

belegt durch

Autograph (Musashino Musikhochschule, Tokio); WZ: Weiß 46; Schriftmerkmale: d, e, g (selten), h, i, l.

BWV 1030

belegt durch

autogr. Partitur *P 975*; WZ: Weiß 46; Schriftmerkmale: a, c, d, e, l.

Entstehung der beiliegenden Stimme für Flauto traverso nach 31. 5. 1740 bis etwa 1742 (s. dort).

BWV 1032

belegt durch

autogr. Partitur *P 612* (enthalten auch BWV 1062); WZ: Weiß 86 und 95, nur im letzten Bogen Weiß 121 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: a, c, d, e, l.

Zur Datierung vgl. auch Vorwort von H.-J. Schulze in der Faksimileausgabe, Leipzig 1979 und Kassel 1980, S. 10f.

BWV 1062

belegt durch

autogr. Partitur *P 612* (enthalten auch BWV 1032); WZ: Weiß 86 und 95; Schriftmerkmale: a, c, d, e, i, l.

Zur Datierung vgl. auch Vorwort von H.-J. Schulze in der Faksimileausgabe, Leipzig 1979 und Kassel 1980, S. 10f.

28. 9. 1737

BWV 30a

belegt durch

Textdruck bei *P 43*, autogr. Partitur *P 43* und autogr. Stimmen aus *St 31* (alle Instrumentalstimmen außer Organo); WZ: Weiß 46 in Partitur und Stimmen; Schriftmerkmale: a, c, d, e, i, k, l.

Zur Datierung s. auch Dürr Chr 2.

Um 1737

BWV 100

hypothetisch mögliche WA dieser erstmals um 1734/1735 (s. Glöckner 1981, S. 68; nach Dürr Chr 2 fanden möglicherweise zwei Aufführungen in diesem Zeitraum statt) aufgeführten Kantate belegt durch

als Umschlag verwendete Relegationsurkunde aus dem Jahre 1737 bei *St 97*; WZ: Weiß 71 (singulär).

Weitere WA für die Zeit um 1742 (s. dort) belegt.

28. 4. 1738

BWV Anh. 13

belegt durch

Textdruck in Riemers Chronik (s. Dürr Chr 2 und W. Neumann, NBA I/37 Krit. Bericht, S. 100). Aufführung ursprünglich für 27. 4. 1738 geplant (s. ebenda).

Um 1738

BWV 30

belegt durch

autogr. Partitur *P 44*; Vokalstimmen und Organo aus *St 31*; WZ: Weiß 48 in Partitur und Stimmen; Schriftmerkmale: a, c, d, e, h, i, k, l.

Zu dieser Aufführung wurden außerdem ältere, ursprünglich zu BWV 30a gehörige Instrumentalstimmen in veränderter Form hinzugezogen. Eine Aufführung zum Johannisfest 1737 kommt hier nicht in Frage, da BWV 30 nach der am 28. 9. 1737 aufgeführten Kantate BWV 30a entstanden ist. Aufgrund des Schriftbefundes kommt außer 1738 allenfalls das Jahr 1739 in Betracht, die Zeit danach aber nicht mehr.

BWV 234

belegt durch

autogr. Partitur (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *Mus. ms. 971*); WZ: Weiß 48; Schriftmerkmale: a, c, d, e, h, i, l.

Weitere WA für die Zeit von etwa 1743 bis etwa 1746 (s. dort) und die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. dort) belegt.

BWV 249

WA (= zweite Fassung) dieses erstmals am 1. 4. 1725 als Kantate aufgeführten Werkes, nunmehr als Oster-Oratorium belegt durch

autogr. Partitur *P 34* und Stimmen für Violino I (Nr. 10), Violino II (Nr. 12) und Bassono (Nr. 14) aus *St 355*; WZ: Weiß 48 in Partitur und Stimmen; Schreiber: JSB, Anon. Vj und ein singulärer Kopist; Schriftmerkmale: a, c, d, e, i, l.

Weitere WA für die Zeit von etwa 1743 bis etwa 1746 (s. dort) und für 6. 4. 1749 (s. dort) belegt.

BWV 906

belegt durch

Autograph (Sächsische Landesbibliothek Dresden *Mus 2405-T-52*); WZ: Weiß 48; Schriftmerkmale: c, d, e, l.

Die frühere autogr. Niederschrift (ohne Fuge) im Besitz des Bach Choir of Bethlehem/USA ist vermutlich bereits um 1729 entstanden (WZ Weiß 47 erfaßt in BWV 226 aus dem Jahre 1729). Da die fragmentarische Fuge im Dresdener Autograph in Gebrauchsschrift mit Korrekturen versehen ist, ist anzunehmen, daß das Kompositionsdatum der Fuge mit der Entstehungszeit des Dresdener Autographs identisch ist.

BWV 1052-1059

belegt durch

autogr. Partitur *P 234*; WZ: Weiß 48 und 63 (singulär); Schriftmerkmale: a, c, d, e, i, l.

H.-J. Schulze (s. Fußnote 10) bringt BWV 1052-1059 mit Bachs Reise nach Dresden im Jahre 1738 in Verbindung. Vgl. hierzu auch G. von Dadelsen, *Bemerkungen zu Bachs Cembalokonzerten*, Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 237ff. Stimmen von BWV 1055 und 1057 um 1739 (s. dort) entstanden.

Um 1738/1739

BWV 236

belegt durch

autogr. Partitur (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *Mus. ms.* 972); WZ: Weiß 48; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, h, i, j, l.

BWV 1067

belegt durch

Stimmen außer Viola aus *St* 154; WZ: Weiß 105; Schreiber: JSB, Anon. N2, Anon. N3 und zwei singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: a, c, e, h, i, l. Weitere WA für die Zeit von etwa 1743 bis etwa 1746 (s. dort) belegt.

BWV Anh. 167

belegt durch

Bachs Partitur *P* 659; WZ: Weiß 121 (Eintragung auf älterem Papier) und Weiß 48; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, l.

Fortsetzung der um 1732/1735 von einem anonymen Kopisten (erfaßt auch in Antonio Lottis Messe in g-Moll, DSB *Mus. ms.* 13161) begonnenen Partitur unter Benutzung zum Teil älteren Papiers durch Bach ab S. 13, untere Hälfte.

Pietro Locatelli, Concerto grosso f-Moll, op. 1 Nr. 8

WA dieses von Bach bereits um 1734/1735 (s. *Katalog der Sammlung Manfred Gorke*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977, S. 15) aufgeführten Werkes belegt durch

Violoncello-concertino-Stimme aus *Go. S.* 4 (gegenwärtig im Stadtarchiv Leipzig); WZ: Weiß 12 (singulär); Schreiber JSB und Anon. N3; Schriftmerkmale: d, h, l.

Wegen der Baßschlüsselform des Anon. N3, die von derjenigen in BWV 1067 abweicht, ist die Datierung nicht gesichert.

Zwischen 1738 und 1741

BWV 210

belegt durch

Stimmen *St* 76; WZ: Weiß 72 (undatierbar); Schreiber: JSB und Johann Friedrich Agricola; Schriftmerkmale: c, d, f, h, i, l.

Datierung aufgrund von Agricolas Mitwirkung als Schreiber (in Leipzig 1738–1741); das Jahr 1738 ist jedoch wegen des Bachschen Schriftmerkmals f weniger wahrscheinlich. G. von Dadelsen (TBSt 4/5, S. 108) datiert übereinstimmend mit unserer Auffassung den ganzen Stimmensatz auf 1740 bis 1741. Vgl. dagegen kontroverse Meinungen: A. Dürr (Dürr Chr 2, S. 117f.) und W. Neumann (NBA I/40 Krit. Bericht, S. 52–58) nehmen an, daß Agricolas Stimmen früher entstanden sind als die autographen.

Dieser Fassung ging allerdings eine verschollene Urfassung aus erheblich früherer Zeit voraus. Diese diente als Vorlage zu Agricolas Stimmen. Die Parodiefassung BWV 210 wurde dann durch entsprechende Korrekturen in diesen Stimmen hergestellt: in Violino I und II sowie Viola schrieb Agricola zunächst irrtümlich auch Satz 7 aus der Vorlage ab, diesen strich Bach (?) dann durch und trug einen Tacet-Vermerk ein (s. hierzu NBA I/40 Krit.

Bericht, S. 52). Die verschollene Urfassung von BWV 210 hatte aber schon früher einmal als Parodievorlage für die Huldigungskantate BWV 210a gedient (zur Parodiefrage vgl. die von unserer Auffassung zum Teil abweichende Meinung in NBA I/40 Krit. Bericht, S. 52–54).

Die Datierung von BWV 210a auf die Zeit zwischen 1727 und 1732 belegt durch wieder zugänglich gewordene Sopran-Stimme *St* 72; WZ: Weiß 122 und Weiß 72 (undatierbar); Schreiber: JSB und AMB; Schriftmerkmale: e, l.

Während die autogr. Schrift nur eine Begrenzung auf die Zeit vor etwa 1738 zuläßt, korrespondiert diejenige von AMB mit dem vom WZ Weiß 122 gebotenen Zeitraum 1727–1732, (s. S. 20); das markante Schriftmerkmal bei AMB: frühere Form des Auflösungszeichens mit einem geschlossenen Mittelfeld ist nach TBSt 1, S. 33, in Handschriften von AMB bis etwa 1733/1734 nachweisbar. Insgesamt kommt ihre Schrift in BWV 210a derjenigen in BWV 226 aus dem Jahre 1729 sehr nahe.

Die Identifizierung des ursprünglichen Huldigungsempfängers könnte eine weitere zeitliche Begrenzung ermöglichen. Hier sei als möglicher Empfänger der Köthener Fürst August Ludwig, Leopolds direkter Nachfolger, genannt. Dafür spricht der Befund von *St* 72. In dieser Stimme stehen folgende Wörter stets auf Rasur: „Flemming“ (letzter Buchstabe *g* ungetilgt geblieben), „Erlauchtet“ (Wortteil „lauch“ ungetilgt geblieben), „Gräfllich“ (Wortteil „lich“ ungetilgt geblieben). Daraus läßt sich schließen, daß der gesuchte Adlige einen zweisilbigen Namen mit dem Endbuchstaben *g* trug und ein mit „Durchlaucht“ anzuredender Fürst war; denn die Textstelle „gräfllich“ kann nicht aus dreisilbigen Wörtern wie „herzoglich“ oder „freiherrlich“ korrigiert sein, und die Textstelle „erlauchtet Haupt“ kann nur aus „durchlauchtigst“ oder allenfalls „durchlauchtstes Haupt“ entstanden sein; ferner läßt sich die Musik mit dem bescheidenen äußeren Format schwerlich mit einem mächtigen Herrscher wie etwa dem Kurfürsten von Sachsen in Verbindung bringen (außerdem wäre in diesem Fall eine spätere Widmung an Fleming kaum denkbar gewesen). Da die Familie Bach die freundschaftliche Beziehung zum Köthener Fürstenhaus nach dem Tode Leopolds (1728) nicht abgebrochen hat – bei der Taufe der Tochter Wilhelm Friedemann Bachs Friederica Sophia im Jahre 1757 übernahm Fürst Carl Georg Leberecht von Anhalt-Köthen mit seiner Gemahlin die Patenschaft (s. Falck, S. 34) –, scheint die Annahme plausibel zu sein, daß Bach als „Kapellmeister von Haus aus“ von Zeit zu Zeit auch noch nach 1728 Werke nach Köthen lieferte. Zwei spätere Aufführungen von BWV 210a für andere Huldigungsempfänger – „Flemming“ beziehungsweise unbekannte „Gönner“ – belegt durch Textänderungen in *St* 72, jedoch Zeitpunkte der Änderungen unbekannt.

Aus der Datierung von BWV 210a ist zu schließen, daß die verschollene Urfassung von BWV 210 beziehungsweise BWV 210a bereits vor der Zeit um 1727/1732 entstanden sein muß.

BWV 239

belegt durch

Bachs Partitur *P* 13 *adn.* 2 und Bachs Stimmen außer Organo aus *St* 113; WZ: Weiß 72 (undatierbar) in den Stimmen und keines in der Partitur; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, h, i, l.

Entstehungszeit der Organo-Stimme ohne WZ unbekannt. Aufgrund der von den übrigen Stimmen abweichenden Schrift Bachs ist ein anderes Entstehungsdatum dieser Stimme anzunehmen, handfeste Datierungsmerkmale fehlen jedoch.

BWV 850–869

Originalhandschrift belegt durch

Mitwirkung Agricolas in *P 202*; WZ: Weiß 23 und 91 (beide Male Verwendung älteren Papiers).

Fortsetzung der von AMB um 1733/1735 (WZ: Weiß 121; spätere – nach etwa 1733/1734 – Form des Auflösungszeichens, von BWV 860/2 an auch Baßschlüssel in späterer, Akkoladenklammer schneidender Form – nach etwa 1735 –; s. hierzu TBS_t 1, S. 33) begonnenen Abschrift des Wohltemperierten Klaviers I aufgrund von Agricolas Auftreten als Schreiber auf die Zeit zwischen 1738 und 1741 zu datieren.

Das Autograph des Wohltemperierten Klaviers I *P 415* ist original 1722 datiert. Vgl. hierzu auch A. Dürr, *Zur Frühgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I von Johann Sebastian Bach*, Göttingen 1984.

Fk 26–28

belegt durch

Abschrift aus Bachs Notenbibliothek in Konvolut *P 226*; WZ: Weiß 72 (undatierbar); Schreiber: Johann Friedrich Agricola und AMB.

Datierung aufgrund von Agricolas Auftreten als Schreiber und der späteren, Akkoladenklammer schneidenden Baßschlüsselform von AMB (s. TBS_t 1, S. 33).

März 1739

BWV 245

Für Karfreitag, den 27. 3. 1739 vorgesehene WA dieser erstmals am 7. 4. 1724, später am 30. 3. 1725 (s. jeweils Dürr Chr 2) und am 11. 4. 1732 (s. oben S. 20) aufgeführten Passion belegt durch

teilautogr. Partitur *P 28*; WZ: Weiß 105 und 133; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, h, i, j, l.

Schreibearbeit Bachs auf S. 20 unterbrochen, Fortsetzung erst 1749 (s. unten, 4. 4. 1749) erfolgt. Die Unterbrechung wird von A. Mendel mit Recht mit dem Verbot einer Passionsaufführung vom 17. 3. 1739 (Dok II, Nr. 439) in Verbindung gebracht (s. NBA II/4 Krit. Bericht, S. 75).

31. 8. 1739

BWV 29

WA dieser erstmals am 27. 8. 1731 (original datiert) aufgeführten Ratswechsellkantate belegt durch

Textdruck in: *Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten in Leipzig*, 1739, S. 78ff. (s. Dürr Chr 2; Faksimile des Textdruckes in BT, S. 378f.).

Weitere WA am 25. 8. 1749 (s. dort) belegt.

Michaelismesse 1739

BWV 552, 669–689, 802–805

Erscheinen des Originaldrucks der Klavierübung III belegt durch

Briefe Johann Elias Bachs (Dok I, Nr. 169, Dok II, Nr. 434, 455, 456).

Um 1739

BWV 1055

belegt durch

autogr. Stimmen außer Violine aus *St 127*; WZ: Weiß 105; Schriftmerkmale: a, d, e, h, i, j, l.

Partitur der Cembalokonzerte BWV 1052–1059 um 1738 (s. dort) entstanden. Weitere WA von BWV 1055 für die Zeit um 1742 (s. dort) belegt.

BWV 1057

belegt durch

Stimmen *St 129*; WZ: Weiß 105; Schreiber: JSB und Anon. N 2; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, h, l.

Partitur der Cembalokonzerte BWV 1052–1059 um 1738 (s. dort) entstanden.

Um 1739/1742

BWV 651–663

belegt durch

Autograph in Sammelhandschrift *P 271*; WZ: Weiß 122 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: a, d, e, f, l.

G. von Dadelsen, *TBSt 4/5*, S. 109, datiert diese Orgelchoräle auf die Zeit nach 1742. Der Schriftbefund entspricht jedoch im wesentlichen dem des Londoner Autographs des Wohltemperierten Klaviers II (vgl. unten). Eintragung von BWV 664–667 für die Zeit um 1746/1747 (s. dort) belegt. BWV 668 wahrscheinlich Nachtrag nach März 1750 (s. dort).

BWV 870–893

belegt durch

Autograph British Library London *Add. 35021* und Abschrift von AMB in Konvolut *P 226*; WZ im Londoner Autograph: Weiß 17, 60 (singular), 67, 70 (singular), 72 (undatierbar), 105; WZ in *P 226*: Weiß 72 (undatierbar); Schriftmerkmale: a, d, e, f, g, l; Schrift von AMB nach etwa 1735 (spätere, Akkoladenklammer schneidende Form des Baßschlüssels, s. *TBSt 1*, S. 33).

Die zeitliche Eingrenzung auf um 1739–1742 ergibt sich aus folgenden Beobachtungen: die WZ Weiß 17, 67 und 105 sind in Schriftdokumenten Bachs von 1740–1742 nachweisbar; Bachs Schriftmerkmal f ist ab etwa 1739, g ab etwa 1742 belegt; die Jahresangabe 1742 in der heute unzugänglichen Abschrift Herings (s. G. von Dadelsen, *Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 118–120, nachgedruckt in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982*, Laaber 1983, S. 78f.) deutet auf den terminus post quem non. Weitere Präzisierung ergibt sich hypothetisch aus folgenden Thesen:

- (1) Zuerst stellt AMB Abschriften von älterem Material her, sie sind früher anzusetzen als die Autographe.
- (2) Die lateinische Überschrift „Praeludium“ ist zeitlich vor der französischen „Prélude“ (in der Quelle ohne accent aigu) anzusetzen.
- (3) Innerhalb der Stücke mit der französischen Überschrift sind die in Sopran-

schlüsselnotierung für die rechte Hand früher als die in Violinschlüsselnotierung.

(4) Schriftmerkmal f früher als g.

Die Schlußfolgerung daraus sei hier kurz zusammengefaßt:

P 226:

um 1739/1740 (eventuell noch zwei bis drei Jahre früher): BWV 872a/1, 875a, 875/2; WZ: Weiß 72; Schreiber: AMB.

Londoner Autograph:

um 1739/1740: BWV 871, 875–876, 879–880, 883–885, 888–889, 893, 878; WZ: Weiß 105; Schreiber: JSB und AMB; Schriftmerkmal f; Überschrift „Praeludium“; Sopranschlüsselnotierung.

um 1740/1741: BWV 872, 877, 882, 887, 890, 891, 892; WZ: Weiß 60, 70, 72; Schreiber: JSB; Schriftmerkmal f; Überschrift „Prelude“; Sopranschlüsselnotierung.

um 1741: BWV 886/1; WZ: Weiß 17; Schreiber: JSB; Schriftmerkmal f; Überschrift „Prelude“; Violinschlüsselnotierung.

um 1742: BWV 870, 886/2; WZ: Weiß 67; Schreiber: JSB; Schriftmerkmal g; Überschrift „Prelude“; Violinschlüsselnotierung.

Spätere Fassung von BWV 886/2 für die Zeit von etwa 1743 bis etwa 1746 (s. dort) belegt.

Nach 31. 5. 1740 bis etwa 1742

BWV 1030

belegt durch

bei *P 975* beiliegende Stimme für Flauto traverso; WZ: Weiß 56; Schreiber: singulärer Kopist.

Entstehung der autogr. Partitur bereits um 1736/1737 (s. dort).

BWV 1041

WA dieses bereits 1730 (s. Glöckner 1981, S. 49) aufgeführten Konzerts belegt durch

autogr. Titelumschlag bei *St 145*; WZ: Weiß 56; Schriftmerkmal: l.

Annahme dieser Aufführung nicht zwingend.

BWV Anh. 25

belegt durch

Bachs Partitur (Stadtarchiv Leipzig, aus Besitz Breitkopf & Härtel, *Mus. ms. 9*); WZ: Weiß 34 und 56; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, i, l.

Antonio Caldara, Magnificat C-Dur

belegt durch

Bachs Partiturabschrift DSB *Mus. ms. 2755*; WZ: Weiß 34; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, l.

3. 8. 1740

BWV 206

Aufführung der zweiten Fassung (erste Fassung am 7. 10. 1736, s. dort) zum Namenstag Augusts III. belegt durch

autogr. Stimmen für Oboe I, Oboe II und Viola aus *St 80*; WZ: Weiß 87 (singulär); Schriftmerkmale: a, f, i, j, k, l.

Autogr. Textänderung in älteren Vokalstimmen ebenfalls im Zusammenhang mit dieser Aufführung durchgeführt.

Werner Neumann konnte glaubhaft machen, daß die Fassung als Namenstagskantate entweder 1740 oder 1742, und zwar in dem nicht durch BWV 208 a belegten Jahr, aufgeführt worden ist (s. NBA I/36 Krit. Bericht, S. 163–168). Aufgrund des Schriftmerkmals f ist nun die Datierung auf 1740 als wahrscheinlicher vorzuziehen.

29. 8. 1740

BWV deest

Ratswechselkantate „Herrscher des Himmels, König der Ehren“, Aufführung belegt durch

Textdruck in: *Nützliche Nachrichten . . .*, a. a. O. (Faksimile: BT, S. 380f.), Textfragment bei *P 42 adn. 2*. Vgl. hierzu W. Neumann, *Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs*, in: BJ 1961, S. 52–57.

Nach etwa 1740 bis etwa 1747

BWV 9

WA dieser erstmals um 1732/1735 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. nachgetragene Sätze 2, 3, 6 in transponierter Continuo-Stimme aus Thom 9; WZ: Weiß 121 (Eintragungen auf älterem Papier); Schriftmerkmale: d, j, k, l.

BWV 10

WA dieser erstmals am 2. 7. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. Eintragung des Satzes 5 in Stimmen für Oboe I und II aus Thom 10; WZ: Weiß 96 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmale: a, k, l.

Datierung unsicher, auch WA in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre nicht ausgeschlossen.

BWV 97

WA dieser erstmals 1734 (originales Datum im Partiturautograph) aufgeführten, in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre (s. dort) erneut aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. terztransponierte Organo-Stimme aus *St 64*; WZ: Weiß 72 (undatierbar); Schriftmerkmale: d, j, l.

Aufführung vermutlich außerhalb Leipzigs (Terz- anstatt der für Leipzig üblichen Sekundransposition).

BWV 114

WA dieser erstmals am 1. 10. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. nachgetragene piano-Zeichen in Spätform in Viola-Stimme aus Thom 114.

28. 8. 1741

BWV Anh. 4

belegt durch

Textdruck in: *Nützliche Nachrichten* . . . , a. a. O. (Faksimile: BT, S. 382f.).

Michaelismesse 1741

BWV 988

belegt durch

Originaldruck. Datierung nach den neuesten Studien G. G. Butlers (vgl. S. 219 im vorliegenden Jahrgang), dem mein Dank für die Möglichkeit der Einsichtnahme in sein Manuskript gilt.

3. 8. 1742

BWV 208 a

Aufführung dieser aus der Weimarer Zeit (s. Dürr St 2) stammenden Kantate nunmehr zum Namenstag Augusts III. belegt durch

Parodietext bei *P 42 adn.* 2; WZ: undeutlich; Schreiber: Johann Elias Bach.

W. Neumann (s. NBA I/36 Krit. Bericht, S. 10) konnte glaubhaft machen, daß für BWV 206 und BWV 208 a alternativ die Aufführungsdaten 3. 8. 1740 oder 3. 8. 1742 in Frage kommen. Da für BWV 206 aufgrund des autogr. Schriftbefundes das Datum 3. 8. 1740 (s. dort) wahrscheinlich ist, bleibt für BWV 208 a nur noch das Datum 3. 8. 1742 übrig.

30. 8. 1742

BWV 212

belegt durch

Textdruck Picanders (s. W. Neumann, NBA I/39 Krit. Bericht, S. 121–123) und autogr. Partitur *P 167*; WZ in Partitur: Weiß 65; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, j, l.

Johann Gottlieb Graun, Trio c-Moll für 2 Violinen und Basso continuo

belegt durch

originales Datum in einer angeblichen Abschrift Bachs (erwähnt in Hugo Riemanns Ausgabe bei Breitkopf & Härtel, Collegium musicum Nr. 26).

Diese Abschrift befand sich in der Bibliothek des Kaiserin-Augusta-Gymnasiums Berlin-Charlottenburg (s. C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 208), deren Bestände seit dem zweiten Weltkrieg verschollen sind. Unklar bleibt, ob Bach am 30. 8. 1742 das Werk abgeschrieben oder es an diesem Tag neben seiner Bauernkantate BWV 212 in Klein-zschocher aufgeführt hat.

Um 1742

BWV 42

WA dieser erstmals am 8. 4. 1725 und erneut am 1. 4. 1731 (s. jeweils Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. Violone-Stimme aus *St* 3; WZ: Weiß 65; Schriftmerkmale: c, d, e, i, j, l.

Auch die Organo-Stimme, die von Bach teilweise unter Hinzuziehung der 1725 von Anon. IId geschriebenen, transponierten Continuo-Stimme (letzte Seite) hergestellt wurde, ist möglicherweise im Zusammenhang mit der WA um 1742 entstanden. Dafür spricht die in Violone- und Organo-Stimme ähnliche Schrift. Da aber zur Herstellung der Organo-Stimme älteres Papier (WZ: Weiß 29) verwendet worden ist und markante Schriftmerkmale fehlen, ist eine Entstehung auch im Jahre 1731 nicht auszuschließen.

BWV 47

WA dieser erstmals am 13. 10. 1726 (s. Dürr Chr 2) und erneut in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre (s. dort) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. Violino(?)obligato-Stimme zu Satz 2 (Ersatz zur nicht erhaltenen Organo-Fassung) aus *St* 104; WZ: Weiß 65; Schriftmerkmale: a, j, l.

BWV 64

WA dieser erstmals am 27. 12. 1723 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch Organo-Stimme aus *St* 84; WZ: Weiß 68 (singular); Schreiber: Anon. Vm.

BWV 100

WA dieser erstmals um 1734/1735 (s. Glöckner 1981, S. 68; nach Dürr Chr 2 fanden möglicherweise zwei Aufführungen in diesem Zeitraum statt) und vielleicht erneut um 1737 (s. dort) aufgeführten Kantate belegt durch Organo-Stimme aus *St* 97; WZ: Weiß 65; Schreiber: Anon. Vm, Bezifferung teilweise von JSB.

BWV 120

belegt durch

autogr. Partitur *P* 871; WZ: Weiß 65; Schriftmerkmale: a, d, e, g, j, l.

Da diese Quelle seit der kriegsbedingten Verlagerung unzugänglich war, kann hier zum ersten Male versucht werden, Datierungs- und Parodiefragen diplomatisch-quellenkritisch zu klären. Durch die Datierung von BWV 120 auf die Zeit um 1742 ist die bisher herrschende Ansicht, daß die Ratswechselkantate BWV 120 die direkte Parodievorlage zur Trauungskantate BWV 120a von 1729 (s. Dürr Chr 2 und Glöckner 1981, S. 66) beziehungsweise zur Jubelfestkantate der Augsburger Konfession BWV 120b von 1730 (belegt durch Textdruck) gewesen sei, als nicht stichhaltig zu bezeichnen. Aufgrund der durchgestrichenen anderthalb Takte nach T. 46 des vierten Satzes in *P* 871 liegt vielmehr die Annahme nahe, daß BWV 120 auf die Jubelfestkantate BWV 120b zurückgeht, in der die betreffenden Takte vermutlich enthalten waren (Näheres wird im Krit. Bericht NBA I/32 zu berichten sein).

BWV 177

WA dieser erstmals am 6. 7. 1732 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

Teil der Organo-Stimme zur Fassung mit durchgehender Organo-Mitwirkung aus Thom 177; WZ: Weiß 65; Schreiber: Anon. Vm.

BWV 195

belegt durch

vokale Ripieno-Stimmen aus *St 12*; WZ: Weiß 67; Schreiber: JSB und sechs singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: d, l.

Nicht zu klären ist, ob das Werk schon um 1727–1732 entstanden ist – dafür spräche der Titelumschlag mit dem in Bach-Handschriften aus diesem Zeitraum nachweisbaren WZ MA mittlere Form (Weiß 122) –, oder ob Bach um 1742 für den Umschlag älteres Papier verwendet hat.

Um 1742 ist der zweite Teil vermutlich in der vom Textbogen bei *P 65* repräsentierten Textfassung aufgeführt worden. Bei einer weiteren WA in der Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. dort) ist der zweite Teil herausgeschnitten und autogr. durch einen Schlußchoral ersetzt worden (vgl. hierzu auch F. Hudson, NBA I/33 Krit. Bericht, S. 109–119).

Partitur und übrige Stimmen aus der Zeit um 1742 verschollen.

BWV 200

belegt durch

autogr. Partitur SPK N. *Mus. ms.* 307; WZ: Weiß 65; Schriftmerkmale: a, c, d, g, l.

BWV 240

belegt durch

Partitur von Bachs Hand *P 13 adn. 1* und Stimmen *St 115*; WZ: Weiß 67 in Partitur und Stimmen; Schreiber der Stimmen: Hauptkopist I; Schriftmerkmale: a, c, d, e, g, l.

BWV 244

WA dieser erstmals am 11. 4. 1727 (s. Fußnote 3) und erneut am 30. 3. 1736 (s. dort) aufgeführten Passion belegt durch

Stimmen für Sopran in Ripieno, Viola da gamba (Nr. 36) und Cembalo (Nr. 40) aus *St 110*; WZ: Weiß 46 (singulär) und Weiß 65; Schreiber: JSB (Viola da gamba) und Anon. Vm (Sopran in Ripieno und Cembalo); Schriftmerkmale: d, l.

BWV 1027

belegt durch

autogr. Stimmen in Konvolut *P 226*; WZ: Weiß 67; Schriftmerkmale: a, d, f, g, l.

BWV 1055

WA dieses um 1738/1739 (s. oben, um 1738 und um 1739) entstandenen Cembalokonzerts belegt durch

Violone-Stimme aus *St 127*; WZ: Weiß 67; Schreiber: JSB (nur Überschrift, erster Schlüssel und Taktzeichen) und singulärer Kopist; Schriftmerkmale: d, l. Bachs Schrift allein genügt hier nicht zur Datierung. Fest steht jedoch, daß sie von derjenigen der anderen autogr. Stimmen aus *St 127* abweicht. Für die Datierung ausschlaggebend ist das WZ.

BWV 1080

Sätze I–IX ohne Schlußteil (Satzangaben nach römischer Zählung von *P 200*) belegt durch

Autograph *P 200*, S. 1–24; WZ: Weiß 67; Schriftmerkmale: a, c (nur gelegentlich), d, e, f, g, l.

BWV 1080/Sätze IX Schlußteil bis XV und BWV 1080/18 für die Zeit von etwa 1742 bis etwa 1746 (s. dort), BWV 1080/14 erst für die Zeit um 1747 bis August 1748 (s. dort) und BWV 1080/19 erst für die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. dort) belegt.

BWV Anh. 30

belegt durch

Bachs Partitur *P 195* und beiliegende Tamburi-Stimme; WZ: Weiß 67 in Partitur und Stimme; Schriftmerkmale: a, c, d, e, f, g, i, l.

BWV Anh. 188 (= Fk 10)

belegt durch

J. S. Bachs Stimmen *St 176*; WZ: Weiß 65; Schriftmerkmale: a (meist), b (selten), c, d, f, g, l.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa sine nomine*

belegt durch

Stimmen aus Bachs Notenbibliothek DSB *Mus. ms. 16714*; WZ: Weiß 65 in den meisten Stimmen, Weiß 131 in Trombone IV (Verwendung älteren Papiers) und undeutliches WZ in Violine; Schreiber: JSB und Hauptkopist I, Schriftmerkmale: d, e, g, l.

Von etwa 1742 bis etwa 1746

BWV 1080

Sätze IX Schlußteil bis XV und BWV 1080/18 (Satzangaben mit römischer Zählung nach *P 200*, mit arabischer Zählung nach BWV) belegt durch

Autograph *P 200*, S. 25–40 und Beilage 2; WZ: Weiß 65 in S. 25–34, 39–40 und Weiß 21 in S. 35–38 sowie Beilage 2; Schriftmerkmale: a, d, e, g, l.

Die Notenköpfe sind ab S. 25 deutlich kleiner als im vorangehenden Teil aus der Zeit um 1742 (s. dort), das Schriftmerkmal f kommt hier nur in Ausnahmefällen vor. Gleichzeitig wechselt an derselben Stelle die Papiersorte von Weiß 67 zu Weiß 65. Der Wechsel in Schriftbild und Papier hat aufgrund des um 1742 nachweisbaren WZ Weiß 65 nicht allzulange nach dieser Zeit (etwa 1743/1744?, selbst 1742 jedoch theoretisch nicht ausgeschlossen) stattgefunden. Das für Mitte der 1740er Jahre belegte WZ Weiß 21, das gegen Schluß des Hauptkorpus und in Beilage 2 zu beobachten ist, deutet darauf, daß Bach den Hauptkorpus spätestens um 1746 abgeschlossen und gleichzeitig die Beilage

mit BWV 1080/18 beschriftet hat. Eine Entstehung dieser Beilage nach etwa 1746 ist aufgrund der immer noch großen Form des Violinschlüssels weniger wahrscheinlich.

BWV 1080/14 erst für die Zeit um 1747 bis August 1748 (s. dort) und BWV 1080/19 erst für die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. dort) belegt.

Von etwa 1743 bis etwa 1746

BWV 129

WA dieser erstmals 1726 (s. Dürr Chr 2 und H.-J. Schulze, *Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs*, BJ 1979, S. 62) und erneut um 1732/1735 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. Organo-Stimme zur Fassung mit durchgehender Organo-Mitwirkung aus Thom 129; WZ: Weiß 59 in Blatt 2, Weiß 121 in Blatt 1 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: d, e, g, l.

Zur Herstellung der Stimme sind Stimmteile aus früheren Aufführungen hinzugezogen worden: Blatt 3, beschriftet von Christian Gottlob Meißner und Anon. IIIb (?), aus der ersten Aufführung von 1726, Blatt 1, autograph, aus der Zeit um 1732/1735 (s. A. Dürr, NBA I/15 Krit. Bericht, S. 68).

Die Spätfassung der Continuo-Stimme könnte aufgrund des Auftretens von Johann Christoph Altnickol (?) als Schreiber möglicherweise geringfügig abweichend zu datieren sein (zwischen 1744 und 1747, s. dort).

BWV 181

WA dieser erstmals am 13. 2. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. Stimmen für Flauto traverso und Oboe aus *St 66*; WZ: Weiß 59; Schriftmerkmale: a, j, k, l.

BWV 191

belegt durch

autogr. Partitur *P 1145*; WZ: Weiß 21; Schriftmerkmale: a, d, e, g, j, l.

BWV 234

WA dieser erstmals um 1738 (s. dort) aufgeführten Missa belegt durch autogr. transponierte Continuo-Stimme bei Partitur (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *Mus. ms. 971*); WZ: Weiß 59; Schriftmerkmale: d, g, j, l.

Weitere WA für die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. dort) belegt.

BWV 244

Restaurierung der autogr. Partitur belegt durch autogr. beschriftete Randstreifen bei *P 25*; WZ: Bruchstück eines nicht identifizierbaren WZ; Schriftmerkmale: a, d, e, g, l.

Näheres s. A. Dürr, *Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion*, BJ 1963/64, S. 47-52.

BWV 246a

WA dieser erstmals am 7. 4. 1730 (s. Glöckner 1981, S. 48) aufgeführten Passion belegt durch

Bachs Partitur zum Schlußchoral des ersten Teils (Mayeda-Ikutoku-Kai, Tokio); WZ: nicht vorhanden; Schriftmerkmale: a, d, g, l.

Näheres s. meinen Aufsatz *Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs. Choral: Aus der Tiefen*, BJ 1971, S. 5-12.

BWV 249

WA dieses erstmals am 1. 4. 1725 (s. Dürr Chr 2) als Kantate und erneut um 1738 (s. dort) als Oster-Oratorium aufgeführten Werkes belegt durch autogr. Vokalstimmen (Nr. 5-8) und autogr. nachgetragene Flauto-traverso-Stimme zu Satz 2 aus *St 355*; WZ: Weiß 29 in Flauto traverso (Verwendung älteren Papiers) und Weiß 59 in Vokalstimmen; Schriftmerkmale: a, d, c (nur gelegentlich), g, l.

Weitere WA für 6. 4. 1749 (s. dort) belegt.

BWV 886/2

belegt durch

Autograph aus Konvolut *P 274*; WZ: nicht vorhanden; Schriftmerkmale: a, d, g, l.

Nach Lesarten später als Londoner Autograph (s. oben um 1739/1742).

BWV 1045

belegt durch

autogr. Partitur *P 614*; WZ: Weiß 59; Schriftmerkmale: a, c (selten), d, g, h, j, l.

BWV 1067

WA dieser bereits um 1738/1739 (s. dort) aufgeführten Orchestersuite belegt durch

autogr. Viola-Stimme aus *St 154*; WZ: Weiß 105 (Verwendung älteren Papiers, s. Fußnote 22); Schriftmerkmale: g, j, l.

Johann Christoph Bach, Motette „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“ belegt durch

Continuo-Stimme von J. S. Bachs Hand aus dem sogenannten Alt-Bachischen Archiv (Singakademie Berlin), seit dem zweiten Weltkrieg verschollen; Faksimile in: *Altbachisches Archiv* (Das Erbe Deutscher Musik, Bach-Gedenkjahr 1935, Sonderband 1, Neudruck Wiesbaden 1966), S. XV; WZ: unbekannt; Schriftmerkmale: d, e, g, j, l.

Vgl. hierzu auch TBSt 4/5, S. 117.

Johann Ludwig Bach, Kantate „Ich will meinen Geist in euch geben“ (JLB 7) WA dieses erstmals am 28. 7. 1726 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Werkes belegt durch

Partitur von J. S. Bachs Hand *P 397*, Nr. 7; WZ: Weiß 59 außer Titelumschlag; Schriftmerkmale: a, d, e, g, i (vermutlich durch Platzmangel verursacht), l.

Titelumschlag mit dem WZ ICF (Weiß 132) stammt aus der Aufführung von 1726.

Johann Ludwig Bach, Kantate „Die mit Tränen säen“ (JLB 8)
belegt durch

Stimmen *St* 305 aus J. S. Bachs Notenbibliothek; WZ: Weiß 21; Schreiber: JSB (nur Revision und Bezifferung), Anon. N4, Anon. N5 und ein singulärer Kopist; Schriftmerkmal: l.

Aufgrund des Auftretens der Kopisten Anon. N4 und Anon. N5 Entstehung der Stimmen vermutlich eher am Ende als am Anfang des betreffenden Zeitraums. Bachs Partitur zu diesem Werk bereits 1726 entstanden (s. Dürr Chr2).

Johann Gottlieb Goldberg, Kantate „Durch die herzliche Barmherzigkeit“
belegt durch

Stimmen aus Bachs Notenbibliothek (SPK *Mus. ms. 7918*); WZ: Weiß 15 im Titelumschlag (singulär), Weiß 21 in den meisten Stimmen, Weiß 45 (singulär) im jeweils äußeren Bogen von Bassono und Violone; Schreiber: JSB (nur Teil des Violone und Revision), Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Gottlieb Goldberg, Anon. N4 und zwei singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: d, g, j, l. Aufgrund des Auftretens der Kopisten Johann Christoph Friedrich Bach und Anon. N4 Entstehung der Stimmen vermutlich eher am Ende als am Anfang des betreffenden Zeitraums.

Von etwa 1743 bis August 1748

BWV 232/III

WA dieses erstmals am 25. 12. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Sanctus belegt durch

Continuo-Stimme aus *St* 117; WZ: nicht vorhanden; Schreiber: Anon. Vr.

Händel/Keiser, Passions-Pasticcio nach Händels Brockes-Passion und Keisers Markus-Passion

belegt durch

Bassono-Stimme von J. S. Bachs Hand (Privatbesitz in Kiel) und Cembalo-Stimme von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs, revidiert von JSB (zuletzt Privatbesitz in Elmshorn); WZ: Weiß 20 (singulär) in Cembalo und undeutliches WZ in Bassono; Schriftmerkmale: d, j, l.

Zwischen 1744 und 1747

BWV 129

WA dieser erstmals 1726 (s. Dürr Chr 2 und H.-J. Schulze, BJ 1979, S. 62) und erneut um 1732/1735 (s. Dürr Chr 2) sowie in der Zeit von etwa 1743 bis etwa 1746 (s. dort) aufgeführten Kantate belegt durch

Continuo-Stimme in Spätfassung aus Thom 129; WZ: Weiß Nachtrag 2 (singulär); Schreiber: Johann Christoph Altnickol(?).

Diese Fassung unterscheidet sich von der früheren durch doppelponktierte Rhythmik des Satzes 2 (vgl. hierzu K. Hofmann, *Einführung in die Kantate BWV 129 „Gelobet sei der Herr“*, in: Sommerakademie J. S. Bach 1983, Almanach Teil V, Stuttgart 1983, S. 29).

Es bleibt dahingestellt, ob die betreffende Continuo-Stimme mit der durchgehend mitwirkenden Organo-Stimme (von etwa 1743 bis etwa 1746, s. dort) gleichzeitig verwendet worden ist oder ob hier mit unterschiedlichen Auführungen zu rechnen ist.

BWV 139

WA dieser erstmals am 12. 11. 1724 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

Einlage bei Violino-I-Stimme aus Thom 139; WZ: Weiß 3 (singulär); Schreiber: Johann Christoph Altnickol.

Bis 1746

BWV 1076

Terminus post quem non des Originaldrucks belegt durch Bach-Porträt Elias Gottlob Haubmanns aus dem Jahre 1746 (Thomasschule Leipzig, jetzt im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig).

Das auf dem Bild wiedergegebene Kanonblatt weist keinerlei Ähnlichkeit mit der Bachschen Schrift auf, dafür aber mit dem Druckbild, so daß anzunehmen ist, daß der Originaldruck bereits vorlag, als Haubmann das Porträt malte.

Um 1746/1747

BWV 8 Fassung in D-Dur

belegt durch

Stimmen Thom 8; WZ: Weiß 39 und 54 (beides singulär); Schreiber: JSB, Johann Christoph Altnickol und Anon. N4; Schriftmerkmale: b, d, g, j, l.

Aufführungen der Fassung in E-Dur am 24. 9. 1724 (s. Dürr Chr 2) beziehungsweise in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre (s. dort).

BWV 34

belegt durch

autogr. Partitur DSB *Am. B.* 39; WZ: Weiß 21; Schriftmerkmale: b, d, e, g, l.

BWV 82

WA dieser erstmals am 2. 2. 1727, erneut um 1731 und am 2. 2. 1735 (s. jeweils Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

Stimmen für Basso solo, Oboe (Besetzung nicht angegeben), Violino I (Nr. 9), Violino II (Nr. 11), Viola, Continuo (Nr. 14) und Organo aus *St* 54; WZ: Weiß 59; Schreiber: JSB, Johann Christoph Altnickol und drei singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: b, d, e, g, j, l.

Weitere WA für die Zeit um 1747 bis August 1748 (s. dort) belegt.

BWV 91

WA dieser erstmals am 25. 12. 1724 (s. Dürr Chr 2) und erneut 1731 oder 1732 (s. Glöckner 1981, S. 51) aufgeführten Kantate belegt durch letzten Bogen mit der Spätfassung der Sätze 5 und 6 aus der autogr. Partitur *P 869*; WZ: Weiß 59; Schriftmerkmale: b, d, g, j, l;

ferner belegt durch

autogr. nachgetragene piano-Zeichen (Schriftmerkmal j) in älteren Stimmen Thom 91 und *St 392*.

Erster Partiturteil (bis zum vorletzten Bogen) mit WZ Halbmond (Weiß 96) aus der Aufführung von 1724. Zur Spätfassung der Sätze 5 und 6 s. A. Dürr, NBA I/2 Krit. Bericht, S. 125 f.

BWV 118 Fassung für Streicher

belegt durch

autogr. Partitur (Privatbesitz Wilhelm, Basel); WZ: Weiß 21; Schriftmerkmale: b, d, e, g, l.

Fassung für Bläser für die Zeit um 1736/1737 (s. dort) belegt.

BWV 137

WA dieser erstmals am 19. 8. 1725 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autograph nachgetragene Oboenstimme zu Satz 4 aus Thom 137; WZ: Weiß 126 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: b, g, l;

ferner belegt durch

autogr. nachgetragene piano-Zeichen (Schriftmerkmal j) in der älteren untransponierten Continuo-Stimme.

BWV 170

WA dieser erstmals am 28. 7. 1726 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

autogr. Flauto-traverso-Stimme aus *St 94*; WZ: Weiß 132 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: b, l.

BWV 185

WA dieser aus der Weimarer Zeit (s. Dürr *St 2*) stammenden, am 20. 6. 1723 (s. Dürr Chr 2) in Leipzig erneut aufgeführten Kantate belegt durch

Continuo-Verstärkung in Satz 5 durch Oktavierung (Notierung in Baßschlüssel) in sämtlichen Leipziger Streicherstimmen aus *St 4*; WZ: Weiß 97 (Verwendung älteren Papiers); Schreiber: JSB und singulärer Kopist; Schriftmerkmale: d, j, l;

ferner belegt durch

Violoncello-Stimme in g-Moll (Nr. 12); WZ: Tannenbaum (singulär, nicht bei Weiß, da die Stimme erst nach Drucklegung als original erkannt worden ist); Schreiber: Anon. N6.

BWV 664–667

belegt durch

Teilautograph in Sammelhandschrift *P 271*; WZ: Weiß 122 (Verwendung

älteren Papiers); Schreiber: JSB (BWV 664, 665) und Johann Christoph Altnickol (BWV 666, 667); Schriftmerkmale: b, d, g, l.

Altnickols Schrift läßt keine eindeutige Datierung zu. An sich käme für BWV 666 und 667 die gesamte Leipziger Zeit Altnickols in Frage. Da aber sicherlich diese Orgelchoräle zeitlich nach der autogr. Eintragung von BWV 664 und 665 geschrieben worden sind, bestimmt die Datierung des Autographs auf die Zeit um 1746/1747 den Terminus ante quem non für Altnickols Schreibanteil. Es ist auch nicht völlig ausgeschlossen, daß Altnickol etwa als späterer Besitzer von P 271 – oder als Ehemann der möglichen Besitzerin Elisabeth Juliana Friederica geb. Bach – die beiden Orgelchoräle nach dem Tode Bachs nachgetragen hat.

Eintragung von BWV 651–663 für die Zeit um 1739/1742 (s. dort) belegt, BWV 668 von der Hand des Anon. Vr wahrscheinlich Nachtrag nach März 1750 (s. dort).

Johann Christoph Bach, Motette „Unsers Herzens Freude hat ein Ende“
belegt durch

Partitur P 4/2 aus J. S. Bachs Notenbibliothek; WZ: Weiß 59; Schreiber: JSB und ein singulärer Kopist; Schriftmerkmale: d, g, l, m.

Georg Friedrich Händel, Brockes-Passion
belegt durch

Partiturbeschriftung aus Bachs Notenbibliothek DSB *Mus. ms. 9002/10*; WZ: Weiß 16, 46 (singulär, nicht identisch mit dem sonst unter Weiß 46 genannten WZ); Schreiber: JSB (bis S. 45, Akkolade 7); Schriftmerkmale: b, d, g, j, k, l, m.

Fortsetzung der Abschrift erst nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. dort).

Sebastian Knüpfer, Motette „Erforsche mich, Gott“
belegt durch

Stimmen SPK *Mus. ms. 11 788* aus J. S. Bachs Notenbibliothek; WZ: Weiß 59 (nur in Cembalo) und singuläres fragmentarisches WZ (Schwan mit der Gegenmarke Monogramm des Papiermachers Johann Christian Hermann, als Pächter der Papiermühle Zwickau nachweisbar ab 1742); Schreiber: JSB; Schriftmerkmale: a, b, d, e, g, l.

Korrekturen von Bachs Hand in der Partitur SPK *Mus. ms. autogr. Knüpfer 1* sind nicht datierbar. Näheres in einer von Daniel R. Melamed zur Veröffentlichung vorbereiteten Spezialstudie (BJ 1989).

Giovanni Battista Pergolesi, Stabat Mater, bearbeitet von Bach als Motette „Tilge, Höchster, meine Sünden“
belegt durch

Particell von Bachs Hand DSB *Mus. ms. 30 199*; WZ: Weiß 21; Schriftmerkmale: b, d, e, g, j, l, m;
ferner belegt durch

Stimmen DSB *Mus. ms. 17 155/16* aus Bachs Notenbibliothek; WZ: Weiß 73; Schreiber: JSB (nur Bezifferung in Organo und Revision) und Johann Christoph Altnickol; Schriftmerkmale: l, m.

Näheres s. E. Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, BJ 1961, S. 35–51, und A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100.

Von etwa 1746 bis 1750

BWV 40

WA dieser erstmals am 26. 12. 1723 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

Continuo-Stimme (Nr. 17) aus *St 11*; WZ: Posthorn an Band mit Gegenmarke IMK in Schrifttafel (nicht bei Weiß, da diese Stimme erst nach Drucklegung als original erkannt worden ist); Schreiber: Anon. N7.

Es bleibt dahingestellt, ob die Aufführung tatsächlich stattgefunden hat, da die Stimme im Schlußchoral einen groben Kopierfehler – Takt 15^b bis 17^a aus Versehen zweimal notiert – enthält.

BWV 168

WA dieser erstmals am 29. 7. 1725 (s. Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

transponierte Continuo-Stimme (ehemals Musikbibliothek Peters Ms. R 5, Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA); WZ: Weiß 52; Schreiber: Anon. N5.

BWV 186

WA dieser aus der Weimarer Zeit (s. Dürr St 2) stammenden, am 11. 7. 1723 (s. Dürr Chr 2) in Leipzig in erweiterter Umarbeitung aufgeführten Kantate belegt durch

Continuo-Stimme *Go. S. 5*; WZ: Weiß 52; Schreiber: Anon. N7.

Johann Christoph Bach, Motette „Herr, nun lassestu deinen Diener in Frieden fahren“

belegt durch

Partitur in Konvolut *P 4/2* aus J. S. Bachs Notenbibliothek; WZ: Tannenbaum (singular; freundliche Mitteilung von Dr. Wisso Weiß, Erfurt); Schreiber: Johann Christian Bach.

Sommer (vor 7. 7.) 1747

BWV 1079

belegt durch

Originaldruck, Widmung datiert 7. 7. 1747;

ferner belegt durch

Autograph von BWV 1079/5 in Konvolut *P 226*; WZ: Weiß 75 (singular, nicht identisch mit dem unter Weiß 75 genannten WZ im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725); Schriftmerkmale: b, d, g, l, m;

schließlich belegt durch

Fragment von BWV 1079/8 auf der Rückseite der Violone-grosso-Stimme zu BWV 241 *Veste Coburg V. 1109, 1*; WZ: Weiß 25 (singular); Schreiber: Johann Christoph Friedrich Bach.

Näheres über die Entstehungsgeschichte s. C. Wolff, NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 104–109.

1. 10. 1747

BWV 96

WA dieser erstmals am 8. 10. 1724 und erneut am 24. 10. 1734 (s. jeweils Dürr Chr 2) aufgeführten Kantate belegt durch

Trombone-Stimme aus Thom 96 und Organo-Stimme bei P 179; WZ: Weiß 73 in Organo, Weiß 96 (Eintragung der Trombone auf frei gebliebenem Raum der älteren Corno-Stimme); Schreiber: JSB (Trombone) und Johann Christoph Altnickol (Organo); Schriftmerkmale: b (übermalt mit c-Schlüssel), g, m.

Während Bachs Schrift auf die Zeit um 1747 bis August 1748 zu datieren ist, schließt das Auftreten Altnickols als Kopist das Jahr 1748 aus (s. oben S. 33). Somit ist die Aufführung am 18. Sonntag nach Trinitatis 1747 sehr wahrscheinlich, wobei der entsprechende Termin des Vorjahres jedoch nicht völlig auszuschließen ist.

15. 10. 1747

BWV 1077

belegt durch

autogr. Datum „Lipsiae. d. 15. Octobr: 1747.“ im Stammbuch für Johann Gottfried Fulde (Privatbesitz Winkler, Tiengen); WZ: nicht vorhanden; Schriftmerkmale: b, d, l, m.

Um 1747 bis August 1748

BWV 82

WA dieser erstmals am 2. 2. 1727, dann um 1731, am 2. 2. 1735 (s. jeweils Dürr Chr 2) und um 1746/1747 (s. dort) erneut aufgeführten Kantate belegt durch autogr. Oboe-da-caccia-Stimme aus St 54; WZ: Weiß 81 (singulär); Schriftmerkmale: b, g, m.

BWV 562/2

belegt durch

Autograph P 490; WZ: undeutlich; Schriftmerkmale: d, g, m. Die vorangehende Fantasie BWV 562/1 zeigt ein früheres Schriftstadium (Schriftmerkmale: c, d, e, g, l), läßt jedoch keine eindeutige zeitliche Bestimmung zu (vielleicht 1743/1745?).

BWV 645-650

Erscheinen des Originaldrucks belegt durch

Bachs Handexemplar (Privatbesitz William H. Scheide, Princeton/USA); WZ: Weiß 73; Schriftmerkmal: m (nicht n, s. hierzu oben S. 26 f.).

Die Datierung auf den betreffenden Zeitraum ergibt sich außer aus der Schrift Bachs (vor August 1748) auch aus der Verbesserung der Druckqualität gegenüber dem vom selben Stecher angefertigten Musikalischen Opfer von 1747 (vgl. C. Wolff, NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 108).

BWV 769

belegt durch

Autograph in Sammelhandschrift *P 271*; WZ: Weiß 122 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: d, g, l;

ferner belegt durch

Originaldruck von 1747.

Während Bachs Schrift auch eine frühere Entstehung nicht ausschließt, ist das Jahr 1747 als *Terminus ante quem non* aus dem Lesartenvergleich zu gewinnen, da im Originaldruck für die Mizlersche Sozietät (Bachs Beitritt 1747) eine frühere Fassung wiedergegeben ist als im Autograph (vgl. F. Smend, *Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, BJ 1933, S. 1–29; ferner H. Klotz, *Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch, da komm ich her“*. Eine Entgegnung auf Walter Emery, „On Evidence of Derivation“ und „A Note on the History of Bach's Canonic Variations“, Mf 19, 1966, S. 295–304).

BWV 1080/14

belegt durch

autogr. Beilage 1 bei *P 200*; WZ: undeutlich; Schriftmerkmale: b, d, g, m.

BWV 1080/Sätze I–IX ohne Schlußteil (Satzangaben mit römischer Zählung nach *P 200*) bereits für die Zeit um 1742, Sätze IX Schlußteil bis XV sowie BWV 1080/18 für die Zeit von etwa 1742 bis etwa 1746 und BWV 1080/19 erst für die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 (s. unter der jeweiligen Zeitangabe) belegt.

BWV 1087 (14 Kanons)

belegt durch

Autograph in Bachs Handexemplar des Originaldrucks der Goldberg-Variationen (Bibliothèque nationale Paris, Ms. 17669); WZ: undeutlich (Verwendung älteren Druckpapiers); Schriftmerkmale: b, d, e, g, l, m.

Der 11. und der 13. Kanon weisen nach C. Wolff (NBA V/2 Krit. Bericht, S. 120f.) frühere Lesarten auf als BWV 1077 (15. 10. 1747, s. dort) beziehungsweise BWV 1076 (bis 1746, s. dort). Bei der Pariser Quelle handelt es sich also vermutlich um eine nachträglich hergestellte Reinschrift der Frühfassungen.

Giovanni Battista Bassani, *Acroama Missale*

belegt durch

von Bach komponiertes Credo zur fünften Messe bei der um 1735 entstandenen Partitur SPK *Mus. ms. 1160* aus Bachs Notenbibliothek; WZ: Weiß 57 (Verwendung älteren Papiers); Schriftmerkmale: d, g, m.

Vgl. G. von Dadelsen, *Eine unbekannte Messen-Bearbeitung Bachs*, in: Fs. Karl Gustav Fellerer, Regensburg 1962, S. 88–94, nachgedruckt in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes*, S. 68–74.

Johann Caspar Kerll, *Sanctus D-Dur* (als Bearbeitung Bachs: BWV 241)

belegt durch

Partitur und Stimmen aus Bachs Notenbibliothek (*Veste Coburg V. 1109,1*);

WZ: Weiß 25 (singulär) in Partitur und Stimmen; Schreiber: durchweg JSB; Schriftmerkmale: b, d, g, l, m.

Da auf der Rückseite der Violone-grosso-Stimme ein Fragment von BWV 1079/8 notiert ist, läßt sich annehmen, daß das Bachsche Aufführungsmaterial dieses Sanctus annähernd gleichzeitig mit BWV 1079 (Sommer 1747, s. dort) – vermutlich aber kurz nach BWV 1079 – entstanden ist. Näheres s. H. T. David, *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, in: *Journal of the American Musicological Society* 14, 1961, S. 199–223; deutsche Übersetzung unter dem Titel *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 120.), S. 425–465.

26. 8. 1748

BWV 69

Aufführung dieses erstmals am 15. 8. 1723 (s. Dürr Chr 2) als Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis aufgeführten Werkes nunmehr als Ratswechselkantate belegt durch

autogr. Änderungen und Einlagen in älteren, ursprünglich zu BWV 69a gehörigen Stimmen *St 68*; WZ: Weiß 12 (singulär) in Violino II und Viola, jeweils Sätze 4 und 6, sonstige Eintragungen auf älteren Papiersorten; Schriftmerkmale: b, d, g, j, n (s. hierzu oben S. 25 f.).

Nach August 1748 bis Oktober 1749

BWV 195

WA dieser vielleicht schon um 1727/1732 entstandenen, sicher aber um 1742 (s. dort) aufgeführten Kantate belegt durch

Partitur *P 65* und Stimmen *St 12*; WZ: Weiß 73 in Partitur außer Blatt 1 und in den meisten Stimmen (außer Einlagen und vokalen Ripien-Stimmen), Weiß 64 (singulär) in Bogen mit Text und Schlußchoral bei Partitur und undeutliche WZ (erstes undeutliches WZ, vielleicht Posthorn, in Blatt 1 der Partitur, zweites undeutliches WZ, vielleicht Buchstaben IAI oder SAI, in Einlagen bei Stimmen); Schreiber: JSB, AMB, Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Christian Bach, Hauptkopist H, Anon. Vr, Anon. Vt, Anon. N5, Anon. N6, Anon. N7, Anon. N8 und neun singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: b, d, g, n.

BWV 232/II–IV

Entstehung belegt durch

autogr. Partitur *P 180* (ab S. 97); WZ: Weiß 73 in Notenblättern, Weiß 100 (singulär, Papiermacher gestorben 1749, s. oben S. 15) in Titelblättern; Schriftmerkmale: b, d, g, j, n.

BWV 232/I (bis S. 96 von *P 180*) aus dem Jahre 1733, Eintragung des Titels zur Missa jedoch aus der Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749.

BWV 234

WA dieser erstmals um 1738 und erneut in der Zeit von etwa 1743 bis etwa

1746 (s. jeweils unter der entsprechenden Zeitangabe) aufgeführten Missa belegt durch

Stimmen *St 400*; WZ: Weiß 73; Schreiber: JSB (nur Revision), Johann Christoph Friedrich Bach, Anon. Vt und Anon. N7; Schriftmerkmal: n.

BWV 1031

belegt durch

Partitur *P 649*; WZ: Weiß 72 (undatierbar); Schreiber: Hauptkopist H.

BWV 1080/19

belegt durch

autogr. Beilage 3 bei *P 200*; WZ: Weiß 19 und 24 (beides singular); Schriftmerkmale: d, g, n.

BWV 1080/Sätze I-IX ohne Schlußteil (Satzangaben mit römischer Zählung nach *P 200*) bereits für die Zeit um 1742, Sätze IX Schlußteil bis XV sowie BWV 1080/18 für die Zeit von etwa 1742 bis etwa 1746, BWV 1080/14 für die Zeit um 1747 bis August 1748 (s. unter der jeweiligen Zeitangabe) belegt.

Johann Christoph Bach, Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“

belegt durch

Stimmen aus dem sogenannten Alt-Bachischen Archiv (Kriegsverlust, nur Fotokopien erhalten, DSB *Fot Bii 42^a*); WZ: unbekannt; Schreiber: JSB und Hauptkopist H; Schriftmerkmale: b, d, n.

Näheres s. Schulze Bach-Überlieferung, S. 178–181.

Georg Friedrich Händel, Brockes-Passion

Fortsetzung der von Bach um 1746/1747 (s. dort) begonnenen Partiturschrift belegt durch

Auftritten des Hauptkopisten H in DSB *Mus. ms. 9002/10* (ab S. 45, Akkolade 8) und Bachs Titelschrift (Schriftmerkmal n); WZ: Weiß 5, Weiß 46 (Eintragung auf älterem Papier), Weiß 127 (singular) und undeutliches WZ. Aufführung dieser Passion am 4. 4. 1749 anstelle von BWV 245 theoretisch möglich.

1. 1. 1749

BWV 16

WA dieser erstmals am 1. 1. 1726 (s. Dürr Chr 2) und erneut am 1. 1. 1731 (s. Glöckner 1981, S. 50) aufgeführten Kantate belegt durch

Viola-Stimme aus *St 44*; WZ: Weiß 11 (singular, Papiermacher gestorben 1749, s. oben S. 15); Schreiber: JSB (nur Tacet-Vermerk zu Satz 5) und Hauptkopist H; Schriftmerkmal: n.

Aufführung dieser Neujahrskantate innerhalb des durch Schriftmerkmal n eingegrenzten Zeitraums nur am 1. 1. 1749 möglich.

1. 3. 1749

BWV 1078

Terminus post quem non belegt durch

Widmungsdatum „Lipsiae d. 1. Martii 1749“ in Abschrift von der Hand Johann Philipp Kirnbergers *P 611*.

Faksimile dieser Abschrift s. NBA VIII/1 (C. Wolff), S. IX.

4. 4. 1749

BWV 245

WA dieser erstmals am 7. 4. 1724, erneut am 30. 3. 1725 (s. jeweils Dürr Chr 2) und am 11. 4. 1732 (s. oben S. 20) aufgeführten Passion belegt durch Fortsetzung der 1739 (s. oben März 1739) begonnenen Partitur *P 28* und Stimmen zur spätesten Fassung aus *St III*; WZ: Weiß 5 in Deckblättern und Einlagen bei Stimmen, Weiß 72 (undatierbar) in Partitur ab S. 25, in Stimmen für Violino I^c, Viola^b und beiden Cembalo-Stimmen, übrige WZ aus früherer Zeit (Eintragungen auf älteren Papiersorten); Schreiber: JSB, Johann Christoph Friedrich Bach, Hauptkopist H, Anon. Vr, Anon. N7 und singuläre Kopisten; Schriftmerkmale: b, d, g, n.

Aufführung dieser Passion innerhalb des durch Schriftmerkmal n eingegrenzten Zeitraums nur am 4. 4. 1749 möglich. Aufgrund der in demselben Zeitraum vollendeten Partiturschrift von Händels Brockes-Passion ist theoretisch möglich, daß am 4. 4. 1749 diese Passion anstelle von BWV 245 aufgeführt worden ist.

6. 4. 1749

BWV 249

WA dieses erstmals am 1. 4. 1725 (s. Dürr Chr 2) als Kantate, um 1738 (s. dort) und in der Zeit von etwa 1743 bis etwa 1746 (s. dort) als Oster-Oratorium aufgeführten Werkes belegt durch

Prinzipal-Stimme aus *St 355*; WZ: Weiß 29 (Verwendung älteren Papiers); Schreiber: JSB (nur Besetzungsangabe) und Hauptkopist H; Schriftmerkmal: n.

Aufführung dieses Oster-Oratoriums innerhalb des durch Schriftmerkmal n eingegrenzten Zeitraums nur am 6. 4. 1749 möglich.

20. 7. 1749

BWV 187

WA dieser erstmals am 4. 8. 1726 (s. Dürr Chr 2) und erneut in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre (s. dort) aufgeführten Kantate belegt durch autogr. nachgetragene Tacet-Vermerke in Soprano-Stimme aus *St 29*; WZ: Weiß 132 (Eintragung auf älterem Papier); Schriftmerkmal: n (laut L. Treitler, NBA I/18 Krit. Bericht, S. 105f.).

Wegen des geringen Umfangs der Eintragung ist die Klassifizierung der Schrift nicht sicher. Vorausgesetzt, daß die NBA-Bewertung zutrifft, wäre eine Aufführung dieser Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis innerhalb des durch Schriftmerkmal n eingegrenzten Zeitraums nur am 20. 7. 1749 möglich.

25. 8. 1749

BWV 29

WA dieser erstmals am 27. 8. 1731 (original datiert) und erneut am 31. 8. 1739 (s. dort) aufgeführten Ratswechsellkantate belegt durch

Textdruck bei *P 166* (s. Dürr Chr 2);

ferner belegt durch

autogr. nachgetragene Anweisung „tasto solo“ sowie Bezifferung auf der ersten Seite (Bezifferung ab S. 2 von Carl Philipp Emanuel Bachs Hand bereits 1731 eingetragen) der 1731 von Johann Ludwig Krebs geschriebenen Continuo-Stimme (Nr. 22) aus *St 106*; Schriftmerkmal: n;

belegt schließlich auch durch

Continuo-Stimme (Nr. 24) aus *St 106*; WZ: gekröntes mehrfeldriges Wappen im Falz (nicht bei Weiß, da diese Stimme erst nach Drucklegung als original erkannt worden ist); Schreiber: Johann Christian Bach.

1749

BWV 201

WA dieser erstmals 1729 (s. Dürr Chr 2 und Glöckner 1981, S. 47f.) und erneut in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre (s. dort) aufgeführten Kantate belegt durch

originales Datum 1749 im Textheft bei *P 175*; WZ des Textheftes: nicht vorhanden; Schreiber des Textes: JSB (nur Korrekturen „Hortens“ und „Birolius“), Johann Christoph Friedrich Bach, Johann Christian Bach (Schriftidentifizierung durch Hans-Joachim Schulze, s. Fußnote 40); Schriftmerkmal: n. Während Schulze im Anschluß an Spitta und Dehn Bachs Korrekturen mit der Streitschrift Biedermanns in Verbindung bringt und die Aufführung der Kantate daher auf die zweite Jahreshälfte datiert, sieht C. Fröde, *Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*, BJ 1984, S. 57f., in den Namensänderungen eine Anspielung auf Harrer und Brühl. Demnach wäre BWV 201 als Antwort auf die am 8. 6. 1749 vollzogene Kantoratsprobe Harrers aufgeführt worden.

Nach März 1750

BWV 668

belegt durch

Vorbericht im Originaldruck der *Kunst der Fuge* (1751), nach dem Bach diesen Choral „in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret“ haben soll. Die Diktatschrift ist verschollen. Die Eintragung von der Hand des Anon. Vr in *P 271* geht vermutlich auf die verschollene Diktatschrift zurück. Vgl. Fußnote 38.

BWV 1014-1019

Spätfassung

belegt durch

Johann Christoph Friedrich Bachs Notiz „NB Diese Trio hat er vor seinem Ende componiret“ in den Stimmen der Frühfassung *St 162*. Spätfassung möglicherweise überliefert durch Altnickols Abschrift *P 229*. Näheres s. Schulze Bach-Überlieferung, S. 117.

Nicht in dieses Kalendarium aufgenommen sind die folgenden Werke beziehungsweise Wiederaufführungen, die bisher auf die letzten 15 Lebensjahre Bachs datiert waren:

BWV 27

Nach Dürr Chr 2, S. 166, soll die Überschrift „Organo obligato“ zu der 1726 von Christian Gottlob Meißner geschriebenen, untransponierten Continuo-Stimme aus *St 105* bei einer WA nach 1735 nachgetragen worden sein. Die Überschrift enthält jedoch kein Schriftmerkmal, das die Annahme einer WA nach 1735 zwingend rechtfertigt.

BWV 94

Die bisherige Datierung der Flauto-traverso-Stimme aus Thom 94 auf die Zeit 1735/1750 (Dürr Chr 2, S. 118) ist nicht zwingend. Weder Schreiber (Anon. Vn) noch WZ (Weiß 18) geben Aufschlüsse über die Entstehungszeit. Die autogr. Eintragung (Schriftmerkmale: a, e, l) des Schlußchorals läßt lediglich eine Begrenzung auf die Zeit vor etwa 1738 zu.

BWV 101

Die Violino-solo-Stimme aus Thom 101, die denselben Schreiber (Anon. Vn) und dasselbe WZ (Weiß 18) aufweist wie die Flauto-traverso-Stimme zu BWV 94, ist entgegen der Datierung auf die Zeit 1735/1750 bei Dürr Chr 2, S. 118, nicht datierbar. Allenfalls ist analog zu BWV 94 eine Begrenzung auf die Zeit vor etwa 1738 vertretbar.

BWV 102

Aufgrund des WZ heraldische Lilie (Weiß 74) im Titelumschlag bei *St 41* wird bei Dürr Chr 2, S. 89, eine WA um 1737 angenommen. Da das WZ in BWV 27 von 1726 und BWV 29 von 1731 vorkommt, bestehen keine Bedenken gegen die Annahme, daß der Titelumschlag von BWV 102 gleichzeitig mit Partitur und Stimmen zur Aufführung am 25. 8. 1726 entstanden ist. Der bei Dürr Chr 2, S. 143, als WZ-Beleg erwähnte Brief Johann Ludwig Krebs' vom 4. 4. 1737 ist untauglich, da es sich um ein nur ähnliches, aber nicht identisches WZ handelt.

BWV 210a

Nachdem die Quelle *St 72* wieder zugänglich geworden ist, läßt sich die Datierung auf die Zeit nach 1738 bei Dürr Chr 2, S. 117, nicht aufrechterhalten. Vielmehr ist *St 72* auf die Zeit um 1727/1732 zu datieren (s. oben S. 43).

BWV 998

Nach T. Kohlhasse, NBA V/10 Krit. Bericht, S. 152f., soll das Autograph (Ueno-Gakuen-Musikakademie, Tokio) auf Anfang bis Mitte der 1740er Jahre zu datieren sein. Aufgrund der Schriftmerkmale c und i sowie des WZ Löwenschild, darunter SELB (Weiß 23), das auch in der um 1735 entstandenen Abschrift von Giovanni Battista Bassanis *Acroama missale* aus Bachs Notenbibliothek (SPK *Mus. ms. 1160*) enthalten ist, läßt sich das Tokioter Autograph eher auf die Zeit um 1735 datieren.

BWV 1025

Nach TBSt 4/5, S. 117, soll der autographe Anfang der Cembalo-Stimme im Konvolut *P 226* der Zeit von etwa 1744/1746 bis 1749 zuzuweisen sein. Die dicke Schrift ist aber nur durch eine Korrektur bedingt (s. Fußnote 24).

5. SCHLUSSFOLGERUNG

Eines der wichtigsten Ergebnisse unserer Untersuchung ist die Erkenntnis, daß Bach den größten Teil der Kunst der Fuge bereits in der ersten Hälfte der 1740er Jahre geschaffen hat. Die von Christoph Wolff (s. Fußnote 5) vertretene These zur Werkgenese der Kunst der Fuge konnte somit voll und ganz bestätigt werden. In Bachs letzten Lebensjahren standen außer der Komposition von BWV 1080/19 also nur noch Redaktion und Stich im Vordergrund der Beschäftigung mit diesem Werk. In den hier behandelten anderen Werken sind Eintragungen Bachs in dessen spätester Schrift hingegen meist im Zusammenhang mit Wiederaufführungen entstanden. Es handelt sich also nicht um Neukompositionen. Sieht man von dem kleinen Orgelchoral BWV 668 ab, den Bach als das wirklich letzte Werk in seiner Blindheit diktiert haben soll, so ist die einzige große, wenn auch zum Teil parodierte, Neukomposition aus der letzten Lebensperiode die h-Moll-Messe. Die von Georg von Dadelsen (TBSt 4/5, S. 147) in die Jahre 1747 bis 1749 datierte Niederschrift von Symbolum Nicenum bis Osanna läßt sich noch enger auf die Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 eingrenzen. Bach befaßte sich also in dieser Zeit im wesentlichen mit der Erweiterung der 1733 entstandenen Missa aus Kyrie und Gloria zu einer Missa tota. Die chronologische Einordnung hat sich hier nicht unwesentlich geändert: einerseits wurde die Kunst der Fuge zum größten Teil bereits früher komponiert, und andererseits stand die Beschäftigung mit der h-Moll-Messe erst in der letzten Lebensperiode im Vordergrund. Nunmehr ist nicht die Kunst der Fuge, sondern die h-Moll-Messe als Bachs Opus ultimum anzusehen. Gestützt auf diese Erkenntnis müssen wir unser herkömmliches Bild von den letzten Lebensjahren Bachs korrigieren.⁴⁵

Im vorliegenden Beitrag werden folgende Sonderabkürzungen verwendet:

adn.	= adnex
AMB	= Anna Magdalena Bach (Schrift)
Anon.	= Anonymus
autogr.	= autograph
Glöckner 1981	= Andreas Glöckner, <i>Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735</i> , BJ 1981, S. 43-75
JLB	= Johann Ludwig Bach, Kirchenkantaten. Nachgestellte Zahlen beziehen sich auf die Numerierung in BG 41, S. 275f.
JSB	= Johann Sebastian Bach (Schrift)

⁴⁵ Die Konsequenzen dieser Neuerkenntnis wurden bereits in meinem in Fußnote 26 genannten Aufsatz diskutiert.

Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen meiner Tätigkeit am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen im Zusammenhang mit Vorarbeiten für den Addenda-Band IX/2 *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs - Dokumentation der Schriftentwicklung -*.

An dieser Stelle sei allen genannten Bibliotheken und Privatbesitzern für die freundliche Erlaubnis zur Benutzung der Quellen mein Dank ausgesprochen. Meinen Kollegen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, besonders den Herren Dr. Reinmar Emans und Dr. Matthias Wendt, bin ich für anregende Diskussionen zu Dank verpflichtet.

Gedankt sei schließlich Herrn Daniel R. Melamed für seine freundliche Vorabinformation über die von ihm entdeckte Knüpf-Quelle (vgl. S. 57).

- Thom = Kantatenstimmen im Besitz der Thomasschule Leipzig (zur Zeit in Ver-
wahrung des Stadtarchivs Leipzig). Nachgestellte Zahlen bezeichnen die
BWV-Nr.
- WA = Wiederaufführung
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften von Wisso Weiß
unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yosbitake Kobayashi (NBA IX/1),
Leipzig und Kassel etc. 1985*

VERZEICHNIS DER VON BACH 1736-1750 KOMPONIERTEN ODER WIEDERAUFGEFÜHRTEN WERKE (einschließlich fremder Werke)

Kantaten (s. auch unten BWV Anh.)

Kalendarium

BWV

Seite

6	Bleib bei uns, denn es will Abend werden	2. Hälfte der 1730er Jahre	36
8	Liebster Gott, wenn werd ich sterben	2. Hälfte der 1730er Jahre, um 1746/47	36, 55
9	Es ist das Heil uns kommen her	nach etwa 1740 bis etwa 1747	47
10	Meine Seel erhebt den Herren	nach etwa 1740 bis etwa 1747	47
16	Herr Gott, dich loben wir	1. 1. 1749	62
29	Wir danken dir, Gott, wir danken dir	31. 8. 1739, 25. 8. 1749	44, 63f.
30	Freue dich, erlöste Schar	um 1738	41
30a	Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen!	28. 9. 1737	40
34	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	um 1746/47	55
40	Darzu ist erschienen der Sohn Gottes	von etwa 1746 bis 1750	58
42	Am Abend desselbigen Sabbats	um 1742	49
47	Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden	2. Hälfte der 1730er Jahre, um 1742	36, 49
64	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	um 1742	49
68	Also hat Gott die Welt geliebt	2. Hälfte der 1730er Jahre	36
69	Lobe den Herrn, meine Seele	26. 8. 1748	61
78	Jesu, der du meine Seele	2. Hälfte der 1730er Jahre?	36
82	Ich habe genug	um 1746/47, um 1747 bis August 1748	55, 59
91	Gelobet seist du, Jesu Christ	um 1746/47	56
96	Herr Christ, der einge Gottessohn	1. 10. 1747	59
97	In allen meinen Taten	2. Hälfte der 1730er Jahre, nach etwa 1740 bis etwa 1747	37, 47
100	Was Gott tut, das ist wohlgetan	um 1737?, um 1742	40, 49
114	Ach, lieben Christen, seid getrost	nach etwa 1740 bis etwa 1747	48
118	O Jesu Christ, meins Lebens Licht (Motette)	um 1736/37, um 1746/47	39, 56
120	Gott, man lobet dich in der Stille	um 1742	49
125	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	2. Hälfte der 1730er Jahre	37
129	Gelobet sei der Herr, mein Gott	von etwa 1743 bis etwa 1746, zwischen 1744 und 1747?	52, 54f.
137	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	um 1746/47	56
139	Wohl dem, der sich auf seinen Gott	zwischen 1744 und 1747	55
147	Herz und Mund und Tat und Leben	2. Hälfte der 1730er Jahre	37
154	Mein liebster Jesus ist verloren	um 1736/37	39
168	Tue Rechnung! Donnerwort	von etwa 1746 bis 1750	58
170	Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust	um 1746/47	56
171	Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm	um 1736/37?	39
177	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	um 1742	50

181	Leichtgesinnte Flattergeister von etwa 1743 bis etwa 1746	52
185	Barmherziges Herze der ewigen Liebe um 1746/47	56
186	Ärgre dich, o Seele, nicht von etwa 1746 bis 1750	58
187	Es wartet alles auf dich 2. Hälfte der 1730er Jahre, 20. 7. 1749?	37, 63
190	Singet dem Herrn ein neues Lied! 2. Hälfte der 1730er Jahre	37
191	Gloria in excelsis Deo von etwa 1743 bis etwa 1746	52
195	Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen um 1742, nach August 1748 bis Oktober 1749	50, 61
197	Gott ist unsre Zuversicht um 1736/37	39
197a	Ehre sei Gott in der Höhe um 1736/37?	39
200	Bekennen will ich seinen Namen um 1742	50
201	Geschwinde, ihr wirbelnden Winde 2. Hälfte der 1730er Jahre, 1749 37f., 64	
206	Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde 7. 10. 1736, 3. 8. 1740 38f., 47	
208a	Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! 3. 8. 1742	48
210	O holder Tag, erwünschte Zeit zwischen 1738 und 1741	42f.
212	Mer hahn en neue Oberkeet 30. 8. 1742	48

Messen (s. auch unten BWV Anh.)

232/II-IV	Symbolum Nicenum bis Dona nobis Pacem (h-Moll-Messe) nach August 1748 bis Oktober 1749	61
232/III	Sanctus A-Dur von etwa 1743 bis August 1748	54
234	Missa A-Dur um 1738, von etwa 1743 bis etwa 1746; nach August 1748 bis Oktober 1749	41, 52, 61f.
236	Missa G-Dur um 1738/39	42
238	Sanctus D-Dur um 1736/37	39
239	Sanctus d-Moll zwischen 1738 und 1741	43
240	Sanctus G-Dur um 1742	50
241	s. Johann Caspar Kerll	

Passionen und Oratorien

244	Matthäus-Passion 30. 3. 1736, um 1742, von etwa 1743 bis etwa 1746 38, 50, 52	
245	Johannes-Passion März 1739, 4. 4. 1749	44, 63
246a	Choral „Aus der Tiefen“ (zur Lukas-Passion BWV 246) von etwa 1743 bis etwa 1746	53
249	Oster-Oratorium um 1738, von etwa 1743 bis etwa 1746, 6. 4. 1749 . 41, 53, 63	

Geistliche Lieder und Arien

439-507	Geistliche Lieder und Arien aus Schemellis Gesangbuch Ostermesse 1736	38
---------	---	----

Werke für Orgel

552	Präludium und Fuge Es-Dur (Dritter Teil der Klavierübung) Michaelismesse 1739	44
562	Fantasie und Fuge c-Moll um 1747 bis August 1748	59
645-650	Schübler-Choräle um 1747 bis August 1748	59
651-667	Siebzehn Choräle um 1739/42, um 1746/47	45, 56f.
668	Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“/„Vor deinen Thron tret ich hiermit“ nach März 1750	64

669–689	Orgelchoräle (Dritter Teil der Klavierübung) Michaelismesse 1739	44
769	Einige kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ um 1747 bis August 1748	60
802–805	Duette (Dritter Teil der Klavierübung) Michaelismesse 1739	44

Werke für Klavier

850–869	Wohltemperiertes Klavier, Erster Teil zwischen 1738 und 1741 (Entstehung einer Originalhandschrift)	43f.
870–893	Wohltemperiertes Klavier, Zweiter Teil um 1739/42	45f.
872a/1, 875a, 875/2	Präludien C-Dur, d-Moll, Fuge d-Moll um 1739/42	46
886/2	Fuge As-Dur von etwa 1743 bis etwa 1746	53
906	Fantasie und Fuge c-Moll um 1738	41
988	Goldberg-Variationen Michaelismesse 1741	48

Kammermusik

1006a	Partita E-Dur (für Laute?) um 1736/37	39
1014–1019	Sonaten für Violine und Cembalo nach März 1750	64
1027	Sonate G-Dur für Viola da gamba und Cembalo um 1742	50
1030	Sonate h-Moll für Flauto traverso und Cembalo um 1736/37, nach 31. 5. 1740 bis etwa 1742	40, 46
1031	Sonate Es-Dur für Flauto traverso und Cembalo nach August 1748 bis Oktober 1749	62
1032	Sonate A-Dur für Flauto traverso und Cembalo um 1736/37	40

Konzerte

1041	Konzert a-Moll für Violine und Orchester nach 31. 5. 1740 bis etwa 1742	46
1045	Konzertsatz D-Dur für Violine und Orchester (Sinfonia zu einer verschollenen Kantate) von etwa 1743 bis etwa 1746	53
1052–1059	Konzerte für Cembalo und Orchester um 1738	41
1055	Konzert A-Dur für Cembalo und Orchester um 1738, um 1739, um 1742 41, 45, 50f.	
1057	Konzert F-Dur für Cembalo und Orchester um 1738, um 1739	41, 45
1062	Konzert c-Moll für 2 Cembali und Orchester um 1736/37	40

Ouvertüre

1067	Ouvertüre h-Moll für Orchester um 1738/39, von etwa 1743 bis etwa 1746	42, 53
------	--	--------

Kanons

1076	Kanon zu 6 Stimmen bis 1746	55
1077	Kanon zu 4 Stimmen 15. 10. 1747	59
1078	Kanon zu 7 Stimmen 1. 3. 1749	62
1087	14 Kanons um 1747 bis August 1748	60

Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge

1079	Musikalisches Opfer Sommer (vor 7. 7.) 1747	58
1080	Kunst der Fuge um 1742, von etwa 1742 bis etwa 1746, um 1747 bis August 1748, nach August 1748 bis Oktober 1749	51, 51f. 60, 62

BWV Anh.

4	Wünschet Jerusalem Glück 28. 8. 1741	48
13	Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden! 28. 4. 1738	40
25	Missa C-Dur (fremdes Werk) nach 31. 5. 1740 bis etwa 1742	46
30	Magnificat C-Dur (fremdes Werk) um 1742	51
167	Missa G-Dur (fremdes Werk) um 1738/39	42
188	S. Wilhelm Friedemann Bach (Fk 10)	

BWV deest Herrscher des Himmels, König der Ehren	29. 8. 1740	47
--	-------------------	----

Werke fremder Komponisten

Johann Christoph Bach

Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt	von etwa 1743 bis etwa 1746	53
Herr, nun lassestu deinen Diener in Frieden fahren	von etwa 1746 bis 1750	58
Lieber Herr Gott, wecke uns auf	nach August 1748 bis Oktober 1749	62
Unsers Herzens Freude hat ein Ende	um 1746/47	57

Johann Ludwig Bach

Ich will meinen Geist in euch geben (JLB 7)	von etwa 1743 bis etwa 1746	53f.
Die mit Tränen säen (JLB 8)	von etwa 1743 bis etwa 1746	54

Wilhelm Friedemann Bach

Konzert (Sonate) F-Dur für 2 Cembali Fk 10 (BWV Anh. 188)	um 1742	51
Bourlesca C-Dur für Cembalo Fk 26	zwischen 1738 und 1741	44
La Reveille C-Dur für Cembalo Fk 27	zwischen 1738 und 1741	44
Gigue G-Dur für Cembalo Fk 28	zwischen 1738 und 1741	44

Giovanni Battista Bassani

Acroama Missale	um 1747 bis August 1748	60
-----------------	-------------------------------	----

Antonio Caldara

Magnificat C-Dur	um 1739/42	46
------------------	------------------	----

Johann Gottlieb Goldberg

Durch die herzliche Barmherzigkeit	von etwa 1743 bis etwa 1746	54
------------------------------------	-----------------------------------	----

Johann Gottlieb Graun

Trio c-Moll für 2 Violinen und Continuo	30. 8. 1742	48
---	-------------------	----

Georg Friedrich Händel

Brockes-Passion	um 1746/47, nach August 1748 bis Oktober 1749	57, 62
-----------------	---	--------

Händel/Keiser

Passions-Pasticcio	von etwa 1743 bis August 1748	54
--------------------	-------------------------------------	----

Johann Caspar Kerll

Sanctus D-Dur (als Bearbeitung Bachs: BWV 241)	um 1747 bis August 1748	60f.
--	-------------------------------	------

Sebastian Knüpfer

Erforsche mich, Gott	um 1746/47	57
----------------------	------------------	----

Pietro Locatelli

Concerto grosso f-Moll op. 1 Nr. 8	um 1738/39	42
------------------------------------	------------------	----

Giovanni Pierluigi da Palestrina	
Missa sine nomine um 1742	51
Giovanni Battista Pergolesi	
Stabat Mater, bearbeitet von Bach als Motette: Tilge, Höchster, meine Sünden um 1746/47	57f.

VERZEICHNIS DER IN BACH-HANDSCHRIFTEN 1736–1750 NACHWEISBAREN WASSERZEICHEN NACH WEISS-NUMMERN*

Weiß	Kurzbezeichnung	Seite
3	Wilder Mann, darunter EGER (singulär)	55
5	Widerschender Hirsch; IFF	14, 62, 63
11	Steigendes Einhorn (singulär)	15, 62
12	Schreitendes Einhorn (singulär)	42, 61
15	Springendes Einhorn; 3 Lilien (singulär)	54
16	Springendes Einhorn; 3 Lilien	11, 57
17	Einhorn; 3 Lilien	12, 45
19	Tannenbaum; IGE (singulär)	62
20	Tannenbaum; IGE (singulär)	54
21	EGER-Wappen; CCS	16, 51–57
22	Wappen mit 3 Schwänen; IGH	10 f., 38, 39
24	Kursächsisches Wappen (singulär)	62
25	Gespaltenes Kursächsisches Wappen (singulär)	58, 61
32	Gekreuzte Schwerter, flankiert von G und M (Form in BWV 171 singulär) 14f., 39	
34	Gekreuzte Schwerter; GM	16, 46
39	Kleines Wappen von Schönburg; CH (singulär)	55
40	Kleines Wappen von Schönburg; WCB (singulär)	38
45	Wappen von Zedwitz; IWI (singulär)	54
46	Wappen von Zedwitz; NM	12, 38ff., 50, 57, 62
48	Wappen von Zedwitz; Monogramm M	12f., 41ff.
52	Großes mehrfeldriges Wappen	16, 58
54	Wappen mit Krone oder Fürstenhut, flankiert von A und V (singulär)...	55
56	Adler, Brust belegt mit FR; CGK	15, 46
59	Doppeladler mit Herzschild; HR	14, 52ff., 55–57
60	Doppeladler mit Herzschild; HR (singulär)	45f.
63	Doppeladler mit Herzschild; IK, darüber N (singulär)	41
64	Doppeladler mit Herzschild; TA (singulär)	61
65	Doppeladler mit Herzschild	13, 48–51
66	Doppeladler mit Herzschild	15f., 38
67	Doppeladler mit Herzschild	11, 45f., 50f.
68	Doppeladler mit Herzschild (singulär)	31, 49
70	Doppeladler mit Fürstenhut und Herzschild (singulär)	45
71	Doppeladler mit Herzschild; Traube (singulär)	40
72	Großes Wappen von Schönburg	16f. 42–47, 62f.
73	Heraldische Lilie; Monogramm CV	13, 57, 59, 61f.

* Angabe der Gegenmarke nach Semikolon. Nicht mitberücksichtigt sind die Verwendungen älterer Papiersorten.

Weiß	Kurzbezeichnung	Seite
75	Lilienschild (Form in BWV 1079 singular)	58
81	Posthorn an Band (singular)	59
86	Posthorn an Schnur; GAW	10, 39, 40
87	Posthorn an Schnur; IWI (singular)	47
95	Postreiter	10, 38ff.
100	Kelch, darunter IPF	14, 15, 61
105	Gekreuzte Schlägel und Eisen	11, 42, 44f., 53
127	Gekröntes W (singular)	62
133	Zierstück, darunter IGH	12, 44
Nachtrag 2	Tannenbaum mit Monogramm (singular)	54
deest	Posthorn an Band; IMK (singular)	58
deest	Gekröntes mehrfeldriges Wappen im Falz (singular)	64
deest	Schwan; Monogramm JCH (singular)	57
deest	Tannenbaum (singular)	56
deest	Tannenbaum (singular)	58

VERZEICHNIS DER 1736–1750 ERFASTEN KOPISTEN*

Kopisten	Seite
Agricola, Johann Friedrich	29, 42–44
Altnickol, Johann Christoph	32f., 52, 54–59
Bach, Anna Magdalena	27f., 36, 38, 43f., 45f., 61
Bach, Johann Christian	34, 58, 61, 64
Bach, Johann Christoph Friedrich	32, 54, 58, 61–64
Bach, Johann Elias	31, 44, 48
Goldberg, Johann Gottlieb	32, 54
Heder, Samuel Gottlieb	28, 38
Mohrheim, Friedrich Christian Samuel	28, 38
Straube, Rudolph	28, 38
Hauptkopist H	33, 61–63
Hauptkopist I	31, 50f.
Anon. Vj	29, 41
Anon. Vm	31, 49ff.
Anon. Vp	28, 38
Anon. Vr	29–31, 54, 61, 63f.
Anon. Vt	34, 61f.
Anon. N 1	28, 38
Anon. N 2	29, 42, 45
Anon. N 3	29, 42
Anon. N 4	31f., 54f.
Anon. N 5	32, 54, 58, 61
Anon. N 6	33, 56, 61
Anon. N 7	33f., 58, 61–63
Anon. N 8	34, 61

* Singuläre Kopisten nicht mitberücksichtigt.

Georg Böhm und Johann Sebastian Bach Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung

M

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Eine Entwicklungsgeschichte des musikalischen Stils von Johann Sebastian Bach zu entwerfen, ist eines der Fernziele der Musikforschung. Der Weg zu diesem Ziel ist deshalb besonders beschwerlich, weil die sicher datierbaren Werke nicht allzu zahlreich sind und weil in manchen (datierbaren) Autographen ältere Werke in überarbeiteter Form nachgewiesen sind oder vermutet werden (etwa: die Achtzehn Choräle für Orgel, die Brandenburgischen Konzerte). Der einfache Weg, aus datierten Werken eine Stilentwicklung abzulesen und zu beschreiben, ist deshalb nur für relativ wenige Werke gangbar. Für einen Großteil des Bachschen Oeuvres muß mühsam und vorsichtig der umgekehrte Weg gebahnt werden: aus der Beschreibung von Stilmerkmalen muß auf die Entstehungszeit geschlossen werden. Symptomatisch für diese Situation ist beispielsweise, daß erst seit kurzem versucht wird, die Kammermusik Bachs aufgrund ihres Stils nach Köthener und Leipziger Werken zu ordnen.¹

Für die Orgel- und Cembalomusik der Frühzeit ist das Problem bekanntermaßen besonders komplex. Eindeutig datierte Werke fehlen vollständig. Autographe vor der Zeit des Orgelbüchleins (der Beginn der Niederschrift wird im allgemeinen mit „Advent 1713“ angegeben²) sind sehr selten: BWV 739/764 und BWV 535a werden aufgrund der Schriftmerkmale vor den Mühlhäuser Kantaten oder mutmaßlich „um 1705“ angesetzt.³ Dabei ist ein Werkbestand von weit über hundert Stücken zu ordnen, die alle in Abschriften von sehr unterschiedlicher Qualität überliefert sind. Die Quellenbewertungen, wie sie in den Kritischen Berichten der NBA und in weiteren Studien⁴ vorliegen, ermöglichen für einige wichtige Abschriften die Fixierung eines Terminus ante quem. So ist es zum Beispiel sehr wahrscheinlich, daß die in der „Möllerschen Handschrift“ enthaltenen Stücke vor 1708 komponiert sind. Solche Ergebnisse sind natürlich als Ausgangspunkt von Stilbetrachtungen von unschätzbarem Wert, und es ist zu hoffen, daß weitere Quellendatierungen eine noch bessere Grundlage ergeben werden.

Eine wichtige Hilfestellung (die bis jetzt nur wenig genutzt wurde) leisten

¹ C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 156; R. L. Marshall, *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 48-71.

² G. von Dadelsen, *Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins*, in: *Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel etc. 1963, S. 74-79; Wiederabdruck in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957-1982*, hrsg. von A. Feil und T. Kohlhasse, Laaber 1983. J. S. Bach, *Orgelbüchlein. Faksimile des Autographs*, hrsg. von H.-H. Löhlein, Kassel etc. und Leipzig 1981, besonders S. 9f.

³ TBSt 4/5; J. S. Bach, *Seine Handschrift - Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von A. Dürr*, Wiesbaden 1984.

⁴ Siehe unten, Abschnitt II.

Quervergleiche zu den weit besser datierten Kantaten: aufgrund der direkt durch die Quellen gegebenen Daten beziehungsweise des von Alfred Dürr erarbeiteten Kalendariums⁵ sind in diesem Bereich die Stilschichten 1707/1708, 1714, 1715 und 1716 genauer faßbar. Dürr hat für diese frühen Kantaten auch eine grundlegende Stilanalyse bereitgestellt. Eine frühere Stilphase „um 1705“, die sich um das Autograph von BWV 535 a und um das Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders BWV 992 (wahrscheinlich 1704, möglicherweise etwas später) gruppiert, hat Elke Krüger⁶ durch wichtige Argumente näher bestimmt.

Die vorliegende Studie möchte einen weiteren Baustein für eine Stilgeschichte der Werke Johann Sebastian Bachs liefern. Der Einfluß, der von der Satztechnik Georg Böhms ausging, wird seit der Bach-Biographie von Philipp Spitta in unterschiedlicher Akzentuierung dargestellt. Ich möchte zeigen, daß dieser Einfluß nicht in einer mutmaßlichen Schülerzeit Bachs bei Böhm in den Jahren 1700 bis 1702 zu lokalisieren ist, sondern daß eine Werkgruppe mit Zentrum um 1708 in starkem Maße Böhmsche Elemente verarbeitet.

I. BIOGRAPHISCHES

Böhm und Bach verbrachten ihre Jugendzeit in Thüringen; wahrscheinlich haben sie sogar dieselbe Schule besucht, das Lyzeum in Ohrdruf.⁷ Bach wanderte im Alter von 15 Jahren nach Lüneburg, um dort seine Schulbildung und seine musikalischen Kenntnisse zu vervollständigen. Böhm dagegen erhielt seine gesamte Ausbildung in Mitteldeutschland und wandte sich erst mit etwa 30 Jahren nach Norden, sicherlich in der Absicht, dort eine Lebensstellung zu finden.

In Georg Böhms Biographie klaffen recht viele Lücken. Richard Buchmayer⁸ entwarf ein Lebensbild Böhms bis zu seiner Berufung nach Lüneburg, das noch heute grundlegend ist. Seine Absicht war vor allem, die Verflechtungen des Böhmschen Lebensweges mit der Familie Bach aufzuzeigen, um dadurch eine Schülerschaft Bachs bei Böhm (1700 bis 1702) wahrscheinlich zu machen. Ich möchte hier die Hamburger Jahre Böhms in den Vordergrund rücken, da sie für die Ausbildung seines Stils von zentraler Bedeutung waren.

Die Stationen von Böhms Bildungsweg waren nacheinander: Goldbach, Lateinschule (1675); Gotha, Gymnasium (1678); Jena, Universität (1684). Leider sind über seine musikalische Ausbildung bisher keine Dokumente ge-

⁵ Dürr St, besonders S. 89f.; das Kalendarium (S. 64f.) erfährt eine kleine Korrektur durch A. Glöckner, *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1985, S. 159.

⁶ *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 2.).

⁷ Die Schulmatrikel wurde erst 1686 begonnen, so daß Böhms Schulbesuch sich nicht sicher belegen läßt. Zu Bach siehe Dok II, Nr. 4.

⁸ *Nachrichten über das Leben Georg Böhms . . .*, BJ 1908, S. 107ff. Der Wert dieser Studie wird dadurch geschmälert, daß die Quellen nur summarisch am Ende verzeichnet sind. Für die Lüneburger Zeit ist grundlegend: H. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing 1967.

funden worden. Kapellmeister in Gotha war seit 1676 Wolfgang Michael Mylius (1636–1712), der seine Ausbildung von Christoph Bernhard in Dresden empfangen hatte.⁹ Vielleicht war Böhm einer der zwölf Singknaben, „welche zu Hoffe bey dem Gottesdienst undt vor der Tafel, wie auch bey der wöchentl. probation unfehlbar erscheinen“ mußten.¹⁰ Die „Rudimenta Musices“ (Mühlhausen 1685, 2. Aufl. 1686) von Mylius spiegeln die traditionelle deutsch-italienische Verzierungslehre, die aus der Musikübung der Kantoreien und Schulen herausgewachsen war. Sie steht in deutlichem Gegensatz zum neueren französischen Geschmack, der ab etwa 1680 an Einfluß gewinnt und vor allem in der höfischen Musikpflege Aufnahme findet.¹¹

Zwischen der Immatrikulation an der Universität Jena (28. August 1684) und der Taufe seines zweiten Sohnes in der Jacobikirche Hamburg (25. April 1693) fehlen biographische Nachrichten über Georg Böhm. Buchmayer nimmt an, er habe zunächst einen Platz in der Hofkapelle in Jena gefunden und sei nach deren Auflösung im Jahre 1690 nach Norden gegangen. Da der erste Sohn, Jakob Christian, der etwa 1690 geboren sein muß, im Hamburger Taufregister nicht verzeichnet ist, darf man die Ankunft Böhms in Hamburg zwischen 1690 und Anfang 1693 ansetzen.¹² Es war nichts Ungewöhnliches, daß mitteldeutsche Organisten sich nach Norden wandten und in der Welt der großen norddeutschen Barockorgel Fuß faßten. Johann Conrad Rosenbusch (1673 bis nach 1739) tat dies nach seinen eigenen Worten in der Absicht, „um so wohl fernerhin, durch den Umgang mit andern berühmten Künstlern, geschickt zu werden, als auch, wo möglich, sein Glück zu suchen“.¹³ Schon im November 1693 erhielt er die Organistenstelle in Itzehoe (Holstein), so daß seine Hamburger Weiterbildung nur von kurzer Dauer war. Beziehungen zu Böhm sind durch die Patenschaft bei dessen drittem Sohn Johann Georg (Taufe am 7. September 1694 in der Jacobikirche Hamburg)¹⁴ belegt. Von Johann Nicolaus Hanff (1665–1711/12) wissen wir, daß er Johann Mattheson vom siebenten bis zum elften Lebensjahr (also von 1688 bis 1692) in der Musik unterrichtete.¹⁵ 1696 wird Hanff Hoforganist in Eutin. Mattheson trat schon seit 1690 als Sänger in der Oper auf, wo wahrscheinlich auch Böhm tätig war.¹⁶ Von Johann Christoph Graff (1669–1709) wird überliefert, daß er um 1694 „nach den

⁹ MGG 9, Sp. 1237 (A. Fett). RISM B VI/2, S. 607.

¹⁰ H. Walter, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 257.

¹¹ Dazu unten (Fußnote 34).

¹² BJ 1908, S. 114f.; das Alter von Jakob Christian Böhm läßt sich nur daraus erschließen, daß er 1702 als Tertianer der Johannis-Schule Lüneburg erwähnt wird (H. Walter, a. a. O., S. 261).

¹³ Rosenbusch schrieb seine Autobiographie für Johann Matthesons *Grundlage einer Ebrnen-Pforte* (Neudruck mit bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910, Reprint Kassel etc. 1969), S. 294. Zu Rosenbusch siehe auch BJ 1985 (H.-J. Schulze), S. 66.

¹⁴ H. Walter, a. a. O., S. 257.

¹⁵ MGG 5, Sp. 1459 (Th. Holm). Th. Holm, *Neue Daten zur Lebensgeschichte Johann Nicolaus Hanffs*, Mf 7, 1954, S. 455.

¹⁶ Mattheson, Ehren-Pforte (vgl. Fußnote 13), S. 188.

Nordischen Quartieren“ reiste, „da er denn zu Lüneburg bey Hr. Böhmen etwas in der Composition soll gethan haben“. ¹⁷ Da Graff schon 1695 den Organisten-dienst an der neuen Schnitger-Orgel der Johanniskirche in Magdeburg erhielt, kann der Unterricht bei Böhm nicht in Lüneburg, sondern nur in Hamburg stattgefunden haben. ¹⁸ Eine Spur dieses Kontaktes war noch 1884 vorhanden: August Gottfried Ritter besaß und beschrieb in diesem Jahr ein von Graff angelegtes und mit 1. Dezember 1698 datiertes „Kollektaneenbuch“, das unter vielen anderen auch Werke (oder zumindest Themen) von Böhm enthielt. ¹⁹ Durch diese Nachrichten über Graff wird jedenfalls deutlich, daß Böhm um 1694 schon als Komponist ausgewiesen war und wohl auch mit eigenen Werken an die Öffentlichkeit getreten ist.

Die oft gestellte Frage, ob Böhm Unterricht bei Reinken (der zu den „beyden damahls extraordinair berühmten Organisten“ zählte) genossen habe, muß eher negativ beantwortet werden. ²⁰ 1693 war Böhm immerhin 32 Jahre alt und zweifellos selber in der Lage, Anregungen des nordischen Stils zu verarbeiten und in seinen bisher mitteldeutsch orientierten Clavierstil zu integrieren. Dennoch wird man die Bedeutung Reinkens für Böhm kaum unterschätzen wollen, war er doch einer der Hauptexponenten des Hamburger Musiklebens. Neben seinem Ansehen als Organist und Lehrer ist vor allem hervorzuheben, daß er Mitinitiator der Hamburger Oper war. ²¹

Die Oper am Gänsemarkt war seit ihrer Gründung im Jahre 1678 eine Hauptattraktion Hamburgs. Das Interesse der Musikliebhaber, das um die Jahrhundertmitte noch ganz der damals in Blüte stehenden Kirchenmusik (unter den Kantoren Thomas Selle und später Christoph Bernhard) gegolten hatte, verlagerte sich mehr und mehr in den außerkirchlichen Bereich. Ein erster

¹⁷ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel etc. 1953), S. 288.

¹⁸ G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, S. 190f.; J. G. Walther besuchte im Jahr 1704 J. C. Graff in Magdeburg (Mattheson, *Ehren-Pforte*, S. 388), seine Angaben sind also nicht aus der Luft gegriffen. Der Irrtum ist am einfachsten erklärbar, wenn man annimmt, daß Walther die Ortsbezeichnung Lüneburg routinemäßig, ohne auf Jahreszahlen zu achten, zum Namen Böhm hinzugesetzt hätte.

¹⁹ A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884 (Reprint Hildesheim 1969), S. 173: „Dieses Buch ‚Themata, Clausulae atque Formulae Virtuosorum Musicorum‘, betitelt, enthält nicht nur viele Motive aus den Werken fremder Meister (Buxtehude, Reinke, Pachelbel, Böhme, Leiding, Kuchenthal, Armsdorff, Kerl, Witte, Hanff, Meynong, Effler, Kuhnau, Bruhns, J. M. B(ach), J. C. Bach, Kniller, Schelle, Froberger, Corelli, Hasse, Lucas, Wecker u.s.w., u.s.w.), sondern deren ebenso zahlreiche von Graff selbst.“

²⁰ L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Strassburg etc. 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 12.), S. 166. Das Zitat nach Walther, *Lexicon*, S. 360.

²¹ C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79. K. Beckmann, *Reinken und Buxtehude. Zu einem wiederentdeckten Gemälde in Hamburg*, in: *Der Kirchenmusiker* 31, 1980, S. 172–177. H. J. Marx, *Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3, 1978, S. 8–34. P. Walker, *From Renaissance ‚Fuga‘ to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“*, in: *Schütz-Jahrbuch* 7/8, 1985/86, S. 93–104.

Schritt war die Einrichtung eines Collegium musicum unter Leitung des Jacobi-Organisten Matthias Weckmann, das seine Aufführungen im Rempter des Domes abhielt. Nach dem Tode Weckmanns und dem Weggang Bernhards im Jahre 1674 scheint die Kantorei auf ein mittelmäßiges Niveau abgesunken zu sein; das Collegium musicum stellte seine Tätigkeit ein.²² Über die Zulässigkeit der Oper entstanden sogleich heftige Auseinandersetzungen; vor allem die streng pietistisch orientierten Geistlichen predigten gegen das Unternehmen. Wie groß der Zwiespalt gerade im kirchenmusikalischen Bereich gewesen sein muß, geht beispielsweise daraus hervor, daß Reinken zu den Begründern der Oper zählte, der Kantor Joachim Gerstenbüttel aber gegen die „krumme Operen Schlange“ polemisierte.²³ Für und wider die Oper wurden Bücher gedruckt und Gutachten von Universitäten eingeholt. Zu den Befürwortern gehörte Heinrich Elmenhorst, Pastor an Reinkens Katharinenkirche; er schrieb nicht nur eine Verteidigungsschrift, sondern auch Operntextbücher und geistliche Lieder. Georg Böhm hat eine größere Zahl dieser Elmenhorst-Lieder vertont.²⁴

In den ersten Jahren wurden vor allem Opern deutscher Komponisten gespielt (Johann Wolfgang Franck, Johann Theile, Nicolaus Adam Strunck, Johann Philipp Förtsch); die geistlichen Stoffe überwiegen. Ab 1698 erscheinen aber auch französische und italienische Opern, aufgeführt in der Originalsprache (Jean-Baptiste Lully, Pascal Colasse, Marco Antonio Cesti, Carlo Pallavicini). Es war also in Hamburg ein breites Spektrum europäischer Musik erlebbar.²⁵

Einflüsse der Arie auf die Choralbearbeitungen Georg Böhms hatten schon Johannes Wolgast und Fritz Dietrich beobachtet.²⁶ Henning Müller-Buscher konnte dann diese Entwicklungslinie weiter verdeutlichen, indem er Anklänge zwischen Böhms Ritornellen und Opernarien von Johann Sigismund Kusser feststellte.²⁷ Auf der Suche nach einem konkreteren Beleg stieß ich in einem Dokument, das die Schulden des Opernpächters Jacob Kremberg von Ostern 1694 bis Fastnacht 1695 verzeichnet, auf den Namen „Behm“. Das Schriftstück trägt die Überschrift: „Specificatio deßen so man nur von hörensagen hat, daß Kremberg an Sängern, und anderen, so von den Opern dependiren, schuldig.“

²² L. Krüger, a. a. O. (vgl. Fußnote 20), S. 64f.

²³ Zitiert nach F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.), S. 199. Krummacher bemüht sich um eine objektive Würdigung der Kompositionen Gerstenbüttels, über den sonst mehrheitlich negative Beurteilungen vorliegen, so vor allem L. Krüger, a. a. O., S. 225f.

²⁴ Siehe dazu unten Fußnote 37.

²⁵ H. J. Marx, a. a. O. (vgl. Fußnote 21); F. Chrysander, *Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678 bis 1728, gedruckt im „Musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 12, 1877, S. 215f.

²⁶ J. Wolgast, *Georg Boehm. Ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert*, Dissertation, Berlin 1924. F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, BJ 1929, besonders S. 70f.

²⁷ H. Müller-Buscher, *Georg Böhms Choralbearbeitungen für Tasteninstrumente*, Laaber 1979, S. 187f.

Leider ist dem Namen keine erläuternde Bemerkung beigegeben, so daß über die Funktion des Musikers „Behm“ nichts ausgesagt werden kann. Als „Capellmeister“ ist Johann Georg Conradi genannt; der Name „Matthiessen“ bezeichnet offensichtlich den jugendlichen Johann Mattheson.²⁸

Die Hamburger Opernszene war um 1694 sehr verwickelt. Gerhard Schott, der von Anfang an zu den Initiatoren der Oper zählte, verpachtete 1694 das Haus am Gänsemarkt an Jacob Kremberg. Das Verhältnis der beiden wurde aber bald von starken Spannungen belastet; umfangreiches Aktenmaterial berichtet über gegenseitige Anschuldigungen. Die Animositäten gingen so weit, daß Gerhard Schott ein Konkurrenzunternehmen aufzog und im Rempter des Domes mit Johann Sigismund Kusser dessen Oper „Porus“ inszenierte. Kremberg scheint sich Anfang 1695 durch heimliche Flucht abgesetzt zu haben.²⁹ Nicht ganz klar wird aus diesem Aktenmaterial die Stellung Kussers, zu dem Böhm (wie aus dem Stilvergleich hervorgeht) in naher Beziehung stand. Nach Matthesons Opernverzeichnis wurde Kussers „Erindo“ schon 1693 gespielt; das Textbuch enthält den Vermerk „Gedruckt im Jahr 1694“.³⁰ Unter Kremberg war aber nach der oben zitierten Schuldenliste nicht Kusser, sondern Conradi Kapellmeister. Nach der Flucht Krembergs übernahm Schott wieder selbst die Direktion der Oper, und Kusser wirkte als Kapellmeister bis 1696 oder 1697. Sein Nachfolger wurde Reinhard Keiser.

Die Funktion Böhms in der Oper läßt sich nicht genauer umschreiben. Meist wird angenommen, daß der Kapellmeister das Continuo-cembalo selbst spielte. Ob gelegentlich ein zweites Cembalo beteiligt war, ob der Kapellmeister als Continuospieler ausfiel oder ob Böhm mit einem anderen Instrument an den Aufführungen beteiligt gewesen sein könnte, diese Frage muß offenbleiben. Die drei Indizien (stilistische Verwandtschaft zu Kusser, Schuldenliste Krembergs, Vertonung von Liedern Elmenhorsts) scheinen mir trotzdem auszureichen, um eine Tätigkeit Böhms an der Hamburger Oper als gesichert zu betrachten.

Die Begegnung mit Johann Sigismund Kusser (1660–1727)³¹ muß für Böhm von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Kusser hatte (nach Johann Gottfried Walther) in Paris bei Jean-Baptiste Lully studiert (wahrscheinlich 1674–1682). Die 1682 in Stuttgart veröffentlichten sechs Ouvertüren imitieren, wie er selbst im Vorwort bekennt, den „fameux Baptiste“. Die von Kusser erhaltenen Ariensammlungen zeigen aber, daß er auch mit dem italienischen Stil vertraut war. Seit 1690 war Kusser an der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper tätig; vorher sind einige Jahre in seiner Biographie dunkel. Neben

²⁸ W. Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper (1678–1738)*, Hamburg/Oldenburger 1938 (Mitteilungen aus der Bibliothek der Hansestadt Hamburg, N. F. 4.), S. 158. Die Originalquellen scheinen im zweiten Weltkrieg vernichtet worden zu sein.

²⁹ Ebd., S. 137.

³⁰ Chrysanther, a. a. O. (vgl. Fußnote 25), Sp. 216. J. S. Kusser, *Arien, Duette und Chöre aus Erindo oder Die unsträfliche Liebe*, hrsg. von H. Osthoff, Braunschweig 1938 (LD Schleswig-Holstein und Hansestädte. 3.); Faksimile des Librettos S. IXf.

³¹ MGG 7, Sp. 1913f. (H. Becker); H. Scholz, *Johann Sigismund Kusser. Sein Leben und seine Werke*, Dissertation, Druck Leipzig 1911.

den Stilkenntnissen, die Böhm bei Kusser erwerben konnte, werden von der ausgefeilten Aufführungspraxis starke Impulse ausgegangen sein. Schon 1683 wird Kusser als Orchestererzieher in der Ansbacher Hofkapelle genannt, wo er die Streicher in der französischen Manier unterrichtete.³² Für Hamburg berichtet Mattheson ausführlich über Kussers Direktion; er beschreibt ihn noch 1739 als Ideal eines „vollkommenen Capellmeisters“. Er habe mit jedem einzelnen mit unendlicher Geduld geprobt, „sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte“, sei dann aber bei der Aufführung so streng gewesen, daß alle vor ihm gezittert hätten. Im Opernverzeichnis bemerkt Mattheson beim Beginn der Tätigkeit Kussers: „Die neue Singart wurde zu dieser Zeit eingeführet und mußten die ältesten Sängers Schüler werden.“ Die Orchesterschulung und die Ornamentik waren vermutlich französisch orientiert, die Singart „nach dem ächten welschen Geschmack“, also italienisch eingerichtet.³³ Im Vergleich zum Aufführungsstil mitteldeutscher Kantoren und Kapellmeister (den Böhm etwa bei Mylius erlebt haben mochte) war das sicherlich ein großer Kontrast.³⁴

Als Christian Flor, der Organist der Johanniskirche in Lüneburg, am 28. September 1697 verstarb, bewarb sich Böhm um seine Nachfolge. Unter den Mitbewerbern ist Peter Heidorn erwähnenswert.³⁵ In einem Schreiben vom 11. Au-

³² E. Epstein, *Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Druck Würzburg-Aumühle 1940, S. 28. In Ansbach entstand eine Auseinandersetzung mit einem deutschen Geiger, der aus der Schule Schmelzers kam und der sich mit dem „kurzen Strich“ der französischen Schule Kussers nicht befreunden wollte.

³³ Die Zitate über Kussers Aufführungsstil sind gesammelt bei Scholz, a. a. O., S. 25f.; Chrysander, a. a. O., Sp. 216; Mattheson, Ehren-Pforte, S. 189; Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 480f.

³⁴ Die Mischung zwischen italienischer und französischer Stilistik ist nicht leicht zu fassen. Für den Bereich der Ornamentik sei eine knappe Skizze erlaubt. Die Tradition der italienisch-deutschen Verzierungskunst (Beispiel: Mylius) wird ausführlich dargestellt bei F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton 1978, besonders S. 108f. und S. 298f. Der Triller beginnt mit der Hauptnote, rezitativische Verzierungen (z. B. Ribattuta) sind häufig, die Ornamentik ist primär melodisch orientiert. Das andere Extrem vertritt (für den Bereich J. S. Bach) H. Klotz, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 1984. Ohne zureichende Begründung wird für Bach ausschließlich französische Ornamentik reklamiert: Triller mit der oberen Nebennote beginnend, Ornamentik oft akzentuierend (hier als Gegensatz zu melodisch zu verstehen). Bach ist aufgewachsen im Bereich der italienisch-deutschen Tradition (Pachelbel-Schule); die neuere französische Schule hat er wahrscheinlich in Lüneburg kennengelernt.

Kusser verwendet im Erindo-Druck zwar nur das Zeichen t ; das Vorkommen des *tremblement lié* (z. B. Arie Nr. 7, T. 21) zeigt aber, daß dieses Zeichen französisch zu lesen ist. Böhm wird sich dem französischen Usus angeschlossen haben; die uns erhaltenen Quellen sind jedenfalls mit französischen Ornament-Zeichen (ω , ω , kleine Nötchen für den *port de voix* und für längere Verzierungsgruppen) versehen. Da diese Quellen in Mitteldeutschland geschrieben sind, ist aber nicht restlos klar, ob diese Zeichensetzung wirklich auf Böhm zurückgeht. Einige Autographe Böhms waren höchstwahrscheinlich in Tabulatur geschrieben (K. Beckmann im Vorwort zu *Georg Böhm, Sämtliche Werke für Orgel*, Wiesbaden 1986, Edition Breitkopf Nr. 8087).

gust 1698 bittet Böhm um eine baldige Entscheidung, da er für den nahenden Winter „curam rei domesticae“ zu tragen habe. Seine wirtschaftliche Stellung in Hamburg scheint nicht sehr stabil gewesen zu sein. Böhm's Wahl erfolgte am 30. August 1698 „per Majora et unanimita“. ³⁶

Im Jahr 1700, nicht lange nach Georg Böhm's Amtsantritt, erscheint im Verlag Johann Stern in Lüneburg die schon kurz erwähnte Sammlung der „Elmenhorst-Lieder“. ³⁷ Die früheren Ausgaben dieser geistlichen Lieder (ab etwa 1680) hatten ausschließlich Melodien des Hamburger Opernkomponisten Johann Wolfgang Franck enthalten. Die Lüneburger Ausgabe von 1700 war ergänzt worden durch Lieder von Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß. Im Vorwort, verfaßt vom Lüneburger Superintendenten Werenberg, heißt es, daß Pastor Elmenhorst seine Lieder „durch gute *Componisten* / als (*Tit.*) Herrn Johann Wolfgang Francken / Herrn Georg Behmen / Kunst erfahrenen *Organisten* zu *S. Johannis* in Lüneburg / [. . .] mit angenehmen lieblichen Melodeyen“ habe versehen lassen. Die Initiative ging also von Elmenhorst aus; wir dürfen annehmen, daß er Böhm als Musiker in der Oper (oder auch über St. Katharinen) kennen- und schätzengelert hatte. Dieser Druck ist ein wichtiger Fixpunkt für Böhm's Stilentwicklung, denn einige der charakteristischen Züge seines Clavierstils sind auch in diesen Liedern vorhanden (Ritornelle, Devisen, in Ansätzen auch die Modellbildung). Daß die Formung von Böhm's Persönlichkeit in den Hamburger Jahren geschah, erscheint damit klar belegt.

Um den Veröffentlichungszeitpunkt von Böhm's Liedern (Vorwort von Werenberg datiert 16. März 1700, Vorwort von Elmenhorst 20. April 1700) traf der junge Johann Sebastian Bach in Lüneburg ein und erhielt einen Freiplatz als Mettenschüler des Michaelisklosters. Die Frage, ob Bach von Georg Böhm Unterricht erhalten habe, kann nur durch indirekte Argumente einer Antwort angenähert werden. ³⁸ Die Position des jungen Bach um 1700 ist ausführlich diskutiert in Christoph Wolff's Studie „Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bach'schen Frühwerks“, ³⁹ auf die hier ausdrücklich verwiesen sei.

Vier Punkte zur Beziehung Bach-Böhm seien kurz in Erinnerung gerufen.

³⁵ H. Walter, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 242. Die Möllersche Handschrift (s. u.) enthält Werke von Heidorn.

³⁶ H. Walter, a. a. O., S. 243. Das Schreiben Böhm's ist faksimiliert in der älteren Breitkopf-Ausgabe (hrsg. von J. Wolgast), *Georg Böhm, Sämtliche Werke. Klavier- und Orgelwerke*, Band I.

³⁷ *Hinrich Elmenhorst's Geistliche Lieder, komponiert von Johann Wolfgang Franck, Georg Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß*, hrsg. von J. Kromolicki und W. Krabbe, DDT 45. Elmenhorst's Verteidigungsschrift der Oper erschien 1688 unter dem Titel *DRAMATOLOGIA ANTIQUO-HODIERNA* . . . in Hamburg (Reprint Leipzig 1978).

³⁸ Neben der schon genannten Literatur (Buchmayer, H. Walter) ist hier vor allem G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, zu erwähnen. Die Darstellung des kirchlichen und schulischen Lebens in Lüneburg ist grundlegend. Die quellenkundlichen und musikalisch-stilistischen Überlegungen Focks sind heute weniger aktuell.

³⁹ BJ 1985, S. 99-118.

1. Für den Vertrieb der Cembalopartiten BWV 826 und 827 wird im Jahr 1727 (unter anderen) Georg Böhm als Kommissionär genannt;⁴⁰ ein klarer Beleg dafür, daß die beiden Musiker miteinander bekannt waren. 2. In einem Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 13. Januar 1775 gibt Carl Philipp Emanuel Bach Ergänzungen zum Nekrolog auf seinen Vater. Während im Nekrolog Georg Böhm nicht als Vorbild Bachs genannt ist, bemerkt diese Briefstelle, daß Johann Sebastian Bach „die Werke von [...] Buxtehude, Reincken, Bruhnsen u. seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen geliebt u. studirt“ habe.⁴¹ Unter den großen norddeutschen Organisten ist hier Böhm besonders hervorgehoben. „Der Bach-Sohn korrigierte zwar nachträglich die betreffende Passage neutralisierend in ‚dem Lüneburgischen Organisten Böhmen‘ – vielleicht in der Absicht, auf diese Weise das autodidaktische Genie des Vaters herauszustreichen.“⁴² 3. Im schulischen und kirchlichen Bereich werden Böhm und Bach sich kaum begegnet sein; zwischen Johannis- und Michaelis-Schule bestand eher ein Konkurrenz- als ein Freundschaftsverhältnis (immerhin sind uns aus Bachs Zeit „keine Nachrichten über größere Schlägereien“ der beiden Kantoreien überliefert).⁴³ 4. Daß in privatem Rahmen grundsätzlich eine musikalische Belehrung denkbar war, geht aus einer Notiz hervor, nach der 1705 der Präfekt des Michaelischores bei Böhm gewesen sei und „von d. Music vielerley raisonnemens gehabt“ hätte.⁴⁴

Die fast 35 Jahre, die Georg Böhm als Johannis-Organist in Lüneburg verbrachte, sind nicht reich an markanten Daten. Horst Walter stellt fest: „Zu Lebzeiten wurde Böhm weniger Anerkennung zuteil als etwa Steffens, Flor oder Löwe von Eisenach.“⁴⁵ Überlieferte Aufführungsdaten (zum Beispiel Lukas-Passion 1711, zahlreiche Trauermusiken bis 1729)⁴⁶ sind nicht mit der erhaltenen Musik in Übereinstimmung zu bringen; ein beträchtlicher Teil der Vokalmusik muß als verloren gelten. So ist auch von der erhaltenen Claviermusik zu vermuten, daß sie vorwiegend der Zeit vor 1710 zugehört und daß allfällige später entstandene Orgel- beziehungsweise Cembalowerke nicht erhalten sind.

Ein für Böhm wichtiges Ereignis war zweifellos der Umbau der Johannis-Orgel durch den Schnitger-Schüler Matthias Dropa in den Jahren 1712 bis 1714. Bei Böhms Amtsantritt hatte die Orgel noch weitgehend die Gestalt von 1551–1553, die Gestalt einer niederländischen Renaissance-Orgel (die Erbauer waren Jasper Johansen und Hendrik Niehof aus 's-Hertogenbosch). Für die

⁴⁰ Dok II, Nr. 224. W. Neumann, *Einige neue Quellen zu J. S. Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke*, in: *Musa – Mens – Musici*. Gedenkschrift für Walther Vetter, Leipzig 1969, S. 165–168.

⁴¹ Dok III, Nr. 803.

⁴² BJ 1985, S. 100 (C. Wolff).

⁴³ Fock, a. a. O. (vgl. Fußnote 38), S. 74.

⁴⁴ Walter, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 265. Da es sich um das Protokoll einer streitbaren Auseinandersetzung handelt, sollte das Dokument nicht überbewertet werden. Immerhin ist auch davon die Rede, daß Böhm Chorstücke gegen Bezahlung ausgeliehen habe.

⁴⁵ Ebd., S. 243.

⁴⁶ Ebd., S. 157f. und S. 248f.

Musik um 1700 war dieses Instrument in mancher Hinsicht nicht mehr zeitgemäß: im Diskant reichte die Klaviatur nur bis a'' (ohne gis''); im Baß fehlten die Halbtöne Cis, Dis, Fis, Gis („kurze Oktav“); das Pedal besaß nur eine selbständige Stimme (Untersatz 16').⁴⁷ Die Beschreibung dieser Orgel durch Michael Praetorius erwähnt zudem für das Manual eine Kontraoktave; diese tiefe (16' klingende) Oktave sei an das Pedal angekoppelt gewesen⁴⁸. Ein selbständiges „norddeutsches“ Pedalwerk erhielt die Johannis-Orgel erst bei dem Umbau von 1712–1714.

Christoph Wolff hat vorgeschlagen, die Pedaliter-Präludien Böhms nach 1714 anzusetzen, weil Böhm erst dann ein wirklich obligates Pedalspiel möglich gewesen sei.⁴⁹ Für das Präludium d-Moll ergibt sich aber aus dem Quellenbefund eine Datierung vor 1707.⁵⁰ Schlagend ist zudem die Beobachtung, daß dieses Werk genau auf den Manualumfang der Niehof-Orgel paßt (insbesondere ist die Begrenzung bis a'' eingehalten). Es läßt sich aus diesem Beispiel ablesen, daß Böhm auch vor dem Orgelumbau Pedaliter-Werke gespielt hat. Der Pedalanteil im Oeuvre Böhms ist aber insgesamt merklich geringer als etwa bei Buxtehude oder Bruhns; ein Grund dafür mag der besondere Zustand der Johannis-Orgel gewesen sein, ein weiterer liegt zweifellos in Böhms mitteldeutscher Herkunft. Die Präludien in C-Dur und a-Moll halten sich allerdings nicht an die Manualbeschränkung bis a''; auch von der Quellenlage her ist eine Entstehung nach 1714 nicht auszuschließen. Stilistisch spricht aber nichts dagegen, sie auch der Zeit um 1700 zuzuordnen. Es sei daran erinnert, daß Böhm vor 1698 in der Jacobi-Gemeinde in Hamburg wohnte, wo Arp Schnitger 1693 eines seiner größten und prächtigsten Instrumente gebaut hatte (vollendet 1693).⁵¹

II. ÜBERLEGUNGEN ZU DEN QUELLEN

Es ist nicht primäre Absicht dieser Studie, Quellenforschung zu betreiben. Doch sollen die wichtigen Handschriften und Drucke nach chronologischen Anhaltspunkten befragt werden. Für eine eingehende Beschreibung der Quellen muß auf die einschlägigen Publikationen verwiesen werden.⁵²

⁴⁷ Diese Angaben nach Schriftstücken von Schnitger und von Böhm, siehe G. Fock, Arp Schnitger (vgl. Fußnote 18), S. 104f. und 122f.

⁴⁸ M. Praetorius, *Syntagma musicum*. Bd. II, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel etc. 1958), S. 170f. Solche fünftaktigen Orgelklaviaturen sind nur südlich der Alpen erhalten; sie waren aber auch im Norden bekannt.

⁴⁹ BJ 1985, S. 106.

⁵⁰ Das Werk ist überliefert in der „Möllerschen Handschrift“ (siehe Abschnitt II). Für die Zitierung der Werke Böhms genügt im allgemeinen die Angabe von Titel und Tonart; wo Verwechslungen möglich sind, wird die Nummer der Neuausgabe oder eine formale Charakterisierung (z. B. c. f. im Pedal) beigegeben. Die ältere Breitkopf-Ausgabe der Clavierwerke Böhms, die auf die Textredaktion von Johannes Wolgast (1927) zurückgeht, wurde vor kurzem abgelöst durch die Neuausgabe von Klaus Beckmann (Edition Breitkopf Nr. 8086 und 8087.)

⁵¹ Fock, a. a. O. (vgl. Fußnote 18), S. 57f.

⁵² Die Literaturhinweise sind in diesem Abschnitt aus Umfangsgründen etwas pauschaler

Die Quellenlage für die Claviermusik Böhms und des jungen Bach weist eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Fast sämtliche Primärquellen (Autographe, Drucke) sind verlorengegangen. Die sekundär wichtige (ältere) Schicht von Abschriften überliefert die Werke beider Komponisten unmittelbar nebeneinander, zusammen mit einem breiten Spektrum deutscher und französischer (seltener italienischer) Claviermusik. Diese Sammelhandschriften sind in Thüringen, im Umkreis Bachs und Johann Gottfried Walthers entstanden. Ohne das Interesse dieser beiden Musiker wäre das Clavierwerk Böhms nur zu einem kleinen Teil erhalten.

Eine kleine Sensation war das Auftauchen eines undatierten Druckes aus dem Verlag von Etienne Roger, Amsterdam, der – ohne Nennung von Autorennamen – Werke von Böhm, Reinken und Pachelbel (sowie einige noch nicht identifizierte Stücke) enthält.⁵³ Der Titel der Sammlung lautet: „*VI Suites, Divers Airs avec Leurs Variations & Fugues Pour le Clavessin de Divers Excellents Maitres*“; eine Zeitungsannonce deutet auf das Erscheinungsjahr 1710.⁵⁴ Roger bemerkt in seinen Katalogen, der Inhalt sei „choisis des plus excellents piéces Manuscrites de divers habiles Maitres“.⁵⁵ Die Herkunft der Werke aus Mittel- und Norddeutschland sowie die Formulierung der genannten Notiz deuten darauf hin, daß Roger die Sammlung selbst zusammengestellt hat.

Unter den mitteldeutschen Quellen ist an erster Stelle die „Möllersche Handschrift“ (SPK *Mus. ms. 40644*, abgekürzt Mö) zu nennen. Der Hauptschreiber dieser Handschrift (wie auch des „Andreas-Bach-Buches“) konnte vor kurzem durch Hans-Joachim Schulze als Bachs ältester Bruder, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, identifiziert werden.⁵⁶ Der ganze Arnstädter Umkreis

gesetzt. Die Vielschichtigkeit der Bach-Überlieferung wird deutlich aus den „Studien“ von Hans-Joachim Schulze (vgl. Fußnote 56). Ich versuche seit längerer Zeit, mir den Umkreis des jungen Bach durch eigenes Spielen der Werke dieses Repertoires bekannt zu machen. Es ergeben sich daraus viele Querverbindungen.

⁵³ Die Identifizierung ist Harry Joelson, Zürich, geglückt, als im Frühsommer 1986 das Exemplar aus dem Fitzwilliam Museum (Cambridge) in Zürich ausgestellt war. Aufgeschlagen war in der Ausstellungsvitrine der Beginn von Böhms Variationen über „Jesu, du bist allzu schöne“ (allerdings ohne Angabe dieses Aria-Textes). Ich danke Harry Joelson herzlich für die Mitteilung und für den freundschaftlichen Gedankenaustausch. Identifiziert sind bis jetzt folgende Stücke: Böhm, Suite f-Moll (Wolgast Nr. 8, Beckmann Nr. 5), „Jesu, du bist allzu schöne“; Reinken, Variationen über „Schweiget mir vom Weiber nehmen“, Holländische Nachtigall (*Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1982, Edition Breitkopf Nr. 8289); Pachelbel, Fuga in F (DTB IV/1, Nr. 40), Fuga in d (DTÖ VIII/2, Nr. I/12). Siehe H. Joelson, *Ein bisher unberücksichtigter Notendruck mit deutscher Cembalomusik um 1710*, Mf 40, 1987. Der Katalog der Ausstellung *Fitzwilliam – A Cambridge Collection of Music. Ausstellung im Helmbaus Zürich vom 28. Mai bis 10. August 1986*, hrsg. von R. Tschupp und G. Birkner, ist im Atlantis-Verlag, Zürich, erschienen.

⁵⁴ F. Lesure, *Bibliographie des Editions musicales publiés par Estienne Roger et Michel-Charles le Cène*, Paris 1969, S. 99.

⁵⁵ Ebd.; der Katalog von 1737 ist im Faksimile abgedruckt, die zitierte Notiz auf S. 67.

⁵⁶ H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984, S. 30f.; ders., *Johann Christoph Bach (1671–1721)*, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55–81.

Johann Sebastian Bachs gewinnt dadurch beträchtlich an Plastizität. Arnstadt und Ohrdruf liegen nur etwa 15 km voneinander entfernt; die beiden Brüder haben offensichtlich einen intensiven Austausch gepflegt. Die Möllersche Handschrift ist deutlich in zwei Hauptabschnitte gegliedert: im ersten Teil herrschen Werke von Böhm und Reinken vor (der Name Böhm erscheint neunmal), im zweiten Teil übernimmt Johann Sebastian Bach die Rolle des „Hauptkomponisten“. Die Trennlinie zwischen den beiden Teilen ist Bachs eigenhändiger Eintrag des Präludiums g-Moll BWV 535 a (die Fuge unvollständig), der seit Georg von Dadelsen aufgrund der Schriftmerkmale „um 1705“ datiert wird.⁵⁷

Unter der Voraussetzung einer kontinuierlichen Beschriftung von Mö wäre der erste Teil der Handschrift auf etwa 1703 bis 1705 zu datieren. Trifft diese Datierung zu, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß Johann Sebastian Bach die Werke aus dem norddeutschen Umkreis bei seiner Rückkehr aus Lüneburg im Reisegepäck gehabt hätte.⁵⁸ Mit Ausnahme der in Partitur notierten Ensemblewerke könnte das den ganzen ersten Teil der Handschrift betreffen. Die Entstehung von Mö würde sich so ganz zwanglos erklären: der Bruder schrieb sich zuerst die für ihn neuartigen norddeutschen Stücke ab; inzwischen war Johann Sebastian Bachs Entwicklung so weit fortgeschritten, daß (ab etwa 1705) seinem Beitrag das größte Gewicht zukam. Weiterhin werden aber norddeutsche Werke kopiert, daneben Werke, deren Weg nicht so plausibel erklärt werden kann (zum Beispiel Fabricius, Le Bègue, Edelmann).⁵⁹ Für die Werke Böhms, die in Mö enthalten sind, ergibt sich als wahrscheinliche Datierung „vor 1703“ (Bachs Weggang aus Lüneburg). Die in Mö kopierten Werke Bachs sind höchstwahrscheinlich vor 1708 komponiert.

Eine ähnliche Zweiteilung läßt sich auch in der Schwesterhandschrift, dem „Andreas-Bach-Buch“ (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.8.4, abgekürzt ABB) beobachten. Allerdings ist hier der erste Abschnitt merklich kürzer, in erster Linie wohl deshalb, weil das ABB Eintragungen bis etwa 1714 enthält (als späteste Werke Bachs sind etwa die Passacaglia c-Moll BWV 582 oder die Cembalotoccaten BWV 910, 911 und 916 zu nennen). Auffallend am Repertoire des ABB ist der große Anteil von Dietrich Buxtehude; es ist natürlich verlockend anzunehmen, daß die Lübecker Reise Bachs (etwa November 1705 bis Februar 1706) hier ihren Niederschlag gefunden hätte. Die Ausbeute dieser Reise wird sich kaum auf Buxtehude beschränkt haben; es ist sogar wahrscheinlich, daß der Weg nach Lübeck durch

⁵⁷ Für eine detaillierte Begründung muß auf die „Studien“ von H.-J. Schulze verwiesen werden; ich darf beifügen, daß eigene Beobachtungen mich zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben.

⁵⁸ Diese Hypothese würde eine weit genauere Beweisführung erfordern, als sie hier gegeben werden kann. Auffallend ist, daß in Mö die Ortsbezeichnung „Lüneburg“ dreimal (bei Kompositionen von Böhm und Flor) notiert wird (was für keinen anderen Ort der Fall ist).

⁵⁹ Für ein Inhaltsverzeichnis von Mö und ABB vergleiche man, neben den „Studien“ von H.-J. Schulze, den Kritischen Bericht zu NBA IV/5-6, Teilband 1 (D. Kilian) unter B 98 und B 120.

Lüneburg führte. Hat Bach vielleicht das g-Moll-Präludium von Böhm, eines der reifsten Stücke dieses Meisters, erst 1705/06 erhalten? Der hypothetische Charakter dieser Annahme sei aber ausdrücklich betont. Hans-Joachim Schulze sieht den Beginn des ABB (aufgrund der Nebenschreiber) zeitlich auf der gleichen Stufe wie den ersten Teil von Mö.⁶⁰ Dafür spricht auch, daß das ABB mit fünf der „Biblischen Sonaten“ von Johann Kuhnau beginnt. Kuhnau's Stil war Vorbild für Stücke wie BWV 992, 963, 921, 563/2, 833,⁶¹ deren Entstehung aus stilistischen Gründen einige Zeit vor den Mühlhäuser Kantaten (1707/1708) gesehen werden sollte.^{61a}

Mö und ABB enthalten (von den beiden Ausnahmen BWV 739 und 724 abgesehen) keine Choralbearbeitungen. Für die Einordnung früher Orgelchoräle (also auch der neu aufgefundenen Choräle der Neumeister-Sammlung)⁶² ist es eine zentrale Beobachtung, daß die freien Werke (Präludien, Fugen, Suiten etc.) der Arnstädter Zeit durch Mö und ABB wesentlich besser gesichert sind als die Choralbearbeitungen. Eine kleine Kompensation stellt lediglich das „Plauener Orgelbuch“ (nur in Fotokopie erhalten: DSB, *Fot. Bü 129*; abgekürzt: Plau) dar. Es handelt sich um eine reine Choralsammlung; wieder stehen Werke von Böhm und Bach nebeneinander. Das Titelblatt trägt das Datum 1708, doch zeigt die Handschrift verschiedene Schreiberhände. Der zweite, größere und wichtigere Teil wird seit den Beobachtungen von Max Seiffert auf etwa 1710 datiert.⁶³ Seiffert sieht die Entstehung des Plauener Orgelbuches im Umkreis von Johann Gottfried Walther. Seine Prämisse, daß Mö von Walther geschrieben sei, ist allerdings inzwischen hinfällig geworden. Das Plauener Orgelbuch macht deutlich, daß es in Thüringen noch weitere Organisten gab, die sich um ein breites Spektrum nord- und mitteldeutscher Claviermusik bemühten. Die Identifizierung der Schreiber würde sicherlich den Umkreis des jungen Bach nochmals ein Stück weiter erhellen.⁶⁴

⁶⁰ A. a. O., S. 48.

⁶¹ Die Datierung der „Kuhnau-Imitationen“ um 1704 schon bei Spitta I, S. 232f.; zu BWV 833 vgl. R. Hill, *Echtheit angezweifelt. Style and authenticity in two suites attributed to Bach*, in: *Early Music*, 13, 1985, S. 248–255; detaillierte Stilvergleiche dieser frühen Schicht führt Krüger, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), ausgehend vor allem von BWV 992 und 535a.

^{61a} Neue Akzente setzt die Dissertation über Mö und ABB von Robert Hill (*The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Cambridge/Mass. 1987), die ich nach Abschluß der vorliegenden Arbeit kurz einsehen konnte. Hill schließt aus den Unterschieden der Überlieferungsqualität auf unterschiedliche Überlieferungswege. So sei zum Beispiel die Textqualität der Abschrift von Buxtehudes Ciacona in e (BuxWV 160) relativ schlecht, so daß Johann Sebastian Bach als Vermittler ausgeschlossen werden könne. Hill vermutet, das ABB sei einige Zeit nach Mö begonnen worden.

⁶² *Johann Sebastian Bach, Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung* (Yale University LM 4708), hrsg. von C. Wolff (Vorabdruck zu NBA), New Haven und Kassel 1985. *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle* (Yale University LM 4708). *A Facsimile Edition, Introduction by C. Wolff*, New Haven 1986.

⁶³ M. Seiffert, *Das Plauener Orgelbuch von 1708*, AfMw 2, 1920, S. 371f. Bei der Herausgabe des Bandes NBA IV/3 (H. Klotz) war die Fotokopie dieser Handschrift noch nicht wieder zum Vorschein gekommen, vgl. den Krit. Bericht S. 39.

⁶⁴ Das Plauener Orgelbuch zeigt stärkere Spuren praktischer Verwendung: liturgische

Die Choralbearbeitungen Böhms in Plau fallen dadurch auf, daß sie meist andere Reihungen aufweisen als in den Handschriften Walthers. Eine Abhängigkeit von Walther kann deshalb ausgeschlossen werden. Worauf aber diese Diskrepanz zurückzuführen ist, liegt völlig im dunkeln. Die drei Stücke Bachs (BWV 739, 720 und 735a) müssen „vor 1710“ angesetzt werden. BWV 739 stellt eine Verbindung zum Arnstädter Autograph und zu Mö her. BWV 735a ist ein Werk, das ausgesprochen Böhmsche Einflüsse erkennen läßt.

Mit der Handschrift *P 802* gelangen wir direkt in Bachs Weimarer Umgebung. Johann Gottfried Walther, Bachs Organistenkollege und entfernter Verwandter, war wohl der eifrigste Sammler von Claviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein „Musicalisches Lexicon“ (Leipzig 1732), dessen Vorarbeiten bis etwa 1710 zurückreichen, verrät die Weite seines Gesichtsfeldes. Die Handschrift *P 802* nimmt (zusammen mit den verwandten Quellen *P 801* und *P 803*) innerhalb der Waltherschen Sammelbände eine Sonderstellung ein: neben Walther tritt als Hauptschreiber auch Johann Tobias Krebs, der in Weimar den Unterricht von Bach und Walther genoß, in Erscheinung. Mit späteren Eintragungen ist dessen Sohn Johann Ludwig Krebs vertreten. Die Manuskripte blieben also im Besitz der Familie Krebs und sind während der Leipziger Zeit von Johann Ludwig nochmals in die Nähe Bachs gelangt. Sowohl bei Walther als auch bei Johann Tobias Krebs konnte Hermann Zietz eine Entwicklung der Schriftformen beobachten; Stephen Daw versuchte, die Schriftstadien noch differenzierter zu untergliedern.⁶⁵

Eine erste Beschriftungsphase stammt von Walther allein; sie enthält Bachs Partita BWV 770 und große Choralfantasien von Buxtehude und Reinken. Dann tritt von S. 71 an Johann Tobias Krebs als Schreiber hinzu. Diese umfangreichste zweite Sektion bietet ein buntes Gemisch von (meist kleineren) nord- und mitteldeutschen Choralbearbeitungen; Böhms nimmt mit mehrversigen Choralzyklen einen wichtigen Platz ein („Vater unser im Himmelreich“, „Christe, der du bist Tag und Licht“, „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“), von Bach erscheinen einzelne Stücke aus dem Orgelbüchlein und Frühfassungen der 18 Choräle. Anschaulich spiegeln eigene Kompositionsversuche des jungen Krebs den doppelten Zweck der Sammlung: die kopierten Stücke sind Spielgut (Fingersätze finden sich in *P 801*) und Muster fürs Komponieren zugleich. Im Laufe dieser zweiten Beschriftungsphase bildet sich zuerst bei Walther, gegen Ende auch bei Johann Tobias Krebs ein konstanter Schrifttypus heraus. Die dritte Sektion der Handschrift von S. 303 an ist dann von Krebs allein geschrieben. Sie enthält nur noch größere Bach-Werke: weitere Frühfassungen der 18 Choräle und die Partiten BWV 767 und 768 (von dieser nur vier Variationen).

Notizen, Registrierhinweise, Fingersätze. Von BWV 720 ist die dreimanualige Version notiert; der Schreiber wird Organist an einem größeren Instrument gewesen sein.

⁶⁵ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.). Rezension durch C. Wolff, *Mf* 25, 1972, S. 535. St. Daw, *Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, P 802, P 803*, in: *The Organ Yearbook* 3 (1976), S. 31f.

Über die Datierung der drei Sektionen gehen die Meinungen von Zietz, Wolff und Daw stark auseinander. Zietz schlägt aufgrund des (allerdings spärlichen) biographischen Materials über Johann Tobias Krebs als Arbeitshypothese vor: I 1708–1710 (vor Unterrichtsbeginn bei Walther), II 1710 bis etwa 1714 (Unterricht bei Walther), III etwa 1714 bis 1717 (Unterricht bei Bach).⁶⁶ Wolff betont die Unsicherheit dieser Datierungen und möchte die Studienzeit von Johann Tobias Krebs eher früher ansetzen.⁶⁷ Daw bezweifelt das Schlußdatum 1717, da sowohl für Walther als auch für Johann Tobias Krebs nachweisbare Kontakte zu Bach auch nach dessen Weggang aus Weimar bestanden. Ein Ausgleich dieser Differenzen wäre wohl nur durch Vergleich aller Handschriften der beiden Schreiber zu gewinnen, ein sehr aufwendiges Unterfangen!⁶⁸ Als vorläufiges Resultat sind wenigstens die frühen Schriftstadien von Walther und Krebs in den Studien von Zietz und Daw einigermaßen übereinstimmend, woraus sich hypothetisch eine relative Chronologie ableiten läßt. Frühe Schriftformen Walthers weisen folgende Abschriften auf: BWV 770, 721, 665 a, 666 a, vielleicht auch 638 a (dazu einige freie Werke in *P 801*). Johann Tobias Krebs' Schriftformen sind viel länger in einer Entwicklung begriffen. Stephen Daw hat die frühesten Formen in folgenden Bach-Abschriften festgestellt: BWV 720, 639, 762 (Bach?), 660a, 661a, 717.⁶⁹

Auf welchem Wege Walther in den Besitz der Werke Böhms gekommen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es sind mehrere Möglichkeiten denkbar: Reise nach Norden (ein Besuch in Magdeburg ist für 1704 belegt), Andreas Werckmeister (von ihm erhielt Walther viele Clavierwerke Buxtehudes), Korrespondenzweg (belegt ist zum Beispiel der Austausch von Musikalien mit dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer).⁷⁰

Es sei betont, daß die hier gegebene Beschreibung von *P 802* (wie auch der übrigen Quellen) über eine ganz rohe Skizze nicht hinausgeht. Wie schwierig es ist, aus solchen Sekundärquellen Kriterien für die Datierung Bachscher Werke zu gewinnen, wird daraus jedenfalls deutlich. Im Moment scheint es

⁶⁶ Zietz, a. a. O., S. 83f.

⁶⁷ Wolff, Rezension der Arbeit von Zietz (vgl. Fußnote 65).

⁶⁸ Daw, a. a. O., besonders S. 46f. Die Studie von Daw setzt meines Erachtens zu viele Fragezeichen bei wenig stichhaltiger Argumentation. Der Zusammenhang mit den Kompositionsversuchen des Johann Tobias Krebs deutet für den allergrößten Teil der Handschrift auf Weimarer Niederschrift. Zahlreiche Ungenauigkeiten oder Druckfehler schwächen zudem das Vertrauen in die Ergebnisse dieser Arbeit. Die Cembalosuiten von Louis Marchand erschienen erstmals in Paris 1702/03 (Reprint der Originalausgabe Genf 1982); warum J. G. Walther ein Titeldatum von 1714 notiert, mußte untersucht werden (Daw, S. 36). Die g-Moll-Suite, die Walther unter dem Namen „Clérambouloux“ kopierte, stammt nicht von Clérambault, sondern von Gaspard Le Roux (Paris 1705, Reprint der Originalausgabe Genf 1982, Neuauflage, hrsg. von D. Fuller, New York 1959).

⁶⁹ Daw, a. a. O., S. 39f.

⁷⁰ In Magdeburg besuchte Walther den Böhm-Schüler Johann Christoph Graff (siehe Abschnitt I und Fußnote 18). Zu Werckmeisters Vermittlung siehe Dok II, Nr. 263; daß dabei auch Stücke von Böhm gewesen seien, wie Daw, a. a. O., S. 33, behauptet, bleibt ohne Beleg. Eine Ausgabe der Briefe Walthers an Bokemeyer liegt selt kurzem vor (hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987).

mir verfrüht, aus dem diplomatischen Befund von P 802 zeitliche Fixpunkte für eine Stilbetrachtung abzuleiten.

Auch in den späteren Sammelhandschriften mit Orgelchorälen hat Johann Gottfried Walther Werke von Bach und Böhm nebeneinander kopiert. Es handelt sich um die Manuskripte ehemals Königsberg, Universitätsbibliothek, *Sammlung Gotthold 15839* (verschollen, in Negativ-Filmen aus dem Nachlaß von Karl Matthaei teilweise wieder greifbar⁷¹); Den Haag, Gemeentemuseum 4.G.14 („Frankenbergersches Walther-Autograph“); DSB, *Mus. ms. 22 541* (Bände 1, 2 und 3). Die Aussicht, aus diesen teilweise wohl viel späteren Manuskripten chronologische Anhaltspunkte zu gewinnen, ist ziemlich klein. Dennoch wäre eine kritische Sichtung und Ordnung der Waltherschen Clavierhandschriften gerade im Blick auf Bachs Weimarer Zeit eine dringende Aufgabe.⁷²

III. STILVERGLEICHE

Seit der Bach-Biographie von Philipp Spitta werden Stilmerkmale der Claviermusik Böhms als Hilfsmittel zur Datierung des Bachschen Frühwerks benutzt.⁷³ Auch die folgenden Betrachtungen wenden sich in erster Linie denjenigen stilistischen Zügen zu, die von Bach aufgegriffen worden sind.

Böhms Stilentwicklung ging zweifellos aus von einem mitteldeutschen Claviersatz, wie er im Umkreis von Pachelbel, Zachow oder Johann Michael Bach lebendig war. Ob Böhm bei einem Organisten Kompositionsunterricht gehabt hat, ist nicht bekannt. Besonders typisch für die mitteldeutsche Tradition ist die Gattung der Choralpartita, die Böhm durch vier Werke vermehrt und mit persönlichen Zügen bereichert hat.⁷⁴ Von der norddeutschen Orgelkunst übernimmt Böhm den kolorierten Orgelchoral „à 2 Clav. e Ped.“; drei dieser Choralvorspiele stehen der Gestaltungsweise Buxtehudes besonders nahe (merkwürdigerweise handelt es sich bei allen drei um Weihnachtschoräle).⁷⁵ Die Choralfantasie, die Großform der norddeutschen Choralbearbeitung, scheint Böhm nicht gepflegt zu haben (die Choralfantasie war

⁷¹ Auf der Suche nach Quellenmaterial zu Georg Böhm gelangte ich im Frühjahr 1986 mit einer Anfrage an die Stadtbibliothek Winterthur, wo im Archiv des Musik-Kollegiums der Nachlaß von Karl Matthaei aufbewahrt wird. Die Antwort war positiv: eine ganze Reihe inzwischen verschollener Musikhandschriften waren in den 30er Jahren von Matthaei fotografiert worden. Der Musikbibliothekar, Herr Harry Joelson, hat die Auswertung speditiv in die Hand genommen. Sein Verzeichnis *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik* erschien im AfMw 46, 1987, S. 91ff.

⁷² Harry Joelson beabsichtigt, eine Studie über Walthers Manuskripte zu publizieren.

⁷³ Spitta I, S. 199f.

⁷⁴ Zur Geschichte der Choralpartita siehe F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 68f.

⁷⁵ „Christum wir sollen loben schon“, „Gelobet seist du, Jesu Christ“, „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (alle à 2 Clav. e Ped.). Der c. f. hat die Mensur von Halben; beim „Böhmschen“ Typus (siehe weiter unten) ist der Choral in Vierteln geführt. Auffallend ist, daß diese drei Weihnachtschoräle alle in den Berliner Walther-Handschriften *Mus. ms. 22 541* (Bd. 1 und 2) überliefert sind.

noch im Schülerkreis Buxtehudes lebendig, man denke etwa an „Nun komm, der Heiden Heiland“ von Nicolaus Bruhns). Ebenso ist seine Ausformung der Pedaliter-Toccaten längst nicht so stark dem „Stylus phantasticus“ verpflichtet, wie das in den Toccaten der im Norden geborenen Meister der Fall ist.⁷⁶ Dennoch sind die Präludien in d-Moll, C-Dur und a-Moll ihrer äußeren Erscheinung nach norddeutsche Pedaliter-Toccaten. Zwei von ihnen (C-Dur und a-Moll) nähern sich der Form „Präludium und Fuge“. Da aber nach den Fugendurchführungen nochmals auf die Toccaten-Thematik zurückgegriffen wird, ist die Herauslösung der Fuge als selbständiger Partner des Präludiums noch nicht völlig vollzogen. Bach pflegte gerade diese „dreiteilige“ Anlage bis gegen Ende seiner Weimarer Zeit häufig.⁷⁷

Daß Böhm mittel- und norddeutsche Züge in seinem Stil vereinigt, ist angesichts seines Lebensweges wahrscheinlich. Durch die Begegnung mit der Hamburger Oper kamen französische und italienische Stilimpulse dazu. Der Hauptstoß dürfte von Johann Sigismund Kusser ausgegangen sein. Französische und italienische Einflüsse sind bei Böhm weniger in der Übernahme ganzer Formgebilde zu suchen (wenn wir von der Suite, die ja schon seit Jahrzehnten „eingedeutscht“ war, einmal absehen), als vielmehr in satztechnischen Elementen, die mit ursprünglich fremden Formen verbunden werden. So ist es durchaus ungewöhnlich, eine Choralbearbeitung mit einem Arienvorspiel einzuleiten. Eine Variation einer Choralpartita im Menuett-rhythmus zu schreiben, scheint Böhms Idee gewesen zu sein. Die „Modelltechnik“, die vielleicht aus der italienischen Kammermusik stammt, läßt sich in Choralbearbeitungen, Präludien und Fugen beobachten. Die Geschmeidigkeit des Klangbildes (französische Ornamentik, „style luthé“) ist eine „moderne Schicht“ in der deutschen Claviermusik, die (übrigens nicht immer gleichermaßen überzeugend) in Böhms Satz integriert ist.

Diejenige Form, die ein Maximum an „fremden“ Elementen in sich vereinigt, ist die der mehrversigen Choralbearbeitung. Einem Vorschlag von Willi Apel folgend, möchte ich diese größeren Gebilde, die bei anderen Komponisten kaum zu finden sind, als „Choralzyklen“ bezeichnen.⁷⁸ Hier finden sich die persönlichsten Stücke Böhms: ariose Trios (die teilweise geradezu den „empfindsamsten“ Satz eines Johann Ludwig Krebs vorausnehmen), ouvertürenartige Stücke, Choralbearbeitungen mit freien Erweiterungen im Cantus firmus, dazu

⁷⁶ Etwa die großen Toccaten in F oder d von Buxtehude oder das große Präludium in e von Bruhns. Überraschungseffekte fehlen bei Böhm fast ganz. Recitativo-Stellen wie im Präludium g-Moll oder im Capriccio D-Dur sind eher süd- oder mitteldeutschen Vorbildern (Froberger) verpflichtet. Zum „Stylus phantasticus“ siehe Schütz-Jahrbuch 1980 (F. Krummacher), S. 7f.

⁷⁷ BWV 532, 535, 543; auch selbständige Fugen haben toccatische Abschlüsse: BWV 574, 949, 950 u. a.

⁷⁸ W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, S. 614. Apel verwirft den Begriff allerdings wieder zugunsten des „wohl zu fest eingewurzelten“ Begriffs Choralvariation. Die Selbständigkeit der einzelnen Verse ist in Böhms Choralzyklen außerordentlich groß, so daß mir der Terminus Variation nicht mehr angemessen scheint. Das zeigt auch die Quellenlage: gelegentlich werden Verse aus Zyklen einzeln überliefert (z. B. Vers 2 von „Aus tiefer Not“ in P 802).

Werke, welche imitierende, akkordische und ariose Elemente in sich vereinigen.

Wiederholung, Sequenz und Modelltechnik

Spitta stützte den Vergleich zwischen Böhm und Bach auf zwei Hauptargumente: die Wiederholungstechnik und die Arienritornelle in den Choralbearbeitungen. An dieser Ausgangsbasis hat sich bis heute nichts verändert. Jedoch ist Spittas Folgerung, daß Böhmische Züge in Bachs Frühwerken direkt auf eine Lüneburger Lehrzeit weisen, die betreffenden Werke also zwischen 1700 und 1702 anzusetzen seien, nicht aufrechtzuerhalten.⁷⁹ Die eindeutig datierten Kantaten von 1707/1708 zeigen solche Böhmischen Züge besonders deutlich, während eine Gruppe von Werken, die man mit einiger Sicherheit um 1704/1705 datieren kann, erst wenige dieser Merkmale aufweisen.⁸⁰

Eine spielerische Freude am Wiederholen kleiner Modelle, gelegentlich aber auch größerer Teile (zum Beispiel ganzer Choralzeilen) ist ein hervorstechender Zug an Böhm's Komponieren. Die Wiederholung als satztechnisches Phänomen hat sehr verschiedene Erscheinungsformen (wörtliche Wiederholung, Wiederholung mit Stimmtausch, Abspaltung eines Elements, Sequenz, Rückung eines Modells auf eine andere Stufe), die im folgenden im Hinblick auf den Vergleich Böhm-Bach differenzierter zu betrachten sind.⁸¹

1. Rückung eines Modells auf benachbarte Stufen. Neben dem Sekundabstand sind häufig größere Intervalle zwischen zwei Stationen des Modells zu beobachten. Zur Unterscheidung von der Sequenz möchte ich hierfür den Begriff „Rückung“ verwenden. Eine Sequenz läßt meistens den Eindruck einer kontinuierlich strömenden Harmoniebewegung entstehen; insbesondere gilt das für die Quintfallsequenz.⁸² Die Rückung dagegen bedeutet „Verschiebung einer flächigen Gestalt auf eine andere Ebene“. Die Tonartenstation der neuen „Ebene“ wird fast immer dadurch fixiert, daß innerhalb des Modells ein V-I-Vorgang mit Leitton stattfindet. Manche dieser Modellpartien erreichen deshalb erstaunlich entfernte Tonarten (zum Beispiel As-Dur-Klang in einem Werk in g-Moll).⁸³ Die Sequenz hingegen bleibt meist im Bereich von einer oder von zwei Tonarten.

Beispiel 1 (siehe S. 107) vergleicht zwei Modellpartien aus dem g-Moll-Präludium von Böhm und aus der Kantate BWV 71 von Bach. Die genannten

⁷⁹ Spitta I, S. 207.

⁸⁰ Vgl. Abschnitt IV dieser Studie.

⁸¹ Ob in einem musikalischen Satz Wiederholungen vorhanden sind oder nicht, ist ein grundlegendes Stilmerkmal; man vergleiche etwa den Palestrina-Stil mit einem Vivaldi-Concerto. In der Bach-Zeit wird dieser Stilunterschied bewußt gehandhabt, vgl. C. Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), S. 53f. Grundlegendes zum Phänomen der Wiederholung sagt E. Ratz in seiner *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951, S. 37f.

⁸² Beispiele: Böhm, Präludium C-Dur, T. 60f., Bach, Präludium e-Moll BWV 548, T. 7f.

⁸³ Böhm, „Auf meinen lieben Gott“, Vers 1, T. 32; Präludium C-Dur, T. 27; Bach, Toccata D-Dur BWV 912, T. 227; Toccata d-Moll BWV 913, T. 124f.

Merkmale sind in beiden Beispielen deutlich. Oft pendeln die V-I-Akkorde „um einen liegenden Ton“; die motivische Verwandtschaft ist außerdem evident. Das g-Moll-Werk von Böhm steht im ABB, Bach wird es gekannt haben; vielleicht darf man hier an eine direkte Beeinflussung denken. Die Kantate BWV 71 entstand 1708; sie enthält weitere ähnliche Stellen.⁸⁴ Die folgende Liste von Modellpartien bei Bach strebt nicht Vollständigkeit an; die Werke werden in einer mutmaßlichen chronologischen Ordnung genannt.

Fuge a-Moll, BWV 947: T. 49f.

Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“, BWV 770, Partita X: T. 40f.

Toccatte D-Dur, BWV 912 (Mö. „vor 1708“), Schlußfuge: zum Beispiel T. 197f.

Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“, BWV 150, Chor Nr. 4: T. 19f.

Choralpartita „Christ, der du bist der helle Tag“, BWV 766, Partiten III, V und VII: je zu Beginn der 4. Choralzeile.

„Christ lag in Todesbanden“, BWV 718: T. 43f.

Choralpartita „O Gott, du frommer Gott“, BWV 767, Partita IX: T. 11f.

Präludium D-Dur, BWV 532/1: T. 52f., T. 71f.

Toccatte fis-Moll, BWV 910, T. 108f.

Englische Suite g-Moll, BWV 808, Prélude: T. 161f.

Der Ursprung dieser Modelltechnik ist wohl italienisch. In den Triosonaten von Corelli op. 3 (1689) und op. 4 (1694) finden sich manche vergleichbare Stellen (zum Beispiel op. 3, Nr. 4, Schlußsatz, T. 13f.). In den publizierten Werken von Küsser habe ich jedoch vergeblich nach Vorbildern für Böhm gesucht. Für Bach ist eine Beeinflussung durch Böhm am wahrscheinlichsten; jedoch waren ihm auch die Triosonaten von Corelli bekannt. Die von Bach bearbeiteten Werke Vivaldis enthalten ebenfalls einige Modellpartien (BWV 978, T. 45f.), meist ist aber bei Vivaldi der Abstand zwischen den Tonartstationen gleich groß (zum Beispiel BWV 594, 3. Satz, T. 112f.).

2. Für den Stilvergleich Bach-Böhm besonders stringent sind die Modellspele, die an Chormelodien „angebunden“ werden: einige Töne des Cantus firmus werden abgespalten und für die Modellwiederholung in „schlendernder“ Weise repetiert. Die Chormelodie wird zum „cantus non firmus“! Das Wiederholungsspiel kann am Beginn, in der Mitte oder am Ende einer Choralzeile angebracht werden.

Zu Beginn einer Zeile nimmt das Modellspele den Platz der üblichen Vorimitation ein. Die Satzgestaltung ist allerdings im wesentlichen homophon. Beispiel 2 vergleicht die Schlußvariation aus Böhms Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ mit der Modellpartie bei der 5. Choralzeile in Bachs „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 718). Die Verwandtschaft ist evident. Bei Böhm scheinen zwei Entwicklungszüge zusammenzuzießen: einerseits die Fragmentierungs- und Echotechnik der norddeutschen Choralfantasie; andererseits die Modelltechnik mit Rückung auf verschiedene Tonstufen, die wohl aus der italienischen Kammermusik übernommen wurde.

⁸⁴ Schlußchor. T. 90f. („ganz beständig sei vorhanden“). Der „liegende Ton“, um den das Modellspele pendelt, dürfte in beiden Fällen vom Text angeregt sein: „von Alters her“, „beständig“.

Bei Böhm lassen sich gerade zu Beginn einer Choralzeile außerordentlich viele Beispiele dieses Modellspiels aufzeigen.⁸⁵ Bei Bach ist die Technik auf eine relativ kleine Gruppe von Choralbearbeitungen beschränkt: Choralpartiten BWV 770, 766 und 767, Choralfantasie BWV 718 und „Valet will ich dir geben“ BWV 735 bzw. 735a (in Plau, also „vor 1710“). Die Nachweise sind schon in der unter Punkt 1 gegebenen Liste vorhanden.

BWV 718 und 735a sind, auf das Werkganze hin betrachtet, erstaunliche „Böhm-Imitationen“. BWV 718 vereinigt Böhmische Züge, die verschiedenen Stücken entnommen sein müssen. Bach kannte diese Gestaltungsmittel durch und durch und hat sie auf persönliche Weise zu einem neuen Ganzen gefügt. BWV 735a könnte Böhm's „Vater unser im Himmelreich“ (c. f. im Pedal) nachgebildet sein. Fugische Gestaltung herrscht vor, jedoch in Böhm's lockerer Art abgewandelt (im Modellspiel T. 17f. versteckt sich die 1. Choralzeile; am Anfang der 5. Zeile findet ein Modellspiel mit Quintversetzung statt).

Unter den Choralpartiten ist BWV 770 nach allgemeiner Ansicht die älteste. Einige Variationen scheinen Böhm direkt zu kopieren (Partiten II und III nach Böhm's „Ach wie nichtig“, Partiten II beziehungsweise III). In den Partiten BWV 766 und 767 tritt stärkere motivische Konsequenz hinzu (wohl als Erbe Pachelbels), und selbständige, persönliche Züge sind evident (in vielen Einzelzügen vergleichbar den Kantaten um 1708).

Die Erscheinung der „Devise“ wird unter Punkt 3 besprochen werden. Dort auch eine Bemerkung zur Partita BWV 768.

Stärker zum Homophonen tendiert der Satz, wenn das Modellspiel den Melodievortrag mitten in einer Choralzeile unterbricht. Einen solchen Fall hat Spitta als besonders gravierend gerügt:

„Im Verlauf gewinnt nun diese Spielfreude immer mehr die Oberhand und führt von der anfänglichen Anlage immer weiter ab; die Choralzeilen, welche als Endzweck und Krone einer jeden einzelnen Durcharbeitung erscheinen sollten, werden immer mehr zurückgedrängt, und schlendern zuletzt ziemlich unbeteiligt im Pedal nebenher, ja bei der vorletzten Zeile wird der Choral selbst von der allgemeinen Bewegung erfaßt, und muß sich gefallen lassen, um sechs Tonschritte erweitert zu werden.“⁸⁶

Es handelt sich um den imitierenden Satz mit Pedal-c.f. über „Vater unser im Himmelreich“. In der Tat ist bei einem verzierten Oberstimmen-c.f. ein solch homophones Wiederholungsspiel weit plausibler als bei einem dem strengen Satz zuneigenden Pedal-c.f.; Bach bedient sich dieser Technik nur in den Bicinien der Choralpartiten BWV 766 und 767. Das Bicinium der Partita BWV 768 zeigt Einschübe, die kaum mehr an die Modelltechnik gebunden sind.⁸⁷

Überraschend ist, daß Böhm am Ende einer Choralzeile das Wiederholungsspiel selten anbringt. Gerade diese Art der Choralfragmentierung ist aus der norddeutschen Choralfantasie wohlbekannt; sie wird dort fast immer mit Manualwechsel (Echo) vorgetragen.⁸⁸ Die wenigen Schlußwiederholungen bei

⁸⁵ „Auf meinen lieben Gott“, Vers 1, T. 19, T. 28; Vers 2, ab T. 29; Vers 3, T. 21; Partita „Gelobet seist du, Jesu Christ“, Variation 5, T. 9, usw.

⁸⁶ Spitta I, S. 201.

⁸⁷ BWV 766/2, z. B. 2. Zeile (T. 7f.); BWV 767/2, z. B. T. 39f.; zu BWV 768 siehe unter Punkt 5.

⁸⁸ BuxWV 188, z. B. T. 99f.; BuxWV 210, z. B. T. 130f. (Doppelecho). In den beiden Choralfantasien von Reinken finde ich diese Schlußechos kaum (allenfalls „An Wasser-

Böhm sind aber so in den Fluß des Satzes eingebettet, daß ein Manualwechsel kaum möglich ist. Böhm scheint hier eine Sonderstellung einzunehmen.

Als Beispiel vergleiche man den Schluß der 2. Choralzeile von „Vater unser im Himmelreich“ (Manualiter-Bearbeitung, T. 12f.) von Böhm. Die Schlußtöne g'a' werden zweimal in Viertelmensur und darauf noch zweimal verkürzt in Achtmensur wiederholt. Diese Verdichtung (durch Abspaltung) bringt eher eine Steigerung der Intensität als ein verklingendes Echo.

Bach schreibt verklingende Echoschlüsse häufiger als Böhm. Diese Technik ist ja in der gesamten norddeutschen Vokalmusik heimisch. Eine Stelle aus der Kantate 131 (Eingangssatz, T. 88f.) belegt, daß Wiederholungsspiele speziell in der Mühlhäuser Zeit für Bach aktuell waren (hier sogar mit Doppelcho). In der Arie mit Choral (Nr. 2) aus Kantate 71 (1708) ist das echohafte Nachklingen auf ungewöhnliche Weise abgewandelt: die Orgel, die sonst nur Continuo-Aufgaben erfüllt, spielt als Obligatstimme auf dem Rückpositiv kleine Nachahmungen.

3. Eine spezielle Ausformung des Modellspiels vor einer Phrase ist die „Devise“. Hugo Riemann prägte diese Bezeichnung „für eine typische Eigentümlichkeit der Barockarie, die schon in der römischen Kantate um 1650 auftaucht und bei späteren, besonders bei italienischen Opern- und Kantatenmeistern sehr häufig ist: die Vorausschickung des vokalen Themenkopfes“.⁸⁹ Die Idee, auch vor einer Chormelodie einen prägnanten Kopf als Devise abzuspalten, scheint Böhms Eigentum zu sein.⁹⁰ Fast immer ist die Devise mit einem „Arienritornell“ verbunden; der Einfluß der Opernarie ist unverkennbar. Eine direkte Entwicklungslinie wäre in folgender Weise denkbar: Kusser, Arien aus Erindo – Böhm, Elmenhorst-Lieder – Böhm, Choralbearbeitungen – Bach, Kantatenarien und Choralbearbeitungen.⁹¹ Die Devisenbildungen in den Kantatenarien Bachs hat Alfred Dürr in seinen „Studien über die frühen Kantaten“ beschrieben.⁹² Er beobachtet sie bei den Mühlhäuser Kantaten und noch in der Jagd-Kantate BWV 208 (komponiert vielleicht 1713), jedoch nicht mehr vom Jahrgang 1714 an. Für die Analogie zur Orgelmusik ist die Beobachtung wichtig, daß die Devise auch in Choralbearbeitungen angebracht ist: Kantate BWV 71 (1708), Arie Nr. 2, T. 41f.; Kantate BWV 106, Nr. 2, T. 153 (Chormelodie „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“). So ist es naheliegend, die drei Bicinen der Choralpartiten BWV 766–768 in ähnlicher Weise zu plazieren: primär „um 1708“, aber mit „Ausläufern“ bis gegen 1713. Die rhythmische Struktur der ersten Variation aus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) repräsentiert nun zweifellos ein

flüssen Babylon“, T. 179f., aber an dieser Stelle ist auch die erste Hälfte der Zeile mit Echos behandelt). Vielleicht ist Böhm hierin dem Vorbild Reinkens gefolgt.

⁸⁹ Riemann *Musik-Lexikon*, 12. völlig neubearb. Auflage, hrsg. von W. Gurlitt, Mainz 1959–1967, Sachteil, Art. Devise (S. 222).

⁹⁰ Müller-Buscher, a. a. O. (vgl. Fußnote 27), S. 184 und die dort genannte Literatur.

⁹¹ Beispiele: Kusser, Erindo, Arien 1, 3, 16 etc.; Böhm, Elmenhorst-Lieder Nr. 25, 30, 36; Böhm, Choralbearbeitungen „Aus tiefer Not“, Vers 2 (Devisen zu fast allen Choralzeilen), „Vater unser im Himmelreich“ (manualiter), T. 3, usw.; Bach, Bicinen aus BWV 766 (1. Zeile), BWV 767 (1. Zeile, 4. Zeile, 5. Zeile), BWV 768 (1. Zeile, 4. Zeile, 5. Zeile).

⁹² Dürr St, S. 104, S. 130.

späteres Stadium als die entsprechenden Variationen von BWV 766 und 767. Starke Kolorierung, die bis zu zahlreichen 32stel-Noten und kleinen Gruppen von 64steln vorstößt, findet sich kein einziges Mal in der Gruppe der Mühlenhäuser Kantaten, jedoch häufig um 1714.⁹³ Wann diese Entwicklung der rhythmischen Struktur in Bachs Satztechnik stattfand, läßt sich vorderhand nicht genauer fassen. Man wird aber BWV 766 und 767 näher bei 1708, BWV 768 dagegen näher bei 1714 ansetzen dürfen.

4. Eine weitere Freiheit nimmt sich Böhm durch Wiederholung ganzer Choralzeilen. Das zweifache Erklängen der 1. Zeile ist die ausgedehnteste Form der Devise.⁹⁴ Häufig ist auch die Wiederholung der letzten Zeile, etwa in Vers 1 zum Lied „Christe, der du bist Tag und Licht“. In der kolorierten Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ (à 2 Clav. e Ped.) erklingt die letzte Zeile gar dreimal. In den Elmenhorst-Liedern Böhms gibt es Schlußphrasen, die durch ein Segno zur Wiederholung vorgeschlagen werden.⁹⁵ Dieses Verfahren erinnert an die „Petite Reprise“ in französischen Tanztypen. Vielleicht liegt hier der Ursprung der Schlußwiederholung ganzer Phrasen.

Gelegentlich ist die Wiederholung mehrerer Choralzeilen durch Repetitionszeichen gefordert, auch wo das durch die Textvorlage nicht gegeben wäre. In der Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ entsteht so eine suitenartige Form mit zwei gleichlangen Teilen ||:a:|:b:|. Bach kennt diese freie Wiederholung ebenfalls: in der Choralpartita BWV 767 ist in einigen Variationen auch der Abgesang wiederholt (||:a:|:b a':|:). Noch das Orgelbüchlein kennt diese Lizenz gegenüber dem gesungenen Lied: BWV 601, 612, 632, 633/634. Wiederum drängt sich die Vermutung auf, daß Böhmische Züge in Bachs Werken bis etwa 1713/14 zu finden seien.

5. Nicht alle Erweiterungen von Choralzeilen basieren auf der Modelltechnik. Ein freier Einschub kann zum Beispiel in der Art einer Kadenz des Sängers vor dem Abschluß einer Phrase angebracht werden: Böhm, „Auf meinen lieben Gott“, Vers 1, T. 9. Bach hat diese Idee aufgegriffen und verdeutlicht: „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 718), T. 17.

Die ausgreifendsten Erweiterungen dieser freien Art finden sich bei Böhm in Vers 3 des Zyklus „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“. Die 1. Zeile erhält ein freies Nachspiel, das die punktierte Motivik weiterspinnt (T. 4f.); bei der 3. Zeile zögert ein freier Einschub den Schluß der Choralzeile hinaus (T. 15f.). Das improvisatorisch schweifende Wesen des Böhmischen Stils ist in diesem Stück besonders glücklich realisiert. Bei Bach sind zwei Choralbearbeitungen zu nennen, die freie Erweiterungen – und zwar in gesteigerter Konsequenz – aufweisen: Variation 1 der Partita BWV 768 und das kolorierte Choralvorspiel über „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659). Die Bicinium-Variation

⁹³ BWV 12, Sinfonia; BWV 21, Sinfonia; siehe dazu auch die kolorierten Choräle des Orgelbüchleins. Langsame Sätze mit sehr schnellen Notenwerten zu notieren, dürfte auf italienischen Einfluß zurückgehen. Man vergleiche etwa die Cembalotoccaten von Alessandro Scarlatti (Neuausgabe von J. S. Shedlock, London 1908).

⁹⁴ „Auf meinen lieben Gott“, Vers 3; „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, Vers 2.

⁹⁵ Beispiele: Nr. 17, Nr. 33.

aus BWV 768 bildet die Erweiterungen „kadenzartig“ jeweils vor dem Abschluß der meisten Choralzeilen. Bei „Nun komm“ wird die Erweiterung melodisch an ein Intervall des Choralis „angeknüpft“ (Beispiel 3). Auch die rhythmische Gestaltung von BWV 659 deutet auf eine Entstehung „näher bei 1714“, obschon die Notenwerte hier nicht bis zum 64stel gehen.⁹⁶ Die Verbindung mit den geheimnisvoll dunkel klingenden Zwischenspielen, mit dem „gehenden“ Achtelbaß (vielleicht symbolisch auf „kommen“ zu verstehen) machen diese Adventsbitte zum sublimsten Stück der Böhm-Nachfolge.

6. Ähnlich wie eine Chormelodie ist bei Böhm auch ein Fugenthema für Modellspiele offen. Das markanteste Beispiel ist die g-Moll-Fuge, deren letztes Thema durch modellhafte Erweiterungen mehr als doppelt so lang ist wie die ursprüngliche Gestalt. Das Gegenstück hierzu bilden einige Takte aus der Fuge a-Moll BWV 947, die merklich Böhm nachempfunden sind. Die satztechnischen Merkmale dieser Komposition weisen auf eine Entstehungszeit vor 1707; Elke Krüger nennt verwandte Züge zum Capriccio sopra la lontananza BWV 992 und zur g-Moll-Fuge BWV 535a (autograph in Mö, um 1705).⁹⁷ Es wird hier sehr deutlich, daß der Böhm-Einfluß sich über eine beträchtliche Zeitspanne in Bachs Entwicklung erstreckt.

In außergewöhnlich starkem Maße arbeitet die D-Dur-Fuge BWV 532/2, die im Zusammenhang mit der Frühfassung BWV 532a betrachtet werden muß, mit Wiederholungen der Themenbausteine. Diese Möglichkeit ist von vornherein durch die starke Gliederung des Themas gegeben: Kopf – Gegenmotiv im Kontrasubjekt – Sequenz – Epilog. Alle vier Elemente werden Wiederholungsspielen unterworfen; sogar die lange, fünfgliedrige Sequenz erscheint im Schlußthema zweimal hintereinander (mit Stimmtausch). Sehr instruktiv ist der Vergleich mit der Frühfassung: die Modellspiele stehen nicht immer am selben Platz; das Arbeiten mit diesen Bausteinen wird hier ganz klar ersichtlich (zum Beispiel Thema h-Moll, T. 53f., als weiteres Element tritt hier eine Kurzfassung der Sequenz auf).

Ähnliche Gestaltungen habe ich in der Cembalo-Toccata G-Dur (BWV 916) und in der Orgelfuge a-Moll (BWV 543/2) beobachtet. In der Schlußfuge von BWV 916 stehen noch stärker „verzettelte“ Themen: T. 149, T. 173. Die einzelnen Elemente des Themas werden dabei enggeführt. In der genannten Orgelfuge dient diese Technik der Schlußsteigerung: in T. 113f. wird das Thema mit drei Köpfen und zwei Sequenzen gesetzt.

Ein Teilaspekt dieser Wiederholungstechnik ist die „Vorbereitung“ eines Fugenthemas durch Vorausnahme des Kopfes (vergleichbar auch der „Devise“ bei Choralzeilen), die bei Bach außerordentlich häufig auftritt. Auch diese Gestaltung könnte Bach bei Böhm kennengelernt haben, wie die Fugen in C-Dur oder d-Moll ausweisen.⁹⁸ Bach entwickelt aber gerade hierbei sehr viel eigene Phantasie: Engführung des Themenkopfes (Fuge c-Moll BWV 575, T. 47), stufenweise Annäherung an die Tonart des Themas (Fuge d-Moll

⁹⁶ Vielleicht darf man hier an eine „Zwischenstufe“ in der Entwicklung der Kolorierung denken? Sie wäre etwa 1710–1712 zu vermuten.

⁹⁷ A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 119 und 126.

⁹⁸ Präludium C-Dur, T. 59f.; Präludium d-Moll, T. 45f.

BWV 948, T. 17, T. 31, T. 43), in der Vorbereitung wird der Kopf auch umgekehrt (Fuge B-Dur nach Reinken BWV 954, T. 63), Vorbereitung durch zwei längere und zwei kürzere Fragmente (ebenda, T. 81). Fugenwischenspiele werden, auch in späteren Fugen, oft aus thematischen Motiven entwickelt. So kann etwa das Zwischenspiel T. 9f. in der Fuge c-Moll BWV 847 (Wohltemperiertes Klavier I) ohne weiteres als „Vorbereitung“ des nachfolgenden Themas aufgefaßt werden, da sein Hauptbestandteil der Themenkopf ist. Um diese Technik der „Vorbereitung“ als chronologisches Argument einzusetzen, wären exaktere Werkbetrachtungen nötig.

Arienritornelle und französische Tanztypen

Das zweite Hauptargument für den Einfluß von Böhms Stil auf den jungen Bach ist der Typus des „Continuo-Ritornells“ in einigen Choralbearbeitungen der beiden Komponisten.⁹⁹ Das Ideal eines „ariosen“ Stils, den Böhm in der Hamburger Oper – wahrscheinlich bei Johann Sigismund Kusser – kennengelernt hat, war für ihn so wegweisend, daß er Elemente davon in die Choralbearbeitung übernahm. Dieser Schritt zur „Ritornell-Form“ war sehr zukunfts-trächtig: man denke an die Schübler-Choräle oder an Formen bei Johann Ludwig Krebs, Gottfried August Homilius oder Christian Gotthilf Tag; Böhm schuf damit den Haupttypus der Choralbearbeitung des 18. Jahrhunderts.¹⁰⁰ Eine größere Zahl von Arienritornellen in der Oper „Erindo“ von Kusser besteht aus den zwei Elementen Sequenz + Kadenz.¹⁰¹ Diese uns heute fast zu simpel anmutende Formel scheint damals eine große Durchschlagskraft gehabt zu haben (nicht unähnlich der „Vivaldi-Welle“ zwanzig Jahre später). Das Sequenzmotiv beherrscht oft als „basso ostinato“ auch die gesungenen Teile der Arie.¹⁰² Die Struktur „Sequenz + Kadenz“ darf als Vorstufe zum Prototyp des spätbarocken Ritornells, zum „Fortspinnungstypus“ gelten. Zu seiner vollen Ausbildung fehlt nur noch die Formulierung eines prägnanten „Kopfes“.¹⁰³ In Beispiel 4 zeigt das Ritornell Böhms einen Ansatz zur Ausbildung des „Kopfes“: das Hauptmotiv umschreibt zuerst die Stufen von

⁹⁹ Spitta I, S. 205, S. 209.

¹⁰⁰ F. Dietrich, BJ 1929, S. 74f. und besonders S. 86.

¹⁰¹ Beispiele: Nr. 2, 3, 21, 28, 34, 36, 38.

¹⁰² In Dürr St (S. 122 und öfter) ist der Terminus „Ostinatotypus“ für diese Baß-Ritornelle gewählt. In den frühen Bach-Kantaten ist das Hauptmotiv des Baß-Ritornells fast immer für die ganze Arie als „Basso ostinato“ oder „Basso quasi ostinato“ beibehalten. Der Terminus ist also berechtigt. Anders bei Böhm, wo etwa in „Vater unser im Himmelreich“ (manualiter) das Ritornell nur einen Rahmen bildet, die Begleitung des Choral aber nicht motivgeprägt verläuft. Ich ziehe deshalb den neutraleren Begriff „Continuo-Ritornell“ (oder gegebenenfalls „Oberstimmen-Ritornell“) vor.

¹⁰³ A. Dürr (Dürr St, S. 122) bezeichnet (im Anschluß an W. Fischer) den Ostinatotypus als einteiliges Melodiegebilde. Die hier gegebene Darstellung rechnet schon bei diesen Continuo-Ritornellen mit zwei Elementen (Sequenz + Kadenz). Ausführlichere Studien zur Entstehungsgeschichte des Fortspinnungstypus sind mir nicht bekanntgeworden. Der Begriff wurde geprägt von Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Beihefte DTÖ, Heft 3, S. 24f. Zur Kritik dieses Terminus siehe Dürr St, S. 121.

g-Moll: I-V-I, bevor in die fallende Sequenz eingetreten wird. Dieser geschlossene harmonische Vorgang hat die Funktion „Themenkopf“ (man denke etwa an Vivaldis lapidares I-V-I im 1. Satz von BWV 593), wenn auch nur in harmonischer Hinsicht. In Kussers Arienritornell (Beispiel 4) fehlt dieser harmonische Fixpunkt zu Beginn. Den fertigen Fortspinnungstypus zeigt dann Bachs Bicinium-Variation aus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“: die Stufenfolge des Quintfalls bleibt sich genau gleich, der Kadenzvorgang ist ebenso knapp. Vorangestellt ist aber ein Kopf, der zudem den Beginn der Chormelodie zitiert.

Nach den Untersuchungen Alfred Dürrs dominiert in den Arien der Mühlhäuser Kantaten „der Ostinatotypus in der Ritornellbildung und mit ihm der Vokalsatz über einen Basso quasi ostinato“.¹⁰⁴ Die Wahrscheinlichkeit ist also groß, daß die entsprechenden Orgelchoralbearbeitungen ebenfalls „um 1708“ entstanden sind. Es handelt sich dabei um Partita II aus BWV 767 und um den Anfangsteil aus BWV 718; in beiden Stücken ist der Fortspinnungstypus noch nicht zu erkennen. Die Arien des Kantatenjahrgangs 1714 sind mehrheitlich nach dem Fortspinnungstypus gebaut; Ritornelle des „Ostinatotypus“ sind 1714 weiterhin vorhanden, treten aber in den Kantaten von 1715 stark zurück.¹⁰⁵ Die oben angestellten Überlegungen zur zeitlichen Reihenfolge der Bicinien aus BWV 767 und 768 werden dadurch bestätigt: der vollständig ausgebildete Fortspinnungstypus von BWV 768 entspricht einem späteren Stadium (näher bei 1714 als bei 1708).

Es ist bemerkenswert, daß die Handschrift *P 802* sehr viele „Ritornell-Choralbearbeitungen“ enthält; sie spiegelt das Interesse des Bach-Walther-Kreises an dieser „modernen“ Form. Fast alle einschlägigen Böhm-Werke sind hier enthalten, die meisten von Johann Gottfried Walther geschrieben. Johann Tobias Krebs notiert sich die beiden Verse „Aus tiefer Not“ (Vers 2) und „Freu dich sehr“ (Partita 12, in F-Dur), losgelöst von ihrem zyklischen Zusammenhang, offensichtlich aus Interesse an der kompositorischen Faktur. In die gleiche Richtung weist Krebs' Abschrift von „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Verse 4 und 3) von Johann Gottfried Walther.¹⁰⁶ Er macht eigene Kompositionsversuche in ähnlicher, allerdings einfacher Art.¹⁰⁷ Schließlich enthält das Manuskript auch die Bachschen Partiten BWV 767 und 768 sowie die großen Weimarer Choralbearbeitungen, welche die Ritornellform in meisterhafter Art weiterentwickeln.

Zu den direkten Übernahmen aus dem Opernstil Kussers zählen bei Böhm wohl auch die französischen Tanztypen, die in Choralbearbeitungen integriert

¹⁰⁴ Dürre St., S. 167.

¹⁰⁵ Ebd., S. 170–172.

¹⁰⁶ Siehe das Inhaltsverzeichnis von *P 802* bei Zietz, a. a. O. (vgl. Fußnote 65), S. 15f.

¹⁰⁷ Das Bicinium „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ ist publiziert in der Sammlung *ABC van de Barok*, hrsg. von E. Kooiman, Hilversum 1979 (HARMONIA-UIT-GAVE). Diese Beobachtungen sind ein weiteres Indiz dafür, die ganze Handschrift *P 802* in die Weimarer Zeit vor 1717 zu datieren. Siehe oben Fußnote 66.

werden. Im „Erindo“ von Kusser (1694)¹⁰⁸ sind einige (gesungene) Stücke ganz konkret mit Tanzbezeichnungen wie Gavotte (Nr. 13, 24, 32), Menuett (Nr. 17) oder Bourrée (Nr. 19, 26) versehen. Merkwürdigerweise fehlt dieser Hinweis beim langsameren Dreiermetrum, das der Sarabande-Bewegung ähnlich ist (Nr. 8, 12; 3/2-Takt, Viertaktperiodik); die Anweisung „con affetto“ verlangt vom Sänger eher „bel canto“ als französische Delikatesse. Sehr verwandte Strukturen komponiert Böhm in den Elmenhorst-Liedern, freilich ohne Nennung der „weltlichen“ Tanzbezeichnungen: Menuett-Bewegung (Nr. 31, 86), Sarabande-Bewegung (Nr. 12, 69)¹⁰⁹. In den Choralbearbeitungen Böhms könnte man folgende Zuordnungen erwägen:

Menuett: „Ach wie nichtig“, Partita 6 (vgl. Kusser, Erindo, Nr. 17), „Christe, der du bist Tag und Licht“, Vers 1 (oder Sarabande?).

Sarabande: „Ach wie nichtig“, Partita 8; „Auf meinen lieben Gott“, Vers 4 (vgl. Kusser, Erindo, Nr. 12, „con affetto“ könnte auch für das Stück von Böhm gelten!).

Passepied: „Aus tiefer Not“, Vers 2 (vgl. Kusser, Erindo, Nr. 43, 44).

Gigue: „Christe, der du bist Tag und Licht“, Vers 2, Schlußabschnitt (6/8-Takt, vgl. Böhm, Suite a-Moll, Gigue).

Daß Tanzrhythmen in Bachs Choralbearbeitungen integriert sind, hat Fritz Dietrich (schon mit deutlichem Hinweis auf Böhm) im Bach-Jahrbuch 1929 hervorgehoben. Seine Arbeit zeigt aber auch, daß es nicht so einfach ist, hier eindeutige Zuweisungen zu treffen. Bachs Rhythmik kompliziert sich gegenüber den schlichteren Vorbildern bei Kusser oder Böhm sehr bald. So könnte man in der Partita VII von „O Gott, du frommer Gott“ (BWV 767) in Analogie zur genannten Partita VI aus Böhms „Ach wie nichtig“ eine Menuett-Bewegung erblicken. Für die durchgehende Achtelbewegung kann ich aber nirgends ein Vorbild finden.¹¹⁰ Als Sarabande-Typ gelten im allgemeinen die Partita X aus BWV 768, die Bearbeitungen „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ (BWV 652), „An Wasserflüssen Babylon“ (BWV 653) und „Schmücke dich, o liebe Seele“ (BWV 654). Die ersten beiden haben zweifellos einen schnelleren „Schritt“ als die letztgenannten; vielleicht darf man da an die französische Bezeichnung „Sarabande grave“ denken.

Bezüglich des Vokalwerkes stellt Doris Finke-Hecklinger fest: „Für die Weimarer Zeit gilt allgemein, daß ausgeprägte tanzrhythmische Modelle fehlen.“¹¹¹ Diese Aussage bedürfte einer erneuten Überprüfung. Die Arie „Tief gebückt“ (Nr. 4) aus Kantate BWV 199 gleicht in der Rhythmik und in der Baßgestaltung ausgesprochen stark dem Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“. Vergleiche mit frühen Klaviersuiten Bachs sind deshalb erschwert, weil die Entstehungszeit dieser Werke noch viele Fragen offenläßt. In der relativen Chronologie, die Hartwig Eichberg aufgestellt hat, kommen für die Weimarer Zeit nur BWV 996 und 823 in Frage. Hätte sich Bach in der „expansiven“ Weimarer Periode wirklich nur mit zwei Werken zur Gattung

¹⁰⁸ Kusser, a. a. O. (vgl. Fußnote 30).

¹⁰⁹ Hinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder, a. a. O. (vgl. Fußnote 37).

¹¹⁰ Zu diesem Achtelmotiv aus BWV 767/7 vgl. unten Notenbeispiel 5.

¹¹¹ *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, TBSt 6, S. 132.

der Suite geäußert? Die Englischen Suiten müßten unter diesem Gesichtspunkt genauer betrachtet werden.¹¹²

Inwieweit Bach selbst mit dem Stil der Oper um 1700 in Berührung gekommen sei, wird in der Bach-Forschung wenig diskutiert. Der Inhalt der beiden Handschriften Mö und ABB macht deutlich, daß Bachs Bruder Johann Christoph¹¹³ in seiner Sammeltätigkeit auch diesen Bereich mit Interesse verfolgt hat. Drei Eintragungen deuten direkt auf das Opernrepertoire: Lully, Chaconne aus Phaeton (Klavierauszug in Mö), Steffani, Overture, Entrée, Gigue und Entrée aus Briseïde (Klavierauszug in Mö) und Marais, längere Suite aus Alcide (Klavierauszug im ABB; ein „Air de Trompette“ ist wahrscheinlich Vorbild für das fast gleichnamige Stück in BWV 832). Ob diese Opern von Lully und Marais in Nord- oder Mitteldeutschland aufgeführt worden sind, müßte genauer untersucht werden.¹¹⁴ Die Steffani-Oper Briseïde ist 1696 für Hannover komponiert; einige Opern Steffanis wurden auch in deutscher Übersetzung in Hamburg gegeben; nach Hellmuth Christian Wolff ist aber Briseïde nicht dabei.¹¹⁵ Die drei Eintragungen in Mö und ABB deuten somit nicht auf einen unmittelbaren Kontakt Bachs zur Hamburger Oper.

Eng verwandt mit der Oper ist die Orchestersuite (Ouvèture) mit ihren Ballett-Tanztypen, die in französisch orientierten Opern eine große Rolle spielten. Viele dieser Suiten sind aus Opern zusammengestellt, andere sind selbständige Kompositionen. Im Schaffen Kussers sind Oper und Ouvèture die beiden Schwerpunkte.¹¹⁶ In der Quellengruppe Mö und ABB ist dieser Bereich mit nicht weniger als sieben Eintragungen vertreten: Coberg (Mö Nr. 1), Pez (Mö Nr. 4), Anonymus (Mö Nr. 39 bzw. 35), Telemann (ABB Nr. 7, Klavierübertragung eines Orchesterwerks), Böhm (ABB Nr. 8, Ouvèture D-Dur), Pestel (ABB Nr. 12) und Bach (ABB Nr. 13, Ouvèture F-Dur BWV 820). Daß diese Gattung im Arnstädter Umkreis Bachs geradezu eine Modeerscheinung war, dürfte deutlich sein.

¹¹² H. Eichberg im Krit. Bericht zu NBA V/10, besonders S. 15; Hill, a. a. O. (vgl. Fußnote 61). Die Quellenlage der Englischen Suiten ist sehr ungünstig; nur für die A-Dur-Suite BWV 806 ist eine Entstehung in Bachs Köthener Zeit auszumachen. Dieser Fassung BWV 806 voraus ging eine ältere Version (BWV 806a), die durch J. G. Walther überliefert ist. A. Dürr stellt die Frage, ob diese Frühfassung in die Weimarer Zeit zu verlegen sei; mit diplomatischen Methoden kann aber eine Bestätigung nicht gegeben werden. Siehe A. Dürr, Krit. Bericht zu NBA V/7, besonders S. 85f. Hans Eppstein (BJ 1976, S. 35f.) betrachtet die Englischen Suiten als die früheste der Suitensammlungen (vor den Sammlungen für Violoncello beziehungsweise Violine).

¹¹³ Vgl. oben den Abschnitt II.

¹¹⁴ Matthesons Opernverzeichnis nennt für Hamburg von Lully „Acis und Galathee“ (1689), „Achilles und Polixena“ (1692, von Lully unvollständig hinterlassen, von Colasse beendet). Siehe Chrysander, a. a. O. (vgl. Fußnote 25), Sp. 215f.

¹¹⁵ *Die Barockoper in Hamburg*, Wolfenbüttel 1957, Bd. I, S. 239.

¹¹⁶ Siehe die kurze Skizze über Kusser oben im Abschnitt I. Von ihm existieren vier gedruckte Ouvèturen-Sammlungen. Eine flüchtige Durchsicht hat vermutete Beziehungen zu Böhm (Ouvèture D-Dur) oder zu Mö und ABB nicht bestätigt. Kusser nennt diese Werke geradezu „Ouvètures de Theatre“. Vgl. *Ouvèture IV, aus „Composition de Musique“* (1682), hrsg. von H. Osthoff, Nagels Musik-Archiv Nr. 100 (1933).

Choralbearbeitungen mit Fugierung aller Zeilen

Die Choralfuge (oder Choralfughette) über die erste Chorzeile (seltener über die ersten beiden Zeilen) ist in der mitteldeutschen Orgelmusik beheimatet.¹¹⁷ Nur wenige Komponisten haben dieses „Fughetten-Prinzip“ auf einen ganzen Choral angewendet; besonders charakteristisch ist diese Form für Friedrich Wilhelm Zachow. Die Neuausgabe enthält neun solcher „Fughetten durch alle Zeilen“, die gerne in *Stile-antico*-Notation (Allabreve-Takt mit wenigen Achteln) ein altertümliches Gepräge entfalten.¹¹⁸

Daß Böhm diesen Fughetten-Gedanken aufgreift, dürfte auf seine mitteldeutsche Herkunft zurückzuführen sein. Wenn eine Darstellung mit Pedal oder sogar „à 2 Clav. et Ped.“ hinzukommt, so entsteht eine eigentümliche Mischung zwischen c.f.-Darstellung und Fughetten-Prinzip. Man kann diese Form auffassen entweder als Fuge durch alle Choralzeilen, wobei aber doch eine Stimme c.f.-tragend hervorgehoben ist, oder als c.f.-Bearbeitung, bei der die Vorimitationen gleiche Mensur aufweisen wie der c.f.¹¹⁹ Böhm entwickelt eine reiche Phantasie, kaum ein Stück ist nach einem Schema gebaut. Als Beispiel sei der letzte Vers des Zyklus „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ skizziert. In der 1. Zeile ist die Fughette klar ausgebildet; die 2. Zeile setzt an die Stelle der Imitation ein Modellspiel (F-Dur/d-Moll/g-Moll/C-Dur/F-Dur); die Fugierung der 3. Zeile ist unvollständig, und bei der 4. sind die Einsätze enggeführt.

Die folgende Liste Bachscher Choralbearbeitungen, in welchen ähnliche Gestaltungen realisiert sind, ist wieder in der vermuteten chronologischen Reihenfolge gegeben:

„Vom Himmel hoch da komm ich her“ („Fuga“) BWV 700

„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 741

„Valet will ich dir geben“ (B-Dur) BWV 735a; Plauener Orgelbuch „vor 1710“

„Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 666a; P 802 (J. G. Walther)

„Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665a; P 802 (J. G. Walther)

„Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ BWV 652a; P 802 (J. T. Krebs)

BWV 700 und 741 gehören nach allgemeiner Ansicht einer sehr frühen Schicht an; satztechnische Eigenheiten (Parallelführung von linker Hand und Pedal in BWV 700, Übergang einer Stimme vom Manual ins Pedal in BWV 741) deuten in diese Richtung, müßten aber durch ausführliche Vergleiche ergänzt werden. Vielleicht sollten für diese beiden Werke auch mitteldeutsche Vorbilder in Betracht gezogen werden (Zachow? Johann Michael Bach?). Stilistisch eng verknüpft sind aber die vier letztgenannten Stücke. „Valet will ich dir geben“ wird wegen des Modellspiels vor der 5. Choralzeile mit Böhm in

¹¹⁷ Dietrich, Geschichte (vgl. Fußnote 74), S. 63f.

¹¹⁸ Friedrich Wilhelm Zachow, *Gesammelte Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. von H. Lohmann, Wiesbaden 1966. Beispiele: Nr. 12, 13, 28, 32 etc. Zwei dieser Werke sind in der „Neumeister-Sammlung“ enthalten: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und „Erbarm dich mein, o Herre Gott“. Zur Neumeister-Sammlung vgl. Fußnote 62.

¹¹⁹ Hinweis auf diesen Typus bei F. Dietrich, BJ 1929, S. 61, und bei U. Meyer, BJ 1974, S. 76.

Verbindung gebracht; bei der Wiederholung der 1. Zeile (T. 17f.) ist die Chormelodie in ein typisch Böhmsches Motivspiel „eingehüllt“. In der Frühfassung BWV 735a erscheint zu Beginn der 6. Zeile unerwartet der „verhäkelte“ luthé-Satz und verschwindet ebenso unvermutet wieder.¹²⁰ Diese Stelle hat Bach bei der Überarbeitung (BWV 735) eliminiert. Ein Vergleich mit Böhms „Vater unser im Himmelreich“ (Pedal-c.f.) bekräftigt diese Verwandtschaft sowohl in der formalen Disposition als auch in vielen Details.

„Jesus Christus, unser Heiland“ (manualiter, BWV 666) gestaltet die vier Choralzeilen recht unterschiedlich. Es findet dabei eine Entfaltung statt, die sich im Motivischen und im Rhythmischen vollzieht. Die 4. Zeile erreicht dann die vollständige Fughette mit der Stimmfolge Tenor – Alt – Baß – Sopran, wie sie in BWV 665 konsequent durchgeführt ist. Vielleicht ist es berechtigt, hier von einer „Vorstufe“ zu sprechen.

In BWV 665 und 652 ist mit der durchgehenden Anwendung der genannten Einsatzfolge eine „ideale Ausprägung“¹²¹ des Typus erreicht. Der dritte Themeneinsatz wird in beiden Fällen vom Pedal übernommen, der vierte liegt im Sopran (bei BWV 652 zusätzlich durch Kolorierung und solistische Registrierung hervorgehoben). Die abschließende Bestätigung jeder Zeilenfughette liegt also auch bei BWV 665 im Sopran; das Werk als zur Gruppe „Pedal-c.f.“ gehörig einzustufen, trifft den Sachverhalt nicht ganz.¹²²

Die Vermutung, daß dieser Böhmsche Typus der Choralbearbeitung eher zur Werkgruppe „um 1708“ als zu derjenigen „um 1714“ gehört, kann durch eine Reihe von Beobachtungen gestützt werden.

1. BWV 735a ist durch die Überlieferung im Plauer Orgelbuch mit „wahrscheinlich vor 1710“ relativ gut gesichert. Die 2. Zeile von BWV 665 (T. 14f.) zeigt erstaunliche Ähnlichkeit mit der 3. Zeile von BWV 735a (T. 30f., verhäkelte Rhythmik, Zwischenspielmotiv).¹²³ Die Form „Fugierung durch alle Zeilen“ findet sich zwar nicht in der Gruppe der Mühlhäuser Kantaten. Dennoch lassen sich einige verwandte Züge namhaft machen. Die bekannte, von Zeile zu Zeile wechselnde Textausdeutung in BWV 665 (insbesondere Chromatik zum Text „durch das bitter Leiden sein“) findet eine Analogie in der Arie 2 aus BWV 71. In T. 22 erscheint auf die Worte „saurer Tritt“ eine unerwartete, im Stück sonst fremde chromatische Wendung. Eine solche „punktuelle“ Symbolik dürfte dem kleingliedrigen Stil der Kantaten „um 1708“ mehr entsprechen als dem immer großräumiger werdenden Stil ab 1714. Man vergleiche auch die plötzliche Chromatik gegen den Schluß von BWV 656, die nur gerade durch das Wort „verzagen“ legitimiert ist.

3. Eine Reihe von Weimarer Orgelchoralbearbeitungen kann mit Kantatensätzen von 1714–1716 in Verbindung gebracht werden. „Nun danket alle Gott“ (BWV 657) gleicht in seiner ganzen Faktur sehr weitgehend der Choralbearbeitung „Jesu, deine Passion“ aus

¹²⁰ BWV 735a, T. 51f.; zum „verhäkelten Satz“ siehe unten.

¹²¹ BJ 1974, S. 77 (U. Meyer).

¹²² So H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 191; P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 1980, Vol. II, S. 166. Die Baßstimme geht (wie in BWV 741) vom Manual ins Pedal über (Merkmal früher Entstehung); der Sopran ist in T. 10 durch eine Dehnung hervorgehoben. Siehe dazu auch BJ 1972, S. 70 (U. Meyer).

¹²³ In P 802 zeigen BWV 665a und 666a frühe Schriftformen J. G. Walthers, siehe oben Abschnitt II.

Kantate BWV 182 (1714). Der verkürzte c. f. der Fantasie „Komm, heiliger Geist“ BWV 651a erscheint ebenfalls verkürzt in der Pfingstkantate BWV 172 (Nr. 5, Duett mit instrumentalem c. f., Entstehungszeit 1714). Das Trio über „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 655) transponiert ein Kurz-Ritornell im Laufe des Stücks auf die Stufen T – D – Tp – Dp – S – T; analoge Transpositionen hat Alfred Dürr für die Sonata und die Arie Nr. 4 aus Kantate BWV 182 aufgezeigt.¹²⁴ Starke Modulationsbewegung prägt auch Bearbeitungen wie „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Kadenz in f-Moll vor c. f.-Einsatz auf b[♭]; Kadenz in As-Dur vor c. f.-Einsatz auf f[♯]) oder „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 662).¹²⁵ Differenzierte Kolorierung mit Notenwerten bis zum 64stel wurde schon oben als Stilmerkmal „um 1714“ beschrieben (weitere Beispiele: BWV 662, 614, 622, 641).

Diese Argumentation könnte weiter ausgebaut werden. Schon jetzt spricht aber vieles dafür, die Böhmsche Gruppe BWV 735a, 666, 665 und 652 näher beim Datum 1708, die letztgenannten Werke dagegen näher beim Datum 1714 anzusetzen. Diesen Zeitraum von sechs Jahren in Bachs Stilentwicklung genauer zu erhellen, dürfte nicht einfach sein. Ein nächster Schritt könnte in einem detaillierten Vergleich zwischen den Kantaten von 1714, 1715 und 1716 einerseits und der Tastenmusik der späten Weimarer Jahre andererseits bestehen.

Weitere Belege zum Stilvergleich Bach–Böhm

Die Verfahren der Wiederholungstechnik (besonders der Devise), der Ritornellbildung und der Tanzrhythmik sind besonders stringent für den Stilvergleich Bach–Böhm; genauer gesagt: es ist in hohem Maße wahrscheinlich, daß Bach diese Elemente gerade bei Böhm, und nicht bei einem anderen Komponisten kennengelernt hat. Wenn wir dies einmal als erwiesen annehmen, so können dazu eine Reihe von Nebenargumenten treten, von denen grundsätzlich auch denkbar wäre, daß Bach sie aus anderen Quellen geschöpft hätte, die sich aber gut in den Vergleich Bach–Böhm einfügen.

1. Style luthé. Eine besondere Ausprägung des lautenartigen Claviersatzes ist für einige Werke Böhms sehr charakteristisch: kleine auftaktige rhythmische Impulse werden von einer Stimme zur anderen gereicht. Ich wähle dafür den Ausdruck „verhäkelter Satz“. Als Beispiel für die Übernahme dieses Satztypus durch Bach zitiert schon Dietrich die Partita 5 aus Böhms „Wer nur den

¹²⁴ Dürr St, S. 92 und 138. Analoge Kurz-Ritornelle mit ähnlichen Transpositions-Stationen haben auch BWV 564 und 916. Vgl. H.-G. Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Strasbourg etc. 1970 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.), S. 58. H.-J. Schulze, Studien (vgl. Fußnote 56), S. 47, negiert für BWV 916 die Abhängigkeit von der Vivaldischen Konzertform (BWV 916 steht im ABB). Die genannten Stücke haben jedenfalls eine sehr verwandte Struktur und sind durch BWV 182 in die Umgebung von 1714 verwiesen. Dieses Kurz-Ritornell hat doch wohl ein italienisches Concerto-Vorbild, vielleicht aber nicht bei Vivaldi?

¹²⁵ In die gleiche Richtung weisen einige Gedanken, die W. Breig in seinem Aufsatz *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik* formuliert hat. Vgl. *Bach und die italienische Musik – Bach e la musica italiana. Tagungsbericht – Atti del colloquio tenuto il 24/25 settembre 1985*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venezia 1987 (Centro tedesco di studi veneziani. Quaderni. 36.).

lieben Gott läßt walten“ und die Partita VII aus BWV 766.¹²⁶ Ein akkordisches Grundgerüst wird durch diese auftaktigen Impulse belebt und (wie meist beim *style luthé*) in einen weich und geschmeidig klingenden Satz verwandelt.¹²⁷

Einige Nachweise bei Bach: Toccata D-Dur (BWV 912), T. 96f. (vgl. Böhms Capriccio D-Dur, T. 17f.); Toccata e-Moll (BWV 914), T. 62f. (diese Stelle könnte allerdings auch von Buxtehude beeinflusst sein, vgl. Canzona BuxWV 166, T. 31). Der verhäkelte Satz tritt gelegentlich unvermutet in einer sonst polyphonen Umgebung auf: „Legrenzi-Fuge“ c-Moll (BWV 574 bzw. 574b, ABB), T. 68; Fughette „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 699) T. 10f. Auch für BWV 766 ist charakteristisch, daß dieser verhäkelte Satz (ohne Motivprägung) neben Variationen steht, die eine sehr profilierte Motivprägung aufweisen. Zum Vergleich darf wohl auch die sehr raffinierte Baßgestaltung aus dem Chor Nr. 6 der Kantate 71 herangezogen werden, die auf andere Art einen *luthé*-Effekt erzielt (man sehe die ineinander greifenden Stimmen Violoncello, Fagotto und Violine/Organo).

2. Die Freistimmigkeit des Claviersatzes ist bei Böhm extrem. Ab und zu wechselt Zweistimmigkeit mit geballter Akkordik (Ouverture D-Dur, Schluß der Chaconne), in Choralsätzen werden Quint- und Oktavparallelen unbedenklich in Kauf genommen (Partita „Gelobet seist du, Jesu Christ“). Analoge Beispiele bei Bach sind etwa die Choralsätze von BWV 766 und 767 oder der Schluß der D-Dur-Fuge BWV 532/2. In der Kantate 71 hat die linke Hand des Generalbaßspielers einige ausgeschriebene C-Dur-Akkorde in der großen Oktave zu greifen; ein überdeutliches Indiz, daß die Vollstimmigkeit in der Zeit „um 1708“ bei Bach aktuell war.

3. Zur „Geschmeidigkeit“ des Claviersatzes ist auch die Bezeichnung des Notenbildes mit Legatobögen und mit Ornamentzeichen zu rechnen. Beides könnte sehr wohl aus Böhms „Werkstatt“ in diejenige Bachs übergegangen sein. Auffallend ist, daß im ABB einige Werke überreich mit französischer Ornamentik versehen sind;¹²⁸ Johann Gottfried Walther steht seit langem in dem Ruf, nicht nur eigene, sondern auch fremde Stücke mit Verzierungen angereichert zu haben. Johann Sebastian Bach verwendet von den frühesten erhaltenen Autographen an französische Ornamentzeichen.

IV. UNTERWEGS ZU EINER STILGESCHICHTE BACHS

Um die Zentren 1704/1705, 1708 und 1714 versuchte ich, einige Orgel- und Cembalokompositionen Bachs zu gruppieren. Das Hauptgewicht der Darstellung wurde auf satztechnische Elemente gelegt, die Bach wahrscheinlich aus dem Clavierstil Georg Böhms übernommen hat. Wie öfter gesagt wurde, sehe ich das Zentrum dieser Beeinflussung „um 1708“. Es muß hier aber betont werden, daß diese „Böhmsche Schicht“ bei weitem nicht das einzige

¹²⁶ F. Dietrich, BJ 1929, S. 36.

¹²⁷ Die Absicht der *luthé*-Schreibweise dürfte meist ein „geschmeidig“ klingender Satz gewesen sein. Daniel Vetter verlangt vom Spieler, daß „alles *douce* geschleift werden soll“ (Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, Leipzig 1709; Reprint Hildesheim 1985), dies für einen (allerdings reichlich banalen) *luthé*-Satz. Weitere Beispiele bei Böhm: Suite F-Dur, Allemande; „Gelobet seist du, Jesu Christ“, Variation 4.

¹²⁸ Z. B. BWV 916; vgl. dazu auch H.-J. Schulze, Studien, S. 85. Zur französischen Ornamentik siehe Fußnote 34.

Kennzeichen der Werke um 1708 darstellt. Einige Bemerkungen zur Choralpartita „Christ, der du bist der helle Tag“ (BWV 766) mögen dies verdeutlichen.

Partita III gehört jenem mitteldeutschen Typus an, bei dem im drei- bis vierstimmigen Satz „ein Motiv oder eine Figur wie ein Ball zwischen den Stimmen hin- und hergeworfen wird“.¹²⁹ Es handelt sich dabei um Bausteine, die sich teilweise bis in die weltliche Liedvariation des Frühbarock zurückverfolgen lassen.¹³⁰ Diese strikte motivische Arbeit ist bei Böhms selten anzutreffen; einige Partiten Böhms kranken geradezu daran, daß in jeder Variation zu viele (und darum immer wieder ähnliche) Motive auftreten. Insbesondere habe ich ein Motiv, das 32stel-Noten als konsequentes Element festhält, bei Böhms nicht beobachten können. Hingegen finden sich verwandte Motive mit dem *Figura-corta*-Rhythmus oft bei Pachelbel oder Zachow.¹³¹ Die Choralpartiten BWV 766 und 767 verbinden Elemente der mitteldeutschen Claviermusik mit Elementen Böhms zu etwas unverwechselbar Neuem, das nur einem Musiker vom Format Bachs gelingen konnte. Die Ausnutzung der technischen Möglichkeiten ist bei BWV 766/3 bedeutend gesteigert: das Stück ist schwieriger auszuführen als jede Variation von Pachelbel oder Böhms. Auch die Aussagekraft ist gegenüber früheren Meistern gesteigert. Es sei daran erinnert, daß „um 1708“ ein Werk wie der *Actus tragicus*, „ein Geniewerk, wie es auch großen Meistern nur selten gelingt“,¹³² in Bachs Componierstube entstand. Gerade die Choralpartita BWV 766 erinnert in ihrem f-Moll-Stimmungsgehalt oft an den *Actus tragicus*.

Die Werkgruppe um 1708 kann noch durch eine Reihe weiterer Elemente verknüpft werden, die ihren Ursprung nicht im Stil Georg Böhms haben. Alfred Dürr hat in seinen „Studien“ eine Reihe von Motiven genannt, die für die Gruppe der Mühlhäuser Kantaten charakteristisch ist. So läßt sich etwa

das von Dürr beschriebene Motiv  ¹³³ auch in Clavierwerken beobachten: BWV 718, T. 8f.; BWV 768, Var. I, T. 25; BWV 659a, T. 19 und 20; in der revidierten Fassung BWV 659 steht es nur noch in T. 20.

Ein wichtiges Motiv für diese Werkgruppe sehe ich in einer Formel, die bei der Quinte oder Sexte beginnt und über die Terz zum Grundton geführt wird. Beispiel 5 vereinigt einige Varianten dieser Floskel.¹³⁴ Es scheint mir, daß Bach in späteren Werken nicht mehr mit solch kleingliedrigen Bausteinen arbeitet. Diese Andeutungen müssen hier genügen; sie machen aber auch

¹²⁹ F. Dietrich, BJ 1929, S. 30.

¹³⁰ Ebd., S. 32f.

¹³¹ Z. B. in Pachelbels *Hexachordum Apollinis* (hrsg. von H. J. Moser und T. Fedtke, Kassel etc. 1958), *Aria quinta*, Var. 1, oder bei Zachow (vgl. Fußnote 118) in Variation 6 von „Jesu, meine Freude“.

¹³² Dürr K, S. 611f.

¹³³ Dürr St, S. 178.

¹³⁴ Unter die gern genannten, für die Frühzeit typischen „Partitenfiguren“ kann diese Formel wohl nicht mehr gerechnet werden. Dürr St, S. 180, zitiert die Tonfolge e“ g“ e“ h“ g“ als Charakteristikum von BWV 71 und 131.

deutlich, wie schwierig es ist, alle diese Detailbeobachtungen in einer einigermaßen übersichtlichen Form darzustellen.

Für die Stilphase um 1704 liegen die Untersuchungen von Elke Krüger vor, die vor allem um das Capriccio BWV 992 und um die g-Moll-Fuge BWV 535 a kreisen. Trotz ihrer von Christoph Wolff gerügten methodischen Mängel¹³⁵ stellt diese Arbeit eine Reihe von stilkundlichen Argumenten bereit, die den Arnstädter Tonsatz Bachs präziser fassen. Aus der Sicht der vorliegenden Studie seien einige der Hauptargumente von Elke Krüger kurz kommentiert.

1. Schneller Akzidentienwechsel; Wirkung des einzelnen Modulationsschrittes ist relativ schwach und nicht in einen größeren Zusammenhang eingeordnet; oft eilige Rückkehr zur Ausgangstonart.¹³⁶ Dieses Argument scheint mir wichtig zur Unterscheidung der Stufen 1704 und 1708. Die Beispiele auf S. 18–24 in der Studie von Krüger beleuchten die Satztechnik um 1704. In den Kantaten der Mühlhäuser Zeit ist schon ein „größerer Bogen“ erreicht. Bei einigen Stücken hat man geradezu den Eindruck, daß die Modelltechnik Bach erlaubt, mit einfachen Mitteln einen weiten Bogen zu spannen: der Chorsatz Nr. 6 „Du wollest dem Feinde nicht geben“ aus Kantate 71 besteht fast ausschließlich aus kurzen, modellhaften Elementen. Von eiligen Modulationsschritten kann hier nicht mehr die Rede sein. Ähnlich aus Modellbausteinen zusammengesetzt ist das Präludium D-Dur BWV 532/1.

2. Charakteristisch für die Arnstädter Zeit sind ferner einige motivische Verfahrensweisen.¹³⁷ Schnelle Klopfmotive (BWV 535 a, T. 37; Krüger, Beisp. 10) finden sich nicht mehr um 1708. Die Vorliebe für volltaktige Klopfmotive verliert sich wohl auch vor den Mühlhäuser Kantaten. Die Unverbindlichkeit der Motivik um 1704 (Krüger, S. 59) weicht bis 1708 deutlicher strukturierten Formulierungen (BWV 71, Arioso Nr. 4, Mittelteil).

3. Fugenstruktur ohne oder mit nur kurzem Modulationsteil.¹³⁸ Dieses Merkmal gilt für die Stufe 1704 ebenso wie für diejenige um 1708 (vgl. die Fugen in den Kantaten 71 und 131). Auch die Fugen Böhms verlassen den Raum Tonika–Dominante kaum. Stärker ausgreifende Modulationen wurden oben bei Choralbearbeitungen, die den Kantaten von 1714 verwandt sind, beobachtet. Auch für die Fugentechnik dürfte diese Entwicklung (wohl etwa halbwegs) zwischen 1708 und 1714 stattgefunden haben.

4. Ausgesprochen weitgespannte Modulationsvorgänge, wie sie etwa in BWV 964 und 965 (Krügers Beisp. 35 und 36) anzutreffen sind, wären demnach ebenfalls in eine Stilstufe zwischen 1708 und 1714 einzuordnen. Durch zahlreiche Vergleiche läßt sich wohl allmählich Bachs Stil „um 1710–1712“ genauer beschreiben.¹³⁹

¹³⁵ Krüger, a. a. O. (vgl. Fußnote 6). Rezension durch C. Wolff, Mf 26, 1973, S. 131.

¹³⁶ A. a. O., S. 19f.

¹³⁷ Ebd., S. 54f.

¹³⁸ Ebd., S. 13f.

¹³⁹ Eine Diskussion der von G. B. Stauffer (*The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980) vorgeschlagenen Chronologie der Orgelpräludien muß aus Umfangsgründen hier unterbleiben. Die in der vorliegenden Studie formulierten Argumente widersprechen z. T. den Datierungen von Stauffer, S. 92–93.

Als Johann Sebastian Bach 1702 Lüneburg verließ, nahm er höchstwahrscheinlich Abschriften von Werken Georg Böhms mit. Warum aber ist der Stileinfluß Böhms – wie wir zu zeigen versuchten – erst um 1707/1708 in ausgeprägtem Maße vorhanden?

Die frühesten Kompositionen Bachs haben sich zweifellos ganz eng an die Vorbilder seiner Umgebung angeschlossen. Wenn in der „Neumeister-Sammlung“ Choralvorspiele unter Bachs Namen überliefert sind, die wie Pachelbel klingen, so sollte eine Nachahmung des 14jährigen, im Hause des Pachelbel-Schülers Johann Christoph Bach in Ohrdruf, nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Ob in dieser Frage jemals Klarheit zu gewinnen ist, möchte ich bezweifeln. In Arnstadt wurde Johann Kuhnau als Vorbild wichtig; daneben stehen einige (wenn auch wenige) Stücke, die sich sehr eng an Böhm anschließen. Für die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“ (BWV 770) ist es bezeichnend, daß die Partiten II und III sehr nahe bei Böhms Stil liegen, während der ariose $3/4$ -Takt von Partita IX mit seinen vielen Terz- und Sext-Parallelen Johann Kuhnau abgelauscht ist. Zur frühen Schicht der Böhm-Imitation möchte ich außerdem folgende Werke rechnen: BWV 947, 533, 700, 741 und 1120. In der Werkgruppe „um 1708“ gewinnt die Verarbeitung Böhmischer Elemente schon eine viel persönlichere Note. Ob Bach in dieser Zeit auch auf Vorbilder „hinter“ Böhm (also vor allem italienische Meister, etwa Corelli) zurückgriff, wäre im Detail zu untersuchen. Die Selbständigkeit in der Durchformung des musikalischen Satzes nimmt nach 1708 weiter zu, und mit einem Werk wie „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 659) dürfte ein Abschluß der Böhm-Rezeption erreicht sein (vermutete Datierung: „um 1710–1712“). Einzelne Elemente, wie die „Vorbereitung“ eines Fugenthemas durch Vorausschickung des Themenkopfes, hat Bach seiner Tonsprache ganz einverleibt (siehe zum Beispiel das sechsstimmige Ricercar aus dem Musikalischen Opfer).

Detaillierte Untersuchungen des Bachschen Stils stehen erst am Anfang. Die Argumente müßten umfassend geordnet werden – eine Arbeit, die ein einzelner kaum wird bewältigen können. Unsicherheitsfaktoren werden wohl nie ganz zu beseitigen sein. Was aber mehr zählt, ist die unendliche Freude, die ein Nachvollziehen der musikalischen „Gedankengänge“ Johann Sebastian Bachs gewährt.

Beispiel 1:

a) Georg Böhm, Präludium g-Moll, T. 29ff.

b) Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 71, Eingangschor, T. 8ff. (ohne die colla parte geführten Streicher)

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures with various notes, rests, and ornaments (trills and mordents).

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. It features similar notation to the first system, including notes, rests, and ornaments.

Senza Ripieni

Third system of musical notation, including vocal lines and basso continuo. The lyrics are: von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her.

Fourth system of musical notation, including vocal lines and basso continuo. The lyrics are: von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her, von Al - - - - - ters her.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

The second system is divided into two parts. The left part is labeled "Rückpositiv" and the right part is labeled "Oberwerk". Each part has its own treble and bass clef staves. The "Rückpositiv" part is in treble clef, and the "Oberwerk" part is in bass clef. The key signature remains one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music continues with similar rhythmic patterns as the first system.

The third system is also divided into two parts, "Rückpositiv" and "Oberwerk". In this system, the "Rückpositiv" part is in bass clef and the "Oberwerk" part is in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The musical notation continues with various note values and rests.

Beispiel 2:

- a) Georg Böhm, Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, Partita VII, Anfang
- b) Johann Sebastian Bach, Choralbearbeitung „Christ lag in Todesbanden“, BWV 718, T. 43ff.

Beispiel 3:

Johann Sebastian Bach, Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“, BWV 659a, T. 4ff., kolorierter Cantus firmus; darüber dekolorierte Fassung, zuoberst zur Orientierung die Choralzeile ohne Erweiterung

Beispiel 4, Anfangsritornelle:

- Johann Sigismund Kusser, „Erindo“, Arie Nr. 21 („Amor hat in meine Brust“)
- Georg Böhm, Choralbearbeitung „Auf meinen lieben Gott“, Vers 3
- Johann Sebastian Bach, Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“, BWV 768, Variatio 1

BWV 766/5, T. 1

Musical score for BWV 766/5, T. 1. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

BWV 766/5, T. 15

Musical score for BWV 766/5, T. 15. This section continues the piece from the previous system, showing the right hand's melodic development and the left hand's accompaniment.

BWV 718, T. 35

Musical score for BWV 718, T. 35. The score is in G major, 3/4 time, and features two staves. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

BWV 718, T. 38

Musical score for BWV 718, T. 38. This section continues the piece, showing the right hand's melodic line with slurs and the left hand's accompaniment with slurs and accents.

BWV 532/2, T. 16

Musical score for BWV 532/2, T. 16. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

BWV 735a, T. 2

Musical score for BWV 735a, T. 2. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

BWV 766/6, T. 9

Musical score for BWV 766/6, T. 9. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

BWV 915, T. 1

Musical score for BWV 915, T. 1. The score is in G major, 2/4 time, and consists of two staves. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes, and the left hand has a bass line with slurs and accents.

Schüler und Enkelschüler Johann Sebastian Bachs im ehemaligen schönburgischen Territorium

M

Von Walter Hüttel (Glauchau)

I.

Während der mehrhundertjährigen Herrschaft über ihr Hoheitsgebiet im südwestsächsischen Raum haben die Grafen von Schönburg sich stets auch die Entwicklung von Kunst und Kultur, die Förderung kirchlicher und schulischer Belange angelegen sein lassen. Seit der am 18. Oktober 1542 erfolgten Einführung der Reformation im Schönburgischen kam somit den geistlichen und kirchenmusikalischen Ämtern an den Hauptkirchen der Residenz- und Ephoralstädte – St. Georgen in Glauchau, St. Bartholomäus in Waldenburg¹ – eine hohe Bedeutung zu.²

Naturgemäß ergaben sich schon frühzeitig Verbindungen zur Leipziger Thomana; beispielsweise hat der nachmalige Glauchauer Superintendent Magister Sebastian Crell von 1612 bis 1622 als Rektor an der Thomasschule amtiert.³ Damit rückt eo ipso die überragende Persönlichkeit Johann Sebastian Bachs in das Blickfeld.⁴ Es darf als ein Symbolum fidei verstanden werden, wenn der originelle Glauchauer Redakteur Christian Albert Schiffner (1792 bis 1873), ein mit Robert Schumann befreundeter vielseitiger Gelehrter, in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ eine Aufsatzreihe über „Sebastian Bach's geistige Nachkommenschaft“ publizierte (1840).

II.

Am 11. Januar 1735, „abends halb 9. Uhr“, wurde dem Kauf- und Handelsmann George Samuel Barth und seiner Ehefrau, Christiana Sophia geb. Georgi, in Glauchau jener Sohn geboren, der in die Musikgeschichte eingehen sollte.⁵ Christian Samuel Barth ist laut eigenen Berichtes, wie Ernst Ludwig Gerber betont, nebst seinen Brüdern Georg Heinrich und Karl Friedrich Barth in der Thomasschule zu Leipzig bei Johann Sebastian Bach ausgebildet worden.⁶ Dann gelangte er über die höfischen Orchester von Rudolstadt,

¹ Die Ephorie Waldenburg, als deren erster Superintendent Georg Melhorn im Jahre 1557 eingewiesen wurde, hat bis 1878 existiert.

² Näheres darüber in W. Hüttel, *Musikgeschichte von Glauchau*, Dissertation B, Berlin 1977 (masch.-schr.), sowie *Zur Musikgeschichte der Stadt Glauchau und ihrer näheren Umgebung*, Glauchau 1986.

³ E. Eckardt, *Chronik von Glauchau*, Glauchau 1882, S. 326. Die Spruchmotetten op. 3 des Glauchauer Kantors Ewald Franz wurden 1904 in der Thomaskirche uraufgeführt.

⁴ Vgl. E. Möller, *Johann Sebastian Bach und seine Beziehungen zu Musikerpersönlichkeiten des jetzigen Bezirkes Karl-Marx-Stadt*, in: Beiträge zur Musikgeschichte des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, Teil 3, 1985, S. 9ff.

⁵ Kirchenbuch Glauchau, Taufregister 1735. Die Taufe fand am 13. Januar statt.

⁶ *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. I, Leipzig 1790, Sp. 109f. Vgl. Dok III, S. 475 und 692.

Weimar, Hannover und Kassel zur geachteten Position eines Kammermusikus der königlichen Hofkapelle in Kopenhagen. Immer wieder wurden die künstlerischen Qualitäten dieses berühmten Oboisten gepriesen, dessen Vortrag auf seinem Instrument allgemeinen Beifall fand⁷: „Als Bläser verband er mit einem trefflichen Ansatz und herrlichen Ton einen ungemein seelenvollen Ausdruck, welcher die Kenner zum Entzücken hinriß.“⁸ Mit berechtigtem Stolz nennt Christian Albert Schiffner den vorzüglichen Instrumentalisten neben Georgius Agricola und Heinrich Robert Stöckhardt unter den großen Söhnen Glauchaus.⁹

Während Christian Samuel Barth (1735–1809) sich in die Fremde wandte, erreichte Johann Gottlieb Söllner (1732–1798) die Kulmination seiner beruflichen Entwicklung im schönburgischen Hoheitsgebiet. Die Biographie hat Carl Gottlob Dietmann anschaulich überliefert.¹⁰ Als Sohn des Weberobermeisters Johann Söllner am 1. September 1732 in Zwickau geboren, kam Johann Gottlieb zur Zeit des Rektors Johann August Ernesti und des Konkretors Johann Friedrich Fischer auf die Leipziger Thomasschule, wo Johann Sebastian Bach den vorzüglichen Sänger sogleich in die erste Kantorei aufnahm. Söllner hat jahrelang als „Concertist“ fungiert, „welches ein äußerst seltener Fall bleiben wird“; auch ist er daselbst Präfekt gewesen. 1756 erfolgte zudem seine Immatrikulation an der Universität.¹¹ Nach Beendigung seines Studiums war er für kurze Zeit als Hauslehrer des angesehenen Handelsherrn Crusius in Chemnitz tätig.

In den Jahren 1758 bis 1770 betreute Söllner „das sehr mühsame Cantorat“¹² zu Ernstthal. Er hatte die Aufgabe, 150 Kinder bis zu den Schriften von Cornelius Nepos und Terentius zu unterrichten, Lebensläufe sowie Gevatterbriefe auszuschreiben und auch Predigten zu halten.¹³ Ausdrücklich werden sein Fleiß und seine Energie hierbei anerkannt. Obwohl ihm nur wenige Chorknaben und die Mitglieder der Adjuvantengesellschaft zu Gebote standen, hat Söllner in Ernstthal alle vierzehn Tage eine Kirchenmusik aufgeführt. Dann trat er, wie so mancher seiner Kollegen in damaliger Zeit, in den geistlichen Stand über. Zunächst war er Pfarrer von Schlunzig.¹⁴ Hier hat er während der Krankheit des Schulmeisters und der sogenannten Gnadenzeit „die Schule versorgt“¹⁵ und damit sicherlich auch die noch erhaltene prächtige Donati-Orgel¹⁶ gespielt. Dann wurde er als Archidiaconus (und Pastor von

⁷ Vgl. W. Hüttel, Art. *Christian Samuel Barth*, in: MGG 15.

⁸ Mendel-Reißmann, *Musicalisches Konversationslexikon*, Bd. I, 1870.

⁹ *Haus- und Schulbedarf der Kunde Sachsens für höhere Lehranstalten*, Grimma 1836.

¹⁰ *Kirchen- und Schulen-Geschichte der Hochreichsgräfl. Schönburgschen Länder in Meissen*, Breslau, Brieg und Leipzig 1787, S. 53ff. Vgl. Dok III, S. 429.

¹¹ R. Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch*, Teil 2, Freiberg/Sa. 1940, S. 886.

¹² *Sachsens Kirchen-Galerie*, Bd. 12, Dresden o. J., S. 220.

¹³ Eckardt, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 339.

¹⁴ Übergabe der Designationsurkunde am 30. Januar 1770.

¹⁵ Registratur des Superintendenten Mag. Barth. Voll Mitgeföhls berichtet Pastor Söllner am 15. Februar 1778 dem Ephorus vom Ableben seines Schulmeisters. Ephoralarchiv Glauchau (im folgenden stets: Ephoralarchiv), *W III f II 2*.

¹⁶ Geschaffen 1724 von Johannes Jacobus Donati d. Ä. aus Zwickau.

Gesau) nach Glauchau berufen. Unter dem 30. November 1781 geschah die vorläufige Ernennung,¹⁷ und im Vormittagsgottesdienst des 3. November 1782 hat Pastor Söllner aus Schlunzig seine Probepredigt für das Archidiaconat in der Sankt-Georgen-Kirche „mit besonderen Beyfall abgelegt“¹⁸. Dieses Amt hat er dann bis zum Lebensende bekleidet. Die Abkündigung am 10. Trinitatissonntag 1798 besagt, „daß . . . Herr M. Johann Gottlieb Sölner, Archidiaconus alhier und Pastor zu Gesau vergangenen Dienstag Abends um 6 Uhr, nach langwierigen und schmerzhaften Leiden in ein beßeres Leben durch einen sanften Tod übergegangen ist“¹⁹. Söllner war am 7. August gestorben.²⁰ Anton Friedrich Söllner, ein Sohn des Geistlichen, praktizierte in Glauchau als Arzt; ein Enkel, Franz Anton Türschmann (1809–1877), war Organist in Meerane.²¹

Während des weitaus größeren Teils seiner Laufbahn war Söllner im Predigtamte tätig, so daß aus der Zeit nach seinem Rücktritt vom Kantorat nichts mehr von musikalischen Leistungen verlautet. In Ernstthal jedoch hat er die unter Johann Sebastian Bach und dessen Nachfolgern Harrer und Doles entwickelten Fähigkeiten fleißig und gewissenhaft eingesetzt, eine solide Musizierpraxis in der Provinz entwickelt und so das musische Klima in der noch nicht lange bestehenden kleinen Stadt gefördert. Die berufliche Entwicklung des aus einfachen Verhältnissen Stammenden geht bis hinauf zur respektablen Stellung des Archidiaconus in der schönburgischen Residenzstadt; der strebsame Mann gehört damit zur Schicht der wissenschaftlich wie künstlerisch Gebildeten. Daß er sich alles hart erarbeiten und erkämpfen mußte, hat er selbst bezeugt.²² Die Fülle der möglichen und tatsächlichen Schwierigkeiten eines solchen beruflichen Weges wird beleuchtet durch eine Bemerkung über Johann Gottlob Fischer (1716–1786), den Kantor in Ernstthal (hier Söllners Amtsvorgänger) und Glauchau sowie Pfarrer von Wernsdorf (ihm hat der Archidiaconus Söllner am 5. Februar 1786 die Leichenpredigt gehalten²³). Unter dem 20. Januar 1758 nämlich erteilt Rektor Seidel in Hohenstein ein Gutachten über Fischer, in dem es heißt: „Jedoch: in welchem Stande kan auch der Rechtschaffenste ohne Tadel bleiben.“²⁴

Sowohl Fischer als auch Söllner waren kompositorisch begabt und aktiv. Von dem ersteren haben sich zwei (handschriftlich überlieferte) eindrucksvolle Werke erhalten: „Herr Gott, dich loben wir“ für Chor und Orchester; Kantate „Auf, auf, und bringt dem Schöpfer etc. zum Neujahr“. Weitausgreifende melodische Figuren erinnern an J. S. Bach. Eine ebenfalls in der

¹⁷ *Protokollbuch Glauchischer Diöces* (Ephoralarchiv, D b I 4).

¹⁸ Registratur des Amtmannes Rabe (K-reisarchiv Glauchau, Litt. A No. 4 Rep. V Locat. 1).

¹⁹ Ephoralarchiv, G III a II 3.

²⁰ Kirchenbuch, Sterbe- und Begräbnis-Register, 1783 ff.

²¹ Seine Mutter, Johanna Dorothea, war die jüngere Tochter Söllners. Türschmanns Vater war Pfarrer in Hohenkirchen (Ephoralarchiv, M I a VIII 4, Bl. 96).

²² Dietmann, a. a. O. Vgl. W. Hüttel, Art. *Johann Gottlieb Söllner* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.

²³ Kirchenbuch Wernsdorf, Sterberegister 1786, Nr. 6.

²⁴ Ephoralarchiv, G III a IX 1, Bl. 21f.

Kantoreibibliothek zu St. Georgen in Glauchau aufbewahrte anonyme Choral-kantate „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“²⁵ wurde von dem Ernstthaler Kantor Fankhänel aufgrund einer alten Lokaltradition Söllner zugeschrieben.²⁶ Die Zuweisung der gehaltvollen Komposition an Johann Gottlieb Söllner erscheint glaubwürdig. Mit hochgradiger Wahrscheinlichkeit ist die Kantate in Ernstthal entstanden und dort beim Gottesdienst gebraucht worden.

Johann Gottlob Fischer und Johann Gottlieb Söllner haben sich als solide Theologen und distinguierte Musiker bewährt. Ihre Kompositionen zählen zu den ausgesprochen wertvollen kirchenmusikalischen Werken des 18. Jahrhunderts aus dem Untersuchungsgebiet.

III.

Bewegt war die Geschichte des Organistentums in der schönburgischen Stadt Waldenburg zu Beginn des 18. Jahrhunderts. In Zusammenhang mit der Errichtung einer neuen Orgel für die Stadtpfarkirche St. Georgen zu Glauchau durch Johann Peter Penigk aus Zwickau wird 1702 „Herr Schwägergen von Waldenburgk“ genannt, der im darauffolgenden Jahr (am 30. Juni 1703), nunmehr sogar „Bürgermeister aus Waldenburgk“ titulierte, das vollendete Instrument zu visitieren hat.²⁷ Aus einem gräflichen Beschluß vom 28. April 1720 aber geht hervor, daß „anstatt des wegen vieler Begünstigungen, und Verbrechen aus Furcht der Straffe, von hier entwichenen, gewesenen Organisten, Gottfried Schwägrigen“ das Amt einem anderen übertragen wird. Unter dem 16. Juli 1726 hinwiederum beschwerten sich die Viertelsmeister über den inzwischen verstorbenen Organisten und Tertius Richter in verschiedenen gravierenden Punkten und ersuchen darum, „Dero gnädigste resolution auf das tüchtigste Subjectum ausfallen zu laßen, damit die Stadt und Gemeinde mit einem guten Organisten wiederum versehen werde, der das Wergk zu stimmen und zu dirigiren weiß, und fundamentaliter es gelernet“.²⁸

Das allgemeine Verlangen nach einem fähigen Manne wurde vollauf befriedigt durch Installation des Jacob Ernst Hübner aus Löbau, dem Johann Sebastian Bach ein glänzendes Zeugnis betreffs des Klavier- und Orgelspiels auf den Weg gegeben hatte.²⁹ Vermittels einer aus Wien, wo sich der Graf von Schönburg aufhielt, kommenden Resolution wurde der Glauchauer Jurist, Organist und Komponist Johann Gottlob Meischner (1682–1752)³⁰ „reqviriret“, sich mit den „Supplicanten zum Probe-Schlagen“ zu befassen und „solche insgesamt . . . individualiter“ zu „tentiren“. Zwei der Bewerber kommen in Frage, der, Meeraner Organist Gottfried Eichler und Jacob Ernst Hübner: „Wie nun . . .

²⁵ Incipit s. *Musikgeschichte von Glauchau*, Notenbeispiel 1 (vgl. Fußnote 2).

²⁶ Nach Mitteilung des Ephoralarchivpflegers Dr. Karl Streller (†) in Hohenstein-Ernstthal.

²⁷ Ephoralarchiv, *G III b XIX* 5, Bl. 21 und 37.

²⁸ Ebd., *W I a V 1 b*. Von 1731 bis 1741 war in Pegau der Kantor Gottfried Siegmund Schwägrichen tätig (*Orgeldispositionen*, hrsg. v. Paul Smets, Kassel 1931, S. 50 und 124).

²⁹ Ephoralarchiv, *W I a V 1 b*. Dok III, S. 628f.

³⁰ Vgl. W. Hüttel, *Johann Gottlob Meischner. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, BzMW 23, 1981, S. 326–332.

Eichler und Hübner . . . sich am tüchtigsten, und zwar dieser von der Hürtigkeit in der Faust, und vivacité bey den Spielen selbst, in praeludiren sowohl, als bey dem Choral sich exhibiret, Jener aber wegen seiner doucen Arth in praeludiren und derer in denen Choralen anbrachter wohllaßender Transgressionen halber, sich besonders recommandiret.“ Hübner erhält die Stelle, „ob er auch schon allzu theatralisch auf dem Pedal des Orgelwercks (so er zur an Taglegung seiner fertigkeit gethan) gespielet haben solle“³¹. Er hatte übrigens mehrere gute Zeugnisse beigebracht, von denen auch jenes des Geraer Organisten Simon Dobenecker interessiert. Außerdem muß er kompositorisch tätig gewesen sein, denn im Gutachten eines Pegauer Kantors heißt es, daß Hübner auch seine eigenen Präludien und Fugen „auf hiesigen Orgel-Wercke“ öfters spielte. Der Kantor habe sie dann „mit besonderer Attention angehört“.³²

Zweifellos gehört der Bach-Schüler und Komponist Jacob Ernst Hübner zu den bedeutendsten Künstlern in Waldenburg und Umgegend. Vielleicht hat auch er bei festlichen Veranstaltungen im Auftrag der Grafen von Schönburg die Glauchauer Silbermann-Orgel gespielt, wie dies von Johann Nikolaus Krauser aus Ponitz berichtet wird.³³ Indessen konnte Hübner das Amt nur für kurze Zeit wahrnehmen: aus einem „Resolvendum“ des Regierungsdirektors Dr. Nitsche an den Grafen Christian Heinrich von Schönburg geht hervor, daß der Pfeifenmacher Johann Christian Voigt schon über ein halbes Jahr lang „bey . . . bisheriger Abwesenheit des melancholischen Organisten, Hübners“, der Frau und Kinder verlassen hätte, den Dienst versehe. Daraufhin wurde Voigt (1733) offiziell als Nachfolger eingesetzt.³⁴ Hübner soll nach seiner Genesung eine Organistenstelle in der Herrschaft Muskau übernommen haben.³⁵

Dennoch bleibt das menschliche Schicksal dieses hochbegabten Mannes tragisch, wie dies ungefähr zur gleichen Zeit im Schönburgischen mutatis mutandis auch für den Zimmermann und Orgelbauer Georg Eger (Mülsen St. Niclas), den Mädchenlehrer Johann Gottfried Heimer (Glauchau) und den Schulmeistersubstituten Christoph Heinrich Wencke (Gesau) zu registrieren ist. Speziell im Hinblick auf Jacob Ernst Hübner aber sei an das verständnisvolle Wort von Ferdinand Ries erinnert: „Über große Männer darf man alles sagen, es schadet ihnen nicht.“

³¹ Aus dem Bericht der Inspektoren an den Grafen (Ephoralarchiv, *W I a V 1 a*, Bl. 18). Sicherlich hat auch der Kantor Johann Peter Hüttenrauch dem Tentamen beigeohnt.

³² Ephoralarchiv, *W I a V 1 b*.

³³ K. Walther, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann und sein Werk in der Kirche zu Ponitz*, in: *Altenburger Heimatblätter* 1937, Nr. 3, S. 6.

³⁴ Er amtierte bis zu seinem Tod am 25. April 1745 als Organist in Waldenburg (Ephoralarchiv, *W I a V 3*). Zu einer musiktheoretischen Veröffentlichung Voigts vgl. Dok II, Nr. 514.

³⁵ Dok III, S. 629. Verwandtschaftliche Beziehungen zu dem bei Friedrich Rassmann (*Panttheon der Tonkünstler*, Quedlinburg/Leipzig 1831, S. 121) erwähnten Stuttgarter Hofrat und Liebhaberkomponisten Eberhard Friedrich Hübner liegen im Bereich des Möglichen.

IV.

Im Kircheninventarium von Remse (1663) wird „unser alter lange (in die 50. Jahr) alhier zu Remmißen wohlverdienter Schulmeister Caspar Förtzsch“ rühmend erwähnt.³⁶ Andererseits beruft Hans Ernst von der Mosel als Schönberger Kirchenpatron am 22. November 1691 den gleichnamigen Sohn des treuen alten Kirchen- und Schuldieners Johann Förtzsch auf die Bitte des Vaters hin zum Substituten cum spe succedendi.³⁷ Nach des Vaters Tod im Frühjahr 1699 übernahm dann der Sohn das volle Amt³⁸ und bekleidete es bis Anfang 1740. Aus dieser weitverzweigten sächsischen Kantoren- und Lehrerfamilie kam auch Johann Gottlob Förtzsch.

Am 24. Dezember 1730, um fünf Uhr morgens, wurde dem Schulmeister Johann Gotthül(f) Förtzsch in Thurm und seiner Ehefrau, Maria Juliana geb. Kühn aus Mülsen St. Jacob, ein Sohn geboren, der die Vornamen „Johann Gottlob“ erhielt. Die Taufpaten (27. Dezember) gehörten zum Personal der Herrschaft von Weißenbach: der Informator Johann Jacob Brumm, das Kammermädchen Johanna Sophia Hennig und der Koch Joachim Frölich (vertreten durch den Kammerdiener Johann Daniel Becker). Nach dem Schulbesuch in Zwickau („um allda die ersten Anfangs-Gründe in denen Sprachen zulegen“) bezog Johann Gottlob Förtzsch am 19. Juni 1748 unter Rektor Mörlin das Altenburger Gymnasium. Dann studierte er an der Alma mater zu Leipzig, wobei wiederum Fleiß, Gewissenhaftigkeit und Bescheidenheit als herausragende Charakterzüge an ihm gerühmt werden. Hier hat er sich auch der Musik zugewandt; denn sowohl die Professoren Siegel und Bel als auch der Thomaskantor Bach gaben ihm „in ihren eigenhändig ausgestellten Zeugnißen das beste Lob“. Jedoch endigte sein Aufenthalt in Leipzig ex abrupto durch des Vaters Tod,³⁹ und er hielt sich nunmehr für einige Zeit bei dem Richter Michael Meyer in Stangendorf auf.

Dann beginnt bereits der letzte Abschnitt in Johann Gottlob Förtzschs kurzem Leben. Auf Empfehlung seines Bruders trat er in die Dienste des Oberhof- und Justitierrates von Poigk zu Dresden, der ihm die Fortsetzung seiner Studien großzügig ermöglichte. Dies geschah ab Juli 1755 an der Universität Wittenberg, wo Förtzsch beste Referenzen von den Professoren erhielt, „in dem Examine rühmlich bestund und mit aller Beyfall eine gelehrt Disputation hielt“. Es war ihm jedoch nicht vergönnt, zu einer entsprechenden Anstellung zu gelangen. Am 23. November 1757 traf der von einer schweren Lungenerkrankung gezeichnete „Aduocatus examinatus“ in seinem Heimatdorf ein, und dort ist er am 8. Juni 1758 („Abends um 8. Uhr“) verschieden. Die Beerdigung geschah am 11. Juni (Dominica III p. Trin.). „Daß das Leben der Menschen nichts als Unbestand und Eitelkeit ist, lehret die tägliche Erfahrung, u. besonders die kurze Lebensbeschreibung, unsers in Gott seel. verstorbenen

³⁶ Ephoralarchiv, B XXXII 1, *Caput* 11.

³⁷ Ebd., S I a II 1.

³⁸ Pfarrarchiv Schönberg, A II 1, Bl. 20f.

³⁹ Am 31. Mai 1754 „starb seelig der bißherige Schulmeister Herr Johann Gotthelf Förtzsch“ im Alter von 56 Jahren (Kirchenbuch Thurm, 1673ff.).

Herrn Mittbruders.“ Hierin ist auch der Grund dafür zu erblicken, daß wir von musikalischen Leistungen keine nähere Kunde haben. Der Bach-Schüler Förtsch ist bisher so gut wie unbekannt gewesen.⁴⁰

V.

Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780) tritt im Untersuchungsgebiet nur einmal in Erscheinung, da allerdings mit einer wichtigen Mission. Es handelt sich um die 1753 vollzogene Einweihung der von den Gebrüdern Christian Ernst und Gottfried Christian Friderici erbauten neuen Orgel in der St. Martinskirche zu Meerane. Pastor Johann Christian Rungius und Diaconus Christoph Gottlieb Härtel widmeten den aus ihrer Stadt gebürtigen Künstlern eine Laudatio, dabei zugleich der Schülerschaft des fürstlich sächsischen Hof- und Landorgelbauers Christian Ernst Friderici bei Gottfried Silbermann gedenkend.⁴¹ Das aus bestem Material gearbeitete und nicht zuletzt durch sein Register „Le Don 4 Fuß“, „welches dem Nachtigallengesang gleicht“,⁴² berühmt gewordene Werk war von Johann Ludwig Krebs geprüft worden, der auch eine Festmusik lieferte.⁴³ Das Gutachten hat folgenden Wortlaut:

„Auf Verlangen der beyden Herren Fridrici, berühmten Orgel- u. Instrumenten Macher in Gera, habe ich Endes Unterschriebener nicht ermangeln können u. wollen, gegenwärtiges Attestat wegen der neu-erbauten schönen Orgel in Meerane auszustellen. Bezeige also hierdurch pflichtmäßig, daß die neu-erbaute Orgel in Meerane von mir nach allen requisitis auf das genaueste u. schärfste examiniret u. durchgegangen, auch in allen Stücken vollkommen gut tüchtig u. ausnehmend schön befunden, auch zugleich von Kennern u. Liebhabern admiriret worden.

Zeit d. 27 August 1753.

Johann Ludwig Krebs
Schloß-Organist.“⁴⁴

Dieses Zeugnis stellt eine bemerkenswerte Würdigung für die Leistungen der Gebrüder Friderici auf dem Gebiete der Orgelbaukunst dar.⁴⁵

⁴⁰ Die Darstellung greift im wesentlichen auf den handschriftlich ausgefertigten Nekrolog zurück („*Lebensläufe anno 1758*“, Nr. 12). Der Autor dieser sehr ausführlichen Abhandlung kann nicht eindeutig bestimmt werden, weil sich verschiedene Handschriften vorfinden und jegliche Namensnennung unterbleibt. Vgl. auch J. Scholz, *Ein vorbildlicher Student aus Thurm*, in: Die Heimat, Beilage zur Glauchauer Zeitung, Jg. 19, 1937, Nr. 20.

⁴¹ J. H. Leopold, *Chronik und Beschreibung der Fabrik- und Handelsstadt Meerane*, Meerane 1863, S. 166.

⁴² Ebd., S. 165.

⁴³ Kirchenrechnungsbuch Meerane, 1746ff.

⁴⁴ Staatsarchiv Dresden, Außenstelle Glauchau, Schönburgisches Archiv, *Gesamtkonsistorium*, Nr. 870.

⁴⁵ Krebs hat auch den Friderici-Orgeln in Posterstein und Chemnitz/Jakobikirche ein gutes Zeugnis erwirkt. Zusammenfassende Darstellung unter besonderer Berücksichtigung der renovierten Friderici-Orgel von Stanau bei W. Hüttel, *Zwei Meisterwerke der sächsisch-thüringischen Orgelbaukunst im 18. Jahrhundert*, in: Acta Organologica 15, 1981, S. 76–87.

Ein Schüler von Johann Ludwig Krebs hatte für kurze Zeit das Waldenburger Organistenamt inne. 1780 wurde Christoph Keylich aus Altenburg berufen, der allerdings schon am 27. Juni 1781 starb. Er hatte Klavier- und Orgelspiel bei Johann Ludwig Krebs und Komposition bei Johann Gottfried Krebs studiert.⁴⁶

VI.

Das Spektrum der künstlerischen und pädagogischen Wirksamkeit Johann Sebastian Bachs erfährt weitere Verlebendigung bei der Betrachtung der ansehnlichen Schar seiner Enkel- und Urenkelschüler im Untersuchungsgebiet.

Am 20. Sonntag nach Trinitatis (13. Oktober) 1782 legte der erst neunzehnjährige Christian Gottlob Saupe (1763–1819) aus Wechselburg die Probe für das Amt des schönburgischen Hof- und Stadtorganisten zu Glauchau ab. Wegen der hohen Bedeutung dieses repräsentativen Postens wurde hier außer dem Kantor an St. Georgen, Johann Gottfried Richter, noch der Kantor Christian Gotthilf Tag aus Hohenstein als Sachverständiger herangezogen.⁴⁷ Johann Jacob Schramm stimmte die Silbermann-Orgel sauber ein. Das von Tag unterzeichnete Programm zeigt, daß man, den Intentionen Jacob Adlungs folgend, an den Kandidaten für das höchste Amt seiner Art im Lande bewußt hohe Anforderungen stellte, die ihre Urheber als solide Kirchenmusiker alten Schlags ausweisen, die noch aus der Bach-Schule kamen. Im übrigen hat der junge Bewerber das Tentamen glänzend bestanden. Mit seiner Anstellung sicherten sich die Landesherren den langjährigen Dienst einer hervorragenden Kraft.

Als Schlüsselfiguren für das schönburgische Territorium sind die Bach-Schüler Johann Friedrich Doles (1715–1797) und Gottfried August Homilius (1714 bis 1785) zu nennen.

Bis weit in die Neuzeit hinein gehörte die schöne Motette „Ein feste Burg ist unser Gott“ von Doles zu den Standardwerken der Glauchauer Kantorei.⁴⁸ Zweifellos geht dies auf Johann Gottfried Richter zurück. Aus Sachsenburg stammend, hatte er das Freiburger Gymnasium unter dem durch seinen Streit mit Doles bekannten Rektor Bidermann besucht und dann ab Ostern 1764 in Leipzig studiert, wo er unter anderen den Professor Ernesti hörte. Er zählt zu den Eleven des Thomaskantors Doles, der ihn nach Glauchau angelegentlich empfohlen hat. Von 1768 an bis zu seinem Tode am 31. Juli 1798 war Richter hier als Kantor und Collega secundus an der Stadtschule tätig. Man wird annehmen dürfen, daß er als Kirchenmusiker und Pädagoge von seinem Lehrer beeinflusst war; aber auch Bachsche Traditionen werden auf den Jüngeren gewirkt haben. Doles hat „eine große Menge geschickter Cantoren

⁴⁶ Ephoralarchiv, *W I a V 1 a*, Bl. 28ff. Zum Waldenburger Bartholomäus-Archiv gehören Kirchenkantaten (annähernd ein Jahrgang) von Johann Gottfried Krebs.

⁴⁷ Ephoralarchiv, *G III a X 3*.

⁴⁸ Noch 1947 fand eine öffentliche Aufführung des gern gehörten Stückes unter Leitung von Walter Hüttel statt.

gezogen“,⁴⁹ und Johann Gottfried Richter wird als einer der bedeutendsten Schüler des Thomaskantors angesehen.⁵⁰

Einige musikalische Zöglinge Richters sind bekannt: Hengel, „deßen Tenor Stimme bey hiesiger Cantorey höchst nöthig“, hat sich in der Instrumental- wie Vokalmusik geübt;⁵¹ Christian Friedrich Forbriger nahm Richters Klavier- und Singstunden mit vielem Nutzen wahr;⁵² Johann Gottfried Thieme wurde Richters Nachfolger im Amte. Wilhelm Gottfried Ernst Richter aber, des Kantors jüngerer Sohn, diente zunächst als Baccalaureus der Peniger Schule, war dann Kantor in Waldenburg und übernahm schließlich das Pastorat von Oberwinkel und Grumbach. Bei der Probe zum Waldenburger Kantorat (1813) hatte er eine eigene Vertonung des 100. Psalms dargeboten, die „fast alle Arten des Tactes auch sogar eine Fuge“ enthielt, wie der Autor stolz mitteilte.⁵³ Sein Besitzvermerk auf einem Exemplar der Weinlig-Kantate „Der du im heiligen Dunkel wohnst“ im Kantoreiarchiv St. Georgen macht Aufführungen dieses Werkes im Untersuchungsgebiet wahrscheinlich.

Johann Gottfried Schilde, der aus dem Freiberger Pädagogenkreis um Doles kam, hat am 15. September 1774 in Glauchau seine Ordination zum Pfarrer von Lobsdorf mit dem Filial St. Petri in Niederlungwitz erlebt.⁵⁴

Als Homilius-Schüler sind hier Christian Gotthilf Tag (1735–1811), Johann Adam Hiller (1728–1804) und Daniel Gottlob Türk (1750–1813) zu nennen; Kompositionen des Dresdner Kreuzkantors sind auch im Schönburgischen gepflegt worden. Der als Examinator in Glauchau bereits erwähnte Christian Gotthilf Tag hat über ein halbes Jahrhundert hinweg Kantorat wie Schulstelle in Hohenstein gewissenhaft verwaltet und zudem fleißig komponiert. Eine von Tag stammende Abschrift von Mozarts Kantate KV 496 in Johann Adam Hillers Bearbeitung befindet sich im Glauchauer Kantoreiarchiv.⁵⁵ Weitergetragen wurde die Familientradition durch den Neffen Christian Traugott Tag. Als Alumnus auf der Leipziger Thomana wurde Christian Traugott Tag tatkräftig von Johann Adam Hiller gefördert, dessen er zeitlebens in Dankbarkeit gedachte. Am 5. Februar 1800 bezog er die Universität Leipzig, um Philosophie und Theologie zu studieren. Nach kurzzeitiger Wahrnehmung einer ersten Stelle im Kurkreise wirkte er bis zu seinem Tod als Kantor, Musikdirektor und Collega secundus in Glauchau. Christian Traugott Tag war der letzte wissenschaftlich gebildete und in vollem Schulamte tätige Kantor der Residenzstadt. Von seinen nicht zahlreichen, aber durchwegs

⁴⁹ B. F. Richter, *Johann Friedrich Doles*, in: Monatshefte für Musik-Geschichte 25, 1893, S. 125ff.

⁵⁰ H. Banning, *Johann Friedrich Doles, Leben und Werke* (Dissertation); Druck: Borna und Leipzig 1939, S. 106 und 117.

⁵¹ Zeugnis von 1771.

⁵² Zeugnis von 1772.

⁵³ Ephoralarchiv, *W I a IV 2 a*, Bl. 25 und 27.

⁵⁴ Dietmann, a. a. O., S. 163f.

⁵⁵ „*Cantate Davidde penitente Con L'Orchestra composta Da W. A. Mozart Parte I. Partitura Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller komponirt von W. A. Mozart . . . Possessor Tag. C. G.*“. Auch andere Werke Hillers gehören diesem Depositorium an.

qualitätvollen Kompositionen seien das großartige „Gloria in excelsis Deo“, die volksliedhafte Melodie zu Benjamin Schmolcks Adventslied „Hosianna! Davids Sohn“ und die originellen „Gaudeamus-igitur“-Veränderungen genannt.

Christian Gottlob Saupe, der obenerwähnte Designatus von 1782, stammt aus Wechselburg. Über seine Jugendzeit verlautet nichts Bestimmtes. Sicher ist aber, daß er mit seinem um einige Jahre älteren Landsmann Daniel Gottlob Türk befreundet war. Er soll in Türks Familie erzogen worden sein;⁵⁶ möglicherweise hat Türk als Lehrer am Lutherischen Gymnasium in Halle den Jüngeren an seinen Tisch gebeten. Das freundschaftliche Verhältnis beider wird später noch darin deutlich, daß der Universitätsmusikdirektor die Patenschaft für ein Kind Saupes übernahm.⁵⁷ Saupe kam aus Dresden nach Glauchau. Seine Funktion in der sächsischen Hauptstadt kann nicht mehr aufgehellt werden. Es ist aber der Beachtung wert, daß er gute Beziehungen, auch zum kursächsischen Hof, unterhalten und die Blütezeit der Dresdener Kirchenmusik unter Gottfried August Homilius miterlebt hat.

VII.

Zu erwähnen bleibt eine musikhistorische Merkwürdigkeit aus dem Schönburgischen. Sie ist verknüpft mit dem Schaffen von Johann Christian Kuntze, über den bisher sehr wenig bekannt war.

Geboren wurde Kuntze am 29. Juni 1747 in Grumbach.⁵⁸ An „Dom: Sept: et seqq:“ des Jahres 1773 ist er mit der Jungfrau Anna Maria Lindner aus Tirschheim „oeffentl. aufgeboden und in Grumbach in dasigem Gottes Hause praevia conc[ess]ione durch priesterl. Hand eingesegnet und copuliret worden“. Mehrfach noch erscheint Kuntze in den einschlägigen Ecclesialakten. „Am 1 August [1775] sahe eine junge Tochter das Licht dieser Welt“; hier wird der Vater als „Handbauer und christl. Inwohner in Grumbach“ bezeichnet. Am 26. Februar 1777 wurde ihm in Johanna Christiana das einzige zum Erwachsenenalter heranreifende Kind geboren, im Jahre darauf ein nach dem Vater genanntes Söhnlein, das nur ein Alter von knapp fünf Jahren erreichen sollte. Schon 1778 hat der „Handbauer“ das ehrenvolle Amt eines Gerichtsschöppen inne, wie vor ihm sein Vater. Noch 1805 erwähnt ihn das Kommunikantenverzeichnis des Beichtbuches Grumbach.⁵⁹ Er starb am 5. März 1821.

Der originelle Mann hat nicht nur als Landwirt und Gemeindevertreter gewirkt; vielmehr präsentiert er sich als schöpferisch begabter Musikliebhaber. Robert Eitners Quellenlexikon nennt Kuntze als Komponisten von sechs

⁵⁶ Eckardt, a. a. O., S. 698.

⁵⁷ Kirchenbuch Glauchau, Taufregister 1787, Nr. 47. Er ließ sich allerdings vertreten. Im Kantoreiarchiv St. Georgen befinden sich die Noten zu seiner Pastoralkantate.

⁵⁸ Seine Eltern waren der Handbauer Michael Kuntze und dessen Ehefrau Regina geb. Sonntag. Bei der Taufe am 30. Juni fungierten der Handbauer Johann Richter aus Grumbach sowie die Amtsrichtergattin Anna Maria Nitsche und der Gärtner Benjamin Lindner aus Tirschheim als Paten (Kirchenbuch Grumbach, 1736ff., Taufregister 1747, Nr. X).

⁵⁹ II. Band, X. Sonntag p. Trin., Nr. 14.

Orgelfugen über „BACH“ mit dem Titel „Herrn Joh. Seb. Bach's Denkmale“, die „auf Veranlassung des Herrn Ad. Tauschers“ geschrieben wurden.⁶⁰ Die Handschrift befand sich in der Staats- und Stadtbibliothek Hamburg.⁶¹ Eitners Angaben sind offensichtlich dem Manuskript selbst entnommen gewesen; weitere biographische Details kannte er nicht. Über einen „Ad. Tauscher“ war nichts zu ermitteln;⁶² allerdings kann ein Lese- oder Druckfehler bei Eitner nicht ausgeschlossen werden. Die Handschrift selbst ist im zweiten Weltkrieg verbrannt;⁶³ damit sind die Kompositionen der Forschung und praktischen Nutzung verloren.

Dieser Verlust ist um so mehr zu beklagen, als es nunmehr unmöglich ist, den künstlerischen Anschauungen und der Leistungsfähigkeit Johann Christian Kuntzes genauer nachzugehen. Immerhin ist es ja äußerst ungewöhnlich, daß ein schlichter Mann vom Lande nicht nur Johann Sebastian Bach verehrt hat – und das zu einer Zeit, als diesem noch lange nicht allgemeine Anerkennung zuteil wurde –, sondern sogar in der Lage war, seiner Bewunderung durch Fugen über dessen Namen klingenden Ausdruck zu verleihen. Als einer der ersten überhaupt hat Johann Christian Kuntze auf solche Art seine Hochachtung vor dem Leipziger Altmeister wirkungsvoll manifestiert.⁶⁴ Deshalb kann man auch ihn – zumindest in übertragenem Sinne – dem Schülerkreis um Johann Sebastian Bach zurechnen.

⁶⁰ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 5, S. 476.

⁶¹ Signatur Ms. 3328.

⁶² Pastor Nicolaus Tauscher, der von 1614 bis 1624 in Jerisau und Reinholdshain amtierte, ist der Stammvater der gleichnamigen Glauchauer Familie, in der aber Vornamen, auf die die zitierte Abkürzung zutreffen könnte, nicht nachzuweisen sind.

⁶³ Freundliche Mitteilung von Herrn Oberbibliotheksrat Dr. K. Richter, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

⁶⁴ Es sei erlaubt, an dieser Stelle die Komposition „Hommage à Johann Sebastian Bach pour l'orgue“ von Walter Hüttel zu nennen.

Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten

Von Darrell M. Berg (St. Louis, Missouri)

M

Zu verschiedenen Zeiten seines Lebens und aus verschiedenen Gründen sah sich Carl Philipp Emanuel Bach veranlaßt, seine Claviersonaten umzuarbeiten und ihnen neue Fassungen zu geben. Im Vordergrund mag dabei das Interesse gestanden haben, den sich ändernden Ansprüchen einer wachsenden Anhängerschaft von Clavierspielern gerecht zu werden, doch war Bach gewiß auch darauf bedacht, seine eigenen wechselnden Qualitätsvorstellungen zu realisieren. Eine Untersuchung dieser Sonaten-Umarbeitungen gewährt darum einen Einblick in seine stilistische Entwicklung und erlaubt Rückschlüsse auf gewisse Aspekte seiner kompositorischen Arbeitsweise.

Die früheste Nachricht über die Umarbeitungen von Bachs Sonaten bietet das 1790 von seiner Witwe veröffentlichte Nachlaß-Verzeichnis,¹ dessen Informationen offensichtlich auf einem vom Komponisten selbst angelegten Werkverzeichnis beruhen.² Das Nachlaß-Verzeichnis zählt die Instrumentalkompositionen innerhalb der Werkkategorien in chronologischer Folge auf, nennt für die meisten Stücke das Entstehungsjahr und für einige auch das Jahr der Umarbeitung.

Genau entsprechende Angaben finden sich in einem Katalog, den sich um 1810 der Schweriner Organist Johann Jacob Heinrich Westphal von seiner Sammlung Emanuel Bachscher Werke anlegte.³ Westphal ergänzte die Informationen des Nachlaß-Verzeichnisses um Publikationsanzeigen und zitierte bis 1809 erschienene Kritiken von Bachs Werken, stimmt jedoch im übrigen weitgehend mit diesem überein. Offensichtlich beruhen die Daten in Westphals Katalog ebenfalls auf Angaben Bachs, da dieser in den 1780er Jahren mit dem Schweriner Organisten korrespondierte.⁴ Bei der Ergänzung seiner Sammlung nach Emanuels Tod fand Westphal dann die Unterstützung der Witwe, Johanna Maria, und der Tochter, Anna Carolina Philippina Bach.⁵

Die Angaben über Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten im Nachlaß-Verzeichnis und im Westphal-Katalog fanden bislang ebensowenig Beachtung

¹ NV (siehe Abkürzungen und Sigel).

² Vgl. D. M. Berg, *Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach*, JAMS 32, 1979, S. 280–285.

³ Abteilung „Claviersachen“ in „*Catalogue thematique des oeuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach*“ (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}: Ms. II 4140). Zu zwei früheren Katalogen Westphals in der Handschrift „*Gesammelte Nachrichten*“ (B-Br: II 4133) vgl. R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1981, S. 9–12.

⁴ Vgl. M. Terry, *C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal – A Clarification*, JAMS 22, 1969, S. 106–115; E. R. Jacobi, *Five Hitherto Unknown Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal*, JAMS 23, 1970, S. 119–127; ders., *Three Additional Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal*, JAMS 27, 1974, S. 119–125.

⁵ Ich danke Frau Lotte Schmid (Augsburg) für die Gewährung der Einsichtnahme in die unveröffentlichten Briefe J. M. und A. C. P. Bachs an Westphal aus ihrer wertvollen Sammlung und für die Erlaubnis zur Veröffentlichung von Briefauszügen.

wie die musikalischen Quellen, in denen sich die verschiedenen Fassungen dokumentiert finden.⁶ Eine vollständige Liste der betreffenden Quellen läßt sich aufgrund der beiden Verzeichnisse allerdings nicht erstellen, da diese sich jeweils nur auf den Komplex einer einzigen Sammlung beschränken. Doch bietet Erich Beurmanns Dissertation über „Die Klaviersonaten Philipp Emanuel Bachs“ (Göttingen 1952) eine Übersicht aller Sonaten (einschließlich der verschiedenen Fassungen) unter Angabe sämtlicher Quellen. Beurmanns Nachweise konnten inzwischen ergänzt werden durch Informationen in Eugene Helms „A New Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach“ (New Haven/London 1987).

Im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe erscheint es nunmehr an der Zeit, einen Vergleich der verschiedenen Sonatenfassungen mit den Angaben der beiden frühen Verzeichnisse durchzuführen. Diese unterscheiden zwischen drei Arten von Umarbeitungen:

1. Erneuerung – die sechzehn zwischen 1731 und 1738 in Leipzig und Frankfurt (Oder) entstandenen Sonaten (einschließlich der Suite Wq 65/4) werden angeführt als in den Jahren 1743 beziehungsweise 1744 „erneuert“ (in Ergänzung der Angaben des Nachlaß-Verzeichnisses und des Westphal-Katalogs sind wahrscheinlich mindestens zwei, vielleicht sogar vier der frühen Berliner Sonaten ebenfalls als „erneuert“ anzusehen).⁷

2. Veränderung – zwei spätere Sonaten, Wq 65/32 (1758) und Wq 51/1 (1760), werden beschrieben als „nachher verändert“.⁸

3. Veränderung und Auszierung – am Schluß der Instrumentalwerke des Nachlaß-Verzeichnisses findet sich die Erwähnung einer für Schüler gedachten Sammlung von „Veränderungen und Auszierungen“ zu gedruckten Sonaten.⁹ Der Unterschied zwischen der zweiten und dritten Art von Umarbeitung ist eher gradueller als prinzipieller Natur. In beiden Fällen handelt es sich um die Auszierung von Melodie und Satzgefüge ohne Veränderung von Periodik oder harmonischer Fortschreitung. Die hierhin gehörigen Sonatenfassungen werden denn auch im Nachlaß-Verzeichnis nicht als Ersatzfassungen geführt und haben als aufführungspraktische Einrichtung der Originalfassungen zu gelten. Die vorliegende Studie läßt diese weitgehend unberücksichtigt¹⁰ und konzentriert sich auf die Umarbeitungsfragen der „erneuerten“ Sonaten. Eine den jüngsten Forschungsstand berücksichtigende Übersicht sämtlicher Umarbeitungen bietet Tabelle I (S. 151ff.).

Ein wichtiger Unterschied zwischen Bachs „Erneuerungen“ und den übrigen

⁶ Einige Untersuchungen zu Bachschen Werken anderer Gattungen bieten eine entsprechende Quellenübersicht: E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931; E. Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs*, Augsburg 1968; R. Wade, a. a. O.

⁷ NV, S. 1–4.

⁸ NV, S. 14 und 16.

⁹ NV, S. 53.

¹⁰ Vgl. D. M. Berg, *C. P. E. Bach's „Variations“ and „Embellishments“ for his Keyboard Sonatas*, in: *The Journal of Musicology* 2, 1983, S. 151–173.

Umarbeitungen besteht anscheinend darin, daß die erneuerten Fassungen die früheren ersetzen sollen. Ein Brief an Johann Joachim Eschenburg vom 21. Januar 1786, in dem Bach vom Verbrennen seiner frühen Werke spricht,¹¹ bestätigt diese Annahme. Es ist zudem wahrscheinlich, daß die Frühfassungen der Claviersonaten, die im Nachlaß-Verzeichnis als „erneuert“ angeführt sind, sich unter den von Bach vernichteten Werken befanden. So überrascht es nicht, wenn für fünf frühe Sonaten (Wq 62/1, 65/2, 64/2, 64/3 und 65/5) nur die späteren Fassungen erhalten sind. Andererseits ist ebensowenig überraschend, daß für die übrigen elf der sechzehn frühen „erneuerten“ Sonaten (Wq 65/1 und 3, 64/1 und 4–6, 65/6–10) sowie für vier frühe Berliner Sonaten (Wq 62/2, 65/11, 62/3, 65/12 – nicht als „erneuert“ angegeben; vgl. Tabelle I) sämtliche Fassungen überliefert sind. Denn 1786 lag es offensichtlich nicht mehr im Bereich von Bachs Möglichkeiten, die Quellen der Frühfassungen aller dieser Werke zu unterdrücken. Vielleicht diente die Angabe „erneuert“ im Nachlaß-Verzeichnis nicht zuletzt dazu, den Besitzern älterer Fassungen bekanntzugeben, daß verbesserte Fassungen verfügbar waren.

I. ZUR CHRONOLOGIE DER FASSUNGEN

Eine kursorische Durchsicht der frühen Sonaten läßt erkennen, daß die am reichhaltigsten ausgearbeiteten Fassungen die spätesten darstellen, die schlichtesten hingegen die frühesten – eine Beobachtung, die sich auch bibliographisch erhärten läßt. Die ausgearbeiteten Fassungen finden sich in Quellen, von denen mit Gewißheit angenommen werden muß, daß sie Bachs spätere Umarbeitungen enthalten: 1. zwei Brüsseler Handschriften (B-Bc: 5881 und 5883), die von Westphal in den späten 1780er Jahren unter Bachs Anleitung angelegt und dann auf Anregung von Bachs Witwe und Tochter ergänzt wurden; 2. zwei gedruckte Clavier-Sammlungen, die jeweils eine umgearbeitete frühe Sonate Bachs enthalten: *Nebenstunden der Berlinischen Museen in kleinen Clavierstücken*, I (Berlin 1762), und *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht*, III (Berlin 1763).

Bei Sonaten, die in nur zwei Fassungen überliefert sind, läßt sich leicht feststellen, daß die von der Spätfassung abweichenden Fassungen die früheren sind. Aber auch hier findet sich eine bibliographische Stütze in dem Sachverhalt, daß viele frühere Fassungen von Kopisten geschrieben sind, deren Aktivitäten mit Emanuel Bachs Frühzeit verbunden sind. Einige dieser Fassungen finden sich in größeren Handschriften-Komplexen mit Frühwerken und Frühfassungen.

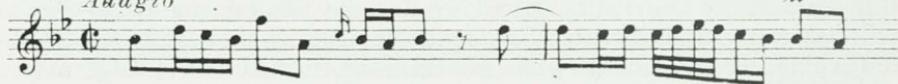
Am Beispiel von Wq 65/9–10 läßt sich zeigen, welche unterschiedlichen Gesichtspunkte für eine Chronologie der drei verschiedenen Fassungen zu berücksichtigen sind:

¹¹ Zitiert bei E. F. Schmid, a. a. O., S. 76–77.

Beurmann Nr. 15

Moderato*Larghetto**Presto*

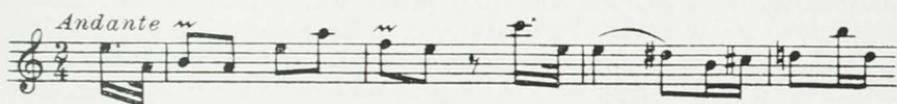
Beurmann Nr. 15a

Moderato*Adagio**Presto*

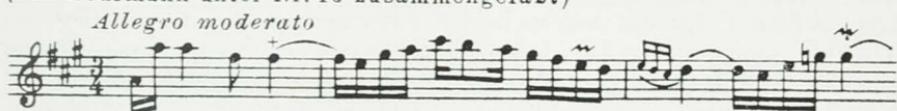
Beurmann Nr. 15b

Moderato*Adagio**Presto*

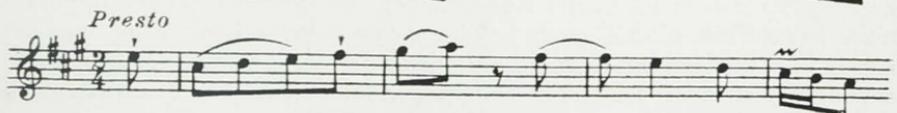
Beurmann Nr. 16



(von Beurmann unter Nr. 16 zusammengefaßt)



Beurmann Nr. 16a



Jeder Quellengruppe der einzelnen Fassungen von Wq 65/9 steht bei Wq 65/10 eine eng korrespondierende Quellengruppe gegenüber: (a) die Abschriften von Mützel und Homilius sowie die Sammelhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde und der Library of Congress; (b) der nicht-autorisierte Huberty-Druck und *P 673* (wohl Abschrift dieses Druckes); (c) Abschriften aus Westphals Sammlung von zu Bachs Lebzeiten ungedruckten Sonaten (B-Bc: 5883, vermutlich in den 1780er Jahren begonnen), eine Handschrift aus der Sammlung des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal (*P 369*) und zwei Quellen mit eigenhändigen Korrekturen Emanuel Bachs (*P 775* und *P 772*).

Es besteht kein Zweifel daran, daß die Quellengruppe c Bachs späteste und bevorzugte Sonatenfassungen enthält. Stilistisch deuten die reichhaltig ausgearbeiteten Melodien und die subtil ausgefeilte Satzanlage auf die Endfassung. Die zeitliche Folge der andern beiden Fassungen erscheint zumindest bei Wq 65/10 einigermaßen klar. Der Huberty-Druck der Gruppe b enthält eine verzierte Fassung des Andante-Satzes, der sich auch in den Quellen der Gruppe a findet. Unabhängig von der Frage, ob Bach als Autor der Verzierungen in Frage kommt, gebührt der unverzierten Fassung die Priorität. Bei Wq 65/9 hielt Beurmann das *Larghetto* aus dem Huberty-Druck für den frühesten Mittelsatz, der durch ein *Adagio* ersetzt wurde, das dann für die Endfassung Verzierungen erhielt. Der Vergleich mit Wq 65/10 legt jedoch die Annahme nahe, daß der unverzierte *Adagio*-Satz als der ursprüngliche anzusehen ist. Darüber hinaus ergibt sich die Abfolge der Quellengruppen a-b-c aus dem Vorhandensein kleinerer Verbesserungen im ersten Satz in den Gruppen b und c (sie fehlen in a).

II. AUSGEZIERT FASSUNGEN

Welche Arten der Umarbeitung begegnen in den Sonaten der 1730er Jahre? Die vorherrschende Form der Umarbeitung besteht in der Auszierung – einer Technik, die zu den Grundlagen von Bachs Kompositionsweise gehört und deren Entwicklung zu seinen bedeutendsten Errungenschaften zählt. In einigen zweiteiligen Sätzen reicht die Auszierung kaum über die Eröffnungssphäre eines jeden Teils hinaus. Bach befolgt dieses Schema konsequent etwa im ersten Satz der Sonate F-Dur Wq 64/1, indem er den Themenkopf melodisch-rhythmisch abändert und diese Änderungen im wesentlichen beibehält. (Vgl. Beispiel 3 auf Seite 129.)

Im umgearbeiteten letzten Satz der Sonate D-Dur Wq 64/5, einem frühen Beispiel eines veränderten Reprisensatzes, wurde jeder der beiden strukturellen Hauptabschnitte durchgehend ausgeziert, während die veränderten Reprisen unangetastet blieben (vgl. Beispiel 4 auf Seite 129).

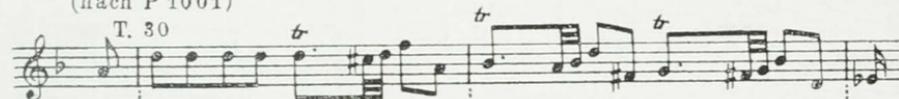
Allegro (nach P 1001)

T. 1

*Allegro* (nach P 776)

(nach P 1001)

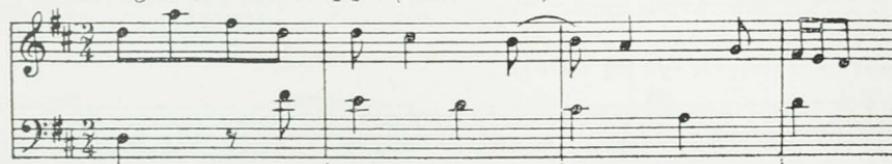
T. 30



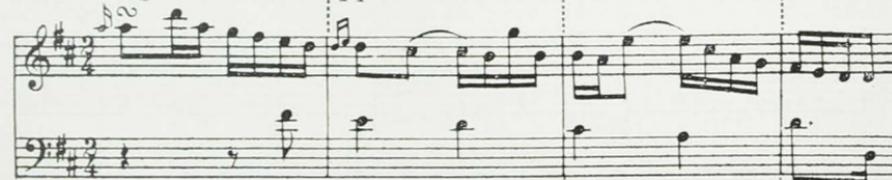
(nach P 776)



Beispiel 3: Frühe und spätere Fassungen des Hauptthemas von Wq 64/1/I (frühe Fassung nach P 1001, spätere Fassung nach P 776)

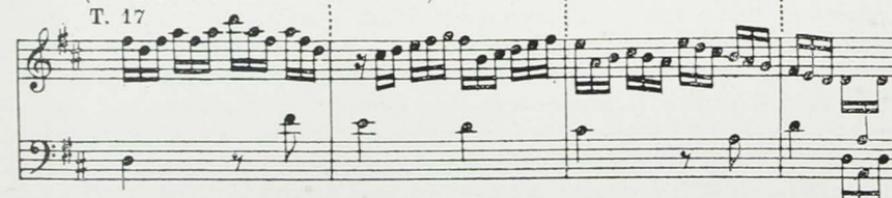
Allegro ma non troppo (nach P 789)

Beur 9a (nach B.-Be: 5881)

Allegro ma non troppo

(nach P 789 und B.-Be: 5881)

T. 17



Beispiel 4: Incipits der frühen und der späteren Fassung von Wq 64/5/III sowie der veränderten Reprise T. 17

In vielen frühen Sonaten arbeitete Bach die Melodien verfeinernd aus und gestaltete zugleich den Begleitsatz im Sinne des *style brisé* transparenter und flüssiger. Dadurch wurde der Typus des continuobegleiteten Solosatzes, wie er in den frühen Sonaten dominiert, zum idiomatischen Claviersatz umgeformt:

Zwei Fassungen von Wq 65/9/II

Adagio

Adagio

Zwei Fassungen von Wq 65/6/III

In den komponierten Auszierungen der „erneuerten“ frühen Sonatensätze hielt sich Bach im allgemeinen streng an die harmonische Struktur und Periodik des Originals. Doch finden sich auch einige interessante Ausnahmen dieses Prinzips. So suchte er im Mittelsatz von Wq 65/12, einer frühen Berliner Sonate, die ursprünglich sequenzierende Parallelführung der Außenstimmen (T. 45–50) auszumerzen:

frühe Fassung

revidierte Fassung

Beispiel 6: Zwei Fassungen von Wq 65/12/II

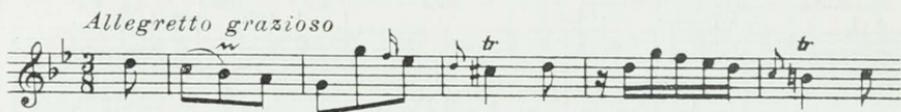
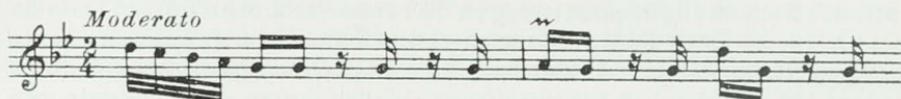
Die neue Melodie, mit dem oktavierten g der letzten Zählzeit von T. 45 einsetzend, macht Änderungen in der Harmonik erforderlich. Offensichtlich war für Bach die melodische Substanz wichtiger als die ursprüngliche harmonische Sequenz, die er aufgab, um der Melodik eine neue Kontur verleihen zu können. In diesem Falle wie in einigen weiteren Beispielen (siehe unten) löst sich der Verzierungsprozeß von dem Rahmensatz, der normalerweise seinen Verlauf bestimmt.

III. AUSTAUSCH VON SÄTZEN

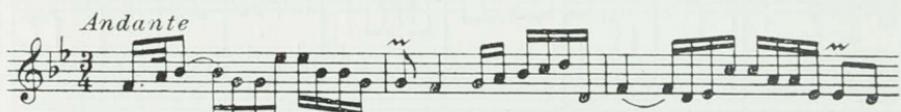
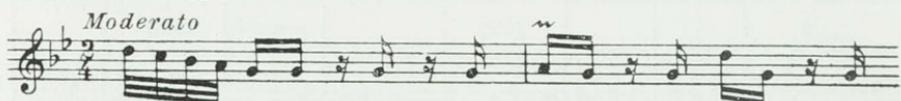
Eine zweite Art der Umarbeitung besteht in dem Austausch vollständiger Sätze – zumeist Mittelsätze – durch neukomponierte oder entlehnte Stücke. In den sechs Sonatinen Wq 64 wurde dieser Austausch offenbar innerhalb derselben Werkgruppe vorgenommen: (vgl. Tabelle II, S. 160).

Dieses Austauschverfahren scheint sich nach einem symmetrischen Schema vollzogen zu haben, so daß die altmodische suitenähnliche Satzreihung der Frühfassung einer modernen, tonartlich differenzierten Satzfolge Platz machte. Unter Bachs frühen Berliner Sonaten befinden sich zwei Austauschsätze, die im Nachlaß-Verzeichnis nicht aufgeführt werden. So existieren beispielsweise von der Sonate g-Moll Wq 65/11 zwei dreisätzige Fassungen:

Beurmann Nr. 18



Beurmann Nr. 18a



Beispiel 7: Incipits der beiden Fassungen von Wq 65/11 (vgl. Abb. 1)

Beurmanns Katalog der Sonaten gibt an, daß das *Allegretto grazioso* der frühere Schlußsatz sei, das *Presto* hingegen der spätere. Der stilistische Befund spricht allerdings gegen diese chronologische Folge: das *Presto* ist kürzer und seine Melodik eher einfältig und kantig; das *Allegretto* aber ist nicht nur länger, sondern auch von seiner Melodik und Satzstruktur her attraktiver.

Wie bereits erwähnt (siehe oben, S. 128), enthalten die Brüsseler Westphal-Handschriften im allgemeinen die spätesten und bevorzugten Fassungen von Bachs frühen ungedruckten Sonaten. Im Falle von Wq 65/11 jedoch erscheint die Sachlage nicht ganz eindeutig, denn B-Bc 5883 bietet beide Schlußsätze, freilich in der Anordnung einer viersätzigen Sonate¹²:

¹² Eine auf dieser Quelle basierende viersätzliche Ausgabe von Wq 65/11, hrsg. von E. Bosquet, erschien 1922 bei Senart, Paris.

Sonata
Allegro.

Andante

Allegretto Grazioso.

Presto.

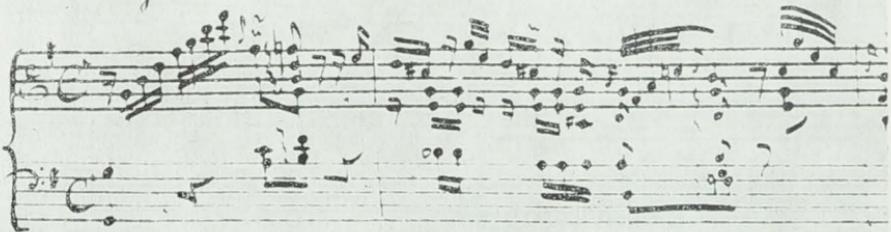
Abb. 1a-d: Incipits der Sätze von Wq 65/11 in B-Bc: 5883

Die Problematik der Chronologie der Fassungen dieser Sonate läßt sich jedoch lösen. In einem Brief von Bachs Witwe an Westphal, geschrieben im August 1791, heißt es: „... Von den 7 Sonaten hat die 14te der vielen Veränderungen wegen ganz müssen abgeschrieben werden. In der 18ten Sonate ist an die Stelle des Ihrigen ein ganz anderes Andante abgeschrieben, und gehörigen Orts eingehftet worden, und in der 20ten Sonate ist statt Ihres letzten Presto auf eben die Art ein Allegretto grazioso gekommen. Alles übrige ist scharf durchgesehen, und genau geändert worden, welches insbesondere in der 18ten Sonate sehr zu merken ist.“¹³ Johanna Maria Bach benutzt für die Sonaten die Numerierung des Nachlaß-Verzeichnisses: NV 14 =

Un poco Allegro. Cembalo solo.



Adagio di molto.



Allegro.

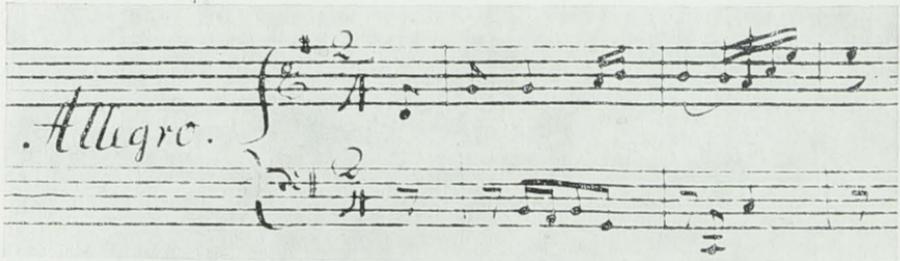


Abb. 2a–c: Incipits der drei ersten von Johanna Maria Bach erwähnten Sätze in B-Bc: 5883 (Satz 4, Andante = Abb. 3d, Satz 5, Allegretto = Abb. 1c)

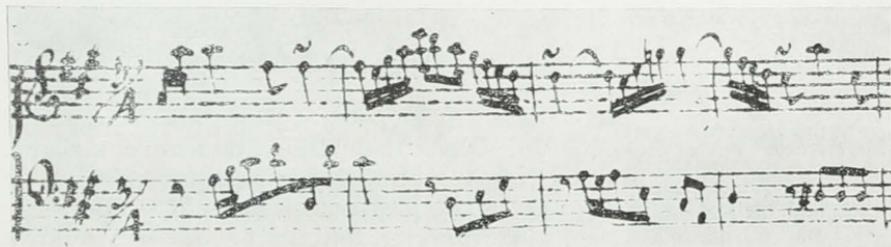
¹³ Siehe Fußnote 5.

Wq 65/6 („ganz müssen abgeschrieben werden“); NV 18 = Wq 65/10 („ganz anderes Andante“); NV 20 = Wq 65/11 („Allegretto grazioso“).

Der Brief bezeugt, daß das längere und reizvollere Allegretto grazioso den späteren und bevorzugten Satz darstellt. Der handschriftliche Quellenbefund (siehe Abbildung 1) bestätigt den Sachverhalt: Allegro, Andante und Presto stammen von der Hand Westphals, der neue Satz hingegen von der Hand Michels, der noch nach Bachs Tod für dessen Witwe und Tochter Kopistendienste leistete.¹⁴ Vermutlich hatte Emanuel Bach das Presto zunächst aus der Sonate e-Moll Wq 65/5 (1735) entlehnt, nach g-Moll transponiert und zwischenzeitlich Wq 65/11 beigefügt, bis er der Sonate ihren eigenen neuen Schlußsatz geben konnte.

Bach scheint auch einen anderen Satz aus Wq 65/5 für die Frühfassung der D-Dur-Sonate Wq 62/3 (fast gleichzeitig mit Wq 65/11 entstanden) entlehnt zu haben: der Mittelsatz, ein Siciliano, wurde nach d-Moll transponiert, um Wq 62/3 als Mittelsatz dienen zu können. Doch anders als bei Wq 65/11 kann diese mutmaßliche frühere Fassung von Wq 62/3 weder direkt auf Bach noch auf Westphal zurückgeführt werden; alle erhaltenen Abschriften dieser Fassung sind ungewisser Provenienz. Auf der andern Seite zählen zwei der Abschriften zu den besonders verlässlichen Kopien von Emanuels Clavier-sonaten.¹⁵ Es läßt sich darum annehmen, daß die Fassung von Wq 62/3 in diesen Quellen (vgl. Tabelle I) durchaus von Bach stammt und daß für die bei Marpurg 1763 veröffentlichte Fassung dieser frühen Berliner Sonate Bach wiederum einen neuen Satz schuf, um den entlehnten zu ersetzen.

Aufschlußreich sind auch Johanna Maria Bachs Bemerkungen zu den andern beiden Sonaten. Abbildung 3 mit den Brüsseler Inzipits der „18ten“ Sonate Wq 65/10) zeigt, daß hier ebenfalls vier Sätze vorliegen:



¹⁴ Zu Michel vgl. TBSt 1, S. 24. – Michel ist als Sänger in dem gedruckten Programm einer Oratorien- und Serenadenaufführung vom 10. September 1767 aufgeführt (ich danke Walter Steffani für den Hinweis auf diese Quelle). Nach den Archivunterlagen von St. Petri in Hamburg war Michel einer von fünf Sängern, die nach 1793 Zuwendungen aus der Kirchen-Pensionskasse erhielten; seit 1814 erscheint er nicht mehr in den entsprechenden Listen.

¹⁵ P 368 enthält Abschriften des späteren Dresdner Kreuzkantors G. A. Homilius (1735 an der Universität Leipzig immatrikuliert und Schüler J. S. Bachs); P 774 enthält Abschriften von Michel und dem Greifswalder Juristen J. H. Grave, einem Freund C. P. E. Bachs (vgl. hierzu E. F. Schmid, a. a. O., S. 65, und C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 2, S. 303f.).

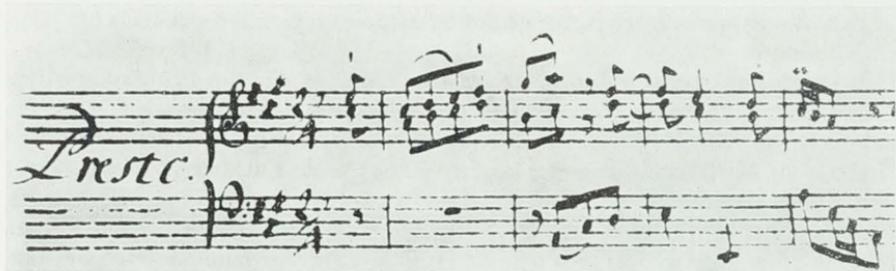


Abb. 3a-d: Incipits der Sätze von Wq 65/10 in B-Bc: 5883 (Zweitschrift des Andante – vgl. Abb. 3d – im Querformat, sonst Hss. im Hochformat)

Das Andante am Fuß der Seite (in Michels Hand) ist identisch mit dem voranstehenden Andante (in Westphals Hand). Offenbar hatte der Schweriner Organist bereits Zugang zu jenem als „ein ganz anderes Andante“ bezeichneten Satz. Als er dann aus dem Nachlaß-Verzeichnis erfuhr, daß diese Sonate erneuert worden war, erbat er – im Glauben, das frühere Andante (siehe Beispiel 2) zu besitzen – von Bachs Witwe „ein ganz anderes Andante“. Wenn die Angabe „erneuert“ bei den sechzehn frühesten Sonaten im Nachlaß-Verzeichnis dazu gedacht war, die Besitzer der älteren Fassungen zur Bestellung der jüngeren zu veranlassen, dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

IV. ERWEITERNDE EINSCHÜBE

Umarbeitungen von Bachs eigener Hand im dritten Satz jener „14ten“ Sonate, die nach Johanna Maria Bach „der vielen Veränderungen wegen ganz müssen abgeschrieben werden“ zeigt Abbildung 4.

591

Allegro

si volti presto

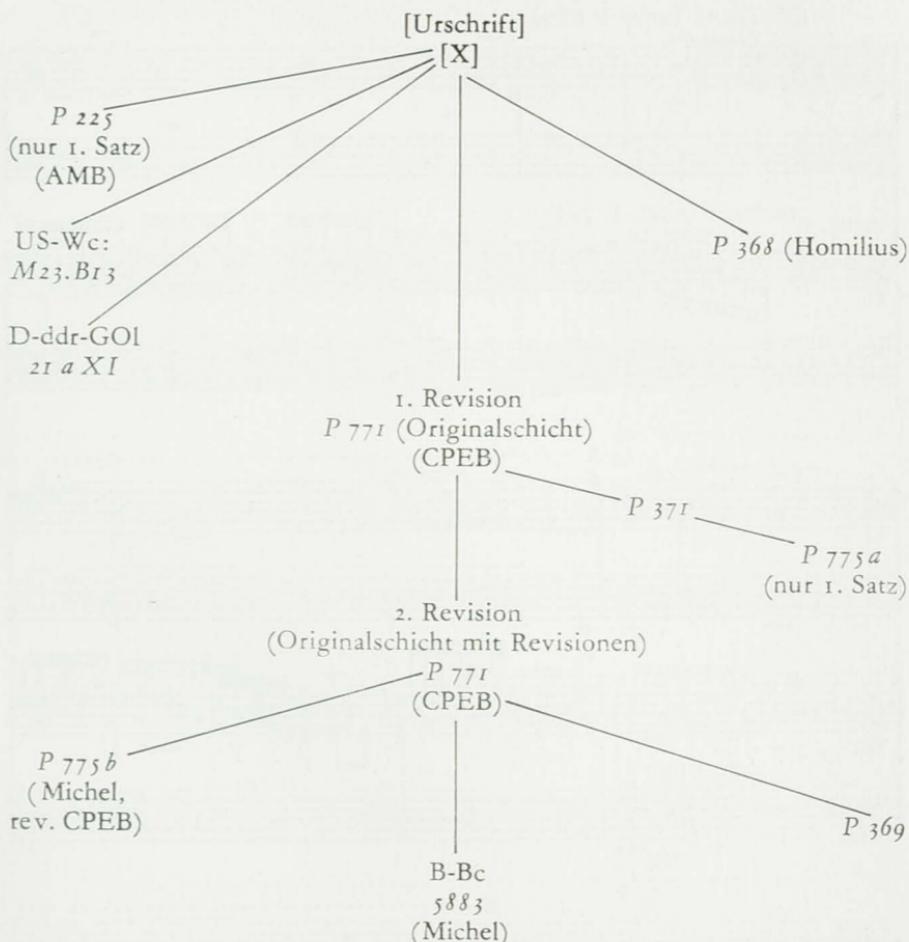
Abb. 4: Beginn des 3. Satzes von Wq 65/6 (P 772; Hs. Michel, Revision C. P. E. Bach)

Bach notierte seine Veränderungen in die Abschrift seines Hamburger Kopisten Michel. Die ersten beiden Sätze (nicht abgebildet) stammen vollständig von Michels Hand und berücksichtigen bereits die wohl aus den 1740er Jahren stammenden Revisionen dieser Sätze. Der dritte Satz jedoch zeigt eigenhändige Rasuren, Verbesserungen und Eintragungen ausgedehnter Ersatzpassagen für durchstrichene Stellen, die erst nach der Herstellung von Michels Reinschrift vorgenommen wurden und damit eine letzte Umarbeitungsschicht repräsentieren, von der das Nachlaß-Verzeichnis nicht berichtet.

Diese Quelle bringt nicht nur weitere Belege für Bachs übliche Manier der Ausschmückung von Melodie und Satzstruktur, sondern bietet eine dritte Art von „Erneuerung“, nämlich die Einfügung erweiternder Einschübe. Im Schlußsatz dieser Sonate finden sich Einschübe hauptsächlich gegen Ende eines jeden Teiles der binären Struktur, und zwar im Sinne kadenzartiger Auszierungen der Harmonieschritte. Bach hat hier den Eintritt der Doppel-dominante von eineinhalb Takten (Beginn der durchstrichenen Stelle in Abbildung 4) auf zweieinhalb Takte ausgedehnt, ebenso den Eintritt der Dominante von einem halben Takt (Triller im 2. Takt der ausgestrichenen Stelle) auf dreieinhalb Takte. Entsprechende Einschübe finden sich im zweiten Teil (nicht abgebildet).

Zwei weitere Beispiele von Erweiterungen in Bachs frühen Claviersonaten begegnen in den ersten beiden Sätzen der Sonate Es-Dur Wq 65/7 (zur komplizierten Quellenlage vgl. Tabelle III, S. 160).

Wahrscheinlich existierten insgesamt nur drei deutlich verschiedene Fassungen (siehe nachfolgendes Stemma), wenn man berücksichtigt, daß die Handschriften *21a/XI* und *P 775a* (Kolumnen 1 und 3) sich durch zahlreiche Kopierfehler „auszeichnen“ und somit kaum eigene, geschweige denn autorisierte Fassungen wiedergeben:



Beispiel 8: Quellen der Sonate Es-Dur Wq 65/7 (Stemma)

Was immer die Anzahl der tatsächlich von Emanuel Bach komponierten verschiedenen Fassungen sein mag, *P* 371 und die ursprüngliche Schicht von *P* 771 enthalten die erste substantielle Umarbeitung von Wq 65/7. Während sich die Umarbeitung des dritten Satzes (Vivace) im Rahmen der typischen Veränderungen durch Auszierung bewegt, geht Bach im Mittelsatz über das übliche Maß an Verzierungen weit hinaus, so daß das ursprüngliche Siciliano (in Andante umbenannt) kaum mehr erkennbar bleibt. Überdies erweiterte Bach den Satz von 21 auf 32 Takte:

Siciliano (nach P 368)

Musical score for *Siciliano* (nach P 368). The piece is in 6/8 time and B-flat major. The first system consists of three measures. The right hand features a melody with a fermata on the first measure, followed by eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the staff.

Andante (nach P 771)

Musical score for *Andante* (nach P 771). The piece is in 6/8 time and B-flat major. The first system consists of three measures. The right hand features a melody with a fermata on the first measure, followed by eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the staff.

Musical score for *Andante* (nach P 771), Section A. This section spans measures 4 through 7. The right hand features a melody with a fermata on measure 4, followed by eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 4, 5, 6, and 7 are indicated above the staff.

Musical score for *Andante* (nach P 771), Section B. This section spans measures 6 through 10. The right hand features a melody with a fermata on measure 6, followed by eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated above the staff.

8 *tr* 9

11 12 13

10 11 12 *C*.....

14 15 16 *pp* *f*

13

17 18 19

Detailed description of the musical score: The score is written for a single instrument in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of 19 measures. The first system (measures 8-9) shows a treble clef with a trill on the first measure and a slur over measures 8 and 9. The bass clef has a simple accompaniment. The second system (measures 10-13) features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with chords. Measure 12 has a 'C' above it with a dotted line. The third system (measures 14-16) has a treble clef with a fast, sixteenth-note passage and a bass clef with chords. Measure 16 has dynamics *pp* and *f*. The fourth system (measures 17-19) has a treble clef with a fast, sixteenth-note passage and a bass clef with chords. Measure 18 has a slur and a fermata. Measure 19 has a slur and a fermata.

D.....

14

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 14 continues the melodic line with a fermata over the final note.

20

21

22

Musical notation for measures 20, 21, and 22. Measure 20 features a complex melodic line with many sixteenth notes. Measure 21 continues this melodic line. Measure 22 shows a melodic line with a fermata over the final note.

E.....

15

16

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 starts with a fermata over the first note. Measure 16 continues the melodic line.

23

24

25

Musical notation for measures 23, 24, and 25. Measure 23 features a complex melodic line with many sixteenth notes. Measure 24 continues this melodic line. Measure 25 shows a melodic line with a fermata over the final note.

F.....

17

18

19

Musical notation for measures 17, 18, and 19. Measure 17 features a melodic line with a fermata over the final note. Measure 18 continues the melodic line. Measure 19 shows a melodic line with a fermata over the final note.

26

27

28

Musical notation for measures 26, 27, and 28. Measure 26 features a complex melodic line with many sixteenth notes. Measure 27 continues this melodic line. Measure 28 shows a melodic line with a fermata over the final note.

Beispiel 9: Zwei Fassungen von Wq 65/7/II (nach P 368 bzw. P 771)

Erweiternde Einschübe finden sich in den Takten 5 (Modulation: A), 7 (Dominante: B), 12 (Bestätigung der Dominante und Rückleitung zur Tonika: C), 14 (Wiedererreichung der Tonika: D), 15 (aufsteigende Sequenz: E), 19 (Trugschluß: F), 20 (Beginn der Schlußkadenz: G), die jeweils markante Punkte des Satzverlaufs repräsentieren. Bach akzentuiert damit vor allem Kadenzverläufe sowie harmonische Spannungsmomente (T. 5, 12 und 15).¹⁶ Manche dieser Erweiterungen scheinen der gleichen linearen Auszierungsmethode zu entspringen wie diejenigen in Abbildung 4. Doch führen die erweiternden Einschübe in diesem Siciliano auch darüber hinaus. Die Tonikalisierung des c-Moll in T. 5–8 des Andante erhält einen eigenständigen harmonischen Impetus; die Rückleitung zur Tonika in T. 17–20 zeigt dem Siciliano unbekannte harmonische Brechungen; in T. 21–22 des Andante fügt Bach eine Reprise ein, um gegenüber dem Siciliano die Rückkehr zur Tonika zu akzentuieren.

Die erste Umarbeitung von Wq 65/7 schloß ebenfalls eine Erweiterung des Anfangssatzes von 62 auf 74 Takte ein. Hier richtete Bach seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Durchführungs- und Repriseabschnitte. Seine Erweiterung der Durchführung um acht Takte besteht hauptsächlich aus Sequenzen, die diesem Abschnitt zwar kein neues harmonisches Profil verleihen,¹⁷ durch harmonische Abwechslung und schiere Ausdehnung ihre Wirkung jedoch nicht verfehlen.

Die Erweiterung der Reprise dieses Satzes ist für das Studium von Bachs Kompositionsprozeß von größerem Interesse, da sie ein Bemühen um harmonische Symmetrie auf der ganzen Ebene bezeugt. Die Phrase, die die Reprise der Frühfassung einleitet (T. 43–46), scheint eine solche Symmetrie zunächst anzukündigen (die viertaktige Phrase bestätigt die Tonika und enthält sogar

¹⁶ Vgl. hierzu C. Rosen, *The Classical Style*, New York 1972, S. 87.

¹⁷ Der einzige harmonische Zusatz in diesem Abschnitt besteht in der neapolitanischen Akkordverbindung (T. 49).

eine Andeutung der Subdominante – ein in vielen Sonatensätzen des 18. Jahrhunderts zu findender Akt der Balance gegenüber der Dominante in der Exposition). Doch die folgenden acht Takte (47–54) widersprechen mit ihrer Betonung der Doppeldominante diesem Balanceakt. Auch ist die Verbindung dieser Takte mit der Schlußwendung (T. 54 ff.) ungeschickt:

Wq 65/7/I (T. 43–58)

Beispiel 10: Wq 65/7/I, T. 43–58

In seiner ersten Umarbeitung dieses Satzes ersetzt Bach diese Takte der Dominantandeutung durch zehn neue Takte, die die Hinwendung zur Tonika deutlicher herausstellen (siehe Abbildung 5 oben, beginnend mit dem Auftakt zu T. 6):

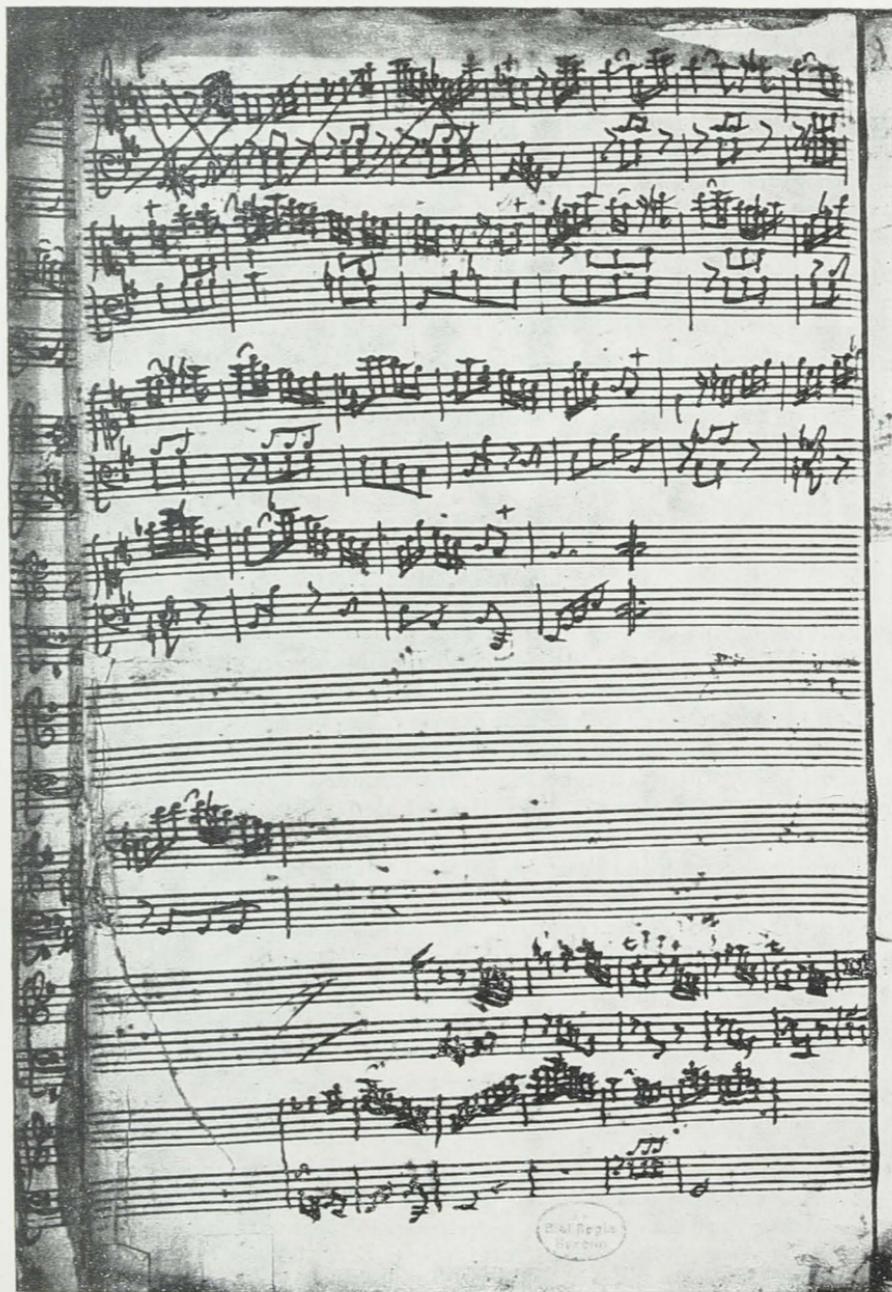


Abb. 5: Wq 65/7, Satz 1 (P 771; Autograph C. P. E. Bachs)

Bach scheint mit dieser Lösung des Reprisesproblems in Wq 65/7 sich nicht ganz zufriedengegeben zu haben, denn er nahm später in Hamburg eine weitere Umarbeitung vor.¹⁸ Diese findet sich auf derselben Seite unten rechts (siehe Abbildung 5). Hier schuf Bach eine viertaktige Rückleitung (im Anschluß an die g-Moll-Kadenz = erster gestrichener Takt am Seitenbeginn) und dehnte zusätzlich den Eintritt der Tonika um vier Takte aus (neuer Reprisesbeginn = letzter Takt des 1. Systems unten rechts).

Mit den erweiternden Einschüben in diesem Satz sowie im *Siciliano* tendiert Bach in gewisser Weise zur Dialektik des klassischen Stils – er hebt das Moment der Dissonanz auf eine höhere Ebene und erzielt damit eine dramatischere Artikulation der Struktur. Freilich tragen nicht alle Einschübe zur Triftigkeit des dramatischen Zugriffs bei; die flüchtige viertaktige Rückleitung (Abbildung 5 unten rechts) und die Weitschweifigkeit einiger erweiternder Abschnitte des *Siciliano* (siehe Notenbeispiel 9) deuten an, daß die Arbeit an der Erweiterung Bach nicht leicht von der Hand ging. Es ist die Auszierung des *Siciliano*, die die attraktivste und erfolgreichste Seite der Umarbeitung dieses Satzes bildet.

V. SPÄTE UMARBEITUNGEN

Auszierung – genauer: Veränderung oder Variierung – eines unveränderlichen Strukturgerüsts ist das vorherrschende Verfahren, nach dem Bach seine ClavierSonaten umarbeitete. Dies gilt nicht nur für die verschiedenen revidierten Berliner Sonaten der 1740er und 1750er Jahre, bei denen er stillschweigend ältere durch erneuerte Fassungen ersetzte,¹⁹ sondern auch für die späteren Sonaten: die „Veränderungen und Auszierungen über einige [gedruckte] Sonaten . . . für Scholaren“ und die Veränderung von zwei weiteren gedruckten Sonaten (Wq 65/32 und 51/1). Man mag sehr wohl annehmen, daß für Emanuel Bach nicht zuletzt ein kaufmännisches Motiv mitspielte, wenn er die Existenz mehrerer Fassungen bekanntgeben wollte. Andererseits bestand sein vornehmliches Interesse darin, die Aufmerksamkeit auf seine elegante Manier und unerschöpfliche Technik der Veränderung zu lenken.

Die erste der beiden späten veränderten Sonaten (Wq 65/32 = Wq 70/1)²⁰ zeigt verschiedene Aspekte des Variierungsprozesses. Obgleich man von diesem Werk nur zwei Fassungen kennt, scheint es Bach in drei Stadien komponiert

¹⁸ Die Korrekturen in *P* 771 zeigen die für Bachs Spätzeit charakteristischen zittrigen Schriftzüge.

¹⁹ Bach verzierte in unterschiedlichem Ausmaß alle drei Sätze von Wq 65/12 und Wq 65/23 sowie die ersten Sätze von Wq 65/14, Wq 65/15 und Wq 65/30. Unter den Quellen der Sonaten finden sich auch unverzierte und verzierte Fassungen der Anfangssätze von Wq 62/6 und Wq 65/31. Auch wenn die Quellen der unverzierten Fassungen nicht dem unmittelbaren Umkreis Bachs angehören, scheinen sie doch authentische Frühfassungen zu überliefern, die Bach zu unterdrücken suchte, als er seine eigenen Unterlagen vernichtete.

²⁰ Wq verzeichnet diese Sonate an zwei Stellen, entsprechend ihrer Bestimmung für Orgel bzw. besaitete Tasteninstrumente (im NV keine Differenzierung der instrumentalen Bestimmung).

zu haben. In einem ersten Stadium (das Nachlaß-Verzeichnis nennt 1758 als Entstehungsjahr) mag das Werk bestimmt worden sein für eine Gruppe von Orgelsonaten, die Bach angeblich für Prinzessin Anna Amalia komponiert hatte.²¹ Das zweite Stadium findet sich vertreten in Teil IX von Haffners *Oeuvres mêlées* (1762–1763), wobei dem letzten Satz einige Auszierungen beigefügt wurden. In ihrem dritten Stadium (nach 1762–1763) erhielt die Sonate eine gründlich erneuerte Fassung, indem Bach dem ersten Satz für jeden Hauptabschnitt eine reich variierte Reprise einfügte und auch den zweiten Satz mit Auszierungen versah.

Vom ersten Stadium an vom Variierungsprinzip beherrscht wird der Schlußsatz dieser Sonate, ein Rondo mit einer nahezu ununterbrochen symmetrischen Phrasenstruktur.²² Das wesentliche Material für den Satz ist in den ersten vier Takten des Refrains (a¹) enthalten. Diese viertaktige Melodie eröffnet auch das zweite Glied des Refrains und (in die Dominante transponiert) dringt auch in die Couplets (B und B') ein:

A				B			A'	
a ¹	a ²	a ^{1v}	a ^{2v}	b	a ^{1/a²}	c	a ^{1vv}	a ^{2vv}
T. 1–8	9–16	17–24	25–32	33–40	41–48	49–56	57–64	65–72

Tonarten: A-Dur

→ E-Dur

A-Dur

(v bedeutet verändert)

B'			A''		Coda	
b	a ^{1vvv/a²}	c	a ^{1vvvv}	a ^{2vvv}	d	d ^v a ^{1vvvvv}
73–80	81–88	89–96	97–104	105–112	113–116	117–120–124
→ E-Dur			A-Dur			

Beispiel 11: Schematische Darstellung der Struktur von Wq 65/32/III (Wq 70/1/III)

²¹ Vgl. den Westphal-Katalog (Fußnote 3), fol. 31, sowie E. L. Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Bd. 1, S. 118.

²² Dieser sorgfältig ausbalancierte Satz ist ein Vorläufer der rhapsodischen, asymmetrisch modulierenden Rondos der Sammlungen für Kenner und Liebhaber – Stücke, die in beispielloser Weise Rondo- und Variationsprinzip kombinieren.

Die den Satz eröffnende Melodie wird mit jeder nachfolgenden Wiederholung verändert, so daß sie nie mehr in ihrer ursprünglichen Form erklingt:

Beispiel 12: Incipits des Hauptthemas von Wq 65/32/III (Wq 70/1/III) sowie seiner Varianten im Verlauf des Satzes

Die eindringlichsten Beispiele für Bachs Variierungstechnik finden sich in den beiden Sonaten Wq 65/35–36, die auf Wq 51/1 zurückgehen. In jedem Satz dieser ungedruckten Werke bleibt die Harmonik und periodische Struktur dieselbe wie in den korrespondierenden Sätzen von Wq 51/1. Infolge von Bachs strengem Festhalten an dem ursprünglichen Satzgerüst bleibt dessen Identität in allen veränderten Fassungen unangetastet. Dennoch besitzt jede einzelne ihre unverwechselbare Satzstruktur und damit einen individuellen Charakter. In beiden Sonaten läßt sich somit das Zusammenspiel von Kontinuität und Wandel erfahren.

Bei drei 1766 komponierten Sonaten nahm Bach Umarbeitungen vor, die das Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt. Er fügte dem ersten Satz von Wq 65/44 veränderte Reprisen bei, entfernte den Mittelsatz (Largo) und schrieb statt

dessen eine kurze Überleitung vom ersten zum letzten Satz.²³ Aus zwei Gründen ist es wahrscheinlich, daß die Änderungen in Wq 65/44 um 1784 vorgenommen wurden: (1) das Largo wird in die 1784 entstandene Sonate Wq 59/3 übernommen; (2) das Kompositionsmanuskript (*St 258 b*), das die veränderten Reprisen für den ersten Satz und die neue Überleitung enthält, zeigt die für Bachs letztes Lebensjahrzehnt typische äußerst zittrige Schrift.

In der Handschrift *St 258 b*, die die Veränderungen ohne zugehörigen Kontext enthält, finden sich auch veränderte Reprisen für die Außensätze der ebenfalls 1766 entstandenen Sonate Wq 65/46. Das ähnliche Erscheinungsbild des Notentextes legt nahe, daß diese Änderungen etwa zur gleichen Zeit wie bei Wq 65/44 vorgenommen wurden.

Während die Umarbeitungen dieser beiden Sonaten (mit Ausnahme der Entfernung des Largo aus Wq 65/44) keine Besonderheiten aufweisen, erscheint bei der ebenfalls aus dem Jahr 1766 stammenden Sonate Wq 65/45 das Ersetzen des Schlußsatzes durch einen neukomponierten durchaus anomal. Ein derartiger Austausch läßt sich in den nach 1740 entstandenen Sonaten nicht mehr nachweisen. Die beiden Schlußsätze finden sich (neben den ersten beiden Sätzen und einem dritten Satz, einem 6/8-Allegro) von der Hand Michels in dem Konvolut *P 771*, dessen Titelblatt von Emanuel Bach mit der Aufschrift „hat noch niemand“ versehen ist. In der Tat ist das 6/8-Allegro in dieser Quelle bis heute unbekannt geblieben. Bach scheint an dem Allegro Verbesserungen angebracht zu haben, bevor er es ausschied. Denn er notierte am Ende des Satzes kleinere Zusätze in der Form von Echo-Einschüben.

Zwischen den beiden Seiten dieses Allegro liegt ein Doppelblatt mit dem bekannten 3/8-Allegretto in Bachs zittriger Spätschrift (wohl ebenfalls aus der Zeit um 1784) mit einer Bleistiftnotiz von unbekannter Hand: „Dieses Blatt war auf das vorherige aufgeheftet [sic]. Bach will also, daß statt des 6/8 Allegro der umstehende (autograph) Satz (B-Dur 3/4 [sic]) gespielt wird.“

Für die Frühfassung aller drei Sonaten Wq 65/44–46 existiert nur eine Quelle (vgl. Tabelle I), eine Tatsache, die zusammen mit der oben erwähnten Titelblatt-Aufschrift von Wq 65/45 dafür spricht, daß diese Sonaten seinerzeit kaum verbreitet waren. Die Suche nach einem geeigneten Mittelsatz für Wq 59/3 mag Bach um 1784 auf diese vernachlässigten Stücke des Jahres 1766 aufmerksam gemacht und zur Umarbeitung angeregt haben. Es ist möglich, daß diese Werke zu der Gruppe gehören, auf die Bachs Witwe mit der Bemerkung „6 ganz unbekannt und dem Druck bestimmt“ in einem Brief vom 5. September 1789 an Sara Itzig-Levy in Berlin anspielt.²⁴

*

²³ Diese Überleitung kann nicht im Sinne eines erweiternden Einschubes wie bei Wq 65/7 verstanden werden. Sie fungiert als Verbindungspassage, wie sie sich häufig in Bachs Instrumentalmusik findet (schon in Wq 65/16 von 1746 und besonders oft in den Sonaten und Symphonien der 1770er und 1780er Jahre).

²⁴ Zitiert bei C. H. Bitter, a. a. O., Bd. 2, S. 308.

Gewisse Aspekte von Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Sonaten bleiben rätselhaft, nichtsdestoweniger läßt sich die Bedeutung dieser kompositorischen Tätigkeit sehr wohl einschätzen. Merkwürdig bleibt, daß im Nachlaß-Verzeichnis und im Westphal-Katalog penibel auf die Umarbeitungen der zwischen 1731 und 1738 entstandenen Sonaten hingewiesen wird, daß dort jedoch eine Reihe weiterer tiefgreifender Umarbeitungen verschwiegen wird. Dies gilt beispielsweise für die vier frühesten Berliner Sonaten, deren Stil sich nicht wesentlich von demjenigen der ersten sechzehn unterscheidet. Auch das Ausmaß der Umarbeitungen jener Berliner Werke (Wq 65/11, Wq 62/3 und Wq 65/12) entspricht durchaus demjenigen der früheren Sonaten. Die nächstliegende und wahrscheinlichste Erklärung für die selektiven Angaben des Nachlaß-Verzeichnisses zu den Umarbeitungen mag darin zu finden sein, daß Bach die ersten sechzehn Sonaten als Anfängerwerke ansah. Die frühen Berliner Sonaten wurden geschrieben, nachdem er die Universität in Frankfurt an der Oder verlassen hatte und in den Kreis der Musiker um den Preußischen Kronprinzen Friedrich eingetreten war. Damit hatte seine berufliche Laufbahn begonnen und es scheint, als habe er bei der Vorbereitung seines Werkverzeichnisses gleichsam eine Abgrenzung gegenüber den Anfängerwerken vorgenommen.

Die Wahl der Jahre 1743 und 1744 für die Umarbeitungen der sechzehn frühen Sonaten war logisch, denn er hatte gerade mit den sechs Preußischen Sonaten (Wq 48) sein erstes größeres Sonatenopus publiziert und war bei der Fertigstellung der Württembergischen Sonatensammlung (Wq 49). Die Sätze dieser Sonaten sind im allgemeinen ausgedehnter als bei den vorigen, auch finden sich stärkere Kontraste innerhalb eines jeden Zyklus von Sätzen. Die Melodien sind kunstvoller und zugleich flüssiger, die Satzstruktur eleganter. So erscheint es verständlich, wenn Bach im Angesicht der gewonnenen Erfahrungen den Versuch machte, die früheren Werke auf das technische und ästhetische Niveau der gedruckten Sammlungen aus den 1740er Jahren zu heben.

Laut Nachlaß-Verzeichnis begann Bach zunächst mit den letzten der Anfängerwerke: die Zeitangabe 1743 gehört bis auf eine Ausnahme (Wq 65/7) zu den Frankfurter Sonaten, 1744 gilt für die Leipziger Werke. Vielleicht glaubte Emanuel, daß die außerhalb des Bereiches der väterlichen Obhut entstandenen Frankfurter Sonaten dringender der Revision bedurften. In der Tat zeigen die Frühfassungen der Frankfurter Sonaten auf der Suche nach einem neuen und individuellen Stil manche Ungeschicklichkeit.

Obgleich das Nachlaß-Verzeichnis nur das systematische Revisionsprogramm der 1740er Jahre festhält, nahm Bach – wie gezeigt worden ist – auch darüber hinaus weitgehende Umarbeitungen seiner Claviersonaten vor. In den letzten vier oder fünf Jahren seines Lebens entfernte er bei der Sonate Wq 65/44 aus dem Jahre 1766 einen Satz und verpflanzte ihn in ein Werk aus der fünften Folge der *Sonaten für Kenner und Liebhaber*, und bei Wq 65/45 ersetzte er einen prosaisch anmutenden Satz durch einen kapriziösen und witzigen.

Während seiner Hamburger Tätigkeit erweiterte Philipp Emanuel Bach Sätze früherer Sonaten (Wq 65/6–7) und erweist darin eine gewisse Vorahnung der dramatischen Tendenzen des klassischen Stils, auch wenn es an zugespitzter Energie und Zielgerichtetheit noch fehlt. Die erhaltenen Quellen der Clavier-

sonaten deuten an, daß – wenn Bach Sätze größerer Ausdehnung benötigte – es für ihn leichter war, die alten Sätze durch Neukompositionen zu ersetzen. Die von Bach am ausgiebigsten gepflegte Umarbeitungsmethode bestand in der Auszierung: Veränderungen über einem bestehenden Baß und Ausschmückung eines harmonischen Gerüsts. Bachs Auszierungen zielen zwar nicht selten in die Richtung linearer harmonischer Ausdehnung, wie sie in den Rondos der „Sammlungen für Kenner und Liebhaber“ auch tatsächlich stattfindet, doch bleiben sie im ganzen innerhalb der vertikalen harmonischen Gegebenheiten. Die zweiteilige Satzform dient Bach als Gefäß für Auszierung, nicht aber für dramatische Entwicklung. Auch findet sich bei Emanuel Bach zu keiner Zeit die Tendenz, Sonatensätze (im Sinne etwa von Haydn oder Mozart) weiter auszudehnen und wirklich zu entwickeln. Er bevorzugte letztlich immer wieder ein und dieselbe Art der prozessualen Ausarbeitung, wie er sie für die veränderten Reprisen seiner Sonaten musterergütig und programmatisch entworfen hatte. In dieser Hinsicht blieb Bachs Kompositionsart konservativ. Seine Zeitgenossen konnten ihn kaum fortschrittlich nennen. Da sie jedoch erkannten, wie einzigartig seine Melodien, Satzweisen und Ausdrucksnuancen waren, bezeichneten sie ihn als Originalgenie.

Tabelle I

Revisionen und „Veränderungen“ in C. P. E. Bachs Clavier-Sonaten²⁵

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	Entstehungs- jahr laut NV	Ände- rungs- jahr laut NV	Quellen ²⁹
		Nr. ²⁶	Nr.	Nr. ²⁷	Nr. ²⁸			
Sonate (späte Fassung)	B-g-B	1	62/1	1	2	L. 1731	B. 1744	B-Br: II 4094 (Westphal; Ab- schrift nach Druck) P 677 P 727 (nur 1. Satz) P 772 P 775 (An 401) P 790a P 790b P 841

²⁵ Einige Sonaten mit nachweisbaren oder mutmaßlichen Umarbeitungen werden hier ausgelassen: Wq 65/14, Wq 62/6, Wq 65/15, Wq 65/22, Wq 65/23, Wq 65/30, Wq 65/31.

²⁶ Numerierung des mit „Clavier-Soli“ überschriebenen Teils des Nachlaß-Verzeichnisses.

²⁷ Numerierung des Verzeichnisses der Clavier-Sonaten C. P. E. Bachs von Erich Beurmann (siehe S. 124).

²⁸ Numerierung des Verzeichnisses der Werke C. P. E. Bachs von Eugene Helm (siehe S. 124).

²⁹ Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich um Hss. Erläuterungen der Abkürzungen und Sigel im Anhang zu diesem Beitrag.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
								D-ddr-LEb ³⁰ : <i>Go.S.669</i> <i>P 365</i> (Su III) Druck: <i>Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern</i> (Berlin: Birnstiel, 1761–1762), S. 159–163
Sonate (frühe Fassung)	F-f-F	2	65/1	2	3	L. 1731	B. 1744	<i>P 758</i> A-Wgm: VII 4374 ⁶ US-Wc: M 23. B 13.W.65 (1)
(mit Eigen- schaften der frühen Fassung)								DSB: <i>Ms. Tzule- meier 49</i>
(spätere Fassung)								<i>P 775</i> (An 303, rev. CPEB) B-Bc: 5883 (Mi- chel)
Sonate (späte Fassung)	a-e-a	3	65/2	3	4	L. 1732	B. 1744	<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 771</i> (CPEB) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	d-B-d	4	65/3	4	5	L. 1732	B. 1744	<i>P 371</i> (An 301)
(spätere Fassung)								<i>P 772</i> (Schlich- ting, rev. CPEB; sichtbare Ände- rungen der früheren Fassung) <i>P 369</i> B-B c: 5883 (Michel)

³⁰ Von der Verfasserin nicht eingesehen.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonatine (frühe Fassung)	F-F-F (derselbe 2. Satz wie spätere Fassung von 64/6)	6	64/1	5	7	L. 1734	B. 1744	<i>P 1001</i> (An Palestrina II) D-brd-KII: <i>Mb 51/2</i> US-Wc: <i>M 23.</i> <i>B13.W.64 (1)</i>
(spätere Fassung)	F-c-F (derselbe 2. Satz wie frühe Fassung von 64/6)			5a				<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/15</i> (Michel) B-Bc: <i>588I</i> (Michel)
Sonatine (späte Fassung)	G-c-G (derselbe 2. Satz wie frühe Fassung von 64/4)	7	64/2	6a ³¹	8	L. 1734	B. 1744	<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/13</i> (Michel) B-Bc: <i>588I</i> (Michel)
Sonatine (späte Fassung)	a-D-a (ders. 2. S. wie frühe Fassung von 64/5)	8	64/3	7a ³²	9	L. 1734	B. 1744	<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> B-Bc: <i>588I</i> (Michel)
Sonatine (frühe Fassung)	e-e-e (ders. 2. S. wie späte Fassung von 64/2)	9	64/4	8	10	L. 1734	B. 1744	<i>P 371</i> (An 301) US-Wc: <i>M23.</i> <i>B13.W.64 (4)</i> (An 303)
(spätere Fassung)	e-G-e			8a				<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/6</i> (Michel) B-Bc: <i>588I</i> (Michel)

³¹ Mutmaßliche frühe Fassung (von Beurmann irrtümlicherweise als 6 verzeichnet): G-G-G, mit demselben Mittelsatz wie in der späten Fassung von Wq 64/4.

³² Mutmaßliche frühe Fassung (von Beurmann irrtümlicherweise als 7 verzeichnet): a-a-a, mit demselben Mittelsatz wie in der späten Fassung von Wq 64/5.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonatine (frühe Fassung)	D-D-D (ders. 2. S. wie späte Fassung von 64/3)	10	64/5	9	11	L. 1734	B. 1744	<i>P</i> 789 (An Palestrina II)
(spätere Fassung)	D-a-D			9b ³³				<i>P</i> 775 a (Michel) <i>P</i> 775 b (Michel) <i>P</i> 369 A-Wgm: <i>VII</i> 3872/17 (Michel) B-Bc: 5881 (Michel)
Sonatine (frühe Fassung)	c-c-c (ders. 2. S. wie späte Fassung von 64/1)	11	64/6	10	12	L. 1734	B. 1744	D-brd-KII: <i>Mb</i> 61/1 (An 303) <i>P</i> 371 (An 301) DSB <i>Mus. ms.</i> 30385 (An 401)
(spätere Fassung)	c-F-c (derselbe 2. Satz wie frühe Fassung von 64/1)			10a				<i>P</i> 775 (Michel, rev. CPEB) <i>P</i> 369 A-Wgm: <i>VII</i> 3872/3 (Michel) B-Bc: 5881 (Michel)
Sonate (späte Fassung)	e-e-e	13	65/5	11	13	F/O. 1735	B. 1743	<i>P</i> 772 (An 311, rev. CPEB) <i>P</i> 369 B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	G-G-G	14	65/6	12	15	F/O. 1736	B. 1743	US-Wc: <i>M</i> 23. <i>B</i> 13. <i>W</i> .65 (6) (An 303)
(2. Satz erneuert)								<i>P</i> 772, originale Schicht (Michel)
(letzte Fassung)								<i>P</i> 772 (Michel, rev. CPEB) <i>P</i> 369 B-Bc: 5883 (Michel)

³³ Irrtümlich verzeichnet Beurmann *P* 371 als Quelle einer Fassung, die er als 9a bezeichnet.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonate (frühe Fassung)	Es-Es-Es	15	65/7	13	16	F/O. 1736	B. 1744	P 225 (nur I) (AMB) P 368 (Homilius) D-ddr-GOL: 21a/XI US-Wc: M23. B13.W.65 (7)
(2te Fassung)								P 371 P 771, originale Schicht (CPEB) P 775a (nur I)
(jüngste Fassung)				13a				P 771 (CPEB, rev. CPEB) P 369 P 775b (Michel, rev. CPEB) B-Bc: 5883
Sonate (frühe „Fassung“)	C-F-C	16	65/8	14	17	F/O. 1737	B. 1743	P 364 A-Wgm: VII 43747 D-brd-Mbs: 1795 US-Wc: M23. B13.W.65 (8)
(spätere „Fassung“)								P 369 P 771 (CPEB) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	B-B-B	17	65/9 ³⁴	15a	18	F/O. 1737	B. 1743	P 367 (Müthel) P 368 (Homilius) A-Wgm: VII 43748 US-Wc: M23. B13.W.65 (9) a und b
(unautori- sierte Fassung)	B-B-B (neuer 2. Satz)			15				P 673 (wohl Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Six So- nates pour le clavecin composées par Mr C. P. E. Bach</i> (Paris:

³⁴ Nicht eingesehen: SPK (D-brd-B), Ms. *Tbulemeier* 54.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
								Huberty [1761], S. 20-24)
(spätere Fassung)	B-B-B (dieselben Sätze wie frühe Fassung)			15 b				P 370 (An 401) P 775 (An 311, rev. CPEB) P 369 B-Bc: 5883
Sonate (frühe Fassung)	A-a-A	18	65/10	16	19	F/O. 1738	B. 1743	P 367 (Müthel) P 368 (Homilius) A-Wgm: VII 43749 US-Wc: M23, B13, W.65 (10)a und b
(unauto- risierte Fassung)				16				P 673 (wohl Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Six So- nates pour le clave- cin composées par Mr C. P. E. Bach</i> (Paris: Huberty [1761], S. 8-11)
(spätere Fassung)	A-a-A (neuer 2. Satz)			16a				P 772 (An 301, rev. CPEB) P 369 B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe „Fassung“)	G-e-G	19	62/2	17	20	B. 1739		P 772 (rev. CPEB) D-brd-KII: Mb 48/1 (E. L. Gerber) DSB: <i>Mus. ms.</i> 30385 (An 401)
(spätere „Fassung“)								B-Br: II 4094 (Westphal) (Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Neben- stunden der Berli- nischen Musen in kleinen Clavier- stücken</i> , I (Berlin, 1762), S. 16-19

Titel	Tonarten	NV	Wq	Peur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonate (frühe Fassung)	g-B-g (3. Satz aus Wq 65/5)	20	65/11	18a	21	B. 1739		A-Wgm: <i>VII 43750</i> B-Bc: 5883 (III) (Westphal) D-brd-KII: <i>Mb 52/1</i> und 2
(spätere Fassung)	g-B-g (neuer 3. Satz)			18				<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/8</i> (Michel) B-Bc: 5883 (Westphal, Michel) Posth. Druck: <i>Trois Sonates pour le clavecin ou le pianoforte</i> (Berlin: Rellstab, 1792)
Sonate (frühe Fassung?)	D-d-D (2. Satz aus Wq 65/5)	21	62/3	19	22	B. 1740		<i>P 368</i> <i>P 774</i> A-Wgm: <i>VII 43743</i>
(spätere Fassung)	D-h-D (neuer 2. Satz)			19a				<i>P 772</i> (rev. CPEB) <i>P 369</i> B-Br: <i>II 4094</i> (Westphal) (Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Clavier- stücke mit einem practischen Unter- richt . . . III</i> , ed. F. W. Marpurg (Berlin, 1763), S. 10-16 D-brd-BP: 143 ³⁵
Sonate (frühe Fassung)	G-g-G	22	65/12	20	23	B. 1740		<i>P 368</i> D-ddr-SW1: <i>859/1</i> US-Wc: <i>M23</i> . <i>B13.W.65 (12)a</i> und <i>b</i>

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
(spätere Fassung)								P 772 (Michel, rev. CPEB) P 786 (Schlichting, rev. CPEB) A-Wgm: VII 3872/4 (Michel) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	A-a-A	100	70/1 (65/32)	79	135 (133)	1758	„nachher verändert“	B-Bc: 5879 (Westphal) (Orgel) P 789 (Grave) (Cembalo) P 365 (Su III) (Cembalo) DSB, Ms. <i>Tbulemeier</i> 43 (Cembalo)
(1. veränderte Fassung)							[1762 oder früher]	Druck: <i>Oeuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs</i> , IX (Nürnberg: Haffner [1762–1763]), S. 4–0
(letzte veränderte Fassung)							[nach 1763]	P 774 (Michel, rev. CPEB) P 369 (Clavier) D-ddr-LEm: Becker III.8.2 (Cembalo) D-ddr-LEb: <i>Go.S.666</i> ³⁵ B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate	C-G-C	119	51/1	94	150	B. 1760	„2 mal durchaus verändert“	Drucke: <i>Fortsetzung von sechs Sonaten fürs Clavier</i> (Berlin: Winter, 1761) (Leipzig: Breitkopf, 1786) Abschriften nach Druck: P 367;

³⁵ Von Verf. nicht eingesehen.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
								<i>P 674; P 774</i> D-ddr-LEm: Becker III.6.6. <i>Poel. Mus. ms. 42</i>
Veränderung			65/35	94a	156		[1760 oder später]	<i>P 776</i> (Michel, rev. CPEB) B-Bc: 5883 (Michel)
Veränderung			65/36	94b	157		[1760 oder später]	<i>P 776</i> (Michel) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	B-Es-B	151	65/44	118	211	B. 1766		<i>P 1133</i> (CPEB)
(spätere Fassung)	B--B (VRn zu I; II auf Wq 59/3 über- tragen)						[1766 oder später]	<i>P 359</i> (Michel) <i>P 776</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> <i>St 258 b</i> (nur VRn zu I und Über- gang auf III) (CPEB) B-Bc: 5883
Sonate (frühere Fassung?)	B-F-B III: 6/8, Allegro	152	65/45	119	212	B. 1766		<i>P 771</i> (Michel, rev. CPEB)
(spätere Fassung?)	B-F-B III: 3/8, Allegretto						[1766 oder später]	<i>P 359</i> (Michel) <i>P 369</i> <i>P 771</i> (CPEB) (nur Allegretto) B-Bc: 5883
Sonate (frühere Fassung)	E-G-E	155	65/46	122	213	P. 1766		<i>P 364</i> (CPEB)
(spätere Fassung)	(VRn zu I, III)						[1766 oder später]	<i>P 369</i> (Michel) <i>P 776a</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 776b</i> <i>P 359</i> <i>St 258 b</i> (nur VRn zu I, III) (CPEB) B-Bc: 5883

Tabelle II

Austausch und Übertragung in den Sonatinen Wq 64

(Mutmaßliche Fassungen in eckigen Klammern, nachweisbare Übertragungen mit Pfeilen, mutmaßliche Übertragungen mit gestrichelten Pfeilen gekennzeichnet)

Frühe Fassungen		Revidierte Fassungen		
NV Nummer	Tonarten	Übertragungen von Mittelsätzen	Wq Tonarten	
6	F-F-F		64/1	F-c-F
[7	G-G-G]		64/2	G-e-G
[8	a-a-a]		64/3	a-D-a
9	e-e-e		64/4	c-G-c
10	D-D-D		64/5	D-a-D
11	c-c-c		64/6	c-F-c

Tabelle III

Fassungen von Wq 65/7

fast identisch:		fast identisch:		
Fassung von 1736 (?)	Fassung von 1736 (?)	Fassung von 1744 (?)	Fassung von 1744 (?)	Fassung nach 1768 komponiert (?)
D-ddr-GOL: 21a/XI	P 225 (nur I) (AMB) P 368 (Homilius) US-Wc: M23. B13.W.65 (7)	P 775a (nur I)	P 371 P 771 (1. Schicht) (CPEB)	P 771 (erneuerte Schicht) (CPEB) P 775b (Michel, rev. CPEB) P 369 B-Bc: 5883 (Mi- chel)
I: Allegro	I: Allegro	I: Allegretto	I: Allegretto (P 771: Allegro moderato)	I: Allegro mode- rato
60 Takte (37-38 nicht wiederholt)	62 Takte (37-38 wieder- holt)	72 Takte (42-43 nicht wiederholt)	74 Takte (42-43 wieder- holt)	82 Takte (Fassung der Spalte 4 verziert und erweitert)
II: Siciliano 21 Takte	II: Siciliano 21 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 1)		II: Andante 32 Takte (Sici- liano verziert und erweitert)	II: Andante 32 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 4)
III: Vivace 26 Takte	III: Vivace 26 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 1)		III: Vivace 26 Takte (Fas- sung der Spalte 2 etwas verziert)	III: Vivace 26 Takte (die- selbe Fassung 4)

Abkürzungen und Sigel

A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
AMB	Anna Magdalena Bach (Schrift)
An	anonymer Kopist
An 3XX	anonymer Kopist, für C. P. E. Bach arbeitend
An 4XX	anonymer Kopist, für die Amalienbibliothek arbeitend
B-Bc	Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire Royale de Musique
B-Br	Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1 ^{er}
Beur	Erich Beurmann, <i>Die Klaviersonaten P. E. Bachs</i> (Dissertation), Göttingen 1952, S. 118–145; Katalog der Klaviersonaten
CPEB	Carl Philipp Emanuel Bach (Schrift)
D-brd-B	Berlin (West), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
D-brd-BP	Sammlung Pretlack, jetzt in D-brd-B
D-brd-Kil	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
D-brd-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-ddr-Bds	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
D-ddr-Bthu	Sammlung Thulemeier, jetzt in D-brd-B und D-ddr-Bds
D-ddr-GOl	Gotha, Forschungsbibliothek
D-ddr-LEb	Leipzig, Bach-Archiv
D-ddr-LEm	Leipzig, Musikbibliothek der Stadt
D-ddr-SWl	Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek
Gorke Slg	Sammlung Gorke, jetzt in D-ddr-LEb
NV	<i>Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach</i> , Hamburg 1790; Faks.-Ausgabe, hrsg. von R. Wade, New York 1981
PL-Kj	Krakow, Biblioteka Jagiellońska
US-Wc	Washington, D. C., Library of Congress
Wq	Alfred Wotquenne, <i>Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach</i> , Leipzig 1905 (Reprint Wiesbaden 1964)

Der vorliegende Beitrag geht auf ein Referat zurück, das unter dem Titel *Revision in C. P. E. Bach's Keyboard Sonatas* im November 1985 auf dem Annual Meeting der American Musicological Society in Vancouver gehalten wurde.

Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll – ein Lamento auf den Tod des Vaters?

M

Von Wolfgang Wiemer (Aichschieß über Eßlingen)

I.

Im Jahr 1753 erschien der erste Teil von C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.¹ Dem Buchband war ein ungewöhnlich großformatiger Separatdruck² beigegeben, enthaltend *Exempel* – die Notenbeispiele zum fortlaufenden Text des theoretischen Teils, auf sechs Kupferplatten – *nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten*, ebenfalls in Kupfer gestochen.

Nach den sogenannten „Preußischen“ (1742) und „Württembergischen“ (1744) Sonaten war dies die dritte Sammlung von je sechs Sonaten, mit denen der zweitälteste Bach-Sohn innerhalb von zwölf Jahren seinen Ruhm als führender Klavierkomponist seiner Generation begründete.

Waren die beiden ersten Sammlungen für die Herausbildung der Klaviersonate als einer autonomen Kunstform beispielhaft, so tritt bei den „Probe-Stücken“, die ihren älteren Geschwistern qualitativ in nichts nachstehen, das Moment einer didaktischen Bestimmung ausdrücklich hinzu. Nicht nur wurden die Stücke – ein Novum in der Geschichte der Tasteninstrumentenmusik – Note für Note mit wohlüberlegtem Fingersatz versehen: auch die differenzierten dynamischen Vorgänge sowie Verzierungen und Artikulation sind in einer bisher ungekannten Präzision notiert. Dazu sind die Sonaten, was sowohl den technischen Schwierigkeitsgrad als auch den gehaltlichen Anspruch betrifft, vom Einfachen zum Schwereren progressiv angeordnet. Und schließlich ist die tonartliche Geschlossenheit der jeweils dreisätzigen Sonaten zugunsten einer möglichst großen Vielfalt aufgegeben: keiner der achtzehn Sätze steht in derselben Tonart.³

Wurde hierdurch die Bindung der einzelnen Sonatensätze untereinander schon bis zu einem gewissen Grad gelockert, so stellt die sechste Sonate in dieser Hinsicht einen Extremfall dar. Hier scheint, trotz der beziehungsvollen tonartlichen Verknüpfung der drei Sätze (f-Moll; As-Dur; c-Moll), der letzte Satz für sich zu stehen: durch die spezielle Titelgebung *Fantasia*, durch die entsprechend freie Anlage und Struktur sowie die vergleichsweise beträchtliche Ausdehnung wird der in den vorangehenden Sonaten für den Schlußsatz gesteckte Rahmen auffällig durchbrochen.⁴ Otto Vrieslander bezeichnet denn auch die Fantasie unumwunden als „quasi letzten Satz“, den der Komponist

¹ Der zweite Teil folgte erst 1762.

² Im Hochformat 43,7 × 28 cm.

³ Ihre Tonartenfolge: C, e, G; d, B, g; A, a, E; h, D, fis; Es, b, F; f, As, c.

⁴ Vollständiger Neudruck der Fantasie bei H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 114ff.; Neuausgabe der sechs Sonaten, besorgt von E. Doflein, Mainz 1935 (Ed. Schott, Nr. 2353 und 2354).

der sechsten Sonate, bestehend „aus einem f-moll-Satze mit dazugehörigem Adagio“, beigefügt habe, und er fährt fort:

„Nun paßt sie als Abschluß tonartlich sowie stilistisch freilich durchaus nicht zur Sonate, und man erkennt, daß hier eine Absicht vorliegt. Jede Sonate ist auf drei Sätze berechnet, und daher fügt er zu den beiden Sätzen einer Sonate, die Dreizahl ergänzend, eine nicht hinzugehörige Fantasie.“⁵

Das Erscheinungsbild des originalen Notenstichs unterstreicht den Sachverhalt noch: der Satz ist, offenbar außer der Reihe, von anderer Hand als die übrigen siebzehn gestochen.⁶

Auch die Zeitgenossen betrachteten das letzte der Probestücke mehr als Einzelsatz und werteten diese Fantasie als eine Gipfelleistung der besonderen Ausdruckskunst Philipp Emanuels. Der mit dem Komponisten befreundete Schriftsteller Heinrich Wilhelm von Gerstenberg unternahm sogar den Versuch, dem Stück rezitativisch gesungene Texte zu unterlegen: das eine Mal Shakespeares Hamlet-Monolog, das andere Mal Worte des sterbenden Sokrates.⁷ Zwar verhielt sich Philipp Emanuel solchen Versuchen gegenüber reserviert. Gerstenberg scheint den Empfindungsgehalt jedoch getroffen zu haben, denn auch der Komponist spricht in einem Brief an Forkel von „jener finsternen Fantasie“.⁸

Die Hochschätzung dieses Werkes setzt sich bei den Kennern und Verehrern der Klaviermusik C. P. E. Bachs, auch nachdem sie längst aus dem allgemeinen Bewußtsein der Musikwelt geschwunden war, bis ins 19. und 20. Jahrhundert fort. In seiner Biographie der Bach-Söhne aus dem Jahre 1868 schreibt Carl Hermann Bitter, in geradezu Schubartscher Emphase:

„Die Phantasie in C-moll ist eines von den wunderbaren Tonbildern, in denen sich die blüthenreiche Seele Bach's von jeder Form entfesselt in ruhelosem Stürmen und Wogen, in Gedanken voller Kühnheit und in feurigem Schwunge ergießt. Hier leise ersterbend, dort in die Höhe brausend, mit scharfen Schlägen die klingenden Motive durchbrechend ist dieses Stück eines der geistvollsten und grossartigsten, die überhaupt für das Clavier geschrieben sind.“⁹

Vrieslander nennt die Fantasie ein „Meisterwerk“ und hebt darüber hinaus den entwicklungsgeschichtlichen Einfluß gerade dieses Stücks hervor:

„Daß die c-moll-Fantasie zu ihrer Zeit ungeheuerere Wirkung hervorbrachte, wäre weniger noch ein absoluter Beweis ihrer unvergleichlichen Vollendung, wenn nicht zugleich auch in Mozarts Fantasien, ja hinein bis in Mendelssohns fis-moll-Fantasie, op. 28, über Beet-

⁵ O. Vrieslander, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1923, S. 165.

⁶ Der Stecher der Fantasie ist unbekannt. Den Stich der Probestücke 1 bis 17 besorgte Johann Heinrich Schübler. Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, BJ 1979, S. 75ff., besonders S. 77.

⁷ Vgl. C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 110f., sowie K. Geiringer, *Die Musikerkfamilie Bach*, München 1958, S. 392f.

⁸ Brief vom 10. Februar 1775 an Johann Nikolaus Forkel, vollständig abgedruckt bei Bitter, a. a. O., S. 341f.

⁹ Bitter, a. a. O., S. 96.

hovens g-moll-Fantasie, op. 77, die offensichtlichste Abhängigkeit zu erkennen wäre. Sogar seine eigenen späteren Werke dieser Art haben immer wieder in der c-moll-Fantasie ihr erhabenes Vorbild.¹⁰

II.

In jüngerer Zeit hat Peter Schleuning in seiner Dissertation „Die Freie Fantasie“¹¹ der c-Moll-Fantasie C. P. E. Bachs eine Schlüsselstellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte dieser Gattung im 18. Jahrhundert zugewiesen und dem Stück ein ausführliches Kapitel gewidmet. Darin werden in Verbindung mit einer gründlichen Werkanalyse die Typenmerkmale beleuchtet und, auf einem breiten entstehungs- und wirkungsgeschichtlichen Hintergrund, die ästhetischen Prinzipien der Freien Fantasie herausgearbeitet. Als bestimmend für den Ausdrucksgehalt der Freien Fantasie im allgemeinen und der c-Moll-Fantasie im besonderen erscheint die Affinität zu Traum, Melancholie, Nacht und zur Sphäre des Schlafs und des Todes: „Der Gehalt der c-Moll-Fantasie kann also als das Kreisen unruhiger und verzweifelter Empfindungen um das Phänomen des Todes angesprochen werden.“¹² Hier berührt sich die Freie Fantasie des 18. Jahrhunderts mit dem Tombeau, wie es vor allem in der französischen Clavecin- und Lautenmusik des 17. Jahrhunderts auftrat, bis hin zu den Tombeaus und Lamentos eines Johann Jacob Froberger.¹³ Schleunings Untersuchung mündet zuletzt in eine verblüffende Perspektive:

„Nicht unterdrückt werden sollte abschließend die Frage, ob die c-Moll-Fantasie als Tombeau auf den Tod J. S. Bachs gedacht ist. Dieser Gedanke kann sich zwar auf keinerlei nachweisbare Fakten stützen, aber es gibt einige Tatsachen, die ihn erwägenswert machen: die zeitliche Nähe der Niederschrift (1753) zum Todesjahr (1750), die historische Abhängigkeit der Freien Fantasie vom Tombeau, schließlich den Umstand, daß sich zwei spätere Freie Fantasien C. P. E. Bachs als Tombeaus nachweisen lassen, die eine auf den Tod W. Fr. Bachs, die andere in Art der Frobergerschen D-Dur-Allemande als ‚Memento mori‘ auf den eigenen Tod. Es gibt also eine begründete Wahrscheinlichkeit für die Annahme, Bachs Fantasie sei ein Lamento auf den Tod des Vaters.“¹⁴

Der hier so nebenbei geäußerte Gedanke erscheint in der Tat bestechend; und die angeführten Argumente fordern regelrecht dazu heraus, dem weiter nachzugehen: gibt es wirklich „keinerlei nachweisbare Fakten“? Oder wenigstens weitere Anhaltspunkte, die Schleunings Vermutung der Gewißheit näher bringen könnten?

Zunächst lassen sich die oben erwähnten biographischen Bezüge in zwei Punkten noch vertiefen:

1. Mit dem „Versuch“ übergibt Philipp Emanuel das klavierpädagogische

¹⁰ Vrieslander, a. a. O., S. 166.

¹¹ P. Schleuning, *Die Freie Fantasie – Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Dissertation, Göppingen 1973, S. 153–226.

¹² Ebd., S. 225.

¹³ Ebd., S. 67.

¹⁴ Ebd., S. 225f.

Erbe seines Vaters der Öffentlichkeit und verschafft den dort vertretenen Grundsätzen einen ungeahnten postumen Einfluß auf die Entwicklung des Klavierspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Man braucht gar nicht auf die Passagen zu verweisen, in denen der Sohn sich *expressis verbis* auf den „seligen Vater“¹⁵ beruft: das ganze Werk stellt unausgesprochen eine Huldigung an den kurz zuvor dahingegangenen größten Klavier-Lehrmeister seines Zeitalters dar. Dabei folgt der Sohn auch insofern den Spuren des Vaters, als er – das betrifft insbesondere die Probe-Stücke – lehrhafte Absicht mit höchstem künstlerischem Anspruch verbindet – für Johann Sebastian Bach eine Selbstverständlichkeit, angefangen beim Orgelbüchlein und den Inventionen bis hin zur „Kunst der Fuge“.

2. Mit seiner c-Moll-Fantasie – „die erste uns bekannte Freie Fantasie der Musikgeschichte“ (so Schleuning)¹⁶ – knüpft Philipp Emanuel unmittelbar an Johann Sebastian Bachs Chromatischer Fantasie an. Nicht nur orientiert er sich, bis hin zu deutlichen Anklängen, an den rezitativischen und ariosen Partien des berühmten Vorbilds: die Chromatische Fantasie ihrerseits weist alle Attribute einer Lamento-Komposition auf. Schon Spitta empfindet das Stück „wie eine erschütternde Scene“,¹⁷ und Schleuning kennzeichnet den Gehalt der Chromatischen Fantasie im wesentlichen als „Affekt schreckhafter und verzweifelter individueller Klage, wie er uns ihn ähnlicher Gestalt im Tombeau begegnete“.¹⁸ Die Chromatische Fantasie also selbst ein Lamento? Und auf wessen Tod?

Die genaue Datierung des Werkes ist bis heute offen. Seine Entstehung wird aber aufgrund der Quellenlage und stilistischer Kriterien im allgemeinen auf „um 1720“ veranschlagt.¹⁹ Sucht man für diesen Zeitraum in Johann Sebastian Bachs Leben nach dem Ereignis, das eine derart singuläre Darstellung von „individueller schmerzlicher Erregung“²⁰ ausgelöst haben könnte, so liegt es nahe, an die Erschütterung durch die unvorbereitete Nachricht vom Tod seiner Frau Maria Barbara bei der Rückkehr aus Karlsbad im Juli 1720 zu denken. Wie tief dieser Schock auch den damals sechsjährigen Emanuel getroffen haben muß, hat Spitta mit feinem Gespür bemerkt:

„Als der Sohn Philipp Emanuel 33 Jahre später den Nekrolog seines Vaters verfaßte und über die andern Familienergebnisse mit chronistischer Kürze hinweg ging, hafteten der Tod der geliebten Mutter und dessen Umstände noch so tief in seiner Erinnerung, daß er ausführlich darüber berichtete.“²¹

So bedeutsam eine solche zusätzliche biographische Verkettung der beiden Fantasien wäre – entsprechende Rückschlüsse gewannen erst dann Relevanz,

¹⁵ Teil I, S. 14 und 17; Teil II, S. 12 und 322. Vgl. Dok III, Nr. 654.

¹⁶ Schleuning, a. a. O., S. 153.

¹⁷ Spitta II, S. 662.

¹⁸ Schleuning, a. a. O., S. 79.

¹⁹ So im Vorwort zu *Johann Sebastian Bach, Fantasien, Präludien und Fugen, hrsg. von Georg von Dadeln und Klaus Rösman*, München 1972/1973.

²⁰ Schleuning, a. a. O., S. 81.

²¹ Spitta I, S. 623.

wenn für das ältere Werk der Sommer 1720 als Zeit der Entstehung sich bezeugen ließe.

Doch verlassen wir jetzt die quellenkundlichen Aspekte, soweit sie C. P. E. Bachs c-Moll-Fantasie als möglichen musikalischen Nachruf auf den Vater betreffen, und befragen wir die Komposition selbst.

III.

Es muß verwundern, daß weder Schleuning noch offensichtlich irgendeiner der früheren oder späteren Kommentatoren des Stückes²² die an zentraler Stelle unüberseh- und unüberhörbare B-A-C-H-Tonfolge registrieren.

Zwar erwähnt Schleuning den Satzausschnitt (Largo, T. 15–17) und zitiert ihn als Notenbeispiel, doch lediglich, um im Vergleich mit der ähnlich strukturierten Phrase eines Emanuelschen Passionslieds die Gestimmtheit der c-Moll-Fantasie als „Sphäre des Todesschmerzes“ abschließend noch einmal zu unterstreichen.²³

Warum übergeht er das B-A-C-H? Wurde es übersehen? Oder ist es die – nur zu verständliche – Scheu, eine heikle und schon seit langem überstrapazierte Materie ins Spiel zu bringen, die überdies hier scheinbar so vordergründig in Erscheinung tritt? Das fortissimo skandierte Tonsymbol – läßt es sich, in Anbetracht der biographischen und ausdruckschaften Gegebenheiten, überhaupt anders nehmen als unverhüllte Namensnennung?²⁴

²² Unter anderen Bitter, Vrieslander, Geiringer, Ottenberg.

²³ Schleuning, a. a. O., S. 223f.

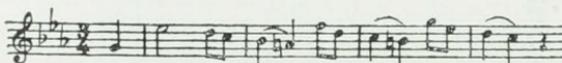
²⁴ In diesem Zusammenhang ist ein Sachverhalt aufschlußreich, auf den Heinrich Poos in seinem Aufsatz *Harmoniestructur und Hermeneutik in C. P. E. Bachs fis-Moll-Fantasie* (in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, Kassel etc. 1980, S. 319f.) verweist. In dem 1787 komponierten Klavierstück Wq 67 entpuppt sich das Largo-Thema

Der Gefahr des Aufgesetzten, Aufdringlichen, ja Platten einer solchen evocatio wird indessen auf doppelte Weise entgegengewirkt. Zum einen durch ein Höchstmaß an struktureller Verdichtung. Die vier Namensteine bilden den Kern einer komplexen, förmlich molekularen B-A-C-H-Konstruktion: das eigentliche B-A-C-H wird umlagert und durchschossen von drei dynamisch gegeneinander abgestuften Schichten transponierter (zweimal auf Des, einmal auf Ges) Partikel:

P des''-c''	P es''-d''	P (f''-es'')
ff b'-a'		ff c''-h'
f des'-c'	f es'-d'	f (f'-es')
ff ges-f		ff as-g
Ges-F		As-G

Dabei gerät das b'-a' ... c''-h', durch die oktavierte Parallelführung in der Unterterz noch intensiviert, zu einem zweimaligen Sforzato-Aufschrei innerhalb dreier Decrescendo-Züge, deren Lautstärkegrade der jeweiligen Klangdichte in geradezu serieller Manier entsprechen: $f = 3$, $p = 2$, $ff = 4$ Stimmen. Dies dynamische Wechselspiel, gekoppelt an heftige, das metrische Gefüge erschütternde „off-beats“, ist es vor allem, das den Takten trotz ihres kristallinen Ebenmaßes das expressionistisch Panische, Katastrophische verleiht. Zum anderen findet sich diese von Ratio und Sentiment gleichermaßen durchpulste Apotheose nicht isoliert, sondern eingebunden in einen in mehreren Schüben verlaufenden Prozeß. Das betrifft zunächst speziell den *Largo* bezeichneten Mittelabschnitt der Fantasie, schon äußerlich durch Taktangabe (3/4) deutlich abgesetzt von den mit *Allegro moderato* überschriebenen und taktfrei gehaltenen rezitativischen Rahmenteilern. Ist in dem einleitenden empfindsamen Es-Dur-Thema (T. 1-9) Johann Sebastian allenfalls in den ersten Takten in Gestalt einer Reminiscenz an eine „Arioso“-Episode der Chromatischen Fantasie gegenwärtig,

als Zitat des 1781 entstandenen Liedes „Andenken an den Tod“ (Wq 198, Nr. 12) aus *Herrn Christoph Christian Sturm's ... Geistliche Gesänge ... 2. Sammlung, Hamburg 1781*, dessen Anfangszeile durch das pointierte B-a-c-h unmißverständlichem Symbolbezug erhält.



Wer weiß, wie nah der Tod mir ist?

Vgl. auch Schleuning, a. a. O., S. 277-283, der weitere Argumente für die Deutung der fis-Moll-Fantasie als „Memento mori“ des Komponisten anführt.

J. S. Bach

C. P. E. Bach

so gewinnt im folgenden das B-A-C-H selbst zunehmend Raum.

Zuerst dreifach verschränkt in einer die Takte 15–17 bereits anvisierenden feinselierten Variante: sowohl buchstabengetreu, doch dynamisch zurückgenommen und kaum wahrnehmbar versteckt in zwei jeweils aus Umspielungen der Töne b' und c' gebildete Melismen zu Beginn der beiden ersten Sequenzglieder, als auch transponiert (as-g . . . b-a) und forte sowie im Oktavabstand echohaft nachschlagend:

Ein zweiter Komplex schließt direkt an:

In ihm erscheint die vorausgehende, drei Takte umfassende dreigliedrige Sequenz in einen einzigen Takt zusammengeschoben. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der Töne läßt jetzt das B-A-C-H, obwohl transponiert (des'-c'-es'-d') und in ff/p abwechselnde Akkordschläge eingebettet, merklich hervortreten.

Der heftige Gefühlsausbruch, der sich in den auf engstem Raum gestauten dynamischen, harmonischen und metrischen Spannungen entlädt, wird unversehens, fast gewaltsam ins piano zurückgedrängt und in einen durch zwei arpeggierte Akkorde und Fermate markierten Halbschluß aufgefangen. Das aus der – von T. 10 herübergehenden – Umspielfigur sich lösende erste Arpeggio ist ausdrücklich abwärts gerichtet. Der Symbolgehalt der Metapher erscheint ohne weiteres sinnfällig, wie immer man ihn auch konkretisieren mag: ob mehr allgemein als Ausdruck von Trauer, schmerzlicher Empfindung, Todesgedanken – oder durchaus in Richtung einer rhetorischen Feststellung im Sinne von „er ist dahingegangen“.

Der nachfolgende kadenzierende Abschluß wirkt abermals retardierend:

Musical score for T. 14. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic, marked with a fermata over a half note. It then transitions to piano (*p*) dynamics, indicated by a *p* (*z*) marking. The lower staff (bass clef) also starts with *f* and transitions to *p*. The music consists of arpeggiated chords and melodic fragments.

Die Rückblende in das unbeschwerte Es-Dur des Largo-Beginns will nur für einen Augenblick gelingen: der abrupte Umschlag des Forte-Einsatzes ins piano unterläuft den Entspannungseffekt der Kadenz und führt zu einem nochmaligen Innehalten vor dem großen Ausbruch der Takte 15–17, in denen, wie sich im Nachhinein zeigt, die beiden voraufgegangenen B-A-C-H-Komplexe (T. 9–11 und T. 12) zur Synthese gebracht sind.

Nicht minder beredt schließlich die knappe Ausschwingphase:

Musical score for T. 18. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, marked with a fermata over a half note. It then transitions to forte (*f*) dynamics, indicated by a *f* marking. The lower staff (bass clef) also starts with *p* and transitions to *f*. The music consists of arpeggiated chords and melodic fragments.

Vom Scheitelpunkt sinken die Stimmen, die fallenden Sekunden aufnehmend – im Diskant synkopisch zusammengezogen –, leise herab: Geste verhaltenen, sich ergebenden Schmerzes.

Und das in den Tritonus transponierte umgekehrte (beziehungsweise krebsgängige) B-A-C-H in der Mittelstimme – darf man es, auch wenn die Tonfolge sich aus dem Modulationsgang fast zwangsläufig ergibt, als versteckten Hinweis deuten? Ob nun vom Komponisten beabsichtigt oder nicht, die Wendung schlägt eine Brücke zur letzten, wohl eigenartigsten Station innerhalb der gesamten großangelegten, das B-A-C-H allmählich entfaltenden und wieder zurücknehmenden Metamorphose: am Ende bleibt nur mehr die Initiale. Dreimal ertönt das b' , unterbrochen von zwei über tiefem Bordun emphatisch ausgreifenden rezitativischen Einwüfen. Laut Vortragsbezeichnung sind die drei Töne „bebend“ auszuführen. „Bebung“ meint die dem Clavichord vorbehaltene Spielweise, bei der durch rasch wechselnden Fingerdruck auf die Taste der Ton mit einem Vibrato versehen wird. Philipp Emanuel geht mit diesem in der empfindsamen Epoche gern gebrauchten Effekt sparsam um und schreibt ihn nur dann vor, wenn der besondere Ausdruck es erfordert.²⁵ Die Deklamatorik der beiden letzten Takte führt nahtlos in den Rezitativstil des abschließenden taktfreien Teils zurück:

Für die enge Verklammerung sorgen noch zwei weitere Momente. Einmal bildet die Tritonusfolge $e''-b'$ am Schluß des Largo zusammen mit ihrer gespiegelten Form E-Ais zu Beginn des neuen Abschnitts ein Scharnier. Zum anderen landet der aus den zwei Tönen herausgeschnellte Lauf auf dem gleichfalls bebend zu spielenden $a'is'$, als enharmonisch verwandeltem b' – ein gewiß nicht ohne Hintersinn gestifteter Bezug. In ihrer Ambivalenz besitzt diese Anschlußstelle zeichenhaften Charakter: inmitten von Identität geschieht Umwertung; „nach unten“ schlägt um in „nach oben“, „dunkel“ in „licht“, „Ende“ in „Anfang“.

²⁵ In den Probestücken kommt die Bebung nur noch im zweiten Satz der Sonate Nr. 4 (und zwar dreimal) vor. Bezeichnenderweise ist jedoch das späte Rondo *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere* (Wq 66) – im Grunde auch ein Lamento – mit Bebugen geradezu übersät.

Da es zur Erhellung unseres Gegenstands nichts Entscheidendes mehr beiträgt, sehen wir davon ab, den mannigfachen Fäden nachzugehen, mit denen der geschilderte Prozeß, hier ausklingend, dort sich ankündigend, in die beiden rahmenden Teile der Fantasie hineinreicht. Für den umfänglichen Eingangsteil seien die auffälligsten Erscheinungen wenigstens aufgezählt: zahllose mit „Schleifungs“-Bögen²⁶ versehene Sekundvorhalte, die immer wieder zu B-A-C-H-ähnlichen Gebilden führen (ein ges'-f' ... as'-g' dann in der großen Achtelseufzer-Kette zu Beginn des zweiten Drittels); die aus der Vorhaltsbildung h''-a''-a'' entwickelten, exponierten dreimaligen Vorhalte b''-a''-a'' (ein Gegenstück hierzu findet sich übrigens in den Takten 51-54 der Chromatischen Fantasie); und schließlich das – den eben genannten Abschnitt einleitende – „bebend“ zu spielende dis' – einziger im ersten Teil der Fantasie so bezeichneter Ton, der nun seinerseits mit der oben besprochenen, gleichfalls einzigen Bebung im Schlußteil korrespondiert.

Hier ist eine Äußerung Nikolaus Harnoncourts²⁷ zum musikalischen Tombeau des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnenswert. Er verweist darauf, daß für die formale und inhaltliche Anlage des Tombeaus die „rhetorisch richtig aufgebaute Grabrede“ maßgebend gewesen sei, und nennt folgende Gliederung: „Einleitung (dieser Mensch ist tot) – persönliche Stellungnahme (Trauer) – Steigerung bis zur Verzweiflung – Trost (der Verstorbene lebt in Seligkeit) – Ausklang (ähnlich der Einleitung)“. Es ist erstaunlich, wie genau der Aufriß des Emanuelschen Stücks mit diesem Schema übereinstimmt. Mühelos lassen sich seine einzelnen Abschnitte dem geringfügig abgewandelten Modell zuordnen:

Einleitung (dieser Mensch ist tot; Klage): Erster Rahmenteil.	
Persönliche Stellungnahme (Rückblick auf unbeschwerte Tage): Largo	
	T. 1-9
(Schmerz und Trauer):	T. 9-13
(Wehmütiges Erinnern):	T. 14
Steigerung bis zur Verzweiflung:	T. 15-17
Ergebung, abklingende Klage:	T. 17-21
Trost (der Verstorbene lebt in Seligkeit): Beginn des zweiten Rahmenteils	
Ausklang (ähnlich der Einleitung): Fortsetzung dieses Teils bis zum Schluß.	

IV.

Allein die bisherigen Beobachtungen und Überlegungen dürften ausreichen, um die Richtigkeit der Hypothese von Philipp Emanuels c-Moll-Fantasie als einem Tombeau für den Vater zu bestätigen. Doch bleibt ein weiterer Punkt, der dazu angetan ist, das Ergebnis zu erhärten und letzten Zweifeln zu begegnen.

Wir haben die Fantasie bis jetzt so genommen, wie sie gemeinhin angesehen

²⁶ Zur Ausführung und Bedeutung der „geschleiften“, das heißt gebunden gespielten Noten siehe C. P. E. Bachs *Versuch* . . . , Teil I, S. 125, § 18.

²⁷ N. Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, Kassel etc. und München 1985, S. 158.

wird: als Einzelstück, dem die zwei anderen Sätze nur deshalb vorausgeschickt wurden, um dem vorgegebenen Rahmen der Dreisätzigkeit Genüge zu tun. Bei genauerer Betrachtung der beiden vorangehenden Sätze stellt sich jedoch heraus, daß von einer solchen Verlegenheitslösung keine Rede sein kann; im Gegenteil, wir stoßen auf überraschende Zusammenhänge.

Der erste Satz, mit Exposition, Durchführung und verkürzter Reprise ein „klassischer“ Sonatenhauptsatz, beschwört in jedem der beiden kontrastierenden Themen die Sphäre Johann Sebastian Bachs auf eigene Weise. Das Kopfhema entbehrt des typisch Emanuelischen, auf Binnengliederung und -differenzierung bedachten Zuschnitts. In seiner präludivenhaften Motorik greift es geradezu demonstrativ auf die vergangene Stilwelt zurück.

Allegro di molto

Und vielleicht wird hier nicht unbeabsichtigt jenes dem Vater abgeschaut Kabinettstück des Hände-Überkreuzens exemplifiziert, möglicherweise auch in Anspielung an C. P. E. Bachs Erstveröffentlichung, das von ihm im Alter von 17 Jahren selbst in Kupfer gestochene „Menuett mit überschlagenden Händen“.²⁸

Daß es sich bei alledem kaum um Zufälligkeiten handelt, verdeutlicht die Gestalt des zweiten Themas: es birgt in seinem Abgesang, im Diskant hervorgehoben, das auf ges' transponierte B-A-C-H (wir erinnern an die oben behandelte, nach ges transponierte Tonfolge im Eingangsteil der Fantasie sowie im Largo, T. 15–17). Doch nicht genug damit: das ges''-f''-as''-g'' befindet sich genau in Takt 14!

²⁸ Vgl. Bitter, a. a. O., S. 12f.

T. 14

Nachdem das Motiv, zertrennt, transponiert und verknüpft mit der Sechzehntel-Figuration des Kopfsthemas, in der Durchführung – ähnlich sequenzierend wie in den Takten 9–11 und 15–17 des Largoteils der Fantasie – verarbeitet wurde, taucht es in der Reprise wieder zusammenhängend auf, um eine Oktave versetzt als $ges'-f'-as'-g'$, und zwar in Takt 41!

T. 41

Im ersten Satz also zweimal, wenn auch transponiert, ein B-A-C-H: in der Exposition plaziert auf Takt 14, in der Reprise auf Takt 41 – und das bei Carl Philipp Emanuel Bach.

Beide Zahlen ($B+A+C+H = 2+1+3+8 = 14$; $J+S+B+A+C+H = 9+18+2+1+3+8 = 41$) bedeuten bekanntlich einen Spezialfall innerhalb der Frage nach dem Stellenwert der Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach, und die Meinungen darüber, ob überhaupt und gegebenenfalls welche Rolle die 14 und die 41 in seinem Schaffen gespielt haben könnten, gehen weit auseinander.²⁹ Es ist hier nicht der Ort, den Streitpunkt auszubreiten und das Für und Wider zu erörtern.

Für die vorgefundene Konstellation bieten sich zwei Erklärungen an.

1. Man betrachtet sie als Zufall, dem weiter kein Gewicht beizumessen ist.
2. Man unterstellt ein planvolles Vorgehen des Komponisten. Dann hätte Philipp Emanuel – und gewiß nicht er allein – von dem Hang Johann Sebastian Bachs zu dieser Art Kabbalistik Kenntnis gehabt und im vorliegenden Fall die ihm selbst wesensfremde Verfahrensweise des Vaters sozusagen zitiert. Und zugleich hätte er – für den Eingeweihten unschwer zu dechiffrieren – klargestellt, auf welchen „Bach“ die vielgestaltigen Namensnennungen und die Zueignung der Sonate zu beziehen waren.

Dieser Letzteren Annahme möchten wir den Vorzug geben, denn sie will uns, unter Berücksichtigung des übrigen Befunds, als die realistischere erscheinen.

²⁹ Vgl. F. Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel etc. 1950, S. 24ff., sowie *Musik und Kirche* 51, 1981, S. 19 (U. Meyer).

Damit würde allerdings von ganz unerwarteter Seite einer faktischen Bedeutung der Zahlen 14 und 41 für Johann Sebastian Bach das Wort geredet und ihre Verwendung in seiner Musik belegt. Das sollte ein Anstoß mehr sein, endlich systematisch zu erforschen, welche Bewandnis es nun tatsächlich mit den beiden ominösen Zahlen – sowie ihren Trabanten – hat, und die Angelegenheit nicht länger vorwiegend einem Terrain zu überlassen, auf dem Halbwissen und Sektierertum ihr (Un-)Wesen treiben.

Greift Philipp Emanuel im ersten Satz betont auf Eigenheiten des Vaters zurück, so ist der zweite, ein *Adagio affettuoso e sostenuto*, durch unendliche Ferne von Johann Sebastian Bach gekennzeichnet. Am wenigsten noch wegen des Fehlens jeglichen B-A-C-H-Einschlags: stilistisch und ausdrucksmäßig begegnet uns eine andere Welt.

Adagio affettuoso e sostenuto

Hier ist der Sohn ganz er selbst, und man darf dieses schwärmerische, das Brahms'sche Intermezzo bereits vorausahnende Gebilde zu den Höhepunkten seiner Klavierkunst zählen. Der Bewunderung Vrieslanders ist uneingeschränkt zuzustimmen:

„Es ist mit Versicherungen allein nicht getan, und doch darf man aufs Wort glauben, daß z. B. sein *Adagio* der 6. Sonate (der Probesonaten zum ‚Versuch‘) eines der vollkommen

schönsten Stücke der gesamten Musikkultur ist. Man möchte einen Vergleich ziehen etwa mit der dreistimmigen Symphonie (Invention) Sebastian Bachs in Es-Dur, oder etwa mit irgendeinem verträumten Chopinschen Prélude; und doch ist es wieder so ganz E. Bach, so ganz nur seine Sprache, daß man es sogleich als inkommensurabel erkennt.“³⁰

So recht Vrieslander hier hat, so sehr irrt er nun auch bezüglich des Mittelsatzes mit seiner eingangs zitierten Meinung, die Fantasie sei als zur Sonate „nicht hinzugehörig“ anzusehen. Dagegen spricht allein schon die Gestaltung des Adagio-Schlusses: einem lang gehaltenen Vorhaltsquartsextakkord entströmt eine ausgedehnte, taktfrei notierte Kadenz, die mit ihren wie improvisierend vorgetragenen Dreiklangsbrechungen und Vorhalten mitten in den Stimmungs- und Stilbereich der nachfolgenden Fantasia hineinführt. Wenn Vrieslander aber von dem Adagio sagt „so ganz nur seine Sprache“, dann ist ein Stichwort gefallen, das plötzlich die Gesamtkonzeption dieser sechsten Sonate zutage treten läßt. Die drei Sätze schließen sich, gerade in ihrer zugespitzten Verschiedenartigkeit, zu einer Einheit höherer Ordnung zusammen, deren Sinn sich zwanglos zu erkennen gibt:

Unserer Fantasie, in der alte und neue Sprache zusammengefügt sind, werden beide Diktionen zuvor mehr oder weniger unvermischt vorangestellt: das Vokabular des Vaters (sofern man von der formalen Anlage absieht) im ersten, die Redeweise des Sohns im zweiten Satz. Das mag denn wohl soviel heißen wie: „Aus der Schule Johann Sebastian Bachs, inzwischen ein ganz eigener, gedenke ich des berühmten Toten.“ Die beziehungsvolle Verschränkung der drei Sätze läßt sich noch weiter verfolgen. Grob gesehen entspricht die Disposition – 1. Satz: primär dramatisch; 2. Satz: lyrisch, am Schluß rezitativisch; 3. Satz: primär dramatisch – derjenigen der drei Fantasie-Abschnitte, wobei die Abfolge 1. Satz: B-A-C-H-bezogen; 2. Satz: B-A-C-H-frei; 3. Satz: B-A-C-H-bezogen sich in der Fantasie im reziproken Verhältnis wiederfindet. Und endlich noch eines, was den Allegrosatz, das Adagio und die Fantasie miteinander verbindet: Carl Philipp Emanuel hat in diesem „Triptychon“ mit jedem der drei Sätze sein Bestes gegeben – des großen Sohns wie des großen Vaters in gleicher Weise würdig.

V.

Zwar kann der letzte Nachweis, etwa durch ein einschlägiges zeitgenössisches Dokument, nicht erbracht werden; dennoch lassen es die aufgedeckten Fakten als nahezu sicher erscheinen, daß das 18. Probestück zu Philipp Emanuels „Versuch“ als Lamento auf den Tod Johann Sebastian Bachs gedacht ist. Mehr noch: entgegen der bisherigen Auffassung gehören die beiden vorausgehenden Sätze zur Fantasie hinzu – sie bilden gleichsam die Portale, durch die man zum eigentlichen Tombeau gelangt.

Daher ist auch der Ansicht Peter Schleunings, die c-Moll-Fantasie sei „die erste uns bekannte Freie Fantasie der Musikgeschichte“, nur unter Vorbehalt beizupflichten. Wenn er als ein wesentliches gattungsspezifisches Element der Freien Fantasie ihre absolute Unabhängigkeit hervorhebt und Johann Seba-

³⁰ Vrieslander, a. a. O., S. 84.

stian Bachs „Chromatische“ unter anderem aufgrund ihrer Bindung an die Fuge noch nicht als „frei“ gelten läßt,³¹ dann trifft eine solche Einschränkung im Prinzip auch Emanuels c-Moll-Fantasie. Trotz ihrer den Einzelstück-Charakter zweifellos hervorkehrenden Momente – Funktion als Gattungsmuster, Bestimmung als Tombeau und, durch beides mitbedingt, ihre exklusive Position als Beschluß des Ganzen – erweist sich die Fantasie eben doch als in die Form der Sonate eingebunden, entgegen Schleunings Erklärung, „daß es sich bei dieser Sonate eher um eine lockere Beispielreihe handelt“.³² Deshalb wäre der Terminus „erste Freie Fantasie der Musikgeschichte“ im Blick auf das Janushafte dieser Komposition besser dahingehend zu modifizieren: einerseits ist sie es schon, andererseits ist sie es noch nicht ganz.

Natürlich stellt sich zuletzt die Frage: Warum hat der Komponist den wahren Sachverhalt, die Fantasie im einzelnen und die sechste Sonate als Ganzes betreffend, nicht mitgeteilt – weder im Textteil seines „Versuchs“ noch in Form eines schlichten oder auch aufwendigeren Untertitels? Auch sonst scheint sich Philipp Emanuel über die näheren Umstände ausgeschwiegen zu haben, denn eine diesbezügliche schriftliche oder mündliche Äußerung hätte sich wahrscheinlich herumgesprochen.

Für den Grund seines Schweigens bleiben nur Vermutungen. War es einfach die seinem Wesen eigene zurückhaltende, wortkarge Art? Oder scheute er sich, Allzupersönliches preiszugeben? Wollte er vielleicht auch vermeiden, durch außermusikalische Angaben zu sehr von der Bestimmung des Stücks als Kompositions- beziehungsweise Improvisationsmodell abzulenken? Oder ist es der unter seinen Zunftgenossen allezeit gern geübte Brauch – und da wäre Philipp Emanuel, ansonsten allem Spekulativen eher abhold, noch einmal ganz der Sohn des Vaters –, den Kenner das „Symbolum“ selbst entschlüsseln zu lassen?

Finden wir uns damit ab, daß Carl Philipp Emanuel Bach das, was es mit den drei letzten Probe-Stücken auf sich hat, offenbar niemandem kundtat – jedenfalls weder Forkel, als er im Brief „jene finstere Fantasie“ erwähnte, noch den Lesern seines „Versuchs“, denen gegenüber er von nichts weiterem spricht als von einer „kleinen Anleitung“.³³

³¹ Schleuning, a. a. O., S. 82.

³² Ebd., S. 148.

³³ *Versuch* . . . , Teil I, Kapitel III, § 15.

„Ein geschickter Komponist“:
Eine Bach-Erwähnung aus dem Jahre 1736

M

Zur selben Zeit, als Johann Sebastian Bach seine neue Stellung als Thomaskantor und Director musices in Leipzig antrat, begann in den deutschsprachigen Gebieten die Entwicklung der sogenannten Moralischen Wochenschriften.¹ Die entscheidenden Kriterien für diese literarische Gattung hatten schon Richard Steele und Joseph Addison bestimmt: Die neuen Zeitschriften richteten sich an das Bürgertum, und deshalb mußten sie verhältnismäßig leicht lesbar sein und statt des Lateinischen die Muttersprache verwenden.² Obwohl Steele und Addison vorwiegend moralische oder allgemeinbildende Themen behandelten, betonten sie nicht nur das erzieherische Element, sondern auch das ergötzende („prodesse et delectare“). Als typische Aufklärer folgten die deutschen Herausgeber diesen Prinzipien; trotzdem wirken die von ihnen vorgelegten „Stücke“ oft recht langweilig und humorlos im Vergleich zu denen der englischen Verfasser. Liest man die deutschen Wochenschriften allerdings als Produkte für Leserschichten, die im allgemeinen Zugang nur zu Bibel, Gesangbüchern und Kalendern hatten, fällt es leichter zu erkennen, welche große Aufgabe die Herausgeber übernommen hatten.³ Zu den wiederholt besprochenen Themen gehören allgemein religiöse oder ethische Probleme (zum Beispiel Tugenden und Laster oder die verschwenderischen Sitten mancher Adliger); die Gesellschaft (beispielsweise die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft oder diejenigen der Stände untereinander); Kleidung; Frauenbildung; Literatur; Sprache und anderes.

¹ An „echten“ deutschsprachigen Moralischen Wochenschriften waren bis 1723 erschienen: 1. Der „Vernünfftler“, hrsg. von Johann Mattheson, Hamburg 1713–1714 (Übersetzung ausgewählter Stücke aus den von Steele und Addison hrsg. Zeitschriften „Tatler“ und „Spectator“); 2. Die „Discourse der Mahlern“, hrsg. von Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, Zürich 1721–1723. Andere vor 1723 gedruckte Wochenschriften können wegen ihres Inhalts oder ihrer Erscheinungsweise nicht den „echten“ Moralischen Wochenschriften zugerechnet werden. Die umfassendste Analyse der Moralischen Wochenschriften als Gattung ist in Wolfgang Martens' *Botschaft der Tugend*, Stuttgart 1968, zu finden.

² Die Moralischen Wochenschriften waren somit die ersten weiterverbreiteten Presseerzeugnisse, die eindeutig für die mittleren und oberen Schichten der Gesellschaft bestimmt waren und nicht für Gelehrte oder Fachkreise.

³ Ungeachtet aller Bemühungen um Verbesserungen im Schulsystem war das Lesen im frühen 18. Jahrhundert primär ein Vorrecht der Oberschichten. Die Leser der hier behandelten Zeitschriften stellten deshalb ein für die Zeit relativ kenntnisreiches Publikum dar. Die Herausgeber setzten sich niemals für eine allgemeine Bildung für alle Stände ein, eben weil sie die Standesunterschiede anerkannten und bejahten. Innerhalb dieser sozialen Struktur versuchten jedoch manche Verfasser, den Angehörigen der mittleren und oberen Schichten mittels ihrer Wochenschriften ein gewisses Maß an Allgemeinbildung anzubieten.

Während literarische Themen in bestimmten Wochenschriften (etwa in denen von Johann Christoph Gottsched) verhältnismäßig oft erörtert werden, beschäftigen sich die Herausgeber sehr selten mit den anderen Künsten. Bildende Künste und Musik werden in den zwischen 1714 und 1750 gedruckten Wochenschriften nur sporadisch erwähnt; ob das an der mangelnden Kompetenz der Verfasser liegt, an deren professioneller Beziehung zur Literatur oder an der Tatsache, daß die Zeitschriften keine Fachschriften waren, läßt sich den Quellen nicht entnehmen. Am häufigsten wird auf Musik im Zusammenhang mit Zielen der Allgemeinbildung hingewiesen. Vor allem Frauen sollten Elementarkenntnisse besitzen, das heißt, Klavier spielen und etwas singen können, um eine Gesellschaft auf angenehme, wenn auch oberflächliche Weise zu unterhalten. Kenner sollten sie allerdings nicht werden, da es als unnötig galt, daß Frauen umfassendere Kenntnisse in irgendeinem Fach besaßen. Bestimmte Komponisten werden in diesen Erziehungsratschlägen nicht genannt.⁴ Außer den wenigen Stellen, die die Allgemeinbildung betreffen, fehlen Äußerungen über Musik in den Moralischen Wochenschriften fast völlig.

Deshalb wirkt es um so überraschender, wenn man ein „Stück“ wie die Nr. 57 vom 12. Dezember 1736 in der in Danzig herausgegebenen „Mühsamen Bemerckerin“ entdeckt.⁵ Hier präsentiert der (bis jetzt noch unbekannt) Herausgeber einen angeblichen Brief von einem Bekannten in England.⁶ Der „Frey-Herr von G.“ berichtet von dem „sonderbahren Geschmack an der Music“ in England, von der Hochachtung, die berühmte Sänger genießen,

⁴ Im Gegensatz hierzu werden bei literarischen Themen die Namen von Autoren oftmals genannt. Demnach wäre eher anzunehmen, daß die Verfasser sich in der Musik nicht auskannten; schwer vorstellbar ist freilich, daß ihnen die Namen der berühmtesten Komponisten ihrer Zeit unbekannt gewesen sein sollten.

⁵ In den meisten deutschen Wochenschriften besteht die als „Stück“ bezeichnete Einzelausgabe aus 8 S. im Quartformat. Das 57. „Stück“ der „Mühsamen Bemerckerin“ trägt das Datum 12. Dezember 1736, der Jahrgangsband ist 1737 datiert, der zitierte Brief stammt vom 28. September 1736. Unsere Textzitate folgen dem Original; Herausgeberzusätze stehen in eckigen Klammern.

Das 57. „Stück“ setzt sich wie folgt zusammen: 3,6⁰/₁₀ Einführung, 34,3⁰/₁₀ Brief des „Frey-Herrn von G.“, 37,1⁰/₁₀ Urteile griechischer und römischer Autoren, 25⁰/₁₀ Meinungsäußerung des Herausgebers.

⁶ Bei den angeblichen Briefen in den Moralischen Wochenschriften handelt es sich oftmals um fingierte Einsendungen, hinter denen in Wirklichkeit der Herausgeber selbst steht. Im vorliegenden Fall könnte es sich um einen echten Brief handeln, da der Schreiber den Herausgeber als „Mühsame Bemerckerin, Ungeheuchelte Freundin“ anredet. Im ersten Viertel des Briefes werden Identität und angegebenes Geschlecht des Verfassers durch bestimmte Andeutungen ständig in Frage gestellt. Männliche Herausgeber gaben sich ab 1725 öfter als Frauen aus, um eine hauptsächlich an Frauen gerichtete Wochenschrift herausgeben zu können (so Gottsched in den „Vernünftigen Tadelrinnen“ von 1725–1726). Wie echt und glaubwürdig eine solche Maskierung auf die Zeitgenossen wirkte, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Zur weiblichen Verkleidung und deren Wirkung auf Frauen der Zeit sowie zur allgemeinen Darstellung der Frau in den Wochenschriften vgl. die Dissertation der Verfasserin: *The Image of Women in Selected Moral Weeklies of the Early English and German Enlightenment (1709–1745)*, DAI 46, Nr. 3 (1985).

und von dem Streit zwischen Händel und „Sinesino“. Wenn auch die hier vorgetragene Version der bekannten Auseinandersetzung überholt erscheint, zumal sie erst drei Jahre nach dem Vorkommnis publiziert wird, verdient doch besondere Beachtung, daß die Beziehungen zu England – sowohl in sozialer als in wissenschaftlicher Hinsicht – noch nicht sehr entwickelt waren, jedenfalls wenn man die Verhältnisse am Jahrhundertende zum Maßstab nimmt.⁷ Wenn der Briefschreiber aber überhaupt den Streit erwähnt, so muß man daraus schließen, daß dieses Geschehnis noch immer als recht aktuell und daher einer Mitteilung würdig galt.

Die geschichtlichen Details des Zwists werden in dem Brief des „Frey-Herrn von G.“ nicht aufgeführt. Statt dessen erklärt der Schreiber, daß beide Musiker „als Meister in der Music hier betrachtet werden“, und behauptet, nur die „Ehr-Begierde“ habe deren Feindschaft verursacht. Seinem Bericht nach entstand die Auseinandersetzung hauptsächlich deshalb, weil sich Senesino ungewöhnliche Mühe gegeben habe, die berühmte und begabte Sängerin Signora Cuzzoni aus Genua zu engagieren – und zwar mit einem außerordentlichen Gehalt (angeblich als Konkurrenzunternehmen zu Händels Opernbetrieb). Da das Hauptthema des Schreibers jedoch nicht der Streit zwischen den beiden Musikern ist, sondern der Mangel an Maß bei den Verhandlungen, benutzt er die Cuzzoni-Affäre als Beispiel für eine angebliche Verschwendungssucht der Engländer und für einen unangebrachten Kult mit musikalischen Spitzenkräften. Nach seiner Ansicht berührt diese Art der Übertreibung Fragen der Ethik: „Wir [die Deutschen] sind hierinnen zu gewissenhaft, und geben niemahls zu viel, ja wenn ich es recht sagen soll, thun wir auch nicht unrecht.“ Im Gegensatz zu den Deutschen gingen die Engländer bei der Bezahlung der Musiker und bei der Schwärmerei für diese über das rechte Maß hinaus.

Auf Einwände dieser Art antwortet der Herausgeber mit einer Verteidigung der Musik, wobei er sich hauptsächlich auf antike Quellen stützt. Als Beweise für seine Ansicht, die Musik sei eine edle Kunst, zitiert er Stellen aus Plato, Vergil und Cicero in den Originalsprachen, um so zu verdeutlichen, daß „die Alten etwas Göttliches in der Music [fänden]“.⁸ Er beschreibt das hohe An-

⁷ In den Wochenschriften der Jahre 1720 bis 1730 erscheint England nur selten, außer wenn ein Herausgeber gelegentlich einräumt, ein Stück aus einer der drei englischen Wochenschriften („Tatler“, „Spectator“ und „Guardian“) übersetzt beziehungsweise als Ausgangspunkt für eigene Überlegungen verwendet zu haben.

⁸ Hier gerät der Verfasser in einen Konflikt, da er als „Frau“ weder Griechisch noch Latein beherrschen dürfte; für diese Art Gelehrsamkeit mangelte es den Frauen an Bildungsmöglichkeiten. Sollte eine Frau, etwa als Tochter oder Ehefrau eines Gelehrten oder Pfarrers, doch Latein lesen können, hätte sie allenfalls Zugang zu erzieherischen oder allgemein ethischen Schriften haben können, kaum aber zu den hier herangezogenen etwas esoterischen Quellen. Um seine vorgebliche Identität zu wahren, wählt der Herausgeber zur Verteidigung die Formel: „Erstlich schelte mich niemand wegen des Griechischen und Lateinischen vor gelehrt.“ Auf eine Übersetzung der Zitate könne verzichtet werden, da man immer jemanden finden könne, „der so viel [Latein oder Griechisch] aus der Schule mitgebracht hat, und aus Gefälligkeit einen Dollmetscher abgiebt.“ Dergestalt versucht der

sehen der Dichter und Musiker in der Antike (sie „wurden als niemahls genug gepriesene Meister-Sänger angesehen“, auch als „Götter-Söhne“), die engen Verbindungen zwischen beiden Künsten und den Brauch, hervorragende Musiker als „Welt-Weise“ zu betrachten.

Gestützt auf diese Quellen äußert der Verfasser seine eigene Meinung: „Ich halte es denen Herren Engelländern nicht vor übel, daß sie so viel Wesens mit der *Signora Cuzzoni* gemacht haben. Die Ausübung der Music, ist eine edle Beschäftigung.“ Von dieser sehr allgemeinen Bemerkung geht er zu Fragen des Kontrapunkts über, ohne den Begriff jedoch zu nennen. Seine Bewunderung gilt der „Erfindung[s]- und Vorstellungs-Kraft“ eines Komponisten, dessen Stücke „aus sechzehn und mehr Stimmen [bestehen], welche zugleich gesungen und gespielt werden“. Weiter erklärt er: „Die Vorstellungs-Kraft des Componisten, welcher den Gesang dieser Stimme[n] verbindet, daß der völlige Wohl-Klang angenehm wird, und nicht wieder die Regeln anstösset, muß sich dieselben auf einmahl vorstellen.“ Das heißt, er muß, da jede Stimme „einen andern Gesang“ hat, sich die Beziehungen zwischen den Stimmen im voraus vorstellen können, um die hinsichtlich der horizontalen und vertikalen Zusammenhänge geltenden Regeln einzuhalten.

Dazu müsse er einen hohen Grad von „Beurtheilungs-Kraft“ besitzen, damit „der Gesang von dieser oder jener Stimme in der Verbindung aller Stimmen [nicht] zusammen anstosse“. Notwendig sei außerdem, daß der Komponist die Eigenschaften der verschiedenen Instrumente verstehe; sonst wäre es unmöglich, „daß er vor dieselben einen gewissen Gesang aufsetzen könnte“ (hier geht es insbesondere um die Einhaltung des Stimmumfangs). Angesichts solcher Äußerungen muß angenommen werden, daß der Herausgeber nicht nur als Historiker um die musikalischen Theorien der Antike wußte, sondern zumindest auch über Elementarkenntnisse der Kompositionskunst verfügte.

Während die bisher zitierten Bemerkungen allgemeine musikalische Themen behandeln, erregt der Schlußteil des „Stückes“ die Aufmerksamkeit der Bach-Forschung. Als Musterbeispiel für einen Komponisten, der die vorgenannten Eigenschaften in höchstem Grade besitzt, nennt der Verfasser Johann Sebastian Bach: „Also halte ich einen geschickten Componisten sehr hoch, und kan ich wohl vor allen andern mit diesen Nahmen den berühmten Capellmeister Bach in Leipzig benennen.“⁹ Leider behandelt er dieses Thema nicht

Herausgeber, das Problem der antiken Sprachen zu umgehen und gleichzeitig seine eigenen Kenntnisse herunterzuspielen.

Während die Verfasser der Wochenschriften selten fremdsprachige Zitate bringen (außer in den „Discoursen der Mählern“), berufen sie sich bei der Diskussion heikler oder umstrittener Themen gern auf Autoritäten. Ein „weiblicher“ Herausgeber konnte schon aus Rücksicht auf seine Maskierung hierauf nicht verzichten. Die Welt der Antike und die Philosophie blieben Frauen im wesentlichen verschlossen. Äußerungen von Autoritäten dienten hier in gewisser Weise als Ersatz; der damit zugleich erweckte Eindruck von Naivität und Unwissenheit erhöhte die Glaubwürdigkeit der „weiblichen“ Titelfigur. Gleichwohl hatte auch Gottsched bei der Herausgabe der „Vernünftigen Tädlerinnen“ ständig mit dem Problem seiner „weiblichen Identität“ zu kämpfen.

⁹ Merkwürdigerweise nennt der Herausgeber hier keine weiteren Komponisten, auch nicht Händel oder Telemann.

ausführlicher; er sagt nichts weiter über Bach oder andere Komponisten, sondern schließt mit Bemerkungen über die Wunder der menschlichen Stimme und über die Merkmale eines guten Sängers.

Ungeachtet ihrer Knappheit verdient die Bach-Erwähnung einige Aufmerksamkeit. Ist es, wie schon gesagt, ohnehin erstaunlich, in den *Moralischen Wochenschriften* einmal Darlegungen über Musik zu finden, die über die üblichen Empfehlungen für eine gute Allgemeinbildung hinausgehen, so handelt es sich hier noch um eine eher grundsätzliche Auseinandersetzung (zwischen zwei fingierten Personen) über den Wert und die Bedeutung der Musik in der Gesellschaft. Darüber hinaus liegt eine Zusammenfassung positiver Urteile antiker Autoren vor, deren Äußerungen der Meinung des Herausgebers Nachdruck verleihen sollen. Von hier aus wird dann – sogar mit einigen technischen Details – der Kompositionsprozeß beschrieben und gewürdigt.¹⁰ Die Besonderheit dieser Darstellung besteht darin, daß keine einfachen zwei- oder dreistimmigen Stücke mit Melodiestimme(n) und Begleitung behandelt werden, sondern viel entwickeltere, kompliziertere Kompositionen.

Nicht zu vergessen ist, daß die „Mühsame Bemerckerin“ weder in Leipzig noch in Dresden gedruckt wurde, zwei Städten, in denen Bach zu dieser Zeit unbestritten, wenn auch verschiedenartig akzentuiert, eine wichtige Rolle im Musikleben spielte, sondern in Danzig, einer relativ weit entfernten Stadt, die Bach, soviel wir wissen, nie besucht hat.¹¹ Da nur wenige von seinen Kompositionen bis 1736 im Druck erschienen waren, ist kaum anzunehmen, daß er in Danzig durch deren Verbreitung berühmt geworden sein könnte. Wie die literarische Verbindung zwischen Bach und Danzig eigentlich zustande kam, kann vorerst nicht geklärt werden.

Insgesamt gesehen, ist die Bach-Erwähnung in der „Mühsamen Bemerckerin“ in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Sie erschien erstens mitten in Bachs Leipziger Wirkungszeit als eine echte zeitgenössische Würdigung. Zweitens stellt sie den seltenen Fall der namentlichen Erwähnung eines Komponisten in den *Moralischen Wochenschriften* der Jahre vor 1750 dar. Drittens geschah dies in einer Stadt, die keinesfalls den Rang einer „Bach-Stadt“ beanspruchen kann. Viertens wird Bach in jenem „Stück“ zusammen mit zwei international berühmten Musikern genannt. Am wichtigsten ist jedoch, daß der Herausgeber Bach als Beispiel eines außerordentlichen Komponisten nennt, weil seine

¹⁰ Als Charakterisierung von Kompositionstechniken kann dies weder aus heutiger Sicht gelten noch aus der Sicht der zeitgenössischen Fachbücher und -zeitschriften (beispielsweise Johann Matthesons „*Musikalischem Patrioten*“ von 1728), wohl aber im Blick auf das Profil der *Moralischen Wochenschriften*. Leser ohne alle musikalische Vorbildung hätten die Darlegungen wohl als schwer verständlich angesehen, während Musikliebhaber ihnen eher folgen konnten. Anerkennung verdienen die verhältnismäßig umfangreichen Kenntnisse des Herausgebers, die ihn zu dieser Art Popularisierung befähigten.

¹¹ Zu Bachs Beziehungen nach Danzig vgl. seine Briefe an Georg Erdmann, BJ 1985, S. 85, bzw. Dok I, Nr. 23, zu einer Bach-Erwähnung im Briefwechsel der nachmaligen Frau Gottsched vgl. Dok II, Nr. 309. Ob hier das Bindeglied zwischen Bach und dem unbekannteren Herausgeber der „*Mühsamen Bemerckerin*“ zu suchen ist, läßt sich im Augenblick nicht sagen.

Musik bestimmte hochzuschätzende Eigenschaften verkörpert. Die Berufung auf Autoren der Antike soll nahelegen, daß die Maßstäbe für gute Musik nicht zeitgebunden sind, sondern überregional und zeitlos. Demnach müßte Bach wegen seiner Begabung genau so verehrt und gepriesen werden wie die hervorragendsten Musiker der Antike, die „Götter-Söhne“.

Ruthann L. Richards (Lancaster, PA)

M

Christian Gottlieb Zieglers
„Anleitung zur musikalischen Composition“
Ein Bach-Dokument aus der New York Public Library

Neben dem seit langem bekannten Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747), der von seinem Weimarer Lehrer Bach dazu angehalten wurde, die Choräle „nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte“ (Dok II, Nr. 542) zu spielen, verdient dessen Neffe Christian Gottlieb Ziegler Aufmerksamkeit. Seine *Anleitung zur musikalischen Composition* (1739) enthält drei bislang unbeachtete Erwähnungen Bachs.

Christian Gottlieb Ziegler (26. März 1702–11. Februar 1772), von 1730 bis zu seinem Lebensende Organist an St. Benedikt (ab 1734 außerdem an St. Blasius) in Quedlinburg, hatte bei seinem Vater in Pulsnitz und seinem Onkel Johann Gotthilf in Halle studiert.¹ In Halle besuchte er zunächst die Waisenhauptschule und später die Universität, in deren Collegium musicum er mitwirkte. Ab 1723 lebte er eine Zeitlang in Dresden und verkehrte dort mit den Hofmusikern Weiß, Pisendel, Heinichen und Petzold.

Als Theoretiker soll Ziegler in den Jahren 1728–1731 einen zweiteiligen Traktat *Der wohl informirte General-Baßist* geschrieben haben, der nach Walther zur Veröffentlichung bestimmt war, jedoch laut Gerber ungedruckt blieb. Seine „Anleitung zur musikalischen Composition“, die ebenfalls nicht im Druck erschien, hat sich handschriftlich in der Drexel Collection der New York Public Library erhalten. Das Manuskript (Signatur: *Drexel 3290*) stammt von der Hand eines gewissen „E. Güntersberg“, der Zieglers Traktat offenbar zum eigenen Gebrauch kopierte,² und umfaßt insgesamt 274 Seiten (nicht 55 – wie im Katalog der Bibliothek und auch bei Härtwig angegeben). Die „Anleitung“ beginnt mit einer 12seitigen *Dispositio Generales* (datiert „Quedl. d. 7. Feb. 1739“), in der Ziegler die Zielsetzung seines Traktates mitsamt einer knappen Inhaltsübersicht angibt. Es folgt ein 7seitiger „Vorbericht“ mit der Ermahnung an junge Musiker, sich mit dem Studium der „Principia melodica“ auf

¹ Auskunft über C. G. Ziegler geben die biographischen Artikel in: J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 657f., und E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 4, Leipzig 1814, Sp. 643f. Die Artikel über Ziegler in MGG (Bd. 14, S. 1269) und *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Bd. 20, S. 678f.), beide von D. Härtwig, basieren auf Walther und Gerber. Zusätzliche Informationen bietet D.-R. Moser, *Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg*, Dissertation (masch.-schr.), Göttingen 1967, S. 143–147, 159f. und 228, jedoch ohne Erwähnung der „Anleitung“. Für die Vermittlung der Dissertation danke ich W. Breig, H. J. Marx und C. Wolff.

² Die Notiz „E./E. Güntersberg“ (Eigentum E. Güntersberg) findet sich am Fuß der Titelseite. Die Schriftzüge des Besitzvermerks stimmen mit denen des folgenden Manuskriptes überein, nicht jedoch mit denen einer „C. Güntersberg“ signierten Abschrift der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903 (Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, U 12.209). Als WZ zeigt die Quelle der „Anleitung“: Bl. a) Wappen von Regenstein, Bl. b) nicht erkennbare Figur. Nach Auskunft von Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen) finden sich WZ mit dem Wappen von Regenstein, allerdings in leicht abweichender Form, in den Bach-Hss. P 881, St 329 und Am. B. 605, Nr. 2.

das Komponieren vorzubereiten. Diesem schließt sich die eigentliche Abhandlung (Paginierung: 1–255) an.

Der Traktat gliedert sich in zwei Hauptteile. *Pars 1 – de Melodia* besteht aus acht Kapiteln und behandelt Intervalle, allgemeine Melodieprinzipien, Variationen, Tonarten, Tonleitern, Kadenzen, Rhythmopöie und Melodiegliederung. *Pars 2 – de Harmonia* beginnt auf Seite 248, bricht jedoch nur sieben Seiten später mitten im Satz ab. Die Quelle Drexel 3290 ist also eine unvollständige Abschrift. Dies findet seine Bestätigung in der „Dispositio Generales“, die für den zweiten Teil drei Kapitel vorsieht: über Intervalle im allgemeinen sowie über Konsonanzen und Dissonanzen jeweils im besonderen.³

Zieglers Kompositionslehre erscheint pragmatisch und fortschrittlich. Der Autor verzichtet auf Verweise auf ältere Theoretiker und bezieht sich statt dessen auf moderne – vorzugsweise Mattheson, Heinichen und David Kellner. Er unterstreicht die Bedeutung der Melodie gegenüber der Harmonie und preist galante Natürlichkeit. So verwundert es nicht, daß als Ideal immer wieder Telemann angeführt wird, aus dessen Vokal- und Instrumentalwerken zahlreiche Stellen als Beispiele für „cambiata“, „abruptio“ und andere musikalische Figuren zitiert werden. Die Behandlung der Modulation ist besonders charakteristisch für Zieglers Einstellung. Heinichen hatte das Konzept der verwandten und entfernten Tonarten mit Hilfe des Quintenzirkels entworfen.⁴ Ziegler entwickelt dazu eine praxisorientierte Erläuterung, indem er zeigt, wie jedes tonale Zentrum von fünf verwandten Tonarten umgeben ist, die als Modulationsziele dienen. Hierzu liefert er (1) eine Tabelle mit „Ordentlichen Ausweichungen“ und „Außerordentlichen Ausweichungen“ für alle zwölf Dur-Tonarten (S. 150), (2) ein Melodiemodell in C-Dur mit Transpositionen in die fünf verwandten Tonarten G, a, e, F und d (S. 157) und (3) ein kurzes Stück unter Zugrundelegung der voranstehenden Melodie mit einer Analyse der Modulationen und Kadenzen: „Eintritt in secun[dariam]“, „Cadance in secun[daria]“ usw. (S. 158). Diese Art harmonischer Analyse trägt einen ausgesprochen modernen Zug.

Ein weiterer Aspekt von Zieglers fortschrittlicher Haltung begegnet in seinem Appell an deutsche Komponisten, sich der konventionellen italienischen Tempobezeichnungen zu enthalten, und zwar zugunsten geeigneterer muttersprachlicher Ausdrücke wie langsam, beweglich, munter, prächtig, zärtlich usw. (S. 223). Hier etwa befindet er sich in deutlichem Gegensatz zu Mattheson oder Heinichen mit ihrer Bevorzugung italienischer und französischer Begriffe und begibt sich im Gefolge Telemanns in die Nähe der Bestrebungen der 1727 in Leipzig von Gottsched gegründeten Deutschen Gesellschaft.⁵ Da der Gebrauch deutscher Tempobezeichnungen kaum vor dem 19. Jahrhundert

³ Die „Dispositio“ läßt erkennen, daß Teil 1 ein 9. Kapitel (über textierte Melodien) enthalten sollte, das entweder von Ziegler nicht fertiggestellt oder von Güntersberg nicht abgeschrieben worden ist.

⁴ J. D. Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*, Dresden 1728, S. 837–916; die berühmte Abbildung („Musicalischer Circul“) findet sich auf S. 837.

⁵ Für diesen Hinweis danke ich George J. Buelow.

Fuß faßt, erscheint Ziegler seiner Zeit weit voraus und verdient damit eine gewisse Beachtung.

Der erste Hinweis auf Bach in der „Anleitung“ findet sich bereits in der „Dispositio Generales“:

In der Vorerinnerung werde ich kürztlich die wahren Uhrsachen anzeigen, warum und woher es geschiehet, daß, da Heut zu Tage so viel Hundert *Musici componiten*, dennoch gleichwohl die allerwenigsten, zu der Geschicklichkeit und großen *virtu* kommen, als etwa ein *Telemann*, ein *Haendel*, ein *Hasse*, ein *Bach*, und dergl: mehr . . .

[S. I]

Dazu liefert Ziegler eine Begründung, wiederum unter Einbeziehung Bachs:

. . . Diese Versäumniß, diese Hintersetzung, der *melodischen* Grund-Regeln ist eben die Uhrsache, daß es unter so vielen hundert *Componisten* sehr wenig zu einer *Telemannischen* oder *Haendelschen*, oder *Bachischen* et: Geschicklichkeit gebracht. Hätten diese jetzt genannte und andere große *virtuosen* nicht die *Melodie excolivet*, waren sie nicht auff diesen Weg gerathen, hätten Sie sich nicht zu *Meistern* der *Melodie* gemacht, so wäre Ihre Arbeit und *Compositiones* nicht um ein Haar beßer als der Alten ihre. *Hammer-Schmidt*, *Gartbof*, *Schelle*, *Erlebach*, *Bachelbel*, *Liebbold*, *Zachau* und andere Alte haben *Harmonie* in Ihrer Arbeit, sie haben nur die *harmonische Regeln*, nicht aber die *melodischen* verstanden, es fehlt Ihnen zu *galanten melodischen* Schönheiten, . . .

[S. II]

Die dritte Bach-Erwähnung findet sich in einem andern Zusammenhang, in *Pars I (Cap. 6 – de Clausulis finalis)*, und zwar im Zusammenhang mit der Behandlung der Taktarten:

. . . Es ist wahr, wenn man einem ungeübten dergleichen neue *Tact*-Arthen vorlegte, und darinnen was setzte, daß man ihn freylich anfänglich, damit könnte ein bisgen *confus* machen, es komt aber nur auf die Ungewohnheit an, und wenn mann manchen Prahler, der sich vor den andern *Bach*, oder vor den andern *Haendel* oder *Telemann* will ausgeben *vexiten* wolte, dürffte man nur ein gantz leicht Stück in ein dergleichen fremden *Tact*-Arth setzen, es würde schon was zu lachen geben, da es doch in der That nichts Neues noch Fremdes ist. [S. 207]

Zieglers Bezugnahmen auf Bach sind trotz ihrer Kürze nicht unwichtig, denn sie lassen erkennen, welchen Stellenwert der Thomaskantor in der Sicht eines weiteren Zeitgenossen in den kritischen 1730er Jahren besaß. Ziegler sieht in Bach zuerst – und dies ist durchaus nicht ungewöhnlich – einen der führenden Virtuosen Deutschlands. Interessanter hingegen erscheint, daß Ziegler den Komponisten Bach deutlich von „den Alten“ abhebt und ihn mit Händel, Hasse und Telemann der modernen Richtung zuzählt. Bach mit Telemann und Händel zu vergleichen, war um 1739 nichts Neues – Gottsched und Mattheson hatten dies bereits 1728,⁶ Christiane Mariane von Ziegler 1729⁷ und Mizler 1737⁸ getan. Doch Ziegler ist der erste, der den Exponenten des galanten Opernstils – Hasse – in den Vergleich einbezieht. Erst ein Jahr zuvor hatte Scheibe in seiner berühmten Attacke auf die übermäßig kunstvolle Schreibweise Bachs die Antithese Bach – Hasse betont und an der Musik des

⁶ J. C. Gottsched, *Der Biedermann. Zweyter Theil*, Leipzig 1729 (Dok II, Nr. 249); J. Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 49 (Dok II, Nr. 251).

⁷ *In Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil*, Leipzig 1729, S. 296f. (Dok II, Nr. 270).

⁸ *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Bd. I/3, Leipzig 1737, S. 9 (Dok II, Nr. 404).

Dresdner Opernkomponisten die sparsame Verwendung von Dissonanzen in der Verbindung von Melodie und Baß gerühmt.⁹

Zieglers Ansicht von Bach als einem Komponisten, dessen melodische Begabung derjenigen Hasses ebenbürtig sei, konnte sich kaum deutlicher von der Scheibes unterscheiden. Dies ist um so wichtiger, als Ziegler Bachs Musik nicht nur vom Hörensagen kannte, sondern höchstwahrscheinlich mit ihr persönlich vertraut war. Eine erste Gelegenheit mag sich für ihn während seiner Hallenser Zeit als Waisenhausschüler geboten haben, als vom 29. April bis 1. Mai 1716 der damalige Weimarer Hoforganist die Prüfung und Einweihung der Liebfrauenkirchen-Orgel vornahm. Zudem hatte sein Onkel und Mentor, Johann Gotthilf Ziegler, in der Zeit zwischen 1710 und 1712 bei Bach in Weimar studiert¹⁰ und auch in der Folgezeit den Kontakt aufrecht erhalten.¹¹ Es wäre merkwürdig, wenn Johann Gotthilf seine Bewunderung und Kenntnis der Bachschen Musik nicht mit seinem Neffen geteilt hätte. Christian Gottlieb Ziegler dürfte somit unter die ersten Enkelschüler Bachs zu zählen sein.

Freilich läßt sich nicht übersehen, daß die in der „Anleitung“ vertretenen Theorien sich oftmals von den Bachschen Gepflogenheiten unterscheiden. Man bedenke zum Beispiel Zieglers Diskussion der Taktarten (sie enthält oben zitierte dritte Bach-Erwähnung). Nach Ziegler verhalten sich die Taktarten neutral im Verhältnis zum Tempo. So macht es keinen Unterschied, ob eine Melodie im 6/16-, 6/8-, 6/4-, 6/2- oder 6/1-Takt gesetzt ist; solange die Taktarten im gleichen Tempo gespielt werden, gibt es keinen hörbaren Unterschied. Als Beleg führt Ziegler Telemanns „Lilliputische Gigue“¹² an, zunächst in ihrem originalen und ungewöhnlichen 24/1-Takt, sodann in einem üblicheren 24/16-Takt. „Kein Mensch wird Unterschied merken“, schreibt Ziegler, „wenn man NB die Noten 24/1, mit *gleicher Geschwindigkeit* wieder in 24/16 spielt, und eben dieses ist das sogenannte *Movement*“ (S. 207). Diese Anschauung von der Loslösung der Taktarten von charakteristischen Tempi, die die Notationspraxis des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt, steht durchaus abseits von der Bachschen. Nach Kirnberger hielt sich Bach an die ältere Tradition, in der die Taktarten individuelle Eigenschaften besaßen. Taktarten mit demselben Zähler, wie 6/16, 6/8 oder 6/4, waren nicht austauschbar; jede implizierte ein besonderes Tempo und Artikulationsmuster.¹³

⁹ In seiner *Beantwortung der unpartbeyischen Anmerkungen* ... (März 1738) auf J. A. Birnbaums Verteidigung J. S. Bachs (Dok II, Nr. 417).

¹⁰ Vgl. Kommentar zu Dok II, Nr. 324.

¹¹ Maria Barbara Bach war Patin von J. G. Zieglers Tochter Christiana Renata (getauft am 19. April 1718 in Halle/Saale); derselbe Ziegler war auch an Herstellung und Vertrieb der Partiten 2 und 3 aus Bachs Clavier-Übung I beteiligt. Vgl. Dok II, Nr. 90 und 224, sowie BJ 1987, S. 186 (G. G. Butler).

¹² Eigentlich „Brobdingnagische Gigue“ (TWV 40: 108) aus *Der getreue Music-Meister*, Hamburg 1728, Lection 10.

¹³ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II/1, Berlin und Königsberg 1776, S. 119f.; ebd. Zitat der Fuge F-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier II (BWV 880/2) mit dem Hinweis auf Bachs bewußte Notation des Stückes im 6/16-Takt, da die

Doch selbst wenn Ziegler eine von Bach sich abhebende Ästhetik verfocht, seine Hinweise fügen dem Porträt des Leipziger Thomaskantors und Collegium-musicum-Direktors der 1730er Jahre einen zarten, aber profilschärfenden Pinselstrich hinzu. Zu eben jener Zeit, als Scheibe aus Hamburg Bach als altmodisch anzuprangern versuchte, wurde er von Christian Gottlieb Ziegler in Quedlinburg unter die Schöpfer der „galanten melodischen Schönheiten“ eingereiht.¹⁴

George B. Stauffer (New York, NY)

Vorzeichnung eines 6/8-Taktes ein zu langsames Tempo und einen zu gewichtigen Vortrag implizieren würde. Vgl. Dok III, Nr. 767 (S. 223f.).

¹⁴ Die Forschungsarbeiten, in deren Rahmen der vorliegende Aufsatz entstand, wurden durch ein Stipendium der John Simon Guggenheim Foundation ermöglicht.

Vier unbekannte Bach-Erwähnungen in Druckschriften des 18. Jahrhunderts

M

Die drei Textbände der Reihe *Bach-Dokumente* haben bekanntlich über tausend handschriftliche beziehungsweise gedruckte Dokumente des 18. Jahrhunderts zu Johann Sebastian Bach zusammengebracht. Bei Forschungen im Rahmen einer Arbeit über Louis Marchand konnten wir vier neue Texte entdecken, die hier in der Reihenfolge ihres Erscheinens vorgestellt seien.

1. [Abbé Grosier], *Journal de Littérature, des Sciences, et des Arts*, Paris 1780, tome III (Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale, Imprimés, Z 22968).
Zwei Artikel in diesem Band widmen sich einer Rezension des 1780 in Paris erschienenen *Essai sur la Musique ancienne et moderne* von Jean-Benjamin de Laborde. Der erste (S. 23 ff.) erwähnt Johann Sebastian Bach nicht, der zweite enthält die folgende Anspielung:

... Je me rappelle une anecdote dont je n'ai jamais cru être dans le cas de faire usage. Un célèbre Compositeur d'Italie vint en Allemagne, prévenu contre le Clavicorde, | qu'il regardoit comme un instrument imparfait que l'on conservoit encore par habitude. Un de ses Compatriotes qui habitoit ce pays depuis long-temps, le conduisit chez un grand Maître, (*Sébast. Bach*, pere de tous les *Bachs*, autant que je puis me le rappeler.) Déjà étonné par les préludes de cet habile Professeur sur le Clavicorde, il fut attendri aux larmes par un *adagio* qui les suivit, attendit à peine la fin du morceau pour se jeter au cou de l'Artiste, & s'écria: *c'est le Roi des instrumens. . .* [S. 174-175]

(Der Schluß des Artikels kündigt noch einen dritten Beitrag an, der aber offenbar nie erschienen ist.)

2. Grohmann (Johann Gottfried), *Neues Historisch-biographisches Handwörterbuch, oder kurzgefaßte Geschichte aller Personen, welche sich durch Talente, Tugenden, Erfindungen, Irrthümer, Verbrechen oder irgend eine merkwürdige Handlung von der Erschaffung der Welt bis auf gegenwärtige Zeiten einen ausgezeichneten Namen machten, Erster Theil*, Leipzig, Friedrich Gotthelf Baumgärtner, 1796 (Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale, Imprimés, G 24127).

Der hier enthaltene Bach-Artikel fußt im wesentlichen auf dem „Neuen historischen Hand-Lexikon“ von Johann Herkules Haid und Samuel Baur aus dem Jahre 1785 (Dok III, Nr. 904) beziehungsweise auf den Auszügen aus Christian Friedrich Daniel Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, die 1793 in der „Deutschen Monatsschrift“ erschienen waren (Dok III, Nr. 903).

„BACH (JOHANN SEBASTIAN), ein berühmter und gelehrter Tonkünstler, der stärkste Clavier- und Orgelspieler seiner Zeit, wurde den 21 Mai 1685 zu Eisenach geboren. Er studierte auf dem Gymnasium zu Lüneburg, und bildete sich zu Zelle bei der herzoglichen Capelle. Er ward 1703 Hofmusicus zu Weimar, 1704 Organist zu Arnstadt, 1707 zu Mühlhausen, 1717 Concertmeister zu Weimar. Als er 1717 mit dem großen Französischen Clavierspieler Marchand zu Dresden einen musicalischen Wettstreit eingehen sollte, und schon alles dazu veranstaltet war, entwich der Franzose heimlich aus Dresden. Bach wurde nun allgemein

bewundert, und der Fürst von Anhalt-Cöthen, Leopold, ernannte ihn zu seinem Capellmeister. Nachher ließ er sich zu Hamburg hören, wo der fast 100 Jahr alte Reinke ihm das Compliment machte: Ich dachte, die Kunst Orgel zu spielen wäre gestorben, ich sehe aber, sie lebt in Ihnen. – Im Jahr 1723 wurd' er als Musikdirector nach Leipzig berufen, und erhielt 1737 den Titel eines königl. Pohlnischen und churfürstl. Sächsischen Hofcompositors. Er starb den 28. Juli 1750. | Sein Geist ist so eigenthümlich, so riesenförmig, daß Jahrhunderte erfordern werden, bis er einmahl erreicht wird. Der comische Styl war ihm so gelaüfig, als der ernste. Er war Virtuose und Componist in gleichem Grade. Was Newton als Weltweiser war, war Sebastian Bach als Tonkünstler. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche, als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. Man findet darin so kühne Modulationen, eine so große Harmonie, so neue melodische Gänge, daß man Bachs Originalgenie nicht verkennen kann. Bachs Clavierarbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke.

In seiner Schule bildeten sich die größten Orgel- und Flügelspieler durch ganz Deutschland.“ [S. 177–178]

„BACH (CARL PHILIPP EMANUEL), Sohn und Schüler des vorigen, 1714 zu Weimar geboren, einer der größten Tonkünstler des 18. Jahrhunderts, studierte zu Leipzig und Frankfurt an der Oder die Rechte, in welcher letztern Stadt ihm die Direction der dasigen musicalischen Academie übertragen wurde . . . Er gab auch seines Vaters, Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralgesänge, 4 Theile, 1784–88. heraus.“ [S. 178–179]

„BACH (WILHELM FRIEDEMANN), sein Bruder, 1710 zu Weimar geboren . . .“ [S. 179]

3. Grohmann (Johann Gottfried), *Neues Historisch-biographisches Handwörterbuch . . . Zweiter Theil*, Leipzig, Friedrich Gotthelf Baumgärtner, 1796 (Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale, Imprimés, G 24128).

Hier findet sich in dem Artikel über Couperin eine weitere Bach-Erwähnung; sie geht augenscheinlich auf Ernst Ludwig Gerbers Tonkünstler-Lexikon von 1790 zurück (Dok III, Nr. 949):

14: Lex. hist 173

„COUPERIN (FRANCOIS) . . . Ludwig XIV machte ihn zu seinem Organisten und Kammer-Clavierspieler. Er war auf diesen beiden Instrumenten gleich vortreflich, spielte die Orgel mit großer Kunst und seinem Geschmack, und das Clavier mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit. Seine Compositionen für dieses letztere Instrument sind von einem neuen Geschmack, und erhielten die Empfehlung des großen Sebastian Bach . . .“ [S. 222]

4. Aikin (John) und Enfield (William), *General biography; or lives, critical and historical of the most eminent persons of all ages, countries, conditions, and professions, arranged according to alphabetical order*, London, G. G. and J. Robinson, tome I, 1799 (Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale, Imprimés, G 4803):

„BACH, a very eminent musical family in Germany, which has furnished a succession of great performers and composers for more than two hundred years. The following individuals of it are worthy of biographical commemoration.

JOHN SEBASTIAN BACH, son of John Ambrose BACH, musician to the court and senate of Eisenach, was born in that city in 1685. He was early taught the practice of the harpsichord by his eldest brother John-Christopher, and at the age of eighteen was appointed first organist of the new church of Arnstadt. In 1708, he settled at Weimar, and became chamber-musician and court organist to the duke; and afterwards his concert-master. During his residence at Weimar, the celebrated French organist, Marchand, arriving at Dresden, after having vanquished all the performers of that class in France and Italy, offered to play with any German whom the King of Poland should nominate. No Dresden organist choosing to enter

the lists, Sebastian Bach was sent for from Weimar, who came immediately, and obtained a decisive victory over the challenger. He became in 1717, chapel-master to the prince of Anhalt-Cothen; in 1723, music-director at Leipsic, and chapel-master to the duke of Weissenfels. As a performer on the organ he was the rival of Handel, and has been reckoned even superior to him. His compositions for the harpsichord and organ, and his canons, have given him the character of many great-musicians in one: profound in science, fertile in fancy, and fond of all that was new and difficult in harmony. He died at Leipsic in 1754, and left behind him a school comprising all the principal organists of Germany, and four sons, all musicians of great excellence. *Hawkins. Burney's Hist. of Music, and Musical Tour in Germany, etc. -A.*“

[S. 501]

„CHARLES PHILIP EMMANUEL BACH, second son of the preceding, was born at Weimar in 1714. He was originally designed for a civilian, and studied the law at Leipsic and Frankfort on the Oder, but his natural propensity to music was so decided, that his father consented that he should make it his profession . . .“

[S. 501]

„JOHN CHRISTIAN BACH, another of the sons of John-Emanuel . . .“

[S. 502]

Unsere – nicht zuletzt der Reihe Bach-Dokumente zu verdankende – Kenntnis über die Ausbreitung von Bachs Ruhm im Europa des 18. Jahrhunderts wird durch die hier zitierten vier Texte nur geringfügig modifiziert. Nicht zu übersehen ist überdies, daß drei von ihnen lediglich Kompilationen darstellen und Interesse hauptsächlich im Blick auf ihre Eingliederung in ein Stemma der Informationen verdienen.

Interessanter als jene erscheint der französische Text, teils seines Inhalts wegen, teils wegen seines Erscheinungsdatums, elf Jahre vor dem Artikel aus der „Encyclopédie méthodique“ (Dok III, Nr. 969), der bisher als älteste Bach-Erwähnung in Frankreich gelten mußte.

Weiter zurückverlegen läßt sich nunmehr der Beginn einer belegbaren Bach-Kennntnis in Frankreich, mag sie auch noch so begrenzt und auf bestimmte Kreise beschränkt gewesen sein. Demnach kann man auf die Möglichkeit der Ermittlung weiterer Belege hoffen, wengleich die französischen Druckschriften des 18. Jahrhunderts, jedenfalls nach jetziger Kenntnis, keinen Bericht über den Wettstreit mit Marchand in Dresden zu enthalten scheinen. Ob die genaue Prüfung bestimmter Bach-Abschriften, die bisher ganz oder teilweise im Schatten standen, vielleicht genauere Aufschlüsse bringt?¹

Jean-Marc Baffert (Marly-le-Roi)

¹ Zum Beispiel die Abschrift der Chromatischen Fantasie BWV 903 in Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms 6796 (S. 150–151). Vgl. zu dieser Quelle M. Cyr, *Bach's music in France: a new source*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 256f., 259.

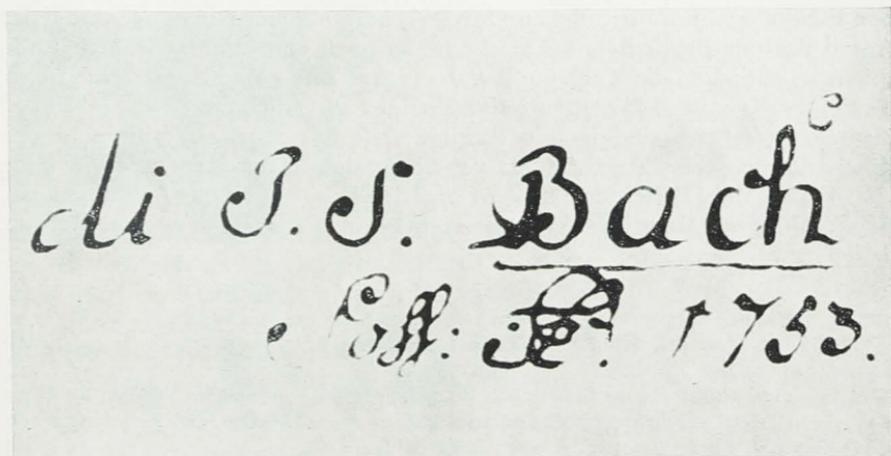
Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150
„Nach dir, Herr, verlangt mich“

M

Die Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ gehört zu jenen Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Vokalwerken, denen die Forschung noch immer mit einiger Ratlosigkeit gegenübersteht. Bis heute konnten weder Fragen nach ihrer Datierung noch Probleme um ihre Echtheit befriedigend geklärt werden, und auch die eingehenden Untersuchungen von Alfred Dürr gelangten in dieser Hinsicht zu keinen eindeutigen Aussagen.¹

Überliefert ist die Kantate nur in einer einzigen Quelle, einer Partiturabschrift von der Hand Christian Friedrich Penzels.² Diese Handschrift weist einige Besonderheiten auf, die – obwohl sie für die Diskussion von Echtheit und Datierung der Kantate keine weitere Rolle spielen – nicht unerwähnt bleiben sollen. Aus verschiedenen Schreibversehen³ geht zunächst hervor, daß Penzel zweifelsfrei einen Stimmensatz als Vorlage benutzte. Dies ergibt sich auch aus der Bezeichnung „Fagotto ex D“ – einem Besetzungshinweis für den Instrumentalisten –, die der Schreiber nur einer separaten Fagottstimme entnommen haben kann.

Nicht selten gewinnt man den Eindruck, als habe Penzel beim Abschreiben ein Faksimile seiner Vorlage herstellen wollen.⁴ Bei P 1044 scheint dies für den auf Seite 1 angebrachten Possessorenvermerk zuzutreffen. Dieser befand



¹ Dürr St 2, S. 195ff.; vgl. dagegen A. Scherings mehr polemische Besprechung des Werkes in BJ 1913, S. 39ff.

² P 1044.

³ Vgl. insbesondere Satz 6, T. 40–42; Satz 7, T. 22–26 und 62–66.

⁴ Vgl. dazu W. Neumanns Beobachtungen an Penzels Partiturabschrift der Kantate BWV 33 (P 1023) in: NBA I/21 Krit. Bericht, S. 32f.

sich offensichtlich auf dem Titelblatt der Vorlage und wurde beim Kopieren (aus welchem Grund auch immer) mit übertragen. Nicht ganz eindeutig festzustellen ist, ob er sich – wie bisher angenommen⁵ – auf Penzel selbst bezieht. Sollte der Vermerk tatsächlich „Poss. CFP 1753“ bedeuten, dann müßte ihn Penzel vom Titelblatt eines Stimmensatzes, den er schon 1753 besessen hätte, mitkopiert haben. Schwieriger wird eine Erklärung, wenn wir den Possessorenvermerk – was nicht ganz von der Hand zu weisen ist – nicht als „CFP“ lesen, sondern als „JE“, „EJ“ oder noch anders. Wer dann gemeint sein könnte, bleibt vorerst unklar – jedenfalls keiner der bekannten Besitzer Bachscher Originalhandschriften, wie Johann Georg Nacke oder Wilhelm Friedemann Bach, von denen Penzel (wie die Bach-Forschung vermutet) Vorlagen zum Abschreiben erhalten hat. Beide Deutungen erklären jedoch die einander widersprechenden Jahreszahlen in *P 1044* (1753 und 1755), von denen nur die letzte, enthalten im Schlußvermerk „d. XXV M. Jul. 1755“, das Abschriftdatum meint.⁶

Da sich Penzels Bach-Abschriften bisher als im wesentlichen zuverlässig erwiesen haben, und dem engagierten Kopisten Bachscher Werke nur in einem einzigen Fall eine Fehlzuweisung unterlaufen ist,⁷ wird man Echtheitszweifel nicht aus dem Überlieferungsbefund herleiten können. Diese ergeben sich viel eher aus stilistischen Eigentümlichkeiten und kompositorischen Ungeheimheiten im Werk selbst, die besonders dann ins Gewicht fallen, wenn man dieses, wie bisher üblich, in die frühe Weimarer Zeit datiert.

Maßgebend hierfür waren insbesondere die Gestalt der Textvorlage. Die Texte in Bachs frühen Kantaten bestehen im Prinzip aus einer Zusammenstellung von Bibelwort, Choralstrophen und freier madrigalischer Dichtung, wobei der Anteil der madrigalischen Texte allerdings noch eine untergeordnete Rolle spielt. So enthalten die Kantaten BWV 131, 196 und 4 überhaupt keine freien Texte, die Kantate BWV 71 nur eine einzige frei gedichtete Arie, und in der Kantate BWV 106 sind lediglich einige freie Worte zur Verbindung der Bibelstellen eingeflochten. Anders verhält es sich in der Kantate BWV 150: Hier basiert die Hälfte der Sätze auf madrigalischer Dichtung,⁸ und dies hat Alfred Dürr mit dazu bewogen, die Kantate in die frühe Weimarer Zeit zu datieren.⁹

⁵ Vgl. BG 30, Vorwort, S. XXXIII (P. Graf Waldersee); Schering, a. a. O., S. 39; Kobayashi, S. 368.

⁶ Da sich die Partitur *P 1044* hinsichtlich ihres Schriftbildes vollständig mit den im Jahre 1755 von Penzel geschriebenen Partituren deckt, ist auszuschließen, daß Penzel sie schon 1753 spartiert haben könnte. Vgl. auch Kobayashi, a. a. O.

⁷ Diese Fehlzuweisung betrifft lediglich die Kantate BWV 142 „Uns ist ein Kind geboren“ (*P 1042*). Der wirkliche Komponist dürfte unter den jüngeren Zeitgenossen (Schülern?) J. S. Bachs zu suchen sein. Dagegen hat Penzel die zweifelsfrei nicht von J. S. Bach stammende Ouvertüre in g-Moll BWV 1070 (*St 161*) in Ermangelung genauerer Kenntnis nur „di Sign. Bach“ bezeichnet.

⁸ Es sind die Sätze Nr. 3 (Aria) „Doch bin und bleibe ich vergnügt“, Nr. 5 (Terzett) „Zedern müssen von den Winden“ und Nr. 7 (Chor) „Meine Tage in dem Leide“.

⁹ Dürr *St 2*, S. 61 und 199.

Aufgrund des höheren Anteils an madrigalischen Texten gegenüber den anderen frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs könnte es zunächst so scheinen, als repräsentiere das Werk eine Übergangsform von den Kantaten des älteren „vorneumeisterschen Typus“ zu „Neumeisters Kantatenform“ von 1711 und 1714,¹⁰ also zu jener Form, der sich Bach spätestens seit dem Frühjahr 1714 in Weimar bediente. Bach wäre demzufolge – vermutlich schon in den ersten Weimarer Jahren (zwischen 1708 und 1710) – vom älteren zum „modernen“ Kantatentypus übergegangen. Allerdings gibt es bis heute keinen sicher datierbaren Beleg für dieses Übergangsstadium.

Im Blick auf die sogenannte Kantatenreform Erdmann Neumeisters ergibt sich jedoch noch folgender Sachverhalt: Die Verbindung von freier Textdichtung und Bibelwort – also eine Librettoanlage, wie sie für BWV 150 zutrifft – findet sich bereits mehrfach in Kantatendichtungen vor 1700. Dies zeigen beispielsweise Kantaten von Nicolaus Bruhns (1665–1697)¹¹ und Dietrich Buxtehude (1637–1707) oder auch die „Poetischen Oratorien“, die 1696 und 1699 von Johann Philipp Krieger auf Texte von Erdmann Neumeister geschrieben wurden. Neumeisters eigentliche und radikale Kantatenreform vollzog sich im Jahre 1700 mit seinem Textjahrgang „Geistliche Kantaten statt einer Kirchenmusik“, in der er die Form der italienischen Kammerkantate auf die protestantische Kirchenkantate übertrug. Diese neue Form mit ihrem Wechsel von Rezitativen und Arien basiert ausschließlich auf freier Textdichtung. Die völlige Ausklammerung von Bibelwort und Choral löste jedoch bei einigen Vertretern der Geistlichkeit und namentlich bei den Pietisten heftigen Widerstand aus. (Und vielleicht ist dies einer der Gründe, warum sich Bach in Mühlhausen dieser radikalen Reform nicht anschloß, sondern Kantaten in der althergebrachten, mehr konservativen Form komponierte.) Wenn Neumeister im Vorwort seines Jahrgangs behauptet, er habe diesen „auf Veranlassung von einigen Künstlern und Musikfreunden“ herausgegeben und die Dichtungen lediglich zu seiner „Privatandacht“ und „nach der ordentlichen Amts-Arbeit des Sonntags“ verfaßt, so wird daraus ersichtlich, daß er selbst nicht ohne Zweifel seinem Reformversuch gegenüberstand. Daß dieser – wenigstens partiell – als gescheitert zu werten ist, belegt die weitere Entwicklung: Wohl mit Rücksicht auf jene Proteststimmen gegen seinen Reformversuch von 1700 nahm Neumeister Bibelwort und Choral in seinen dritten Textjahrgang von 1711 wieder auf.

Eine Librettoform, wie sie für die Kantate BWV 150 zutrifft (also das Nebeneinander von Bibelwort und freier madrigalischer Textdichtung), finden wir – wie schon erwähnt – bereits in Kantaten vor 1700. Das Werk muß somit

¹⁰ Gemeint sind E. Neumeisters dritter Textjahrgang „Geistliches Singen und Spielen . . .“ von 1711 und sein vierter Jahrgang „Geistliche Poesien“ von 1714. Beide Textzyklen bestehen aus einer Mischung von Bibelwort, Choraltext und freier madrigalischer Dichtung. Daß es sich hier um keine „Erfindung“ Neumeisters handelt, weist Konrad Küster an Kompositionen aus dem Jahre 1705 nach (*Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, BJ 1987, S. 159ff.). Zur Kritik an der traditionellen Auffassung von „Neumeisters Textreform“ vgl. auch *Bach-Studien* 7, Leipzig 1982, S. 165f. (H.-J. Schulze).

¹¹ Vgl. *LD Schleswig-Holstein und Hansestädte*, Bd. 2, Braunschweig 1939.

nicht – wie bisher angenommen – erst nach den reinen Bibelwortkantaten der Mühlhäuser Zeit entstanden sein, sondern kann diesen ebensogut zeitlich vorausgegangen sein.

Angesichts seiner stilistischen Eigenheiten erscheint es wenig glaubhaft, daß das Werk – sollte es tatsächlich von Bach stammen – erst nach den Kantaten BWV 71, 131, 196 und 4 komponiert worden ist. Viel natürlicher wäre das Gegenteil, das heißt, daß die Kantate BWV 150 gewissermaßen eine „Vorstudie“ für die ebengenannten Kompositionen darstellte. Obgleich die Kantate zweifellos einige deutlich auf Bach hinweisende Stilmerkmale und Kompositionstechniken enthält (insbesondere das Permutationsprinzip)¹², sind doch an nicht wenigen Stellen große Unsicherheiten und Ungeschicklichkeiten zu beobachten, die offenbaren, wie wenig der Komponist noch mit den Satztypen der Kantate (insbesondere mit der Arie) vertraut ist, wie er experimentiert, um sich an ein Genre heranzutasten, mit dem er noch kaum Kompositionserfahrungen gesammelt hat. Dies aber läßt sich für die anderen frühen Kantaten nicht mehr in dieser Weise feststellen. Obwohl einige Parallelen zu den sicher datierbaren Kantaten BWV 71 und BWV 131 deutlich erkennbar sind, kann nicht übersehen werden, daß sich BWV 150 noch in viel stärkerem Maße in einem Stadium des Experimentierens und Suchens befindet als es für die Kantaten BWV 71 und BWV 131 der Fall ist. Hierbei zeigen insbesondere die Ritornelle, daß es sich nur um erste Kompositionsversuche handeln kann. Sie sind extrem kurz und unfertig ausgearbeitet; die vokale und instrumentale Melodik ist unausgewogen und wenig biegsam, die Einfälle kurzatmig. Innerhalb der Arie wirkt die motivische Arbeit gelegentlich wie zufällig, und der motivisch-thematische Bau läßt unausgewogene Proportionen erkennen. Gemessen an den beiden Arien mit Choral in BWV 131 (Satz 2 und 4) erweisen sich die Arien in BWV 150 als wenig entwickelt. In Satz 3 dieser Kantate gibt es lediglich einige aneinandergereihte kurze Sequenzen:

Aria

Violini

Soprano

Continuo

6 # 6 # 6 6 6 4 #

¹² Vgl. Dürr St 2, S. 198; W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*. Leipzig 1938, 3. Aufl. 1953. Das Permutationsprinzip läßt sich allerdings auch schon in Fugenkompositionen vor 1700 beobachten, beispielsweise in Toccata und Fuge e-Moll von Bruhns (überliefert in der „Möllerschen Handschrift“ SPK Mus. ms. 40644); vgl. M. Geck, *Nicolaus Bruhns, Leben und Werk*, Köln 1968, S. 28f.

Doch bin und blei-be ich ver-gnügt,
ob-gleich hier zeit-lich to - - - - - ben

Dagegen können wir in BWV 131 bereits weitgespannte Ritornelle beobachten, wie der Beginn der Arie Nr. 4 zeigt:

Tenore
Continuo

Mei-ne See-le war - - - - - tet,
mei-ne See-le war - - - - - tet,

8 mei-ne See-le war - - - - - tet auf den Herrn

6 6 b 7^b 5 6 6 4^h

Kleingliedrigkeit ist bekanntlich für alle frühen Vokal- und Instrumentalwerke Bachs typisch. Ein entscheidender Anhaltspunkt für die Datierung von BWV 150 wäre daher die Frage, wie sich die Komposition im Hinblick auf ihre kleingliedrigen Abschnitte zu den anderen frühen Bach-Kantaten verhält. Auch in BWV 71 und BWV 131 lassen sich noch derartige Abschnitte beobachten, doch sind diese durchweg organischer miteinander verbunden, als es in BWV 150 der Fall ist. Insgesamt wirken die einzelnen Sätze von BWV 71 und BWV 131 in sich geschlossen; in BWV 150 trifft dies eigentlich nur für die Sinfonia (Satz 1) zu. In den Chören (besonders in Satz 2) findet sich dagegen eine lockere Aneinanderreihung von heterogenen, improvisatorischen, kurzatmigen Abschnitten; eine organische Verknüpfung der einzelnen Satzglieder gelingt dem Komponisten nur an wenigen Stellen. Oft läßt sich dabei noch ein Verfahren beobachten, wie es besonders für den Kantatenstil in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch ist: kurze thematische Entwicklung – Kadenz – neuer Anfang.

4. Coro
Andante

Fagotto

Violino I
II

Soprano
Alto

Tenore
Basso

Continuo

Lei-te mich, lei-te mich, lei-te mich, lei - - - te mich,
Lei-te mich, lei - - - te mich, lei-te mich,
Lei - - - te mich, lei-te mich, lei-te mich,

Mitunter entdecken wir zwar bemerkenswerte musikalische Einfälle (etwa das chromatisch absteigende Thema in Satz 2), aber nur selten ist der Komponist in der Lage, diese formal zu bändigen und wirkungsvoll zu verarbeiten. Eine überspannende Architektur, wie sie eigentlich in allen Sätzen der Kantate BWV 131 zu beobachten ist, suchen wir in BWV 150 vergebens. Augenfällig sind kurzschrittige und dadurch unvorbereitet wirkende Modulationen, und für die motivisch-thematische Arbeit trifft zu, was Hartwig Eichberg über die frühen Klavierwerke formuliert hat: „... es gelingt ihm noch nicht, weitgespannte melodische Bögen mit abgestufter Harmonik zu errichten“.¹³

Zu den Eigentümlichkeiten von BWV 150 gehört auch die tonartliche Gleichheit aller Sätze. Abgesehen von den Sätzen 5 und 6, in denen Bach in die parallele Dur-Tonart (D-Dur) ausweicht, ist durchgehend h-Moll notiert. Das Festhalten an einer einmal gewählten Tonart ist charakteristisch für die Kantate im ausgehenden 17. Jahrhundert und beispielsweise auch in den oben genannten Kantaten von Nikolaus Bruhns zu beobachten. Für Bach ist hingegen das Beibehalten einer Tonart innerhalb eines mehrsätzigen Vokalwerkes singulär, sieht man von der frühen Kantate BWV 4 ab, in der es durch das Formmodell der Choralpartita bedingt ist. In seinen frühen Klavierwerken ist das Verharren in einer Grundtonart dagegen häufig anzutreffen.¹⁴

Auch wenn eine exakte Datierung für die Kantate BWV 150 vorerst unmöglich erscheint, deuten doch alle bisherigen Beobachtungen darauf hin, daß es sich um Bachs früheste Kantatenschöpfung handeln muß. Aus stilistischen Gründen ist es nicht gerechtfertigt, das Werk wie bisher in die frühen Weimarer Jahre zu datieren. In jedem Fall muß es den Mühlhäuser Kantaten BWV 71, 131, 106, 196 und 4 zeitlich vorausgegangen sein, wobei die Frage, ob es zu Beginn der Mühlhäuser Zeit oder schon vor Bachs Übersiedelung nach Mühlhausen komponiert wurde, vorerst nur hypothetisch beantwortet werden kann. Bis heute bleibt ungewiß, ob Bach in seinem Arnstädter Amt überhaupt gottesdienstliche Figuralmusik komponierte, und vor dem Hintergrund der uns überlieferten Dokumente¹⁵ erscheint dies zunächst eher fragwürdig als denkbar. Dennoch ist es schwer vorstellbar, daß sich von Anfang Juli 1707 (Bachs Amtsantritt in Mühlhausen) bis Anfang Februar 1708 (Aufführung der Kantate BWV 71), also in einem Zeitraum von nur sieben Monaten, jener Reife- und Entwicklungsprozeß vollzogen haben sollte, welcher von der Entstehung der Kantate BWV 150 bis zur Komposition der Kantate BWV 71 erforderlich war und stattgefunden haben muß. Auch dürfte Bach, als er die Komposition in Angriff nahm, noch nicht über jenen im Entlassungsgesuch von 1708 erwähnten „apparat der auserlesensten kirchen Stücke“ verfügt haben; andernfalls müßten Einflüsse aus der zeitgenössischen Kantatenliteratur (etwa aus dem „Altbachischen Archiv“) in viel stärkerem Maße im Werk zu beobachten sein. Hingegen gewinnt man eher den Eindruck, daß der Komponist noch weitgehend sich selbst überlassen war.

¹³ NBA V/10 Krit. Bericht, S. 28.

¹⁴ Ebd., S. 60.

¹⁵ Vgl. Dok II, Nr. 16 und 17.

Da die Kantate ohne Bestimmung überliefert ist, wäre außerdem zu erwägen, ob sie zu einem besonderen Anlaß (vielleicht zu einer Trauerfeier) entstanden sein könnte¹⁶ und somit auch die Möglichkeit einer Aufführung außerhalb von Mühlhausen oder Arnstadt in Betracht zu ziehen wäre. Immerhin liefert die für Bachs Kantatenwerk singuläre Instrumentalbesetzung von zwei Violinen, Fagott und Basso continuo einen deutlichen Hinweis auf außergewöhnliche Aufführungsgegebenheiten. Wo diese zu lokalisieren sind und zu welchem Zeitpunkt sie anzusetzen wären, läßt sich auch jetzt noch nicht mit Bestimmtheit sagen. Doch das betrifft nach wie vor das Problem der absoluten Datierung. Eindeutig zu beantworten ist hingegen die Frage nach der relativen Datierung, das heißt, daß das Werk als früheste erhaltene Kantate Johann Sebastian Bachs anzusehen ist. Damit dürften sich auch Fragen nach der Echtheit erübrigt haben, da die bisher als Argument angeführten stilistischen Ungereimtheiten gegenüber den Weimarer Kantaten von 1713 und 1714¹⁷ sich nunmehr als gegenstandslos erweisen.

Andreas Glöckner (Leipzig)

¹⁶ Vgl. Dürr St 2, S. 199.

¹⁷ Vor allem Schering, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).

Zum Choralchorsatz „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127 (Satz 1) und seiner Umarbeitung

M

Wie bekannt, kehrt Bachs Choralchorsatz BWV 127/1 in einem Pasticcio „Wer ist der, so von Edom kömmt“ wieder, das auf der Basis einer Passionsmusik von Carl Heinrich Graun Stücke verschiedener Komponisten miteinander vereinigt.¹ Er eröffnet als Satz 19 den zweiten Teil des Pasticcios, gefolgt von Satz 20, dem ohne Zweifel von Johann Sebastian Bach komponierten, aber anderweitig nicht nachweisbaren Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“. Der Wiederentdecker des Werkes, John W. Grubbs, hat auch bereits auf die markantesten Unterschiede der Pasticcio-Fassung „Herr Jesu Christ“ zu der bekannten Kantatenversion hingewiesen; doch fehlen bislang nähere Untersuchungen zur Beantwortung der Frage, ob die Abweichungen auf Bach selbst zurückgehen oder einem Bearbeiter zuzuschreiben sind. – Um es vorwegzunehmen: Auch der vorliegende Beitrag kann die Autorfrage nicht endgültig klären. Wohl aber sollen die Argumente, die sich bei einem Vergleich beider Fassungen ergeben, erörtert und die möglichen Konsequenzen dargelegt werden.

Wir zählen zunächst die wichtigsten Abweichungen der Pasticciofassung von ihrem Urbild auf. Dabei bedeuten:

- A: Die Originalpartitur BWV 127 (P 872, autographe Entwurfsschrift)
- B: Die Originalstimmen BWV 127 (Thomasschule Leipzig, unterschiedliche Schreiber)
- C: Die Partitur des Pasticcios (SPK *Mus. ms. 8155*, Abschrift J. C. Altnickols)

Die Lesarten folgen dem Schema

Takt / System² / Note oder Zählzeit (ZZ): Lesart

Des leichteren Vergleichs wegen werden die Lesarten auch des Pasticcios durchweg bezogen auf die Grundtonart F-Dur des Kantatensatzes notiert.

1. Allgemeines:

- a) Tonart: Es-Dur statt F-Dur; daher transpositionsbedingte Höherlegungen (meist Oktavierungen) innerhalb der Takte 7f. (Ob II), 8 (V II), 8–12 (Bc), 11f. (V I, II, Va), 16 (Bc), 19 (Bc), 24 (Ob II), 30–33 (V I, II, Va), 38–40 (Bc), 41 (V I, II), mit Änderungen in 40 (Ob II) und 40f. (V I, II, Va), 66f. (Ob II), 67 (V II), 79f. (B).
- b) Flöten: Querflöten statt Blockflöten.
- c) Zutaten, die in A, B ganz oder überwiegend fehlen:

¹ J. W. Grubbs, *Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts*, BJ 1965, S. 10–42. – Zwei Textdrucke des Werkes, Zeugen einer Aufführung in Frankenhausen (undatiert, 18. Jahrhundert) finden sich in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (8^o *Philos.* 84^e, *Graun 3*). Hier sind einige Choräle hinzugefügt bzw. ausgetauscht worden; die Nrn. 27, 39(!) und 40 fehlen.

² Fl = Flauto (dolce oder traverso); Ob = Oboe; V = Violino; Va = Viola; S = Soprano; A = Alto; T = Tenore; B = Basso; Bc = Continuo.

Artikulation der thematischen Figuren weitgehend:



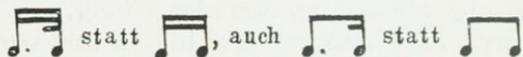
Artikulation der verkürzten 1. Liedzeile in T. 3, 4:



Dynamische Zeichen: 17/Ob I/4: *pia*; 17/V I, II/2: *piano.*, *p.*

Bezifferung: T. 1-4 vorhanden.

d) Rhythmische Varianten: Mehrfach



2. Lesarten:

a) Eingriffe, denen eine kompositorische Absicht zugrundeliegt (oder zugrundeliegen könnte):

10/V II/II, 13: d', c' (vgl. Fl)

21/Ob I, II/je 6-7: d' es'' bzw. b' c''

23-26 (ZZ 1)/Bc:



statt usw.

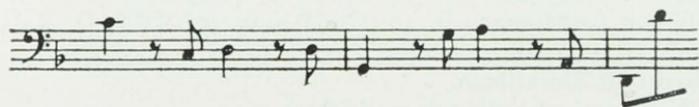
34f./Bc/4-5: a g statt A G

42/Ob II/ZZ 1: f'' e'' f'' statt f'' (Fehler?)

43/Ob II/ZZ 3-4: a'' gis'' a'' e' statt

45/V II/ZZ 1: b, a; analog T. 45, 67, 79, z. T. mit Kopierfehlern

62-64 (ZZ 1)/Bc:



statt usw.

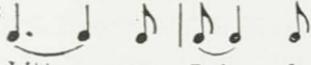
64/V II/1: Sechzehntel e' cis' statt Achtel e'

71/B, Bc/je 2: f, F

b) Geänderte Textierung:

27/A, T/je 3 ff.: | bzw.: |
ter, — Angst und ter, — Angst und

36/A/2-6:  (rhythmisch analog: Viola)
für mich am

59f./A/ZZ 2-2: 
bitt- - - re Lei - - den

60/T/ZZ 2-4: 
- - - - den

c) C nach A, B abweichend:

20/Fl II/13: d''' (B: b''')

27/Fl I, II/ZZ 1-2:  c''' e''' d''' d''' f''' e''' (zu A siehe oben,

Ziff. 1 d; B:  c''' d''' e''')

d) Mutmaßliche Kopierfehler, sofern aufschlußreich:

20/V I/ZZ 1:  a' d' f' (kein Anlaß in A, B)

38/Ob II/statt 11-12:  d' (A: letzte Note links des Taktstrichs)

50/Ob II bis Va/ZZ 2-4: Je 1 System zu hoch (Ob II fehlt, Va doppelt; T. 51 auf neuer Zeile korrekt)

69f./Ob I/ZZ 4-1:  [I. Note fehlt] (kein Anlaß in A, B)

Versucht man aus diesen Beobachtungen Folgerungen zu ziehen, so ergibt sich:

Die Kantatenfassung muß, da sie in A Konzeptschrift ist, der Pasticciofassung vorhergegangen sein. Die Transposition dieser nach Es-Dur erscheint aus dem Zusammenhang des Pasticcios heraus nicht zwingend, da der Satz den II. Teil eröffnet (Teil I schließt in g-Phrygisch) und ihm Satz 20 in g-Moll folgt. Unterstellt man, daß der Wechsel der Flöteninstrumente die Tieferlegung ratsam erscheinen ließ – vielleicht waren Blockflöten nicht mehr verfügbar, weil aus der Mode gekommen –, so muß die für Querflöte ungünstige Tonartenwahl überraschen: E-Dur oder noch eher D-Dur hätten nähergelegen. Doch hätte die erste Tonart nicht in den Kontext gepaßt, während die zweite für Sänger und übrige Spieler reichlich tief gelegen hätte. Sind aber Transposition und Instrumentenwechsel aus dem Zusammenhang des Pasticcios heraus nicht zwingend zu erklären, so bleibt zumindest die Möglichkeit offen, daß der Kompilator des Pasticcios den Satz bereits in seiner Vorlage als in Es-Dur stehend vorgefunden hat (zur Person des Kompilators siehe unten).

Altnickols Vorlage war, soviel läßt sich gewiß sagen, ein Abkömmling der Partitur A, nicht der Stimmen B (siehe oben, 2c sowie 2d zu T. 38), aber auch nicht A selbst, sondern eine Partitur (oder deren Abkömmling), die entgegen

A in T. 50 nach ZZ 1 einen Zeilenumbruch enthielt: Nur so ist der oben zu 2d geschilderte Befund zu T. 50 erklärbar. Auch die Tatsache, daß eine Reihe von Fehlern nicht aus A oder B hergeleitet werden kann, weist in dieselbe Richtung.

Die am schwersten wiegende Frage ist freilich diejenige nach dem Autor der Zutaten (siehe 1c) und kompositorischen Änderungen (2a, b). Kann für sie mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit Bach verantwortlich gemacht werden? Die massivsten Eingriffe – Bc, T. 23–26, 62–64 – bedürfen nicht notwendigerweise eines Bach, da die Realisation eines latenten Baßganges auch von jedem anderen verständigen Musiker vorgenommen werden konnte. Ja, eine gewisse Inkonsequenz an beiden im Prinzip miteinander korrespondierenden Stellen³ spricht eher gegen als für Bach. Trotzdem soll die Möglichkeit, daß Bach der Urheber war (schließlich können sich auch Kopierfehler eingeschlichen haben), nicht geleugnet werden. Die übrigen Änderungen sind nicht beweiskräftiger: Zu 2a könnten sie auch auf Kopierfehler zurückgehen und zu 2b auf eine Sinnesänderung Bachs (sofern dieser ihr Urheber war) mit der Absicht, die (an sich sinnvollen) Seufzerfiguren durch eine prosodisch originellere Textunterlegung zu ersetzen; doch ist auch hier ein Eingriff von anderer Seite nicht auszuschließen. Endlich fallen unter den Zutaten aus 1c nur die Bögen zu der den ganzen Satz durchziehenden punktierten Instrumentalfigur (erstmal 1/Fl/1-6 usw.) durch ihre Häufigkeit ins Gewicht: Zu ihnen finden sich im Kantatensatz nur wenige Entsprechungen,⁴ aber dennoch genug, um auch einem fremden Redaktor Bachs Absicht kundzutun. So weisen auch die Zutaten 1c nicht mit Notwendigkeit auf Bachs redigierende Hand.

Eine letzte Erwägung bringt ebenfalls keine endgültige Klärung, die Frage nämlich, wer überhaupt nach Bachs Tod Zugang zur Partitur A gehabt haben mag. Allgemein wird angenommen, daß der gesamte Jahrgang der Choral-kantaten, was die Partituren betrifft, zu Wilhelm Friedemann Bachs Erbteil gehörte. Doch weist bereits Yoshitake Kobayashi⁵ darauf hin, daß die Partituren „vom ersten Advent bis zum Sonntag Septuagesimae mit der einzigen Lücke vom Fest Reinigung Mariae (BWV 125)“ spätestens seit 1759 im Besitz des Oelsnitzer Kantors Johann Georg Nacke waren. Man wird diese Reihe bis Estomihi ausdehnen und eine zweifache Lücke in der heute vorliegenden Überlieferung – BWV 125, 126 – annehmen müssen. Entweder hat also der älteste Bach-Sohn diese Partituren schon sehr früh veräußert, oder aber – auch dieser Überlegung wird nachzugehen sein⁶ – sollte etwa Altnickol diesen Jahrgangsteil schon 1750 geerbt haben, so daß Nacke die Partituren 1759 aus dessen Nachlaß erworben hat? Schließlich existiert eine Abschrift Altnickols

³ Man erwartet entweder als 23/Bc/2-3: f g oder als 62/Bc/2-3: g a, ferner entweder als 25/Bc/2-3: g a oder als 63/Bc/2-3: c A.

⁴ So in A zu 25/Ob II/7-8, 9-10; 30/Ob II/1-2, 3-4, 5-6, 7-8; 31/Fl I/1-2, 3-4, 5-6, 9-10, 11-12; 31/Fl II/10-11, 12-13. Die Zeichen werden in B zuweilen weggelassen, nirgends dagegen vervollständigt.

⁵ Kobayashi, S. 127-131.

⁶ Freundlicher Hinweis auf diese mit Vorsicht zu äußernde Vermutung von Marianne Helms und Yoshitake Kobayashi (unabhängig voneinander).

von BWV 125, die auf Bachs Partitur zurückgeht,⁷ vielleicht angefertigt, als Altnickol das Autograph zu Lebzeiten aus der Hand gab. Dann würde, so scheint es zunächst, Altnickol auch als Kompilator des Passions-Pasticcios ernstlich in Frage kommen. Aber warum ist dann Altnickols Vorlage für C nicht A, sondern, wie oben dargelegt, eine unbekannte Partitur als Zwischenquelle?

So scheint uns der gegenwärtige Stand der Untersuchungen auch die andere Möglichkeit nicht auszuschließen, nämlich die Annahme, daß Bach selbst den Satz BWV 127/1 nach 1725 nochmals in einem anderen Zusammenhang wiederverwendet hat. Dabei liegt es nahe, an dasselbe Werk zu denken, dem auch das Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“ (Pasticcio, Satz 20) entstammt, also vielleicht an eine der verschollenen Passionen. Die ohnehin nur hypothetische, vorsichtig angedeutete Verbindung Altnickols zu einer Reihe von Partituren des Choralkantaten-Jahrgangs stünde dann, wenn überhaupt über BWV 125 hinaus vorhanden, mit den Bachschen Sätzen des Pasticcios in keinem ursächlichen Zusammenhang. Denn selbstverständlich könnte Altnickol wie von der Matthäus-Passion (siehe NBA II/5 a), so auch von jener angenommenen verschollenen Passion Bachs eine Abschrift besessen haben. Ob Bach durch diese Hypothese auch als Kompilator des Pasticcios wieder näher ins Blickfeld rückt, soll hier nicht entschieden werden.⁸

Alfred Dürr (Bovenden)

⁷ Österreichische Nationalbibliothek Wien, *Cod. 15 535*.

⁸ Auch die vertrauensvolle Zuweisung des Satzes „Der Gerechte kömmt um“ aus demselben Pasticcio an „Johann Sebastian Bach(?)“ durch Diethard Hellmann (Erstdruck, Stuttgart-Hohenheim 1972) profitiert vornehmlich von der Tatsache, daß uns die Bearbeitungstechniken eines Altnickol, Graun, Telemann u. a. nicht hinreichend bekannt sind.

„Wo sind meine Wunderwerke“ –
eine verschollene Thomasschulkantate Johann Sebastian Bachs?

M

Unter den zahlreichen Festanlässen des öffentlichen und privaten Lebens in und um Leipzig, die Johann Sebastian Bach mit Gelegenheitskompositionen bedacht hat, sind Ereignisse des Schulgeschehens in jenem Gymnasium, dessen Lehrkörper der Thomaskantor von Amts wegen angehörte, bemerkenswert gering vertreten. Die Forschung kennt bislang nur zwei von Bach für solche Anlässe geschriebene Festmusiken: die Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (BWV Anh. 18) zur Einweihung der baulich erneuerten und erweiterten Thomasschule am 5. Juni 1732 und die Kantate „Thomana saß annoch betrübt“ (BWV Anh. 19) zum Amtsantritt des neugewählten Thomasschulrektors Johann August Ernesti am 21. November 1734. Beide Kantaten sind nur in Form von Textdrucken überliefert,¹ Bachs Musik ist verloren.²

Ein unerwarteter Fund ist geeignet, unser Bild von der Beteiligung des Komponisten Bach an festlichen Ereignissen des Schulgeschehens zu erweitern. Bei der Durchsicht eines in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen aufbewahrten alten Sammelbandes mit Gelegenheitsgedichten von und auf Göttinger Gelehrte stieß ich auf einen Textdruck aus dem Jahre 1734, der den Wortlaut einer Kantate zur Verabschiedung des Thomasschulrektors Johann Matthias Gesner (1691–1761) aus seinem Leipziger Amte enthält.³ Gesner folgte damals nach vierjähriger Amtszeit in Leipzig einem ehrenvollen Rufe an die neugegründete Universität Göttingen.

¹ Faksimilewiedergabe in NBA I/39 Krit. Bericht, S. 145ff., sowie in BT, S. 402ff. und 414f.

² Dem Umkreis der auf Schulleistungen bezogenen Werke kann ferner die Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226 zugerechnet werden, die im Oktober 1729 zur Beerdigung des Thomasschulrektors und Universitätsprofessors Johann Heinrich Ernesti (1652–1729) entstand. A. M. M. Dekker, *Job. Matth. Gesners latijnse lofspraak op Job. Seb. Bach gezien in een rhetorische traditie*, in: *Mens en Melodie* 34, 1969, S. 6–12, zieht Johann Heinrich Ernesti als Widmungsträger der Kantate „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36c in Betracht (S. 11, Anm. 6).

³ ²⁰ *Poet. Germ. I, 6425: 4 Rara, Gelegenheitsgedichte 1735–1759* Nr. 69 (1 Bogen, Blattformat ca. 25 × 15 cm). – Der Band enthält außerdem neben verschiedenen Göttinger Materialien (Nr. 72–79) zwei in Leipzig gedruckte Abschiedsgedichte auf Gesner: (1) Nr. 71 des Bandes mit dem Titel: *Als der | Hochbedle, Vest- und Hochgelahrte Herr, | HERR | M. Johann Matthias | Gesner, | Am 13. Sept. 1734. | Sein bishero höchst-rühmlich geführtes Rectorat | bey der Schule zu St. Thomas in Leipzig | niederlegte, | Und als berufener öffentlicher Lehrer der Beredsamkeit | und Dichtkunst auf die neue Universität nach Göttingen | abreisete, | Beklagten den Verlust | Ihres bisberigen treuen Lehrers | Zwene | Demselben | höchst-verbundene Schüler | Christian Wilhelm Küstner, | Johann Benedict Carpzov. | Leipzig, | Gedruckt bey Bernb. Christoph Breitkopf.* Das Gedicht beginnt mit den Worten „Spielt nur immer, Musen-Söhne / Spielt mit ächzendem Gethöne“. (2) Nr. 70 des Bandes mit dem Titel: *Als | Der Hoch-Edle und Hochgelahrte Herr, | HERR | M. Johann Matthias | Gesner | Sein rühmlichst-verwaltetes Rectorat | der Schule zu St. Thomas in Leipzig | niederlegte, | Und als ernannter öffentlicher Professor der | Beredsamkeit und Poesie auf der neuangelegten Universität | zu Göttingen an der Leine | Am 5. Tage des Weinmonats im 1734sten Jahre | von Leipzig seinen Abschied nahm, erklärten dabey | ihre Ebrfurcht und*

Leben, Wesen und Wirken dieses geschätzten Pädagogen und bedeutenden Gelehrten, der in einer nachmalig berühmt gewordenen Anmerkung seines Quintilian-Kommentars von 1738 Bach ein literarisches Denkmal gesetzt hat,⁴ sind verschiedentlich gewürdigt worden.⁵

Der Inhalt des kleinen Druckwerks, das auf den Seiten 213 bis 216 mit freundlicher Erlaubnis der Göttinger Bibliothek im Faksimile wiedergegeben wird, mag weitgehend für sich selbst sprechen. Die Kantatendichtung mit dem Textbeginn „Wo sind meine Wunder-Wercke“ läßt in damals beliebter Manier „Liebe“ und „Danckbarkeit“ als allegorische Personen auftreten. Nach Wechselrede in Arien und Rezitativen vereinigen sich beide zu einem Abschiedsduett für den scheidenden Rektor und stimmen endlich zusammen mit „Pflicht“ und „Treu“ in den Glückwunsch „des gantzen Chores“ ein: „Belohne, o Himmel, mit reichlichem Seegen / Des theuresten Gesners Verdienste und Treu . . .“

Der ausführliche Titel bezeichnet mit wünschenswerter Deutlichkeit Empfänger, Anlaß und Veranlasser der Ehrung. Als Datum ist der 4. Oktober 1734 genannt; die Formulierung der Kopfzeile des Titels läßt an eine Abendveranstaltung denken. In welchem Rahmen die Kantate erklungen ist, ob bei einem offiziellen Schulfestakt oder etwa als abendliche Serenade, ist nicht zu erkennen. Bemerkenswert ist, daß als Initiatoren – und mithin wohl als Auftraggeber und Kostenträger – nicht die Schule selbst, sondern deren Alumnen

Dankbarkeit | Die Externi der obern Classen gedachter Schule. | Leipzig, | Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf. Der Anfang des Gedichtes lautet: „Dein Abschied, Hochverdientes Haupt, / So wir mit Lieb und Furcht verehren“. – Der zuerst genannte Gedichtdruck dürfte dem angegebenen Datum nach zu Gesners eigentlicher Übersiedlung nach Göttingen entstanden sein, die nach Otto Kaemmel, *Geschichte des Leipziger Schulwesens vom Anfange des 13. bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts (1214–1846)*, Leipzig und Berlin 1909, S. 335, im September 1734 erfolgte. Offenbar ist Gesner zu seiner Verabschiedung als Thomasschulrektor eigens nochmals nach Leipzig gekommen. Der zweite Gedichtdruck bezieht sich auf den Antritt der Rückreise nach Göttingen am 5. Oktober 1734, einen Tag nach der Aufführung der Abschiedskantate.

⁴ Dok II, Nr. 432.

⁵ H. Sauppe, *Jobann Matthias Gesner*, in: Jahresbericht über das Wilhelm-Ernstische Gymnasium zu Weimar von Ostern 1853 bis Ostern 1856, Weimar 1856, S. 3–15; ders., *Jobann Matthias Gesner und Christian Gottlob Heyne*, in: Göttinger Professoren. Ein Beitrag zur deutschen Cultur- und Literärgeschichte in acht Vorträgen [hrsg. von R. Rocholl], Gotha 1872, S. 59–98; Spitta II, S. 85ff.; weitere Literaturhinweise im Kommentar zu Dok II, Nr. 432; zu nennen ist ferner der in Anm. 2 näher bezeichnete Aufsatz von A. M. M. Dekker. – Arnold Schering möchte in Gesner den Textdichter der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 sehen (BJ 1933, S. 60f.). Luigi Ansbacher deren Empfänger (*Sulla cantata profana N. 209 „Non sa che sia dolore“ di G. S. Bach*, in: Rivista Musicale Italiana, 51, 1949, S. 97–116, sowie in: Bach-Gedenkschrift 1950, herausgegeben von K. Matthaeci, Zürich 1950, S. 163 bis 177); vgl. zu Ansbachers These jedoch den Einwand von Alfred Dürr in Dürr KT, S. 1001. – Wie der jüngere Ernesti 1734, so dürfte wohl auch Gesner beim Antritt des Thomasschulrektorats vier Jahre zuvor mit einer Bachschen Festmusik begrüßt worden sein; belegen läßt sich dies allerdings bislang nicht. Gesners Amtseinführung erfolgte nach Kaemmel, a. a. O., S. 312, am 14. September 1730.

⁶ Der oben in Anm. 2 an zweiter Stelle genannte, Gesner von den „Externi der obern

Letztes Abend = Opfer

in einer

CANTATA,

Dem

Hoch-Edeln und Hochgelahrten

S E R R E

M. Joh. Matthias

Seßner,

Bishero treuerdienten Director der Schule
zu St. Thomä in Leipzig,

Stunmehr aber

Beruffenen öffentlichen Lehrer
der Beredtsamkeit und Dichtkunst

auf der

Königl. Groß-Britt. und Chur-Hannover.
hohen Schule zu Göttingen,

überbracht

von der Liebe und Dankbarkeit

der sämtlichen

ALUMNORUM

auf der Schule zu St. Thomas.

Leipzig, den 19. October 1734.

Gedruckt bey Johann Christian Langenheym.

Siebe und Danckbarkeit

in einer
CANTATA.

Arie.

Lieb.

Sind meine Winder-Wercke,
Wo ist die berufne Stärke,
Die sonst wohl die Löwen zähmt?
Soll die frische Krafft veralten,
Soll ich Gesnern nicht mehr halten,
Ist mir Macht und Arm gelähmt?

Da Capo.

Recitativ.

Bey meinen bitteren Thränen,
Die Gesners Abzug mir jetzt aus den Augen preßt,
Bey meinem bangen Sehnen,
Das sich vor Seinen Aufsehalt erblicken läßt,
Bey meinem bangen Schmerzen
Beschwor' ich euch, danckbare Herzen,
Die Gesners Sanftmuth hat gelenckt,
Die Gesners Klugheit hat geführt,
Die Gesners Weisheit hat regieret,
In die Sein Wis der Wissenschaften Grund gesenckt,
Der Tugend Pfeiler eingesezt,
Der Sitten Vorschriß eingesezt,
Helft mir die letzte Pflicht verwalten,
Helft mir den theuern Lehrer halten.

Arie.

Philurene, halte doch,
Halte diesen Lehrer noch,
Der die deinen Ruhm vermehrte.
Deiner Anmuth Reiz und Zug
Fesselt Herzen sonst genüg,
Warum den nicht, der uns lehrte?

Da Capo.

Recitativ.

Dankbar-
keit. O Schwester, dein gerechtes Klagen
Rührt zwar mit Nachdruck meine Brust
Allein wir müssen den Verlust
Um so gelassener ertragen,
Je mehr wir Gesnern schuldig sind.
Dein Sinn muß nicht allein auf deinen Vortheil gehen,
Auf Sein Wohl mußt du auch, und auf Sein Glück sehen.
Da Sein Verdienst und Ruff bereits so weit geschritten,
Und vor der hohen Majestät der Britten
Ein gnädigs Auge findt,
Ist deine Sehnsucht allzu schlechte,
Und deine Schule gar zu enge,
Daß sie Ihn länger in sich zwänge
Und einen höhern Ruff verhindern möchte.

Arie.

Über diese Schickung schreyn,
Heißt die Vorsicht selber schelten,
Und nicht das Verdienst vergelten,
Wozu wir verbunden seyn.
Seine Mühe zu erwiedern,
Magst du Ihm mit holden Liedern
Den gelassenen Abschied weihn.

Da Capo.

Recitativ.

Wdr. So kan denn meine Sehnsucht nicht verhindern,
Daß Er von uns entweiche?
Wohlan, getrost! so bin ich mit Gedult bereit,
Und gönne Seiner Würdigkeit,
Daß Er den wohl verdienten Lohn erreiche,
Den Ihm ein höhers Glück beut.
Doch wird auch diß nicht meine Pflicht vermindern,
Daß ich Ihm überall nachschleiche,
In die Entfernung mich mit ihm gefelle,
Und mir stets Sein Verdienst, Ihm meine Treu vor Augen
stelle.

Accompagna-
mento. Trägt Dich Dein Glück gleich vor uns fort;
So hat Dein Angedencken

Bey mir doch einen steten Ort.
 Dir den verdienten Dank zu schenken,
 Gehn wir auch auf der Reise Dir zur Seiten,
 Und wollen Dich mit diesem Wort begleiten :

Arie à 2.

Dankbort.
und Liebe.

Theurer Lehrer, fahre wohl!
 Setz Dein Abzug uns in Schmerzen,
 Tröstet doch Dein Wohl die Herzen.
 Theurer Lehrer, fahre wohl!
 Geh mit Ruhm beglückt von hier,
 Dank und Liebe geht mit Dir,
 Die Dich nie verlassen soll.
 Theurer Lehrer, fahre wohl!

Recitativ.

Sieb. Ja gehe und bezieh die Ehren,
 Die Dein Verdienst und Ruhm erwirbt;
 Und wisse, daß bey uns Dein Lob niemals er stirbt.
 Mit unsern Jahren selbst soll es sich stets vermehren.

Dankbort. So lang noch unsre Schule steht,
 Und Tugend, Zucht und Fleiß bey ihr im Schwange geht,
 So lange man bey uns noch einen Ton wird singen,
 Soll uns Dein Nahme lieblich klingen,
 Der Liebe und dem Dank fällt Pflicht und Treu,
 Und unserm Wunsch des ganzen Chores Zuruff bey:

Chor.

Chor. Belohne, o Himmel, mit reichlichem Segen
 Des theuersten Gesners Verdienste und Treu!
 Laß Ihn das beste Wohlergehen
 Auch an dem neuen Orte sehen.

1. 2.

Begleite Ihn auf allen Wegen,
 Daß Ihm Sein Glück beständig sey.

Chor. Belohne, o Himmel, mit reichlichem Segen
 Des theuersten Gesners Verdienste und Treu.

* * *

zeichnen⁶ (ein Sachverhalt, der wenige Wochen später bei der zur Begrüßung des neuen Rektors aufgeführten Kantate BWV Anh. 19 wiederbegegnet). Librettist und Komponist bleiben, wie so oft in den Textdrucken der Zeit (und auch bei BWV Anh. 19), ungenannt. Während indes der Name des Textdichters schwerlich noch in Erfahrung zu bringen sein dürfte, kommt für die Musik aufgrund seiner Dienststellung wie angesichts der von dem Gefeierten ihm entgegengebrachten persönlichen Wertschätzung wohl nur Bach in Betracht.

Schwerlich auch wird die Aufführung von irgendeinem anderen als dem Thomaskantor selbst geleitet worden sein. Allerdings fiel der Aufführungstermin für Bach in eine Zeit größter Arbeitsbedrängnis: Überraschend war am 2. Oktober der sächsische Kurfürst und König von Polen August III. zu einem Besuch in Leipzig eingetroffen, und wohl noch am selben Tage war von seiten der Studentenschaft der Auftrag an Bach ergangen, für den Abend des 5. Oktober, des Jahrestags der Königswahl Augusts, eine Huldigungsmusik vorzubereiten.⁷ Das Werk, das aus diesem Anlaß in größter Eile entstand, ist die Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ BWV 215. Äußerlich berührt sich die Festmusik für den königlichen Besucher mit der wohl gerade vierundzwanzig Stunden vorher aufgeführten für den scheidenden Rektor darin, daß die Textdrucke in derselben Offizin hergestellt worden sind; das Impressum unseres Exemplars nennt den Namen des Leipziger Universitätsbuchdruckers Johann Christian Langenheim.⁸

Bemerkenswert ist, daß die Leipziger Stadtchronik des Salomon Riemer von der Abschiedsmusik für Gesner keine Notiz nimmt. Aber das mag wohl den sich überstürzenden Ereignissen jener Tage und der mit ihrem Festglanz alles andere überstrahlenden Königshuldigung zuzuschreiben sein. Auch andere archivalische Quellen, die sich mit der Abschiedskantate auf Gesner in Verbindung bringen ließen, sind bisher nicht bekanntgeworden.

Zu bedauern bleibt, daß uns die Musik verloren ist.⁹ Nicht auszuschließen ist freilich, daß Bach, wie so oft, für das Gelegenheitswerk auf bereits vorhandene Kompositionen zurückgegriffen oder auch den einen oder anderen Satz dieses

Classen“ zugeeignete Gedichtdruck ist also wohl ein bescheideneres Gegenstück zu der von den Alumnen veranstalteten musikalischen Ehrung.

⁷ Eine Darstellung der Zusammenhänge gibt Werner Neumann im Krit. Bericht zu NBA I/37, S. 65 ff.

⁸ Zum Textdruck von BWV 215 (Faksimile in BT, S. 212f.) vgl. den Kommentar zu Dok II, Nr. 351. Langenheim druckte 1737 auch den Text zu Bachs Kantate „Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen“ BWV 30a (vgl. Dok II, Nr. 402).

⁹ Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig, verdanke ich den Hinweis auf einen möglichen Zusammenhang der verschollenen Kantate mit dem fragmentarischen Entwurf der Instrumentaleinleitung zu einem großbesetzten Chor auf dem Schlußblatt des Bach-Autographs P 612: Das im System der 1. Trompete vollständig notierte Thema läßt sich bemerkenswert gut mit dem ersten Verspaar des Schlußchors der Gesner-Kantate verbinden. Zu fragen bliebe freilich mit Blick auf die Zeitgepflogenheiten, ob nicht die Trompetenbesetzung des

Werkes später in parodierter Form weiterverwendet hat. Vielleicht sind hier, ausgehend von dem nunmehr ins Blickfeld der Bach-Forschung gerückten Text, noch Entdeckungen zu machen.⁹

Klaus Hofmann (Göttingen)

Fragments dessen Zugehörigkeit zu einer bürgerlichen Huldigungsmusik ausschließt. – Abdruck des Themas: BWV, S. XIV, Nr. 31; Faksimile des Fragments und Erläuterungen hierzu in: *Johann Sebastian Bach, Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062, Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Faksimile der autographen Partitur, hrsg. von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig 1979, Kassel (als Documenta musicologica, 2. Reihe, Bd. 10) 1980.

Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen

M

Der Veröffentlichungstermin für die Originalausgabe von Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen*, den vierten und letzten Teil seiner *Clavier-Übung*, ist nicht belegt. Spittas Datierung „wohl zu Ostern 1742“¹ gründet sich auf die Verlagsnummer des Druckes der sogenannten Goldberg-Variationen (*No. 16.*), die der Plattennummer (*No. 20.*) der ebenfalls bei Balthasar Schmid in Nürnberg erschienenen und auf 1742 datierbaren Preußischen Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach voraufgeht. Diese seinerzeit allgemein akzeptierte Datierung wird bis heute noch vielfach vertreten. Sie wurde jedoch bereits vor fünfzig Jahren in Zweifel gezogen, als Georg Kinsky² verschiedene Probleme in Schmid's Verlagsnummernsystem aufdeckte, so vor allem den uneinheitlichen Gebrauch von arabischen und römischen Zahlen wie auch – und damit verbunden – die erheblichen Datumsrüfen im Verzeichnis der Schmid-Drucke.

Die Erstellung eines umfassenderen Verlagsverzeichnisses durch Horst Heussner³ trug zwar zur Lösung der Datierungsfrage der Goldberg-Variationen nichts bei, erwies sich hingegen als unschätzbar für die Chronologie der in zeitlicher Nachbarschaft erschienenen Drucke. Daraufhin konnte Walter Emery⁴ anhand detaillierter Vergleiche feststellen, daß der Notenstich von Bachs Goldberg-Variationen zwischen zwei Lieferungen der *Clavier-Übung* von Johann Ludwig Krebs (*Andere Piece . . .*, Vorwort datiert 3. Januar 1741, und *Dritte Piece . . .*, Vorwort datiert 11. September 1741) ausgeführt worden sein mußte, genauer gesagt, in der ersten Hälfte des Jahres 1741. Als Erscheinungstermin der Ausgabe kam somit spätestens die Michaelis-Messe 1741 in Frage, doch ließ sich die Oster-(Jubilate-)Messe desselben Jahres nicht ausschließen. Auch Christoph Wolff⁵ plädierte für 1741 als Erscheinungsjahr, da sich im Nürnberger *Friedens- und Kriegs-Curier*, in dem Schmid regelmäßig seine Publikationen anzuzeigen pflegte, während des Jahres 1742 keinerlei Spuren von Bachs Goldberg-Variationen finden lassen (vom Jahrgang 1741 ist kein Exemplar der Zeitung nachweisbar).

Meine Arbeiten über die Geschichte der Originalausgabe von Klavierübung III⁶ veranlaßten mich zur Suche nach weiteren Belegen für Schmid's Notesteuertätigkeit im Zeitraum um 1739. In diesem Zusammenhang zog ich auch die zu jener Zeit in Nürnberg und Leipzig veröffentlichten musiktheoretischen Bücher heran, und es zeigte sich, daß Schmid beispielsweise regelmäßig als Stecher der Notenbeispiele in Lorenz Christoph Mizlers Schriften (darunter

¹ Spitta II, S. 841.

² *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien etc. 1937, S. 49ff.

³ *Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg*, Mf 16, 1963, S. 348 bis 362.

⁴ *Goldberg: Information wanted*, in: *The Musical Times* 104, 1963, S. 788f.; *The Goldberg Engraver*, ebd., S. 876; *Schmid and the Goldberg*, in: *The Musical Times* 105, 1964, S. 350. Neudruck in NBA V/2 Krit. Bericht, S. 137–144.

⁵ NBA V/2 Krit. Bericht, S. 94.

⁶ *J. S. Bach's Klavierübung III: The Making of a Print* (im Druck).

Anfangs-Gründe des General-Basses, Leipzig 1739⁷) auftrat. Überdies ließ er sich auch in den drei Folgen von Mizlers *Sammlungen auserlesener moralischer Oden* (Leipzig 1740, 1741 und 1742) nachweisen;⁸ mehr als die Hälfte der Stichplatten der ersten Folge und sämtliche Platten der zweiten stammen von seiner Hand. Besonders wichtig ist, daß das Erscheinen der zweiten Sammlung in den *Leipziger Zeitungen* vom 2. Mai 1741 angezeigt wurde.⁹

Dieser Termin, der zwischen den Daten der Vorworte der beiden obengenannten Drucke von Krebs liegt, stellt eine zeitliche Verbindung mit den Goldberg-Variationen her. Und in der Tat bestätigt sich dies bei einem Vergleich der Stichausführung von Mizlers Odensammlung mit derjenigen des Bachschen Werkes (siehe Abbildung 1). So findet sich eine Übereinstimmung in der C-Taktvorzeichnung (mit vertikalem Strichansatz), die in dieser charakteristischen Form in Krebs' *Erster Piece* noch nicht vorkommt,¹⁰ sondern von Schmid offenbar erst im Frühjahr 1741 eingeführt wurde.

In meiner obengenannten Studie zu Klavierübung III habe ich die Vermutung geäußert, daß Schmid – wie andere Nürnberger Verleger¹¹ – regelmäßig die Leipziger Buchmessen besuchte, um die jüngsten Veröffentlichungen vorzustellen und neue Aufträge entgegenzunehmen. Sein offenbar ausgedehnter Aufenthalt bei der Oster-Messe 1739 mag dazu gedient haben, nicht nur die Beispiele für Mizlers Traktat, sondern auch eine größere Anzahl von Seiten für Bachs Klavierübung III¹² an Ort und Stelle zu stechen, beides im Auftrag der Selbstverleger Mizler beziehungsweise Bach. Ein ausgedehnteres Projekt wie Mizlers zweite Odensammlung dürfte Schmid jedoch zu Hause in Nürnberg ausgeführt haben, um später die fertigen Platten nach Leipzig zu liefern, und zwar rechtzeitig für die Drucklegung zur Oster-Messe 1741. Nun macht Schmidts Beschäftigung mit Krebs' *Anderer Piece* und Mizlers zweiter Odensammlung eine Vorbereitung der Ausgabe der Goldberg-Variationen zu derselben Messe unwahrscheinlich. Gegen eine gleichzeitige Herstellung spricht nicht nur der Umfang des Bachschen Werkes, sondern auch die dort auftretende entwickeltere Form der C-Taktvorzeichnung. Es erscheint jedoch plausibel, daß Schmid den Auftrag für die Goldberg-Variationen anlässlich der Oster-Messe 1741 entgegennahm, um sie zur folgenden Michaelis-Messe fertigzustellen.

Auf einen Veröffentlichungstermin, der nicht später als Herbst 1741 liegt, deutet auch ein von mir kürzlich untersuchtes, bislang unbekanntes Exemplar von Klavierübung IV im Museum České Hudby zu Prag (Signatur: XIV G 246).¹³ Dieses stammt aus dem Besitz des Bach-Schülers Johann Friedrich

⁷ Zwischen den Seiten 44–45, 50–51, 54–55, 68–69 und 70–71.

⁸ Faksimile-Ausgabe, hrsg. von D. Plamenac, Leipzig 1972.

⁹ Ebd., Nachwort, S. 100.

¹⁰ Emery, *Schmid and the Goldberg*, a. a. O.

¹¹ Beispielsweise Christoph Weigel jr. (Dok II, Nr. 370).

¹² Vgl. C. Wolff, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe von J. S. Bach, *Clavier-Übung I–IV*, Leipzig 1984, S. 16.

¹³ Den Mitarbeitern des Museums danke ich für ihre Hilfe und ihr freundliches Entgegenkommen.

Agricola, wie die Namensinitiale „A“ in der unteren rechten Ecke des Titelblatts (Abbildung 2) und handschriftliche Einträge im Zusammenhang mit Wendestellen auf den Seiten 23–24 und 31–32 (Abbildung 3) belegen.¹⁴ Agricola verließ Leipzig in Richtung Berlin im Herbst 1741, wahrscheinlich mit einem druckfrischen Exemplar der Goldberg-Variationen (obwohl er sein Exemplar auch erst zu einem späteren Zeitpunkt erhalten haben könnte).

Ein weiterer Anhaltspunkt liegt in der seit Forkel immer wieder betonten Verbindung von Klavierübung IV mit dem damaligen russischen Gesandten am Dresdner Hof, Hermann Carl von Keyserlingk, dessen Hauscembalist der Bach-Schüler Johann Gottlieb Goldberg war. Im Spätherbst 1741 reiste Bach in Begleitung seines Neffen Johann Elias Bach nach Dresden (Rückkehr nach Leipzig am 17. November) und besuchte bei dieser Gelegenheit Keyserlingk, der 1736 als Hofbeamter bei der Verleihung des Titels „Hofcompositeur“ eine entscheidende Rolle gespielt hatte. Christoph Wolff hat die Vermutung ausgesprochen,¹⁵ daß Bach anlässlich dieses Besuches Keyserlingk ein Exemplar seines neuesten Werkes überreichte, vielleicht mit einer handschriftlichen Dedikation der Art, wie sie sich in einem Exemplar der Partita I findet.¹⁶ Auch ich halte dies für wahrscheinlich, zumal ein konkreter Anlaß für Bachs Besuch, Konzertieren und Gastgeschenk vorlag: die Verleihung des Reichsgrafen-Titels am 30. Oktober 1741 durch den Kurfürsten.¹⁷ Es ist denkbar, daß Bach sowohl in seiner Eigenschaft als Hofcompositeur als auch aufgrund seiner persönlichen Verbindungen zu Keyserlingk die Dresdner Reise unternahm, um anlässlich der offiziellen Feierlichkeiten jenes Werk zu präsentieren, das der Graf später als „seine Variationen“¹⁸ betrachtete.

Gregory G. Butler (Vancouver, B.C.)



1. L. C. Mizler, *Zweite Sammlung auserlesener moralischer Oden* (1741), Nr. 13

¹⁴ Für die Bestätigung meiner Identifizierung des Schreibers als Agricola danke ich Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen.

¹⁵ NBA V/2 Krit. Bericht, S. 112f.

¹⁶ Dok I, Nr. 155.

¹⁷ Dok I, Nr. 172.

¹⁸ Forkel 1802, S. 52.



Variatio 20 a 1 o verso 2 Clav

103108

5. Handschriftlicher Eintrag (J. F. Agricola), unterer Rand Seiten 30 und 31, Muzeum České Hudyby, XIV G 246

Zu Johann Sebastian Bachs Originalnotenhandschriften im Querformat

M

I

Von den Originalnotenhandschriften¹ Johann Sebastian Bachs weisen die meisten Folio-Hochformat und nur relativ wenige Querformat auf. Daß Querformate von Komponisten, Musikern und Kopisten seltener verwendet wurden, zeigt ein Vergleich mit den Formaten der Notenmanuskripte von Bachs Zeitgenossen. Das Hochformat war vorherrschend.

Ein genaues Verhältnis zwischen hoch- und querformatigen Notenhandschriften bei Bach läßt sich schon deshalb nicht ermitteln, weil der Umfang der Handschriften sehr unterschiedlich ist und zudem Handschriften mit verschiedenen Formatgrößen vorkommen. Andererseits kann man einer Zählung des Bach-Werke-Verzeichnis an sich nicht zugrundelegen, da sich in einer Handschrift oder Sammelhandschrift öfter mehrere Werke finden. Will man trotzdem einen Versuch unternehmen, dann würden unter Zugrundelegen des Kataloges der in Bachs Notenhandschriften vorkommenden Wasserzeichen² bei einer Zählung nach BWV-Nummern die querformatigen Quellen nicht ganz 12⁰/₁₀₀ von der Gesamtzahl der Originalhandschriften ausmachen.

In Mittel- und Westeuropa war das Hochformat für Musikhandschriften offenbar seit dem ausgehenden Mittelalter üblich. Daß man in deutschen Gebieten noch im 18. Jahrhundert größtenteils an der alten Sitte und am überlieferten Brauch festhielt, zeigen die zahlreich erhaltenen Abschriften nach dem Originaldruck der Klavierübung I von Johann Sebastian Bach. Der Querformat (etwa 23,5 × 29 cm) aufweisende Originaldruck ist zwar 16mal in Querformat, wie die Vorlage, aber 50mal in Hochformat überliefert. Die Abschriften in Hochformat stammen meist von deutschen Kopisten.³

¹ „Als Original gelten diejenigen Musikhandschriften, die Bach für seine eigenen Bedürfnisse und Aufführungen selbst hergestellt hat oder durch Schüler und Kopisten herstellen ließ.“
– Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. NBA IX/1, S. 25.

² Ebd.

³ Vgl. NBA V/1, Krit. Bericht (von Richard Douglas Jones), S. 32. – Auf die Probleme, inwieweit bestimmte Schreiber überhaupt etwa gewisse Papiersorten benutzten oder spezielle Papiersorten bevorzugten – eine Kenntnis, die für die musikhistorische Forschung außerordentlich nützlich ist –, kann hier nicht eingegangen werden. Alfred Dürr hat bereits auf die Verwendung einzelner Papiersorten durch bestimmte Kopisten hingewiesen. Die Situation ist bei den Bachschen Notenmanuskripten nicht so klar wie beispielsweise bei Vivaldi. Karl Heller konnte dort für einzelne Schreiber die Verwendung spezieller Papiersorten an Hand der Wasserzeichen weitgehend ermitteln (K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971 = Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 2.). So hat ein Schreiber für alle von ihm kopierten Partituren dieselbe Papiersorte, ein anderer oft die gleiche Doppelpapiersorte verwendet, wieder ein anderer Papier von ein und derselben Papiermühle, wie der Wasserzeichenbefund ergab. – Diese Untersuchungen von Karl Heller zeigen deutlich, daß die Beobachtung der Papierformate eine willkommene Forschungshilfe sein kann.

Querformat wurde im allgemeinen nur ausnahmsweise zu Musik für Tasteninstrumente (Orgel, Cembalo, Klavier) verwendet, um weniger oft umblättern zu müssen. Aber auch in einem anderen Sinne, um eine gewisse Besonderheit zu betonen, wurde das Querformat für außergewöhnliche Zwecke, für Geschenke und Dedikationen, zu Musik- und Liederbüchern, die man aus bestimmtem Anlaß oder bei festlichen Gelegenheiten verehrte, angewendet. So zeigen das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach von 1720 wie auch die entsprechenden Sammlungen für Anna Magdalena Bach von 1722 und 1725 das ausgewählte Querformat.

Gelegentlich werden diese Auffassungen durch bildliche Darstellungen aus dem 18. Jahrhundert bestätigt. In Ölgemälden oder Kupferstichen wurden bekannte Musiker porträtiert oder das Cembalo spielend abgebildet – und dann mit einem aufgeschlagenen Notenband in dem spezifischen, gewissermaßen vornehmen Querformat.⁴

Das Querformat für Notenpapier ist in Italien⁵ beheimatet und seit alter Zeit sehr beliebt. Wie Jean-Jacques Rousseau in seinem 1781 zu Genf erschienenen *Dictionnaire de Musique* schreibt, war auch in Frankreich das Hochformat das allgemein übliche Format für rastriertes Papier, während man für spezielle Zwecke dem Querformat den Vorzug gab.⁶

II

Nachstehend sollen nun unter Verwendung des Wasserzeichenkataloges zur NBA⁷ die Originale in Musikhandschriften Johann Sebastian Bachs, soweit sie auf Papier in Querformat geschrieben sind, zusammengestellt werden. Insgesamt sind es 14 Notenmanuskripte unterschiedlichen Umfanges, von einem Einzelblatt bis zum Ganzlederband mit 87 Blättern. Wenn diese Quellen auch

⁴ Die Abbildung Dok IV, Nr. 481, zeigt ein Bildnis von Johann Adolph Hasse (1699–1783), der mit Bach in freundschaftlicher Beziehung stand, nach einem in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindlichen Stich von Lorenzo Zucchi.

⁵ Zum Beispiel hat Bachs Zeitgenosse Antonio Vivaldi in seinen Originalnotenhandschriften zum weitaus überwiegenden Teil querformatiges Papier (mit dem italienischen Wasserzeichen *tre lune*) benutzt. Dies gilt sowohl für die Instrumental- als auch für die Vokalwerke einschließlich der Opern und gleichermaßen für seine Kompositions-niederschriften wie für Reinschriften seiner Kopisten. Dagegen weisen die durch Dresdener Musiker und Kopisten angefertigten Abschriften Vivaldischer Werke größtenteils Hochformat auf; die hier anzutreffenden Abschriften auf querformatigem Papier sind im wesentlichen auf eine Gruppe von Manuskripten beschränkt, die von der Hand Johann Georg Pisendels stammt und die dieser während seines Venedig-Aufenthalts 1716–1717 angefertigt haben dürfte.

⁶ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique. Tome second*, Genève 1781, S. 362f.: „Il y a du Papier réglé de deux especes . . . le format est plus long que large, t'el qu'on l'emploie communement en France, celui dont le format est plus large que long; ce dernier est le seul dont on se fert en Italie. – celui dont on se fert en Italie, Papier réglé à l'Italienne, celui qu'on préfere en France.“

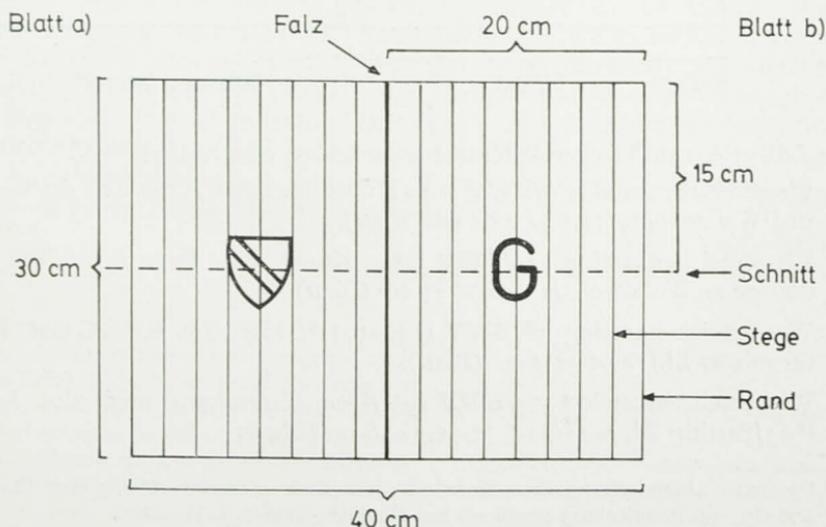
⁷ Vgl. Fußnote 1.– In der NBA werden nur die Orgelwerke in eigener Serie im Querformat veröffentlicht.

nur einen sehr kleinen Teil der Gesamtzahl der Bachschen Originalhandschriften ausmachen, gehören zu ihnen doch recht bedeutsame Werke. So finden sich unter den querformatigen Manuskripten die dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmeten sechs Konzerte und die bereits erwähnten Klavierbücher für Wilhelm Friedemann von 1720 sowie für Anna Magdalena Bach von 1722 und 1725.

In der Bach-Zeit wurde ausschließlich geripptes Handbüttenpapier verwendet. Die Herstellung der Wasserzeichenpapiere erfolgte für alle Formatgrößen mit Schöpfformen, die mehr breit als hoch waren, da das Papier für später zu faltende Bogen (2 Blätter) bestimmt war. Die Stege im Bogen verlaufen stets senkrecht. Im Vergleich zu den quer verlaufenden, eng liegenden Rippdrähten treten die senkrechten Stege, Steglinien oder Bewindedrähte stärker hervor. Das oder die Wasserzeichen befinden sich im allgemeinen jeweils in der Mitte eines Blattes oder in beiden Blättern des Bogens.

Bei dem zum Gebrauch erforderlichen Zuschneiden der Papierbogen sind in der Hauptsache zwei Arten zu unterscheiden.

1. Der Papierbogen wird quer durchgeschnitten. Beide so entstandenen halbierten Bogen werden normalerweise mit der Schnittlinie oben verwendet. Das Wasserzeichen wird in der Regel durch die Teilung des Bogens halbiert. Die halbierten Wasserzeichen (sowohl die obere als auch die untere Hälfte) erscheinen demnach im allgemeinen an der infolge des Schnittes glatten oberen Kante, während bei sonst unbeschnittenen Papieren mit rauhem Rand die übrigen Ränder rau bleiben. Die untere Hälfte des Wasserzeichens ist sichrichtig, die obere Hälfte auf dem Kopf stehend zu sehen.



In dieser Weise erscheinen die Wasserzeichen in folgenden Handschriften:
Wasserzeichenkatalog 2/ Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

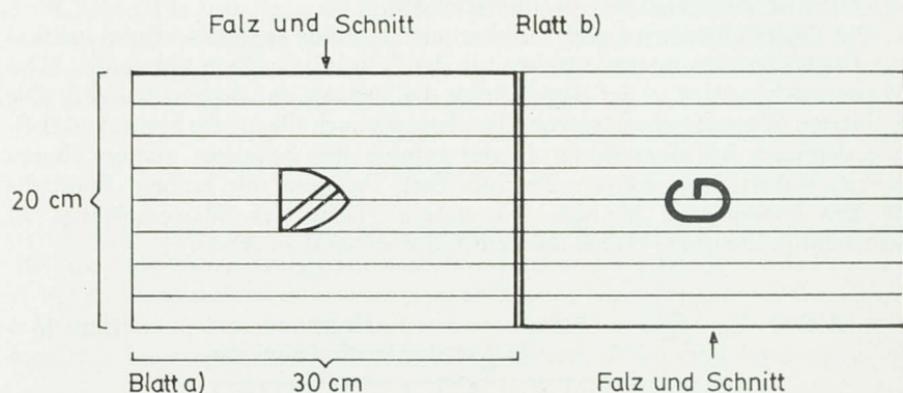
1720/Yale University, New Haven, Library of the School of Music/Ganze Hs./16,5 × 38 cm (Bogen).

Wasserzeichenkatalog 1/Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1722/P 224/Ganze Hs./ 15,5 × 39 cm (Bogen).

Wasserzeichenkatalog 75/Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725/P 225/Ganze Hs. 41 Bl./20 × 25,5 cm (Blatt).

Wasserzeichenkatalog 117/BWV 599–644 Orgelbüchlein/P 283/Ganze Hs./ 15,5 × 39 (Bogen).

2. Der Bogen wird senkrecht getrennt in seine natürlichen beiden Hälften, die beiden Blätter. Diese werden an den Schmalseiten zu einem neuen Bogen zusammengefügt und so geheftet oder gebunden. Die Stege verlaufen nunmehr quer, also waagrecht, und die Wasserzeichen erscheinen erst sichtbar, wenn man das Blatt oder den Bogen um 90 Grad gedreht hat.



Auf diese Art sind folgende Notenhandschriften entstanden:

Wasserzeichenkatalog 9/BWV 1080 Kunst der Fuge/P 200/Teil der Beilage zu BWV 1080/19/21,5 × 34,5 cm (Blatt).

Wasserzeichenkatalog 24/BWV 1080 Kunst der Fuge/P 200/Teil der Beilage zu BWV 1080/19/20 × 33 cm (Blatt).

Wasserzeichenkatalog 28/BWV 1046–1051⁸/DSB Am. B. 7⁸/Ganze Partitur mit 87 Bl./19 × 31,5 cm (Blatt).

Wasserzeichenkatalog 73/BWV 195⁹/Dem Gerechten muß das Licht/P 65/Partitur Bl. 2–22/23,5 × 35,5–36 cm (Blatt).

⁸ Die sechs „Brandenburgischen Konzerte“, die Bach 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmet hat. Dedikation auf dem Titelblatt.

⁹ „Dem Gerechten muß das Licht.“ Eine der fünf erhaltenen Trauungskantaten Bachs. Der Typ des Zeichens WZ-Katalog 73 tritt auch im Originaldruck von BWV 645 bis 650 auf, erschienen in Zella im Thüringer Wald (Exemplar in der British Library London). Über das Format der Originaldrucke wird gesondert zu sprechen sein.

Wasserzeichenkatalog 78/BWV 772–801 Inventionen und Sinfonien, datiert 1723/P 610 (31 Blatt)/Anscheinend ganze Hs./17,5 × 47 cm (beschnittene Bogen).

Wasserzeichenkatalog 113/BWV 535 a Präludium und Fuge g-Moll/SPK *Mus. ms. 40644* (Möllersche Hs.)/Von Hs. 2 Blatt.¹⁰

Wasserzeichenkatalog, Verzeichnis undeutlicher Zeichen/BWV 195 Dem Gerechten muß das Licht/P 65/Von Partitur 1 Bl./23,5 × 35,5–36 cm (Blatt).

III

Es mag von allgemeinem musikhistorischem Interesse sein, die Entwicklungsgeschichte des Notenpapierformates überhaupt zu erforschen, speziell auch das hier auftretende Problem des Verhältnisses zwischen den allgemein üblichen und den Querformaten zu behandeln. Wenn es auch verfrüht erscheint, eine Verallgemeinerung derart vorzunehmen, daß man seit dem 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart einen allgemeinen Trend vom Hoch- zum Querformat konstatiert, so kann man doch teilweise eine solche Entwicklungslinie feststellen. Etwa einhundert Jahre nach Bach beobachten wir bei einigen bekannten Komponisten geradezu kontroverse Gewohnheiten.

Der Anteil der hochformatigen Notenhandschriften bei Franz Schubert (1797–1828) beträgt etwa 15 0/0 der Gesamtzahl der Musikautographen in dem wohl größten Bestand von Schubert-Handschriften.¹¹ Bei Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) sind es sogar nur etwa 4,3 0/0.¹²

Über die weitere Entwicklung bis zur Gegenwart soll an anderer Stelle berichtet werden. Auch sind die Forschungen über die Gestaltung der Formate im Laufe der Jahrhunderte auf den Musikaliendruck auszudehnen, wobei die Verhältnisse bei Drucken der Komponisten im Selbstverlag sowie den Drucken von Buchdruckern, Händlern, Verlegern zu differenzieren sind. An dieser Stelle sollte lediglich die Stellung des Phänomens der querformatigen Musikhandschriften Johann Sebastian Bachs¹³ im Verlauf der Gesamtentwicklung aufgezeigt und charakterisiert werden.

Wisso Weiß (Erfurt)

¹⁰ Nur diese zwei Blätter sind autograph, die 100 Blätter der Handschrift zeigen einheitlich das Zeichen des Wasserzeichenkataloges 113.

¹¹ Repräsentative Teilzählung nach E. Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Kassel 1978.

¹² Die Zählung erfolgte – unter Weglassen der mit „unbekannt“ bezeichneten und solcher autographen Handschriften, zu denen keine Formatangaben gemacht sind – nach: Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. 5. Aufl. (in der Bearbeitung von Alfred Einstein); Unveränderter Nachdruck Leipzig 1961.

¹³ Für freundliche Auskünfte und Hinweise danke ich Dr. Karl Heller (Rostock) sowie Dr. Alfred Dürr (Bovenden).

Ein unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus dem 18. Jahrhundert?

M

Im Jubiläumsjahr 1985 ist ein Bach-Bild ans Tageslicht gekommen, das, allem Anschein nach, bisher außerhalb der Diskussion stand und im Schrifttum nicht erwähnt wurde. Auslösendes Moment, wie so oft in derartigen Fällen, war ein Wechsel des Eigentümers im Rahmen eines Erbganges. Das Porträt Johann Sebastian Bachs kam im Februar 1985 in den Besitz von Herrn Professor Dietrich Erdmann in Berlin (West). Das gut erhaltene und inzwischen leicht restaurierte Bild ist auf Lindenholz gemalt und hat die Abmessungen $28 \times 21,5$ cm. Nach Auskunft von Herrn Dr. Wilhelm Köhler ist als Entstehungszeit aufgrund der technischen Durchführung, der Farben und der Alterserscheinungen die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, möglicherweise auch die Zeit zwischen 1740 und 1760, anzusetzen.

Die Besitzverhältnisse lassen sich zu einem guten Teil zurückverfolgen. Der jetzige Eigentümer hat das Bild von seiner verstorbenen Tante, Frau Margarete Gerhardt (Bonn), geerbt. Diese erhielt es Anfang der 20er Jahre unseres Jahrhunderts als Geschenk ihres Mannes, des kunsthistorisch interessierten Fabrikanten Dr. Walter Gerhardt. Dr. Gerhardt seinerseits hat das Porträt, nach eigenen Angaben, als eines der wenigen „authentischen Bachbilder“ vom Berliner Kupferstichkabinett gekauft. In der Tat ist auf der Rückseite des Bildes die Nummer des Inventarverzeichnisses (No 1940), ein Stempel und die Eintragung „Königliche Museen. Kupferstichsammlung“ vorhanden. Merkwürdigerweise ist aber der Stempel nicht getilgt und auch nicht mit einem Hinweis „veräußert“ oder einer vergleichbaren Eintragung versehen, was aber auch auf einer Nachlässigkeit beruhen könnte.

Die Eintragungen auf der Rückseite des Bildes und die alten Verzeichnisse des Kupferstichkabinetts, soweit sie noch vorhanden sind, ermöglichen eine weitere Rückverfolgung. (Für die sehr zeitaufwendigen und mühsamen Recherchen bin ich Herrn Jörg Hübert zu großem Dank verpflichtet.) Auf S. 365 des alten Inventarverzeichnisses findet sich unter Nr. 1940 folgender Eintrag:

„Erwerbung 9. Mai 1860 vom Musiklehrer Röbel, hier [Berlin], Ein Portrait v. Joh. Seb. Bach in Öl auf Holz ad N^o 648/60, 4, ziemlich [wohl zu beziehen auf den Erhaltungszustand], eingeliefert im Generaldirektorbüro, Aufbewahrungsort: Direktionszimmer“.

Der Versuch, über den damaligen Verkäufer, den Musiklehrer Röbel, oder auch anderweitig die Vorgeschichte des Bildes über 1860 hinaus zu erhellen, hatte leider keinen Erfolg.

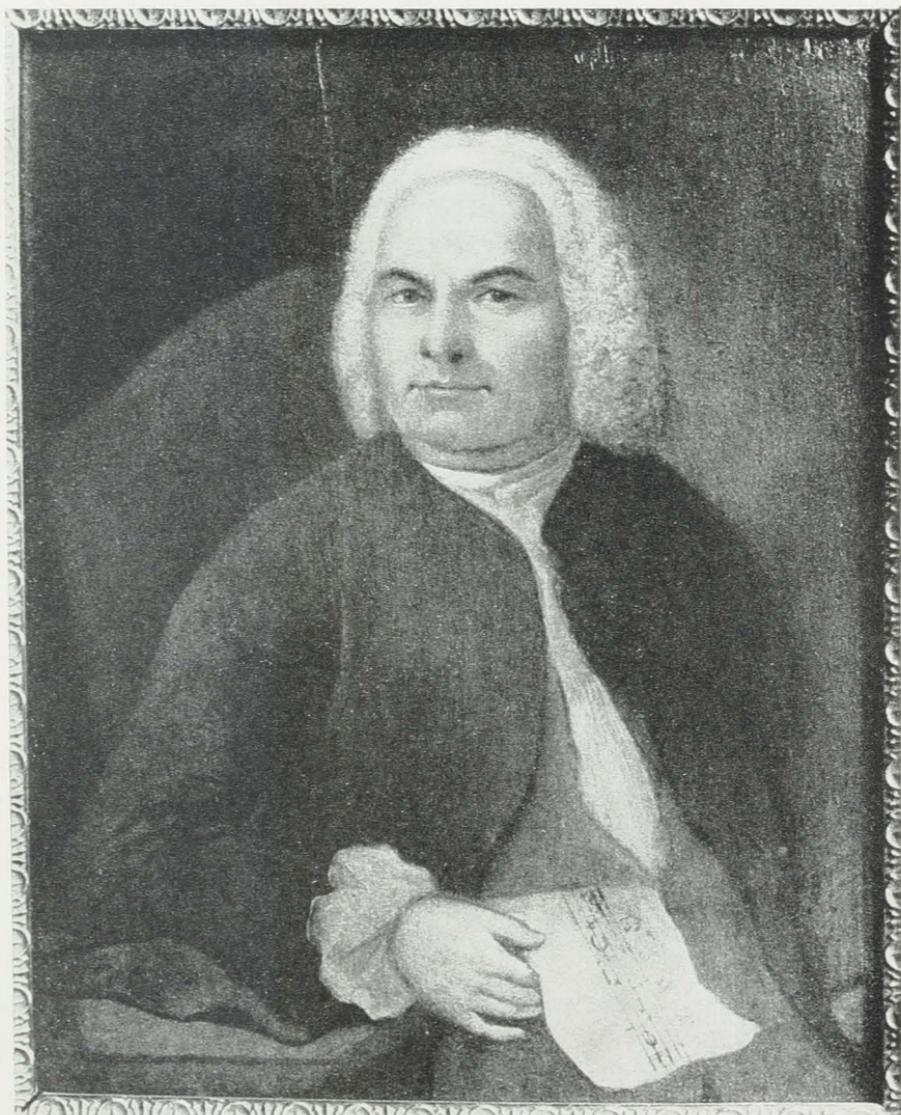
Das Bild selbst zeigt auf den ersten Blick eine deutliche Nähe zu dem berühmten Porträt von Elias Gottlob Haußmann. Allerdings sind die Abweichungen davon bei genauerer Betrachtung doch ganz erheblich. Auffällig ist die entgegengesetzte Blickrichtung. Der Porträtierte sitzt erkennbar auf einem Stuhl; der rechte Unterarm liegt auf einer Tischplatte. Die Kleidung ist schlichter. Die auffälligen Knöpfe des Haußmannbildes fehlen; die Weste

kontrastiert farblich deutlich zur Jacke. Das Notenblatt, das der Dargestellte ebenso wie im Falle des Haußmannbildes in der Hand hält, hat hier Querformat. Die Perücke ist ähnlich wie die Kleidung bescheidener.

Auch Unterschiede bezüglich der Gesichtsform und der Gesichtszüge fallen auf. Das Gesicht wirkt weicher, runder, wohl auch etwas jünger. Die Augenbrauen und die Partie um die Nasenwurzel machen einen weniger energischen Eindruck. Dies trifft in besonderer Weise auch auf den Mund und auf die im Haußmannbild stark ausgeprägten Sprechfalten zwischen den Mundwinkeln und den beiden Nasenflügeln zu; die Nase selbst ist weniger markant. Insbesondere die Mund-Nase-Partie des Haußmannbildes hat, vor allem im populären Schrifttum, Anlaß zu Rückschlüssen auf Bachs Charakter und Wesensart gegeben. Indessen lehrt ein Vergleich der zahlreichen Haußmannporträts anderer Persönlichkeiten, der anhand der Bilder, die im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig im historischen Alten Rathaus zu Leipzig zu sehen sind, leicht möglich ist, daß diese Gesichtszüge eher etwas über die Darstellungsweise Haußmanns verraten, als über Bachs tatsächliches Aussehen. Jedenfalls ist diese markante Gesichtspartie auch bei anderen porträtierten Persönlichkeiten erkennbar gegeben.

Die Fragen, die im Falle unseres Bach-Bildes offen bleiben müssen, betreffen vor allem die genaue Datierung und damit verbunden die Frage nach dem Künstler. Denkbar sind zwei Hypothesen. Das Bild ist gänzlich eigenständig; die zahlreichen Abweichungen vom Haußmannporträt wären damit erklärt. Da das Bild noch zu Lebzeiten Bachs entstanden sein kann, hätte es eine ganz erhebliche Bedeutung. Zweitens ist denkbar, daß diese Darstellung Johann Sebastian Bachs sich auf zwei Vorlagen stützte, wobei eine von beiden das berühmte Haußmannbild sein müßte und die zweite Vorlage verschollen und uns unbekannt wäre. Die qualitative Einschätzung des Bildes durch den oben schon erwähnten Dr. Wilhelm Köhler würde diese Annahme stützen. In einem Brief an den jetzigen Eigentümer führt Dr. Köhler aus, daß es sich wohl um keine originäre Porträtaufnahme handle. Er fährt fort: „Vielmehr ist an den Proportionen des Kopfes und des Körpers zu erkennen, daß es sich um ein Bildnis handelt, das auf andere gemalte oder gedruckte Vorlagen zurückgreift. Offenbar sind verschiedene Vorlagen benutzt worden . . . Der Kopf, der im Verhältnis zum Körper etwas zu groß erscheint und auch in Haltung und Dehnung nicht ganz zum Körper passen will, geht anscheinend auf ein anderes, mir nicht bekanntes Vorbild zurück.“

Günther Wagner (Berlin-West)



Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?

M

Die 1983 diskutierte Frage, ob Johann Christian Bach (1735–1782) im Jahre 1754 Berlin verlassen hat und nach Italien gereist ist oder ob er diese Reise erst ein Jahr später angetreten hat,¹ zielte keineswegs in erster Linie auf die Richtigstellung einer Jahreszahl. Vielmehr war abzuwägen, ob der gleichsam autorisierten Familientradition (vertreten durch Carl Philipp Emanuel Bachs Eintragung in den „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“) mehr Glauben zu schenken ist als Berichten Außenstehender, die im Falle von Friedrich Wilhelm Marpurgs Anekdotensammlung „Legende einiger Musikheiligen“ sonst eher zurückhaltend beurteilt werden.

Marpurgs 1786 veröffentlichte Behauptung, Johann Christian Bach habe der ersten Aufführung von Carl Heinrich Grauns „Tod Jesu“ am 26. März 1755 beigewohnt und an einer Arie einen „malerischen Meisterzug“ gerühmt, könnte für sich genommen nicht allzuviel Glaubwürdigkeit beanspruchen, da schwer vorstellbar ist, weshalb die Äußerung eines noch nicht Zwanzigjährigen ein derartiges Gewicht besessen haben sollte, daß Marpurg noch nach drei Jahrzehnten darauf zurückgekommen wäre. Allenfalls hätte man annehmen müssen, Marpurg hätte seinerzeit ein „Musikalisches Tagebuch“ geführt und in späterer Zeit auf diese Aufzeichnungen zurückgegriffen. Eher als erstrangige Quelle anzusehen waren da schon Marpurgs *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, in denen es in Band I, Teil 6, von 1755 über Johann Christian Bach heißt: „Ist vor kurzem nach Italien gereiset.“

Für die Richtigkeit der Annahme, daß der jüngste Sohn Johann Sebastians seine Reise nicht 1754, sondern erst „zwischen dem 26. März und etwa der Jahresmitte 1755 angetreten haben muß“ (BJ 1983, S. 122), konnte inzwischen ein Beleg ermittelt werden, der alle Zweifel beseitigt. Er findet sich in dem 1753 bis 1764 geführten Stammbuch des jungen Friedrich Nicolai (1733–1811), das vor einer Reihe von Jahren aus Privathand in Bibliotheksbesitz übergegangen ist.²

Unter der nicht allzugroßen Zahl von Widmungseinträgen in dem *GRATIAE FAVORVM | SODALIVM SVAVITATI | MONUMENTVM. | P. | FRIDERICVS NICOLAI. | BEROLINAS. | MDCCLIII.* betitelten Band findet sich auf Bl. 95r eine musikalische Niederschrift (Kanon) von Friedrich Wilhelm Riedt (1710–1783), datiert 1. April 1758, und daran anschließend eine zwei Seiten einnehmende Eintragung von Johann Christian Bach.

¹ H.-J. Schulze, *Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?*, BJ 1983, S. 119 bis 122.

² Vgl. P. J. Becker, T. Brandis, I. Stolzenberg, *Friedrich Nicolai. Leben und Werk. Ausstellung zum 250. Geburtstag. 7. Dezember 1983 bis 4. Februar 1984*, Berlin (West) 1983 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungs-Kataloge. 21.), S. 17, Nr. 6. Das im Bestand *Nachlaß Nicolai II, 3* aufbewahrte Stammbuch trägt die Akzessionsnummer 50/1969.

Bl. 95 v enthält Noten und erste Textstrophe eines Liedes in Es-Dur (2/4-Takt, zweisystemige Akkoladen mit Sopran- und Baßschlüssel) „O Wald! o Schatten grüner Gänge!“. Bl. 96 r enthält den Titel des Liedes („Der Weiße auf dem Lande“) sowie drei weitere Textstrophen „Ich fühle mich wie neugeboren“, „O seht, wie über grüne Hügel“, „Mir gnüget ein zufriednes Herze“. Darunter folgt rechts der Widmungstext „Hiermit empfehlet sich, dem | Herrn Nicolai zum geneig- | ten und immer währenden | Andencken. | JCBach“ und links „Berlin den 16 Aprill | 1755.“

Die Frage, ob der jüngste Bach-Sohn wie im Falle einer früheren Widmungseintragung³ einen fremden Notentext benutzt hat oder ob „Der Weise auf dem Lande“ als sein geistiges Eigentum anzusehen ist, soll hier nicht weiter erörtert werden. Kein Zweifel besteht jedenfalls hinsichtlich der Echtheit und des autographen Charakters der Niederschrift. Der Gewinn aus alledem ist ein zweifacher:

1. 1755 steht nun endgültig als das Jahr der „italienischen Reise“ Johann Christian Bachs fest, wobei der Zeitraum, in dem der Reiseantritt erfolgt sein muß, weiter eingegrenzt worden ist (Mitte April bis etwa Jahresmitte 1755).
2. Marpurgs Berichte in den „Beyträgen“ von 1755 sowie in der „Legende einiger Musikheiligen“ von 1786 werden durch den bisher ungenutzten Quellenbeleg aufgewertet und de facto bestätigt; beim Umgang mit singulären und darum oft skeptisch beurteilten Mitteilungen Marpurgs und anderer vergleichbarer Autoren sollte dies in Zukunft nicht vergessen werden.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

³ Vgl. BJ 1963/64, S. 61 ff. (H.-J. Schulze).

BESPRECHUNGEN

- (1) *Johann Sebastian Bach, Messe A-Dur BWV 234. Faksimile der autographen Partitur und Continuo-Stimme. Einführung von Oswald Bill und Klaus Häfner*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1985. XIX, 22 S.
- (2) *Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243. Faksimile des Autographs*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 21), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985. 15, 48 S.
- (3) *Johann Sebastian Bach, Cantata Autographs in American Collections. A Facsimile Edition, Edited and with a Preface by Robert L. Marshall*, New York & London, Garland 1985, XXIV, 154 S.
- (4) *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr* (Revidierte Neuauflage des Bandes 44 aus der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft [Leipzig 1895]), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1984. XVIII S., 80 Bl.

Zu den denkwürdigsten Ereignissen des verflossenen Bach-Gedenkjahres 1985 gehörten mehrere große Ausstellungen von Bach-Autographen: besonders umfangreiche und repräsentative Auswahlen ihrer reichhaltigen Schätze zeigten die Deutsche Staatsbibliothek Berlin im Alten Rathaus zu Leipzig und die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West) in ihrem eigenen Gebäude sowie (um Stücke aus Privatbesitz erweitert) in der Staatsgalerie Stuttgart.* Den wenigsten der zahlreichen Ausstellungsbesucher wird freilich bewußt geworden sein, welches Privileg ihnen seinerzeit zuteil wurde. Denn es war das letzte Mal, daß die Originale der Bachschen Autographie in dieser Form und Anzahl einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten. Die meisten der alten Notenmanuskripte, mit säurehaltiger Tinte auf Papier größtenteils minderer Qualität geschrieben, können heute nur mit größter Mühe vor der völligen Zersetzung bewahrt werden.

* Da aus Raumgründen die Ausstellungskataloge (mit zahlreichen Faksimile-Reproduktionen Bachscher Handschriften) im Bach-Jahrbuch nicht besprochen werden können, seien sie wenigstens bibliographisch verzeichnet:

Die Handschrift Johann Sebastian Bachs – Musikautographie aus der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung zum 300. Geburtstag von J. S. Bach (22. März bis 13. Juli 1985). Redaktion: Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein unter Mitarbeit von Uta Hertin und Joachim Jaenecke; Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1985. 148 S.

300 Jahre Johann Sebastian Bach – Sein Werk in Handschriften und Dokumenten. Musikinstrumente seiner Zeit. Seine Zeitgenossen. Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart (14. 9. bis 27. 10. 1985), Redaktion: Ulrich Prinz; Tutzing, Hans Schneider, 1985. 419 S.

Mikrofilme und – in bescheidenerem Umfang – Faksimiles werden in Zukunft darum den wichtigsten, ja nahezu einzigen Zugang zu den Originalhandschriften bieten. Und es wird ein Wettlauf mit der Zeit sein, hochwertige Farbphotographien von wenigstens den bedeutendsten Quellen vor ihrem weiteren Verfall anzufertigen. Glücklicherweise gibt es von Bach-Quellen bereits jetzt mehr Faksimile-Ausgaben als von den Musikhandschriften anderer Komponisten. Doch nur zu selten gelingt es, daß eine Faksimile-Ausgabe die Notdürftigkeit der Ersatzlösung durch photographische und drucktechnische Qualität sowie wissenschaftliche Kommentierung und bibliophile Ausstattung auszugleichen versteht.

Die vier zu besprechenden Faksimile-Ausgaben repräsentieren zwei verschiedene Typen und erfüllen dementsprechend unterschiedliche Funktionen: die ersten beiden geben jeweils die Originalhandschrift eines wichtigen Einzelwerkes wieder, die andern beiden vermitteln in erster Linie den Zugang zu einer heterogenen Sammlung von Kantatenautographen beziehungsweise geben einen Überblick über die Entwicklung der Bachschen Handschrift anhand ausgewählter Probeseiten. Dementsprechend variiert auch der Grad an „Originaltreue“ der Faksimile-Reproduktion. Die Faksimiles von BWV 234 und BWV 243 streben eine farb- und formatgerechte Wiedergabe der Werkpartitur an, während sich die beiden anderen Bände auf schlichte Autotypien beschränken und die Originalformate auf buchtechnisch bedingte Standardgrößen verkleinern.

(1) Die autographe Partitur von BWV 234 (samt beiliegender und mitfaksimilierter Violoncello-piccolo-Stimme) befand sich für nahezu 200 Jahre im Besitz des Hauses Breitkopf (seit 1953 in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt), so daß der Verlag mit dieser hervorragend gestalteten Edition seiner Bach-Tradition einen würdigen Akzent verleiht. Der Darmstädter Bibliothekar Oswald Bill liefert eine instruktive Beschreibung der Quelle und ihrer Provenienz, während sich sein Karlsruher Kollege Klaus Häfner dem Werk und seiner problematischen Geschichte zuwendet (ohne die neueren und detaillierteren Ergebnisse zur Chronologie berücksichtigen zu können; vgl. dazu Kobayashi im vorliegenden Band, S. 7ff.). Hinsichtlich der ungeklärten Parodiefrage des Kyrie-Teils wartet er mit zwei Lösungsversuchen auf, indem er auf Picander-Texte von 1729 beziehungsweise 1725 hinweist, für die jedoch keine Bachschen Vertonungen nachweisbar sind.

(2) Die Faksimilierung des Autographs von BWV 243 war seit langem überfällig, gehört diese Handschrift doch zu den repräsentativsten Reinschriften der größeren Bachschen Chorwerke. In dem ausführlichen Vorwort geht Hans-Joachim Schulze auf die vielfältigen Aspekte der Werkgeschichte ein, gerade auch unter Berücksichtigung der weihnachtlichen Leipziger Magnificat-Tradition, dem die Komposition in ihrer Es-Dur-Erstfassung von 1723 deutlich verpflichtet ist. Besonders beachtenswert erscheint Schulzes Korrektur der von der jüngeren Bach-Forschung (durch irrtümliche Wasserzeichenlesung) vorgenommenen Datierung der D-Dur-Fassung von 1728–1731 auf die Jahre 1732–1735, wodurch diese Quelle in die unmittelbare Nachbarschaft der Missa h-Moll von 1733 rückt. Die sich hierauf gründende Hypothese einer Aufführung zum 2. Juli 1733 (Mariae Heimsuchung) anlässlich des Wieder-

beginns der Kirchenmusik in Sachsen nach Aufhebung der Landestrauer ist in diesem Zusammenhang durchaus plausibel.

(3) Als willkommene Ergänzung des 1984 erschienenen Katalogs der *Bach-Quellen in Amerika* von Gerhard Herz begrüßt man den Sammelband mit acht faksimilierten Vokalwerken (Kantaten BWV 9, 10, 33, 97, 112, 131, 171 und Motette BWV 118) aus verschiedenen öffentlichen Bibliotheken sowie aus Privatbesitz. Unter diesen Stücken finden sich das älteste erhaltene Kantatenautograph (BWV 131 von 1707) sowie die aus der Zeit 1736/1737 stammende ursprüngliche Bläserfassung von BWV 118. Vier der Handschriften (BWV 9, 10, 33 und 118) sind zudem typische Arbeitspartituren, die den Vorgang des Komponierens widerspiegeln, so daß der Faksimile-Band von verschiedenen Aspekten her auf Interesse stößt. In seiner Einleitung bietet Robert Marshall zunächst zu jedem Einzelwerk einen historischen Kommentar. Die anschließenden Beschreibungen der verschiedenen Quellen beschränken sich dann auf die wesentlichen Daten, die keine neueren Forschungsergebnisse präsentieren, sondern der raschen Orientierung dienen wollen.

(4) Band 44 der alten Bach-Gesamtausgabe diente seinerzeit dazu, der eben abgeschlossenen ersten kompletten Werkausgabe eine Auswahl illustrativer autographischer Seiten beizufügen. Der seinerzeit für die Geschichte musikalischer Gesamt- und Denkmälerausgaben durchaus ungewöhnliche Band dokumentierte damit zugleich den auf optimale Originaltreue zielenden wissenschaftlichen Anspruch der Bachgesellschaft: es ließen sich in Stichproben Faksimile und Neudruck nebeneinanderlegen und überprüfen. Die nunmehr vorgelegte revidierte Neuauflage dieses Bandes (mit neuem Untertitel) mußte angesichts einer völlig veränderten Editions- und Forschungssituation eine andere Zielsetzung verfolgen, wie auch die Umformulierung des alten Titels von „Bachs Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen“ in „Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens“ anzudeuten sucht. Die Chronologie der Bachschen Handschrift und die Entfaltung seines kompositorischen Schaffens stellt sich uns heute wesentlich anders dar als vor drei Generationen, wie Alfred Dürres einleitender Essay und seine Einzelkommentare zu jeder der 80 abgebildeten und passend gewählten Faksimileseiten eindrucksvoll dokumentieren. Leider ist die Qualität der Abbildungen insgesamt nur mäßig, aber immerhin ausreichend, um einige von Bach unverschuldete Fehler erkennen zu können: so etwa das durch unverständliche, der Faksimilefunktion widersprechende Retuschierung erstellte Titelblatt der Kantate BWV 132 (Blatt 11), die verstümmelte Beschneidung photographischer Vorlagen (Blatt 53–54 u. ö.) oder gar die Mißdeutung der Invokation am Beginn von BWV 65 (Blatt 26) *JNJ* (= *Jn Nomine Jesu*; vgl. auch Blatt 13) als „J. J. (Jesu iuva), dazwischen ein ungeklärtes Zeichen.“

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

- (1) *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, edited by Peter Williams, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1985. XIV, 363 S.
- (2) *J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music and Performance Practices*. Edited by George Stauffer and Ernest May. Bloomington: Indiana University Press 1986. XII, 308 S.
- (3) *Early Music, Vol. 13 No. 2, (London), May 1985 (J. S. Bach Tercentenary Issue*. Advisory Editor Christoph Wolff), S. 161–336 (= 176 S.)
- (4) *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum*. Herausgegeben im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard Szeskus unter Mitarbeit von Jürgen Asmus. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1986. 168 S. (Bach-Studien. 9.)

Obwohl drei der vier Aufsatzsammlungen im Blick auf das Gedenkjahr 1985 vorbereitet worden sind, enthalten sie kein einziges Exempel der höchst überflüssigen Spezies „Jubiläumsbeitrag“. Vielmehr liegen annähernd 60 Aufsätze zu speziellen Themen vor, die eindrucksvoll Breite, Kontinuität und Leistungsfähigkeit der neueren Bach-Forschung belegen.

Auf Zufall mag beruhen, daß die ältere Forschergeneration gänzlich unterrepräsentiert ist, hingegen entspricht es den Erwartungen, wenn eine kleinere Gruppe etablierter Autoren – in diesem Falle acht, die, mit jeweils zwei oder drei Arbeiten vertreten, für etwa ein Drittel aller Aufsätze verantwortlich zeichnen – profilbestimmend in Erscheinung tritt.

Als charakteristisch für die derzeitigen Interessen der Bach-Forschung können die Relationen innerhalb der Themenpalette gelten: Etwa ein Drittel aller Aufsätze beschäftigt sich mit der Werkbetrachtung einschließlich Stilfragen, Analyse, Beeinflussung durch andere Komponisten. Ein weiteres Viertel der vorliegenden Arbeiten behandelt Quellen- und Echtheitsprobleme, ein Sechstel ist Fragen bestimmter Musikinstrumente und ihrer Erbauer gewidmet, die restlichen Aufsätze gelten der Wirkungsgeschichte, Besetzung und Aufführungspraxis, dem musikalischen Umfeld und anderen Themen. Darlegungen zur Biographie sucht man allerdings vergebens.

Bei einer Reihe von Aufsätzen handelt es sich um (zumeist geringfügig aktualisierte) Übersetzungen von ursprünglich in deutscher Sprache publizierten Arbeiten – beispielsweise aus Festschriften oder aus verschiedenen Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs –, andere gehen auf Konferenzreferate zurück, auf soeben fertiggestellte oder noch in Arbeit befindliche Dissertationen, und manche resümieren Ergebnisse langjähriger Forschungsvorhaben.

Aus Umfangsgründen kann an dieser Stelle nur eine kleine Zahl von Beiträgen gewürdigt oder wenigstens erwähnt werden, wobei die Auswahl nicht so sehr als Ergebnis einer Wertung verstanden werden möge, als vielmehr als Spiegelbild spezieller Interessen des Rezensenten.

Dem jungen Bach widmet sich – neben zwei Arbeiten von Robert Hill zur Echtheit der Partiten BWV 832 und 833 (3) sowie zum mutmaßlichen Inhalt der Ohrdruffer „Mondschein-Abschrift“ (1) – insbesondere eine materialreiche Studie von Victoria Horn über den französischen Einfluß in Bachs Orgelwerken (2). Abgesehen von Bachs Abschrift von Werken de Grignys und Dieupart (die allerdings kaum erst um 1713 entstanden sein dürfte), wird zu

Recht eine Weimarer Kopie von Werken Jacques Boyvins ausführlicher behandelt. Familiärer Überlieferung zufolge soll diese Abschrift von Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther stammen, die Identifizierung der Schrift weist jedoch den jungen Johann Caspar Vogler als Urheber aus, so daß die Boyvin-Abschrift als gewichtiges Zeugnis für dessen Unterricht bei Johann Sebastian Bach etwa zwischen 1710 und 1715 gelten kann.

Der Vorgeschichte der 1720 in Köthen in ihre endgültige Fassung gebrachten Sonaten und Partiten für Violino solo geht Russell Stinson nach; seine Untersuchungen an einer von Johann Peter Kellner gefertigten Abschrift dieser Werke (3) präzisieren die Frage nach der Existenz von Frühfassungen dahingehend, daß für die Fugen in g-Moll und C-Dur derartige Versionen hinreichend sicher zu postulieren sind.

Relevanz für Bachs Köthener Zeit besitzt auch der umfangreiche Beitrag von Sheridan Germann „The Mietkes, the Margrave and Bach“ (1). Nachdem Rudolf Bunge (BJ 1905) die Archivalien über den Instrumentenbesitz der Köthener Hofkapelle nur summarisch ausgewertet und damit manche Chance vertan hatte, brachte Georg Kinsky (BJ 1924, S. 135f.) erstmals den Namen Michael Mietke ins Gespräch. 1969 konnte dann in Dok II (Nr. 95) die Eintragung aus dem Köthener Inventar von 1784 („Das große Clavecín oder Flügel mit 2 Clavituren, von Michael Mietke in Berlin, 1719“) bekanntgemacht werden. Daß dieser Sachverhalt „seit langem“ bekannt sei (Germann, S. 121), ist also ein wenig übertrieben. Welcher Rang Mietke in der Geschichte des Cembalobaues zukommt und wie dessen „schöne Clavicymbel“ (Johann Gottfried Walther, 1732) beschaffen waren, wird aus Germanns Beitrag in willkommener Weise deutlich. Entbehrlich ist nunmehr auch endgültig die von Heinrich Bessler (BJ 1956, S. 25f.) vertretene Annahme, Bach sei 1718 nach Berlin gereist, um dort das Instrument für den Köthener Hof zu bestellen. Mit Recht weist Germann (S. 125f.) darauf hin, daß Mietke für den Berliner Hof tätig war und die nach 1713 nach Köthen übergesiedelten Berliner Musiker seine Instrumente gekannt haben müssen, sofern nicht überhaupt schon Fürst Leopold seit seinem Aufenthalt an der Berliner Ritterakademie (1707 bis 1710) entsprechende Kenntnisse besessen hat.

Eine für Köthen eher negative Bilanz zieht Christoph Wolff mit „Bach's Leipzig Chamber Music“ (3), einer beeindruckenden tour d'horizon hinsichtlich der gesicherten beziehungsweise wahrscheinlichen Leipziger Provenienz der Originalquellen zu den meisten Orchester- und Kammermusikwerken (hierzu gehören attraktive Abbildungen aus den lange Zeit unzugänglichen Stimmensätzen der Konzerte BWV 1043 und 1055). Die im BJ 1981 (S. 69) von Andreas Glöckner mit Nachdruck gestellte Frage nach der Entstehungszeit beispielsweise der Violinkonzerte BWV 1041 und 1043 wird im Kontext der Gesamtüberlieferung einer Beantwortung weiter angenähert, die jahrzehntelang gültige Prämisse einer Entstehung in Köthen für weitere Werke in Frage gestellt. Einen wesentlichen Beitrag zu dem hier dokumentierten Wandel der Anschauungen leistete bereits 1973 Hans Grüß, als er angesichts der um 1739 anzusetzenden Entstehung der Originalstimmen zur Orchestersuite h-Moll (BWV 1067) nicht ausgeschlossen wissen wollte, „daß das Werk überhaupt erst bei dieser Gelegenheit in Leipzig entstand“ (Vorwort zur

Taschenpartitur nach dem Urtext der NBA, Kassel etc. 1974). Diesen Gedanken hat der Rezensent im BFB 1974 (S. 21) aufgegriffen und seitdem verschiedentlich weiterentwickeln versucht.

Wie behutsame Suche außerhalb ausgetretener Pfade auch heute noch Entdeckungen auf scheinbar vertrautem Terrain ermöglicht, zeigt Hans Größ' Beitrag über das Hochzeitsstück „Meine Freundin, du bist schön“ aus dem sogenannten Altbachischen Archiv (4). Johann Christoph Bach (1642–1703), den Johann Sebastian 1735 einen „profonden Componisten“ nannte, hat mit dieser seiner Kantate nach Versen aus dem Hohenlied Salomonis in bemerkenswerter Weise auf den spätestens 1727 entstandenen Eingangschor zum 2. Teil der Matthäus-Passion eingewirkt, ein Beispiel für – aus heutiger Sicht – noch „kaum greifbare Zusammenhänge“ (S. 82), die fortan gleichwohl Berücksichtigung verdienen.

Einen kennenswerten Beitrag zur Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs liefert Mary Cyr (3) mit dem Hinweis auf eine in der Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, aufbewahrte Abschrift französischer Provenienz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Chromatischen Fantasie BWV 903. Dem Wirken Muzio Clementis als Bach- und Scarlatti-Sammler, -Herausgeber und -Interpret spürt Stephen Daw nach (1) und verfolgt auch Bachs Einfluß auf Clementis eigene Kompositionen. Daß David Humphreys Präludium und Fuge f-Moll BWV 534 aus dem Kanon der echten Bach-Werke ausschließen und dem Schülerkreis Bachs zuweisen will (1), mag auf ähnlichen Überlegungen beruhen; unberücksichtigt blieb hierbei allerdings, daß dieses Werk sich abschriftlich im Besitz des Bach-Schülers Johann Christian Kittel befunden haben muß (die Wiedergabe des Nachlaßkatalogs von 1809 in NBA IV/5–6 Krit. Bericht ist in dieser Beziehung fehlerhaft), so daß von seiten der handschriftlichen Quellen die Echtheit doch nicht so zweifelhaft erscheint, wie Humphreys annimmt.

Unter den Aufsätzen zu Instrumentenkunde und Aufführungspraxis ist zunächst derjenige von Winfried Schrammek über die Viola d'amore (4) zu beachten: Das 17. wie das 18. Jahrhundert kannten nachweislich zwei verschiedene Typen, einen angeblich aus England stammenden mit Einbeziehung von Resonanzsaiten und einen zweiten, einfacheren, mit fünf Saiten und ohne Resonanzsaiten – das für Bach „zuständige“ Instrument. Die Spur einer der letzten von Bach begutachteten Orgeln verfolgt Hubert Henkel (4); es geht um die Johann-Scheibe-Orgel der Johanniskirche vor Leipzig. Ungenügende archivalische Überlieferung setzt der Untersuchung Grenzen; gleichsam als Nebenprodukt fand sich wenigstens noch folgender Hinweis, der – neben der schon gesicherten Herkunft aus Zschortau bei Leipzig – nun auch das bisher vermißte Geburtsdatum Scheibes bestimmen hilft: „Im Frühjahr 1867 fand man in der Windlade der Johannisorgel die Inschrift: ‚Johann Scheibe, der Zeit bei einer löbl. Universität Leipzig Orgelmacher, anno 1742 den 22. August verfertigt, im März 62 Jahre.‘“ (Bartholf Senff, Führer durch die musikalische Welt, Leipzig 1868, S. 104; brieflich mitgeteilt von Hubert Henkel, 22. August 1986).

Der Ausführung der Organo-obligato-Partien in Bachs Kirchenkantaten widmet sich Laurence D. Dreyfus in seinem Beitrag „The Metaphorical

Soloist“ (2, 3). Unbestreitbar war in den Sätzen mit konzertierender Orgel für den Continuoart auch ein Cembalo erforderlich; daß aber in den übrigen Sätzen (ohne konzertierenden Orgelpart) ein Simultanaccompaniment (Orgel + Cembalo) stattfand, hält Dreyfus für eine den Leser vielleicht erstaunende Feststellung. Nach dem im BJ 1987 S. 173f. Gesagten wird dieses Erstaunen wohl allmählich nachlassen müssen. Ob freilich die von Dreyfus aus der älteren Literatur übernommene Behauptung zutrifft, Bach selbst sei in den konzertierenden Sätzen als Solist aufgetreten (3, S. 177), muß zumindest offenbleiben. Wenn in den meisten Originalstimmensätzen (mit Ausnahme von BWV 29) keine Stimme für die konzertierende Orgel vorhanden ist, so besagt das offenbar nur, daß sie – aus welchen Gründen auch immer – nicht erhalten ist, nicht aber, daß Bach aus einer schlecht lesbaren, zum häufigen Umwenden zwingenden Partitur gespielt hätte. Das gleiche gilt mutatis mutandis für seine Söhne. Primär war es doch wohl die Pflicht (und das Recht) des Leipziger Nikolai- beziehungsweise Thomasorganisten, sich mit den für sein Dienstinstrument bestimmten Stücken hören zu lassen, und nur höhere Gewalt oder besondere Interessen konnten hier einen vorübergehenden Wechsel bewirken.

Aus den Arbeiten über das musikalische Umfeld Johann Sebastian Bachs sei abschließend noch der Beitrag von Hans Rudolf Jung über die Musikgeschichte der Gemeinde Goldbach bei Gotha im 17. und 18. Jahrhundert herausgegriffen (4). In der Liste der in Goldbach aufbewahrten Telemanniana begegnet man der ehemals zu Unrecht Bach zugeschriebenen Kantate BWV 219 wieder (vgl. Alfred Dürr, BJ 1951/52, S. 40); dagegen scheint die für das Pasticcio BWV 145 relevante Osterkantate (vgl. Dürr, a. a. O., S. 40, sowie NBA I/10 Krit. Bericht, S. 133f.) nicht mehr greifbar zu sein.

Die Gesamtheit der Beiträge vermittelt, wie schon gesagt, ein eindrucksvolles Bild vom heutigen Stand der Bach-Forschung. Gelegentlich hätte man sich eine sorgfältigere redaktionelle Betreuung sowie die Beigabe eines Registers gewünscht (4), in anderen Fällen wurde fast zuviel Sorgfalt investiert: Im Beitrag des Rezensenten über die h-Moll-Messe (1) erscheint gegen Ende der Schlußvermerk des Partiturautographs als „Fine SDGI“, im Manuskript des Aufsatzes hieß es wie im Autograph – ausnahmsweise – *DSGI*, Deo Soli Gloria.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

ANHANG

Englische Resümees

Yoshitake Kobayashi: On the chronology of the late works of Johann Sebastian Bach: compositional and performance activity from 1736 to 1750.

The foundation for a precise chronology of Bach's late works is provided by dated documents, detailed examination of Bach's handwriting from his later years, and identification of watermarks and copyists' hands. On the basis of these criteria, the B minor Mass emerges as the final completed work. By contrast, the "Art of Fugue", until now assigned to the last period of Bach's life, appears to have already come into being, in large part, in the early 1740's.

Jean-Claude Zehnder: Georg Böhm and Johann Sebastian Bach: on the chronology of Bach's style development.

During his period of schooling in Lüneburg (1700-1702), Johann Sebastian Bach doubtless made the acquaintance of Georg Böhm (1661-1733), who was at that time employed as organist of the Johanniskirche. Nevertheless, an analysis of Bach's early organ and clavier works reveals that they were first substantially influenced by the compositional manner of Böhm only around 1708. Many specific features indicate the use of Böhm's works as models, including aspects of structure, modulation, ornamentation, treatment of chorale melodies, and incorporation of dance types.

Walter Hüttel: Bach's students and "grandstudents" in the former Schönburg territory.

In southwestern Saxony, in the cities of Glauchau and Waldenburg and in the surrounding region, the following students of Bach can be traced: Christian Samuel Barth, Johann Gottlieb Söllner, Jacob Ernst Hübner, and Johann Gottlob Förtsch. During the second half of the eighteenth century, many of the musicians active in the same area had received their training from the Bach students Johann Friedrich Doles and Gottfried August Homilius. The works of Johann Christian Kuntze (1747-1821) represent an oddity of music history. Though occupied as a farmer and councilman in his native region of Grumbach, Kuntze also undertook musical composition in his spare time, and produced six fugues on the B-a-c-h theme in memory of J. S. Bach.

Darrell M. Berg: Carl Philipp Emanuel Bach's revisions of his clavier sonatas.

Numerous sonatas of C. P. E. Bach are preserved in multiple versions. The later revisions largely involve the ornamentation of melodies that were originally more plain, the extension of phrases and enrichment of harmonies, and in a series of instances, the replacement of entire movements. These alterations shed light on the changing tastes of the eighteenth-century public, as well as on the ever-higher standards that C. P. E. Bach applied to his own work.

Wolfgang Wiemer: Carl Philipp Emanuel Bach's Fantasia in c minor: a Lament upon the death of his father?

In 1973, Peter Schleuning raised the questions of whether C. P. E. Bach's Fantasia for Clavier in c minor, published in 1753, might have been intended as a "Tombeau" upon the death of Johann Sebastian Bach. A thorough analysis of the work confirms this suspicion; the unmistakable B-a-c-h motifs and their compositional treatment, along with the overall construction of the Fantasia, indicate that the work is modeled along the lines of a funeral oration fashioned according to the rules of rhetoric. Significantly, Bach's son also connects his composition to the language of his father's renowned "Chromatic Fantasy".

Französische Resümees

Yoshitake Kobayashi: Sur la chronologie des oeuvres tardives de Jean Sebastian Bach. Activité compositionnelle et interprétative de 1736 à 1750.

Des documents datés, une investigation détaillée de l'écriture tardive de Bach, et la connaissance des filigranes et des mains de copistes font la base d'une chronologie plus précise des dernières oeuvres de Bach. La Messe en Si Mineur prend place comme dernière oeuvre complétée; L'Art de la Fugue, considéré jusqu'ici comme produit des dernières années, fut écrit déjà, en grande partie, au commencement des années 1740.

Jean-Claude Zehnder: Georg Böhm et Jean Sebastian Bach. Sur la chronologie du développement stylistique chez Bach.

Pendant ses années d'école à Lüneburg (1700-1702) Jean Sebastian Bach a certainement fait la connaissance de l'organiste titulaire de l'église de St. Jean, Georg Böhm (1661-1733). Une investigation des premières oeuvres de Bach pour orgue et clavier montre cependant que le style compositionnelle de Böhm s'y fait sentir seulement vers 1708. (Structure, modulation, usage des chorales, usage des ornements, incorporation des formes de danse - tous ces détails indiquent Böhm comme modèle.)

Walter Hüttel: Élèves et «petits-élèves» de Bach dans l'ancien territoire de Schönburg.

Aux alentours des villes de Glauchau et Waldenburg, dans le sud-ouest de la Saxe, on peut établir la présence de certaines élèves de Bach: Christian Samuel Barth, Johann Gottlieb Söllner, Jacob Ernst Hübner et Johann Gottlob Förztzsch. Ici furent actifs aussi, dans la deuxième moitié du 18ème siècle, plusieurs musiciens élèves de Johann Friedrich Doles et de Gottfried August Homilius - eux-mêmes élèves de Bach. L'oeuvre de Johann Christian Kuntze (1747-1821) représente une curiosité de l'histoire de la musique: travaillant comme fermier et représentant de la municipalité de Grumbach, sa ville natale, Kuntze était, à côté, actif comme compositeur, et a écrit à la mémoire de Bach 6 fugues sur le thème B-A-C-H.

Darrell M. Berg: Les révisions faites par Carl Philipp Emanuel Bach dans ses sonates pour clavier.

Des nombreuses sonates de C. P. E. Bach sont conservées en plusieurs versions. Les altérations ultérieures concernent en particulier l'embellissement de mélo-

dies originalement plus simples, l'enrichissement du langage harmonique et structural et, dans certains cas, l'échange de mouvements entiers. Ces mesures reflètent non seulement le goût variable du public au 18ème siècle mais aussi les exigences croissantes de l'esprit créateur chez C. P. E. Bach.

Wolfgang Wiemer: La Fantaisie en Do Mineur de Carl Philipp Emanuel Bach — une lamentation sur le mort de son père?

En 1973 Peter Schleuning a posé la question de savoir si la Fantaisie en Do Mineur, imprimée en 1753, pouvait se considérer comme un tombeau pour Jean Sebastian Bach. Une analyse complète de l'oeuvre confirme cette idée: avec l'immanquable succession B-A-C-H et sont élaboration compositionnelle. la construction globale de la Fantaisie indique comme modèle un éloge fait selon les règles de la rhétorique. Il est significatif que le fils de Bach fait allusion au langage de la fameuse «Fantaisie Chromatique» de son père.

Russische Resümees

Yoshitake Kobayashi: К хронологии поздних произведений Иоганна Себастиана Баха. Композиторская и исполнительская деятельность от 1736 до 1750.

Датированные документы, детальное изучение почерка Баха, а также знание водяных знаков и почерков копистов дают основание для точной хронологии произведений позднего периода творчества. Последним законченнымopusом здесь следует считать Мессу h-Moll; большая часть «Искусства фуги», в противовес общепринятому мнению, возникла уже в начале 1740-х годов.

Jean-Claude Zehnder: Георг Бём и Иоганн Себастиан Бах. К хронологии развития баховского стиля.

В годы учения в Лüneбургской школе (1700—1702) Бах наверняка познакомился с Георгом Бёмом (1661—1733), служившим тогда органистом в Иоханнескирхе. Изучение ранних органных и клавирных сочинений Баха показывает, однако, что в баховском творчестве лишь в 1708 году существенно проявляется влияние композиторского стиля Бема (форма, модуляция, способы хоральной обработки, техника меллизмов, использование танцевальных формул — всего, что своими специфическими чертами указывает на Бёма, как на образец).

Walter Hüttel: Ученики и внучатые ученики Баха на бывшей шёнбургской земле.

В юго-западной Саксонии, городах Глаухау и Вальденбурге, а также в их окрестностях обнаружены сведения о следующих учениках Баха: Христиан Самуэль Барт, Иоганн Готлоб Зёдльнер, Якоб Эрнст Хюбнер и Иоганн Готлоб Фёрч. Во второй половине 18 века здесь работали многие музыканты-воспитанники учеников Баха - Иоганна Фридриха Долеса и Готтфрида Августа Хоммилуса. Музыкально-исторической достопримечательностью является творчество Иоганна Христиана Кунце (1747—1821): крестьянин и член общинного представительства в своём родном городе Грумбахе, Кунце в качестве «хобби» занимался композицией и написал в память о Бахе 6 Фуг на тему В-А-С-Н.

Darrell M. Berg: Карл Филипп Эмануэль Бах в процессе работы над своими клавирными сонатами.

Многочисленные сонаты К. Ф. Э. Баха сохранились во многих редакциях. Позднейшие изменения выражаются, в частности, в украшении первоначально простых мелодических голосов, гармоническом и композиционном обогащении, а также в ряде случаев замене целых частей. Все эти поправки вызваны как эволюцией вкусов публики в 18 веке, так и растущими требованиями К. Ф. Э. Баха к собственному творчеству.

Wolfgang Wiemer: Фантазия Карла Филиппа Эмануэля Баха с-Moll Ламенто на смерть отца?

В 1973 году Петер Шлэйнинг поднял вопрос, могла ли опубликованная в 1753 году Фантазия с-Moll К. Ф. Э. Баха быть задумана как эпитафия на смерть Иоганна Себастиана Баха. Тщательный анализ подтверждает эту гипотезу: отчетливо звучащая последовательность В-А-С-Н и её композиционная обработка, равно как и общая структура фантазии отсылают к модели выстроенной по риторическим правилам надгробной речи. Многочисленными деталями Бахсын восходит к стилю знаменитой «Хроматической фантазии» своего отца.

Tschechische Resümées

Yoshitake Kobayashi: Ke chronologii pozdních děl Johanna Sebastiana Bacha. Skladby a jejich provozování v letech 1736–1750.

Datované dokumenty, podrobný výzkum Bachova pozdního rukopisu i poznatky o vodoznacích a rukopisech opisovačů tvoří základ pro upřesnění chronologie Bachových pozdních děl. Na základě těchto poznatků je posledním dokončeným dílem mše h-moll; Umění fugy, zařazováno doposud do posledního životního období, vzniklo z veliké části již začátkem 40-tých let.

Jean-Claude Zehnder: Georg Böhm a Johann Sebastian Bach. Ke chronologii vývoje Bachova stylu

V období školních let v Lüneburku (1700–1702) se Johann Sebastian Bach určitě seznámil s Georgem Böhmem (1661–1733), varhaníkem v kostele sv. Jana. Výzkum Bachových raných varhanních a klavírních děl však ukazuje, že tato tvorba je podstatně ovlivněna Böhmovým skladatelským stylem (vedení hlasů, modulace, zacházení s chorálními melodiemi, technika ozdob, začleňování tanečních typů – všechno se specifickými rysy, poukazujícími na Böhma jako vzor) až kolem roku 1708.

Walter Hüttel: Bachovi žáci a jejich žáci v bývalém schönburgském teritoriu

V jihozápadním Sasku, v městech Glauchau a Waldenburg a v jejich okolí možno doložit následující Bachovy žáky: Christiana Samuela Bartha, Johanna Gottlieba Söllnera, Jacoba Ernsta Hübnera a Johanna Gottloba Förtszche. Ve druhé polovině 18. století působilo zde několik hudebníků, kteří se učili u Bachových žáků Johanna Friedricha Dolese a Gottfrieda Augusta Homi-

liuse. Dílo Johanna Christiana Kuntze (1747–1821) je hudebně historicky pozoruhodné: jako sedlák a obecní zástupce ve svém rodném městě Grumbachu byl ve „vedlejší povolání“ činný jako skladatel a napsal na paměť J. S. Bacha 6 Fug na téma B-a-c-h.

Darrell M. Berg: Carl Philipp Emanuel Bach a jeho propracovávání vlastních klavírních sonát

Cetné sonáty C. P. E. Bacha jsou zachovány v několika verzích. Dodateční změny se týkají zvláště ozdob původně jednodušších melodických hlasů, obohacení v oblasti harmonie a vedení hlasů a v řadě případů i výměny celých vět. Ve všech těchto změnách se odráží jednak měnící se vkus publika v 18. století, jednak stoupající nároky C. P. E. Bacha na vlastní tvorbu.

Wolfgang Wiemer: Fantazie c-moll Carla Philippa Emanuela Bacha – Lamento nad smrtí otce?

V roce 1973 nadhodil Peter Schleuning otázku, zda Fantazie c-moll pro klavír C. P. E. Bacha, vydaná 1753, mohla být myšlena jako pomník zesnulému J. S. Bachovi. Důkladná analýze díla utvrzuje toto domnění: nepřeslechnutelné sledy tónů B-a-c-h a jejich kompoziční zpracování, právě tak jako celková výstavba Fantazie ukazují na model pohřební řeči, zformované podle řečnických pravidel. Bachův syn vědomě navazuje na dikci slavné „Chromatické fantazie“ svého otce.

Hinweise

Signatur

MZ 8^o 10

Stob

Wa

RS

74

1988

Bub

- 3. 10. 88

Sonderstandort

Signum

Ku

Auslethe-

vermerk

Präsenz-
nutzung

10 d März 1989

03 6. 98

05. 5. 99

SLUB DRESDEN



3 2257776

ISBN 3-374-00176-9