Bach-Jahrbuch

1991

	19.6
Kubi	18.6
Säbi	19.6
BOT	19.6
Tubi	20.6

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

77. Jahrgang 1991

EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1991

CIP-Kurztitelaufnahme:

Bach-Jahrbuch / im Auftr. der Neuen
Bachgesellschaft hrsg. von . . . –
Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. –
(Veröffentlichungen der Neuen Bach-
gesellschaft; . . .)
Jg. 77. 1991. – 1990. – (. . .; 1991)

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727
Geschäftsstelle 7000 Stuttgart 1, Joh.-Seb.-Bach-Platz

Anschriften der Herausgeber:
Dr. Hans-Joachim Schulze, Redaktion Bach-Jahrbuch, Thomaskirchhof 16, 7010 Leipzig, Postfach 1349
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge/MA 02138

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

ISBN 3-374-01104-7

Evangelische Verlagsanstalt GmbH Berlin 1991
Lizenz 420. LSV 6720. H 6271
Printed in Germany
Satz und Druck Sächsische Druck- und Buchbindereiwerkstätten GmbH Leipzig

INHALT

Hans Joachim Kreutzer (Regensburg), Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung 7
Jean-Claude Zehnder (Basel), Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform 33
Ulrich Leisinger (Freiburg i. Br.), Die „Bachsche Auction" von 1789 97
Kirsten Beißwenger (Göttingen), Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik 127
Eva Badura-Skoda (Wien), Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte"? 159

Kleine Beiträge

Peter Wollny (Cambridge/MA), Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba" 173
Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA 177
Christine Fröde (Leipzig), Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion" (BWV 193) 183
Konrad Küster (Grafenhausen), Bach als Mitarbeiter am „Walther-Lexikon"? 187
Dieter Martin (Frankfurt a. M.), Vom „unsterblichen Leipziger" zum „vortreflichen Berlinischen Bach". Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer 193
Helga Brück (Erfurt), Die Andislebener Bache 199

Besprechungen

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Bd. I: Vokalwerke Teil 1–4. Leipzig und Frankfurt am Main: Peters 1986–1989. 1724 S. (*Robert L. Marshall*, West Newton/MA) 207
E. Eugene Helm, Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach, New Haven: Yale University Press 1989 (*Peter Wollny*, Cambridge/MA) 215
Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, herausgegeben von Ernst Suchalla, Tutzing: Schneider 1985. – Nachtrag zur Besprechung BJ 1989, S. 240–250 (*Stephen L. Clark*, Saratoga Springs/NY) 223

ABKÜRZUNGEN

AfMf = *Archiv für Musikforschung*

AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*

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. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska Kraków)

BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986ff.

Bd., Bde. = Band, Bände.

BG = *J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899

BJ = *Bach-Jahrbuch*

Bl., Bll. = Blatt, Blätter

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

BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982ff.

BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*

Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972

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 versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.

Dürr KT = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. Erläutert von Alfred Dürr*, Kassel, München 1985

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
Fs.	=	Festschrift
Gerber NTL	=	Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
H.	=	E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
Hrsg., hrsg.	=	Herausgeber, herausgegeben
Hs., Hss., hs.	=	Handschrift(en), handschriftlich
HWV	=	Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels*, Kassel etc. und Leipzig 1978–1986 (Händel-Handbuch, Bd. 1–3)
JAMS	=	*Journal of the American Musicological Society*
Kobayashi Chr	=	Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: Bach-Jahrbuch 1988, S. 7–72
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.
New GroveD	=	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editor: Stanley Sadie*, London 1980
RiemannL	=	*Riemann Musiklexikon, 12. Auflage*, Mainz 1959–1975
RISM	=	*Repertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
Schulze Bach-Überlieferung	=	Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
Spitta I, II	=	Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
SPK	=	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
T.	=	Takt(e)
TBSt 2/3, 4/5	=	*Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg.* 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
TVWV	=	Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983
Wq	=	Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964

Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung

Von Hans Joachim Kreutzer (Regensburg)

Die Musik Johann Sebastian Bachs ist, vergleicht man sie mit dem Œuvre anderer Komponisten, in außergewöhnlich hohem Ausmaß von Sprache bestimmt. Das gilt nicht nur für Bachs textierte Kompositionen, sondern selbstverständlich auch für seine Choralbearbeitungen für Orgel. Ja, darüber hinaus ist sogar erwogen worden, daß Spielregeln sprachlicher Logik, wie sie in der Rhetorik gelehrt wurden, auch für reine Instrumentalwerke Bachs, namentlich für das Musikalische Opfer, strukturbestimmend sein könnten. Auch wenn diese Hypothese letztlich nicht zu sichern ist, sie veranschaulicht immerhin den Allgemeinheitsgrad der in diesem Jahrhundert wirkungsgeschichtlich festgelegten Auffassung von der besonderen Bedeutung der Sprache für musikalische Strukturen bei Bach.[1] Daß jedenfalls der bildhafte Ausdruck, dessen fundamentale Bedeutung für die Themenbildung Bachs Albert Schweitzer entdeckt hat, auch unabhängig von möglichen detaillierteren Analogien zwischen rhetorischen und musikalischen Strukturen eindeutig sprachbestimmt ist, liegt außer jedem Zweifel.

Gleichwohl, die Nachwirkung Bachs scheint weitgehend auf seiner Musik allein zu beruhen. Die Texte, die Bach vertont hat, sind demgegenüber geschichtlich stark verblaßt. Sie wirkten von jeher, nicht nur auf uns heute, ungleich altertümlicher als die Kompositionen. Heute sind sie auch für den literarhistorischen Fachmann auf weite Strecken kommentierungsbedürftig. Für das relativ früh einsetzende wirkungsgeschichtliche Versinken der Texte Bachs gibt es, in aller Kürze gesagt, drei verschiedene Gründe. 1. Einschnei-

---

[1] Nach dem Vorgang Warren Kirkendales (*Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach*, JAMS 32, 1979, S. 1–44) hat Ursula Kirkendale im folgenden Jahr in der gleichen Zeitschrift das Musikalische Opfer als eine bewußte Anwendung bestimmter Partien der *Institutio oratoria* Quintilians interpretiert (*The source for Bach's ‚Musical Offering', The ‚Institutio oratoria'* of *Quintilian*, JAMS 33, 1980, S. 88–141) und diese Auffassung später andernorts weiter präzisiert. – In sich selber schlüssig ist diese Auffassung nur unter der Voraussetzung einer ganz bestimmten Anordnung der Überlieferung, die aber ihrerseits – bei gegenwärtigem Kenntnisstand – nicht abschließend zu sichern ist. Eine direkte Übertragung der Interpretation auf die Edition, die Ursula Kirkendale gefordert hat, ergäbe eine Petitio principii: eine allenfalls denkbare Folgerung würde zur Voraussetzung erhoben. Ohne philologische Absicherung gelangt man bei diesem Interpretationsansatz aus dem Stande der Hypothese nicht hinaus.

Ganz allgemein würde man sich in der Frage, wie es um Bachs Kenntnis und Anwendung der Rhetorik stand, zusätzliche Beweisstücke von anderer Ebene wünschen. Die vorhandenen und durchaus glaubwürdigen Aussagen sind leider inhaltlich unbestimmt. Natürlich enthält die Rhetorik nicht nur die Lehre vom Aufbau der Redeteile; diese war in Deutschland auch noch im 19. Jahrhundert Allgemeinbestand eines guten Gymnasialunterrichts, beispielsweise in der sogenannten Chrienlehre.

dende sprach- und stilgeschichtliche Erneuerungen der deutschen Literatur machen sich um 1740 bemerkbar, doch schon in Bachs unmittelbarer Umgebung, etwa bei Gottsched, zeigen sich vorbereitende Tendenzen. 2. Mit der aufkommenden Empfindsamkeit verblassen sowohl religiöse Inhalte der Literatur als auch daran ausgerichtete Leseinteressen. 3. Innerhalb des literarischen Gesamthaushalts besitzt religiöse Gebrauchsliteratur gleichsam von Natur einen stark traditionalistischen Grundzug. Moderne oder auch nur zeitgenössische literarische Tendenzen lassen sich hier weniger finden.

Dahinter steht ein generelles Problem: wenn wir versuchen, Entscheidungen nachzuvollziehen, die ein Komponist getroffen hat, der Literatur in großen Mengen quasi verbrauchte, dann versuchen wir, allgemeiner gesprochen, das Zusammenspiel der Künste in ihrer Geschichte zu verstehen. Jeder Versuch dieser Art stößt auf bestimmte Hindernisse, von denen eines immer wiederkehrt, das ist die Vorstellung von der Gleichzeitigkeit des Gleichwertigen. Instinktiv hegen wir die Erwartung, daß in aller Regel das Genie auf der Suche nach dem kongenialen Partner sei, daß letztlich also die Entwicklung der Literatur und die der Musik annähernd parallel verlaufen. Das ist aber selten genug der Fall. Infolgedessen bereiten alle Kompromisse und Inkongruenzen dem historischen Verstehen die größten Schwierigkeiten. Solange Schubert Goethe-Gedichte vertont, fühlt sich der Kritiker sicher. Sobald er aber angeben soll, warum Schuberts Mayrhofer-Lieder auch nicht schlechter sind als die Gesänge des Harfners aus dem „Wilhelm Meister", gehen ihm rasch die Kategorien aus.

Die Bündnisse, die der komponierende Johann Sebastian Bach mit der Literatur seiner Zeit eingegangen ist, führen uns in unwegsames Gelände. Wir haben es praktisch so gut wie nie, so einfühlsam man auch auf historische Bedingtheiten achten mag, mit Literatur von Rang zu tun, auch nicht im Sinne der Zeit. Die Literaturwissenschaft hat in den vergangenen zwanzig Jahren über Trivialliteratur viel gearbeitet und noch mehr geredet, das heißt, sie hat überwiegend Postulate aufgestellt, aber sie hat sich mit Vorliebe für solche Formen interessiert, die aus der poetischen Literatur abgeleitet sind. „Gebrauchsliteratur" – und das ist der übergreifende und neutralere Begriff – liegt nach wie vor unterhalb der wissenschaftlichen Interessenschwelle. Allenfalls Opernlibretti haben eine gewisse Aufmerksamkeit gefunden. Das nötigt zur Behutsamkeit, wenn wir unsere Leitfragen verfolgen: was für Literatur hat Bach angezogen? Suchte er nach Äquivalenten zu seinem Kompositionsstil? Ist er überhaupt nach persönlichen, nach Geschmackskriterien vorgegangen? In welchem Umfang hatte er denn eigentlich Wahlmöglichkeiten?

Eine Literaturgeschichte Leipzigs enthielte nicht wenige große Namen der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, jedoch zum Teil in recht spezieller Position. Ungefähr vom Ende der zwanziger Jahre bis gegen 1740 reformierte und beherrschte Johann Christoph Gottsched die Literatur im deutschen Sprachgebiet. In Bachs letzte Lebensjahre aber fallen dann die frühen Veröffentlichungen der Leipziger Studenten Lessing und Klopstock, also auch schon die literarische Anakreontik und Empfindsamkeit. Aber Berührungen gibt es nur wenige. Das Leipzig, das Bach 1723 betrat, war im deutschen Sprachraum wesentlich ein Zentrum gelehrter Buchproduktion.

Die uns bekannten literarischen Partner Bachs erscheinen in unseren Literaturgeschichten wenn überhaupt, dann ausnahmslos nicht in einer Position, die an Bach, das heißt an seine Ausnahmestellung für die Musikgeschichte erinnerte. Den Musikwissenschaftler wird die literarhistorische Einschätzung dieser Autoren durchweg überraschen. Christian Friedrich Hunold-Menantes ist vielleicht der einzige Bachsche Textdichter, der über einen traditionell unangefochtenen Platz in unseren Literaturgeschichten verfügt – dies aber in der Geschichte des Romans, daneben aber auch in der Geschichte der Poetik, mit seinem Lehrbuch „Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen [. . .]".[2] Damit steht er in der Nähe und auch Nachfolge Erdmann Neumeisters, der jedenfalls dem Fachmann für die Frühgeschichte der deutschen Literaturgeschichtschreibung bekannt ist.[3] Christian Friedrich Henrici, also Picander, der Textdichter, den Bach am meisten beschäftigte, kommt nur in literarhistorischen Fußnoten vor, ausgenommen, daß – vor bald einem Jahrhundert – ein Leipziger Student sein Studium mit einer Dissertation über ihn beschloß.[4] Die Bach-Forschung hat ihn traditionell mit gemäßigter Indignation betrachtet. Er verdiente eine sorgfältige Beachtung in der Geschichte des deutschen Lustspiels. Sie ist ihm bisher nicht zuteil geworden. Außerdem, ja vor allem muß er heute als Schriftstellertypus, unter literatursoziologischen Kriterien, interessieren. Seitdem nun 1970 mit Georg Christian Lehms ein nicht unwichtiger weiterer Autor Bachscher Kantaten ans Licht getreten ist,[5] haben wir als Nebenresultat ein gewichtiges Beweisstück für die Erforschung des Themas „Die Frau in der Literatur" schon vor 275 Jahren, in Gestalt eines Kompendiums über 620 in- und ausländische Dichterinnen. Lehms setzt sich darin die Bekämpfung des Vorurteils zum Ziel:

„daß ein Frauenzimmer so wenig tüchtig zum Studieren/ als ein verächtlicher Zaun-König in die Sonne zu sehen [. . .] gleich als wenn dieses edle und vortreffliche Geschlecht nur mit den blinden Maulwürffen im Finstern herumkriechen/ und sich seines ihm von Gott so wohl/ als den Männern verliehenen Verstandes nicht bedienen dürffte."[6]

Lehms' Lexikon war kein Einzelgänger in der Zeit, voraus ging ihm ein ähnlich

---

[2] Hamburg 1707.

[3] In einem gut kommentierten Neudruck und mit Übersetzung ist zugänglich: *De POETIS GERMANICIS* Hujus seculi praecipuis *DISSERTATIO COMPENDIARIA*, Halle 1695, hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern und München 1978.– Lesenswert die wohlabgewogene Studie von Helmut K. Krausse, „*Die unverbotne Lust*". *Erdmann Neumeister und die Galante Poesie*, in: Daphnis 9, 1980, S. 133–161. Hier auch eine sorgfältige Darlegung der Zusammenhänge, in denen der Text von „Willst du dein Herz mir schenken" steht (S. 149–157). – Vgl. vom selben Verfasser die umsichtige Studie *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, S. 7–31.

[4] P. Flossmann, *Picander (Christian Friedrich Henrici)*, Dissertation, Leipzig 1899.

[5] E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18.

[6] *Teutschlands Galante Poetinnen. Mit ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieusen Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche/ ausgefertiget*, Frankfurt/M. 1715, Vorrede b 1 recto und verso. – Ein Reprint, leider ohne jede kommentierende Bemerkung, erschien Leipzig 1973.

geartetes von Johann Caspar Eberti.[7] Wir stoßen interessanterweise gerade auf dieses Thema, die Frau als Schriftstellerin, in Bachs engster persönlicher Umgebung in Leipzig von neuem.

Bach hat mehr als ein Vierteljahrhundert, die gute Hälfte seiner produktiven Jahre, an einem Brennpunkt des deutschen literarischen Lebens verbracht. Deshalb erscheint es geboten, sich in diesem Versuch zunächst auf einige exemplarische Punkte in Bachs Verhalten innerhalb des literarischen Lebens in Leipzig zu konzentrieren. Ich gehe dabei in folgenden Schritten vor:

1. Was war das für eine geistige Welt, in die Bach – bis dahin fürstlicher Hofkapellmeister – 1723 eintrat, als er das Amt des städtischen Musikdirektors, das Amt des Kantors und zugleich das eines Lehrers an der Schule zu St. Thomas übernahm?
2. Was brachte Bach für Vorstellungen von den Textvorlagen, wie er sie benötigte, mit? Hat er diese Vorstellungen in seiner Leipziger Zeit verändert und weiterentwickelt? Was verstand Bach speziell unter einer Kantate?
3. Näher betrachtet seien drei Leipziger Autoren, die für Bach gearbeitet haben, Christiane Mariane von Ziegler, Picander und Johann Christoph Gottsched.
4. Da der Begriff „Literatur" bei Fragestellungen wie dieser zweckmäßigerweise weit gefaßt werden soll: was besagen zeitgenössische Urteile über Bach in historischer Hinsicht? Kann man ihnen etwas über seinen geschichtlichen Ort entnehmen?

Erstens: Als Bach 1723 von Köthen nach Leipzig ging, vertauschte er die Welt der Hofkultur nicht nur mit der des Stadtbürgertums, sondern auch des genaueren mit der der Gelehrsamkeit. Den politisch-sozialen Gegensatz hat Bach gesehen. Man erkennt das in der vielzitierten Wendung in dem Brief, den er – interessanterweise bereits auf der Suche nach erneuter Veränderung – am 28. Oktober 1730 an den einstigen Mitschüler Erdmann richtete: „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden [. . .]".[8] Der Wechsel von Köthen nach Leipzig hätte durchaus ein Schritt von geschichtlicher Bedeutung, nämlich aus der barocken Kultur in die Welt der Aufklärung werden können, doch von Parteinahme für den Fortschritt klingt in Bachs Worten nichts an, hier ganz sicher nicht und anderswo auch nicht. Sein Beweggrund für den Wechsel in die Großstadt war zunächst der Wunsch nach Stellenverbesserung, das heißt, nach einer beruflichen Position mit ausgreifenderen Möglichkeiten. Die Kunstgeschichte hat neuerdings den Begriff des „Hofkünstlers" entdeckt und geschichtlich genauer begründet – nicht nur die Bach-Forschung könnte davon profitieren.[9]

---

[7] *Eröffnetes Cabinet Deß Gelehrten Frauen-Zimmers/ Darinnen Die Berümtesten dieses Geschlechtes umbständlich vorgestellet werden*, Frankfurt und Leipzig 1706. – Reprint, mit Einleitung und Register hrsg. von Elisabeth Gössmann, München 1986 *(Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung. 3.)*.

[8] Dok I/23, S. 67.

[9] Die Studie von Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, bezieht sich historisch auf Renaissance und Frühe Neuzeit. Sie bietet gleichwohl prin-

Der Schritt Bachs zeugt von Selbstbewußtsein. Künstlerisch war Bach mit 38 Lebensjahren weitgehend fertig geprägt, wenn auch durch Positionen in kleinen mitteldeutschen Städten und Residenzen. Die Stellung eines Generalmusikdirektors, in moderner und zugegeben ungenauer Terminologie, erforderte, über das Können hinaus, auch immense Arbeitskraft und vor allem Organisationsgabe. Ob Bach vorweg schon klar war, daß er sich in Leipzig in eine schiefe, auf die Dauer unhaltbare Position in der doppelten Abhängigkeit von zwei Institutionen begab, ist schwer zu sagen. Seine Stellung als dem Rat unmittelbar verantwortlicher Director musices war mit seiner dienstlichen Einbindung in das Kollegium der Thomasschule objektiv nicht zu vereinen. Gewisse Risiken muß er sehenden Auges eingegangen sein, denn in seinem Anstellungsrevers verpflichtete er sich, genau so nicht zu komponieren, wie er es bisher getan hatte und sicher weiterhin vorhatte, nämlich „opernhafftig" – das Wort kennzeichnet prägnant den Stil seiner Kantaten und Passionen im zeitgenössischen Verständnis. Niemand aber konnte 1723 voraussehen, daß Bach sich überhaupt nur für ein gutes halbes Dutzend Jahre mit seiner vollen Energie auf die Kirchenmusik werfen würde. Die Maske des „Erzkantors" ist Bach erst von dem Künstler-Heroenkult des 19. Jahrhunderts aufgesetzt worden. Ab 1729 widmet Bach sich in starkem Maße bürgerlich-professioneller Musikorganisation, indem er das Collegium Musicum Georg Balthasar Schotts übernahm.[10] Ab 1740 begibt er sich dann „in eine Art von selbstverordnetem Quasi-Ruhestand", mit Christoph Wolffs Formulierung, dann treibt er nur noch Dinge, „die ihm persönlich – nicht dienstlich – wichtig erscheinen".[11] Das bedeutet: Bachs praktischer Umgang mit der Literatur in Leipzig erstreckte sich zeitlich nur über eine kurze Spanne.

Unter den großen bürgerlichen Handelsstädten im deutschen Sprachgebiet nahm Leipzig im 18. Jahrhundert vielleicht den ersten Rang ein.[12] Hamburg, die ernsthafteste Konkurrentin, besaß zwar gleichfalls ein Theater, aber keine Universität, Zürich hingegen fehlte sogar beides. Die Leipziger Oper war durch den Studenten Telemann in allgemeines Ansehen gebracht worden, das auch bis zu den zwanziger Jahren anhielt. Als das Haus 1720 geschlossen wurde, fing Bach die studentischen Musiker gleichsam ab und verstärkte mit ihnen fortan das Collegium musicum. Die Stadt hatte ihr eindrucksvolles Äußeres am Ende des 17. Jahrhunderts gewonnen; die Anspielung auf Paris in Goethes „Faust", in der Szene „Auerbachs Keller", ist durchaus ernstgemeint. Mancherlei Industrie, die Messen, die Rolle als Buchhandelsmetropole trugen wesentlich zum städtischen Selbstbewußtsein bei. Indes, eine im genauen Wortsinne bürgerlich geprägte Literatur ist in Leipzig nicht entstanden. Literatur produzierten einerseits die Professoren, andererseits die Studenten, beide Gruppen

---

zipielle Anstöße, das Verhältnis von Hof und Künstler auch im 18. Jahrhundert neu zu überdenken.

10 W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum"*, BJ 1960, S. 5–27.

11 *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 21–31.

12 Nach wie vor nützlich und anschaulich: Ernst Kroker, *Handelsgeschichte der Stadt Leipzig. Die Entwicklung des Leipziger Handels und der Leipziger Messen von der Gründung der Stadt bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1925 (Beiträge zur Stadtgeschichte. 7.).

mit sehr unterschiedlichen Zielsetzungen. Eine Physiognomie von bestimmterem Umriß hat Leipzig im Zeitalter der Aufklärung nicht erlangt. Das hat Georg Witkowski schon 1909 präzise gesehen:

„An sich ist die Geschichte der literarischen Entwicklung Leipzigs wenig erfreulich. Es fehlt an führenden Gestalten, an innerer Energie und an Wirkung nach außen. Jedes kräftige Wollen, jede neue Geistesrichtung begegnet ängstlicher Zurückhaltung, versteckter und offener Feindschaft. Universität und Buchhandel, die Messen und der früh errungene großstädtische Charakter des äußeren Daseins boten scheinbar günstige Vorbedingungen eines regen und eigenartigen literarischen Lebens; aber nur in wenigen kurzen Zeiträumen haben einzelne dieser Faktoren genügende Kraft erlangt, um die inneren Widerstände zu überwinden."[13]

Löst man die einzelnen, bedeutenderen Namen heraus, zeigt sich natürlich einiger Glanz: Lessing, Rabener, Mylius, Ebert, Cramer, Klopstock, Zachariae, schließlich auch Goethe. Wir müssen aber grundsätzlich davon ausgehen, daß Bachs Partizipation an der literarischen Produktion stets in Institutionen eingebunden war: Kirche, Schule, Gottesdienst, öffentliche Feiern.

Die Leipziger Universität wird nicht übermäßig günstig beurteilt. Ihr Selbstbewußtsein scheint ihre Bedeutung übertroffen zu haben. Von einem späteren Zeitpunkt an, etwa seit den vierziger Jahren, muß die Universität auf die Studenten ausgesprochen altertümlich gewirkt haben. Man mag sich fragen, ob die Universitätssatire in Goethes „Faust" so hätte geschrieben werden können, wenn Goethes Vater seinen Sohn an eine der damals modernen Universitäten geschickt hätte, nach Halle oder gar nach Göttingen. – Leipzig war keine von begüterten Studenten bevorzugte Universität. Gerade für ärmere Studenten war ihre Lage in der Großstadt, in der Buchhandelsstadt, sehr wichtig, denn damit boten sich viele Verdienstmöglichkeiten. Der begabte Henrici wechselte bezeichnenderweise rasch von der reinen Landesuniversität Wittenberg nach Leipzig.

Die von Studenten geschaffene Literatur Leipzigs gehört in das Gebiet, das wir heute Dichtung nennen, mit markanten Höhepunkten, sei es des unmittelbaren Widerspruchsgeistes, so bei Christian Reuter, sei es des Durchbrechens von Traditionen, so bei Johann Christian Günther. Die gelehrte Schriftstellerei der Professoren war noch vielfach lateinisch. Das aber bedeutet: sie war europäisch. Zu jeglichen öffentlichen Unternehmungen der Studentenschaft war ausschließlich der Adel imstande. Praktische Unterstützung, etwa bei der Mitwirkung in der Kirchenmusik, fand Bach bei der unteren sozialen Schicht.[14] Ein geistiges Klima, ein herrschender literarischer Geschmack, läßt sich für den kurzen Zeitraum, in dem Bach in seinem Leipziger Amt Texte benötigte, nicht leicht beschreiben, auch weil die Literaturgeschichtschreibung es an solchen Hilfen

---

[13] *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig und Berlin 1909 (Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig. 17.), S. XXII.

[14] Eine solide Zusammenfassung von Quellenmaterial bietet Wilhelm Bruchmüller, *Der Leipziger Student 1409–1909*, Leipzig 1909 (Aus Natur und Geisteswelt. 273.). – Einen präzisen Einblick in das Kernthema vermittelt Hans-Joachim Schulze, *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52.

dafür hat fehlen lassen, die wir heute als unerläßlich ansehen. Sie teilt uns nämlich für gewöhnlich nicht mit, was sich in einem bestimmten Zeitraum überhaupt im Gebrauch befand und zur Wahl stand, und zwar dadurch, daß es gedruckt und wieder gedruckt und gekauft wurde. Wir müssen für Bachs frühe Leipziger Jahre mit dem gleichzeitigen Auftreten von spätbarocken und frühen aufklärerischen Themen und Stilzügen rechnen. Das bedeutet zugleich: auch in der Diskussion um Bachs Verhältnis zur Literatur geht es um den Gegensatz von Alt und Neu.

Dieses Informationsdefizit kann man sich veranschaulichen an der Druckgeschichte der berühmtesten und umfänglichsten der Serienanthologien des frühen 18. Jahrhunderts, der sogenannten Neukirchschen Sammlung.[15] Ihr erster Band erschien 1695. Damals dokumentierte sie den Stil der – seit Bouterwek so benannten – „Zweiten Schlesischen Schule" auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. Seit Gottsched wird dieser Stil mit dem Begriff „Schwulst" abgewertet, mit Gottsched entstand zugleich die wertende Bevorzugung der älteren, maßvolleren Richtung des Martin Opitz; sie besteht, teils latent, noch heute. Mit ihrem siebten und letzten Band 1727 war die Anthologie dann aber in die Hände der Gottschedianer geraten.[16] Alle Bände wurden jedoch auch weiterhin aufgelegt, bis in die vierziger und fünfziger Jahre. Der geschichtliche Geschmackswandel war also für das zeitgenössische Publikum wegen des fortdauernden Nebeneinanders aller seiner Stufen im Angebot des Buchmarkts allenfalls auf den zweiten Blick zu erkennen. Der produzierende Musiker hatte innerhalb dieser Gleichzeitigkeit des historisch Ungleichzeitigen eine Fülle von Einzelentscheidungen zu treffen. Das war insbesondere in der relativ unkonturierten Masse geistlicher Gebrauchsdichtung keine leichte Aufgabe.

Zweitens: Was verstand Bach unter einer Kantate? Als Bach sein Leipziger Amt antrat, war seine Auffassung vom „Geistlichen Konzert", das ist der historisch adäquate Terminus für das, was wir „Kantate" nennen, weitgehend gefestigt.[17] Der entscheidende Entwicklungssprung lag im Jahr 1714. Damals übernahm Bach das Neumeistersche Prinzip, das heißt, Rezitativ und Arie wurden zu Konstituenten seiner Kantaten, auch der Großformen des Oratoriums und der Passionsmusiken.[18] Auch Bachs wichtigster Textdichter bis zu

---

15 Stilgeschichtlich analysiert von Joachim Schöberl, *‚liljen-milch und rosen-purpur'. Die Metaphorik in der galanten Lyrik des Spätbarock. Untersuchung zur Neukirchschen Sammlung*, Frankfurt/M. 1972.

16 Eine Einführung in die komplizierte Geschichte der Drucke, Nachdrucke und Konkurrenzdrucke enthält das Vorwort zur Neuausgabe, hrsg. von Angelo George de Capua und Ernst Alfred Philippson, *Benjamin Neukirchs Anthologie*, Tübingen 1961 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. N.F. 1.), insbesondere S. VII–XVII.

17 Hierzu des genaueren Ferdinand Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, Dissertation, Bonn 1967, S. 3ff.

18 Die nach wie vor beste Übersicht über die Entwicklungslinie findet sich bei Alfred Dürr, *Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik am Weimarer Hof zur Zeit J. S. Bachs*, zuerst erschienen Mf 3, 1950, S. 18–26, nunmehr in: A. Dürr, *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, Kassel etc. 1988, S. 15–21.

diesem Zeitpunkt, Salomo Franck, übernimmt ab 1715 das gleiche Verfahren. Aus der älteren Kantatenform nach motettischem Muster blieben sowohl das Bibelwort wie die freie Chordichtung, aber auch die Choraldichtung zur weiteren Verfügung frei. Die Fülle der Kombinationsmöglichkeiten scheint unendlich. Es ist praktisch unmöglich, ein bestimmtes Formschema zu benennen, das es uns erlauben würde, für die Kantatendichtung einen Gattungsbegriff aufzustellen. Aber unsere Auffassung von der „Form" oder dem „Aufbau" einer Kantatendichtung ist auch historisch gar nicht adäquat. Eine Kantate existiert nicht an sich selber. Sie ist funktionaler Bestandteil eines Vorgangs.

Die Bachschen Kantaten werden vom heutigen Publikum als Kunstwerke mit einem gewissen unbestimmten religiösen Timbre aufgefaßt. Sie sind ursprünglich in ihrer ganz überwiegenden Mehrheit auf ihre Bestimmung als funktionale Teile des Leipziger Gottesdienstes hin konzipiert worden. Hauptstück und Mittelpunkt des Gottesdienstes war eine Predigt von nicht unter einer Stunde Dauer; in Worten Arnold Scherings, sie „machte die Gemüter mürbe und empfänglich für die Bedeutung des jeweiligen Feiertags".[19] Die Predigt wurde eingerahmt durch die Aufführung einer zweiteilig angelegten Kantate oder aber durch zwei Kantatenaufführungen, eine vor, eine nach der Predigt. Der letztere Fall muß häufig eingetreten sein, das haben Berechnungen auf der Grundlage der Angabe des Nekrologs gezeigt, nach denen ursprünglich fünf annähernd vollständige Kantatenjahrgänge Bachs existiert haben.[20]

Bach konnte über Textwahlfragen allenfalls in zweiter Linie nach künstlerischen Kriterien oder gar nach eigenem literarischem Geschmack entscheiden. Die Ordnung des Kirchenjahrs, die Bibellesungen mit den sich daraus ergebenden Themen der Predigten, nicht zuletzt theologische und möglicherweise auch persönliche Charakteristika der Prediger legten Bach vorweg weitgehend fest. Berücksichtigt man schließlich den unvorstellbaren Zeitdruck, unter dem die Hauptmasse der Kantaten entstanden ist, dann gewinnt der Terminus „Gebrauchsliteratur" überraschend handwerklich-alltägliche Dimensionen. Vom Textdichter wurden vor allem Geschicklichkeit und Einpassung in eine gegebene Konstellation verlangt, nicht etwa ausgeprägte schriftstellerische Eigentümlichkeit. Diese hätte den Produktionsprozeß sogar stören können. Die Entstehungssituation erzwang ja geradezu den Ad-hoc-Eingriff in den Text während des Kompositionsvorgangs, sei es durch den Komponisten, sei es durch den Textverfertiger – der Begriff „Dichter", der hier seit alters im Schwange ist („Textdichter"), ergibt, genau betrachtet, eine contradictio in se, die ungewollt Verlegenheit anzeigt.

Die einzelnen Elemente der Kantate stehen nicht in einem schematisierbaren Verhältnis zueinander. Die Kantate besitzt im strengen Wortsinne keinen Aufbau. Man versteht das „Geistliche Konzert" im Sinne Bachs am besten als ein Verfahrensprinzip. Eine Kantate stellt einen Prozeß dar, der sich zwischen

---

[19] *Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926 (Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig. [30].), S. 12.

[20] Zum Stand der Diskussion vgl. Christoph Wolff, *Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?*, BJ 1982, S. 151f., und Alfred Dürr, *Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?*, BJ 1986, S. 121f.

mehreren Sprechern abspielt, die gewissermaßen auf verschiedenen Ebenen stehen. In seinem Grundzug bildet dieser Prozeß das dialogische Geschehen zwischen Prediger und Gemeinde ab, zwischen Verkündigung und Hören des Wortes. Die Kantate selbst ist so etwas wie ein Abbild der Gottesdienstform, deren Bestandteil die Aufführung des Werks war. Der dialogische Prozeß veranschaulicht die Aufnahme des Wortes sowohl bei der Gemeinde im ganzen als auch bei ihren einzelnen Gliedern.

Ausgerechnet der Erfinder des modernen Aufbauprinzips der Kantate, Erdmann Neumeister, hat Mißverständnisse über das Verhältnis der Kantate oder des Oratoriums zur Oper und damit auch zum Drama heraufbeschworen mit seiner vielzitierten Wendung:

„Soll ichs kürzlich aussprechen, so siehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt."[21]

Die Neumeistersche Kantate sieht, mit ihrem Wechsel von Rezitativ und Arie, in der Tat so aus wie ein herausgelöster Abschnitt aus einer Oper. Aber nichts nötigt zu der Annahme, daß Neumeister mit diesem Satz eine Definition liefern wollte, und in Wahrheit verläuft zwischen Oper und Kantate eine scharf gezogene Trennlinie.

Auch wenn einer Kantate oftmals so etwas wie eine „Geschichte", zumindest aber ein Geschehensablauf zugrundeliegt, kann sie doch vollständig unabhängig von jedweder „Handlung" existieren. Sie enthält lediglich die polyperspektivischen Reaktionen der „betrachtenden" Seele auf das verkündete Wort. Darin stimmt sie übrigens mit dem Drama der Empfindsamkeit überein, das in seiner reinsten Form bei Klopstock auftritt. Bei Bach finden sich die im geistlichen Sinne „betrachtenden" Individuen noch einmal in einer besonderen Form wieder, nämlich als Gemeinde, in dem Choral, der für Bach unverzichtbar war. Teils hat er seine Textdichter augenscheinlich zur Verwendung des Chorals gedrängt. Wenn Choräle in seinen Vorlagen fehlten, wie in der Matthäus-Passion, für die Henrici keine angegeben hatte, fügte er sie selber hinzu. Der Choral erst gibt den Kantaten Bachs ihr geschichtliches Profil; sie sind eine radikal reformatorische Erscheinung. Deshalb sind Bachs Kantaten nicht ohne einschneidende Sinnverluste in beliebige Umgebung versetzbar.

Drittens: An drei Fällen, unterschiedlichsten Gewichts, seien nun ganz konkret Leipziger literarische Partner Bachs vorgestellt: Mariane von Ziegler, Christian Friedrich Henrici und Johann Christoph Gottsched.

Christiane Mariane von Ziegler hat nach Umfang wie Eigenart ihrer Produktion einige Aufmerksamkeit auf seiten der Literaturwissenschaft verdient. Der erste Versuch dazu, von Engagement mehr getrübt als getragen, ist gründlich fehlgeschlagen.[22] Von Mariane von Ziegler hat Bach eine Serie von

---

[21] Hier zitiert nach Zander, a.a.O., S. 11f.

[22] Magdalene Heuser widmet ihr einen kurzen Abschnitt in der Aufsatzsammlung von Gisela Brinker-Gabler, *Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1988, S. 295–302. Leider geht die Verfasserin weder auf Texte ein noch auf literatursoziologische Umstände.

neun aufeinanderfolgenden Kantaten vertont, vom 22. April („Ihr werdet weinen und heulen") bis zum 27. Mai 1725 („Es ist ein trotzig und verzagt Ding"). Mariane von Ziegler hat ihre Musikliebe und eigene Musikausübung vielfach bezeugt, beispielsweise in der Vorrede ihrer ersten Sammlung, „Versuch In Gebundener Schreib-Art".[23] Dort spricht sie auch von persönlichen Besuchen durchreisender Virtuosen.[24] Der Text einer Kantate „Zu einer Garten-Music" thematisiert die konkrete Aufführungssituation einer der bei den Leipziger Patrizierfamilien so beliebten Freiluftmusiken.[25] Ein halbes Jahrhundert später, wenn also Bach in Mozarts Zeit gelebt hätte, wäre es vorstellbar gewesen, daß er diese gedichtete Situation als solche zum Gegenstand einer Komposition gemacht hätte, aber – zweckfreie Vertonungen, Textvertonungen ohne äußeren Anlaß gibt es von Bach nicht. So gesehen war er ein „Casualkomponist", um den zeitgenössischen Begriff „Casualdichter" aus der literarischen Kritik auf ihn zu übertragen; damit entsteht freilich ein ganz eigenartiges Spannungsverhältnis. Auf die Übersendung einer Komposition antwortete die Ziegler in ihrem Gedicht „Antworts-Schreiben":

Du weist, daß mich nichts mehr als die Music kan laben,
Denn dieses Element ernehret Seel und Geist.
Es kan mir in der That kein größrer Dienst geschehen,
Als wenn ich, wie du selbst davon kanst Zeuge seyn,
Vom lieben Noten-Volck mich soll umringet sehen,
Ich räumte, gieng es an, ihm alle Zimmer ein.[26]

Diese Species von Gelegenheitsgedicht ist gattungsgeschichtlich eine Besonderheit: die Ziegler bestimmt nämlich grundsätzlich selber, welche Anlässe sie mit einer Dichtung hervorhebt. Die Tochter des früheren Bürgermeisters Romanus entstammte einer der ersten Familien der Stadt und war überhaupt eine überaus intelligente Person von großer innerer Unabhängigkeit, die sie in ihrem komplizierten Lebenslauf auch immer wieder erweisen mußte. Sie führte keine Aufträge aus, und sie wird für ihre Texte selbstverständlich auch nicht bezahlt. Im Sinne der Zeit sind das also keine „echten" Gelegenheitsgedichte; ein halbes Jahrhundert später, unter Goetheschem Vorzeichen, hätte man sie schon anders beurteilt, angemessener.
Ihre neun Kantaten, die Bach 1725 komponierte, hat sie 1728 gedruckt. Die

---

[23] Leipzig 1728, fol.) ( ) (4 verso.

[24] Im gleichen Zusammenhang sagt sie: „Ich halte diesemnach die so genannten Herrn Virtuosen, die mir zum öfftern bey ihren Hierseyn u. Durchreisen die Ehre ihres Zuspruchs gönnen, so werth, daß ich vor aller Welt rühmen muß, von ihnen öffters so viel Klugheit erblickt zu haben, und noch zu erblicken, die ich bey manchen Spanischen Sauer-Töpfen so leicht nicht angetroffen habe, [. . .]" (a.a.O., fol.) ( ) (5 recto). Im folgenden vergleicht sie sich selbst ironisch mit der Königin Christine, der man, gleicher Neigung wegen, den Doktorhut verliehen habe.

[25] *Versuch in Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil*, Leipzig 1729, S. 291–301. Die Überschrift ist eine Besonderheit. Alle anderen Kantaten beginnen sogleich mit den ersten Textworten (hier: „KOmmt! ihr Orpheus Anverwandten!").

[26] *Versuch* [. . .] 1728, S. 148.

gedruckten Texte hat man gleichsam mit der Autorität Bachs kritisiert; es ist die Communis opinio, daß dieser selbst in ungewöhnlichem Ausmaß Eingriffe vorgenommen habe. Textkritisch ist das letztlich ungesichert, denn man vergleicht die Varianten stets in der Reihenfolge: erstens Textdruck von 1728, zweitens 1725 bereits komponierter Text. Wir wissen aber im Grunde nicht, was für Textversionen Bach drei Jahre zuvor in der Hand hatte. Bach muß die Änderungen zudem weder selbst, noch muß er sie alleine vorgenommen haben. 1729 veröffentlichte Frau von Ziegler dann einen vollständigen Kantatenjahrgang. Dabei sparte sie diese neun Sonn- und Festtage aus und verwies auf ihren Sammelband aus dem Vorjahr.[27] Es war vielleicht ihr geschichtlicher Unstern, daß Bach dann, etwa gegen 1728, zu kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Picander gelangte. Sie scheint selber gezweifelt zu haben, ob ihre Texte sich ohne weiteres für eine – wohlgemerkt immer gottesdienstlich gebundene – Vertonung eigneten. Sie hat sie jedenfalls im Vorwort ihrer zweiten Sammlung von sich aus bis zu einem gewissen Grade zur Disposition gestellt:

„Denn diejenigen Künstler und Meister, so mit Musicalischer Ubersetzung und harmonischen lebhafften Ausdruck dergleichen poetischer Wercke beschäfftiget seynd, werden mir vermuthlich die darbey verspührte Länge vor einen grossen Fehler auslegen."[28]

Sie gesteht das auch zu und leitet daraus die praktischen Ratschläge ab, daß man entweder die fertige Komposition teilen und vor der Predigt und während der Kommunion musizieren könne oder daß sich aus den Texten gleich zwei ganze Jahrgänge abteilen ließen; das Bibelwort zum richtigen Sonntag bleibe ja gültig. Natürlich setzt das eine gewisse Lockerheit des äußeren Aufbaus voraus, die aber dem Verfahrensprinzip Kantate durchaus entspricht. Vor allem dürfte eine solche Freiheit der Gebrauchssituation speziell solcher Texte realistisch entsprechen. Es wäre zumindest vorstellbar, daß Bach mit dieser Textdichterin auch über längere Zeit hin zurechtgekommen wäre. Aber man vergleiche einmal ihre Kantate „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist" mit dem Text, den der anonyme Autor für die Bachsche Kantate auf das gleiche Bibelwort (BWV 45) komponiert hat, dann zeigt sich doch deutlich, worin handwerkliche Könnerschaft in der Textherstellung besteht. Unstreitig ist die Mariane von Ziegler der zwanziger Jahre grammatisch-stilistisch auch noch nicht auf der Höhe der Zeit. Was aber die „Länge" ihrer Texte angeht, so beruht diese leider auf dem Wortreichtum der einzelnen Kantatensätze, insbesondere der madrigalischen. Bach hätte weithin am Vers entlang komponieren müssen, ohne die Gelegenheit zu Wortwiederholungen. Diese sind aber grundsätzlich zunächst einmal unerläßlich im Sinne eines intensiven Ausdrucks.

Die Erscheinung einer schriftstellernden Frau war damals neu und wurde diskutiert, sie wurde übrigens auch nachdrücklich gefördert. Das kann man den sehr überlegten Selbstaussagen der Ziegler entnehmen, die auch andeutet, Texte weiblicher Autoren würden in der Regel von geschulten Autoren, das heißt von Männern, durchgesehen:

---

27 Im „Anderen und letzten Theil" von 1729 sind die 9 Sonntage S. 119 nach der Reihe aufgeführt, in folgender Form: „Am Sonntage Jubilate. Besiehe den ersten Theil. pag. 243." usw.

28 *Versuch* [. . .] *Anderer und letzter Theil*, 1729, fol.) (4 verso.

„ICh bin gewiß versichert, daß, so lange sich das Frauenzimmer in die Mode, Bücher herauszugeben, gemenget hat / fast keine einige Schrifft von ihnen zum Vorschein gekommen sey, die nicht vorhero durch eine im Schreiben geübte Manns-Person durchsehen worden wäre."[29]

Die bündigste Formulierung, die sie für das Problem gefunden hat, charakterisiert sie zugleich in ihrem ganzen Habitus, ihrem intellektuellen Personalstil. Der Unterschied zwischen dem männlichen und dem weiblichen Autor sei bloße Konvention des Bildungs- und Erziehungssystems, wörtlich:

„weil, wenn das Frauenzimmer studierete, es auch das Mannsvolck alsdenn im schreiben leicht übertreffen könte, indem ein ungelehrter Mann eben so schlecht zu schreiben scheinet, als ein der gleichen Frauenzimmer, und also wohl der Grund von einer guten Schrifft [also einem guten Stil] die Gelehrsamkeit in der Sprach-Kunst ohnfehlbar seyn muß [und eben nichts Geschlechtsspezifisches]."[30]

Schon ein Jahr später aber legt die Ziegler öffentlich und demonstrativ die Feder nieder. Sie verkündet ihren Entschluß 1729 im Vorwort ihres zweiten Bandes, den sie mit einem Gedicht in sechzehn Strophen „Abschied an die Poesie" enden läßt.

NUn leg ich meine Feder nieder,
Ihr Musen! laßt mich ungedrillt,
Dann habt ihr vollends meine Lieder,
Der Appetit ist gantz gestillt,
Der mir sonst Trieb und Sehnsucht machte,
Als ich, zehlt selbst die Jahre nach,
Mich euch zum Lehrling überbrachte.
Und mich mit euren Printz besprach.[31]

Die begründende Pointe ist ebenso witzig wie beziehungsreich: die Musen hielten es eben grundsätzlich mit den Männern.

Ihr werdt es doch nicht übel nehmen, [redet sie die Musen an]
Wenn ich, wiewohl gantz leiß und still,
Um euren Chor nicht zu beschämen,
Euch was ins Oehrgen sagen will:
Nicht wahr? ihr seyd, gesteht es immer,
Dem Männer Volck weit mehr geneigt,
Und holder, als dem Frauenzimmer,
Wie die Erfahrung täglich zeigt.

Dagegen komme man nicht auf, heißt es mit unüberhörbarem Spott:

Der Vorzug ist sehr groß zu nennen,
Hört nur der Männer Flöten an,

---

[29] Das ist der erste Satz des „Vorberichts" zum „Versuch" von 1728, fol.) (7 recto.

[30] „Vorbericht" zum „Versuch" von 1728, fol.) (8 verso. – Einzig in der Unterschrift der vorangehenden Widmungsvorrede an den Grafen Ernst Christoph von Manteuffel findet sich die vollere Namensform Christiana Mariana, die das erwähnte Sammelwerk von Brinker-Gabler (vgl. Fußnote 22) durchgehend verwendet.

[31] *Versuch* . . . (wie Fußnote 25), S. 438.

Ihr selber müst es mir bekennen,
Daß man nichts netters hören kan.[32]
Was zeigen sie vor Kunst? vor Griffe?
Sie sind an Geist und Feuer reich,
Und wenn man sich zu todte pfieffe,
So spielt man ihnen doch nicht gleich.[33]

Dies ist geschrieben, als Bach einen neuen Kantatenjahrgang, den sogenannten Picander-Jahrgang, die Diskussion um seine Existenz einmal beiseitegesetzt, begonnen hatte. Wenn man wollte, könnte man diese öffentliche Resignation auch direkt auf Picanders Texte beziehen und darin ein Indiz für die tatsächliche Existenz der Bachschen Vertonungen erblicken. Natürlich hat die Ziegler weiter geschrieben und publiziert, indes, nun im Bannkreis Gottscheds.[34] Man kann Mariane von Ziegler keiner sonst noch vorkommenden, sit venia verbo: durch weitere Gattungsexemplare vertretenen gesellschaftlich definierten Rolle als Schriftstellerin in ihrer Zeit zuordnen. Offenbar ist sie ein Einzelfall. Luise Adelgunde Gottsched jedenfalls war ihr Gegenbild, die sich auf eine Schriftstellerei von gelehrter Fundamentierung einließ und, nach eigenem Bekunden, „auf der gelehrten Galeere" verschmachtete. Die Sache der patrizischen Dilettantin, wie man Mariane von Ziegler in bewußter sozialgeschichtlicher Applikation des Begriffs Nobile dilettante nennen müßte, war die Poesie und nur sie. Die Rollen dieser beiden Frauen schlossen einander aus.
Die schriftstellernde Frau konnte zum Gegenstand der Satire werden. Aber das zielte dann nicht auf die Ziegler, sondern eben auf den Typus der Gottschedin, die erst seit 1735 mit dem professoralen Sprach- und Literaturpapst verheiratet war, und deren erstes Lustspiel, „Die Pietisterey im Fischbein-Rocke", 1736 erschienen, sogleich einen handfesten Skandal auslöste – mit gutem Grund erschien das Stück anonym. Im gleichen Jahr druckte Johann Sigismund Scholze-Sperontes seine Liedersammlung „Die singende Muse an der Pleiße", darin das hübsche Murki „Ihr Schönen, höret an/Erwehlet das Studiren", mit der Schlußstrophe, deren Ironie schon an Hohn streift:

Continuirt drey Jahr,
Denn könnt ihr promoviren,
Und andere dociren.
O schöne Musen-Schaar,
Continuirt drey Jahr.
Ich sterbe vor Vergnügen,
Wenn ihr an statt der Wiegen,
Euch den Catheder wehlt,
Statt Kinder Bücher zehlt,
Ich küst euch Rock und Hände,
Wenn man euch Doctor nennte,

---

[32] „Nett" entspricht etwa dem heutigen englischen „neat", also „sauber, akkurat, gepflegt".
[33] Das Gedicht findet sich im „Anderen Theil" des „Versuchs" (1729), S. 438–443.
[34] Nach zehn Jahren erschien eine stattliche Sammlung von Gedichten, Briefen, Kantaten und Reden: *Christianen Marianen von Ziegler, geborenen Romanus, Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede*, Göttingen 1739. – 1730 war Mariane von Ziegler in Gottscheds Deutsche Gesellschaft aufgenommen worden.

Drum Schönste fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.[35]

Die Spuren der Komposition dieses Liedes weisen in die Bachsche Familie, zu den beiden ältesten Söhnen, indirekt sogar auf den Vater. Der Beginn des Liedes ist identisch mit dem Themenkopf eines „Solo per il Cembalo" in Es-Dur in dem zweiten „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach" von 1725.[36] Auch Henrici-Picander war, gleich Mariane von Ziegler, weder Dichter noch Gelehrter. Er steht in vielerlei Hinsicht zwischen den beiden in geschichtlicher Perspektive überragenden Gestalten im Leipzig der Aufklärung, zwischen Bach und Gottsched. Alle drei begannen ihren Leipziger Weg gleichzeitig, wenn auch Bach auf einer ganz anderen Stufe als die beiden um fünfzehn Jahre Jüngeren. Picander gelangte 1727 in ein erstes Amt. Gottsched lehrte zwar schon seit 1724 an der Universität, erreichte eine ordentliche Professur aber erst 1734. Gottsched und Picander haben sich jahrelang in ihren Publikationen polemisch miteinander herumgebissen. In den Jahren ihres Aufstiegs standen sie konkurrierend gelegentlich nebeneinander; 1726 hat der Leipziger Rat Schriften von ihnen sogar einmal gemeinschaftlich konfisziert.[37] An Bachs Hochschätzung für Picanders Können besteht kein Zweifel; das Titelblatt der autographen Partitur der Matthäus-Passion nennt ihn ausdrücklich, was, alleine schon der Einmaligkeit des Vorgangs wegen, auch als Auszeichnung aufgefaßt werden könnte: „Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus." Die Philologen haben sich für ihn nicht interessiert. Karl Goedekes knappe Charakteristik gibt uns heute Rätsel auf: „Er hatte das Unglück, seiner Plattheit durch rohe Schlüpfrigkeit aufhelfen zu wollen. Elender Nachahmer Günthers".[38] Daran wäre natürlich etwas, sofern man Auftrags- und Gebrauchstexte nach Art jüngerer Dichtung als Ausdruck der Autorpersönlichkeit auffassen dürfte. Es wäre unangebracht, wollte man sich über einen Wissenschaftler erheben, der nur diese, aus der Goethezeit überkommene Kategorie kannte.

Picander gehört zu dem intellektuellen und sozialen Bodensatz, für den die Großstadt mit Universität Überlebensmöglichkeiten bot. Seine Tätigkeit, bestehend im Verkauf seines eminenten Talents, Verse zu formulieren, steht einerseits dem Handwerk nahe. Die festlich begangenen Höhepunkte des Lebenslaufs hob man mit gedruckten Carmina aus dem Gleichmaß des Alltags heraus. Das ließe sich mit der Arbeit des Schneiders vergleichen, der Festgewänder herstellt – textus heißt eigentlich Gewebe. Picander führte ein Arbeitsleben von äußerster Härte: „Es ist mir wie einem Postillon gegangen; ich

---

[35] Zitiert nach der Anthologie, die Jürgen Stenzel herausgegeben hat: *Gedichte 1700–1770. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge*, München 1969 (Epochen der deutschen Lyrik. 5.), S. 143.

[36] In dem 1988 von Georg von Dadelsen für die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft herausgegebenen Faksimile S. 79. – Nach dem Manuskript des neuen *Bach Compendiums*, das Christoph Wolff mir freundlicherweise zeigte, haben sich die Autoren zu einer Zuschreibung an Bach selbst entschlossen.

[37] Flossmann, a.a.O., S. 53.

[38] *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*. 2. Aufl., Bd. 3, Dresden 1887, S. 352.

habe offt bey Nacht und Nebel den Pegasum satteln müssen, wenn mir auch nicht der allergeringste poetische Stern geschienen."[39] Trauergedichte fielen ihm schwer. 56 von dieser Gattung stehen seinen 436 Hochzeitscarmina gegenüber. Unter den insgesamt 650 Gedichten gibt es nur zwei Dutzend, für die kein Anlaß auszumachen ist.

Sachsen, die Lausitz und Thüringen hat Picander so erfolgreich beliefert, daß er aus dem Hauslehrerelend herausgelangte. Diese Art von Poeten bezeichnete man als „Gratulanten". Zur gleichen intellektuellen Schicht rechneten nichtapprobierte Ärzte, Privatlehrer, Korrektoren. Von den akademisch qualifizierten Schriftstellern wurden diese Konkurrenten als „Hungerdichter", „Lumpendichter" abgetan. Gottsched hat vergeblich versucht, sich über sie öffentlich zu amüsieren, indem er am 29. September 1727 in seiner Wochenschrift „Der Biedermann" die scheinbar ernstgemeinte Ankündigung machte, der Verleger habe sich entschlossen,

„eine vollständige Sammlung aller der Gedichte heraus zu geben, die seit 1700 in Leipzig von Jahr zu Jahr, auf alle Hochzeiten, Geburts- und Nahmens-Feste, Neujahrs-Tage, Doctor- und Magister-Promotionen und Leich-Begängnisse, theils gedruckt worden, theils noch in MS. verborgen liegen. Er bittet sich zu einem so höchst-ersprießlichen und längst gewünschten Wercke den Beystand aller derjenigen aus, die entweder selber Verße gemacht, oder dergleichen von andern bekommen haben; sonderlich der so genannten Herrn Gratulanten artige [d. h. kunstgemäße] Schrifften, von welchen er seiner Sammlung eine besondere Zierde verspricht."[40]

Ironisch veranschlagte er den Umfang dieser Sammlung auf 25 bis 30 Folianten und kündigte, der Kosten wegen, eine Subskription an. Doch Gottsched irrte sich, der Witz ging ins Leere: Picander besorgte das selbst. In vier stattlichen Bänden faßte er seine Arbeiten zusammen, die anders übrigens für uns vollständig verloren wären: 1727, 1729, 1732 und 1737; ein „Fünfter und letzter Theil" folgte 1751. Bis dahin erreichten die vier vorangehenden Bände einzeln jeweils mehrere Auflagen. 1768 erschien noch eine Auswahl – das war das Jahr, in dem Goethe die Universität Leipzig schon wieder verließ. Dieses nach Umfang wie Eigenart sehr seltene Phänomen, das in seinen Einzelheiten noch gar nicht näher untersucht ist, weist zurück auf einen bemerkenswert selbstbewußten Zug im Selbstverständnis dieses Autors.

1740 erlangte Picander ein herausgehobenes Amt im Steuerwesen. Nichts charakterisiert seine Schriftstellerrolle schärfer als die Tatsache, daß er sie daraufhin so gut wie ganz aufgab. Was er geworden war, verdankte er seiner

---

[39] Zitiert nach der zweiten Auflage: *Picanders Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte. Erster Theil, Andere Auflage Leipzig 1732*, fol.):(3 recto/verso. – Picander war nicht von vornherein entschlossen, weitere Bände zu publizieren, sondern wollte das vom Absatz abhängig machen. Dieser gab ihm offenbar recht, auch darin, daß er unter anderem Namen veröffentlichte, also schlicht an andere „Gratulanten" verkaufte Gedichte, wieder an sich zog („daß ich nunmehr diejenigen Kinder, so ich nur andern geliehen, wieder vor die meinigen erkläre [. . .]", a.a.O., fol.) (4 recto).

[40] *Faksimiledruck der Originalausgabe. Leipzig 1727–1729. Mit einem Nachwort und Erläuterungen hrsg. von Wolfgang Martens*, Stuttgart 1975 (Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.), S. 88.

Feder, das besagt übrigens auch sein Kunstname. Den äußeren Anlaß dafür hatte ein Jagdunfall geboten: Henrici hatte 1722 einen Bauern niedergeschossen, als er es auf eine Elster (pica) abgesehen hatte. Picander hatte einen Blick für die Sinnbildsprache der Embleme, seine Sammelbände zeigen es. Joachim Camerarius bot in seiner Emblemsammlung von 1596 die fliegende Elster, die einen Lorbeerzweig im Schnabel zum eigenen Nest trägt, Sinnbild der Unabhängigkeit: Ich schaffe mir (selbst) herbei, was nützlich ist, lautet die Deutung zu diesem Bild.[41] Dies alles freilich geschieht im Bewußtsein elementarer sozialer Gefährdung. Den ersten Band seiner Gedichte hatte Picander „dem guten Glücke" gewidmet. In der zweiten Auflage ersetzte er das „gute Glück" durch dessen persönlichen Botschafter, den Staatsminister Graf Brühl. Das Bild von Fortuna prospera und Fortuna adversa, die die Menschen auf dem Rade des Geschicks unaufhörlich umtreiben, wurde im 18. Jahrhundert noch allgemein verstanden. Nahe beim Goetheschen Gartenhaus im Weimarer Park kann man noch heute den „Stein des Guten Glücks" sehen, eine Kugel, scheinbar unverbunden auf einem Kubus ruhend. Goethe hat ihn 1777 errichten lassen.

Über Henricis Gedichten sollten seine drei „Teutschen Schau-Spiele", einzeln 1725 gedruckt, gesammelt erschienen 1726, wahrscheinlich niemals aufgeführt, nicht vergessen werden.[42] Sie stehen ganz unabhängig neben den schulmäßig tradierten Entwicklungsschemata des Lustspiels. „Der Academische Schlendrian", der „Ertzt-Säuffer" und die „Weiber-Probe" sind so etwas wie Zeitstücke. Nirgends sonst tritt uns in literarischer Formung ein Bild der Leipziger Gesellschaft von vergleichbarer Vollständigkeit und Genauigkeit entgegen. Picander übte freilich einen kritischen Realismus, das heißt, er gab solche Ausschnitte des gesellschaftlichen Gesamtspektrums, die satirisch zu verfolgen lohnte: der Student in seinen eher nichtakademischen Beschäftigungen, seinen Vater ins Grab bringend, oder Eskapaden einer nichtsnutzigen Ehefrau. Die Stücke halten nur wenig mittels motivierender Handlungsverknüpfung zusammen, doch das Nebeneinander einzelner Szenen ist durchaus kalkuliert, nämlich nach dem Stilprinzip des grotesken Aufeinanderpralls der Situationen.

Picanders sprachlich-stilistische Begabung hebt seine Versdichtung entscheidend über seine Prosa hinaus. Ihr größter Vorzug, für den heutigen Leser der unscheinbarste, liegt in Henricis ganz außerordentlichem prosodischem Können. Er behandelt das Sprachmaterial mit einer Korrektheit, die auch einem Autor der Goethezeit Ehre gemacht hätte. Er wußte darüber hinaus augenscheinlich, welche Konsonanten sangbar sind, so daß man sie am Versanfang gebrauchen kann, und was für Silben aus analogem Grund in die Hebungen des Verses gehörten. Da brauchte Bach nichts nachzubessern. Picander schreibt grundsätzlich wirkliches Hochdeutsch. Es ist wesentlich der Gottsched-Schüler Adelung gewesen, der den Mythos von Sachsen als der sprachlichen Toskana

---

[41] *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne*, Stuttgart 1967, Sp. 887.

[42] Ein Exemplar des überaus seltenen Drucks besitzt die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: *Picanders Teutsche Schau-Spiele, bestehend in dem Academischen Schlendrian Ertzt-Säuffer und der Weiber-Probe, Zur Erbauung und Ergötzung des Gemüths entworffen. Auff Kosten des Autoris Berlin, Franckfurth und Hamburg 1726.*

Deutschlands aufgebracht hat. Doch das Hochdeutsche in dieser Zeit war keineswegs mit der sächsischen Umgangssprache identisch. Wieland hat in seiner Abhandlung „Über die Frage: was ist Hochdeutsch?" noch 1782 mancherlei Amüsantes dazu gesagt, nicht zuletzt mit Blick auf die gesellschaftliche Oberschicht. Aber das Deutsch, um das sich Gottsched mit seinen Mitstreitern in der „Deutschen Gesellschaft" allererst bemühte, beherrschte Picander bereits. Ein Blick auf Gottscheds „Trauerode" („Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl") und dann auf die Wortänderungen in der Partitur Bachs läßt Gottscheds Sprache nennenswert älter erscheinen als die Henricis – wer weiß, vielleicht war es ironischerweise überhaupt Picander, der Gottscheds Dialektformen und Solözismen aufpoliert hat.

In den weltlichen Texten, die ja mehr Spielraum ließen, kann man Picanders stilistische Fähigkeiten noch genauer studieren. Er liebt es, mit Bildern der Bewegung einzusetzen, dementsprechend mit dem daktylischen, rascheren Vers; Wetterereignisse, Stationen des Tageslaufs bieten sich dafür an. So gelangt er zwanglos zu szenischen Vorstellungen. Picanders besonderer Kunstgriff ist, in einer Arie jeweils eine abgeschlossene Situation zu zeichnen, innerhalb des Gesamttextes die Stationen aber rasch und charakteristisch wechseln zu lassen, so daß von einem gewissen inneren Rhythmus a priori eine leise Anregung für den Komponisten ausgehen mochte.

Dem heutigen Leser fallen in Picanders Gedichten die zahllosen erotischen Anzüglichkeiten auf, die auch den zitierten Karl Goedeke so skandalisierten. Liest man zwei oder drei davon, dann wirken sie belustigend. Ein ganz harmloses Beispiel (Anrede an das just kopulierte junge Paar):

Geht hin, und spielt in euerm Bettgen
Ein concertirendes Duettgen,
Halt den Accord gesegnet aus;
Und wenn ihr also fortgefahren,
So werde nach drey Viertel-Jahren
Ein angenehmes Trio draus![43]

Liest man so etwas freilich hundertfach, dann wirkt es genauso langweilig, wie Anzüglichkeiten in der Masse nun einmal wirken. Die Verachtung, in der die Gratulanten standen, gerät damit in ein klareres Licht. Picander hat allerdings nur selten den gleichen Scherz noch einmal wiederholt. Man sieht auch, daß die Anzüglichkeiten in kleineren Städten, in Zittau, in Guben oder in Annaberg, häufiger vorkommen als in Leipzig, in Bürgerfamilien eher als in ratsfähigen oder bei Professoren oder gar beim Adel. Die Zoten gehören aber zur Gattung. Man bestellte sie mit, indem man überhaupt ein Hochzeitscarmen bestellte. Über den Autor als Person besagen sie nichts. Er lieferte die Texte, die man von ihm verlangte. Keiner seiner Textdichter hat Bach mit Maßarbeit von auch nur annähernd vergleichbarer Qualität beliefert.

Gottsched hätte das schon aus Mangel an spezifischem Talent nicht gekonnt, Verssprache lag ohnehin allenfalls am Rande seines Vermögens. Er hätte es aber auch niemals gewollt. Seine und Bachs Auffassungen über das Verhältnis

[43] Picander, a.a.O., S. 394.

von Kunst und Gesellschaft gingen bis zur Gegensätzlichkeit auseinander. Bach scheint in seinen frühen Leipziger Jahren rasch mit führenden Leipziger Familien in Verbindung gelangt zu sein. 1725 entstand eine Hochzeitskantate für eine Tochter Johann Burchard Menckes, eines der besten Köpfe der Universität. Mencke war nun aber Gottscheds Mentor, und so kamen Bach und Gottsched das erstemal zusammen, bei der Kantate „Auf! Süß-entzückende Gewalt"; die Komposition ist verlorengegangen. Den Text muß Gottsched geschätzt haben, er druckte ihn 1730 in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen", dem maßgeblichen literaturtheoretischen Lehrwerk der deutschen Frühaufklärung; irreführenderweise wird es – auch von den Germanisten – stets in der vierten und letzten Auflage von 1751, in der es eine gänzliche Umgestaltung durchlaufen hat, zitiert.[44] Gottscheds Kantate ist eine Folge von Rezitativen und Arien für drei Stimmen, beschlossen durch einen Chor; das entsprach äußerlich sowohl Gottscheds wie Bachs Begriff von der Kantate.

Ganz anders, eher krisenhaft verlief zwei Jahre später der schon erwähnte zweite künstlerische Bündnisfall der beiden, die sogenannte „Trauerode". Der Kompositionssauftrag war nicht problemlos zustandegekommen, denn Bach hatte kein Anrecht auf Mitwirkung bei Universitätsfeierlichkeiten. Ein Auftraggeber von Adel vermochte dergleichen aber erforderlichenfalls durchzusetzen, und dieser, Hans Karl von Kirchbach, war zudem Mitglied der „Deutschen Gesellschaft", deren Senior eben Gottsched war. Der Ode Gottscheds ist unter Bachs Händen eine ganz einschneidende Veränderung widerfahren.[45] Gottsched hatte neun gleichmäßige Strophen gedichtet, Bach aber machte daraus zehn Chöre, Arien und Rezitative von ganz unterschiedlicher Länge, so, als sei er mit der Schere in unregelmäßigen Abständen in den Text gefahren. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, Bach habe absichtsvoll demonstrieren wollen, und zwar gerade dem gelehrten Poeten demonstrieren wollen, welche Kunstform bei einem höfischen Anlaß angemessen sei. Er hielt den Eingangschor im französischen Ouvertürenrhythmus und setzte in reichem Maße tonmalerische Mittel ein, etwa bei „Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten" und dann bei der Stelle „Der Glocken bebendes Getön". Mit kleinen, fast unscheinbaren Wortänderungen ist die Ich-Bezogenheit, die Betroffenheit des einzelnen verlebendigt. Es wurde öffentlich vermerkt, daß Bach „nach Italiänischer Art componiret hatte".[46]

Alles Italienische war für Gottsched gleichbedeutend mit altertümlich, er identifizierte es mit dem allzu Künstlichen. Unter diesem Vorzeichen bekämpfte er zeitlebens die spätbarocke Dichtung, namentlich Hofmannswaldau, übrigens auch Lehms, von dem Bach 1725/26 mindestens acht Kantatentexte vertont hatte. Gegen die formale Neugliederung seiner Ode konnte Gottsched eigentlich keine Einwände haben. Es war jetzt genau das entstanden, was er selbst

---

[44] In der ersten Ausgabe (1730), S. 371–375.

[45] A. Schneiderheinze, *Über Bachs Umgang mit Gottscheds Versen*, in: Bericht über die Wiss. Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975, Leipzig 1977, S. 91–99.

[46] Dok II/232, S. 175.

nachmals in seiner „Critischen Dichtkunst" als italienische Kantate beschrieben hat. Aber – das Italienische war nun einmal für ihn stets auch das Überladene, und unter diesem Blickwinkel hat Gottsched bald darauf Bach als Komponisten angegriffen. Ungefähr ein Jahr nach der Trauerfeier druckte er in seiner Wochenschrift „Der Biedermann" eine Kritik der Oper als Gattung. Am Schluß führte er die drei bedeutendsten Komponisten der Zeit an, nicht ohne sie zugleich zu rangieren: Telemann, Händel, Bach; Telemann aber sei unstreitig der größte. Die Begründung ist stilgeschichtlich treffsicher, als Plädoyer für die neue Richtung in sich ganz überzeugend:

„Sonderlich höre ich von dem obgedachten Hrn. Telemann rühmen, daß er sich nach dem Geschmacke aller Liebhaber zu richten weiß [. . .] Er vermeidet alle ausschweifende Schwierigkeiten, die nur Meistern gefallen könnten, und ziehet die lieblichen Abwechselungen der Thöne allezeit den weitgesuchten vor, ob sie gleich künstlicher seyn möchten. Und was ist vernünftiger als dieses? Denn da die Music zum Vergnügen des Menschen dienen soll; so muß ja ein Künstler ein grösseres Lob verdienen, wenn er bey seinen Zuhörern eine lächelnde Mine, und vergnügte Stellung wircket; als wenn er bloß eine ängstliche Verwunderung, und lauter in Falten gezogene Angesichter verursachet hätte."[47]

Bei alldem war Gottsched in der Theorie kein Musikfeind. Er leitete in seiner „Critischen Dichtkunst" die Lyrik aus der Musik ab. In der ersten Auflage seines großen theoretischen Regelwerks behandelt er innerhalb der Gattungslehre die Kantate noch an der zweiten Stelle, gleich nach der Ode. In der letzten Auflage von 1751 enthält der Abschnitt ausgedehnte polemische Erörterungen über die Art der Vertonungen. Ganz im Sinne seiner zitierten Parteinahme für den Liebhaber bestreitet er, daß Texte, die zur Vertonung bestimmt sind, musikalische Kennerschaft erfordern, wie das von Neumeister und Hunold-Menantes behauptet worden sei. Er konzediert also die Musik durchaus – nur eben mit Maßen. Das aber ist hinreichend, ihr den Garaus zu machen. Das Denken, die Vernunft dürfe durch die Musik nicht gestört werden – das ist die Basis für seine oft so überaus temperamentvolle Kritik an den Wortwiederholungen in den Vertonungen und den Koloraturen auf einer Silbe. Das Ausgangsprinzip seiner Argumentation lautet:

„Das Singen ist doch weiter nichts, als ein angenehmes und nachdrückliches Lesen eines Verses, welches also der Natur und dem Inhalte desselben gemäß seyn muß."[48]

Im Zusammenhang mit Bach oder eigentlich schon fast im Kontrast zu ihm mag das komisch wirken. Gerade das für Gottsched axiomatische Naturnachahmungsprinzip ist für Bachs Kompositionsweise im Verhältnis zum Text ja nicht maßgeblich. Das Prinzip, daß die Musik der Poesie rücksichtsvoll zu dienen habe, ist freilich ein geschichtlich wiederkehrendes. Der Satz vom Singen

---

[47] *Der Biedermann Zweyter Theil Darinnen gleichfalls Fünfzig wöchentliche Blätter enthalten sind*, Leipzig 1729, S. 140 (s. Fußnote 40). Der Herausgeber fühlte sich vielleicht durch die Angabe Gottscheds „Mit einem vollständigen Register" der Mühe enthoben, selbst eines anzufertigen. So leitet den Benutzer dann die Angabe des Originals „Opern werden verworffen" (vorletzte, ungezählte Seite) auf die Spur.

[48] Hier zitiert nach dem Neudruck der 4. Auflage (1751), Darmstadt 1962, S. 725; der Wortlaut ist an dieser Stelle gegenüber der 1. Auflage wenig verändert.

als einem leicht gesteigerten Sprechen charakterisiert auch noch Goethes Auffassung von der Vertonung; Zelter hat ihn befolgt. Nur der arme Franz Schubert in Wien wird nie begriffen haben, warum er sein Heft mit sechzehn Goethe-Vertonungen, darunter „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrade", aber auch „Heidenröslein", aus Weimar kommentarlos zurückerhalten hat.

Zu den musikalischen Kennern gehörte Gottsched, der Parteigänger der Liebhaber, also sicher nicht. Er hat das bei einer bestimmten Gelegenheit mit fast schon wieder liebenswerter Ungeschicklichkeit an den Tag gelegt. 1732 schickt er seiner Braut, dem Fräulein Kulmus in Danzig, Klaviernoten. Er wählt das Beste, was das musikalische Leipzig damals bot, gerade im Stich erschienene Klavierwerke Bachs. Nach dem Datum kann es sich nur um Bachs Opus 1, den 1731 erschienenen Gesamtdruck der Partiten, gehandelt haben. Das Präsent erwies sich als Fehlschlag. Heute, nachdem Bach-Spiel seit mehr als einem Jahrhundert zur Substanz des Klavierunterrichts gehört, liegen die Partiten auch in der Reichweite von Dilettanten, damals galten sie als ausgemachte Virtuosenstücke, unbeschadet der werbenden Angabe auf dem Titelblatt „Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget". Um wieviel mehr mag diese Differenz für die klavieristischen Vorstellungen gegolten haben, die in der weiblichen Erziehung vermittelt wurden. Von Johann Ludwig Krebs, den Bach 1736 als Lehrer für die Frau Gottsched empfiehlt, heißt es einmal ausdrücklich, er habe „Galanterie-Sächelchen" geschrieben, „welche auch vor das Frauenzimmer gantz leicht und practicable sein".[49] Das war ein ganz anderes Genre. Eine gewisse Kennerschaft ist bei dem Fräulein Kulmus übrigens nicht auszuschließen. Sie antwortet auf die Notensendung des Bräutigams recht diplomatisch:

„Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach, und von Weyrauch zur Laute, sind eben so schwer als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielet habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen. Von diesen beyden großen Meistern gefällt mir alles besser als ihre Capricen; diese sind unergründlich schwer."[50]

Bachs Partiten enthalten nur ein Capriccio, das in c-Moll. Sollte sie das wirklich gemeint haben, so hätte sie zielsicher eines der technisch anspruchsvollsten Stücke der ganzen Sammlung herausgegriffen – mit Kennerschaft, müßte man dann in ihrem Fall sagen.

In den Beziehungen Bachs und Gottscheds läßt sich übrigens zu keinem Zeitpunkt irgendein äußerer Bruch entdecken. Im letzten Grunde kamen Gottsched und Bach aber politisch nicht überein. Gottsched war Stadtbürger und verfocht ein radikal aufklärerisches Programm für die Entwicklung von Sprache, Literatur, Theater, Philosophie, Erziehung und Bildung. Von der Autonomie der Kunst hatte er keinen Begriff, sie war für ihn wesentlich Beförderin des Fortschritts. Hierin nun erweist sich Bach überraschend als der Modernere. Er ist denn auch nie zu einem Bündnis mit der Aufklärung gelangt. Er wollte – oder mußte – komponieren. Als ihm der Hof dafür nicht mehr genügend Sicherheit zu bieten schien, wechselte er in die Stadt. Als man ihm dort Hindernisse in den

[49] Dok II/492.
[50] Dok II/309.

Weg legte, unternahm er alles, um sich in Dresden bei Hofe Hilfe zu sichern, indem er sich um den Titel eines Hofkomponisten bemühte.

Viertens: Die stilgeschichtlichen Gegensätze zwischen Bach und Gottsched finden ihre anschaulichste Ausprägung erst relativ spät, in der 1737 einsetzenden sogenannten Scheibe-Birnbaum-Fehde, bezeichnenderweise also in einer publizistischen Spiegelung. Diese Auseinandersetzung sollte man keinesfalls von den Personen her zu verstehen versuchen. Die Aufklärung hatte zur Polemik als literarischer Gattung ein gelassenes Verhältnis, man faßte Streitschriften nicht gleich, wie wir heute, als persönliche Beleidigungen auf. Bach und Gottsched jedenfalls fanden sich auf dem Höhepunkt des Streits, Ostern 1738, wieder zu einer Huldigungskantate zusammen: „Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!".[51] Sieht man sich Gottscheds Text für diese letzte – sagen wir besser: letzte erhaltene – gemeinsame Arbeit mit Bach genauer an, so ist Gottsched auf genau das eingegangen, was man von Picander auf diesem Feld lernen konnte – daß Gottsched immer ein bißchen invita Minerva reimte, ist nun einmal nicht aus der Welt zu schaffen.

Die publizistische Debatte zwischen Scheibe und Birnbaum spielt sich ab zu einem Zeitpunkt, zu dem Gottscheds Wirken seinen Höhepunkt erreicht hat und in dem sich zugleich in einer Revolte in seiner engeren Umgebung das Sinken seines Sterns ankündigt.[52] Alle nachfolgenden Leipziger Studenten und studentischen Gruppierungen, die doch teilweise von größtem Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Literatur waren, sind nicht mehr in engere Verbindung mit Gottsched gelangt, weder die Schlegels noch die Freunde Klopstocks, also die „Bremer Beyträger", Klopstock selbst nicht und auch nicht Lessing.

Ausgelöst wurde die Fehde um Bach durch einen fingierten Korrespondentenbericht, den Scheibe 1737 in seinem „Critischen Musicus" publizierte.[53] Es wird zunächst der Universitätsmusikdirektor Görner als der Stümper geschildert, der er war, und anschließend wird Bach mit einigen Einschränkungen gelobt. Diese Einschränkungen beziehen sich auf musikästhetische Prinzipien; eigentlich ist diese Passage eine unnötige Abschweifung. Sie steht im übrigen nicht einmal im Einklang mit der Wertschätzung Bachs, die Scheibe im „Critischen Musicus" durchweg an den Tag legt. Außer den Hauptthesen dieser Disputation ist vor allem der Defendent von Bedeutung, der da für Bach aufgetreten ist, der aus hochangesehener Juristen- und Beamtenfamilie stammende Jo-

---

[51] BWV Anh. 13; die Komposition ist verloren. – Der Text ist wiedergegeben in BT, S. 418f.

[52] Die immer noch solideste Zusammenfassung – sie ließe sich vom Standpunkt der Literaturgeschichtschreibung aus vertiefen – bei Ernst Kroker, *Gottscheds Austritt aus der Deutschen Gesellschaft. Mittheilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig 9, 2. Heft*, 1902, S. 3–57. – Vgl. ferner ders., *Zweihundert Jahre Deutscher Gesellschaft*, a.a.O., 12, 1927, S. 7–27.

[53] Die Anmerkung findet sich im 6. Stück, am 14. Mai 1737, „Neue, vermehrte und verbesserte Auflage", Leipzig 1745 (Nachdruck Hildesheim, New York, Wiesbaden 1970), S. 54. – Die bisher gründlichste Analyse der Diskussion um Scheibe bietet Günther Wagner, *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, S. 33–49.

hann Abraham Birnbaum. Sein Vater, Johann Siegmund Birnbaum, gleichfalls promovierter Jurist, war in Leipzig Ratsmitglied, Stadtrichter und „Advocat" sowohl beim Oberhofgericht als auch beim Konsistorium gewesen; er starb 1722. Auch der Sohn, Johann Abraham, war Rechtswissenschaftler. In juristischen und sonstigen Nachschlagewerken des 18. Jahrhunderts ist er bibliographisch und mit biographischen Einzelheiten durchaus greifbar, seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr.[54] Er war eine ungewöhnlich eigenständige wissenschaftliche Persönlichkeit, seine schriftstellerische Produktion ist von stupender Vielseitigkeit. 1721 erwarb er in Leipzig mit einer juristischen Arbeit den Magistergrad. Angesichts seiner vorzüglichen Publikationen fiel es den Zeitgenossen auf, daß Birnbaum privatisierte und keinen Karriereehrgeiz an den Tag legte. Bei Christoph Weidlich heißt es:

„Er hat Iura studiret, und 1721 zu Leipzig in Magistrum promoviret. Er lieset Philosophische. Oratorische und Juristische Collegia. Sein gegenwärtiger Zustand muß ihm gantz wohl gefallen, weil er niemahls einen höhern Gradum ambirt, ohngeachtet er Geschicklichkeit genug besitzet. Er hat eine schöne Bibliothec.[55]

Es würde sehr lohnen, seinen vielseitigen Spuren in der Wissenschaftsgeschichte einmal im Zusammenhang nachzugehen.
Gegenwärtig ist Birnbaum noch als einer der frühesten Theoretiker des Urheberrechts bekannt, mit seiner – merkwürdigerweise anonym erschienenen – Schrift „Eines Aufrichtigen Patrioten Unpartheyische Gedancken über einige Quellen und Wirckungen des Verfalls der ietzigen Buch-Handlung, Worinnen insonderheit Die Betrügereyen der Bücher-Pränumerationen entdeckt, Und zugleich erwiesen wird, Daß der unbefugte Nachdruck unprivilegirter Bücher ein allen Rechten zuwiederlauffender Diebstahl sey".[56] Die Bach-Forscher be-

---

[54] Die genaueste Kenntnis besaß offenbar Christoph Weidlich, *Geschichte der jetztlebenden Rechts-Gelehrten in Teutschland, und zum Theil auch ausser demselben, als ein Rechts-Gelehrten-Lexicon in Alphabetischer Ordnung, nebst einer hierzu dienlichen Vorrede herausgegeben, Theil* 1.2., Merseburg 1748/49, S. 58f. – Angaben im Anschluß daran bei Johann Heinrich Zedler, *Nöthige Supplemente zu dem Großen Vollständigen Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, Dritter Band*, Leipzig 1752, Sp. 1294. – Ferner Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexikon, Erster Theil*, Leipzig 1750 (Reprint Hildesheim 1960), Sp. 1103. – In systematischer Gruppierung sind die wichtigsten Werke Birnbaums verzeichnet bei Martin Lipenius, *Bibliotheca realis iuridica*, 2 Bde. Leipzig 1757. – Die Angabe im Supplementband, Leipzig 1775, S. 407, Birnbaum habe 1666 in Wittenberg eine *Dissertatio de iure pupillarum singulari* vorgelegt, betrifft seinen Großvater.

[55] *Geschichte der jetztlebenden Rechts-Gelehrten*, a.a.O., *Theil* 1, S. 58. – Der Name Birnbaum ist für viele jüdische Familien belegt. Die Erwägung, ob Johann Abraham Birnbaum möglicherweise durch seine Abkunft von einem Amt an der Universität ferngehalten worden sei, führt zu nichts: Vater und Großvater hatten hohe geistliche Stellungen inne, zudem las bereits der Vater an der Universität, obschon nicht als Professor. Wenn es sich also um eine Familie jüdischer Herkunft handeln sollte, müßte sie den alten Glauben schon vor langer Zeit verlassen haben. Es bleibt Rätselhaftes um die Existenz dieses außergewöhnlich begabten Wissenschaftlers.

[56] Schweinfurt 1733. – Bedauerlicherweise ohne ein Wort der Erläuterung herausgegeben von Reinhard Wittmann in dem Reprint-Bändchen: „*Verfall der Buchhandlung*" *und erste*

zeichnen Birnbaum als Rhetorikdozenten, ohne ersichtlichen Grund. Er hielt zwar – außer juristischen und philosophischen – auch „oratorische Vorlesungen" (so Zedler und Jöcher), aber die Technik der Gerichtsrede, seit jeher Bestandteil der juristischen Ausbildung, reicht bei weitem nicht an eine spezifisch wissenschaftliche Behandlung der Rhetorik heran, ganz abgesehen davon, daß diese ohnehin Teil der Philologie, kein eigenständiges Universitätsfach war. Das Mißverständnis könnte zumindest befördert worden sein durch Birnbaums zahlreiche deutsche Reden, die sowohl in Einzeldrucken existierten wie in zwei Bänden gesammelt erschienen.[57] Diese Reden entstanden freilich gerade nicht auf akademischem Boden, nicht im Rahmen der universitären Lehre, sondern in Rednergesellschaften, frühen Formen bürgerlicher Selbstorganisation. Die Reden weisen den gleichen, ruhig-überlegenen stilistischen Duktus auf wie die beiden großen Plädoyers Birnbaums für Bach, in seinem Œuvre ein neues, völlig eigenständiges Sachgebiet.[58] Sie stehen nach begrifflicher Präzision und Argumentationsniveau an der Spitze der zeitgenössischen Aussagen über Bach.

Drei Themen beherrschen den Disput Scheibe–Birnbaum. Einmal Scheibes Vergleich Bachs mit Lohenstein, dann sein Vorwurf, in Bachs Kompositionen herrschten Schwulst und Verworrenheit und schließlich die Forderung nach Natürlichkeit. – Das Stichwort „Lohenstein" meint mehr als einen polemischen Vergleich, er enthält vielfältige stilgeschichtliche Kategorien. Es ist früher auch sonst des öfteren geäußert worden, daß Bachs Stil dem Stil zurückliegender Jahrzehnte stärker entspreche als dem um 1740. Die drei Themen hängen untereinander zusammen. Der Name „Lohenstein" versinnbildlicht in Kürze, was die Schlagworte „Schwulst" und „Verworrenheit" besagen, oder, mit anderen Ausdrücken, Phöbus (von französisch phébus) und Gallimathias. Schwulst bedeutet soviel wie Unangemessenheit von Anlaß und Auszierung, in der Literatur vor allem überreicher bildlicher Ausdruck. Verworrenheit oder Gallimathias meint: allzu künstliche Konstruktionen. In Scheibes Stichworten steckt eine ganze Ästhetik, und zwar eine, die normativ einer vergangenen entgegengesetzt wird. Das sind geschichtliche Kampfparolen der Gegenwart gegen das 17. Jahrhundert, auch solche der Aufklärung gegen die höfische Welt.

Den Vorwurf der Verworrenheit interpretierte Scheibe: Verworrenheit liege dann vor, wenn unter allen Stimmen Gleichberechtigung herrsche. Es müsse nämlich stets eine Hauptstimme erkennbar werden. Das lief auf den Primat

---

Reformpläne, München 1981 (Quellen zur Geschichte des Buchwesens. 3.). – Die besagte Abhandlung wird Birnbaum von den Bibliographen des 18. Jahrhunderts zugeschrieben. Vgl. Walter Bappert, *J. A. Birnbaum. Ein nahezu moderner Verlagsrechtler?*, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 6, 1964, Sp. 1263–1296.

[57] Birnbaums Redensammlung druckte der Verleger der – damals noch von Gottsched geleiteten – Deutschen Gesellschaft, Johann Christian Martini: *M. Johann Abraham Birnbaums Teutscher Reden Erster Theil*, Leipzig und Langensalza 1735, *Anderer Theil* ebd. 1736. – Nicht nur der Themen, auch der sachlich betroffenen Personen wegen verdient die Sammlung die Aufmerksamkeit der Bach-Forschung.

[58] Dok II/409, S. 296–306 und 441, S. 340–360.

der Melodie über die Harmonie hinaus, mittelbar zugleich auf den des Textes über die Komposition. Damit war zugleich das dritte Thema mit angeschnitten: der Naturbegriff. Für Scheibe bedeutete Natur soviel wie Natürlichkeit im Sinne von Schlichtheit. Birnbaum bestritt das Naturnachahmungsprinzip nicht grundsätzlich, wohl aber Scheibes Gleichsetzung von Natürlichkeit mit Schlichtheit. Birnbaum plädierte für die Autonomie der Kunst und ihrer Mittel. Um dieselbe Zeit eroberten die Schweizer Literaturtheoretiker der dichterischen Phantasie, die sich vor allem in der Bildlichkeit verwirkliche, ihre Rechte. Als dann wenig später Klopstocks Dichtung auftauchte, noch zu Bachs Lebzeiten, sah Gottsched darin nur eine Fülle kühner Bilder und schwer verständlicher Satzkonstruktionen, und es überfiel ihn die Angst vor der Wiederkehr eines vergangenen Zeitalters. Schade eigentlich oder fast grotesk, daß sich Gottsched mitten in dem Disput zwischen Scheibe und Birnbaum, im August 1738, von seinen eigenen Anhängern lossagte, indem er aus der bis dahin von ihm geleiteten Deutschen Gesellschaft austrat. Birnbaum argumentierte durchaus nicht geschichtlich defensiv. Das Stichwort „Lohenstein" ist in dieser Zeit schon ambivalent. In dem Scheibe-Birnbaum-Streit sind die ästhetischen Gegensätze der kommenden Zeit bereits angelegt. Daß Bach und seine Verteidiger überhaupt, daß sie vor allem derart gründlich und ausführlich auf Scheibes Passage reagierten, läßt zugleich auf ein erhebliches Selbstbewußtsein rückschließen. Fast hat es den Anschein, als hätten sie in dem gleichen Zusammenhang auch noch Mathias Gesner mobilisieren können, der in seine Quintilian-Edition von 1738 eine lange Anmerkung über Bach einfügte.[59]

Die Wirkungsgeschichte der Musik verläuft anders als die der Literatur. Während Bachs Kantaten in der Rezeption zu Kunstwerken wurden, verloren die Texte ihren Charakter als Gebrauchstexte keineswegs. Ihre genauere historische Analyse veranschaulicht deshalb den ursprünglichen geschichtlichen Sinn der Musik Bachs.

Kleiner Epilog: Alle Aussagen über Bach und seine Texte beruhen auf ganz lückenhaften Grundlagen. Nur für ein Drittel der Vertonungen können wir ja Autoren benennen. Es ist verständlich, daß man immer wieder Bach selbst als Autor in Anspruch genommen hat. Man tat es mit kontradiktorischen Argumenten: einmal für besonders dilettantische, einmal für ganz überragende Texte. Man kann bezweifeln, daß Bach im Sinne seiner Zeit ein litteratus, das heißt ein zur Formulierung von Texten befähigter Mann gewesen ist, und ich glaube, daß man das auch nachweisen kann. Sein Vorgänger im Amt, Kuhnau, repräsentierte als letzter den Typus des gelehrten Kantors, er war approbierter Notar und ist als Romanautor keineswegs unbeachtlich. Warum aber hat Bach überhaupt nur in relativ geringem Umfang Texte verwendet, die er sich gleichsam herstellen lassen mußte? Warum hat er sich so bald der geistigen Welt des lutherischen Chorals zugewandt? Wer hat ihm die Texte seiner Choralkantaten

[59] Dok II/432, S. 331f. – Hier würde man am ehesten einen Hinweis auf den Rhetoriker Bach erwarten dürfen. Gesner beschreibt aber ausschließlich die unvergleichliche Geschicklichkeit, mit der Bach seine Aufführungen leitete – oder ein Umwerfen verhinderte.

eingerichtet? Wie sind diejenigen Texte beschaffen, deren Autoren für uns ohne Namen geblieben sind? Eine Fülle von Fragen, zu der die Literaturwissenschaft im Zusammenwirken mit der Musikwissenschaft und der Theologie ihren Beitrag leisten könnte.

Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach
Zu Bachs Weimarer Konzertform

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Johann Sebastian Bachs schöpferischer Auseinandersetzung mit der italienischen Instrumentalmusik, insbesondere dem Konzert, kommt in seiner Stilentwicklung ein außergewöhnlicher Stellenwert zu. Die Bach-Forschung hat sich bisher hauptsächlich auf die „Frage Bach – Vivaldi" konzentriert;[1] zweifellos gebührt dieser stilistischen Beeinflussung, was den Umfang des Repertoires und die anhaltende Wirkung betrifft, der erste Platz. Gerade der Beginn von Bachs Concerto-Rezeption um 1713/14 liegt aber noch weitgehend im dunkeln; die vorliegende Studie versucht, diesen Ansatzpunkt zu einer Charakteristik der Ritornellform in Bachs Weimarer Zeit näher zu beleuchten. Wenn hier der Name Giuseppe Torellis ins Spiel gebracht wird, so geschieht das in erster Linie aufgrund von vergleichenden analytischen Beobachtungen. Ausgangspunkt dieser Arbeit ist eine zuerst beschreibende, dann die strukturellen Zusammenhänge befragende Werkbetrachtung. Ich möchte – mit den Worten Werner Breigs zu sprechen – „die Fragen der künstlerischen Entwicklung Bachs . . . so gewichtig sehen, daß sie zu intensiven analytischen Bemühungen herausfordern".[2]

Seit der überzeugenden Darstellung Hans-Joachim Schulzes[3] kann das Bekanntwerden Bachs mit den Konzerten Antonio Vivaldis mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Juli 1713 datiert werden. Am 8. Juli kam Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar von seiner Bildungsreise aus den Niederlanden zurück und brachte neue Musikalien nach Weimar, darunter befand sich wohl „Vivaldis op. 3 im kürzlich (1711) erschienenen Roger-Druck".[4] Bachs Beschäftigung mit dem Concerto „nach italiänischem Gusto" hat aber zweifellos schon einige Jahre früher begonnen. Mindestens zwei Belege lassen sich dafür nennen. Zum Konzert e-Moll op. 2/2 von Tomaso Albinoni (Erstdruck Venedig 1700) hat Bach eine (fragmentarisch erhaltene) Continuo-Stimme geschrieben; die Iden-

---

Abkürzungen:

Ep	Episode	Rit	Ritornell
Kad	Kadenz	Ül	Überleitung
Qfs	Quintfallsequenz	l. H.	linke Hand
Qschr	Quintschritt	r. H.	rechte Hand

[1] So der Titel des Aufsatzes von R. Eller im *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*, Kassel etc. 1957, S. 80–85.

[2] W. Breig, *Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 127–136 (das Zitat auf S. 136).

[3] Schulze Bach-Überlieferung, Kapitel V „Entstehung und Überlieferung der Konzerttranskriptionen für Orgel und Cembalo", S. 146–173, dazu auch die dort in Fußnote 566 genannte Literatur.

[4] Schulze Bach-Überlieferung, S. 159.

tifizierung ist Hans-Joachim Schulze gelungen.[5] Die Schriftzüge Bachs weisen nach Yoshitake Kobayashi in die Zeit „vor 1710 (?)".[6]
Der zweite Beleg bezieht zwei deutsche Musiker mit ein, die sich etwa zur gleichen Zeit wie Bach mit dem modernen Konzert nach italienischem Muster beschäftigt haben: Georg Philipp Telemann und Johann Georg Pisendel. Telemanns Konzert G-Dur für zwei Solo-Violinen, Streicher und B.c. liegt in einer Stimmenabschrift von der Hand des jungen Bach vor (nach Kobayashi „um 1709 (?)", nach Schulze „um 1709/12").[7] Bach war „in seinen jungen Jahren . . . oft mit Telemannen zusammen";[8] diese Aussage Philipp Emanuel Bachs dürfte sich auf die Zeit vor 1712 beziehen, da Telemann in diesem Jahr seine Wirkungsstätte von Eisenach nach Frankfurt a. M. verlegte. Obschon er in seiner Autobiographie bekennt, daß ihm die Komposition von Konzerten „nicht von Herzen" kam, hat sich der kollegiale Austausch mit Bach offensichtlich auch auf diese Gattung bezogen.[9]
Die Abschrift des Telemann-Konzerts befindet sich in den Dresdner Beständen, die teilweise auf das Wirken Johann Georg Pisendels zurückgehen. Pisendel (1687–1755) kam 1697 in die Ansbacher Hofkapelle und erhielt dort Unterricht von Giuseppe Torelli.[10] Im März 1709 reiste er über Weimar, wo er Bach kennenlernte, nach Leipzig.[11] Noch im selben Jahr ließ er sich im Leipziger Collegium musicum mit einem Violinkonzert von Torelli hören.[12] Bach, dem das „Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten" ein innerstes Bedürfnis war,[13] wird die Gelegenheit nicht versäumt haben, sich anläßlich von Pisendels Besuch mit der Musik Torellis vertraut zu machen. Auch wenn die Transkriptionen Torellischer Konzerte von der Hand Bachs (BWV 979) und Johann Gottfried Walthers (nach Torellis op. 8/7 und op. 8/8) wahrscheinlich erst nach Mitte 1713 im Auftrag des Prinzen Johann

---

[5] H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, BzMw 17, 1975, S. 55 und Faksimile-Beigaben nach S. 58.

[6] NBA IX/2, S. 212.

[7] H.-J. Schulze, *Telemann – Pisendel – Bach. Zu einem unbekannten Bach-Autograph*, in: Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Konferenzbericht Magdeburg 1981, Teil 2, Magdeburg 1983, S. 73–77. NBA IX/2 (Kobayashi), S. 216.

[8] Dok III, Nr. 803 (S. 289).

[9] Zur Beziehung des jungen Bach zu Telemann siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 164 bis 165; auch die Cembalo-Transkription g-Moll (BWV 985) nach einem Violinkonzert Telemanns könnte auf diese frühen Kontakte der beiden Musiker zurückgehen. Das Andreas-Bach-Buch enthält eine Ouvertüre Telemanns in Cembalo-Transkription (Schulze Bach-Überlieferung, S. 43); Telemanns Neigung galt offenbar mehr dieser Gattung als den „vielen Schwürigkeiten und krummen Sprüngen" (W. Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, Köln 1948, S. 222) der italienischen Konzerte.

[10] MGG 10, Sp. 1301 (H.-R. Jung).

[11] Dok III, Nr. 735.

[12] A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts, 2. ergänzte Ausgabe*, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim etc. 1988), S. 119.

[13] Dok III, Nr. 666 (S. 82).

Ernst entstanden sind,[14] so darf man annehmen, daß Torellis Musik schon vor diesem Datum in Weimar bekannt war.

Seit längerer Zeit liegen Hinweise vor, daß Bach in einigen Orgel- und Cembalowerken eine Konzertform gepflegt hat, die „wesentlich von der Vivaldis abweicht" (so Hans-Günter Klein in seinen Analysen der Cembalo-Toccata G-Dur BWV 916 und der Orgel-Toccata C-Dur BWV 564).[15] Diese Konzertform arbeitet mit „Kurz-Ritornellen" (2–4 Takte), die weitgehend unverändert auf etwa fünf Tonartenstationen erklingen. Den beiden Toccaten läßt sich das Orgel-Trio über „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" (BWV 655 beziehungsweise 655a) beigesellen. Vor einigen Jahren bemerkte ich – einem Hinweis Alfred Dürrs[16] folgend –, daß die „Sonata" der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen" (BWV 182, komponiert zum 25. März 1714) einem ähnlichen Ritornellschema folgt; damit war eine erste chronologische Präzisierung gegeben. Eine weitere Parallele, die für die Bach-Chronologie noch interessanter zu werden versprach, betrifft das Instrumental-Trio aus der Jagd-Kantate (BWV 1040/BWV 208, höchstwahrscheinlich im Februar 1713 erstmals aufgeführt). Damit lag ein Indiz dafür vor, daß Bach diese „Konzertform mit Kurz-Ritornellen" schon vor dem Eintreffen neuer Musikalien in Weimar im Juli 1713 gepflegt hat.

Mein erster Ansatz zu dieser Studie war die vergleichende Werkbetrachtung: bei sehr ähnlichem „Grundriß" läßt sich gerade bei den Abweichungen der Gestaltungswille des Komponisten erahnen. Der analytische Zugriff mußte zu diesem Zweck recht detailliert sein, etwa so, wie ein Interpret sich die formalen Bezüge eines Musikstücks vergegenwärtigt. Eine solche Analyse „an sich", die vorerst ohne vorgegebene Absicht beschreibt, stellt auch immer für den Spieler oder Dirigenten wichtige Erkenntnisse bereit. „Werkanalyse ist ein zugleich wissenschaftliches und künstlerisches Unterfangen."[17]

Ein zweites Ziel war die Suche nach möglichen Vorbildern für Bachs „Konzertform mit Kurz-Ritornellen", zunächst unter den durch Bach und Walther transkribierten Konzerten, später auch im weiteren Umkreis der in diesen Bearbeitungen vertretenen Meister. Als ich im Frühsommer 1989 die sehr ähnliche Ritornellstruktur im Concerto grosso C-Dur op. 8/1 von Giuseppe Torelli entdeckte, weitete sich die Arbeit aus zu einem Vergleich Bach–Torelli. Dieser Stilvergleich war in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit nicht mit der wünschenswerten Breite durchführbar; die These einer „Torelli-Phase" in Bachs Stilentwicklung sei trotzdem hier zur Diskussion gestellt.

---

[14] Schulze Bach-Überlieferung, Kapitel V; H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Concerto-arrangements for Organ – Studies or commissioned Works?*, in: The Organ Yearbook 3, 1972, S. 4–13.

[15] H.-G. Klein, *Der Einfluß der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Strasbourg und Baden-Baden 1970 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.), S. 36.

[16] Dürr St 2, S. 170.

[17] W. Breig, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 127.

I. *DREI CLAVIERWERKE*

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildeten die drei bereits genannten Cembalo- und Orgelwerke. Ihr detaillierter analytischer Vergleich steht nach wie vor im Zentrum, die späteren Werkbetrachtungen werden immer wieder darauf Bezug nehmen.

Toccata G-Dur (BWV 916)

Innerhalb der Manualiter-Toccaten BWV 910–916[18] nimmt diejenige in G-Dur eine besondere Stellung ein. Sie folgt nicht dem sonst üblichen „norddeutschen" Muster eines vielfältigen Wechsels von toccatisch-rezitativischen und fugierten Sektionen, sondern sie zeigt die modernere großflächige Gliederung in drei „Sätze". Nicht von ungefähr lautete denn auch die Überschrift in einer heute verschollenen Abschrift Heinrich Nikolaus Gerbers „Concerto seu Toccata pour le Clavecin".[19] Daß die Dreisätzigkeit in der Folge Allegro – Adagio – Allegro auf das Vorbild des italienischen Instrumentalkonzerts zurückgehe, wird im allgemeinen angenommen;[20] die Beobachtung von Klein, daß der formale Aufbau des ersten Satzes einer Konzertform folgt, „die wesentlich von der Vivaldis abweicht", rückt die Frage nach Bachs Vorbild ins Blickfeld.[21] Der erste Satz gehört zur „Konzertform mit Kurz-Ritornellen", mit der sich diese Studie beschäftigt. Der zweite Satz zeigt eine recht unverbindliche Thematik; kein klar formuliertes „Hauptthema" festigt die Reihung der meist konventionellen Sequenzen. Besonders fallen dabei die für den reifen Bachschen Stil ungewöhnlichen „Akzent-Oktaven" (T. 11 f.) ins Auge.[22] Eine lange und virtuose „Tanz-Fuge" im 6/8-Takt beschließt das Werk.[23] Ihr Thema klingt italienisch, dessen Verarbeitung durch vielfältige Fragmentierung erinnert aber an Vorbilder bei Georg Böhm.[24] Eine Durchdringung von älteren

---

[18] Zur Beziehung der Manualiter- und Pedaliter-Toccaten siehe den Abschnitt über die Toccata C-Dur BWV 564.

[19] BG 36, Vorwort, S. XXXVIII. Eine Gerbersche Abschrift der Toccata e-Moll BWV 914 ist vor kurzem wiederaufgefunden worden, siehe BJ 1987, S. 29f. (W. Wiemer).

[20] H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 69; Spitta I, S. 415–417. Ein thematisch geprägter langsamer Satz von einiger Ausdehnung ist erst in Torellis op. 8 (gedruckt 1709, Entstehungszeit jedoch früher) und in Albinonis op. 5 (1709) vorhanden.

[21] H.-G. Klein, a.a.O., S. 36.

[22] Adagio, T. 11, l. H.; diese fingertechnisch „bequeme" Baßbewegung bei kleingliedrigen Quintfallsequenzen findet sich öfter in frühen Manualiter-Stücken: Capriccio B-Dur BWV 992, 2. Satz, T. 5–6; Schlußfuge T. 46–47; Fuge C-Dur BWV 531/2, T. 38–39 (die Pedaliter-Notierung dieser Stelle in NBA IV/5 entspricht nicht den Quellen).

[23] Der Terminus „Tanz-Fuge" (Dance Fugue) nach G. Stauffer, *Fugue Types in Bach's Free Organ Works*, in: J. S. Bach as Organist, ed. by G. Stauffer and E. May, Indiana University Press 1986, S. 138–142. Die in der Tabelle auf S. 139 genannten Fugen im 6/8-Takt (BWV 543/2, 564/3), dazu die Manualiter-Fugen BWV 916/3 und 910 (T. 135) deuten auf die Beliebtheit dieses Typus in der mittleren Weimarer Zeit.

[24] Die absteigenden Skalen im Dreiermetrum (Oktav → Terz + Sext → Grundton) sind im Concerto-Umkreis häufig: G. Torelli, Perfidia D-Dur (MGG 10, Sp. 1046); A. Vivaldi

(norddeutschen) und jüngeren (italienischen) Stilelementen scheint für diese Toccata charakteristisch zu sein.

Die Überlieferung der G-Dur-Toccata im Andreas-Bach-Buch (ABB, fol. 62^{V}–65^{V}, Nr. 27 in der fortlaufenden Zählung) erlaubt eine Eingrenzung der Entstehungszeit. Das Werk ist großenteils vom Hauptschreiber und Initiator der Sammlung, von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf" (1671–1721) eingetragen.[25] Die Abschrift ist sehr korrekt, so daß anzunehmen ist, daß die Kopie direkt nach dem Autograph Johann Sebastians erfolgt ist.[26]

Die Nummern ABB 19–28 gehören nach den Untersuchungen von Robert Hill zur spätesten Schicht der Handschrift (etwa gleichzeitig mit ABB 50–56), sie sind vermutlich auf zuerst leer gelassenen Seiten nachgetragen.[27] BWV 916 steht in Nachbarschaft zu anderen stilistisch reiferen Werken Bachs, wie den Manualiter-Toccaten in fis-Moll (BWV 910, ABB 20), c-Moll (BWV 911, ABB 25) und der Passacaglia c-Moll (BWV 582, ABB 24). Zwei Nebenschreiber (SS 6 und SS 5, SS = „secondary scribe") sind mit kürzeren Sektionen an der Niederschrift beteiligt; sie wurden von Johann Christoph offenbar jeweils mit einem klar begrenzten „Kopierauftrag" beschäftigt (möglich ist auch der Fall, daß Johann Christoph wieder die Feder übernahm, wenn Schwierigkeiten auftraten[28]). Hill identifizierte aufgrund von Schriftdokumenten den SS 6 als Johann Bernhard Bach (1700–1743), einen Sohn Johann Christophs.[29] Johann Bernhard besuchte 1710–1715 das Lyzeum in Ohrdruf und ging dann nach Weimar zum Studium bei J. S. Bach; er ist noch in Köthen als Kopist Bachs nachweisbar. Für den spätesten Eintrag von der Hand Johann Bernhards (ABB 23 = Buxtehude, Präludium g-Moll BuxWV 150) zieht Hill das Jahr 1715 in Betracht; BWV 916 wäre demnach eine angemessene Zeitspanne früher anzusetzen.[30] Der zweite Nebenschreiber (SS 5) ist nicht identifiziert; eine Zuweisung der Schriftzüge an Johann Lorenz Bach (1695–1773, später Kantor und Organist in Lahm/Itzgrund), der von März 1712 bis September 1713 in Ohrdruf nachgewiesen ist, wird von Robert Hill als Möglichkeit, allerdings „purely speculative" angedeutet.[31]

Aufgrund der Quellenstudien Robert Hills kann für die Eintragung der Toccata G-Dur in das Andreas-Bach-Buch das Datum „1714 oder früher" angenommen werden. Eine weitere Bestätigung läßt sich aus einer Notationseigentümlichkeit ableiten: der Ton fis wird öfter durch das Zeichen ♭ (und nicht wie

---

Concerto a-Moll BWV 593, Schlußsatz; J. S. Bach, Jagd-Kantate BWV 208, Arie Nr. 2, Continuo.

Zur „Modelltechnik" Georg Böhms vgl. meine Studie im BJ 1988, besonders S. 95. Unter Böhms Fugen ist vor allem diejenige in g-Moll mit Wiederholungsspielen von Themenfragmenten angereichert. Beziehungen von BWV 916 zu diesem Werk von Böhm werden noch öfter begegnen, siehe unten S. 43 und Notenbeispiel 2.

25 H.-J. Schulze, *Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf", Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55–81.

26 R. St. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation (masch.-schr.), Harvard University, Cambridge/Mass. 1987, S. 352f.

27 Hill, a.a.O., S. 109. Diese These stützt sich auf das eingetragene Repertoire, auf die Platzdisposition und Tintenfarbe, auf die Nebenschreiber und deren Schriftentwicklung.

28 Ebd., S. 88.

29 Ebd., S. 74 und 619.

30 Ebd., S. 123.

31 Ebd., S. 80 und 168.

heute üblich durch ♮) aufgelöst. Diese altertümliche Schreibweise verliert sich in Bachs Manuskripten kurz nach 1714.[32]

Die starke Ornamentierung, und zwar vor allem auf den kleinen Notenwerten, ist nicht nur im ABB, sondern auch in weiteren Abschriften anzutreffen.[33] Sie stellt einen bemerkenswerten Hinweis für den Interpreten dar; offenbar war gerade im Umkreis des jungen Bach diese schärfende, nervig oszillierende Spielweise beliebt.[34]

Als grundlegend für die Benennung der Ritornelle und Episoden betrachte ich den thematischen Kontrast. Die fünf jeweils viertaktigen Ritornelle (T. 1, T. 7b, T. 18b, T. 29b und T. 49) heben sich als geschlossene, „refrainartig" wiederkehrende Bauelemente heraus. Das Ritornell ist völlig homophon gebaut; es hat eine zielgerichtete Struktur (einstimmig → vielstimmig) und ist durch eine deutliche Kadenz vom Folgenden abgehoben. Die Episoden arbeiten mit den Motiv-Gruppen B, C und Kad (Kadenz); ihre Reihung ist in den vier Episoden je verschieden, wobei allerdings B + C + Kad sich als Norm zu erkennen gibt. Der „singuläre Teil" vor dem Schluß-Ritornell steht als Auflockerung im Sinne einer Solo-Kadenz in deutlichem Kontrast zum ganzen übrigen Satz.

Durch die Tatsache, daß nach jedem Ritornell A das „Solo-Thema" B erklingt, läßt sich Hans-Günter Klein dazu verleiten, den Ritornell-Begriff weiter zu fassen. Er nimmt dadurch zahlreiche Unschärfen in der Motivzuordnung in Kauf; so zählt etwa in seiner Analyse die Gruppe B in T. 11b zum Ritornell, in T. 15 dagegen zur „Solo-Episode". Auch die Aussage „das Ritornell ist sieben Takte lang und kehrt in dieser Form ständig wieder" ist ungenau: nach Kleins eigenem Schema zählt das Rit I $6\frac{1}{2}$ Takte, die „Rit-Wiederholung" $7\frac{1}{2}$ Takte, das Rit III $6\frac{1}{2}$ Takte, das Rit IV 6 Takte und das Rit V 7 Takte. Als wirklich stabiles „Kurz-Ritornell" sollte die klar durch Kadenz und innere Kohärenz begrenzte Einheit von 4 Takten betrachtet werden.[35]

Die Folge der verschiedenen Motivgruppen ist in der linken Spalte von Figur I dargestellt.

---

[32] Diese Notationsgewohnheit findet sich in den meisten hier betrachteten Werken. Für eine genauere Diskussion dieses Fragenkomplexes siehe unten S. 73f.

[33] *P 803*, geschrieben von J. Willweber (nach Hill, a.a.O., S. 352, ca. 1750) und für den langsamen Satz, allerdings in anderer Weise, in Leipzig MB, *Mempell-Preller Ms.* 7, S. 100 (siehe dazu H.-J. Schulze, *Cembaloimprovisation bei Johann Sebastian Bach – Versuch einer Übersicht*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 10, Blankenburg/Harz 1980, S. 54, und Schulze Bach-Überlieferung, S. 85).

[34] In den Kopien des Ohrdrufer Johann Christoph Bach findet sich diese starke Ornamentierung öfter, etwa im Capriccio sopra la lontananza BWV 992, in der Aria variata a-Moll BWV 989 und in Buxtehudes Präludium pedaliter A-Dur.
In seinen Kursen an der Schola Cantorum Basiliensis (Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik, Musik-Akademie der Stadt Basel), hat Jesper Bøje Christensen auf die Möglichkeit einer starken Auszierung der Musik Bachs hingewiesen; dankbar erinnere ich mich an eine Aufführung der Toccata G-Dur in dieser Spielweise durch Augusta Campagne.

[35] Klein, a.a.O. (vgl. Fußnote 15), S. 36. Die Idee, ein „Tutti-Thema" (unser Ritornell) + ein „Solo-Thema" zum „Ritornell" zusammenzufassen, ist von Vivaldi abgeleitet. Sie scheint für die hier betrachtete, einfachere Konzertform nicht zu passen. Siehe dazu auch unten bei BWV 564.

Toccata G-Dur BWV 916

T. 1	Ritornell I		T	4
T. 5	B + Kad	T→	D	$2\frac{1}{2}$
T. 7b	Ritornell II		D	4
T, 11b	B + C + Kad		D	$3\frac{1}{2}$
T. 15	B + C + Kad		T	$3\frac{1}{2}$
T. 18b	Ritornell III		Tp	4
T. 22b	B + Kad		Tp	$2\frac{1}{2}$
T. 25	C+frei+C+Kad	Tp→	Dp	$4\frac{1}{2}$
T. 29b	Ritornell IV		Dp	4
T. 33b	B+frei+C+Kad		Dp	6
T. 39b	Singulär			$9\frac{1}{2}$
T. 49	Ritornell V		T	4
T. 53	Coda (frei + A)		T	3

Figur I

Toccata C-Dur BWV 564

T. 32	Ritornell I		T	4
T. 36	B + Kad	T→	D	2
T. 38	Ritornell II		D	4
T. 42	B + Kad		D	2
T. 44	B + Tr (3mal)	D→	Tp	6
T. 50	Ritornell III		Tp	4
T. 54	B + frei + Kad		Tp	4
T. 58	B' (fragm.)	Tp→	Dp	3
T. 61	Ritornell IV		Dp	4
T. 65	B + Kad		Dp	2
T. 67	Singulär			9
T. 76	Vorsp + Ritornell V		T	5
T. 81	B' + Kad		S/T	4

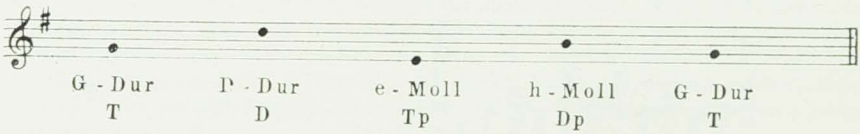
Trio „Herr Jesu Christ" BWV 655a

T. 1	Ritornell I		T	3
T. 4	B + Kad	T→	D	3
T. 7	Ritornell II		D	3
T. 10	B + C1 + C2 + Kad		D	5
T. 15	Vorsp (A')	D→	Tp	2
T. 17	Ritornell III		Tp	3
T. 20	B' + Kad		Tp	2
T. 22	C3 + C2 + Kad	Tp→	Dp	5
T. 27	Ritornell IV		Dp	3
T. 30	Singulär			9
T. 39	Rit Verw + modul	D→	T→S	6
T. 45	B + B	S→	T→D	3
T. 48	C1 + C2 + Kad	D→	T	$3\frac{1}{2}$
T. 51b	Choral = „Reprise"			
T. 70	Ritornell VI			

Das Ritornell (4 Takte) beginnt einstimmig, mit quasi solistischen Sechzehntelfiguren in halbtaktigen Elementen: ein fallendes Skalenmotiv erklingt zweimal (T. 1) und eine Akkordbrechung des Tonika-Dreiklangs dreimal (T. 2–3a). Darauf folgt, in denkbar großem Kontrast, ein 6stimmiger Tutti-Block in fallenden Achteln; schon die abschließende Kadenz im 4stimmigen Satz ist wieder entspannter. Die große Gestik der absteigenden, oktavumspannenden Achtelbewegung (T. 3b) kann als Überhöhung der Sechzehntel-Skalen aus T. 1 betrachtet werden. Jedenfalls hat dieses Ritornell eine ausgeprochen dynamische Struktur: auf die impulsiven „Sturzbäche" von T. 1 folgt ein „Abwarten" bei den Akkordbrechungen und schließlich die kraftvolle Erfüllung im 6stimmigen Tutti. Im ganzen Ritornell wird die I. Stufe von G-Dur nur auf unbetonten Taktteilen verlassen.

Solistischer Beginn ist im italienischen Concerto ein Topos. Er findet sich sowohl bei Torelli als bei Vivaldi, ist somit als Argument für chronologische Erwägungen nicht einsetzbar. Erwähnt sei immerhin Bachs Bearbeitung nach Torelli BWV 979: im zweiten Allegro (T. 54 des ganzen Werks) erscheint ein 8taktiges Ritornell mit solistischem Beginn, dessen erster Halbtakt mit Bachs G-Dur-Toccata völlig korrespondiert. Dieses Ritornell erklingt im Laufe des Satzes dreimal (Tonika–Dominante–Tonika). Auch Torellis Concerti grossi C-Dur op. 8/1 und a-Moll op. 8/2 beginnen solistisch.[36]

Die Transpositionsstufen des Ritornells im Verlaufe des Satzes



Beispiel 1

sind im Notenbeispiel 1 im Quint- und Terzabstand zum Zentrum G-Dur angeordnet.[37] Die Zitierungen erfolgen ohne stärkere Abweichungen (Stimmtausch ist bei diesem homophonen Satz ohnehin ausgeschlossen). Zwei Ausnahmen: das Rit III beginnt in G-Dur und erreicht erst nach einem halben Takt durch „Rückung" die definitive Station e-Moll; im Rit V ist der Abschluß (T. 32–33) variiert, wohl zur stärkeren Betonung des Kadenzvorgangs.

Das Hauptmotiv der Episoden ist die Gruppe B. Durch das dauernde Pendeln zwischen den Stufen I und V (I ist auftaktig, V betont) entsteht eine „flächige", ruhende Wirkung. Ein halbtaktiges Element wird sogleich wiederholt (T. 5), und der ganze Takt erklingt mit vertauschten Stimmen ein zweites Mal (T. 6). Die Gruppe C ist eine fallende Sequenz mit der typischen Akkordfolge 6-$\frac{4}{2}$-6-$\frac{4}{2}$; im Gegensatz zur flächigen Wirkung von B bringt die Gruppe C

[36] Siehe dazu unten S. 88. Beispiele bei Vivaldi nennt Klein, a.a.O., S. 36.

[37] Matthesons „Verbesserter Musicalischer Circkel" disponiert die Tonarten in ähnlicher Weise, vgl. E. Seidel, *Die harmonische Großform der Fuge von Bachs Toccata C-Dur (BWV 564) und die Tonartenlehre deutscher Theoretiker der Bachzeit*, in: Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Fs. Michael Schneider zum 75. Geburtstag, Kassel etc. 1985, S. 25–40.

harmonische Bewegung, jedoch keine Modulation (auf die „basse fondamentale" reduziert handelt es sich um eine „vollständige Quintfallsequenz", die mit einer auftaktigen I. Stufe beginnt und mit betonter I. Stufe endigt). Die Sechzehntelfiguration mit ihrem in den Akkord eingebetteten Abwärtsschritt (als Intervalle kommen Terz, Quart, Quint und Sext vor) verbindet die Elemente B und C. Eine halbtaktige Kadenz („Kad"), die entweder an B oder an C anschließt, ist melodisch je individuell gestaltet.

Für die Motivik der beiden Gruppen B und C lassen sich in den frühen Werken Bachs mehrere Parallelen aufzeigen. Das Wiederholungsspiel der Gruppe B erinnert an Vorbilder bei Georg Böhm; die Beobachtung ist deshalb besonders stringent, weil sich das Motiv an die im BJ 1988 S. 90 und 107 gegebenen Beispiele aus Böhms g-Moll-Präludium (T. 29f.) und aus dem Eingangschor der Kantate BWV 71 (T. 8f.) anschließt. Es handelt sich um ein Modell „um einen liegenden Ton" (BJ 1988, S. 91); die ruhende Wirkung der Gruppe B wird durch diese Beobachtung bestätigt.
Die Sequenz der Gruppe C entspricht mitsamt ihrer Motivik und ihrer Dissonanzverkettung traditionellen Vorbildern bei Pachelbel, Buxtehude und anderen. Das gleiche Muster beherrscht die Sequenz im Thema der Orgelfuge D-Dur BWV 532/2; als Vorbild dafür wird gern Pachelbels Fuge in der gleichen Tonart genannt (BWV, S. 413); aber auch in den Canzonen von Buxtehude ließen sich Vorbilder nennen (BuxWV 172 und 173). Natürlich komponiert Bach auch später ähnliche fallende Sequenzen, doch dürfte die Übernahme mitsamt der typischen, einfachen Figürlichkeit ein Zeichen relativ früher Entstehung sein; so finde ich etwa im Wohltemperierten Clavier I diese simple Sequenzform nicht.

Die Abfolge der Motive B, C und Kad in den vier Episoden ist aus Figur I ablesbar. Keine Episode ist einer anderen gleich, doch beginnt jede mit der Gruppe B in der Tonart des vorangegangenen Ritornells. Die Episoden II und III sind durch eine Kadenz untergliedert; ihre Darstellung in Figur I ist deshalb auf zwei Zeilen verteilt.
Die Episode I ist die kürzeste: nach der Gruppe B in G-Dur wird Kad so angeschlossen, daß sie nach D-Dur führt. Diese Modulation ist als Ausnahme zu betrachten; im weiteren Verlauf des Werks bleibt Kad in der vorangehenden Tonart.[38] In der Episode II wird nun zwischen B und Kadenz das Sequenzglied C eingefügt. Die Folge B + C + Kad entspricht dem Dreischritt Vordersatz + Fortspinnung + Epilog; der „Fortspinnungstypus" ist deutlich ausgeprägt.[39] Auffallend ist auch die strukturelle Ähnlichkeit zum Ritornell: zuerst mehrere Halbtakt-Elemente in stabiler Position, dann harmonische Bewegung zum Kadenz-Abschluß hin. Ein struktureller Kontrast (etwa: „thematische Geschlossenheit im Ritornell" gegen „unverbindliches Figurenwerk in der Episode") ist in dieser Toccata jedenfalls nicht beabsichtigt. Die Episode II läßt B + C + Kad zweimal erklingen: zuerst, wie erwartet, in D-Dur, dann um eine Quinte tiefer „gerückt" nochmals in G-Dur. Außergewöhnlich ist die Rückwendung zur Tonika; die Episoden I und II stehen somit im „Verhältnis der Beantwortung" (T→D / D→T), und die vier ersten Abschnitte schließen

---

[38] So auch die Analyse von Klein, a.a.O., S. 37.

[39] Zum Begriff „Fortspinnungstypus", der auf Wilhelm Fischer (*Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: Studien zur Musikwissenschaft III, 1915, S. 29) zurückgeht, siehe Dürr St 2, S. 121, und W. Breig, Bach-Symposium Marburg 1978, S. 129.

sich zu einem Tonika-Teil zusammen (im nachfolgenden Rit wird darum die erwähnte Rückung notwendig, um die neue Station e-Moll zu erreichen).
Die Episode III (e-Moll → h-Moll) ist die freieste; wir werden sehen, daß das auch bei den anderen Werken der Fall ist. Sie beginnt mit der (aus Ep I) bekannten Gruppierung B + Kad, die hier in e-Moll bleibt. Die Sequenz C ist aber nicht ausgeschlossen, sondern sie erfährt nun im Gegenteil eine selbständige Verarbeitung: C e-Moll dreistimmig (T. 25) – C e-Moll vierstimmig mit Stimmtausch (T. 26) – freier modulierender Einschub (T. 27) – C h-Moll vierstimmig, ursprüngliche Stimmanordnung (T. 28, vgl. T. 13b) – Kadenz h-Moll (T. 29a). Die Episode IV schließlich geht wieder von der Folge B + C + Kad aus, erweitert diese aber durch eine motivisch freie Quintfallsequenz zwischen B und C (T. 35b, zwei Takte). Die einzelnen Stufen haben in dieser Qfs den Abstand von Vierteln, in der Sequenz C den Abstand von Achteln (T. 37b); beide Sequenzen sind „vollständig", sie berühren alle Stufen von h-Moll. Diese Tonart wird dadurch außergewöhnlich stark hervorgehoben: Rit IV und Ep IV ergeben einen h-Moll-Teil von 10 Takten. Von Ende T. 35 bis T. 39 sinkt die Oberstimme kontinuierlich, und in der h-Moll-Kadenz beschreibt sie einen zweimaligen Oktavabstieg (h′–h T. 38b; h–H T. 39a); Bach gestaltet damit einen weiträumigen Abschluß („Decrescendo").
Die so eingeleitete Entspannung wird im nun folgenden „singulären Teil" fortgeführt: aus der halbtaktigen Akkordbrechung des Ritornellbeginns (T. 2) entwickelt sich ein flächiger Satz in der Art eines „Praeludium harpeggiato".[40] Die Akkordfolge wendet sich in vier Quintschritten nach G-Dur zurück (T. 41b) und bestätigt dann die Haupttonart mit leicht dominantischer Färbung. Der Satz bleibt im wesentlichen einstimmig und verzichtet auf dynamische Entfaltung.

Dieses freie Akkordspiel vor dem Schluß-Ritornell, also am Platz der Solo-Kadenz im Konzert, stellt eine bemerkenswerte Erscheinung dar. Eine Reihe Bachscher Werke, die mit Wahrscheinlichkeit der mittleren oder späten Weimarer Zeit zugehören, zeigen vergleichbare „Kadenzen": Fuge a-Moll BWV 944, T. 172f. (überliefert im ABB), Fuge g-Moll für Violine und Basso continuo BWV 1026, T. 115f. und T. 155f. (Abschrift Walthers in *P 801*), Präludium a-Moll BWV 894, T. 77f. (Abschrift von Johann Tobias Krebs in *P 801*, später zum Tripelkonzert a-Moll BWV 1044 umgearbeitet).

Eine frühe Ausprägung des solistischen, kadenzartigen Spiels im Konzert war die „Perfidia". Johann Gottfried Walthers Beschreibung trifft auf die oben genannten Beispiele offensichtlich zu:

„*Perfidia* [ital.] . . . in der Music bedeutet es so viel, als *Ostination* d. i. eine *Affectation* immer einerley zu machen, . . . einerley Gang, einerley Melodie, einerley Tact, einerley Noten, u.s.f. zu behalten".[41]

---

[40] Terminus nach J. K. F. Fischer, *Musicalischer Parnassus*, Augsburg o. J. (siehe *J. K. F. Fischer, Sämtliche Werke für Klavier und Orgel, hrsg. von E. v. Werra*, Leipzig 1901, Reprint New York 1965, S. 35). Bekanntestes Beispiel bei Bach ist BWV 846/1.

[41] J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck hrsg. von R. Schaal, Kassel etc. 1953, S. 472 (Übersetzung nach dem *Dictionnaire* von S. de Brossard, Paris 1703); siehe auch Riemann L, Sachteil, S. 434.

Die einzigen mit der Überschrift „Perfidia" versehenen Stücke sind einzelnstehende „Sätzchen von 10, 20 und mehr Takten für zwei Violinen und Baß" von Giuseppe Torelli.[42] Über Orgelpunkt „vollführen die beiden Violinen imitierende Figurationen", die „meist auf gebrochenen Dreiklängen" basieren. Diese Sätzchen wurden wohl, wie Franz Giegling vermutet, zu Beginn eines Konzerts gespielt. Aber auch für perfidienartige Stellen innerhalb eines Konzertsatzes, meist vor einer „Reprisensituation", hat Torelli einige Beispiele bereit, die man als Vorbild für Bach in Betracht ziehen sollte.[43]

Violinkonzert c-Moll op. 8/8, Schluß-Allegro (Walthers Orgelfassung, LV 140, steht in a-Moll): die Perfidia-Stelle T. 43–46 kontrastiert zum ganzen übrigen Satz durch ihr akkordisch-solistisches Gepräge (Violin-Arpeggien mit Continuo), in Walthers Orgelarrangement sind einige große Intervalle durch Wechselnoten ersetzt. Concerto grosso a-Moll op. 8/2, 1. Satz (Allegro): die Perfidia T. 37–45, wieder vor der Reprise, wird zwar hier vom Tutti gespielt (Vl I und II unisono), aber die homophone Wirkung ist ganz analog.

Im Notenbeispiel 2 ist nun – außer den Perfidia-Stellen bei Torelli – eine weitere Motivverwandtschaft dargestellt, die unerwartet ist: die Form der Akkordbrechung im singulären Teil ist außerordentlich ähnlich der Figuration im Nachspiel des g-Moll-Präludiums von Georg Böhm. Da Beziehungen zu diesem Werk schon mehrfach aufgefallen sind, da es im Andreas-Bach-Buch überliefert ist und Bach es zweifellos gekannt hat,[44] dürfte die Ähnlichkeit kaum auf Zufall beruhen. Norddeutsche und italienische Elemente sind dicht verwoben.

Beispiel 2 (s. S. 44)

Das Einmünden des singulären Teils in das Ritornell V (T. 49) geschieht fließend; die fallende Skala erklingt zuerst von g′ aus, erst beim zweiten Ansatz ist die ursprüngliche hohe Lage auf g″ wieder erreicht. Das Ritornell scheint sich nicht als Abschluß des Satzes anzubieten; Bach fügt eine locker gebaute „Coda" an, die zuerst das sonst singuläre Motiv aus T. 27 aufgreift (T. 53). Ein „entfliehender", einstimmiger Schluß (unter Verwendung der Motive aus T. 1–2) ist allgemein in frühen Werken und speziell in unserem Werkkreis häufig.

Die Detail-Analyse zeigte 13 Abschnitte, die selten mehr als vier Takte zählen (siehe die Übersicht in Figur I); durch die Kadenzierungen sind sogar zwei Episoden in je zwei Unterabschnitte gegliedert (Ep II und Ep III). Sind nun bei dieser Vielzahl von kurzen Abschnitten auch zusammenfassende Kriterien wirksam?

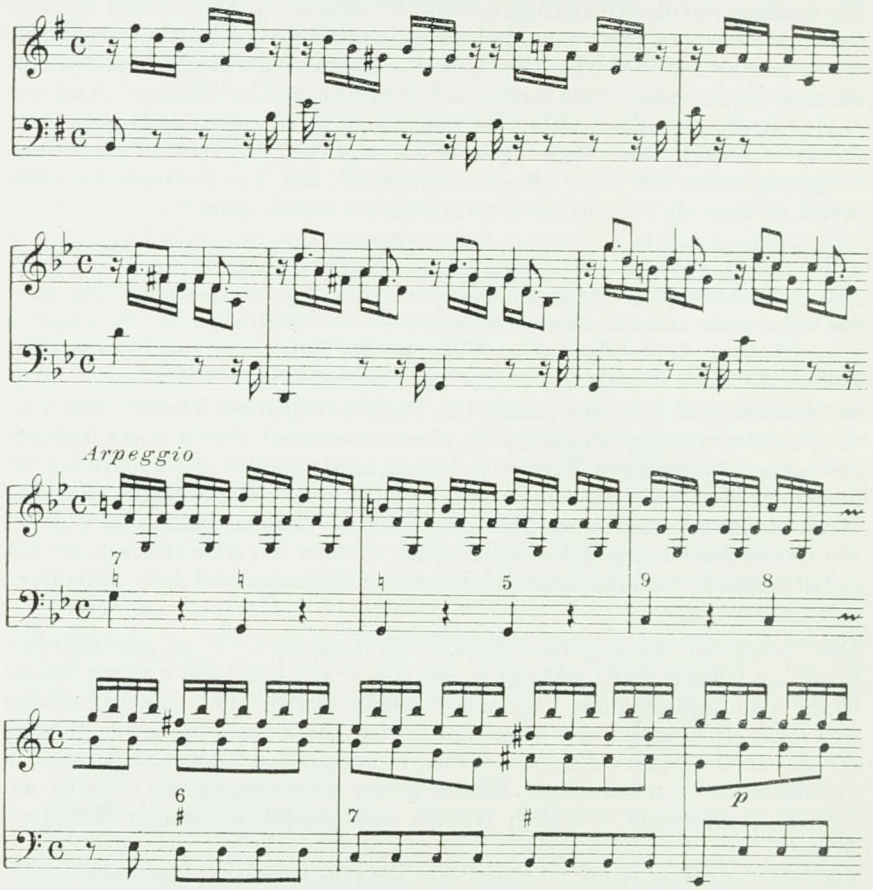
Es entspricht zweifellos einem natürlichen Empfinden, den prägnanten Ritor-

---

[42] MGG 10, Sp. 1046, Art. *Perfidia* (F. Giegling). Das Concerto h-Moll nach Torelli (BWV 979) enthält eine Perfidia als „langsamen Satz" (Andante im 3/2-Takt).

[43] Perfidienartige Stellen, die als „selbständige" Abschnitte in einem vielgliedrigen Werk stehen, können auch bei Bach aufgewiesen werden. E. Badura-Skoda nennt im Art. *Cadenza* im New GroveD die Fantasia G-Dur BWV 572; direkt damit vergleichbar ist der Schluß der Fuge d-Moll BWV 948. Zu nennen wären ferner Abschnitte der Manualiter-Toccaten fis-Moll BWV 910 und d-Moll BWV 913. Da sich vergleichbare Stellen auch in norddeutschen Präludien finden, ist die Frage der stilistischen Beeinflussung auf Bach hin nicht leicht zu entscheiden; die Möglichkeit des italienischen Einflusses von der Perfidia her ist bisher noch kaum diskutiert worden.

[44] Siehe dazu Fußnote 24.



Beispiel 2: J. S. Bach, Toccata G-Dur, BWV 916, T. 39f.; G. Böhm, Präludium g-Moll, T. 152f.; G. Torelli, Concerto grosso c-Moll, op. 8/8, Schlußsatz, T. 43f.; G. Torelli, Concerto grosso a-Moll, op. 8/2, 1. Satz, T. 37f.

nellbeginn mit „Anfang", „erster Eindruck dieses Stücks" zu assoziieren; der Wechsel zum einstimmigen Satz in hoher Lage läßt in BWV 916 diese Stellen zudem auch klanglich hervortreten. Ein Zusammenschluß von Ritornell und nachfolgender Episode zu einem Großabschnitt der „zweiten formalen Schicht" ist unproblematisch.

Der Anschluß vom Ritornell zur Episode ist bei den nachfolgend besprochenen Werken BWV 564 und 655 noch bedeutend dichter; eine Zäsurwirkung beim Beginn der Ep ist dort völlig ausgeschlossen. Hier ist immerhin der Sprung in die hohe Lage und die Zäsur von einem Sechzehntel gegeben.[45] Die Kontrastwirkung geschieht in der G-Dur-Toccata in erster

[45] Kleins Bemerkung (a.a.O., S. 37), daß sich die B-Gruppe vom Tutti-Thema „klanglich scharf abhebe", ist zumindest übertrieben. Jedenfalls ist der Klangkontrast vom Abschluß einer Ep zum nachfolgenden einstimmigen Rit-Beginn größer.

Linie durch die extreme Stimmenzahl des Rit: sowohl die Ein- wie die Sechsstimmigkeit hebt sich vom normalen zwei- bis vierstimmigen Claviersatz der Episoden ab. Beim Ende des Rit wird aber durch ein „Descrescendo" zum vierstimmigen Satz (so T. 4b, T. 11b) der normale Satztypus schon vorbereitet. Für den Zusammenschluß von Rit + Ep zu einem Großabschnitt spricht außerdem die zielstrebig zur Kadenz führende Qfs C, die dreimal den Abschluß der Ep bildet.

Durch Zusammenfassung der genannten Gruppen ergeben sich die Taktzahlen (obere Zahlenreihe):

$$\underbrace{6\tfrac{1}{2} \quad 11}_{17\tfrac{1}{2}} \qquad \underbrace{11 \quad 10}_{21} \;\Big|\; \underbrace{9\tfrac{1}{2} \quad 7}_{16\tfrac{1}{2}}$$

Der singuläre Teil ist als selbständiger Abschnitt eingetragen; erster und letzter „Großabschnitt" sind am kürzesten, wegen der knappen Gestaltung der betreffenden Episoden (beziehungsweise der „Coda"). Die übrigen Teile haben eine vergleichbare Länge. Die untere Zahlenreihe faßt je zwei dieser Großabschnitte zu einer dreigliedrigen Gesamtanlage zusammen. Folgende Argumente sprechen für einen solchen Zusammenschluß: am Ende der Episode II fiel die ungewöhnliche Rückkehr zur Haupttonart auf, ein erstes „Drittel" des Stücks bewegt sich somit auf Tonika und Dominante ($17\frac{1}{2}$ Takte). Am Ende der Ep IV ist der „Decrescendo"-Schluß in h-Moll besonders hervorgetreten: ein Mittelteil in Moll (e-Moll/h-Moll) wird so abgegrenzt (21 Takte). Bis hierher wechseln Ritornelle und Episoden in regelmäßiger Folge; sie entfalten die Themen und führen sie in einen weiten Tonartenkreis hinein. Der nun folgende singuläre Teil läßt diese stetige Entfaltung abbrechen: ein Moment der Beruhigung greift Platz („einstimmiger" Satz), in wenigen Schritten wird die Ausgangstonart wieder erreicht; das dritte Drittel (mit $16\frac{1}{2}$ Takten das kürzeste) unterscheidet sich durch das Vorherrschen des lockeren Satztypus. Die Kontrastwirkung beim Beginn des Rit V entfällt, da der Satz schon vorher einstimmig ist. Auch die „Coda" beschließt das Concerto-Geschehen auf lockere Weise; ein Rückgriff (etwa B + C + Kad) wird vermieden.
Die ersten beiden „Drittel" sind in ihrer Struktur „parallel", sie unterscheiden sich lediglich durch den Dur-Moll-Kontrast; das dritte Drittel wird dagegen durch den lockeren Perfidia-Satz bestimmt, der auch die Wirkung der Ritornell-Reprise zurücktreten läßt.[45] Ein lockerer „Ausklang" in dieser Art, der fast ein Drittel des Satzes umfaßt, dürfte bei Bach nicht häufig zu beobachten sein.

Toccata C-Dur (BWV 564)

Auf die Zusammengehörigkeit der Manualiter- und der Pedaliter-Toccaten hat kürzlich Robert L. Marshall aufmerksam gemacht.[47] Eine säuberliche Tren-

---

[46] H.-G. Klein sieht „keinen Anlaß dafür, ... Exposition, Mittelteil und Reprise zu unterscheiden" (a.a.O., S. 36). Ein „Mittelteil" im Sinne von Kleins Vivaldi-Bach-Analysen ist zwar nicht gegeben, doch wäre die Dreiteiligkeit der Anlage erwähnenswert. Zur Kritik der Termini Exposition, Mittelteil und Reprise siehe Breig, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 129f.

[47] R. L. Marshall, *Organ or „Klavier"? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: J. S. Bach as Organist (vgl. Fußnote 23), S. 212–239.

nung in „Klavierwerke" und „Orgelwerke" ist jedenfalls für die frühen Tastenwerke Bachs nicht möglich; daß auch die heutigen Organisten die Manualiter-Werke mehr beachten sollten, sei hier nur am Rande vermerkt.[48]
Die Pedaliter-Toccata C-Dur gehört – cum grano salis – ebenfalls zu den dreisätzigen Werken des Typus „Schnell–Langsam–Schnell"; man kann ihre Anlage aber auch als sechsteilig darstellen:

Passagenwerk	manualiter, unthematisch
Pedalsolo Concerto-Allegro	thematisch verknüpft
Concerto-Adagio	in der Art eines Violinkonzerts
Grave	vollstimmig, kühne Harmonik
Fuge	mit toccatischem Abschluß

Das Concerto-Allegro, das wir im folgenden mit dem ersten Satz der G-Dur-Toccata vergleichen wollen, ist also der Schluß-Abschnitt eines dreiteiligen Gebildes von recht komplexer Natur. George Stauffer versucht dieses Phänomen mit dem Begriff „Hybrid Concerto Form" zu fassen. Diese Form stehe „midway between the preludes with a through-composed, sectional form and those with a straightforward concert design".[49] In der Tat läßt sich die Form der C-Dur-Toccata als Erweiterung der altbekannten Präludienform „Manualiter-Passagio + Pedalsolo + mehrstimmig-motivgeprägter Teil" auffassen. Bach hätte somit jeden dieser Abschnitte zu einem beinahe selbständigen Formteil aufgewertet und ihn mit den aktuellsten ihm zu Gebote stehenden Mitteln gestaltet, den „mehrstimmig-motivgeprägten Teil" beispielsweise als „Konzertform mit Kurz-Ritornellen".
Für den Passagio-Teil mit seinen brillanten 32stel-Läufen vermutet George Stauffer italienische Vorbilder.[50] Zur Einordnung im Bachschen Oeuvre müßten aber auch Vergleiche mit Manualiter-Werken angestellt werden, weil dort 32stel-Passagen häufiger sind als in Orgelwerken.[51] Das Pedalsolo dürfte überhaupt das längste in der älteren Orgelliteratur sein. Beim Hören dieses quasi improvisierten Geniestreichs würde man kaum erwarten, daß nun in einem folgenden Abschnitt drei der gehörten Motive in einer durchdachten, konstruktiven Concerto-Anlage verarbeitet werden. Werner Breig beschreibt diese

---

[48] In der Praxis leiden darunter vor allem die frühen „Klavierwerke": die Cembalisten und Pianisten spielen sie selten, weil sie die berühmteren späteren Zyklen bevorzugen; die Organisten kennen sie nicht, weil sie in den Ausgaben der „Orgelwerke" fehlen (einzig die neue Breitkopf-Ausgabe der Orgelwerke, hrsg. von Heinz Lohmann, macht eine rühmliche Ausnahme). Leider ist auch in der NBA die Teilung in Klavier- und Orgelmusik seit Anbeginn festgeschrieben.

[49] G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1978 (UMI Research Press. Studies in Musicology. 27.), S. 42.

[50] Stauffer, a.a.O., S. 43.

[51] Zum Beispiel die Eröffnungsteile der Manualiter-Toccaten in fis-Moll BWV 910 und c-Moll BWV 911 (beide im ABB überliefert), vergleichbar sind auch das Präludium h-Moll BWV 923/1 (keine frühe Quelle) und die Fantasie a-Moll BWV 922 (Kopie von J. T. Krebs in *P 803*).

Beziehung von zwei relativ lose nebeneinandergesetzten Formteilen treffend als „Verknüpfung".[52]

Das Adagio kann im weiteren Sinne ebenfalls als „Hybrid Concerto Form" angesprochen werden: ein kantables, italianisierendes Violin-Solo über Pizzicato-Baß und Streicher-Accompagnement wird verbunden mit einem Grave-Schluß, dessen hintergründiges Dissonanzgeflecht dazu in denkbar großem Kontrast steht. Wenn wir nach Vorbildern Ausschau halten, so muß hier wieder Giuseppe Torelli genannt werden, insbesondere der Mittelsatz des Concerto grosso C-Dur op. 8/1 (dessen *Allegro, mà non presto*-Teil wird unten als Vorbild für die Ritornell-Struktur zur Sprache kommen).[53] Die motivische Verwandtschaft wird im Zusammenhang mit der Sonata aus Bachs Kantate BWV 182 dargestellt werden (siehe dazu das Notenbeispiel 6).[54] Zudem bestehen Torellis Mittelsätze in der Regel aus mehreren kontrastierenden Abschnitten: möglicherweise ist hier auch Bachs Ansatzpunkt für die Idee der „Hybrid Concerto Form" zu suchen.

Der dritte „Satz" ist – wie in der Toccata G-Dur – eine „Tanz-Fuge" im 6/8-Takt. Die Themenverwandtschaft zur Schlußfuge „Lob und Ehre und Preis und Gewalt" aus Kantate BWV 21 darf als Hinweis auf „1714 oder früher" aufgefaßt werden.[55] Der Rückgriff auf toccatisch-rezitativische Elemente am Schluß der Fuge ist ein Stilmerkmal, das in „späteren" Fugen Bachs nicht mehr begegnet; der Grenzpunkt für diesen Stilwandel dürfte ebenfalls in der mittleren Weimarer Zeit liegen.[56]

Die Quellenlage von BWV 564 läßt keine direkten Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Werkes zu. Zwei Abschriften vor 1750 sind bekannt; in beiden gibt es Notationseigentümlichkeiten, die auf eine frühe Entstehung der Vorlage (möglicherweise des Autographs) hindeuten. Die wichtigere und zuverlässigere Handschrift ist im Sammelband *P 803* aus dem Nachlaß von Jo-

---

[52] W. Breig entwickelt den Begriff der „Verknüpfung" anhand des Trios „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655, siehe dazu den folgenden Abschnitt. Schon Spitta erkennt im Pedalsolo eine „Vorankündigung der beiden Hauptmotive" des Concerto-Satzes (Spitta I, S. 416).

[53] Vgl. S. 80f. Manche Gemeinsamkeiten lassen sich auch zum *Largo e spiccato*-Teil des Vivaldi-Konzerts d-Moll BWV 596 feststellen.

[54] Siehe unten S. 66ff.

[55] Zu diesem Themenvergleich siehe meinen Aufsatz *Die Weimarer Orgelmusik Johann Sebastian Bachs im Spiegel seiner Kantaten*, in: Musik und Gottesdienst 41, 1987, S. 149–162. Da der Schlußchor der Kantate BWV 21 wahrscheinlich älter ist (siehe dazu das *Bach Compendium* unter A 99, S. 405), ist diesem Argument keine erstrangige Bedeutung beizumessen.

[56] Siehe zu dieser Frage: W. Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen*, in Fs. W. H. Scheide, Princeton N. J. 1989, bzw. BJ 1992.
„Daß eine toccatenhafte Coda sich . . . auch noch in einem so reifen Werk wie BWV 543 findet, läßt erkennen, daß das Vermeiden von Toccatenschlüssen für Bach keine Grundsatzfrage war." Daß aber im Wohltemperierten Clavier I kein einziger Toccatenschluß mehr vorhanden ist, zeigt doch deutlich, daß in der frühen Köthener Zeit (und wahrscheinlich schon in der spätesten Weimarer Zeit) eine solche Schlußbildung für Bach nicht mehr „aktuell" war.

hann Ludwig Krebs enthalten und stammt von „Hauptkopist D" (Dürr Chr).[57] Nach den Forschungen von Hans-Joachim Schulze ist der Hauptkopist D identisch mit dem Thomaner Samuel Gottlieb Heder (geb. 1713).[58] Dietrich Kilian datiert die Abschrift unserer Toccata auf 1729; Heder war damals 16 Jahre alt. Eine direkte Kopie nach dem verschollenen Autograph ist nach Kilian wahrscheinlich. „Daß der Schreiber sich eng an seine Vorlage angeschlossen hat, zeigt z. B. die Notierung der Fermate am Schluß des Adagios in der von Bach bekannten spitzen Form. Auch verwendet der Schreiber in BWV 564 als Auflösungszeichen vor fis anstelle von ♮ noch das ältere ♭."[59]

Die Ritornellstruktur der C-Dur-Toccata ist in der neueren Bach-Forschung mehrfach beschrieben worden, doch sind die Analysen nicht gleichlautend. George Stauffer geht von viertaktigen Ritornellen aus, in gleicher Weise wie unsere nachfolgende Formbetrachtung. Er nennt diesen Satz der Toccata „the most conventional concerto movement found in Bach's preludes", freilich ohne ein Vorbild für diese Konvention zu nennen.[60] Hans-Günter Klein hat die erstaunliche Ähnlichkeit der beiden Toccatensätze BWV 916 und 564 erstmals beschrieben. Analog zu seiner Analyse der Toccata G-Dur faßt er den Ritornellbegriff weiter (6 Takte), vernachlässigt also die Geschlossenheit der viertaktigen Ritornellthematik und den Themenkontrast (neues Motiv T. 36) zugunsten des Phänomens der regelmäßigen Wiederkehr des „Solo-Themas" im Anschluß an das „Tutti-Thema".[61] Bei Peter Williams ist der Begriff „Episode" auf den Einschub in T. 55 und den singulären Teil (T. 67) beschränkt. Andererseits hebt er als wesentliches Formelement „its dialoguing between two chief ideas, each of which could have its own manual" hervor (T. 32 gegenüber T. 36). Da aber die Analyse nicht weiter ausgeführt wird und die folgenden hypothetischen Manualwechsel nicht genannt sind, bleibt das formale Konzept im ungewissen.[62]

Die Motivik des Concerto-Teils, den wir nun betrachten wollen, ist erstaunlich „kompakt". Besonders deutlich wird das in der Zusammenschau mit dem voranstehenden Pedal-Solo: alle Motive sind untereinander verwandt durch den steigenden Sechzehntelschritt ( meist als Terz, gelegentlich durch 32stel ausgefüllt ). Beispiel 3 s. S. 49

Aus dem Notenbeispiel wird aber auch deutlich, daß dieser steigende Sechzehntelschritt nur die „oberste Schicht" der Thematik darstellt. Ja, es ist sogar anzunehmen, daß dieser Typus der Motivik durch die Pedalspieltechnik dik-

---

57 NBA IV/5–6 Krit. Bericht (Dietrich Kilian), S. 489.

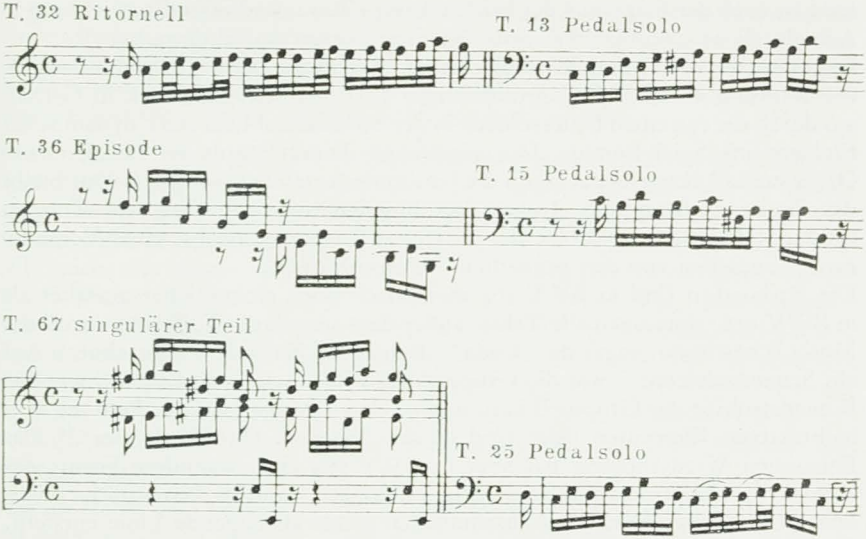
58 *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von P. Ansehl, K. Heller und H.-J. Schulze, Leipzig 1981 (Bach-Studien. 6.), S. 19.

59 Kilian, a.a.O.: „Sofern diese Notierungsgebräuche dem Autograph entsprechen, wäre zu folgern, daß BWV 564 bereits bis spätestens 1714 entstanden sein müßte." Daß das Argument „♭ statt ♮" auch Komplikationen mit sich bringen kann, hat Schulze (a.a.O.) gezeigt.

60 Stauffer, a.a.O., S. 45. Die Taktzahl zu Beginn des Abschnitts „Closing Material" müßte 81 lauten.

61 Klein, a.a.O., S. 36.

62 P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, vol. I, London etc. 1980, S. 208–211. Williams zieht die Analogie zum Concerto generell in Zweifel (S. 211).



Beispiel 3: J. S. Bach, Toccata C-Dur BWV 564, 1. Satz

tiert ist (Spiel mit abwechselnden Füßen).[63] Die „zweite Schicht" zeigt nun eine klare thematische Differenz zwischen dem Ritornellthema (steigende Achtelskala) und dem Episodenmotiv (Dreiklangsumschreibung). Der singuläre Teil vereinigt Elemente aus Ritornell und Episode zu einer neuen Gestalt.

Die Parallelität der Formglieder der beiden Toccatensätze ist in Figur I durch Nebeneinandersetzen der entsprechenden Gruppen dargestellt. Die Position der fünf Ritornelle mitsamt ihren Tonartenstationen, der vier Episoden und des singulären Teils ist völlig analog. Sogar die Taktzahlen der einzelnen Abschnitte sind gleich oder nur um $\frac{1}{2}$ oder 1 abweichend; eine Ausnahme bildet lediglich die wesentlich kürzere Episode IV. Trotzdem gibt es im Detail zahlreiche Unterschiede; gerade sie können aufschlußreich für Bachs Gestaltungswillen sein. Wir betrachten die beiden Sätze in direktem Vergleich.

Die Differenzen beginnen schon bei der Binnenstruktur des Ritornells: es ist von Anfang an vollstimmig, tuttiartig. Eine zweitaktige Gestalt (T. 32–33) wird unverzüglich mit vertauschten Stimmen wiederholt (T. 34–35). Ein Kontrastmoment kann man allenfalls innerhalb der Zweitaktgruppe beobachten: auf das streicherartig „mit energischem Bogenstrich"[64] aufstrebende Thema (T. 32) folgt eine entspanntere Gegenbewegung zur Kadenz hin (T. 33). Kontrastie-

[63] Die gleiche Motivik prägt den Orgelbüchlein-Choral „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" BWV 616 (im Manual mit 32steln, im Pedal ohne 32stel).

[64] H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 77. P. Williams (a. a. O.) weist darauf hin, daß in BWV 916 eine oktavumspannende Tutti-Geste abwärts führt, in BWV 564 dagegen aufwärts.

rend ist auch der Satztypus der beiden Takte: T. 32 gradlinige Entwicklung in Achteln, T. 33 „verhäkelter" luthé-Satz mit kurzen Auftaktimpulsen.[65]
Insgesamt ist das C-Dur-Ritornell stärker polyphon angelegt (Stimmtausch); die Wirkung ist statischer, großflächiger als beim Schwesterwerk in G-Dur, wo durch die extremen Unterschiede in der Stimmenzahl ein stark dynamisches Element ins Spiel kommt. Der viermalige Tonikaimpuls im Pedal, einem Orchesterbaß vergleichbar, zeigt die harmonisch stabile Position: C-Dur bleibt das Zentrum dieser vier Takte; dies hinwiederum ist analog zur Toccata G-Dur. Die Zitierung dieses refrainartigen Ritornells erfolgt ohne Veränderung, abgesehen von den genannten Transpositionen.
Die Episoden sind in BWV 564 thematisch noch einheitlicher gestaltet als in BWV 916: sozusagen alle Takte (außer dem singulären Teil) sind durch das Motiv B bestimmt, sogar die „Coda" (deshalb als Episode V bezeichnet). Auf ein Sequenzelement – wie die Gruppe C in BWV 916 – wird verzichtet. Die Binnenstruktur der Gruppe B beruht in beiden Toccaten auf der Reihung von halbtaktigen Elementen (hier sind es drei, beim G-Dur-Werk vier).[66] Das Phänomen Wiederholung hat aber in BWV 564 eine besondere Form: das halbtaktige Hauptmotiv erklingt zuerst im Sopran, dann im Tenor und schließlich im Pedal, wodurch eine zusammenhängende absteigende Linie entsteht. Ein vierter Halbtakt beschließt in freier Motivik, oft als Kadenz, die Gruppe B. Charakteristisch für die Toccata C-Dur – nun im Gegensatz zum Schwesterwerk – ist die Zunahme der Stimmenzahl: einstimmig (T. 36a) – dreistimmig (T. 36b) – vierstimmig (T. 37); ein „Crescendo-Effekt" führt zielstrebig in den Kadenzabschluß hinein. Die Parameter sind in beiden Toccaten vertauscht: BWV 916 Rit crescendierend/Episode flächig; BWV 564 Rit flächig/Episode crescendierend. Der Anschluß der Gruppe B + Kad an das vorangehende Ritornell ist in der C-Dur-Toccata sehr dicht; das zielstrebige B + Kad kann geradezu als Ergänzung und Abschluß des statisch beharrenden Ritornells aufgefaßt werden.

Das treppenartig absteigende Dreiklangsmotiv der Episoden findet sich in weiteren Werken Bachs, die wahrscheinlich der Weimarer Zeit zugehören. Das Orgel-Präludium D-Dur (BWV 532) verwendet es im Mittelteil („Allabreve") in Sequenzen des 7-6-Typus. Im Thema der Orgel-Fuge G-Dur (BWV 550) taucht es mit ausgesprochen spielerischem Einschlag auf. Die Partita VI aus „Christ, der du bist der helle Tag" (BWV 766) verarbeitet es in einer triolischen Variante (12/8-Takt); im Wechsel zwischen I. und V. Stufe wird es – ganz analog zu BWV 564 – zu langen absteigenden „Ketten" zusammengefügt. Im Trio über „Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 660 und 660a) ist es kombiniert mit einem Auftakt, der drei stufenweise geführte Sechzehntel bringt. Auch die g-Moll-Fuge (BWV 542) verwendet das Element in verschiedenen Kombinationen (T. 21, T. 43 etc.), ebenso die Fuge g-Moll für Violine und B.c. (BWV 1026).

---

[65] Zum Style luthé und zum „verhäkelten Satz" siehe meinen Aufsatz im BJ 1988, S. 102. P. Williams (a. a. O.) gibt als weitere Parallele eine Stelle aus der Bach-Reinken-Fuge a-Moll BWV 965/2.

[66] Analog zu BWV 916 ist die pendelnde I-V-Harmonik der Gruppe B; bei 916 in Achteln, bei 564 in Vierteln. Beide Male steht die V. Stufe auf betonter Zeit, damit ergibt sich eine Öffnung gegenüber dem stabilen Verharren auf I im Rit.

In späteren Werken dagegen ist diese einfache Dreiklangsbrechung selten zu finden. So konnte ich sie im ganzen Wohltemperierten Clavier I nirgends beobachten. Georg Böhm zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für einfache, im Dreiklang verharrende Motive. Ich nehme an, daß Bach diese Übernahme aus Böhms Stil etwa vom Ende der Weimarer Zeit an vermeiden wollte, weil sie ihm „veraltet" und wohl auch „zu einfach" vorkam.

Die Folge der Motivgruppen in den Episodenteilen erfordert eine eingehendere Betrachtung. Die Toccata C-Dur zeigt hierin eine individuelle Gestaltung, die uns auch zu einer von BWV 916 abweichenden Sicht der Großform führen wird. Das Fehlen einer Sequenzgruppe C wurde erwähnt. Damit entfällt auch die Möglichkeit einer längeren, „fortspinnungsartigen" Gestalt B + C + Kad, die den Episoden von BWV 916 meist eine „geschlossene" Struktur verleiht. Die Episoden-Gruppen von BWV 564 sind dagegen kürzer, und insbesondere ist die Beobachtung wichtig, daß die je auf das Ritornell folgende B-Gruppe immer mit einer Kadenz abgeschlossen wird.[67] Dreimal folgt auf diese Kadenz sogar eine deutliche Zäsur (zwei Sechzehntel ohne Anschlag), so daß sich erneut der Gedanke aufdrängt, Rit + B + Kad als eine übergreifende Einheit zu hören.

Fast alle Motive des Concerto-Teils beginnen auf das vierte Sechzehntel eines Taktes (oder das vierte Sechzehntel nach der Taktmitte); die Kadenzabschlüsse geschehen jedoch auf Taktbeginn. Der so entstehende Hiatus wird meist überbrückt durch einen Oktavsprung in Achteln im Pedal oder durch eine Akkordbrechung in Sechzehnteln (etwa c′ g′ c″). Durch diese rhythmische Konstellation erhält aber Bach auch die Möglichkeit, auf einfache Weise eine Zäsurwirkung zu erzielen, wenn der Hiat nicht ausgefüllt wird. Diese nicht allzu häufige Gestaltungsweise, die Motive nach etwa einer Viertelpause beginnen zu lassen, begegnet in vielen Sätzen der Kantaten von 1714–1716. Ein Vergleich mit der Arie „Starkes Lieben" (BWV 182/4) wird unten im Abschnitt II gegeben.[68]

Die Struktur der Episode I ist in den beiden Toccaten völlig analog: nach dem erstmaligen Erklingen der Gruppe B wird die Kadenz dominantisch angefügt, hier also nach G-Dur führend. Die „Ausnahme" des dominantischen Anschlusses entspringt wohl Bachs Wunsch, die erste Episode kurz zu halten und ohne eine eigentliche Modulationsgruppe die neue Ritornell-Position G-Dur zu erreichen. (Über den „Modulationsanhang" in der Episode II wird gleich zu sprechen sein).
Die Episode II beginnt wiederum mit B + Kad, jetzt aber in der normalen, nicht-modulierenden Form. Die neuerliche Kadenz in G-Dur scheint hier (T. 43–44) eine stärkere Schlußwirkung anzustreben.[69] In T. 44 setzt nun die Gruppe B nochmals in gleicher Lage und Tonart ein. Schon beim überraschenden solistischen Pedalton E (T. 45 Mitte) wird aber der neue Einschlag deutlich: an die Stelle der Kadenz tritt eine Modulationsgruppe mit dramatischem Terztriller im Pedal und mit hochliegenden Manualakkorden. Dem heftigen Affekt entsprechend führt der aufsteigende Quintschritt nicht nach D-

---

[67] Die Ausnahme in T. 55b wird gleich zur Sprache kommen.

[68] Siehe unten S. 78.

[69] In T. 37 „überdeckt" die Tenorstimme in Sechzehnteln das Kadenzgeschehen; außerdem setzt Bach in T. 44 Pausen auf das 3. Sechzehntel, während in T. 38 eine Punktierung die Zäsur überspielt.

Dur, sondern nach d-Moll.[70] Durch Sequenzierung dieses zweitaktigen Modells wird in T. 48 a-Moll und in T. 50 E-Dur (= a-Moll V) erreicht. Der Weg von G-Dur (D) nach a-Moll (Tp) wird somit durch zwei steigende Quintschritte zurückgelegt; ein weiterer Quintschritt bestätigt zudem die Station a-Moll durch die V. Stufe.

In der Toccata G-Dur wendet sich Ep II zur Haupttonart zurück, und der Modulationsschritt zur Tp geschieht fast unbemerkt zu Beginn des Rit III durch einfache Umknickung der Skalenfigur. Hier dagegen ist mit den steigenden Quintschritten der Modulationsweg stärker herausgestellt. Diese Beobachtung gilt für die beiden Toccatensätze allgemein: in BWV 916 werden fast alle Modulationsbewegungen in kurzen Schritten vollzogen, während in BWV 564 ein längerer Weg mit Zwischenstufen bevorzugt wird.

Die Episode III ist in beiden Toccaten auf analoge Weise in zwei Abschnitte untergliedert: zuerst B + Kad im Anschluß an das Ritornell, dann folgt eine freiere Motivverarbeitung. Das erwartete B + Kad ist aber in der C-Dur-Toccata durch einen freien zweitaktigen Einschub erweitert (T. 55b–T. 57b); der melodische Aufschwung vor der Kadenz verleiht diesem a-Moll-Abschluß ein besonderes Gewicht. (Dies insbesondere im Vergleich zu der sehr kurzen Ep IV in e-Moll.) Es folgt denn auch wieder eine Zäsur der oben beschriebenen Art: der regelmäßige rhythmische Fluß stockt für zwei Sechzehntel (T. 58, 1. Viertel).

Im zweiten Abschnitt der Ep III spielt sich in beiden Toccaten eine singuläre Motivverarbeitung ab: in BWV 916 handelt es sich um das Motiv C, in BWV 564 um eine Abspaltung aus B (T. 58–60). Dieser Abschnitt vollzieht die Modulation Tp → Dp; wiederum ist diese in der Toccata C-Dur weit verschlungener angelegt: es werden die Tonarten a-Moll, d-Moll, C-Dur, e-Moll berührt (keine Sequenzbildung). Der Satzstil ist aufgelockert, das Pedal schweigt; nach dem markanten Abschluß in a-Moll ist die Intensität hier geringer.[71]

Die Episode IV beschränkt sich auf das Basis-Element B + Kad in e-Moll (T. 65–66). Die Gewichtung der Episoden III und IV, und damit der Tonartenstationen Tp und Dp, ist also in den beiden Toccaten konträr. Daß Bach in der C-Dur-Toccata auf eine ausführliche Entfaltung der Ep IV verzichtet, hängt auch mit der Gestaltung des nachfolgenden singulären Teils zusammen: erstens ist der thematische Kontrast relativ gering, so daß der singuläre Teil eher als „Weiterführung" gehört wird (man erinnere sich an den starken Kontrast in BWV 916, T. 39), und zweitens ist der singuläre Teil hier auf Steigerung angelegt (vgl. dagegen das lockere Spiel der „Perfidia" in BWV 916).[72]

---

[70] Das Modulationsziel einer steigenden Quint (G-Dur → D-Dur) wurde in Ep I durch B + Kad erreicht. Die ganz andere Wirkung der Gruppe B + Tr (G-Dur → d-Moll) in der Ep II ist bemerkenswert: durch den $\frac{6}{5}$-Klang über dem Leitton weniger Kadenzwirkung, V. Stufe ist durch Triller und hohe Lage der Manualstimmen mehr hervorgehoben als I. Stufe.

[71] Dem entspricht, daß das Rit IV in e-Moll die tiefste Position der Oberstimme von allen Ritornellen aufweist; mit Beginn der Ep IV schwingt sich die Oberstimme wieder eine Oktave höher hinauf.

[72] Genauer: in BWV 916 liegt ein Höhepunkt in der langen Ep IV (h-Moll), danach folgt

Die aus Notenbeispiel 3 ersichtliche Motivvariante (sie vereinigt Elemente aus Rit und aus B) bestimmt den ersten Abschnitt des singulären Teils (T. 67 bis 71 b). Die Einheiten sind halbtaktig: e-Moll / e-Moll (Stimmtausch) / e → a // a-Moll / a-Moll (Stimmtausch) / a → G (ganzer Takt) // G-Dur / G-Dur (freier Stimmtausch). Harmonisch geschieht somit eine allmähliche Rückführung bis zur Dominante, welche die Tonartenstationen der Ritornelle in rückläufiger Folge erklingen läßt (in BWV 916 dagegen wird zu Beginn des singulären Teils durch vier knappe Quintschritte die Ausgangstonart wieder erreicht). Dann ergreift das Pedal quasi-solistisch das Wort (T. 71 b); die hochliegenden Manual-Akkorde, bekannt aus der Episode II (T. 45), steigern den Satz bis zur Sechsstimmigkeit. Die Climax dieses „begleiteten Pedal-Solos" staut sich fermatenartig auf dem Dominant-Septimakkord von T. 75, um dann in die „Reprise" auszufließen. Harmonisch wird C-Dur erst kurz vor der Reprise wieder erreicht; die Beobachtung, daß in der C-Dur-Toccata das Durchmessen des harmonischen Weges zentral steht, wird auch im singulären Teil bestätigt.

Vor der Wiederkehr des Ritornells läßt Bach nochmals das Motiv des singulären Teils anklingen (vgl. T. 76 mit T. 67). Dieser Takt hat eine besondere Stellung: einerseits rundet er den singulären Teil ab, andererseits empfindet man die Verzögerung der Ritornell-Reprise als eine spielerische Lockerung des formalen Schemas. Wenn der Takt fehlen würde (was vom Anschluß her ohne weiteres möglich wäre), so wäre die Wirkung der Ritornell-Wiederkehr „strenger".[73] Das Ritornell V unterscheidet sich vom Ritornell I durch das Tieferlegen der Pedal-Achtel; da der Manualpart recht hoch liegt, umspannt der Schluß (T. 80) den ganzen Umfang der damaligen Orgel (C–d'''). Eine „Entspannung" findet also nur durch die Reprisenwirkung des „déjà vu", oder besser „déjà entendu", nicht aber von der klanglichen Seite her statt. Die „Coda" kann hier ebensogut als Episode V bezeichnet werden: die Gruppe B wird zuerst in gewohnter Weise, aber subdominantisch (mit F-Dur beginnend) an das Ritornell angeschlossen (T. 81). Hernach wechselt Bach überraschend in die Moll-Variante und läßt das halbtaktige Element B dreimal völlig solistisch in f-Moll erklingen; mit großer abschließender Gebärde durchmißt das Motiv den ganzen Tonraum von c''' bis C (T. 81–T. 83 b). Ein Halbschluß, dessen Zentralklang ein verminderter Septimakkord (d, f, as, h) darstellt, setzt einen knappen, prägnanten Schlußpunkt.

Aus der Figur I ist die parallele Disposition der Formglieder dieser beiden Concerto-Sätze aus BWV 916 und 564 anschaulich ablesbar. In der Detail-Betrachtung wurde versucht, Gemeinsames und Unterscheidendes der Bachschen Gestaltungsweise darzustellen. Wie ist nun der formale Grundriß der C-Dur-Toccata zu verstehen?

Entspannung im singulären Teil. In BWV 564 dagegen liegt der Kulminationspunkt gegen Ende des singulären Teils, darum erscheint die kurze Ep IV mehr transitorisch behandelt. Im Trio BWV 655 folgt auf das Rit IV direkt der singuläre Teil (siehe unten); die lange Ep IV in BWV 916 ist als „Ausnahme" zu betrachten.

[73] Der Versuch aufs Exempel lohnt sich: das Werk ohne T. 76 zu spielen, verändert die „Reprisenwirkung". Wie schwierig ist es, mit Worten über musikalische Wirkungen zu sprechen!

Beim G-Dur-Werk ist es sinnvoll, je ein Ritornell mit der nachfolgenden Episode zu einer größeren Einheit zusammenzufassen (so ergeben sich sechs Abschnitte, dabei wird der singuläre Teil als selbständiger Abschnitt gezählt). Darüber hinaus lassen wichtige Argumente eine Bündelung zu je zwei Abschnitten hervortreten (Rückkehr zur Haupttonart am Ende der Ep II, starker thematischer Kontrast zwischen der Ep IV und dem singulären Teil). Wir erhalten so durch einfache Zusammenfassung der Elemente eine dreiteilige Großform (Tonika-Dominant-Teil/Moll-Teil/Rückführung + Reprise).
Auf den ersten Blick schien es unproblematisch, bei der Toccata C-Dur gleich zu verfahren. Ein Fragezeichen setzte allerdings von Anfang an der nicht vorhandene Kontrast zwischen der kurzen Episode IV und dem singulären Teil. Dann traten die starken Zäsuren inmitten der Ep II und III ins Bewußtsein, zugleich mit der Beobachtung, daß die in der G-Dur-Toccata als bestimmend hervortretenden Einschnitte beim Schwesterwerk geradezu „überspielt" werden.[74] Schließlich versuchte ich, die Motivgruppen aufgrund dieser deutlichen formalen Einschnitte neu darzustellen. Dabei ergibt sich folgendes Bild:

I		Rit I (C-Dur)	B + Kad (C → G)	6	
		Rit II (G-Dur)	B + Kad (G-Dur)	6 12	26
II	B + Tr (3×, G → a)	Rit III (a-Moll)	B + frei + Kad (a-Moll)	14	
III	B frag (G → e)	Rit IV (e-Moll)	B + Kad (e-Moll) Singulärer Teil	18	27
IV		Rit V (C-Dur)	B + Kad (F/f)	9	

Figur II

Was an dieser Darstellung zuerst ins Auge fällt, ist die „zentrale" Position der Folge Rit + B + Kad, die fünfmal erklingt. Der dichte Anschluß vom Rit zur nachfolgenden Gruppe B + Kad wurde schon bei der Betrachtung ihrer inneren Struktur evident (Stichwort: Rit statisch – B + Kad crescendierend).

Es darf dabei nicht übersehen werden, daß nur das Rit die thematische und harmonische Stabilität aufweist, die die Bezeichnung Ritornell rechtfertigt. Die Gruppe B + Kad weist Varianten verschiedener Art auf: Erweiterung (Ep III), modulierender Anschluß der Kad (Ep I), veränderter harmonischer Anschluß der ganzen Gruppe (Ep V) sowie weitere Veränderungen bei Ep V.[75]

Von den verbleibenden Abschnitten sind nun zwei Episodengruppen infolge der Zäsurordnung vor dem Ritornell plaziert: sie führen als „modulierender Auftakt" zum Rit hin. Daß diese beiden Gruppen „beginnende" und nicht abschließende Funktion haben, läßt sich durch weitere Argumente stützen.[76]

---

[74] Diese Einschnitte müßten, wenn sie Bachs Absichten entsprächen, zu Beginn der Takte 50 und 67 liegen; beide Male ist aber der Oktavsprung im Pedal als weiterführendes Element angebracht.

[75] Siehe dazu die abweichende Ansicht von Klein (a.a.O., S. 38); obwohl der Anschluß der Gruppe B an das vorangehende Rit hier dichter ist als in BWV 916, ist die Geschlossenheit der viertaktigen Rit-Gruppe die primäre „Refrain-Wirkung". Zur Unterstützung unserer Analyse darf vor allem die Ähnlichkeit der Ritornell-Struktur aller acht hier diskutierten Werke angeführt werden.

[76] B + Kad (T. 42–43) ist dicht an das Vorangehende angeschlossen und kadenziert deutlich;

Ein dritter Abschnitt dagegen, der singuläre Teil, ist im Anschluß an Ep IV notiert, da er „weiterführend" gestaltet ist.

Nun ist zu fragen, ob aus dieser Anordnung eine sinnvolle Deutung der Großform erwachsen kann. Das Faktum, das mich im Fortschreiten auf dem eigenen Analyseweg zuerst ansprach, ist die hälftige Teilung durch die a-Moll-Kadenz in der Ep III (26 + 27 Takte). Ist es denkbar, daß sich die Eigenheiten des Satzes aus Bachs Wunsch nach Betonung der Mittelachse erklären lassen? Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, daß die Toccata G-Dur als die einfachere und „natürlichere" Ausprägung der Ritornell-Episoden-Struktur früher entstanden ist, daß die Toccata C-Dur also eine Weiterentwicklung der formalen Gedankengänge Bachs darstellt.

Die Überlegungen des Komponisten könnten unter diesen Voraussetzungen etwa folgendermaßen verlaufen sein. In der Toccata G-Dur sind die 6 Abschnitte zu 3 × 2 gruppiert; die Zahl 6 läßt aber ebensogut eine Betonung der Mitte zu. So wie in BWV 916 die h-Moll-Kadenz in etwa 2/3 der Werklänge hervorgehoben ist, so soll in BWV 564 die a-Moll-Kadenz als Mittelpunkt hervortreten; ein ähnlicher freier Einschub schafft diese stärkere Gewichtung. Nach der Zäsur von T. 58 muß nun noch die Modulation zur neuen Tonartenstation des Ritornells vollzogen werden;[77] die zweite Hälfte der Ep III übernimmt diese Aufgabe. So kann man die Einheit Modulation (Ep) – Rit – Bestätigung (Ep), welche die natürliche Affinität Ritornell = Beginn durch einen modulierenden Vorspann „überspielt", entstanden denken (T. 58–66).

Wenn einmal diese Mittelachse gesetzt ist, so ergeben sich für die Gestaltung der beiden Werkhälften weiterführende Folgerungen. Eine Gliederung in sechs Abschnitte (analog BWV 916) wäre problematisch, weil zu kleingliedrig. Die erste Werkhälfte braucht einen Expositionsteil (Tonika–Dominante) und einen „ersten Moll-Teil", der auf die a-Moll-Kadenz hinführt. Was liegt näher, als die schon gefundene Einheit Modulation (Ep) – Rit – Bestätigung (Ep) nochmals einzusetzen? Das läßt sich – bei gegebener Rit-Ep-Struktur – durch einfache Verschiebung einer Gruppe bewerkstelligen: der Expositionsteil wird um eine Gruppe früher beschlossen. So endet der Expositionsteil auf der Dominante, und die fünfte Gruppe wird (anstelle der Rückleitung zur Haupttonart) als „modulierender Vorspann" eingesetzt (am einfachsten ist diese Verschiebung aus Figur I ablesbar).[78] Die erste Werkhälfte ist damit nochmals in zwei etwa gleich lange Abschnitte geteilt (12 + 14 Takte). In der zweiten Werkhälfte dagegen wäre es wenig überzeugend, wieder eine so deutliche

---

B + Tr (T. 44–45) setzt mit dem Pedaltriller einen neuen Akzent. Der lockere Satztypus von T. 58–60 ist mehr „Vorbereitung" auf ein Neues, und nicht Weiterführung.

[77] In BWV 916 ist die Ep IV durch den Einschub T. 35b–37a betont, danach findet die Modulation innerhalb des singulären Teils statt. In BWV 564 ist die erste Gruppe der Ep III durch den Einschub T. 55b–57a herausgehoben, die Modulation geschieht anschließend in der zweiten Gruppe der Ep III.

[78] Die Klammern hinter den Taktzahlen bezeichnen die hier beschriebenen Großabschnitte. Auf der fünften Zeile der Figur I ist sichtbar, daß diese Gruppe in BWV 916 noch zum ersten Großabschnitt zu zählen ist, in BWV 564 dagegen als „modulierender Auftakt" schon den zweiten Großabschnitt eröffnet.

Teilung vorzunehmen. Vielmehr muß der neue Ansatz auf tieferem Intensitäts-Niveau in eine großflächige Steigerung hineingeführt werden, die ihren Höhepunkt erst kurz vor der Reprise findet.[79] Die Station e-Moll wird darum „zurückgenommen" und der singuläre Teil dicht an die Ep IV angeschlossen.

Eine hälftige Teilung ist bei Suitensätzen oft, bei Präludien und Fugen relativ selten anzutreffen. Ulrich Siegele weist auf die Betonung der Mitte im sechsstimmigen Ricercar aus BWV 1079 hin.[80] Einen mit BWV 564 vergleichbaren Aufbau hat das Orgel-Präludium h-Moll BWV 544: die Mitte wird markiert durch die Dominant-Kadenz des zweiten Ritornells. Nach dieser Mittelachse hebt eine Manualiter-Episode in „leiserem" Satz an, darauf erfolgt eine starke Intensivierung mit neuem thematischem Material (ab T. 54).[81]

Die recht komplexe Architektur dieses Concerto-Satzes, die planvolle Steigerung in der zweiten Hälfte und die die natürliche Affinität „überspielenden" Gruppierungen bestätigen meines Erachtens die oben geäußerte Vermutung, daß die C-Dur-Toccata später als das Schwesterwerk in G-Dur komponiert worden wäre. Dieser Concerto-Satz dürfte sogar die reifste der hier analysierten Kurz-Ritornell-Formen darstellen.[82]

Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" (BWV 655 und 655a)

Erstaunlicherweise hat Johann Sebastian Bach die Idee der „Hybrid Concerto Form" auch auf das Gebiet der Choralbearbeitung übertragen. Im Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" folgt auf einen Concerto-Satz mit Kurz-Ritornellen eine Darstellung der vier Choralzeilen als Pedal-c.f. Werner Breig hat an diesem Stück das Prinzip der motivischen „Verknüpfung" exemplifiziert:

„Mit dem Ausdruck ‚Verknüpfung' ist der Formcharakter des Stückes wohl am zutreffendsten bezeichnet: Die beiden Teile stehen weder unverbunden nebeneinander, noch sind sie andererseits im eigentlichen Sinne integriert."[83]

Der Zusammenhang der beiden Teile ($50\frac{1}{2} + 22\frac{1}{2}$ Takte) basiert auf drei Faktoren: 1. Das Hauptthema zitiert den Anfang der Choralmelodie; dieses Thema erklingt in beiden Teilen. 2. Der Concerto-Teil verzichtet auf eine „Reprise" des Tonika-Ritornells; wo „am Schluß ein Tonika-Einsatz . . . erwartet wird, da erklingt statt dessen der Choral und enthüllt sozusagen nachträglich den Ursprung der melodischen Erfindung".[84] 3. Nach der Choraldurchführung

---

[79] Eine Teilung in zwei etwa gleiche Abschnitte wäre beim Beginn des „begleiteten Pedalsolos" gegeben; die dort beginnende Steigerung (Anwachsen der Stimmenzahl) vermeidet aber eine Zäsur.

[80] Bach-Symposium Marburg 1978, S. 137f.

[81] Dazu auch: C. M. Schmidt, *Zur Entwicklung der Form im ephatischen Sinne – Bachs Orgelpräludium h-Moll BWV 544*, in: Musiktheorie 1, 1986, S. 195f.

[82] Wohl in Nachbarschaft zur Kantate BWV 182 (März 1714), siehe dazu unten im Abschnitt II.

[83] W. Breig, *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik*, in: Bach und die italienische Musik – Bach e la musica italiana, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venezia 1987, S. 91–107, hier S. 100.

[84] Ebd.

erklingt, wenn auch in abgewandelter Form, nochmals das Ritornell des Concerto-Teils (T. 70f.). Dennoch bleibt der Eindruck von zwei relativ selbständigen Teilen bestehen. Als trennende Faktoren seien genannt: 1. Der Concerto-Teil endet mit außerordentlich deutlicher Kadenzierung. 2. Beginn des Choral-Teils in tiefer Lage. 3. Der zweistimmige Satz in den choralfreien Abschnitten (so T. 59f.) bildet ein neues Element, sowohl klanglich als auch satztechnisch (die Motive erscheinen in neuen Kombinationen).

Das Trio BWV 655a ist in einer Weimarer Abschrift aus Bachs Umkreis erhalten: die Handschrift *P 802* „aus dem Nachlaß von J. L. Krebs"[85] enthält gegen Schluß (S. 316–321) diese Weimarer Urfassung von der Hand des Johann Tobias Krebs (1690–1762, Vater von Johann Ludwig Krebs). Der Sammelband *P 802* spiegelt aller Wahrscheinlichkeit nach den Unterrichtsverlauf von Johann Tobias Krebs in Weimar (nach Walthers Nachricht von 1710 bis 1717).[86] Im Hauptteil der Handschrift schreiben Walther und Johann Tobias Krebs in buntem Wechsel ein Repertoire von kleineren Choralbearbeitungen nord- und mitteldeutscher Provenienz (Unterricht bei Walther), in der Endphase schreibt nur noch Tobias Krebs, und zwar ausschließlich größere Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach (Unterricht im „Clavier-Spielen" bei Bach).

Den Zeitpunkt dieser Eintragungen genauer zu bestimmen, fällt schwer. Die Hypothese von Zietz, die Schluß-Phase (S. 303–355) auf „etwa 1714 bis 1717" anzusetzen, ist mehrfach auf Kritik gestoßen. Aber auch die Gegenthese, daß der „Bach-Teil" der Handschrift früher („möglicherweise schon kurz nach 1710"[87]) begonnen worden wäre, ist kaum beweisbar.

Ein Indiz, das für die Handschriftengruppe *P 802/P 801/P803* noch nicht untersucht worden ist, gibt wieder einen Hinweis für die Abschrift von BWV 655a: einige erhöhte Töne (fis) sind durch das Zeichen ♭ aufgelöst.[88] Die Vorlage Krebs' (wahrscheinlich Bachs Autograph) wird ebenfalls so notiert haben.

---

[85] 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 P801, P802, P803*, in: The Organ Yearbook 7, 1976, S. 31f.

[86] Zietz, a.a.O., S. 99.

[87] So C. Wolff in der genannten Rezension S. 357. Eine Zusammenfassung der bisherigen Diskussion habe ich im BJ 1988, S. 87, versucht. Inzwischen hat Kirsten Beißwenger eine Untersuchung „Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers" vorgelegt (in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH*. Geburtstagsgabe für Georg von Dadelsen, Kirchheim/Teck 1991, zuvor Privatdruck, Göttingen 1988).
Die Schriftformen Walthers ab S. 126 der Handschrift *P 802* werden hier dem Schriftstadium III zugeordnet, das von 1714 bis 1717 zu belegen ist. Gerade das Anfangsdatum dieser Zeitspanne ist aber nicht wirklich fixierbar. Die letzte Eintragung Walthers in *P 802* betrifft die Choralbearbeitungen BWV 653b und 653a auf S. 293f.; danach schreibt Johann Tobias Krebs allein weiter: eine Choralbearbeitung Böhms, dann BWV 652a, 656a, darauf folgt unser Trio BWV 655a. Als wahrscheinlichste Datierung dieser Tobias Krebsschen Abschrift muß vorderhand „um oder nach 1714" gelten; stichhaltige Argumente für eine frühere Einordnung fehlen jedenfalls bis heute.

[88] Siehe dazu unten bei BWV 1040.

Wir gewinnen damit für die Komposition des Trios „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" in der Weimarer Fassung den Hinweis „1714 oder früher".

Einige Charakteristika der Frühfassung BWV 655a seien kurz skizziert. Das Taktzeichen 𝄵 für concertoartige Sätze ist für die Weimarer Zeit gesichert durch Bachs Autograph des Trios über „Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 660a). Ein konsequenter Gebrauch dieses Zeichens, das wohl einen fließenderen, weniger akzentuierten Vortrag anzeigt, ist aber nicht zu beobachten. So müßte jedenfalls der Toccatensatz aus BWV 916 ebenfalls so bezeichnet sein, Johann Christoph Bach notiert aber 𝄴. Noch in den Brandenburgischen Konzerten beobachte ich dieses „Concerto-Allabreve-Zeichen".[89] Die Leipziger Notierung der Stücke BWV 655, 660 und 664 kehrt aber zum normalen 𝄴 zurück *(P 271)*.
Einige satztechnische Details hat Bach für die Leipziger Fassung „verbessert". In den Takten 2 und 3 des Ritornells (so auch in allen späteren Ritornell-Zitierungen) waren Quintenparallelen zu beseitigen; die ursprüngliche Form des Sechzehntelmotivs, die den Sekundwiderschlag länger beibehält, ist spielerischer, unbekümmerter.[90] Im Takt 31 wollte Bach offenbar „Akzent-Oktaven" beseitigen: die ursprüngliche Fassung notiert ais-gis-fis (l. H.) und ais-fis (Pedal).[91]

Die Form des Trios „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" ist in der Bach-Forschung bisher nicht mit den beiden Toccatensätzen in Verbindung gebracht worden. Zwar ist die Parallelität der Anlage nicht ganz so eng wie zwischen BWV 916 und 564; doch läßt sich bis zum Ritornell IV für jeden Abschnitt der Toccaten ein Pendant mit der gleichen harmonischen Position im Trio bestimmen. Für den weiteren Verlauf von BWV 655 gehe ich von der schon zitierten Annahme Breigs aus, daß die Choraldurchführung gleichsam die Rolle eines Schluß-Ritornells übernimmt. Unter dieser Voraussetzung hätte das Trio ein Ritornell mehr als die beiden Toccatensätze. In der Tat hat das Ritornell V eine besondere Position; diese läßt sich am besten verstehen als zusätzliches Ritornell mit subdominantischem Einschlag. Auch die Episodenteile nach dem Rit V haben kein Pendant in BWV 916 und 564; die Darstellung in Figur I, auf die hier nochmals verwiesen sei, macht diese Ausnahmestellung deutlich.
Wir betrachten die Abschnitte des Trios BWV 655 im Vergleich zu den soeben

---

[89] Beispielsweise im ersten Satz des 5. Konzerts BWV 1050.

[90] Vergleichbare Stellen finde ich in Kantatensätzen, die eher auf 1713 als auf 1714 deuten: Rezitativ Nr. 3 der Jagd-Kantate BWV 208 ab T. 12 (1713), Schlußchor der Kantate BWV 21, Kontrasubjekt zum Thema (z. B. T. 17–18), dieser Chorsatz gilt als Übernahme aus einer anderen Komposition, somit „vor 1714" datierbar (BC unter A 99, S. 405). Doch vereinzelt sind solche Motive auch noch 1714 anzutreffen, etwa BWV 12/4, T. 15f.

[91] Akzent-Oktaven wurden auch in BWV 916/2 beobachtet (vgl. Fußnote 22). In der Fuge von BWV 564 steht in T. 114 eine Oktavparallele zwischen Manualbaß und Pedal (wobei der Manualbaß hier tiefer liegt als die Pedalstimme); H. Keller zitiert den „köstlichen Humor" der Quintenparallelen (immerhin: vermindert – rein – vermindert) in derselben Fuge T. 93–94 (*Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 77). Dieser Gebrauch der Quintfortschreitung stammt wohl aus der Satztechnik Georg Böhms (siehe etwa „Auf meinen lieben Gott", Vers 2, T. 28, Tenor-Baß). Die satztechnische Unbekümmertheit dieser Art ist im späteren Bach-Stil verschwunden; die hier beschriebenen Werke dürften die spätesten Stücke mit solchen „jugendlichen Regelwidrigkeiten" darstellen.

besprochenen Toccatensätzen BWV 916 und 564. Das Ritornell enthält sowohl eine Wiederholung mit Stimmtausch (T. 2/T. 3, verwandt mit BWV 564) als auch ein Element der „Entwicklung" (verwandt mit BWV 916): in den Takten 1 und 2a findet eine Imitation des Hauptthemas statt. Die ersten vier Choraltöne g′h′d″h′ werden in den Manualstimmen durch Sechzehntel verbunden (g′a′h′c″d″c″h′); im Pedal aber erklingt das Thema unverziert. Das ist einerseits eine Anpassung an die Pedalspieltechnik, andererseits ergibt sich im gleichen Zug durch die Weiterführung (G H d H G d; später G H d H G d D G) ein ostinatoartiger Effekt, über dem der genannte Stimmtausch der Oberstimmen stattfindet. Auf kunstvolle Art und Weise sind hier verschiedene Gestaltungsmomente kombiniert; das Ritornell des Trios hat wieder eine andere Struktur als diejenigen der beiden Toccatensätze. Verwandt ist aber die „beharrende" Harmonik; die Tonika wird nur auf unbetonten Taktzeiten verlassen.

Ein Vergleich des Hauptmotivs, der bis in das BWV (S. 512) gedrungen ist, betrifft das Präludium a-Moll BWV 894, das später zum Tripelkonzert BWV 1044 (1. Satz) umgeformt wurde. Dieses Präludium gehört zu den Werken in der Vivaldischen Konzertform mit langem Ritornell und vielfältigen Fragmentierungen desselben. Zusammen mit dem Hauptmotiv in Sechzehnteln übernimmt Bach auch die kontrapunktierende Achtelgruppe (𝄾 e a gis a).

Die Ritornell-Zitate im Verlauf des Stücks sind etwas stärker variiert als diejenigen der beiden Toccaten. In den Rit III, IV und V wird das Hauptthema schon bei seinem ersten Erklingen vom kontrapunktierenden Motiv begleitet; an die Stelle einer Imitation tritt somit eine Wiederholung mit Stimmtausch.[92] Die Ritornelle sind dadurch stärker in den Bewegungsfluß integriert und heben sich weniger als „Neubeginn des Themas" heraus (man vergleiche etwa T. 17 mit T. 7). Diese Verschleierung wird noch verstärkt durch Füllsechzehntel, welche die kurze Atempause vor dem Hauptthema zum Teil unterbinden (etwa T. 17, T. 27 linke Hand, T. 39).

Zwei Ritornelle erfordern eine genauere Betrachtung. Zuerst Rit III in e-Moll. Unmittelbar vor Erreichen der Tonart e-Moll (T. 17) erklingen zwei Takte, die wie ein Ritornell-Zitat anheben (man vergleiche T. 15 mit T. 7; für einen Augenblick entsteht in T. 15 der Eindruck eines zweiten Dominant-Ritornells). In der zweiten Takthälfte geschieht aber jeweils ein Modulationsschritt: T. 15 nach a-Moll und T. 16 nach e-Moll. Über stufenweise fallendem Baß erscheint eine „Weiterbildung" des Hauptthemas (Erwin Ratz würde sagen: Weiterbildung „zum Zwecke der Modulation"[93]). Diese modulierende Variante wurde schon in T. 11 (Ep II, Gruppe C1) eingeführt;[94] die Takte 15–16 stellen also eine Kombination aus Ritornell- und Episoden-Elementen dar. Im dritten Ansatz (T. 17) entfaltet sich dann das Hauptthema zu einem normalen Ritor-

---

[92] Das Phänomen „Wiederholung mit Stimmtausch" ist somit auf zwei verschiedenen Ebenen anwesend: $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ 1 + 1 Takt.

[93] E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, S. 32, 44 und öfter. Die hier gepflegte Werkbetrachtung verdankt Erwin Ratz entscheidende Impulse.

[94] Siehe dazu das Notenbeispiel 4.

nell in e-Moll. An diesem Punkt sind erstmals die erwähnten Füllsechzehntel eingesetzt: ein Einschnitt in T. 17 soll vermieden werden. Die wichtigere Zäsur ist offensichtlich diejenige von T. 15; der „modulierende Vorspann" (T. 15–16) und das Rit e-Moll (T. 17–19) sollen als Einheit gehört werden.
Noch komplexer angelegt ist das schon kurz angesprochene Rit V. Die harmonische Zielstation ist C-Dur (Subdominante); in dieser Tonart erklingen aber nur der zweite und der dritte Takt des Rit (T. 43–44). Die vier vorangehenden Takte sind wiederum – vergleichbar den eben besprochenen Takten 15 und 16 – ein modulierender Ritornell-Bestandteil, diesmal aber nicht ein „Vorspann", den man auch abkoppeln könnte. Vielmehr ist die Integration zu einem wirklichen „modulierenden Ritornell" hier ungleich stärker:

T. 39	1. Rit-Takt	D-Dur
T. 40	Modulation	D → G
T. 41	1. Rit-Takt	G-Dur
T. 42	Modulation	G → C
T. 43–44	2. + 3. Rit-Takt	C-Dur

Analog zum Vorspann zu Rit III ist das Ansetzen zu einem Ritornell, das dann aber in einen Modulationsweg umgebogen wird. Die Einheiten sind hier größer, nämlich ganztaktig; so erklingt eben je ein vollständiger erster Rit-Takt in D-Dur und G-Dur, bevor die Zielstation C-Dur erreicht ist. Das mag Bach bewogen haben, in C-Dur nur noch T. 2 + 3 zu zitieren; zudem wird aber der Zusammenschluß der ganzen Sechstaktgruppe zu einem modulierenden Rit gestärkt. Verwandt mit T. 15–16, aber auf ganztaktige Einheiten gedehnt, ist auch der Modulationsvorgang: man vergleiche T. 40a mit T. 15b. Die stufenweise fallenden Achtel im Pedal sowie die Variante a′ des Hauptthemas bilden den Ansatz von T. 40, der dann aber ausgreifend erweitert wird. Modulationsziel ist der Quintfall (T. 15–16 dagegen steigende Quint); es findet also eine „doppelte Subdominantwendung" statt.[95]
Wenn wir nun zur Betrachtung der Episoden übergehen, so werden die Unterschiede der thematischen Disposition noch größer. Auffallend ist zunächst die Vielfalt der Motivik; es hält schwer, ein eigentliches „Hauptthema" der Episoden zu benennen (in den Toccaten erfüllt die Gruppe B diesen Anspruch). Dennoch spielen vielfältige Korrespondenzen zwischen den Episodenabschnitten. Eine zweite Differenz, ein fundamentaler Unterschied, besteht darin, daß ein wichtiges Episodenmotiv als Weiterbildung des Hauptthemas (Anfangsmotiv des Ritornells) zu interpretieren ist. Eine Kontrastwirkung zwischen Ritornell und Episode ist bei diesem Choraltrio nicht zu erwarten. Wie schon angedeutet, bewirkt die Variante a′ des Hauptthemas einen Quintschritt des Fundaments. Damit ist ein dritter Unterschied angesprochen: charakteristisch für die Episoden des Trios ist die häufige Harmoniebewegung in

[95] Zu diesem Begriff vgl. meine Studie *Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs*, in: Alte Musik. Praxis und Reflexion, hrsg. von P. Reidemeister und V. Gutmann (Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis" zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis), Winterthur 1983, S. 218. Die gleiche Baßfigur in BWV 1046/1, T. 33f.

steigenden oder fallenden Sequenzen (meist in Quintschritten). Das ist insbesondere ein Gegensatz zur Toccata G-Dur, wo wir außerordentlich viele harmonisch stabile Gruppen beobachtet hatten.
Sogleich deutlich wird dieses harmonische „Fließen" in der an das Rit anschließenden Gruppe B ($1\frac{1}{2}$ Takte). Hatte B in den beiden Toccaten eine stabile, quasi-thematische Struktur, so wirkt es im Trio wie eine Entwicklungsgruppe nach dem Hauptthema: der Baß fällt in drei Schritten stufenweise von der I. zur V. Stufe.[96] Auch die Motivik klingt keineswegs „thematisch": in der Sechzehntelfiguration der rechten Hand wird kein Hauptmotiv festgehalten, obschon dies, parallel zum halbtaktigen Schritt des Pedals, leicht möglich wäre. Die Harmonik basiert auf der stufenweisen Verschiebung von 6-Akkorden, die durch 7-6-Vorhalte in der l. H. „verkettet" sind; auch das ein Topos bei Entwicklungsgruppen in ähnlicher Position.

Trotz ihrer abweichenden Struktur folgt die Gruppe B meist direkt auf das Ritornell. Der Anschluß ist dicht, keine Zäsur hemmt den Sechzehntelfluß. Die Dominant-Wendung unmittelbar nach dem Rit ist somit im Trio – dies als Gegensatz zu den Toccaten – der „Normalfall". Nicht immer paßt die Dominant-Wendung zum Modulationsziel der jeweiligen Episode. In der Ep II wird das in T. 11 erreichte A-Dur sogleich wieder nach D-Dur zurückgenommen. In der Ep III, die den Weg e-Moll→ h-Moll zurückzulegen hat, wird eigenartigerweise die Gruppe B stark verändert: sie verweilt in e-Moll. (Die nächste Gruppe, C 3, besorgt dann die Dominant-Wendung.) Nach dem „modulierenden Rit V" erklingt B zweimal hintereinander: die „doppelte Subdominant-Wendung" des Rit V (D → G → C) wird durch das doppelt gesetzte B sofort wieder rückgängig gemacht: C → G → D.

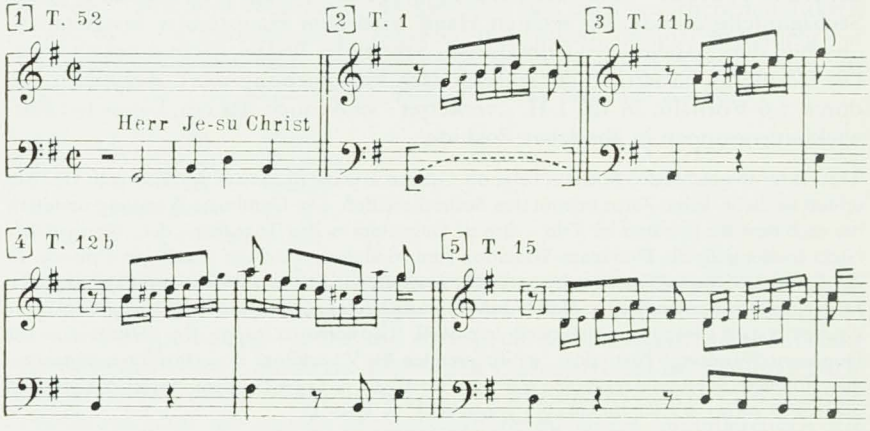
Im Gegensatz zu den B-Abschnitten wird in den mit C bezeichneten Gruppen (C 1, C 2 und C 3) „motivische Arbeit" geleistet: sie spielen – wie schon mehrfach angedeutet – mit (modulierenden) Varianten des Hauptthemas. Das Notenbeispiel 4 veranschaulicht die Metamorphose: während das Hauptthema (Beispiel 4/2) zur Terz zurückkehrt (Rit, stationär), strebt die Variante a′ (Beispiel 4/3) aufwärts zur Septime. Naturgemäß verbindet sich damit eine harmonische Bewegung: C 1 ($1\frac{1}{2}$ Takte) schreitet halbtaktweise in Quinten aufwärts. Im bruchlos anschließenden C 2 wird Motiv- und Harmoniebewegung umgekehrt (Beispiel 4/4); der Akkordwechsel ist nun doppelt so schnell, C 2 führt zielstrebig zur Kadenz.

C 2 ist der Gruppe C in BWV 916 vergleichbar. Die Harmoniebewegung ist zwar hier langsamer und die Quintfallsequenz ist nicht „vollständig": sie berührt die Stufen III–VI–II–V–I–IV. Auf der IV. Stufe setzt mit einem Sekund-Akkord der Kadenzvorgang ein. Die Wirkung aber ist durchaus als analog zu bezeichnen.

Die Episode I moduliert in der beschriebenen Weise (Gruppe B) nach D-Dur (T. 4–5a); in weiteren $1\frac{1}{2}$ Takten wird D-Dur bestätigt (Kad). Zwar erscheint in T. 5b (r. H.) und in T. 6a (l. H.) ein Motiv, das später (T. 37) nochmals zitiert wird; als Ganzes aber ist diese $1\frac{1}{2}$taktige Kadenzgruppe von sekundärer thematischer Bedeutung, dadurch rechtfertigt sich das neutrale Sigel *Kad.*
Das erstmalige Auftreten der C-Gruppen in der Episode II geschieht ohne Auf-

[96] Solche „Entwicklungsgruppen" etwa im Präludium c-Moll BWV 546 (T. 5f.) oder im Präludium Es-Dur BWV 552 (T. 5f.). Siehe dazu den eben genannten Aufsatz S. 218 und 222.

hebens; im erzählenden Fluß des Triosatzes tauchen die Varianten des Hauptthemas fast unbemerkt auf. Die Folge B + C 1 + C 2 + Kad wirkt hier weniger geschlossen, weniger stringent als die Gruppierung B + C + Kad in BWV 916 (Anlehnung an den „Fortspinnungstypus"). Verantwortlich für diese lockere, erzählende Wirkung ist in erster Linie die wenig zielgerichtete Baßbewegung: eigentlich erstaunlich, daß am Ende der fünf beweglichen Takte (T. 10–14) wieder der Ausgangspunkt D-Dur da ist.



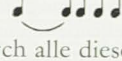
Beispiel 4: J. S. Bach, Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", BWV 655a

Die Entwicklung vom Dominant-Ritornell II zum Rit III auf der Tp ist in den drei betrachteten Werken recht verschieden gestaltet. Gemeinsam ist eine Bestätigung (Weiterführung) der Dominant-Stufe: nur kurz (B + Kad) in BWV 564, etwas länger (B + C + Kad) in BWV 916, ausführlich (B + C 1 + C 2 + Kad) in BWV 655. Die Modulation ist am ehesten in der Ep und mit Motivmaterial der Ep zu erwarten, so ist sie aber nur in BWV 564 (B + Tr, 2 steigende Quintschritte) gestaltet; der Weg wird auf gleiche Art zurückgelegt in BWV 655 (2 steigende Qschr), dies aber in einem Vorspann zum Rit III; außergewöhnlich ist die Lösung von BWV 916 (Rückkehr zur T, harmonische Rückung in Rit III). Allen Varianten gemeinsam ist aber, daß eine Kadenz auf der Dominante oder auf der Tonika die wichtigste Zäsur bildet; das Abschließen eines Dur-Teils (T + D) war Bach wichtiger als das Erreichen der Tp.

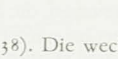
Die Episode III ist erfahrungsgemäß bezüglich der Motivbehandlung die freieste, hier aber nicht im Sinne von „durchführungsartiger" Motivarbeit, sondern durch Variierung schon bekannter Abschnitte. Die Sigla B′ + Kad + C 3 + C 2 + Kad versuchen, den unterschiedlichen Verwandtschaftsgrad mit der „Grundform" B + C 1 + C 2 + Kad darzustellen. B′ (T. 20–21) knüpft in der thematischen „Schichtung" (r. H. Sechzehntel, l. H. + Pedal komplementäre Achtelauftakte mit Vorhaltbildungen) an die Gruppe B an; die Motivik ist aber frei und B′ moduliert nicht. Auch der deutliche Kadenzabschluß (vgl. T. 21b mit T. 6b) unterstreicht, daß Bach die Station e-Moll nochmals bekräftigen wollte. C 3 kombiniert Elemente aus C 1 (halbtaktweises Dialogisieren zwischen Achtel- und Sechzehntelgruppen in den beiden Händen) und aus C 2 (fallende Motivik, fallende Sequenzrichtung); hier findet die Wendung Tp →

Dp statt. Die Bewegung mündet wieder zäsurlos in die fast wörtlich übernommene Schlußgruppe C 2, die zur Kadenz in h-Moll führt.

Die Disposition der Ep III erinnert deutlich an dieselbe Episode in der Toccata G-Dur: Bestätigung der Tp (aber keine merkliche Zäsur) – modulierende Gruppe – Kadenzieren in der Dp. Und sie läßt zugleich die spezielle Gestaltung der Ep III in der Toccata C-Dur nochmals bewußt werden: starke Hervorhebung des Tp-Abschlusses – Zäsur – Modulation zur Dp, wobei das Erreichen der neuen Tonart (e-Moll) möglichst wenig herausgestellt wird. Die Abweichung vom modulierenden B (wie es sonst in BWV 655 normal ist) bringt also eine Anlehnung an die Gestaltung in BWV 916.

Mit dem singulären Teil betreten wir nun Neuland; ab hier ist die Anlage der Abschnitte und die harmonische Disposition nicht mehr direkt den beiden Toccaten vergleichbar. Eine „Episode IV" fehlt im Trio an dieser Stelle (man erinnere sich: auch in BWV 564 ist die Ep IV sehr kurz), es sei denn, man wollte den singulären Teil als „Episode IV" bezeichnen. In der Tat hat dieser Abschnitt im Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" keineswegs den Charakter einer Solokadenz (dazu stünde er auch nicht am richtigen Platz), aber seine motivische Gestaltung ist doch weitgehend singulär. Er unterscheidet sich von der umgebenden Thematik durch den schreitenden Achtelbaß mit weitem Ambitus, durch zahlreiche Bindungen vom Typus  oder  und durch das fast völlige Fehlen von Pausen. Durch alle diese Faktoren entsteht ein Kontrast auf klanglicher Ebene, der am besten mit „più legato" umschrieben werden kann.[97]

Der durchgehende Achtelbaß faßt den ganzen Teil zusammen (T. 30–38). Die wechselnden Motive der Oberstimmen untergliedern ihn in vier Gruppen:

1. T. 30–31: Bindungen  wechseln viertelweise zwischen den Manualstimmen, Bestätigung der Rit-Tonart h-Moll (Position erinnert an B′, T. 20–21);
2. T. 32–34: Zentrumsgruppe, Bindungen  wechseln in Halben zwischen den Manualstimmen (Anklang an C-Gruppen), schon T. 32 ist die Zieltonart D-Dur erreicht, steigende Sequenz zum Höhepunkt;
3. T. 35–36: dort neues 16tel-Motiv, nun wieder fallend;
4. T. 37–38: Schlußgruppe, zitiert Motiv aus T. 5b–6a, Kad in D-Dur.

Eigenartig ist die knappe Rückführung in den Dur-Bereich und dann das breite Verweilen in D-Dur. Diese neuerliche Betonung der Dominant-Tonart wird sogar noch weiter ausgebaut. Es folgt ja nun das „modulierende Ritornell" V mit seiner doppelten Subdominant-Wendung D → T → S, und wir haben schon beobachtet, daß danach die zweimal gesetzte B-Gruppe sogleich wieder nach D-Dur zurückleitet.

---

[97] Dies ist ein Beispiel dafür, wie das genaue Betrachten eines Stücks für die Spielweise fruchtbar werden kann: wenn mir der „più-legato-Effekt" bewußt ist, werde ich ihn auch auf der klanglichen Ebene besser zur Geltung bringen.

Doch betrachten wir zunächst diese Episode V in ihrem thematischen Bau. Abgesehen von dem zusätzlichen, vorangestellten B (T. 45–46a) entspricht die Ep V „Takt für Takt" der Ep II. Wir finden hier eine Wiederaufnahme der „Grundform einer längeren Episode", wie sie vorzugsweise in der zweiten Episode exponiert wird. Zieltonart ist in der Ep II die Dominante, in der Ep V dagegen die Haupttonart; es ist also der ganze Abschnitt um eine Quint tiefer transponiert. (Erinnern wir uns: Rit II steht in D-Dur, die nachfolgende Gruppierung B + C 1 + C 2 + Kad schließt ebenfalls in D-Dur, die kurze Ausweichung nach A-Dur in T. 11 ist wenig hervorgehoben.) Die Ep V knüpft in C-Dur an das (modulierende) Rit V an; das zweifach gesetzte B führt ohne Zäsur über G nach D-Dur zurück. Die entsprechende A-Dur-Kadenz der Ep II (T. 11) wird „überspielt", hier aber ist die D-Dur-Kadenz (T. 48) als deutlicher Einschnitt gestaltet (Pausen in der l. H. und im Pedal). Die verbleibenden Gruppen C 1 + C 2 + Kad leiten nach G-Dur zurück; C 2 wird dabei einerseits intensiviert (beide Manualstimmen laufen in Sechzehnteln), andererseits sorgt die extrem tiefe Lage der r. H. für eine Diminuendo-Wirkung. Auch die einzigen 32tel-Werte des Stücks in der Kadenz (T. 51) steigern die Erwartung auf den Choralteil.

Wenn wir Rit V und Ep V im Zusammenhang betrachten, so fällt zuerst die starke harmonische Bewegung ins Auge: D–G–C–G–D. Die Ausweichung zur Subdominante wirkt wie eine Wellenbewegung, die sogleich zurückrollt. Die beiden modulierenden Rit-Takte 40 und 42 sind intensiv gestaltet durch den großen Ambitus aller Stimmen (Oktavumfang oder mehr). Kein Haltepunkt unterbricht diesen Wellenschlag; hingegen ist die genannte Zäsur am Ende des Wellenschlags bemerkenswert, da sie in der Ep II nicht vorgebildet ist. Es wäre Bach ein leichtes gewesen, die Station C-Dur (oder auch die Station G-Dur) hervorzuheben, doch wird die Aufmerksamkeit des Hörers klar nach D-Dur gelenkt. Die Dominanttonart ist somit nach der Station h-Moll (Rit IV) der weitaus wichtigste harmonische Schwerpunkt. Daß die Haupttonart G-Dur so wenig in Erscheinung tritt, ist nur denkbar unter der Voraussetzung, daß der nachfolgende Choralteil als „Reprise" gehört wird.

Im Choral-Teil (T. 51b–70a) spielen die Oberstimmen vor allem mit dem Hauptthema und mit dessen Achtel-Kontrapunkt (♩ d g fis | g). In dieses „Duo für zwei Violinen"[98] hineinkomponiert, erklingen in unregelmäßigen Abständen die vier Choralzeilen der Melodie „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" im Pedal. Keine deutlichen Kadenzierungen unterbrechen den steten Fluß. Noch über dem Schlußton G der letzten Choralzeile beginnt das „Coda-Ritornell" in C-Dur; die Zitierung ist zwar nicht wörtlich, aber alle Elemente sind vorhanden. Durch eine leichte Anpassung ist der Abschluß nach G-Dur (statt C-Dur) umgelenkt; so kann das Trio direkt mit diesem Ritornell ausklingen. Die IV-I-Kadenz, an die C-Dur-Toccata erinnernd, ergibt eine „schwebende" Schlußwirkung.

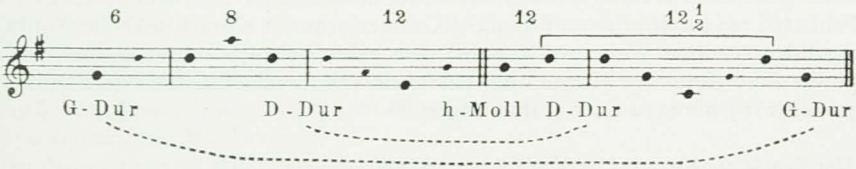
Abschließend fragen wir wieder nach dem übergreifenden, die Vielzahl kurzer Abschnitte ordnenden Zusammenhang. Heben sich besonders wichtige Zäsuren aus dem erzählenden Fluß heraus? Ein Zusammenschluß des Ritornells mit

[98] Es bestehen Verwandtschaften motivischer Art zu Concerto-grosso-Sätzen von Torelli, siehe dazu das Notenbeispiel 9.

der nachfolgenden Episode ist nach der Betrachtung der Gruppe B (Stichwort „Entwicklung") und auch im Vergleich mit den oben analysierten Toccaten fraglos gegeben. Eine deutliche Kadenzwirkung wird „aufgespart" bis zur Gruppe C 2 (Qfs + Kad); der Concerto-Teil des Trios wird auch mit dieser Gruppe abgeschlossen. Die Zusammenfassung je eines Ritornells mit der folgenden Episode zu einer Formeinheit der „zweiten Schicht" wird auch durch die Analogie der G-Dur-Toccata bestätigt.

Unter den hier besprochenen Werken sind die Episoden von BWV 916 am ehesten als „gegenthematisch" zu bezeichnen. Die Kombination B + C + Kad ist dem Fortspinnungstypus vergleichbar; die Zäsur nach dem Rit ist relativ deutlich. Beim Trio hingegen hat die B-Gruppe Entwicklungscharakter und die C-Thematik ist aus dem Rit-Thema abgeleitet. Dieses „Herausfließen" einer Gruppe je aus der vorangehenden versuche ich mit der Bezeichnung „erzählend" zu beschreiben.

Durch diese Zusammenfassung ergeben sich fünf Teile mit den Taktzahlen 6 + 8 + 12 + 12 + 12½. (Es sind hier nur fünf Teile – sechs bei BWV 916 –, weil dort der singuläre Teil als selbständiger Abschnitt gezählt wurde. Hier dagegen steht er anstelle der Ep IV.) Wir erhalten so einen nahezu „symmetrischen" Plan:



Beispiel 5: J. S. Bach, Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", Plan der harmonischen Entwicklung (T. 1–50)

Die „Mitte" wird hier nicht durch die Tp gebildet (wie in BWV 564), sondern durch die nachfolgende Station h-Moll (Dp); dies wird dadurch verständlich, daß im Trio „zusätzliche" Abschnitte angefügt sind (im Notenbeispiel durch Klammer bezeichnet), so daß die „Mitte" weiter nach „hinten" rückt. (Man vergleiche dazu den harmonischen Plan von BWV 916 im Notenbeispiel 1: nach der Station h-Moll wird dort sofort zum Zentrum G-Dur zurückgeleitet.) Die ersten drei Abschnitte (6 + 8 + 12 Takte) bilden die erste „Hälfte" des Trios, die weitgehend parallel zu den schon analysierten Toccatensätzen verläuft; die zweite „Hälfte" (12 + 12½ Takte) ist jedoch im Trio individuell gestaltet und zeichnet sich allgemein durch eine gesteigerte Intensität aus (im singulären Teil durch das „più legato", im modulierenden Rit durch den großen Ambitus der Stimmen, in der Gruppe C 2 durch zusätzliche Sechzehntel).[99]

Die im Notenbeispiel 5 angedeutete „Symmetrie" soll keinesfalls überbewertet werden. Erstaunlich ist immerhin die regelmäßige Disposition der D-Dur-Kadenzen. Wie wir gesehen

[99] Bei einem Orgeltrio ist ein Klangkontrast im Sinne von Tutti und Solo von vornherein ausgeschlossen. Auch das Anwachsen der Stimmenzahl, das in den Toccaten als Mittel zur Steigerung der Intensität zu beachten war, fällt hier außer Betracht.

haben, berühren zwei Takte des modulierenden Rit V die Subdominante C-Dur; diese Tonartenstation wird aber von D-Dur aus in einer „Wellenbewegung" aufgesucht und sogleich wieder mit Ziel D-Dur verlassen. In einem späteren Stadium seiner Entwicklung hätte wohl Bach an dieser Stelle der Subdominante mehr Raum gewährt; als Beispiel für eine solche Gestaltung bietet sich das Praeambulum der Cembalo-Partita G-Dur BWV 829 an (als Leipziger Rückgriff auf die Kurz-Ritornell-Form ist dieses Werk im Kapitel IV kurz beschrieben).[100]

Der Choralteil entspricht mit seinen $22\frac{1}{2}$ Takten etwa einer „Hälfte" des Concerto-Teils (26 + $24\frac{1}{2}$ Takte); seine Intensität ist vergleichbar der ersten Hälfte des Concerto-Teils, ein Höhepunkt der Verdichtung ist hier als Zentral-Abschnitt disponiert ($24\frac{1}{2}$ Takte). Die „Verknüpfung" der Teile ist noch enger als bei der C-Dur-Toccata, anders gesagt: einen Passagio-Teil, ein Pedal-Solo und einen Concerto-Satz miteinander verbinden zu wollen, ist von vornherein das schwierigere Unterfangen.

II. *VERGLEICHE MIT KANTATEN*

Da die frühen Orgel- und Cembalowerke Bachs nur wenige Anhaltspunkte für eine chronologische Einordnung bieten, ist der Stilvergleich mit den besser gesicherten Kantaten eine wertvolle Hilfe. Die hier herangezogenen Kantatensätze gehören zu den frühesten datierbaren Kantaten der Weimarer Zeit: Februar 1713 bis Juni 1714. Für die „Konzertform mit Kurz-Ritornellen" gibt es in den späteren Weimarer Vokalwerken keine Beispiele mehr; der Schwerpunkt dieser formalen Konzeption dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1713 bis 1714 oder früher liegen.[101]

Die Sonata der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen" (BWV 182)

Eine Reihe von frühen Bach-Kantaten wird von einer kurzen, selbständigen Instrumental-Sinfonia (auch Sonata oder Sonatina genannt) eröffnet. Dies gilt sowohl für die Mühlhäuser Gruppe (BWV 4, 106 und 196) als auch für die Weimarer Kantaten bis Frühjahr 1715 (BWV 182, 12, 21, 152 im Jahr 1714; BWV 18 und 31 im Jahr 1715, BWV 18 vielleicht früher). „Die verwendeten Formen sind mannigfaltig und wiederholen sich in keinem Falle auch nur annähernd."[102] Die „Sonata" der Palmsonntagskantate „Himmelskönig, sei willkommen", komponiert zum 25. März 1714 (BWV 182; BC A 53) gehört zum hier diskutierten Formtypus mit Kurz-Ritornellen. „Diese Kantate Bachs ist wohl die erste nach seiner Ernennung zum Konzertmeister am Weimarer Hof,

[100] W. Breig stellt ähnliche Überlegungen zum Weimarer und zum Leipziger Stil Bachs an, dies anhand der Choralbearbeitungen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 664 (bzw. 664a) und BWV 676. Vgl. den in Fußnote 83 genannten Aufsatz.

[101] Im BJ 1988 versuchte ich, eine Gruppe von Tastenwerken rund um die Mühlhäuser Kantaten von 1707/08 zu datieren; ein detaillierter Vergleich der reifsten Weimarer Orgel- und Cembalowerke mit den Kantaten von 1715/16 steht noch aus (einige Ansätze dazu in meinem in Fußnote 55 angegebenen Aufsatz). Für die Jahre von 1708 bis 1713 stehen keine ähnlichen Datierungshilfen zur Verfügung; zum „geduldigen Befragen der erhaltenen Quellen" (Schulze Bach-Überlieferung, Klappentext) muß ein ebenso sorgfältiges Ordnen und Bewerten der stilistischen Indizien treten.

[102] Dürr St 2, S. 92. Der Instrumentalsatz BWV 1040 (zur Jagd-Kantate BWV 208 gehörig)

die am 2. März 1714 ausgesprochen wurde und ihm die monatliche Komposition neuer Kantaten zur Auflage machte."[103]

Von den Adventskantaten des Jahres 1716 an verwendet Bach für den Eröffnungschor die Technik des „Choreinbaus": die Kantate beginnt mit einer relativ geschlossenen „Sinfonia", die aber nun in der Funktion eines „Ritornells" das Hauptthema für den ganzen Satz bereitstellt.[104] Es liegt auf der Hand, daß diese Technik einen deutlichen Schritt auf dem Weg „von der kleingliedrigen Reihungsform zur einheitlichen Großform" darstellt.[105] Demgegenüber gehört die Anlage der Kantate 182 noch zum früheren „kleingliedrigen" Typus: thematisch selbständige Sonata, dann direkt einsetzend der Chorsatz, bei dem die Reihung verschiedener, relativ selbständiger Abschnitte das vorherrschende Formprinzip zu sein scheint (das Dacapo und thematische Rückgriffe zeigen allerdings Bachs Wunsch nach „Verknüpfung" und Abrundung).
Für die Tastenwerke darf man daraus einen Analogieschluß ziehen: die Stücke in der „Hybrid Concerto Form" stehen in Nachbarschaft zu der „kleingliedrigen" Kantatenform von 1714. Einheitliche Concerto-Anlagen wie die „Dorische" Toccata BWV 538 oder das Präludium a-Moll BWV 894 (später Tripelkonzert) stehen in formaler Hinsicht näher bei der Kantatenform von 1716. Jedenfalls kann man die These aufstellen, daß ein Werk in der „Hybrid Concerto Form" vor den Adventskantaten des Jahres 1716 entstanden sein muß, wahrscheinlich einige Zeit vorher.

Die Kantate 182 ist in autographer Partitur aus der Weimarer Zeit überliefert (*P 103*, dazu auch die Gruppe 1 der Originalstimmen unter der Signatur *St 47* und *St 47a*). Die Zuordnung zum Palmsonntag 1714 wurde von Alfred Dürr begründet und gilt seither als gesichert.[106] Die Notationsgewohnheit, ein ♯ durch ♭ aufzulösen, verbindet dieses Manuskript mit den meisten anderen Stücken unseres Werkkreises.
An den ersten vier Kantaten des Jahres 1714 (BWV 182, 12, 172 und 21) fällt auf, daß drei davon mit einer langsamen Sinfonia beginnen.[107] „Himmelskönig" läßt zwei Oberstimmen im punktierten Rhythmus über einem Pizzicato-Unterbau konzertieren (Grave. Adagio), „Weinen, Klagen" führt ein affekthaltiges Oboen-Solo über motivgeprägtem Streichersatz (Adagio assai) und die „Bekümmernis"-Kantate beginnt mit einem Triosatz (Oboe, Violine) mit Streicher-Accompagnement, wiederum Adagio assai und sehr ausdruckshaft. Offenbar sind in allen drei Stücken – auf verschiedenen Ebenen – italienische Einflüsse wirksam: expressive Adagio-Ornamentierung mit kurzen Notenwerten (bis zum 64stel) in BWV 12 und 21, die formale Anlage mit Kurz-Ritornellen in BWV 182.
Der punktierte Rhythmus der beiden Oberstimmen (Blockflöte und Violine)

---

wird bei Dürr nicht analysiert; wenn man ihn in die Betrachtung mit einbezieht (und damit den Einleitungssätzen gleichstellt), so müßte der zitierte Satz eingeschränkt werden.

[103] Dürr KT, S. 298.

[104] Dürr St 2, S. 112.

[105] Dürr KT, S. 29.

[106] Dürr St 2, S. 23, 64, 169 etc.; schon im BWV „EZ Weimar 1714 oder 1715" (S. 238).

[107] Die ersten vier, oder zumindest die ersten drei Kantaten des Jahres 1714 (BWV 182, 12, 172 und 21) bilden – durch verschiedene Gemeinsamkeiten zusammengeschlossen – eine geschlossene Gruppe. Siehe dazu Dürr St 2, S. 169f.

wird meist mit der französischen Ouvertüre in Verbindung gebracht; der Satztypus der eigentlichen Ouvertüre, wie er dem jungen Bach seit frühester Zeit geläufig war,[108] hat aber ein recht abweichendes Gesicht. Bei der Sonata zur „Himmelskönig"-Kantate wären deshalb auch andere mögliche Vorbilder in Betracht zu ziehen. In den Concerti op. 8 von Giuseppe Torelli finden sich mehrere langsame Sätze mit Punktierungen; die Tempo-Bezeichnungen lauten Largo oder Adagio, und gelegentlich erhält ein Solo-Violinist die Aufforderung, „con affetto" zu spielen.[109] Insbesondere möchte ich hier das Concerto grosso op. 8/1 in C-Dur heranziehen, das uns auch noch im Zusammenhang mit der Ritornell-Technik beschäftigen wird.[110] Kantable Motive von der Länge eines halben oder ganzen Taktes erklingen alternierend in den Oberstimmen; sehr bemerkenswert sind die von Torelli gesetzten Bögen, die natürlich einen viel milderen Affekt anstreben als er in der majestätischen Ouvertüre vorherrscht.[111] Das Notenbeispiel 6 bezieht in den Vergleich auch das Adagio der Orgel-Toccata C-Dur (BWV 564) ein; dieses Stück gehört ja zum engsten Kreis der hier besprochenen Werke. Die Wahrscheinlichkeit, daß die beiden Adagii BWV 182/1 und 564/2 nach dem Vorbild Torellis gebildet sind, wird dadurch gestärkt. (Beispiel 6 auf S. 69)

Die Sonata aus der „Himmelskönig"-Kantate ist im Vergleich mit den oben besprochenen Tastenwerken eine Miniatur: sie zählt nur 21 Takte. Entsprechend knapp gefaßt ist auch das Ritornell mit $1\frac{1}{2}$ Takten. Seine Binnenstruktur ist stark abweichend von den schon analysierten Ritornellen (offensichtlich wäre auch der Raum für Motiv-Wiederholungen zu knapp): wir hören ein geschlossenes, melodiebetontes Thema, das von einem typischen Baßmodell gestützt wird. Der melodische Verlauf gliedert sich in Aufstieg (den Oktavraum durchmessend[112]), kurzen Ruhepunkt und allmähliches Sich-Neigen zum Abschluß auf der Terz; ein bezwingender melodischer Bogen.

Das gleiche Baßmodell stützt das Thema der Giga (Schlußsatz) aus der Concerto-Bearbeitung C-Dur BWV 977 (möglicherweise nach Vivaldi). Ein verwandtes Modell ist auch im Schluß-Presto des G-Dur-Konzerts von Telemann zu finden, an dessen Stimmenabschrift Bach beteiligt war. Der Hinweis auf den fast identischen Beginn des Grundbasses der Goldberg-Variationen demonstriert allerdings klar, daß chronologische Erwägungen aus diesen Parallelen kaum abzuleiten sind.

Vom zweiten Auftreten an ist dem Hauptthema ein Kontrasubjekt beigegeben (T. 3, Violine); nur einmal (Rit III) tritt Stimmtausch auf, sonst bevorzugt das melodisch einprägsamere Hauptthema die Oberstimme (Blockflöte)[113]. Das

---

108 BJ 1988, S. 99 (J.-C. Zehnder).

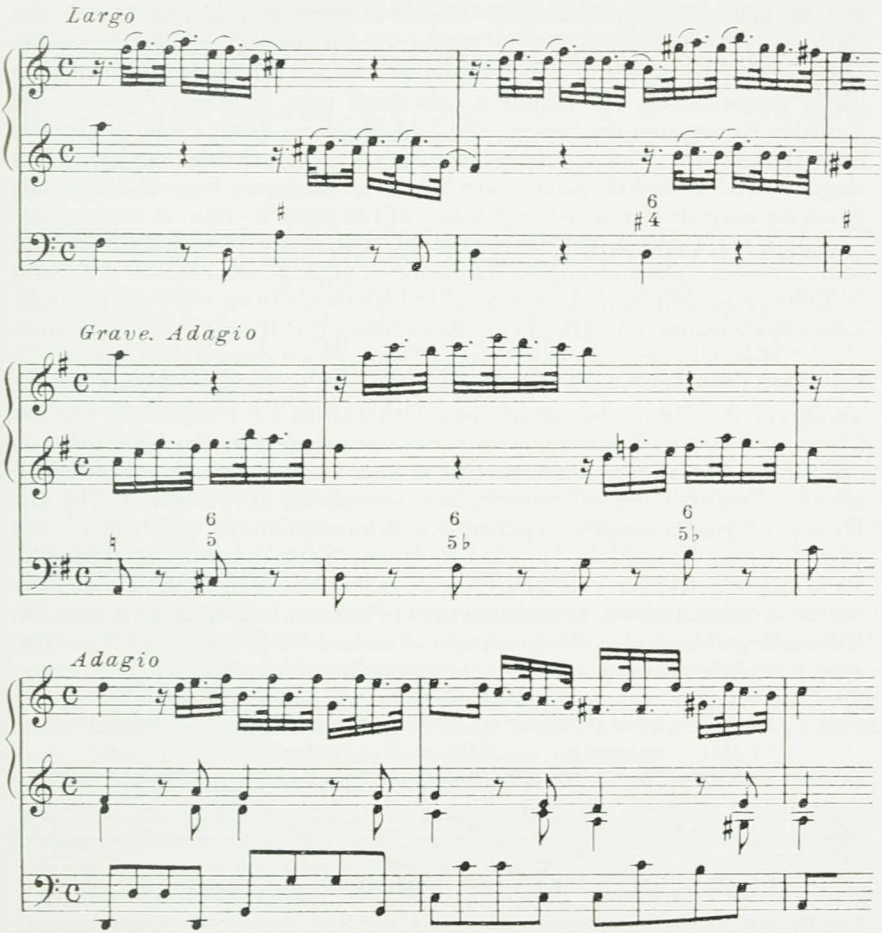
109 Concerti op. 8/2, op. 8/4 und op. 8/7.

110 Siehe unten S. 80ff.

111 Die Sonata ist denn auch meistens in einem munteren, eher ouvertürenartigen Tempo zu hören. Die Parallele zu BWV 564/2 gibt einen Tempo-Hinweis für die „Himmelskönig"-Sonata.

112 Oktavdurchmessende Themen auch in den Ritornellen von BWV 916 und 564.

113 Es stellt sich damit die Frage, ob die Imitation oder die refrainartige Ritornell-Wiederkehr das primäre Gestaltungsmoment darstellt. Da der Baß bei allen Ritornellen völlig gleich-



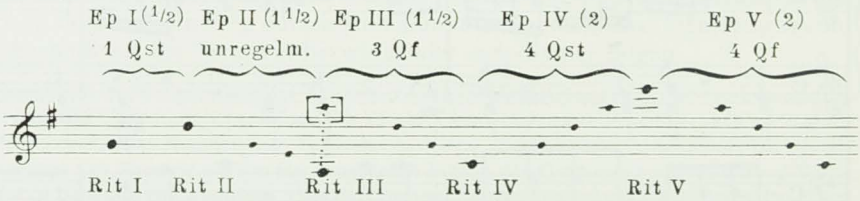
Beispiel 6: G. Torelli, Concerto grosso op. 8/1, Mittelsatz, T. 13; J. S. Bach, Kantate „Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182, Sonata, T. 7; J. S. Bach, Toccata C-Dur BWV 564, Adagio, T. 16.

Ritornell erklingt in der beschriebenen Form fünfmal, und zwar auf den Tonartenstationen G-Dur/D-Dur/a-Moll/C-Dur/e-Moll; dieser Tonartenkreis weicht deutlich ab vom „Normalfall" T – D – Tp – Dp (die Folge der Stationen wird im Zusammenhang mit den Episoden besprochen werden). Das Feh-

lautend verläuft, und da das Thema bei vier von fünf Ritornellen in der Oberstimme liegt, ist der Anteil „Imitation" als sekundär zu betrachten (die Termini „Kontrapunkte" und „Permutation" scheinen für dieses einmalige Stimmtauschverfahren – siehe Dürr St 2, S. 93 – nicht adäquat).

len des Schluß-Ritornells auf der Tonika erinnert an das Trio „Herr Jesu Christ": das Schluß-Ritornell kann ersetzt werden durch eine andere Form von „Reprise der Haupttonart". Doch ist die Situation in den beiden Werken nicht direkt vergleichbar; wir berühren hier einen ganz zentralen Punkt in der formalen Konzeption der Sonata. Die Schlußbildung dieser Einleitungsmusik ist stark auf eine „Öffnung" zum nachfolgenden Chorsatz hin angelegt;[114] der singuläre Teil ist deshalb ganz an den Schluß gerückt, eine formale Schließung durch die normale Reprise ist vermieden. Mit anderen Worten: in einem ersten Abschnitt (15 Takte) findet das fünfmalige Alternieren zwischen Rit und Ep statt, ein recht gleichförmiger, stationärer Vorgang; im zweiten Abschnitt (6 Takte) geschieht dann diese singuläre Entwicklung mit stark emphatischem Aufschwung und klanglicher Ausweitung („coll' arco" der tiefen Streicher). „Himmelskönig, sei willkommen" singt gleich danach der Chor.

Die Episoden sind durch das Weiterfließen des punktierten Rhythmus nur wenig von den Ritornellen abgehoben. Dennoch ist ein Hauptmotiv von der Länge eines halben Taktes erkennbar, das alternierend von der Flöte und von der Violine vorgetragen wird. Es tritt in zwei Formen auf, die mit den Baßschritten Quartfall und Quartanstieg korrespondieren (T. 2b bzw. T. 4b). Die Harmoniefortschreitungen zwischen den Ritornellstationen geschehen – mit einer einzigen Ausnahme – in solchen Quartschritten; sowohl in steigender als in fallender Richtung sind die Quarten melodisch „ausgefüllt" durch Terzschritt + Sekundschritt. So formiert dieser Pizzicato-Baß eine kontinuierliche, Ritornelle und Episoden übergreifende, „kreisende" Bewegung; im Notenbeispiel 7 ist dieser harmonische Zirkel dargestellt:



Die Länge der fünf Episoden sowie Zahl und Richtung der Baßfortschreitungen (Quarten) ist über dem Notensystem genannt; es wurde dabei – wie in harmonischen Schemata üblich – mit Quinten statt Quarten gemessen (Qf = Quintfall; Qst = Quintanstieg). Die zwischen den Ritornell-Stationen vermittelnden Stufen sind zudem durch klein gestochene Noten angedeutet. Erstaunlich ist die Beobachtung, daß der harmonische Weg von Rit zu Rit in jedem Fall das Zentrum G-Dur berührt; erstaunlich insbesondere in den Episoden III, IV und V, deren Stufenfolge sozusagen identisch ist (in Ep IV rückläufig, in Ep IV und V um einen Schritt erweitert). Die Zahl der Quintschritte „über G" ist größer: e-Moll (Rit V) liegt drei Quinten über G; „unter G" liegt die Subdominante C-Dur, außerdem wird die Stufe a-Moll in der Ep II in fallender Richtung erreicht (es handelt sich hier um die genannte Ausnahme, die einzige Terzfortschreitung).

[114] Dürr KT, S. 300.

Eine Bemerkung zur Station a-Moll. Von D-Dur aus (Rit II) wäre die Stufe A in einem Quintschritt zu erreichen; doch müßte sie unter diesen Umständen natürlicherweise A-Dur lauten (so im Trio BWV 655 in der Ep II). Der Stufengang, den Bach komponiert hat, ist komplizierter: er kehrt zuerst nach G-Dur zurück; die Sequenzierung desselben Modells steuert dann C-Dur an, überraschend tritt aber E-Dur (als a-Moll V) an seine Stelle (T. 5b). Die Station a-Moll wird erreicht als „Terz + Quint unter G"; verlassen wird sie aber als „zwei Quinten über G". Diese Umdeutung ist im Notenbeispiel durch die senkrecht gestrichelte Linie zwischen a und a″ dargestellt.

Mit dieser „sternförmigen" Anordnung der Modulationswege, mit der Wiederkehr der gleichen harmonischen Stufen, bezweckt Bach wohl, den ganzen Ritornell-Episoden-Teil möglichst einheitlich zu gestalten. Zäsuren und damit die Herausbildung von Abschnitten mittlerer Länge sind vermieden. So ist beispielsweise ein „Moll-Teil" (wie er etwa von BWV 916 her bekannt ist) dadurch vermieden, daß die beiden Moll-Ritornelle durch ein weiteres Rit in C-Dur voneinander getrennt sind.

Carl Dahlhaus bemerkt, daß die „inneren" Stufen einer Quintfallsequenz nicht als selbständige Tonartenstationen in Erscheinung treten.[115] Zweifellos wirken die häufigen G-Dur-Stufen nicht als eigentliche Tonartenstation; doch wäre die Wirkung eine andere, wenn etwa von C-Dur nach e-Moll über C–Fis–H–E moduliert würde. Auf diese Weise entstünde eine Sektion, die den Tonika-Dominant-Bereich gänzlich vermeidet; Bach bevorzugte aber einen einheitlichen „Klang" der harmonischen Stufen.

Diesem Ritornell-Episoden-Teil mit seinem gleichbleibenden Intensitätsniveau tritt nun ein zweiter Großabschnitt zur Seite – ich nenne ihn „singulärer Teil" oder „singuläre Entwicklung" –, der eine planvoll angelegte Steigerung verkörpert. Im Rit V (e-Moll) schließt das Hauptthema nicht auf der Terz, sondern senkt sich zum Grundton; mit dieser stärker hervorgehobenen Kadenz ist der Scheidepunkt der beiden Teile markiert.
Diese „singuläre Entwicklung" besteht aus einer leicht variierten Episode, einem Überleitungstakt und zwei Hauptthemen, die in neuen Satzkombinationen (also nicht mehr über dem Pizzicato-Unterbau der Ritornelle) erklingen. Der als Episode V bezeichnete Abschnitt deutet erst durch einige Details auf die neue Entwicklung hin: der B.c. spielt nun Oktav- und Quintsprünge (an die Stelle der „kreisenden" Harmoniebewegung treten deutlicher „beharrende" Stufen); damit korrespondiert eine Variante des Episodenmotivs, dessen Anstieg (T. 14, erstes Viertel) an das Hauptthema anklingt. Von T. 16 an (Überleitungstakt) setzt sich der Continuo auf dem Ton C fest, ein völlig neues Element im ansonsten „kreisenden" Baßgang; die beiden konzertierenden Oberstimmen führen erstmals das Episodenmotiv (Variante) gleichzeitig. Die wachsende Intensität setzt sich in T. 17 fort: die begleitenden Streicher gehen zum „coll' arco" über, der Baßton C trägt nun einen „erwartungsvollen" $\frac{4}{2}$-Klang; darüber schwingt sich das Hauptthema in zweimaligem Ansatz (Violine – Blockflöte) zu hoher Lage auf. Der Ruhepunkt im Thema erfaßt in T. 18 (2. Achtel) für einmal alle Stimmen, so daß sich ein fermatenartiger

[115] C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel etc. 1968 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 2.), S. 50. Die Beobachtung geht auf Riemann und Fétis zurück.

Spannungsklang (immer noch $\frac{4}{2}$-Akkord) bildet, der sich anschließend in die G-Dur-Kadenz löst (das Thema muß dazu melodisch angepaßt werden). Der Vorgang ist vergleichbar dem fermatenartigen Dominant-Septakkord vor dem Schluß-Ritornell der C-Dur-Toccata.[116]

An diesem Punkt könnte man eine Reprise des Ritornells erwarten (man vergleiche die Situation in BWV 564, T. 75f.); das würde eine Rückkehr zum leiseren Pizzicato-Unterbau bedeuten. Bachs Absicht zielt aber offenbar auf einen klangvollen Abschluß hin: er verlegt das Hauptthema in den Continuo und läßt die Oberstimmen in vorhaltsgesättigtem, hochliegendem Satz kontrapunktieren. Das Hauptthema setzt mit seinem ersten Motiv dreimal – nämlich auf den Stufen G, E und C – ein; diese Baßlinie entspricht in Umrissen dem Baßmodell des Ritornells (*G*-Fis-*E*-H-*C*-D-*G*). Der Gedanke einer Reprise ist demnach nicht aufgegeben, sondern transformiert, ein Kunstgriff von hoher Meisterschaft. Die freudige Erwartung, die in den Willkommensgruß an Christus einmündet, ist mit diesem Abschluß der Sonata in wunderbarer Weise ausgedrückt; eine normale Reprise des Ritornells könnte diese Erwartungshaltung nicht zum Ausdruck bringen.

Die Frage nach den Zäsuren, nach den großformalen Abschnitten ist bei der „Himmelskönig"-Sonata weniger komplex als etwa bei der Orgel-Toccata C-Dur. Einem „kreisenden" Ritornell-Episoden-Teil steht ein crescendierender Entwicklungsteil gegenüber. Zu diskutieren wäre nur noch der Teilungspunkt. Am wahrscheinlichsten ist die e-Moll-Kadenz T. 13–14: hörbarer Abschluß, Wechsel des Motivs, Wechsel der Baßmotivik (wenn auch nur geringfügig), die Taktzahlen 13 + 8 gliedern das Stück im Verhältnis des goldenen Schnitts (Fibonacci-Reihe).[117]

Der Gedanke an eine Ouvertüre zur Begrüßung des Himmelskönigs muß wohl fallen gelassen werden zugunsten einer mehr innerlichen Erwartung; dies entspricht auch besser dem „mystisch-schwärmerischen Zug" des Textes („Du hast uns das Herz genommen"): „der Einzug Christi in Jerusalem soll zugleich auch ein Einzug in unser eigenes Herz sein".[118]

Der Instrumentalsatz F-Dur (BWV 1040) und die Arie Nr. 13 aus der Jagd-Kantate (BWV 208)

Einem vielschichtigen Fragenkreis nähern wir uns mit dem Triosatz in F-Dur für Oboe, Violine und Basso continuo, der als Anhang zur Partitur der Jagd-Kantate in Bachs eigener Niederschrift erhalten ist.[119] Enge thematische Verwandtschaft verknüpft ihn mit der Arie Nr. 13 „Weil die wollenreichen Herden" aus dieser Glückwunschkantate, die mit größter Wahrscheinlichkeit um

---

[116] Noch ausgeprägter sind Spannungsklänge mit Fermaten in den benachbarten Kantaten-Sinfonien aus BWV 12 und 21.

[117] Dazu C. M. Schmidt, a.a.O. (vgl. Fußnote 81), S. 198; L. Kathriner, *Das Praeludium in c-moll von J. S. Bach*, in: Musik und Gottesdienst 6, 1952, S. 87–96; U. Siegele in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 138; und die in meinem Aufsatz (vgl. Fußnote 95), S. 227 genannte Literatur.

[118] Dürr KT, S. 298–299.

[119] Zur Quellenlage siehe Dürr St 2, S. 23, und NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr).

den 23. Februar 1713, den Geburtstag des Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, erstmals aufgeführt wurde.[120] Es handelt sich bei diesem Werk um eine der ganz wenigen datierbaren Bachschen Kompositionen zwischen der Mühlhäuser Kantaten-Gruppe (um 1707/08) und dem Einsetzen der regelmäßigen Kantatenproduktion im Frühjahr 1714.[121] Auf die chronologische Bedeutung des Datums „Februar 1713" für die Einordnung unserer „Konzertform mit Kurz-Ritornellen" wurde schon hingewiesen.

Aus der Partitur der Jagd-Kantate läßt sich nicht ersehen, an welcher Stelle das Instrumental-Trio erklingen sollte (das Aufführungsmaterial, das darüber Auskunft geben könnte, ist nicht erhalten). Einen Fingerzeig gibt aber die Wiederverwendung und teilweise Erweiterung der beiden Stücke in der Leipziger Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt" (BWV 68, zum zweiten Pfingsttag, Erstaufführung am 21. Mai 1725). Hier ist der Instrumentalsatz nach der Arie, und zwar durch eine Überleitungsfigur eng mit ihr verbunden, angeschlossen; die Überschrift „Ritornello" meint offensichtlich den ganzen Satz, nicht etwa ein Ritornell in unserem Wortgebrauch. Für die Jagd-Kantate schlägt Alfred Dürr[122] dieselbe Position vor; sie ist da besonders sinnvoll, indem das Instrumental-Trio zwischen zwei Continuo-Arien plaziert wird und so für klangliche Varietät sorgt.

Wenn wir diese Stellung als gegeben annehmen, so bilden diese beiden Sätze eine eigentliche „Hybrid Concerto Form" im vokalen Bereich. Arie und Instrumentalsatz sind durch gemeinsame Motive „verknüpft", aber in ihrer Formbildung selbständig. Die Bemerkung, die oben zur Stellung der Sonata vor dem „Himmelskönig"-Chor gemacht wurde, erfährt hier eine bemerkenswerte Konkretisierung: die „Hybrid Concerto Form" war für Bach im Februar 1713 eine aktuelle Formgebung; von etwa 1715 an dürften kompliziertere Strukturen Bachs Interesse gefesselt haben. Hingewiesen sei etwa auf die Sonata der Oster-Kantate für 1715 „Der Himmel lacht! die Erde jubilieret" (BWV 31).[123] Die Datierung der Jagd-Kantate für Februar 1713 wird von Alfred Dürr ausführlich begründet.[124] Neben der Untersuchung der Wasserzeichen bildet die schon öfter genannte Notationsgewohnheit des Gebrauchs von ♭ statt ♮ zur

[120] Bachs Anwesenheit in Weißenfels ist für den 21. und 22. Februar 1713 bezeugt (Dok II, Nr. 55). Nach dem Textdruck in Salomo Francks *Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil* (Jena 1716) wurde die Kantate „am Hoch-Fürstl. Gebuhrts-Festin Herrn Herrn Hertzog Christians zu Sachsen-Weissenfels nach gehaltenen Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music aufgeführet" (Krit. Bericht, S. 158). Zur Datierung vgl. den Nachtrag, S. 94f.

[121] Zu nennen sind außerdem der Kanon BWV 1073 mit dem Datum 2. August 1713 und die ersten Eintragungen im Orgelbüchlein (Autograph *P 283*), die aufgrund der Schriftmerkmale für den Advent 1713 angenommen werden.

[122] Dürr KT, S. 881.

[123] Es ist dies die letzte selbständige Kantaten-Sinfonia der Weimarer Zeit. Ihre Technik der Themenverarbeitung läßt an Vivaldi denken: das Unisono-Ritornell erklingt am Anfang und am Schluß, im Innern des Werks wird es fragmentiert und mit anderen Themen kombiniert. Dieses „Hineinspielen" des Hauptthemas in andere Motive ist zwar nicht direkt der Vivaldischen Ritornelltechnik vergleichbar; trotzdem vermute ich, daß man durch detaillierte Vergleiche ein Vivaldi-Vorbild für diese Sonata wahrscheinlich machen kann. Wenn diese These zutrifft, so wäre Ostern 1715 der früheste erkennbare Termin für das Wirksamwerden des Vivaldi-Einflusses bei Bach.

[124] NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39f. Die frühere Forschung hatte 1716 als Entstehungsdatum angenommen.

Auflösung erhöhter Töne ein Hauptargument. Nach Dürrs Beobachtungen findet sich diese altertümliche Schreibweise noch häufig in der Pfingstkantate BWV 172 (20. Mai 1714), nur noch gelegentlich am Sonntag nach Weihnachten 1714 (BWV 152), jedoch gar nicht mehr von 1715 an.[125] Im Orgelbüchlein, dessen autographe Niederschrift wohl im Advent 1713 begonnen wurde, scheint sich die ältere Notierungsweise ebenfalls „schon früh zu verlieren".[126] Da alle drei Tastenwerke BWV 916, 564 und 655a in wichtigen Abschriften diese Notationsweise verwenden, wird die Datierung auf „1714 oder früher" weiter bestärkt.

Die Arie von den „wollenreichen Herden" stellt offensichtlich den primären kompositorischen Vorwurf dar: der Instrumentalsatz BWV 1040 ist ein Nachtrag in der Partitur, zudem wird im Instrumentaltrio gegen Schluß einmal das ganze Arien-Ritornell als Zitat eingeflochten. Aber auch sonst ist die Abhängigkeit auf Schritt und Tritt zu spüren; eine kurze Skizze der Arie ist deshalb unerläßlich.

Es handelt sich um eine Continuo-Arie, deren Ritornell als „quasi-Ostinato"[127] das ganze Stück vom Baß her strukturiert: sechs Ritornelle erklingen vollständig (vier in F-Dur, je eines in C-Dur und B-Dur), ein siebentes leitet nach dem dritten Takt in eine Sequenz über, zweimal ist eine solche Sequenz auch unabhängig vom Ritornellkopf plaziert. Die Singstimme (Pales, die Göttin der Hirten und Felder) ist in diese Baßstruktur als thematisch sekundär hineinkomponiert, es findet sich innerhalb der Vokalstimme kaum ein melodisches Redikt (auch keine Übernahme aus der Continuo-Stimme). Diese Formgebung beobachtete Alfred Dürr häufig in den Mühlhäuser Kantaten um 1707/08 und in den Weimarer Kantaten des Jahres 1714, jedoch kaum mehr von 1715 an.[128] Es ist denn auch charakteristisch, daß Bach bei der Neufassung für die Leipziger Pfingst-Kantate BWV 68 die Singstimme thematisch völlig neu gestaltet hat, ja daß die Arie insgesamt weitaus stärker verändert worden ist als der Instrumentalsatz.

Das viertaktige Continuo-Ritornell ist nach einem sehr einfachen Fortspinnungstypus gebaut. Ein Achtelmotiv mit paarigen Bindungen (Motiv a) bestimmt den Vordersatz; es wird wiederholt (T. 2), wobei das erste Achtelpaar in eine Sechzehntelfigur aufgelöst ist. Die Fortspinnung setzt zweimal eine Dreiklangsfigur (Motiv b), aber nicht als eigentliche Sequenz; man könnte diese Anpassung als „tonal veränderte Sequenzierung" bezeichnen. Jedenfalls ist diese kurze Fortspinnung weit entfernt von späteren Vivaldischen Quintfallsequenzen mit ihrem typischen „Drive".[129] Der Epilog, eine fallende Sechzehntelskala (Motiv c), schließt bruchlos an (T. 4).

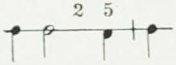
Die Folge der Ritornelle und Episoden ist in bekannter Art aufgeschlüsselt durch Figur III. Es sind wiederum fünf Ritornelle zu zählen, doch ist der Tonartenkreis enger gefaßt: T-D-Dp-T-T. Auffallend ist das Fehlen der bisher immer vorhandenen Station Tp, zudem die doppelte Schlußbestätigung der

[125] Ebd., S. 40.
[126] NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein), S. 95.
[127] Dürr St 2, S. 123, 129 und 146.
[128] Ebd., S. 170 und 172.
[129] Siehe etwa den Eingangschor der Kantate 147 (Advent 1716).

Tonika. Die Ritornell-Zitate sind stärker variiert als etwa in BWV 916 oder 564, dies vor allem durch die Technik des Stimmtausches.

T. 1	Ritornell I	T	3	
T. 4	B + C + Kad	T → D	3	
T. 7	Ritornell II	D	3	
T. 10	B steigend F / G / a	D → Dp	3	Figur III
T. 13	B′ Qfs vollst	Dp	$1\frac{1}{2}$	
T. 14b	Ritornell III variiert	Dp	2	
T. 16b	B fallend a / g / F	Dp → T	2	
T. 18b	Ritornell IV	T	2	
T. 20b	B + C	T	$1\frac{1}{2}$	
T. 22	C′ + C + Kad	T/S/T	$3\frac{1}{2}$	
T. 25b	Ritornell V	T	$2\frac{1}{2}$	

Die stabile Struktur des Kurz-Ritornells ist in BWV 1040 nochmals mit anderen satztechnischen Mitteln erreicht: ein „Modelltakt" wird – mit vertauschten Stimmen – wiederholt. Zuerst umfaßt das Wiederholungsspiel drei Elemente, später (ab Rit III) nur noch deren zwei. Innerhalb eines Modelltaktes wird die einfache Stufenfolge I-V-I mittels einer synkopischen „Baßformel" durch Vorhalt „verkettet": 4 6 / 2 5



Modellspiele mit dieser Baßformel sind in der ganzen frühen Tastenmusik Bachs außerordentlich häufig. Chronologische Argumente lassen sich daraus kaum ableiten. Die unten im Notenbeispiel 8 gezeigte Verwandtschaft mit der Orgel-Toccata F-Dur BWV 540 und mit dem Torelli-Concerto op. 8/1 basiert aber zusätzlich auf der ähnlich gestalteten Oberstimme.

Über der genannten „Baßformel" zitieren die Oberstimmen die Motive a (Vordersatz) und b (Fortspinnung) aus dem Arien-Ritornell BWV 208/13. Im ersten Ritornell (T. 1–3) wird a als „Hauptthema" durch die drei Stimmen geführt: Violine–Oboe–Continuo; b tritt als „Kontrasubjekt" von T. 2 an dazu. Vom zweiten Ritornell an (T. 7–9) sind durchgehend alle drei Stimmen aktiv: wieder tritt an die Stelle von Imitation die Wiederholung mit Stimmtausch.[130] Der Stimmtausch erfaßt in den ersten beiden Ritornellen alle drei Stimmen (dreifacher Kontrapunkt); vom Rit III an dagegen wird das Ritornell auf zwei Takte verkürzt, der Stimmtausch beschränkt sich auf die Oberstimmen, und der Continuo spielt zweimal das gleiche Motiv.[131] Im Rit III (a-Moll, T. 14b) tritt an die Stelle der synkopischen Baßformel ein kadenzierender Achtelbaß (darüber die Motive a und b mit Stimmtausch). Das Rit IV hält eine Überraschung bereit: erstmals beginnt hier der Continuo mit dem Hauptthema (T. 18b), bei der Wiederholung des Motivs a (T. 19b) wird der Themenkopf ausgeziert, die nachfolgende Episode komplettiert den Vordersatz zum vollständigen Arien-Ritornell. Sicher nicht zufällig ist dieses Zitat in der Continuo-Stimme angebracht; bei der Betrachtung der Episoden werden wir sehen, daß

130 Siehe oben S. 59 (Rit des Trios BWV 655).

131 Diese Gestalt ist nun außerordentlich nahe der bei Torelli zu beobachtenden Form des Ritornells, siehe dazu unten S. 82.

diese vom Baß ausgehende „Verknüpfung" der Abschnitte das ganze Instrumental-Trio durchzieht. Im Rit V schließlich liegt das Sechzehntelmotiv b im Baß, dazu – wie immer – Stimmtausch von Oboe und Violine; eine kleine Variante im Baß (T. 26b, VI. Stufe statt I. Stufe) dient der Schlußbekräftigung. Dieses zweite Tonika-Ritornell der Reprise bildet nämlich hier unmittelbar den Abschluß des Trios. Eine starke Schlußwirkung ist nicht beabsichtigt, das Trio bleibt offen zur nächsten Arie hin.

In keinem der bisher analysierten Werke ist der Anschluß der Episoden an das Ritornell so dicht wie im Instrumentalsatz BWV 1040. Die Erklärung für dieses Phänomen hat Bach durch das vollständige Zitat des Arien-Ritornells aus BWV 208/13 selbst gegeben. Dieser vom Continuo-Ritornell der Arie vorgegebene melodische Zusammenhang zwischen dem Vordersatz (Achtelmotiv a) und der Fortspinnung (Sechzehntelmotiv b) bestimmt auch fast alle weiteren Anschlüsse Rit → Ep des Trios. Das Sechzehntelmotiv b gehört also den Ritornellen und den Episoden an. Im Ritornell ist es Kontrasubjekt zum Hauptthema a (dazu muß es melodisch angepaßt werden, man vergleiche T. 2 Violine mit T. 4 Continuo), in den Episoden wird es im Basso continuo ganz nach dem Vorbild der Arie eingesetzt: erstens als Fortspinnung zum Vordersatz a, und zweitens selbständig in steigenden beziehungsweise fallenden Sequenzen (vgl. Arie T. 13 mit Trio T. 10; und Arie T. 17 bzw. 25 mit Trio T. 16b). Als episodeneigenes Motiv tritt zu diesem Sechzehntelbaß ein Wechselspiel von auftaktigen Achtelimpulsen in den beiden Oberstimmen.

Die Episoden I und IV sind verwandt, wir betrachten sie im Zusammenhang. Der melodische Anschluß in der Continuo-Stimme ist in der Kombination Rit IV + Ep IV am besten zu beobachten; das Arien-Ritornell (T. 18b bis T. 22a) verklammert hier ein Kurz-Ritornell mit der nachfolgenden Episode. Die Nahtstelle zwischen Rit I und Ep I ist während zwei Takten ganz gleich gestaltet (T. 3–4 entsprechen T. 19b–21a). In T. 5 würde man das Motiv c im Continuo erwarten; es wird aber in die Oberstimmen versetzt (vgl. T. 5a mit T. 21b) und führt dann in einer steigenden Sequenz zur Kadenz in C-Dur (T. 5–6). Eine noch stärker ausgreifende Verarbeitung erfährt das Motiv c im weiteren Gang der Episode IV. In den Takten 21b–23 wird die fallende Skala in zwei Viertongruppen aufgesplittert und auf beide Oberstimmen verteilt (z. B. in T. 22a: g″f″e″d″ in der Violine + c″b′a′g′ in der Oboe). Von T. 23b an ergreift vom B. c. her das ganze Motiv c wieder das Wort und leitet in ähnlicher Art wie in der Ep I zur Kadenz, hier in F-Dur. Trotz der Kadenzfloskel in beiden Oberstimmen (T. 25a) ist der Ritornellbeginn wenig hervorgehoben (6-Akkord in der Mitte von T. 25). Die ganze Entwicklung von T. 22 an ist durch einen weiträumig absteigenden Bogen zusammengefaßt (Baß in halben Takten fallend); die häufigen Bindungen und das Fehlen von Pausen schaffen ein dichtes Klangbild.[132] Das abschließende Ritornell V wirkt demgegenüber locker, beweglich (Sechzehntel im Baß).

---

[132] Die Motivik erinnert an den singulären Teil des Trios BWV 655. In einem früheren Stadium der Werkanalyse war ich geneigt, diesen Abschnitt als „singulären Teil" einzustufen; die dichte Verarbeitung der c-Motivik ist aber sinnvoller als Ausweitung der Episode zu begreifen.

Auch die zwei noch zu betrachtenden Episoden II und III zeigen verwandte Züge: sie setzen das Motiv b im Continuo als Baustein für längere Sequenzen ein (zur Verwandtschaft mit der Arie siehe oben). Da die beiden Sechzehntelgruppen des Motivs b zueinander in einem V-I-Verhältnis stehen, ergibt sich bei fallender Sequenzrichtung eine Quintfallfolge des Fundaments. In der Episode III wird auf diese Weise der Weg von a-Moll über g-Moll nach F-Dur mit „Zwischendominanten" zurückgelegt. In den Oberstimmen sind die Auftaktimpulse melodisch ausgeweitet; sie betonen durch dichtere Klanglichkeit je die dominantische Stufe (T. 17a und 18a). Die Episode II ist zweiteilig angelegt. In T. 10–12 wird die genannte V-I-Beziehung im Motiv b zu einer steigenden Sequenz mit Zwischendominanten geformt: F-Dur / G-Dur / a-Moll.[133] Das erreichte a-Moll wird – vor dem Ritornell – noch bekräftigt durch eine in Vierteln schreitende Quintfallsequenz (T. 12b–14a); durch eine leichte Anpassung fügt sich das Motiv b in den schnelleren Stufengang ein. Diese Sechzehntelbewegung führt direkt in das a-Moll-Ritornell hinein (Violine); auch der Achtelbaß verbindet Ep und Rit, Zäsur und Kadenz sind vermieden (Rit-Beginn auf a-Moll 6-Akkord).

Im Blick auf die Gesamtanlage stellen wir fest, daß die „mittlere" Tonartenstation a-Moll aufsteigend über die Stufen F-G-a erreicht[134] und in der rückläufigen Folge a-g-F wieder verlassen wird. Der zwischen diesen beiden Modulationen liegende Abschnitt besteht aus der vollständigen Quintfallsequenz (noch in Ep II) und dem Rit III in a-Moll. Dieser a-Moll-Komplex bildet recht genau das Zentrum des Stücks. Rechnen wir die beiden modulierenden Glieder zu diesem Mittelteil dazu, so ergeben sich drei Hauptabschnitte mit den Taktzahlen $9 + 8\frac{1}{2} + 9\frac{1}{2}$. Eine Entsprechung der Eckteile ist offensichtlich, vor allem durch die Verwandtschaft der Episoden I und IV. Die Kadenzen unterstützen allerdings diesen „konstruktiven Grundriß" nicht: so ist ein hörbarer Einschnitt am Beginn und nicht am Ende des Rit II (C-Dur-Kadenz T. 6–7) zu bemerken; und die Reprise von F-Dur (T. 18 Mitte) geschieht ziemlich versteckt, während zwei Takte vorher die a-Moll-Kadenz das Ende des Rit III herausstellt. Eine entfernt vergleichbare „Inkongruenz" von Ritornell-Struktur und Zäsurordnung war auch in BWV 564 beobachtet worden.[135]

Der Affekt der Arie ist sowohl in der weltlichen Urform (BWV 208/13: „Più presto", „. . . lustig ausgetrieben werden") als auch in der geistlichen Umarbeitung (BWV 68/2: „Presto", dazu Taktzeichen ₵, „Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze") von einer ausgelassenen Fröhlichkeit. Die F-Dur-

---

[133] Motivik und Sequenztypus findet man wieder im 1. Satz der Orgeltriosonate Es-Dur BWV 525, und zwar ebenfalls in der Funktion des Episodenthemas (T. 11f.). Bach ist dem Thema wiederbegegnet im Mai 1725 (Übernahme des Trios in die Pfingstkantate BWV 68); ist vielleicht die Orgelsonate Es-Dur in Nachbarschaft zu diesem Datum entstanden?

[134] Die Station C-Dur des Rit II wird (in T. 10) sogleich nach F-Dur zurückgenommen (vgl. die Situation der Ep II in BWV 182/1).

[135] Dort allerdings eher im umgekehrten Sinne: die Beachtung der Zäsuren ermöglichte erst das Auffinden der konstruktiven Idee. Hier müßte man sagen: ein von Bach vielleicht als allzu simpel empfundener Grundplan wird durch eine abweichende Zäsurordnung überdeckt.

Dreiklangsmotive erinnern an die Jagd-Thematik der Hörner (z. B. BWV 208/2 oder 208/11). Wollte Bach mit der fast identischen Anfangsmelodik der F-Dur-Toccata BWV 540/1 nochmals „ins gleiche Horn stoßen"? Die Frage wird unten weiter diskutiert werden.[136]

Die Arie „Starkes Lieben" (Nr. 4) aus der Kantate BWV 182

Alfred Dürr macht darauf aufmerksam, daß sich in dieser Arie aus der Palmsonntagskantate vom März 1714 „die im Konzert übliche Transposition des Ritornells in verwandte Tonarten" finde.[137] Vollständige Ritornelle erklingen auf den Stationen T-D-Tp-Dp-T, es ist dies die in unserem Werkkreis am häufigsten beobachtete Ordnung. Alle Ritornelle werden instrumental vorgetragen, in Rit III und IV tritt aber die Singstimme mit einem freien Kontrasubjekt dazu („Vokaleinbau"). Zwei weitere Instrumental-Zwischenspiele zitieren Fragmente des Ritornells. Da die Singstimme jeweils mit dem Kopfmotiv des Rit beginnt, entwickelt sich keinerlei „Episodenthematik"; fast alle Motive sind dem Ritornell entnommen.

Die Struktur des Ritornells ist nicht mit den hier beschriebenen Kurz-Ritornellen vergleichbar. In der Arie BWV 182/4 liegt „geradezu das Schulbeispiel eines Fortspinnungstypus vor".[138] Bach scheint also hier ein typisches Arien-Ritornell mit dem gängigen Modulationsplan der „Kurz-Ritornell-Form" kombiniert zu haben. Offenbar hat er dieses Experiment nicht wiederholt; die Arien-Ritornelle werden auch immer ausgedehnter, so daß ein fünfmaliges vollständiges Erklingen die formale Entfaltung allzusehr hemmen würde.

Bei der Analyse dieser Arie fällt die motivische Verwandtschaft zum Concerto-Teil der C-Dur-Toccata auf: das aufstrebende Treppenschritt-Motiv, gelegentlich durch ein 32stel ausgefüllt,[139] ist beiden Stücken gemeinsam. Das könnte noch Zufall sein, es stimmen aber auch die Tonart und der kraftvolle Affekt überein. Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft den bei BWV 564 dargestellten Phrasenbeginn „nach einer Viertelpause" (bei BWV 564 ein 16tel früher, in anderen Stücken auch noch später). Diese Eigenheit findet sich in außerordentlich vielen geradtaktigen Chören und Arien der Kantaten von 1714 bis 1716.[140]

---

136 Siehe S. 90f.

137 Dürr St 2, S. 170.

138 Dürr St 2, S. 124.

139 Die verbindenden 32stel-Noten sind zumeist erst in der Stimme eingetragen, fehlen also noch in der Partitur (siehe dazu BG 37, S. XIX).

140 Charakteristisch ist dabei das Nachschlagen um ein *Viertel* (oder mehr als ein Viertel), ein Nachschlagen um ein Achtel ist natürlich allgemein häufig. Eine kursorische Durchsicht der Kantaten zeigt, daß in der Leipziger Zeit eine große Vielfalt der Einsatzfolge herrscht (alle Stimmen zugleich; eine Oberstimme zuerst – B.c. nachschlagend usw.); auch in der Gruppe der Mühlhäuser Kantaten ist eine größere Vielfalt in dieser Frage zu beobachten. In den Weimarer Kantaten beginnt in aller Regel der B.c. auf den Niederschlag, die Oberstimmen folgen um etwa ein Viertel später.
Es wäre denkbar, daß diese Weimarer Eigenheit mit dem knappen Raum in der „Kapelle", dem Musizierraum im Dachbereich der Weimarer Schloßkirche zusammenhängt. Vielleicht war es für den Konzertmeister Bach (an der Orgel? oder am Cembalo?) schwierig, für alle Mitwirkenden sichtbar das Einsatzzeichen zu geben (siehe zu diesen Fragen

Da in der Jagd-Kantate (und auch in der Mühlhäuser Kantatengruppe) dieser verspätete Phrasenbeginn noch kaum ausgebildet ist, ergibt sich die Tendenz, die C-Dur-Toccata auf 1714 zu datieren. Die F-Dur-Toccata der Jagd-Kantate zuzuordnen und die C-Dur-Toccata in Nachbarschaft zur „Himmelskönig"-Kantate entstanden zu denken, ist in der Tat verlokkend.[141]

III. *ITALIENISCHE VORBILDER*

Die Frage steht im Raum: lassen sich italienische Konzertsätze nennen, die konkret als Vorbild für die hier analysierten Werke Johann Sebastian Bachs betrachtet werden können? Handelt es sich dabei überhaupt um eine Konzertform?[142] Der Blick geht naturgemäß zuerst zu den Konzerten, die in Bachschen Transkriptionen vorliegen (BWV 592–596 für Orgel, BWV 972–987 für Cembalo), im weiteren dann zu Konzerten, die im Weimarer Umkreis Bachs nachweislich oder mit einiger Wahrscheinlichkeit bekannt waren (zum Beispiel die Orgelbearbeitungen Johann Gottfried Walthers).
Der prominenteste Komponist in diesem Kreis ist seit jeher Antonio Vivaldi; sein Name wird oft stellvertretend für alle Komponisten der den Transkriptionen zugrunde liegenden Concerti genannt, so etwa in einer der Hauptquellen, der Handschrift *P 280*.[143] Auch die Bach-Forschung hat sich im analytischen Zugriff bisher fast ausschließlich mit Vivaldi als Vorbild Bachs auseinandergesetzt.[144] Die zentrale Stellung dieser Beeinflussung, die bis gegen Ende der 1730er Jahre unvermindert anhält, steht außer Frage. Nun stammt aber – wie schon mehrfach angedeutet – gerade die hier analysierte Ritornellform offenbar nicht aus Vivaldis Werkstatt. Seine Strukturen sind dynamischer, wendiger; seine „kombinatorische Kunst, die sich fast in jedem Satz in einer anderen Art des Veränderns, Zerlegens, Permutierens und Komplettierens äußert",[145] würde sich mit der einfachen Wiederkehr eines kaum variierten Ritornells nicht begnügen.[146]

Unter den von Bach bearbeiteten Konzerten findet sich zwar ein vergleichbarer Satz: der Konzertsatz in C-Dur von Johann Ernst von Sachsen-Weimar, der in einer Cembalofassung

---

W. Schrammek, *Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schloßkirche zu Weimar*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 99–111; R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950, S. 49f.). Eine Übertragung dieser Eigenheit auf das Tasteninstrument ist nicht allzu häufig: BWV 654, 659, 694, die Fuge BWV 542/2 beginnt mit einer Viertel- und einer Achtelpause. Diese Beobachtungen müßten ausgebaut werden.

141 Siehe dazu unten S. 90f. und S. 93f.

142 P. Williams, a.a.O. (vgl. Fußnote 62), S. 211, äußert bezüglich BWV 564 Zweifel an Spittas Aussage „ganz concertmässig".

143 Schulze Bach-Überlieferung, S. 56f. Diese Handschrift ist von Joh. Bernhard Bach (1676 bis 1749) geschrieben.

144 Neben den zitierten Arbeiten von Klein (Fußnote 15) und Breig (Fußnote 2) sind vor allem noch die Analysen von C. Dahlhaus im BJ 1955 (*Bachs konzertante Fugen*, S. 45–72) zu nennen.

145 R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, BzMw 3, 1961, Heft 4, S. 34.

146 Eine umfassende Durchsicht der Werke Vivaldis habe ich nicht vorgenommen. Für Hinweise auf ähnliche Formen wäre ich jederzeit dankbar.

(BWV 984/1) und in einer Orgelfassung (BWV 595) vorliegt. Dieses Stück kommt jedoch als „Vorbild" für Bach nicht in Frage. Wir werden deshalb später auf den Konzertsatz des Prinzen Johann Ernst zu sprechen kommen.

Die Transkriptionen Bachs und Walthers stellen aber weitere Namen als potentielle Vorbilder zur Diskussion: Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, Benedetto und Alessandro Marcello, Giovanni Lorenzo Gregori. Über Beziehungen dieser Komponisten zu Bach ist noch wenig nachgedacht worden; vorderhand ist es auch nicht einfach, ihre Concerti in größerem Umfang zu studieren, da Gesamtausgaben fehlen oder erst im Erscheinen begriffen sind.[147] Die folgenden Betrachtungen sind deshalb sicherlich ergänzungsbedürftig; dennoch sind die gefundenen Stilbeziehungen kennenswert. An erster Stelle sei ein schon mehrfach erwähnter Satz, oder genauer: ein Satzteil, aus dem Concerto grosso op. 8/1 von Giuseppe Torelli beschrieben. Daß Torellis op. 8 in Weimar bekannt war, darf aus Walthers Orgelarrangements von op. 8/8 und op. 8/7 geschlossen werden.[148] Eine zweite Verbindungslinie kann zu einem Satz von Giovanni Lorenzo Gregori gezogen werden, der nun realiter in Walthers Fassung betrachtet werden kann. Wenn auch die Stilverwandtschaft zu Gregori entfernter ist, so scheint doch die Weitung des Blickfeldes willkommen.

Giuseppe Torelli, Concerto grosso C-Dur op. 8/1, 2. Satz

Giuseppe Torelli (1658–1709) ist eine Generation älter als Vivaldi und Johann Sebastian Bach. Den größten Teil seines Lebens verbrachte Torelli in Bologna, wo er der prunkvollen Kirchenmusik an der Basilika San Petronio verbunden war, sowohl kompositorisch als auch als Violinist.[149] Bedingt durch eine

---

147 Herrn Dr. Franz Giegling, Basel, möchte ich sehr herzlich dafür danken, daß er mir seine Spartierungen von unpublizierten Konzerten Torellis und Albinonis für diese Studie zur Verfügung gestellt hat.

148 Die Waltherschen Transkriptionen sind greifbar in der Ausgabe von Heinz Lohmann: *J. G. Walther, Ausgewählte Orgelwerke*, Bd. III (Sämtliche freie Orgelwerke), Edition Breitkopf Nr. 6947. Die Erläuterungen zu den Konzertbearbeitungen befinden sich im Bd. I derselben Ausgabe (Edition Breitkopf Nr. 6945); die Vorworte der 5. Auflage beider Bände sind datiert „Berlin 1977". Die Torelli-Transkriptionen tragen die Nrn. LV 138 (op. 8/7, nur 1. Satz), LV 139 (zwei Sätze, Vorlage nicht in den Originaldrucken Torellis), LV 140 (op. 8/8). Zu allen drei Werken existieren nach Lohmann Stimmenabschriften in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter den Signaturen *Mus. 2035-O-5*, *Mus. 2035-O-1* und *Mus. 2035-O-6*. Ob diese Abschriften auf Pisendel zurückgehen, konnte noch nicht in Erfahrung gebracht werden.
Das Manuskript DSB *Mus. ms. 22541/4*, das die Waltherschen Konzertbearbeitungen enthält, zeigt nach den Untersuchungen von Kirsten Beißwenger (vgl. Fußnote 87) das späte Schriftstadium J. G. Walthers (Stadium IV), läßt also keine Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Arrangements zu.

149 Zur reichen, „opernhaften" Besetzung der Kirchenmusik an San Petronio siehe F. Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel 1949, S. 50. Die beiden restaurierten Orgeln, die zu den klangschönsten Italiens gehören, die Musikgalerie, das Musikarchiv dieser Kirche geben noch heute Zeugnis von dieser glanzvollen Tradition.

Unterbrechung dieser kirchenmusikalischen Tradition war Torelli für einige Jahre in Ansbach und in Wien tätig.

Für Torellis Beziehungen nach Mitteldeutschland waren die Ansbacher Jahre (wahrscheinlich Anfang 1698 bis Ende 1699) von Bedeutung; insbesondere die Schülerschaft Johann Georg Pisendels (1687–1755) dürfte seinen Namen und wohl auch seine Werke in Thüringen und Sachsen bekanntgemacht haben. Der Besuch Pisendels bei Bach sowie die weiteren Verbindungslinien Torelli–Pisendel–Bach wurden in der Einleitung zu dieser Studie schon skizziert.
Torellis „Concerti musicali" op. 6 wurden 1698 in Augsburg gedruckt; sein wohl wichtigstes Werk, die „Concerti grossi con una Pastorale" sind 1709, erst nach seinem Tode, als op. 8 in Bologna erschienen. Dieses Werk enthält, neben den im Titel genannten Concerti grossi, eigentliche Violinkonzerte. Bachs Interesse an den Konzerten Torellis ist durch die Cembalo-Bearbeitung in h-Moll BWV 979 dokumentiert. Sie basiert auf einem Violinkonzert in d-Moll, das nur handschriftlich überliefert ist.[150] Bemerkenswert ist seine vielteilige Anlage: 3/4 Einleitung (ohne Tempobezeichnung) – 3/4 Allegro – 𝄵 Adagio – 𝄵 Allegro – 𝄵 Grave – 3/2 Andante – 3/4 Adagio – 𝄵 Allegro. Die beiden Sätze mit der Bezeichnung 𝄵 Allegro sind Konzertsätze mit längeren Ritornellen.

Das Sätzchen, das als Vorbild für Bachs „Konzertform mit Kurz-Ritornellen" in Frage kommt, bildet den Mittelteil des langsamen Satzes aus Torellis Concerto grosso C-Dur op. 8/1.[151] Die dreigliedrige Anlage des Mittelsatzes in der Folge Langsam–Schnell–Langsam ist typisch für Torelli. Die Adagio-Takte

„umschließen ein besonderes Kleinod: fast immer bleibt dieser schnelle Kernteil – wir wollen ihn den ‚Torellischen' nennen – dem oder den Solisten vorbehalten. Die Sorgfalt, die Torelli ihm angedeihen läßt, weist auf eine bevorzugte Stellung hin; etwa als Begleitmusik beim Zeigen der Hostie."[152]

Oft werden solistische, virtuose Spielfiguren vorgetragen, gern mit Arpeggi vermischt, bei zwei Solisten meist über ruhenden Bässen; auch ausgedehnte Modulationen können hier Platz finden.[153] In unserem Falle handelt es sich ausnahmsweise um einen Tutti-Satz: trotz der Ritornell-Episoden-Struktur ist kein Solo-Tutti-Wechsel vorgesehen. Der flüchtige, virtuose Charakter der Sechzehntel-Figuration („Allegro, mà non presto") ist aber beibehalten.
Am thematischen Geschehen beteiligt sind die beiden Violinen und der Continuo, die Viola spielt nur die Rolle einer harmonischen Füllstimme. Die Figur IV verzeichnet in bekannter Art die Ritornelle und Episoden. Eigenartigerweise besteht der Satz aus zwei ähnlich langen und ähnlich strukturierten Teilen; an der Nahtstelle ist das harmonische Zentrum des Satzes, e-Moll,

---

150 Zu diesem Konzert siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 167: „Die Zuschreibung an Torelli kann nicht zweifelhaft sein, da eine derartige Satzfolge wohl für ihn, nicht aber für Vivaldi typisch ist (freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Rudolf Eller, Rostock)."

151 *G. Torelli, Concerto C-Dur für 2 Violinen, Streichorchester und B.c.*, hrsg. von W. Kolneder (Gesamtausgabe der zu Lebzeiten gedruckten Werke), Wien und München 1980, Doblinger (Sammlung Diletto musicale Nr. 595). Diese „Gesamtausgabe" stellt aus dem op. 8 vorderhand nur dieses eine Konzert zur Verfügung.

152 Giegling, a.a.O. (vgl. Fußnote 149), S. 50 und 53.

153 Zum Beispiel im Allegro-Mittelteil des *Adagio, e con affetto* aus op. 8/7.

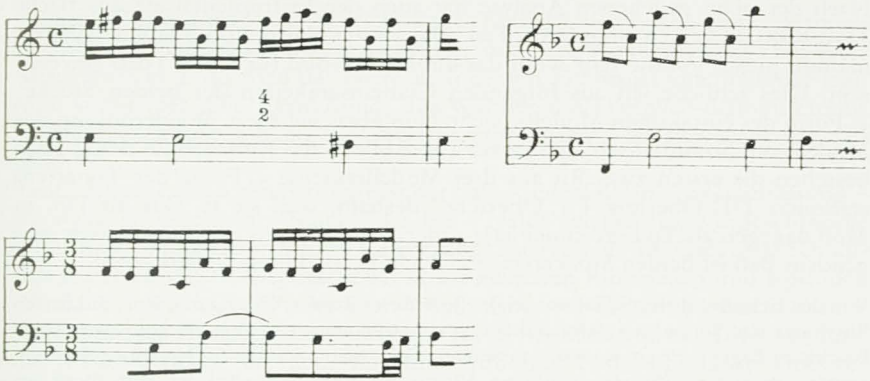
wieder erreicht, so daß die beiden Satzhälften auch einen ähnlichen Tonartenkreis abschreiten.

T. 1	Ritornell I	e-Moll	3	
T. 4	Ül		$\frac{1}{2}$	
T. 4b	Ritornell II	h-Moll	3	
T. 7b	B Qfs h / a / G		2	
T. 9b	Ritornell III	G-Dur	3	Figur IV
T. 12b	B G / C / D		1	
T. 13b	Ritornell IV	D-Dur	3	
T. 16b	B D / G / E		1	
T. 17b	Kopf + Kopf I	e-Moll	2	
T. 19b	Ül		$\frac{1}{2}$	
T. 20	Kopf + Kopf II	h-Moll	2	
T. 22	B Qfs h / a / G		2	
T. 24	Kopf + Kopf III	G-Dur	2	
T. 26	B G / C / D / E		$1\frac{1}{2}$	
T. 27	Kopf + Ritornell	e-Moll	4	

Im ersten Teil erklingt auf den genannten Tonartenstationen ein „vollständiges", drei Takte umfassendes Ritornell; im zweiten Teil dagegen wird die Ritornellfunktion nur vom Kopftakt ausgeübt (er wird mit vertauschten Stimmen wiederholt, so daß ein „neues" Ritornell von zwei Takten Länge entsteht). Der zweite Teil ist um die vierte Station (D-Dur) verkürzt; sozusagen an deren Stelle tritt die Reprise der Haupttonart, und zwar erscheint hier ein „kombiniertes Ritornell" von vier Takten (Kopftakt + vollständiges Rit). Dieses abschließende Ritornell faßt also beide Werkhälften zusammen.

Der Tonartenkreis geht hier – erstmals in unseren Analysen – von einer Moll-Tonika aus; Bach hat für die Kurz-Ritornell-Form fast immer die Dur-Farbe bevorzugt (meist G-Dur, daneben C-Dur und F-Dur; zu BWV 680 – in d dorisch – siehe unten). Der bei Bach beobachtete Tonartenplan T–D–Tp–Dp–T (siehe Notenbeispiel 1) kann in dieser Riemannschen Formulierung für Torellis „Allegro, mà non presto" als „identisch" beibehalten werden. Freilich wäre es naiv anzunehmen, daß Bach die Modulationsstufen nach Riemanns System disponiert hätte. Es wäre aber denkbar, daß er ganz pragmatisch eine Vertauschung der Positionen e–h und G_1–D vorgenommen hat und so zum Tonartenkreis von Notenbeispiel 1 gekommen wäre.

Wir betrachten die Elemente des Satzes genauer. Der Kopf des Ritornells ist in seiner harmonischen und melodischen Gestalt nahe verwandt dem Instrumentaltrio aus der Jagd-Kantate und damit auch dem Thema der Orgel-Toccata F-Dur. Das synkopische Baßmodell ist identisch, die Oberstimme in den Umrissen übereinstimmend (Notenbeispiel 8 auf Seite 83):
In der zweiten Werkhälfte setzt Torelli den Kopf zweimal hintereinander, unter Vertauschung der Oberstimmen (ab T. 17b); dieselbe Wiederholungstechnik mit Stimmtausch ist auch beim Ritornell von BWV 1040 beschrieben worden. Das „vollständige", aus drei Takten bestehende Ritornell (T. 1–3) weitet sich nach dem I-V-I-Vorgang des Kopfes zur vollen Kadenz aus; die Sechzehntelkette der Violine I hat eine melodisch stringente Gestalt mit einem ersten Höhepunkt am Ende des Kopfes (T. 2a), einer Entspannung (T. 2b–3a) und



Beispiel 8: G. Torelli, Concerto grosso op. 8/1, Mittelsatz, T. 19; J. S. Bach, Instrumentalsatz BWV 1040, T. 1; J. S. Bach, Toccata F-Dur BWV 540, Thema und Kontrasubjekt

erneutem Aufschwung zur Kadenz hin. Eine ähnliche, von der melodischen Kraft der Oberstimme bestimmte Ritornellgestalt war in der Sonata aus Bachs „Himmelskönig"-Kantate zu beobachten. In den Ritornellen II und IV verlegt Torelli die Sechzehntelkette in die zweite Violine (Stimmtausch, analog auch in BWV 182/1).

Noch im Kadenzgeschehen des Ritornells wird das Motiv bereitgestellt (T. 3b), das die meisten Episoden prägt. Bei der Episodengestaltung Torellis wird man noch weit stärker an die „Himmelskönig"-Sonata erinnert; zwar ist Torellis Motiv einfacher, aber das halbtaktige Sequenzieren und besonders die Baßbewegung ist völlig analog: man vergleiche die Ep II bei Torelli (T. 7b) mit den Ep III und V in BWV 182/1. Das Sequenzmodell mit Quartfall (Ep I und Ep III in BWV 182/1) ist bei Torelli nicht vorgebildet; hingegen läßt sich die Baßgestalt G-H-C-Cis-D (Torelli Ep III, T. 12b) direkt mit Bachs Ep II (D-Fis-G-Gis-A) vergleichen. Ein bezeichnender Unterschied zu Bach ist Torellis „Episode I", die nur aus einer halbtaktigen Verbindungsfloskel (motivisch aus dem Sechzehntelfluß des Rit abgeleitet) besteht.[154] Bach dagegen benutzt auch den knappen Raum eines halben Taktes, um sofort das Episodenmotiv zu exponieren. Die Episoden der zweiten Werkhälfte sind im wesentlichen dieselben; die Ep III (T. 26) führt nach D-Dur (analog zu T. 13), durch ein weiteres Sequenzglied (T. 27a) wird aber die Modulation weitergezogen nach e-Moll, wo das genannte „kombinierte Rit" den Beschluß bildet.

Nicht vorhanden ist in dieser Torellischen Fassung der „Konzertform mit Kurz-Ritornellen" ein singulärer Teil. Offensichtlich ging es Torelli nicht darum, innerhalb des Satzes eine Kontrastwirkung zu erreichen. Das quirlige, aber flächige Perpetuum mobile sollte vielmehr einen Gegensatz zu den umgebenden Adagio-Teilen bilden.

---

[154] Das „Nebeneinandersetzen" von Tonartenstationen (ohne Darstellung des „Weges") ist bei Torelli häufig. Ein Beispiel ist unten S. 88 mit dem ersten Satz aus op. 8/1 kurz skizziert.

Nach der oben gegebenen Analyse hat auch der Instrumentalsatz aus Bachs Jagd-Kantate keinen singulären Teil. Die zweite Hälfte von Torellis Allegro, mà non presto könnte sehr wohl das direkte Vorbild für BWV 1040 gewesen sein. Dies schließe ich aus folgenden Gemeinsamkeiten der beiden Stücke: 1. Form des eintaktigen Modells (siehe Notenbeispiel 8); 2. Wiederholung des Modells mit Stimmtausch, diese zwei Takte bilden das Ritornell (in BWV 1040 bestehen die ersten zwei Rit aus drei Modelltakten); 3. Folge der Tonartenstationen T-D-Oberterz-T („Oberterz" deshalb, weil sie in Dur als Dp, in Moll dagegen als Tp bezeichnet ist); 4. der Sequenztypus mit chromatisch steigendem Baß ist beiden Stücken eigen (Bach T. 10, Torelli T. 26b–27a).

Von den Eckteilen dieses Satzes war schon die Rede im Zusammenhang mit dem punktierten Rhythmus der Sonata aus „Himmelskönig, sei willkommen". Kurze akkordische Tutti-Blöcke, zu Beginn wie ein Rezitativ anmutend, dialogisieren mit der im Notenbeispiel 6 gezeigten „affettuoso"-Motivik. Nach dem Allegro, mà non presto wird der Tutti-Block aus T. 15 wiederaufgenommen und zu einem freien Abschluß nach a-Moll geführt. Dieser Mittelsatz ist also ein recht komplexes Gebilde, das sich auf drei thematischen Ebenen abspielt.

Der Mittelsatz aus Torellis Concerto grosso op. 8/1 könnte Bachs Stil auf verschiedenen Ebenen beeinflußt haben: die in der vorliegenden Studie beschriebene Ritornell-Form ist darin vorgebildet, die Adagio-Melodik von Sätzen wie BWV 182/1 oder 564/2 ist von Torelli ableitbar, und schließlich ist es auch denkbar, daß die „Verknüpfung" relativ selbständiger Elemente (im Sinne der „Hybrid Concerto Form") hier ihr Vorbild hat.

Giovanni Lorenzo Gregori, Concerto op. 2/3, Schlußsatz

Als zweites Beispiel einer verwandten Ritornellform sei kurz hingewiesen auf diesen Allegro-Satz eines wenig bekannten Komponisten, der in der Orgelfassung von Johann Gottfried Walther vorliegt.[155] Gregoris *Concerti grossi a più stromenti* erschienen 1698 in Lucca, gehören also in den Umkreis der Bologneser Schule. Obschon es wahrscheinlich ist, daß Bach die Walthersche Bearbeitung zugänglich war, kommt diese sehr einfache Concerto-Struktur als direktes Vorbild kaum in Frage.

Das viertaktige Ritornell erklingt auf jeder Transpositionsstufe in zwei Formen: zuerst mit einem Halbschluß auf der V. Stufe, danach mit einer vollen Kadenz zur I. Stufe (Vordersatz-/Nachsatz-Verhältnis). Zwischen allen Ritornellen sind Episoden einfachster Art plaziert, normalerweise zwei, einmal vier und einmal drei Takte umfassend. Die Tonartenstationen der Ritornelle lauten: B-Dur/g-Moll/F-Dur/B-Dur; ein einfacher Stimmtausch bringt Varietät in die Gestaltung der Oberstimme. Die Episoden zeichnen sich aus durch stark wechselndes, unverbindliches Figurenwerk, das nie über den zweistimmigen Satz (zweifellos die beiden Solo-Violinen) hinausgeht. Auch ist der Zusammenhang zu den Ritornellen so „locker", daß Walther die Episoden durch Manual-

[155] Walther, a.a.O. (vgl. Fußnote 148), LV 131, Schlußsatz. Gregoris Original war mir nicht zugänglich; Walthers Transkriptionstechnik scheint recht freizügig gewesen zu sein. Dazu äußert sich Luigi Ferdinando Tagliavini in seiner Studie *Johann Gottfried Walther Trascrittore*, in: Analecta Musicologica 7, 1969, S. 112–119.

wechsel (Piano- und Forte-Bezeichnungen) klanglich abheben kann; Manualwechsel und Formstruktur sind hier für einmal kongruent, allerdings mit einer Ausnahme: in T. 44 wird das Forte auch für ein Echospiel innerhalb der Episode verwendet. Die Vermutung, daß Walther das klanglich-dialogisierende Moment wichtiger war als die „Forminterpretation", ist also recht naheliegend.[156]

Trotz der sehr einfachen Struktur ist der Satz – jedenfalls in der Orgelfassung – ein recht ansprechendes Stück. Der für Vivaldi gelegentlich vorgeschlagene Terminus „Modulationsrondo" trifft den Sachverhalt in Gregoris Schluß-Allegro recht gut.[157] Der starke Kontrast zwischen Ritornellen und Episoden läßt das Erlebnis des „Wiedersehens" beim Ritornell-Eintritt zu einem primären Faktor des Hörerlebnisses werden. Das ist bei Bach und bei Torelli anders: die Rit-Ep-Struktur ist mehr als hintergründiger Ordnungsfaktor wirksam; durchgehende rhythmische Muster überdecken diese Struktur. Bei Torelli ist die Perpetuum-mobile-Bewegung ganz durchgezogen (op. 8/1, Allegro mà non presto), bei Bach sind – wie ich zu zeigen versuchte – verschiedene großformale Gliederungen möglich.

Johann Ernst von Sachsen-Weimar, Konzertsatz C-Dur (BWV 984/1 und 595)

Der junge Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696–1715) war „vom Junio des 1713ten, bis in den Mertz des 1714ten Jahres" Kompositionsschüler von Johann Gottfried Walther, „in welcher Zeit er, unter meiner [= Walthers] geringen und unterthänigsten Anführung 19 Instrumentalstücke elaboriret, wovon 6 Concerten durch Kupferstich in folio publicirt worden sind".[158] Der hier zu besprechende Konzertsatz spiegelt somit das Bild, das sich Walther, Bachs Weimarer Organistenkollege, um 1713/14 von der „Konzertform mit Kurz-Ritornellen" gebildet hatte. Walther war ein ausgezeichneter Beobachter und systematischer „Ordner" aller musikalischen Phänomene, jedoch nicht ein wirklich schöpferischer Komponist. So zeigen auch seine Bearbeitungen italienischer Konzerte einen enzyklopädischen Zug: es ging ihm darum, von vielen Komponisten je ein Muster bereitzustellen. Daß Torellis Name dabei am häufigsten (dreimal) auftaucht, ist immerhin bemerkenswert.

Der Konzertsatz in C-Dur, als dessen Komponist Johann Ernst genannt wird, liegt ausschließlich in zwei Fassungen von der Hand Bachs vor: die ursprüngliche Orchesterfassung des Prinzen ist nicht erhalten.[159] Eigenartigerweise sind die beiden Bachschen Versionen in ihrer Form nicht kongruent: die Orgel-Fassung BWV 595 ist mit 81 Takten um etwa ein Fünftel länger als die Cembalo-Version BWV 984/1, die nur 66 Takte zählt. In der Figur V sind die beiden Werkfassungen synoptisch dargestellt. Wir wenden uns zuerst der kürzeren Cembalo-Fassung BWV 984 zu.

---

[156] Zu den Fragen der „Forminterpretation" siehe unten S. 87.

[157] Kritisch äußert sich zu diesem Terminus z. B. Rudolf Eller in seinem bei Fußnote 145 genannten Aufsatz, S. 34.

[158] J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953), S. 331. Siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 157.

[159] NBA IV/8 Krit. Bericht (K. Heller), S. 73–76.

Sieben Kurz-Ritornelle von zwei Takten Länge, auf der simplen Stufenfolge I–V–I–V–I basierend, untergliedern den Satz; diese Zahl ist größer als in allen Bachschen Werken vergleichbarer Struktur. Ungewöhnlich ist zudem die starke Mollbetonung von vier Ritornellen. Die Episoden bestehen fast ausschließlich aus in Halbtakten schreitenden Quintfallsequenzen, die mit wechselndem, aber wenig individuellem Figurenwerk ausgefüllt werden. Die Tonartenfolge entspricht zunächst dem häufigen Plan T–D–Tp–Dp; eigenwillig ist dabei nur, daß die Ritornelle in G-Dur und a-Moll direkt aufeinander folgen. Wie in BWV 916, 564 und 655 schließt nach der Station Dp der singuläre Teil an, der hier in einfacher akkordischer Art als „Perfidia" gestaltet ist. Notenbeispiel 2 versuchte zu zeigen, daß diese akkordische Perfidia auf Torelli zurückgeht (die beiden Beispiele aus Torellis op. 8 stammen allerdings nicht aus Sätzen mit Kurz-Ritornellen). Dieser singuläre Teil steht genau in der Mitte des Satzes; die nachfolgenden Ritornelle und Episoden führen mit den Stationen d-Moll/a-Moll/C-Dur eine „Rückführung" mit subdominantischer Betonung aus (nur fehlt merkwürdigerweise die eigentliche Subdominante F-Dur; sie könnte beispielsweise anstelle des schon gehörten a-Moll-Ritornells von T. 48 Platz finden). Die Funktion dieser Perfidia ist also nicht die Vorbereitung der Reprise (wie in BWV 916 und in den zitierten Torelli-Sätzen), sondern eine „Varietas" in der Mitte des Stücks. Diese ist bei der sonst etwas stereotypen Gestaltung der Ritornelle und Episoden auch sehr erwünscht.

Daß nun in der Orgelfassung BWV 595 eine noch längere Ausformung dieser Ritornellform vorliegt, mutet merkwürdig an. Philipp Spitta kommentiert diese Erweiterung unter der Voraussetzung, daß BWV 984 von Vivaldi stamme und die zusätzlichen Teile auf Bachs bessernde Hand zurückzuführen seien. Er geht von der Beobachtung des unmittelbar wiederholten Ritornells (G-Dur + a-Moll) aus und bemerkt dazu:

„Diese nachdrucksvolle Verdopplung hielt Bach für werth, durch Bildung entsprechender neuer Perioden aus dem Charakter des Zufälligen zur organischen Nothwendigkeit zu erheben, und fügt deshalb noch zwei Abschnitte ein, die ebenfalls mit dem verdoppelten Thema beginnen."[160]

Spittas Bemerkung lenkt die Gedanken auf größere Formeinheiten, die mehrmals wiederkehren. Ein solches „übergeordnetes Ritornell" ist aber eher auf gleichbleibender Tonartenstation zu erwarten: in der Tat erklingt die Einheit Rit + vollständige Qfs + Rit in BWV 595 dreimal unverändert und dreimal in abgewandelter Form. In der Figur V sind diese übergeordneten Einheiten mit einer Klammer verbunden.

Cembalo-Fassung BWV 984/1				Orgel-Fassung BWV 595			
Takt				Takt			
1	Ritornell	C-Dur	2	1	Ritornell	C-Dur	2
3	B (Qfs)	C → G	7	3	B (Qfs)	C-Dur	$4\frac{1}{2}$
				7b	Ritornell	C-Dur	2
10	Ritornell	G-Dur	2	9b	Ritornell	G-Dur	2
				11b	B (Qfs)	G-Dur	$4\frac{1}{2}$
				16	Ritornell	G-Dur	2
12	Ritornell	a-Moll	2	18	Ritornell	a-Moll	2
14	B′ (Qfs)	a → e	5	20	B′ (Qfs)	a → e	5

[160] Spitta I, S. 413.

19	Ritornell	e-Moll	2	25	Ritornell	e-Moll	2
21	B (Qfs)	e → d	5	27	B (Qfs)	e-Moll	$4\frac{1}{2}$
				31b	Ritornell	e-Moll	2
				33b	Ritornell	d-Moll	2
				35b	B (Qfs) + frei		$5\frac{1}{2}$
26	singulär (Skalen)		4	41	singulär		3
30	Perfidia		7	44	Perfidia		6
37	Ritornell	d-Moll	2	50	Ritornell	d-Moll	2
39	B var.		2	52	B var.		4
41	Verdichtung		2	56	Verdichtung		2
43	B″ (Qfs)	d → a	5	58	B″ (Qfs)	d → a	5
48	Ritornell	a-Moll	2	63	Ritornell	a-Moll	2
50	B′ (Qfs)	a-Moll	4	65	B′ (Qfs)	a-Moll	4
54	freie Kad	C-Dur	3	69	B‴ (Qfs)	a → C	3
57	Ritornell	C-Dur	2	72	Ritornell	C-Dur	2
59	B (Qfs)	C-Dur	4	74	B (Qfs)	C-Dur	4
63	Coda	C-Dur	3	78	Coda	C-Dur	3

Figur V

Ist es denkbar, daß Bach selbst diese Erweiterung vorgenommen hat? Der Satz enthält in dieser Form 11 Kurz-Ritornelle, die Modulation ist wenig planvoll (zwei Rit in a-Moll, keines in F-Dur), die zweite Satzhälfte (nach dem singulären Teil) bringt kaum Neues und die Reprise von C-Dur wird mit einer ganz normalen Quintfallsequenz angesteuert. Der „Grundriß" beider Fassungen dürfte von Johann Ernst beziehungsweise von Johann Gottfried Walther stammen. Hingegen wird die ungewöhnliche Ausstattung mit virtuosen Manualwechseln auf Bach zurückgehen. Der Klangwechsel ist rein „spielerischer" Art und entspringt wohl der Absicht, einige der langen Sequenzen wenigstens im klanglichen Bereich etwas aufzulockern.

Mit diesem Konzertsatz gibt Bach eine bemerkenswerte Anleitung zum „spielerischen" Manualwechsel. Dieser dialogisierende Wechsel findet sich auch in der „dorischen" Toccata BWV 538 und läßt sich zwanglos auf die Toccata F-Dur übertragen (Viertakt-Gruppen ab T. 176 und bei analogen Stellen). Ob es in Bachs Sinn ist, in der C-Dur-Toccata die B-Gruppen durch Manualwechsel klanglich abzuheben, scheint fraglich.[161] Auch Torellis Allegro, mà non presto verzichtet auf einen Tutti-Solo-Kontrast zwischen Ritornellen und Episoden. Der eben besprochene Satz von Gregori-Walther weist eine stark abweichende Episodengestaltung auf.

IV. *TORELLI UND BACH*

Der in dieser Studie bisher besprochene Werkkreis ist charakterisiert durch eine concertohafte Struktur mit „Kurz-Ritornellen". Neben dem Vergleich der Form sind weitere Aspekte aufgetaucht, die es wahrscheinlich machen, daß

[161] Siehe dazu die gegenteilige Ansicht von P. Williams, a.a.O. (vgl. Fußnote 62), S. 210. Die „Forminterpretation" wurde vor allem in der Straube-Schule gepflegt, siehe dazu *Die Orgelwerke Bachs* von H. Keller, Leipzig 1948. Für eine großflächige Wiedergabe aufgrund der Affekteinheit hat sich J. Kloppers, *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*, Dissertation, Frankfurt a. M. 1965, eingesetzt. Ein dialogisierender Manualwechsel dürfte aber, besonders in frühen Werken, öfter versucht werden.

Bach mit dem Konzertschaffen Giuseppe Torellis vertraut war (Gestaltung des Adagios, Perfidia, Hybrid Concerto Form). Wenn wir diese These akzeptieren, so ergeben sich zahlreiche weiterführende Gedanken; einige Andeutungen müssen hier genügen.

Zur Konzertform Giuseppe Torellis

Torellis Allegro, mà non presto mit den rondoartig wiederkehrenden Kurz-Ritornellen steht in einem langsamen Mittelsatz, es hat keinen Solo-Tutti-Kontrast, ist somit wenig repräsentativ für seine Gestaltungsweise im allgemeinen. Die Formen Torellis scheinen weitgehend experimentell zu sein; „jedes Werk will nach seiner eigenen Weise betrachtet und begriffen werden".[162] Zur Ergänzung möchte ich deshalb zwei eigentliche Concerto-Strukturen, die sich ja in der Regel in den Ecksätzen finden, kurz skizzieren.

Der erste Satz (Vivace) aus dem oben herangezogenen Concerto grosso C-Dur op. 8/1 beginnt solistisch (zwei Violinen ohne B. c.) mit einer „Einstimmung" zum Tutti; das Solo ist hier nicht brillantes, spielerisches Figurenwerk ($2 \times 4 = 8$ Takte). Das Tutti beruht auf einem dreitaktigen, dominantmodulierenden Element: in einem ersten Ansatz erklingt es zweimal und verlangt so eine Rückführung (ebenfalls in zwei Schritten) von D nach C ($3 + 3 + 2 + 2 = 10$ Takte); im zweiten Ansatz erklingt es nur einmal und wird zur Kadenz in C-Dur abgerundet (6 Takte).

Mit der Beschreibung dieser 24taktigen Periode ist schon ein großer Teil des Satzes erfaßt. Unmittelbar anschließend hören wir nämlich den gleichen Komplex in G-Dur; die neue Tonartenebene wird dabei ohne Modulationsverbindung angeschlossen (Zäsur 𝅗𝅥 𝄽 in allen Stimmen).[163]

Auch die Wiederaufnahme der Haupttonart am Schluß (T. 93) wird mit der gleichen Thematik dargestellt, doch ist hier eine Umstellung der Glieder vorgenommen: das Solo steht als „Zwischenspiel" nach dem 10taktigen Tutti-Block. Außer diesen 72 Takten (3×24) enthält der Satz einen „Moll-Teil" von 44 Takten, in dem neben den altbekannten auch neue, nun solistisch-virtuosere 16tel-Motive eingeführt werden: T. 49 „Einstimmung" (wie T. 1) – T. 57 neuer Abschnitt mit 16teln – T. 68 Tutti (ähnlich T. 9, var.) – T. 80 Wiederholung des 16tel-Abschnitts „Takt für Takt", aber harmonisch leicht variiert – T. 89 Qfs zurück nach C-Dur. Dieser bewegliche 16tel-Satz des Moll-Teils ist in seiner Figürlichkeit dem Bachschen Trio BWV 655 vergleichbar (siehe Notenbeispiel 9). Der frische, virtuose Einschlag tritt im richtigen Moment auf den Plan: das thematische Material des Anfangs ist mehrmals gehört worden, eine Erneuerung mit kontrastierenden Elementen hält die Aufmerksamkeit wach.

Das Komponieren mit mehreren thematischen Elementen, die in konzertantem Wechsel wiederholt, transponiert, umgebildet werden, erfordert die Beachtung dieser Wellenbewegung von Steigerung und Abflachung, von Licht und Schat-

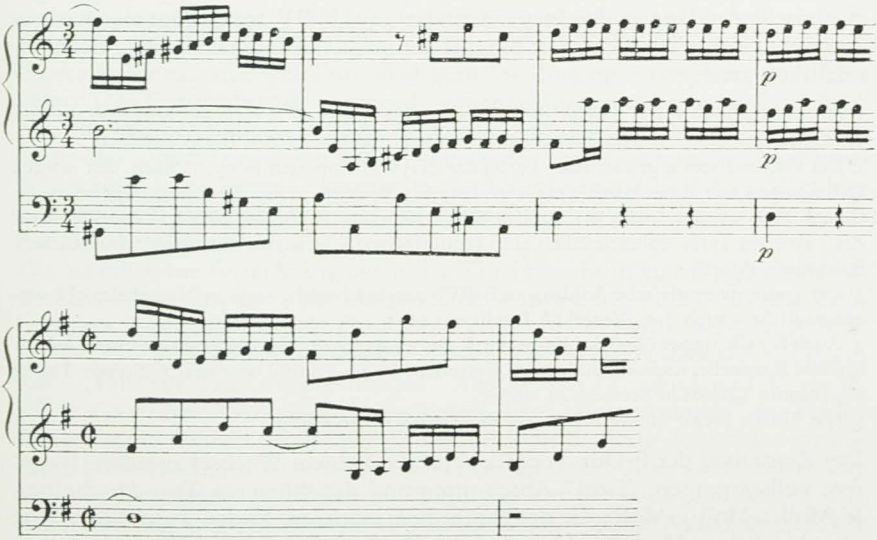
---

[162] Giegling, a. a. O. (vgl. Fußnote 149), S. 31.

[163] Allgemein sehr knappe Modulationswege zeigt BWV 916/1 allerdings bei weniger großen Zäsuren.

ten. Bei der Betrachtung der Bachschen Werke wurde öfter auf das Moment der Intensivierung hingewiesen; Bach ist darin Meister.[164] Sollte eine Anregung in dieser Richtung von solchen Strukturen Giuseppe Torellis ausgegangen sein?

Auch das Anfangs-Allegro aus dem Concerto grosso a-Moll op. 8/2[165] beginnt solistisch; die Solo-Perioden haben aber eine ganz andere Stellung im Werkganzen. Franz Giegling kommentiert: „Das ... Tutti ... vermittelt modulierend zwischen den verschiedenen Tonarten des Satzes", und: „Ritornellbildend geben sich die Soli".[166] In der Tat sind die Soli – mit einer Ausnahme – nicht-modulierend: das erste in a-Moll, das zweite in e-Moll, das vierte (in der Position der Reprise) wieder in a-Moll; unerwarteterweise steht auch das dritte Solo in a-Moll, wendet sich aber ganz am Ende noch zu einer d-Moll-Kadenz. Besonders bemerkenswert ist nun die Struktur der Tutti-Partien: sie arbeiten fast ausschließlich mit einem eintaktigen modulierenden Modell, das in unterschiedlichen Intervallabständen gereiht wird. Ein Auftaktmotiv in der ersten Violine ergreift auf das zweite Viertel den Ton, der sich dann zur Dominant-Septime entwickelt und auf den nächsten Taktbeginn zur jeweiligen Tonika kadenziert (siehe Notenbeispiel 10). So wird zum Beispiel nach dem e-Moll-Solo die folgende Kette von Tonartenstationen angefügt:



Beispiel 9: G. Torelli, Concerto grosso op. 8/1, 1. Satz, T. 84f.; J. S. Bach, Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655a, T. 55f.

[164] Siehe dazu auch meinen in Fußnote 95 zitierten Aufsatz.
[165] Neuausgabe von B. Paumgartner, Mainz 1956 (*Antiqua. 117.*).
[166] Giegling, a.a.O., S. 64.

G-Dur/a-Moll/C-Dur/d-Moll/Kadenz nach a-Moll. Vor der Reprise (T. 37, also vor dem vierten Solo, in a-Moll) ist eine perfidienartige Kadenz eingeschoben: „sehr geschickt und wirkungsvoll wird die Reprise vorbereitet: wurde das Satzgefüge bisher linear gehalten, so schafft eine längere, ganz homophone Partie neue Spannung"[166] (siehe Notenbeispiel 2). Allgemein fallen die recht zahlreichen modulierenden Anfangs-Tutti auf, wobei meist das Problem der Schluß-Reprise durch einen zur Tonika zurückführenden Anhang gelöst wird, so auch in unserem a-Moll-Concerto. Auf dem Hintergrund dieses Torelli-Satzes soll nun die Ritornell-Struktur der Bachschen F-Dur-Toccata überdacht werden.

Joh. Seb. Bach, Toccata F-Dur BWV 540

Der Zusammenhang zwischen dem außergewöhnlich großen Pedalambitus, den dieses Werk verlangt, und der Orgel in der Schloßkapelle zu Weißenfels wird von der Bach-Forschung seit langem in Erwägung gezogen. Eine Beziehung zur Jagd-Kantate BWV 208 ist damit von vornherein wahrscheinlich; die Datierung auf 1713 wird als Hypothese von Robert L. Marshall mit positivem Vorzeichen genannt, während Peter Williams vor allem das Fehlen einer „documentary evidence" hervorhebt.[167] Der oben im Notenbeispiel 8 gezeigte motivische Anklang an den Instrumentalsatz aus BWV 208 genügt als einzelnes Argument sicherlich nicht. Die Anzahl der positiven Indizien ist aber doch beträchtlich groß.

1. Die Handschrift *P 803* enthält die Toccata BWV 540/1 in der Handschrift von Johann Tobias Krebs; diese Abschrift dürfte aus der späten Weimarer Zeit Bachs stammen.
2. Die F-Dur-Toccata gehört zum Typus der „Hybrid Concerto Form". Nach den obigen Darlegungen war diese Form 1713 und 1714 für Bach eine aktuelle Gestaltungsweise. Zu Ostern 1715 schrieb er die letzte selbständige Kantaten-Sinfonia (BWV 31) der Weimarer Zeit; ab etwa 1716, wahrscheinlich aber schon früher, waren großräumigere, einheitlichere Strukturen aktuell.
3. Der genannte motivische Anklang an BWV 1040/208 bezieht – wie im Notenbeispiel 8 veranschaulicht – auch das „Vorbild" Torelli mit ein.
4. Auch für die ungewöhnliche Form der F-Dur-Toccata (in regelmäßigen Schritten modulierende Ritornelle, nicht-modulierende Episoden) ist als Vorbild weit eher Giuseppe Torelli als Antonio Vivaldi in Betracht zu ziehen.
5. Die Tonart F-Dur nimmt direkt auf die Jagd-Kantate Bezug.

Der Zentralteil der F-Dur-Toccata beruht auf einem Wechsel zwischen längeren, vollstimmigen „Tutti"-Abschnitten und drei kürzeren Trio-Abschnitten (d-Moll/a-Moll/g-Moll), die das Hauptthema zitieren. In den Tutti-Teilen tritt ein viertaktiges Modell beherrschend hervor; die wichtigere Form moduliert um eine Quint, die weniger wichtige um eine Sekunde in absteigender Richtung. In der heute üblichen Concerto-Analyse ist das Axiom vom nicht-modulierenden Ritornell so festgeschrieben, daß man von einer „verkehrten Concertostruktur", in der „die konstituierenden Bestandteile des Concerto in

[167] R. L. Marshall in: *J. S. Bach as Organist* (vgl. Fußnote 23), S. 229; P. Williams (vgl. Fußnote 62), S. 104.

ihrer Aufeinanderfolge vertauscht sind", sprechen muß.[168] Das mag für die Werke im Stil „Bach–Vivaldi" zutreffen; wenn wir aber ein Vorbild wie den ersten Satz aus Torellis op. 8/2 als Muster annehmen, so muß man Bach keine Abweichungen von der Norm unterstellen. Die Fortschreitungen des Tutti-Modells sind zwar bei Bach auf die beiden genannten Intervallabstände beschränkt (bei Torelli finden sich Sekund-, Terz- und Quart/Quint-Abstände), doch ist der charakteristische Gleichschritt der modulierenden Gruppen getreu übernommen. Auch für die Solo-Stellen lassen sich gemeinsame Merkmale aufweisen: durchgehende Sechzehntelkette, „fließender" Charakter (im Tutti mit den Achtelschritten mehr skandierender Charakter), stufenweise Sequenzen; bei Torelli ist der Satz zweistimmig, bei Bach dreistimmig. Das Einmünden in das Tutti ist „verschränkt": bei Bach mit Halbschluß, bei Torelli indem die V-I-Bewegung schon in den Tutti-Continuo gesetzt ist.[169]
Die Annahme liegt nahe, daß Bach zu Anfang des Jahres 1713 einen Konzertsatz Torellis imitiert, transformiert und zu gewaltigen Dimensionen gesteigert hat. Vivaldis Konzerte kamen erst im Sommer 1713 nach Weimar. So wäre die F-Dur-Toccata das Zeugnis einer direkten Anlehnung an ein italienisches Concerto des vorvivaldischen Typus', jedoch verknüpft mit deutschen Elementen (Kanon über Orgelpunkt, Pedal-Solo).

Trio super „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (BWV 664a)

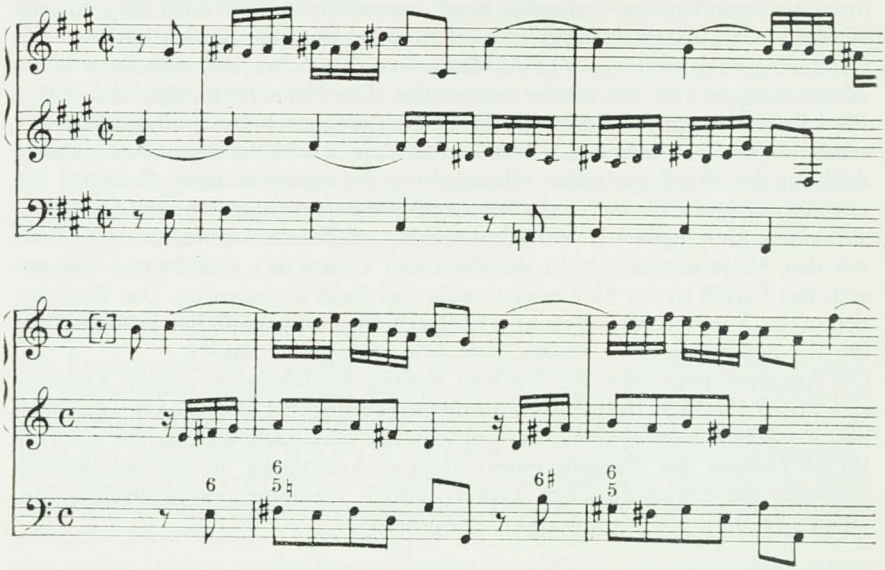
Dieses konzertante Orgel-Trio wird gern im Zusammenhang mit dem Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" genannt. Insbesondere sei auf die Analyse von Werner Breig verwiesen, in der die etwas anders geartete „Verknüpfung" der „weder unverbunden nebeneinander" stehenden noch „im eigentlichen Sinne integrierten" Elemente treffend beschrieben ist.[170] Zwar liegt hier kein Ritornell-Episoden-Wechsel vor, doch ist die Verwandtschaft zum Typus der „Hybrid Concerto Form" deutlich.
Die auffallendste formale Eigenheit des Trios besteht in einem „gegenthematischen" Abschnitt, der – von einigen Zitaten abgesehen – nicht aus dem Choralthema abgeleitet ist. Die Großform kann also mit dem Schema A-B-A′ (34 + 45 + 17 Takte) charakterisiert werden. Der B-Teil besteht wiederum aus zwei „Takt für Takt entsprechenden" Abschnitten (T. 34–52 und T. 56–72, mit je einem freien Anhang). Insbesondere diese „Entsprechung" der beiden B-Abschnitte erinnert an die soeben beschriebene Stellung der beiden virtuoseren Solo-Abschnitte in Torellis op. 8/1 (erster Satz). Aber auch andere Details der Gestaltung gemahnen an Torelli, so vor allem die eintaktigen Modelle mit den „anspringenden" Achtelauftakten (siehe Notenbeispiel 10). Das Trio BWV 664 scheint sich in die „Torelli-Periode" zwanglos einzufügen.

---

168 D. Sackmann, *Toccata F-Dur (BWV 540) – eine analytische Studie*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 351–360, das Zitat auf S. 357. Dieses Axiom geht, soweit ich sehe, vor allem auf die Analysen von C. Dahlhaus im BJ 1955 zurück.

169 Auch F. Giegling, a.a.O., S. 64, kommentiert: „Ritornellbildend geben sich die Soli." Die Frage, welche Formteile am sinnvollsten *Ritornelle* zu nennen seien, muß hier offen bleiben.

170 W. Breig, a.a.O. (vgl. Fußnote 83), S. 101f.



Beispiel 10: J. S. Bach, Trio super „Allein Gott in der Höh sei Ehr", BWV 664a, T. 20f.; G. Torelli, Concerto grosso a -Moll op. 8/2, 1. Satz, T. 17f. (ohne die Viola-Stimme).

Fugen mit längeren Redikten

Einige Weimarer Fugen – wie auch viele spätere Fugen Bachs – beschränken sich nicht auf die Wiederkehr des Themas, sondern wiederholen auch Zwischenspiele oder gar größere Partien, die Zwischenspiele und Themen umfassen. Die Redikte sind transponiert, der Gedanke an ein Concerto-Vorbild für diese Technik liegt auf der Hand.[171]

Die frühesten Fugen mit längeren Redikten stammen offenbar aus der Zeit um 1713, insbesondere sei hier auf die Fuge a-Moll BWV 944/2 hingewiesen. Sie ist überliefert im Andreas-Bach-Buch, und zwar als letzte Eintragung in dieser wertvollen Handschrift (Nr. 56); die Nachbarschaft zur Toccata G-Dur ist damit schon von der Überlieferung her gegeben. Aber auch verschiedene Stilmerkmale verbinden diese Fuge mit unserem Werkkreis.

1. Gegen Ende des Stücks (T. 182f.) entwickelt sich aus dem Thema heraus eine Perfidia, sie ist hier „dramatisch" gestaltet.
2. Der Themenkopf wird an zwei Stellen – unter Stimmtausch – wiederholt (T. 33 und T. 136), siehe dazu die Ritornell-Gestalt von BWV 1040 und des Allegro, mà non presto von Torelli.
3. Nach einer Bemerkung Hermann Kellers[172] stellt das Thema möglicherweise eine Entlehnung aus der Torelli-Bearbeitung BWV 979 dar.
4. Der weite Modulationsradius spricht gegen eine frühe Einordnung des Werks.

---

[171] Siehe dazu W. Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen* (vgl. Fußnote 56).
[172] Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 82.

Die kompositorische Idee, auch Fugen mit längeren Redikten in der Art eines Concertos zu strukturieren, stammt demnach mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus dieser „Torelli-Periode".

Leipziger Rückgriffe

Daß Bach in seiner Leipziger Zeit die „Kurz-Ritornell-Form" nochmals aufgegriffen hat, mag erstaunen und könnte Zweifel an der Griffigkeit der hier angestellten chronologischen Überlegungen wecken. Doch zeigen auch Revisionsarbeiten – etwa an den Achtzehn Chorälen (BWV 651–668) – Bachs Interesse, sein Lebenswerk zu überblicken und zusammenzufassen. So scheint es plausibler, in der Leipziger Zeit ein Wiederaufgreifen älterer Formtypen zu erwarten als beispielsweise in Köthen. Die Behauptung, Bach habe bis etwa 1723 seine Formensprache immer weiter entwickelt und dabei ältere Typen als „überholt" beiseite geschoben, in der Leipziger Zeit aber mehr und mehr den ganzen Formenschatz seiner Lebenszeit gepflegt, ist natürlich nur eine grobe Skizze; der Gedankengang wäre aber wert, weiter verfolgt zu werden.
Das Praeambulum aus der Cembalo-Partita G-Dur (BWV 829), 1730 gedruckt, wird strukturiert durch fünf Kurz-Ritornelle auf den Tonartenstationen G-Dur/D-Dur/e-Moll/a-Moll (variiert)/C-Dur. Anstelle der uns geläufigen Position Dp (h-Moll) steht hier eine subdominantische Partie mit Zentrum C-Dur (die viertaktige a-Moll-Gruppe ist so stark verändert, daß ihre Ritornellwirkung fraglich ist). Die Reprise der Haupttonart ist mit freiem Material gestaltet. Die Episoden nehmen in diesem Leipziger Werk im Verhältnis zu den Ritornellen einen bedeutend größeren Raum ein (schon die Wendung von der Tonika zur Dominante in der Ep I macht den größeren Bogen deutlich). Nur selten ist die thematische Gestalt mit der harmonischen Fortschreitung fest gekoppelt; vielmehr erleben die verschiedenen Episodengruppen mannigfache Metamorphosen. Typisch für den Leipziger Stil ist der Verzicht auf die formelhaften Kadenzierungen (vor allem Trillerfiguren in den Oberstimmen fehlen gänzlich), die Abschnitte sind fließender zusammengefügt.
In der großen Bearbeitung des Credo-Liedes „Wir glauben all an einen Gott" (BWV 680) aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung ist eine Kombination von Choral und „Kurz-Ritornell-Form" realisiert, die einige Züge des Trios BWV 655 wieder aufgreift. Die „Ritornelle" (pedaliter = „Tutti", nicht-modulierend) sind aber hier aus freiem thematischem Material gebildet, die „Episoden" (manualiter = „Solo") aus dem Choralanfang abgeleitet. Verständlicherweise beginnt Bach mit dem Choralthema, also mit einem „Solo", das aber schon nach drei Takten in das erste Ritornell einmündet. Die Ritornelle stehen auf den Stationen d-Moll / a-Moll / F-Dur / C-Dur / g-Moll / (singulärer Teil) / d-Moll. Auch hier fehlt die Subdominante nicht. Die ersten beiden Episoden klingen wie eine „Vorimitation" zum Choral (anstelle des Chorals erklingt dann aber das „Ritornell"). Die Episoden III und V bilden aus dem Choralthema ein Modell, das in fallenden Quinten sequenziert wird. Die Episoden IV und VI verwenden freie Motive. Ein singulärer Teil hat die erwartete Position vor der Schlußreprise (vgl. BWV 916 und 564). In diese Schlußreprise ist nun die ganze erste Choralzeile integriert, sie „enthüllt sozusagen nachträg-

lich den Ursprung der melodischen Erfindung".[173] Wiederum erklingt ein „Solo" in der Art der Vorimitation (T. 84), das letzte dieser Choralthemen (T. 89 Tenor) wird im Moment des Ritornellbeginns (T. 91) in halben Noten weitergeführt (Tenor) und zeigt damit (ebenfalls „nachträglich"), daß im Ritornell die erste Choralzeile von Anbeginn „latent" vorhanden war.

Vielleicht darf man annehmen, daß Bach bei den Revisionsarbeiten an den „Achtzehn Chorälen" sich die Gestaltung der beiden Trios BWV 655 und 664 wieder vergegenwärtigt hat. Daran anknüpfend wäre dann diese kraftvolle Bearbeitung des Glaubensliedes entstanden. Charakteristisch für den Leipziger Stil ist wieder das Fehlen der Kadenzfloskeln; ungewohnt ist zudem der 2/4-Takt: noch im Wohltemperierten Clavier I fehlt er gänzlich. Bach hat ihn wohl in den Konzertbearbeitungen nach Vivaldi kennengelernt; bis er ihn für eigene Werke verwendete, vergingen offenbar noch einige Jahre (erstmals in den Brandenburgischen Konzerten?).

*

Nachtrag

Ein Jahr nach Abschluß dieser Studie haben sich einige neue Aspekte ergeben. So datiert Yoshitake Kobayashi die Jagd-Kantate BWV 208/1040 aufgrund der Schriftmerkmale des Autographs schon in das Jahr 1712.[174] Diese Neudatierung macht eine stärkere Auffächerung hinsichtlich der Chronologie der hier besprochenen Werke wahrscheinlich:

um 1714 Kantate BWV 182 (1714)
Orgel-Toccata C-Dur BWV 564 (Satz 1 und 2)
Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655a
um 1712 Jagd-Kantate BWV 208/1040 (1712)
Orgel-Toccata F-Dur BWV 540
Trio „Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 664a
Fuge a-Moll BWV 944
um 1709/10 Manualiter-Toccata G-Dur BWV 916

Die Gruppe „um 1714" scheint mir recht gut gesichert, besonders die Toccata und das Adagio aus BWV 564 (bei der Fuge deuten einige Merkmale auf eine frühere Entstehung[175]). Das Trio BWV 655a ordne ich aufgrund seiner „konstruktiven" Faktur dieser Gruppe zu.

Gruppe „um 1712": Die Zuordnung der F-Dur-Toccata zur Jagd-Kantate wurde oben begründet. Im Trio „Allein Gott in der Höh" ist die „Verknüpfung" von Choralteil und Cantus-firmus-Teil noch weniger überzeugend gelungen als im Trio BWV 655. Das Modellspiel mit dem Themenkopf der Fuge BWV 944 erinnert stark an das Modellspiel im Ritornell von BWV 1040. Doch würden die letzten beiden Zuordnungen eine detailliertere Begründung erfordern.

Daß die Manualiter-Toccata G-Dur das früheste der betrachteten Werke ist, schließe ich aus den zahlreichen „Böhm"-Merkmalen, aus den Akzent-Oktaven

[173] W. Breig über das Trio BWV 655, siehe oben, besonders Fußnote 84.

[174] Referat auf dem Kolloquium über das Frühwerk Bachs (Universität Rostock, September 1990, Veröffentlichung in Vorbereitung).

[175] Beispielsweise die Kadenzfloskel des Fugenthemas.

im zweiten Satz und aus den auf engem Raum vollzogenen Modulationen.[176] Während ich früher die Toccata BWV 916 aufgrund der formalen Ähnlichkeit um 1712 ansetzte, wird es nun durch die Vordatierung der Jagd-Kantate wahrscheinlich, daß BWV 916 kurz nach dem Besuch Pisendels in Weimar (1709) komponiert wurde.

Karl Heller machte mich darauf aufmerksam, daß vergleichbare Kurz-Ritornell-Formen auch bei Johann Kuhnau (so in der Suonata Quinta aus „Frische Clavier-Früchte", Leipzig 1696) und in den Triosonaten für Violine, Viola da gamba und Basso continuo von Dietrich Buxtehude zu finden sind. Es wird somit deutlich, daß diese Struktur schon vor 1700 ziemlich verbreitet war (siehe dazu auch den Abschnitt über Gregori); der rein formale Aspekt tritt dadurch als primäres Argument zur Werkdatierung in den Hintergrund. Mit anderen Worten: Der Ansatz auf meinem Analyseweg, der Werkvergleich aufgrund der Form, erweist sich nun als ein Umweg. Im Zusammenwirken der zahlreichen Argumente, die auf diesem Weg gefunden wurden, scheint sich trotzdem eine tragfähige Grundlage zur Chronologie abzuzeichnen.

Wenn man die These einer „Torelli-Phase" in Bachs Stilentwicklung akzeptiert, so erscheint die Frage nach dem Beginn der Vivaldi-Rezeption in verändertem Licht. Offensichtlich hat Bach im Sommer 1713 auf das Eintreffen der Vivaldi-Konzerte in Weimar nicht sofort mit einer Veränderung seines eigenen Stils reagiert. Die Sinfonia der Osterkantate von 1715 könnte als erster Ansatzpunkt für die Übernahme Vivaldischer Stilelemente in Frage kommen. Ein so großflächiges Ritornell wie das Tutti des Vivaldikonzerts a-Moll (BWV 593, 1. Satz) findet sich aber bei Bach erst in den Adventskantaten des Jahres 1716.[177] Bach hat dem „Vivaldi-Fieber"[178] offenbar zwei bis drei Jahre Widerstand geleistet. Der Fortgang seiner Stilentwicklung folgt eigenen, inneren Gesetzmäßigkeiten.

---

[176] Vgl. dazu E. Krüger, *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 2.), S. 29f. und öfter.

[177] P. Ahnsehl, *Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miszellen zur vivaldischen Ritornellform*, in: Informazioni e Studi Vivaldiani 6, 1984, S. 80.

[178] Auch die geringe Zahl der Weimarer Tastenwerke, die klar auf die Vivaldische Konzertform verweisen, deutet in die gleiche Richtung. Zu nennen sind die „dorische" Toccata BWV 538, das Präludium a-Moll BWV 894 und eventuell das Choraltrio BWV 660a. Ob die Präludien der Englischen Suiten der späten Weimarer Zeit zugehören, ist kontrovers.

Die „Bachsche Auction" von 1789[1]

Von Ulrich Leisinger (Freiburg i. Br.)

I.

Carl Philipp Emanuel Bach hinterließ bei seinem Tode am 14. Dezember 1788 eine umfangreiche Musikaliensammlung. Sie setzte sich nicht nur aus seinen eigenen Werken, seinem Anteil am väterlichen Erbe und Kompositionen seiner Brüder zusammen, sondern bestand auch aus Kompositionen, die er als Kammermusiker am Hofe Friedrich des Großen und als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen erworben oder von Freunden und Schülern zum Geschenk erhalten hatte. Über den Umfang und die Zusammensetzung seiner Sammlung geben zwei Verzeichnisse Aufschluß, die in der Forschung seit langem bekannt sind: das sogenannte Nachlaßverzeichnis (1790)[2] und ein Auktionskatalog (1805)[3]. Dieser letztere gibt den Bestand an Noten wieder, soweit sie sich beim Tode von Bachs Tochter Anna Carolina Philippina (1747 bis 1804), der letzten leiblichen Erbin, noch im Besitz der Familie befanden. Mit Hilfe dieser Verzeichnisse konnten viele Werke, die einst zur Notenbibliothek von Carl Philipp Emanuel Bach gehörten, identifiziert werden, so daß sich das Schicksal des Bachschen Nachlasses in groben Zügen nachzeichnen ließ.[4] Aus einer Notiz im Nachlaßverzeichnis geht hervor, daß sich Bachs Witwe Johanna Maria nicht von den Originalhandschriften seiner Werke trennen wollte, aber Abschriften davon auf Bestellung anfertigen ließ.[5] Ebenso hielt

---

[1] Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Christoph Wolff (Harvard University, Cambridge/Mass.) und Frau Kirsten Beißwenger vom Bach-Institut in Göttingen. Sie haben meine Arbeit mit vielen Hinweisen unterstützt und entscheidend zur Identifizierung zahlreicher Quellen beigetragen. Dem Bach-Institut danke ich für die Möglichkeit, daß ich vor Ort die meisten der angeführten Quellen in Kopie einsehen konnte.

[2] *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* . . ., Hamburg 1790. Wiederabdruck durch H. Miesner, BJ 1938, S. 106–136, BJ 1939, S. 81–112, und BJ 1940/48, S. 161–181; Faksimileausgabe [hrsg. von R. W. Wade], *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York und London 1981.

[3] *Verzeichniß von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil sauber gebundenen, meistens neuen Büchern und kostbaren Werken aus allen Theilen der Künste und Wissenschaften und in mehreren Sprachen, welche nebst den Musikalien aus dem Nachlass des seel. Kapellmeisters Bach wie auch einer Sammlung von Kupferstichen Montags, den 4ten März 1805 in Hamburg im Eimbeckischen Haus öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg, Müller [1805].

[4] Vgl. R. Wade, Vorwort zur Faksimile-Edition des Nachlaßverzeichnisses, S. IX, X, a. a. O. (Fußnote 2) und E. N. Kulukundis, *Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin*, in: C. P. E. Bach Studies (hrsg. von St. L. Clark), Oxford 1988, S. 159–176. – Besonders viele Werke aus dem Bachschen Nachlaß (Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastian Bach, aber auch anderer Komponisten) befanden sich in der Sammlung von G. Poelchau (1773–1836). Von dort gingen sie teils in die Bibliothek der Singakademie, teils in den Besitz der damaligen Königlichen Bibliothek Berlin über.

[5] „Wer von diesen Musikalien etwas zu besitzen wünscht, beliebe sich an die verwittwete

sie offenbar auch die Manuskripte der Kompositionen anderer Mitglieder der Bach-Familie vom Verkauf zurück[6]: Die Werke von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach sowie das Alt-Bachische Archiv gingen (nahezu) geschlossen in den Besitz von Anna Carolina Philippina Bach über, die 1795 das Erbe der Mutter antrat.[7] Erst sie hat nachweislich eine Teilsammlung des Nachlasses zum Verkauf gegeben: Einzelstücke aus der Bildnissammlung (NV, S. 92–128) wurden , wie Gerber mitteilt,[8] seit Oktober 1797 veräußert.
Besondere Schwierigkeiten bereiten heute die im Nachlaßverzeichnis auf den Seiten 85 bis 92 angeführten Werke „von verschiedenen Meistern".[9] Offensichtlich enthält das Nachlaßverzeichnis von 1790 nicht den Gesamtbestand an Werken anderer Komponisten, die Carl Philipp Emanuel Bach besessen hat: Einerseits sind Klavier- und Kammermusik sowie Liedersammlungen in das NV nicht aufgenommen worden. Auch der Auktionskatalog von 1805 führt nur wenige gedruckte Werke ergänzend an: es sind Belegexemplare von Sammlungen, zu denen Bach selbst Beiträge geliefert hatte. Bach dürfte darüber hinaus jedoch wenigstens solche Werke besessen haben, die ihm gewidmet waren oder die er subskribiert hatte; dies gilt etwa für die Clavichord-Sonaten von Christian Gottlob Neefe (1773), die Klaviersonaten von Nathanael Gottfried Gruner (1781) oder die Liedersammlungen von Johann Abraham Peter Schulz (1784 und 1786).
Andererseits sind einige Quellen aufgrund eigenhändiger Eintragungen eindeutig als Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs ausgewiesen, ohne daß sie in Zusammenhang mit dem Nachlaßverzeichnis oder der Auktion von 1805 gebracht werden können. Ein Beispiel, das ausführlich diskutiert worden ist,[10] ist eine Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis (H. 818.5),[11] die in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin *(Mus. ms. anon. 674)* aufbewahrt wird.[12] Die Stimmen hat Bachs Kopist Michel geschrieben, eine Eintragung auf dem Umschlagbogen weist die beiden Rezitative Carl Philipp Emanuel Bach zu. Nach einem zeitgenössischen Vermerk von fremder Hand stammt die Abschrift „Aus der Bachschen Auction". Nach Ansicht von Wade und Helm gehört diese Quelle zu den Werken, die bei der Auktion von 1805 angeboten wurden; die

Frau Capellmeisterin Bach zu wenden, die für richtige und saubere Copien Sorge tragen wird", NV, S. 66. Die Werke anderer Komponisten wurden ohne diese Einschränkung zum Kauf angeboten, NV, S. 66 und Titelblatt.

[6] Oder fanden sich für diese Kompositionen keine Interessenten?

[7] Der Auktionskatalog von 1805 enthält allerdings ziemlich summarische Einträge.

[8] Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 200.

[9] Wann diese Werke im einzelnen verkauft wurden, läßt sich noch nicht sicher bestimmen.

[10] R. W. Wade, *Newly Found Works of C. P. E. Bach*, in: Early Music 16, 1988, S. 523–532.

[11] E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989.

[12] Als Komponist des Eingangschores von *Mus. ms. anon. 674* ist angegeben „G. H.", eine Eintragung auf dem Titelblatt schreibt das Werk vermutungsweise Gottfried Homilius zu. Die Autorschaft wird bestätigt durch eine Partitur, die ebenfalls in Berlin DSB überliefert ist, sie gilt als Autograph von Gottfried August Homilius *(Mus. ms. autogr. Homilius 1 N)*. Siehe Wade, a.a.O. (Fußnote 10), S. 528f.

Nummer des Auktionsloses (N. 219), die Wade mitteilt,[13] bietet hierfür jedoch keinen Anhaltspunkt: Der Auktionskatalog von 1805 endet mit Losnummer 137; ein Nachtrag von mehr als 80 Nummern wäre äußerst ungewöhnlich und nach den damaligen Auktionsverordnungen vermutlich gar nicht zulässig gewesen.[14]

II.

Ein Hamburger Auktionskatalog aus dem Jahr 1789, der bislang unbeachtet geblieben ist, kann in der Frage nach der „Bachschen Auction" weiterhelfen. Am 11. August 1789 begann „auf dem Eimbeckischen Hause" eine Versteigerung, in der Bücher, Musikalien und Kupferstiche verkauft wurden. Ein Exemplar des gedruckten Katalogs ist in Brüssel erhalten geblieben.[15] Die Auktion wurde am 24. Juli 1789 im „Hamburger Unpartheyischen Correspondenten" angekündigt („Beylage" zur Nr. 117 des HUC); am Auktionstage selbst wurde erneut auf die Versteigerung aufmerksam gemacht („Beylage" zur Nr. 127 des HUC). Ein Hinweis auf den oder die Vorbesitzer der zum Kauf angebotenen Bücher und Musikalien wird auch in diesen Ankündigungen nicht gegeben. Die Musikalien stammen jedoch – wie im weiteren gezeigt werden soll – aus dem Nachlaß von Carl Philipp Emanuel Bach. Sie sind im Katalog auf den Seiten 61 bis 80 verzeichnet. Dieser Abschnitt des Kataloges und das Titelblatt werden nachstehend im Faksimile wiedergegeben. Die Bücher hingegen (S. 2–60 des Kataloges) haben, wie sich nach gründlicher Prüfung herausstellte, nichts mit Carl Philipp Emanuel Bach zu tun.

Die „Bachsche Auction", bei der Musikalien aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs verkauft wurden, fand somit bereits wenige Monate nach seinem Tode, im August 1789, in Hamburg statt und nicht, wie bislang angenommen werden mußte, im März 1805.

---

[13] Wade, a.a.O. (Fußnote 10), S. 528. Das Auktionslos ist kaum zu erkennen im Faksimile der Titelseite, die bei Wade auf S. 531 wiedergegeben ist.

[14] H. D. Gebauer: *Bücherauktionen in Deutschland im 17. Jahrhundert*, Bonn 1981 (Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde. 28.). Die dort (S. 34–39) für das 17. Jahrhundert genannten Verordnungen werden in ähnlicher Form auch für das 18. Jahrhundert gegolten haben.

[15] Koninklijke Bibliotheek Albert I., Afdeling Muziek *Fonds Fétis 5177 A 8*. – B. Huys, Leiter der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Brüssel, hat es für die Wiedergabe im Faksimile freundlicherweise zur Verfügung gestellt. – Das Brüsseler Exemplar des Katalogs weist keine Gebrauchsspuren, Unterstreichungen oder Anmerkungen auf. Vorbesitzer war möglicherweise der Bach-Verehrer und -Sammler Johann Jakob Heinrich Westphal (1756–1825) aus Schwerin; (zu ihm siehe M. Terry, *C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal – A Clarification*, JAMS 22, 1969, S. 106–115). Große Teile seiner umfangreichen Musiksammlung kamen um 1835 nach Brüssel; François-Joseph Fétis erwarb viele Musikbücher selbst, überließ aber die Musikalien weitgehend der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums, die er leitete. Der Katalog wurde – wahrscheinlich unter Fétis – mit anderen Verkaufs- und Nachlaßkatalogen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zusammengebunden.

III.

Bücherauktionen waren in Hamburg nichts Ungewöhnliches. Eine Versteigerung von Büchern auf dem Eimbeckschen Hause ist bereits für das Jahr 1689 belegt.[16] Im späteren 18. Jahrhundert erfolgten in Hamburg Bücherauktionen (meist die Versteigerung von Nachlässen) den Ankündigungen im HUC zufolge zwar unregelmäßig, aber mehrmals im Jahr.[17]

Bei der Auktion vom August 1789 wurden zunächst etwas mehr als 1 200, meist neuere Bücher aller Wissensgebiete angeboten (S. 2–60). Anders als die Bücher sind die separat gezählten Musikalien und Musikbücher (395 Nummern, S. 61–80 des Katalogs) sehr wahrscheinlich Teil einer geschlossenen Sammlung. Sie sind grob in drei Gruppen eingeteilt: Musikalien (N. 1–349), unterteilt in „Gedrukte Sachen" (N. 1–137) und „Geschriebene Sachen" (N. 138 bis 349), und „Musikalische Bücher" (N. 350–395).

Die Zusammenstellung der Musikalien zeigt folgende Schwerpunkte: Unter den Drucken[18] befinden sich vor allem Klavier(kammer)musik (etwa 55 Nummern) und Liedersammlungen (etwa 25 Nummern), unter den Handschriften überwiegen Kirchenmusik (etwa 100 Nummern) und Triosonaten (etwa 30 Nummern). Hinzu kommen etwa 50 Musikbücher.

---

16 Gebauer, a.a.O. (Fußnote 14), S. 176.

17 Hinrich Jürgen Köster war um 1789 der rührigste Auktionator in Hamburg. In nahezu jeder Ausgabe der Adress-Comtoir-Nachrichten (dieses Jahres) kündigt er Versteigerungen von Häusern, Schmuck und Möbeln sowie von Schiffen an. Das „Eimbeckische" oder „Eimbecksche Haus" lag bis zu seiner Zerstörung beim großen Stadtbrand 1842 in der Kleinen Johannisgasse im St. Petrikirchspiel. Über dem Ratsweinkeller erbaut, diente es als Stadtbierhaus; nur dort durfte nach einem Dekret von 1326 das berühmte Einbecker Bier ausgeschenkt werden, woher es auch seinen Namen erhielt. Noch im Jahr 1787 fanden dort die „Convivia der Bürger-Capitaine" statt (zu denen Telemann häufig, Bach zweimal, 1780 und 1783, die Festmusik beigesteuert hatte). Ferner hatte das Eimbecksche Haus folgende Funktionen: „In einem Zimmer werden alle öffentlichen Auctionen von Häusern und Grundstücken, auch von Medaillen, Büchern und Juwelen gehalten. In einem andern wird die Stadtlotterie gezogen. Oben ist auch ein zu einem anatomischen Theater eingerichteter sehr schöner Saal . . . In einer andern Stube werden grobe Selbstmörder, und von unbekannter Hand Entleibte zur Schau gelegt und secirt." ([Jonas Ludwig von Hess], *Hamburg topographisch, politisch und historisch beschrieben. 1. Band*, Hamburg 1787, S. 407–409, hier S. 409. Vgl. auch Eduard Meyer, *Das Eimbecksche Haus in Hamburg*, Hamburg 1868.) Weitere Räume waren an einen Gastwirt verpachtet, das Staatsgefängnis fand auch noch im Eimbeckschen Hause Platz.

18 Die Drucke sind nach Erscheinungsjahren etwa folgendermaßen verteilt: 1700–1750: ca. 5; 1750–1769: ca. 30; 1770–1779: ca. 30; 1780–1788: ca. 65. – Die Identifizierung der Werke ist mit Hilfe der RISM-Kataloge und einschlägiger Lexika weitgehend unproblematisch (siehe auch das alphabetische Register am Ende des Beitrags). Konkordanzexemplare zu den in RISM nicht verzeichneten Nummern N. 55, 136 und 137 finden sich in der Bibliothèque du Conservatoire, Brüssel. Bei der Aufschlüsselung der Hoffmeister-Serien kann der Verlagskatalog von A. Weinmann helfen (*Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien 1964). Autor von N. 368.3 ist Louis Bollioud de Mermet, von N. 372 Isaac Voss. N. 356 erschien 1779. Zu N. 366 siehe unten S. 102f und Fußnote 28. Schwierigkeiten bereiten gegenwärtig – neben den zahlreichen anonymen Kompositionen – die Nummern 134, 135, 313 und 392.

Die Zusammensetzung der Teilsammlungen Klaviermusik, Kirchenmusik und Musikbücher weist folgende Besonderheiten auf, die auf einen Zusammenhang mit der Musikaliensammlung Philipp Emanuel Bachs hindeuten:

1. Ungewöhnlich für eine Hamburger Sammlung des Jahres 1789 ist das gänzliche Fehlen von Carl Philipp Emanuel Bachs (Klavier-)Werken.[19] Fast alle Klavierkompositionen des Katalogs, sofern sie nicht von Wiener Komponisten stammen, nehmen dagegen deutlich auf Carl Philipp Emanuel Bach Bezug:

- Bach besaß den Subskriptionslisten zufolge, die den Drucken beigegeben waren, die Kompositionen von Zinck (N. 1), Forkel (N. 42, 43) und Ernst Wilhelm Wolf (N. 45).
- C. P. E. Bach gewidmet sind die Werke von Neefe (N. 52) und Rembt (N. 65).[20]
- Bach wird erwähnt in den Vorreden zu den verzeichneten Werken von Wenkel (N. 4), Georg Friedrich Wolf (N. 57, 58) und Loehlein (N. 61, 62).
- Schüler C. P. E. Bachs waren Rust (N. 34), Vierling (N. 35), Witthauer (N. 60), Steinfeld (N. 55, 56) und Seyfert (N. 17–20, 93).
- Persönlichen Umgang mit Bach hatten Reichardt (N. 21, 22), Reinagle (N. 9), Kirnberger (N. 8, 50), Marpurg (N. 76) und Telemann (N. 78, 80, 84).[21]

Ähnliche Beziehungen wie für die gedruckten Klavierwerke gelten auch für die Handschriften von Klaviermusik.

2. Die Kirchenmusiksammlung ist besonders groß und offensichtlich ein Gebrauchsrepertoire. Sie enthält

- viele Stücke in Partitur und Stimmen,
- viele Kompositionen von Telemann (etwa 15 Motetten, etwa 30 Kirchenkantaten und 6 Musiken zur Amtseinführung für Hamburgische Geistliche),
- Kirchenkompositionen aus dem Johann-Sebastian-Bach-Kreis: Altnickol (N. 204), Goldberg (N. 210), Homilius (N. 30, 41), Agricola (N. 51.2).[22]

3. Unter den Musikbüchern finden sich

- fast alle bis 1789 erschienenen Werke von Forkel, viele Schriften von Reichardt,
- viele Schriften aus dem Berliner Kreis, darunter Marpurg (N. 76, 371, 374.1, 375, 376), Kirnberger (N. 352), Krause (N. 369), Baron (N. 391),
- die frühen deutschsprachigen Händel-Biographien (N. 360, 381, 383, 389),[23]

---

[19] Das Verzeichnis weist keine Überschneidungen mit dem Nachlaßverzeichnis (oder dem Auktionskatalog von 1805) auf. Dies ist beim Vergleich von zwei umfangreichen Sammlungen, die sich zeitlich und räumlich so nahestehen, außergewöhnlich.

[20] Kaspar Daniel Krohn, Autor von (N. 25) widmete „dem Andenken Carl Philipp Emanuel Bachs" eine Sonatensammlung (1789).

[21] Wolff (N. 38, 39, 63, 103) half Bach in Stettin beim Vertrieb seines Lehrwerkes *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753). Vgl. H.-G. Ottenberg (Hrsg.), *Der Critische Musicus an der Spree*, Leipzig 1984, S. 22. Firnhaber (N. 10–16, 54) warb Pränumeranten für Bachs Werke in Moskau. Vgl. C. F. Cramer, *Magazin der Musik* 1, Hamburg 1783, S. 133.

[22] Auch unter den Manuskripten von Klavier- und Kammermusik gehört vieles dem Umfeld von J. S. Bach an: Müthel (N. 266), Walther (N. 267), Sorge (N. 268), Kirnberger (N. 269), Linicke (N. 288), Krebs (N. 303).

[23] Zum Interesse Carl Philipp Emanuel Bachs an Händel siehe Dok III, Nr. 908 und 927, sowie D. Plamenac, *New Light on the Last Years of Carl Philipp Emanuel Bach*, in: The Musical Quarterly 35, 1949, S. 565–587.

– einige ältere Theoretiker wie Praetorius (N. 358, 359, 364?), Heinichen (N. 357) und Buttstett (N. 363).

Bei chronologischer Anordnung der Werke zeichnen sich folgende Tendenzen ab:

– Die Druckwerke und Handschriften zwischen 1750 und 1765 sind auf Berlin konzentriert (Kammermusik: Graun, Höckh; Klaviermusik: Kirnberger, Marpurg, Wenkel; Konzerte: Graun, Quantz; Oper: Graun; Theoretiker: Marpurg, Krause, Baron).[24]
– Ab etwa 1770 wächst das Interesse an geistlicher Vokalmusik. Als Theoretiker werden in dieser Zeit Forkel und Reichardt bevorzugt.

Die Zusammensetzung dieser Sammlung läßt sich mit Carl Philipp Emanuel Bachs Lebensweg leicht in Beziehung setzen. Er diente von 1740 bis 1767 als Cembalist und Kammermusiker am Hofe Friedrich des Großen und nahm 1767 die Nachfolge seines Taufpaten Georg Philipp Telemann als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen an.

IV.

Daß Carl Philipp Emanuel Bach tatsächlich Besitzer eines Großteils, wenn nicht des Gesamtbestandes der auf der Auktion angebotenen Musikalien war, läßt sich mit Hilfe der oben genannten Manuskripte, die die Aufschrift „Aus der Bachschen Auction" tragen, nachweisen. Die Kantate von „G. H.", auf die Rachel Wade aufmerksam gemacht hat,[25] ist als N. 219 im Auktionskatalog verzeichnet. Entsprechende Vermerke und Nummern finden sich auf bekannten Quellen, die Carl Philipp Emanuel Bach aus der Notenbibliothek des Vaters geerbt hat, etwa auf dem Sanctus E-Dur aus der „Missa superba" von Johann Caspar Kerll (BWV 241 = N. 150; Coburg *V. 1109.1*) oder dem anonymen Magnificat C-Dur (BWV Anh. 30 = N. 152; Berlin DSB *P 195*).[26]
Einen unmittelbaren Bezug zwischen dem Auktionskatalog von 1789 und dem Nachlaß von Philipp Emanuel Bach stellt Johann Nikolaus Forkel in seiner „Allgemeinen Litteratur der Musik" her.[27] Er geht dort auf den Lebenslauf von Werner Fabricius ein, dessen Autor in der bei Forkel angeführten Form „Thilonac" nicht nachgewiesen werden kann. Diese Schreibweise des Namens kommt außer bei Forkel nur im Auktionskatalog (N. 366) vor. Gemeint ist offenbar die Leichenpredigt, die Johann Thilo 1679 auf Werner Fabricius gehalten hat.[28] Die Entstellung des Namens dürfte auf die flüchtige Titelauf-

---

[24] Hinzu kommt Johann Adolph Hasse, der als Komponist von Opern und Konzerten in Berlin hochangesehen war.

[25] Wade, a.a.O. (Fußnote 10).

[26] Beide Kompositionen liegen in der Handschrift von Johann Sebastian Bach vor.

[27] J. N. Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, Leipzig 1792 (Reprint Hildesheim 1962), S. 261.

[28] *Musica Davidica oder Davids Musik, bei der Leichbestattung des . . . Werneri Fabricii . . . durch Theol. Lic. Joh. Thilone . . . Leipzig* [1679]. Konkordanzexemplar in der Gräfl. Stolbergischen Leichenpredigtsammlung, siehe *Monatshefte für Musikgeschichte* 7, 1875, S. 171 und S. 180f. (Beyer).

nahme bei der Einrichtung des Katalogs zurückzuführen sein: die Titel wurden wahrscheinlich nach Diktat notiert.[29] Auf das im Auktionskatalog verzeichnete Exemplar bezieht sich Forkel demnach offenbar bei seiner Mitteilung: „Eine besondere Lebensbeschreibung von [Werner Fabricius] hat ein gewisser Thilonac herausgegeben, die unter dem Nachlaß des verstorbenen Capellmeister[s] C. Ph. E. Bach in Hamburg befindlich war."

V.

Mit der „Bachschen Auction" von 1789 können heute die in der folgenden Tabelle angeführten Werke in Zusammenhang gebracht werden. Die Suche nach Quellen aus dieser Auktion mußte zunächst auf die „Geschriebenen Sachen" konzentriert werden und ist noch lange nicht abgeschlossen.[30]
Die Zugehörigkeit zur „Bachschen Auction" von 1789 ist für die Quellen im Hauptteil der Tabelle gesichert. Sie sind aufgrund der Nummer des Auktionsloses, eines charakteristisch geschwungenen „N."[31], und des dieser Nummer entsprechenden Titels eindeutig die im Katalog verzeichneten Exemplare. Nur ein Teil dieser Kompositionen trägt zusätzlich den Vermerk „Aus der Bachschen Auction".
Ein Sonderfall in dieser Gruppe ist Johann Sebastian Bachs Bearbeitung „Tilge Höchster, meine Sünden" des Stabat Mater von Giovanni Battista Pergolesi (N. 153). Die Cembalostimme des vollständig erhaltenen Stimmensatzes (Berlin DSB *Mus. ms. 17155/16*), die offensichtlich als Umschlag gedient hat, trägt zwar die Nummer des Auktionsloses N. 153, aber keinen Titel. Der im Katalog angegebene Titel erscheint jedoch wortgetreu auf dem von Johann Sebastian Bach angefertigten Particell der Bearbeitung (Berlin DSB *Mus. ms. 30199*), das seinerseits keine Nummer trägt. Stimmensatz und Particell wurden demnach als N. 153 zusammengefaßt.[32]

---

[29] Bei gebundenen Werken wurde oft nicht einmal das Titelblatt aufgeschlagen, sondern nur der Buchrücken abgelesen. Hieraus ergeben sich vor allem im Abschnitt „Musikalische Bücher" charakteristische Kurztitel. Sie reichen im allgemeinen für die Identifizierung der Werke aus. – In unserem Falle könnte der Buchrücken unmittelbar nach dem Verfassernamen einen abgekürzten Hinweis auf seine Wirkungsstätte als Pastor an [St] Nicolai in Leipzig getragen haben, der fälschlich als Teil des Namens gelesen wurde.

[30] Als besonders ergiebig erweist sich die Sammlung von Georg Poelchau. Eine systematische Untersuchung seiner Sammlung (heute weitgehend in Berlin SPK und DSB) wäre – nicht nur in Hinblick auf die „Bachsche Auction" – dringend erforderlich.

[31] Siehe das Faksimile von N. 235 in: *G. Ph. Telemann, Kantate zum 1. Advent „Machet die Tore weit", hrsg. von T. Fedtke und K. Hofmann*, Neuhausen–Stuttgart 1975. Vgl. auch das Faksimile von N. 219 bei Wade, a.a.O. (Fußnote 10 und Fußnote 13).

[32] Unter N. 158 wird ein weiteres Mal Pergolesis Stabat Mater genannt. Die Abkürzung „Part" kann zunächst sowohl als „Partitur" wie als „Particell" aufgelöst werden. Dennoch wird kaum das oben erwähnte Particell gemeint sein, dessen Titel keinen Hinweis auf die Parodie-Vorlage gibt, aber mit dem Eintrag bei N. 153 übereinstimmt. N. 158 dürfte damit die – verschollene – Partiturvorlage aus „[Johann Sebastian] Bachs Besitz" sein, die einst „vorhanden gewesen sein [muß]" (C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.], hier S. 21, auch S. 162). Zu Bachs Bearbeitung siehe auch BJ 1961, S. 35–51, und BJ 1968, S. 89–100.

In der Tabelle folgt eine Gruppe von Werken, deren Zugehörigkeit zur „Bachschen Auction" in hohem Maße wahrscheinlich ist. Es handelt sich meist um Partituren zu den im Hauptteil angeführten Werken.[33]
Beim Fehlen der Losnummer – diese kann etwa durch Beschneiden der Ränder oder Entfernung des Originalumschlags entfallen – ist die Zuordnung nur bedingt möglich. Indizien hierfür sind etwa Titel, Schreiber und Possessorenvermerke, im günstigsten Falle Eintragungen oder Bemerkungen von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs. Die Arie „Io sento che in petto"[34] (= N. 346?) weist Poelchau im handschriftlichen Katalog seiner Sammlung Carl Philipp Emanuel Bach zu.[35] Der Kopftitel der Kopie stimmt mit dem Eintrag im Auktionskatalog überein, die Stimmen sind von Bachs Kopist Michel geschrieben, so daß aufgrund dieser Indizien ein Zusammenhang dieser Quelle mit dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs naheliegt.[36] In einem ähnlichen Sinne könnten beispielsweise zwei Messen von Stölzel[37], unter ihnen die sogenannte Missa canonica, aus der Sammlung Poelchau die im Katalog als N. 335 und N. 338 angebotenen Kompositionen sein. Die beiden Partituren wurden auf Veranlassung Poelchaus zusammengebunden. Dabei wurden die alten Titelblätter entfernt.
Obwohl bislang erst wenige Quellen aus der „Bachschen Auction" wieder bekannt sind, kann ihnen einiges über den Interessenten- und Käuferkreis der Versteigerung entnommen werden. Frühe Besitzer, eventuell Erstbesitzer, von Musikalien aus der „Bachschen Auction" waren: Johann Christian Kittel in Erfurt (N. 150 und 152), der Goldschläger und Musikalienhändler Christoph Friedrich Werndt aus Leipzig (N. 153), Georg Michael Telemann in Riga (N. 235), wahrscheinlich auch Johann Jakob Heinrich Westphal in Schwerin (N. 344). Johann Nikolaus Forkel in Göttingen kannte wenigstens den Versteigerungskatalog. Sie müssen gezielt (und rechtzeitig) als potentielle Käufer auf die Auktion aufmerksam gemacht worden sein, da die Versteigerung öffentlich ohne Nennung des Namens[38] Bach angekündigt und durchgeführt wurde.

---

[33] Im Katalog sind, wo von einem Werk Partitur und Stimmen angeboten werden, beide fast immer unter einer Losnummer vereint. Die Nummer wurde offenbar nur auf dem ersten Bogen der als Umschlag dienenden Stimme oder auf dem zusätzlichen Umschlag vermerkt, in den die Partitur wie die übrigen Stimmen ohne eigene Nummer eingelegt wurden. Im Falle der Pergolesi-Bearbeitung wurde nur die Zusammengehörigkeit von Particell und Stimmensatz (N. 153) erkannt, die Partitur separat (N. 158) gezählt.

[34] Berlin SPK *St 557* (TBSt 2/3: Bach-Incerta 11).

[35] Berlin DSB, *Mus.ms.theor.* 41, Bd. 4, f. 27r, Nr. 17. Poelchau sah also einen Zusammenhang zwischen dieser anonymen Komposition und Carl Philipp Emanuel Bach; nach heutigem Wissensstand kommt Bach als Komponist des Werkes allerdings kaum in Frage.

[36] Ein Werk aus der „Bachschen Auction" könnte auch die Triosonate c-Moll von J. G. Graun sein, die H. Riemann (Coll. mus. 26, Leipzig 1906) nach einer Abschrift von der Hand J. S. Bachs herausgegeben hat. Diese Handschrift ist heute verschollen. Siehe auch Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, S. 7–72, hier S. 48.

[37] Berlin DSB, *Mus.ms.autogr. G. H. Stölzel 2*.

[38] Die meisten Versteigerungen fanden ohne Namensnennung statt. Eine Versteigerung konnte immerhin auf eine finanzielle Notlage des Einlieferers hindeuten (das Eimbecksche

Dennoch ist nicht anzunehmen, daß sie sich alle im August 1789 in Hamburg einfanden. Auswärtige Interessenten konnten ein schriftliches Gebot ablegen oder sich vor Ort durch einen anderen vertreten lassen. Von dieser Möglichkeit wird etwa Georg Michael Telemann Gebrauch gemacht haben, um Werke seines Großvaters aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs zu erwerben. Für die Quellen mit der Aufschrift „Aus der Bachschen Auction" muß ein Zwischenkäufer angenommen werden. Der Vermerk kann kaum vom Auktionshaus selbst vorgenommen worden sein.[39] Zu welchem Zeitpunkt diese Gruppe von Musikalien auf die nachweisbaren Besitzer Kittel und Werndt (auch Poelchau?) verteilt worden ist, läßt sich nicht feststellen.[40] Für die Klärung dieses Sachverhaltes dürfte es entscheidend sein, ob der Schreiber des Vermerks „Aus der Bachschen Auction" identifiziert werden kann. Mit Sicherheit ist es keiner der bekannteren Bach-Schreiber.[41]

VI.

Es stellt sich die Frage, ob bei der Auktion vom August 1789 ausschließlich Musikalien aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs angeboten wurden oder ob der Katalog noch Bestände anderer Vorbesitzer enthält.[42] Insgesamt weist nichts auf größere eingestreute Fremdbestände hin. Die Werke, die Bach mit Sicherheit zugeordnet werden können, sind über den ganzen Katalog hin verteilt. Die Schwerpunkte der Sammlung decken sich, wie oben gezeigt wurde, mit den Interessen, die Bach aufgrund seiner jeweiligen beruflichen Stellung verfolgt hat.[43]

Bis zum Erweis des Gegenteils wird man daher annehmen dürfen, daß der

---

Haus verdankte die ersten Versteigerungen seiner „günstigen" Lage neben dem städtischen Pfandleihhaus, vgl. E. Meyer, a.a.O., s. Fußnote 17, S. 56) oder als Zeichen mangelnder Pietät gegenüber dem Verstorbenen aufgefaßt werden. An einer öffentlichen Ankündigung unter dem Namen Carl Philipp Emanuel Bach konnte der Witwe daher nichts liegen.

[39] Er wäre dann auf allen, nicht auf einzelnen Quellen zu erwarten. Eine Eintragung der Form „Aus der Bachschen Auction" ist nur nach Abschluß der Versteigerung sinnvoll. Ein Eintrag durch den Auktionator würde zudem der Öffentlichkeit den Namen des Vorbesitzers preisgeben (siehe auch Fußnote 38).

[40] Grundsätzlich sind zwei Wege vorstellbar: 1. Der Zwischenkäufer könnte die Kompositionen im Auftrag der späteren Besitzer ersteigert haben, oder 2. er hat zunächst einen Posten an Noten gekauft, um sie dann möglichen weiteren Interessenten anzubieten.

[41] Nach einer vorliegenden Schriftprobe muß auch Christoph Friedrich Werndt als Schreiber des Vermerks „Aus der Bachschen Auction" ausgeschlossen werden.

[42] Hinweise für die Kumulation mehrerer Sammlungen sind häufig Dubletten, für den Einschub von Buchhändlerware sprechen größere Partien neuer, ungebundener Bücher (Gebauer, s. Fußnote 14, a.a.O., S. 19). – Die Dubletten des Katalogs (Seyfert, 5 Exemplare der Triosonaten mit obligatem Cembalo; Höckh, 4 Exemplare Triosonaten) könnten unverkäufliche Restbestände von Werken sein, für die Bach – bereits in Berlin? – den Mitvertrieb übernommen hatte.

[43] Etwas überraschend innerhalb der Musikaliensammlung Carl Philipp Emanuel Bachs ist nur der recht große Bestand an Wiener Instrumentalmusik der 1750er und 60er Jahre, den Bach noch in seiner Berliner Zeit erworben haben müßte. Ein anderer Besitzer als Bach ist für diese Musikalien in Hamburg im Jahre 1789 jedoch auch nicht vorstellbar.

Auktionskatalog von 1789 unter den Musikalien und Musikbüchern ausschließlich Werke aus dem Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs enthält.
Bei der „Bachschen Auction" wurden, wie es scheint, mehr als 350 Musikalien und etwa 50 Musikbücher aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs versteigert. Es ist nicht bekannt, aus welchen Gründen Bachs Witwe diese Werke nicht ins Nachlaßverzeichnis aufnehmen ließ, sondern bereits im Jahre 1789 zum Verkauf gegeben hat.[44] Vielleicht wurden bei der Sichtung des Nachlasses diejenigen Musikalien aussortiert, die nach dem Verständnis der Hamburger im Jahre 1789 entweder alltäglich oder unbrauchbar waren. Dies betraf einerseits die meisten Notendrucke, andererseits unvollständige, anonyme oder altmodische Kompositionen sowie einzelne Kirchenstücke.[45]
Der Katalog der „Bachschen Auction" kann in vielen Fragen zur Biographie Carl Philipp Emanuel Bachs Aufschluß geben. Er ermöglicht einen Einblick in die Vielfalt seiner musikalischen Interessen und in das Repertoire an Kirchenmusik anderer Meister, für das er Aufführungsmaterial besaß; er erlaubt Rückschlüsse auf musikalische Vorlieben, vielleicht auch auf Abneigungen und damit auf Bachs Beziehungen zur musikalischen Mitwelt; er hilft ferner bei der Bestimmung des Anteils von Carl Philipp Emanuel Bach am väterlichen Erbe und damit bei der Rekonstruktion der Notenbibliothek von Johann Sebastian Bach. Dennoch schließt der Katalog der „Bachschen Auction" von 1789, der die bekannten Verzeichnisse von 1790 und 1805 ergänzt, nicht alle Lücken im Wissen um den Noten- und Bücherschatz von Carl Philipp Emanuel Bach.[46] Hier kann die Suche nach Widmungen, Subskriptionslisten, Briefbelegen oder Werken mit eigenhändigen Eintragungen Carl Philipp Emanuel Bachs weiterhelfen.

---

[44] In einem Brief an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf vom 4. März 1789 bietet Johanna Maria Bach dem Verleger die Herausgabe des Nachlaßverzeichnisses an, das 1790 jedoch bei Schniebes in Hamburg herauskam. Nach diesem Vorschlag sollte in das Nachlaßverzeichnis ursprünglich auch die „Anzahl seiner vorhandenen musikalischen Bücher [und] der musikalien von [Mitgliedern der Bach-Familie] und andern theils mehr, theils weniger berühmten Tonkünstlern . . . hereingerückt werden" (Dok III, Nr. 934).

[45] Diese Erklärung kann für die Musikbücher jedoch nicht gelten.

[46] Es fehlen etwa N. Gruner, 6 Klaviersonaten (1781), die Bach in zwei Exemplaren subskribiert hatte, oder F. W. Marpurg, Fughe e Capricci op. 2, die Bach gewidmet sind. – Besonders groß ist der Anteil an Musikbüchern, die bei der „Bachschen Auction" nicht angeboten wurden, obwohl Bach sie besessen haben muß. Beispiele sind die Schriften von B. Fritz 1756 (vgl. BJ 1911, S. 87), Fux 1725 (vgl. Dok I, S. 270), J. J. Quantz (1752), der dritte Band (1773) von C. Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* (übersetzt von C. D. Ebeling), der Bachs Autobiographie enthält, sowie 7 Traktate, die sich heute in London BL befinden, darunter Bähr (1701), Lippius (1610), Riedt (1754) (siehe R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1981, S. 61ff.). – Manches davon hat Bach vielleicht schon zu Lebzeiten weitergegeben, wie es etwa für die sogenannte Ammerbachsche Instrument-Tabulatur (1571) und ein Gesangbuch (1538) an Burney im Jahre 1772 (siehe Dok III, Nr. 771) erwiesen ist.

Nachtrag

Der Katalog von 1789 wirft auch neues Licht auf das Verhältnis des „Hamburger Bach" zu seinem Amtsvorgänger Telemann. Die aus dem NV sowie aus dem Briefwechsel mit Georg Michael Telemann[47] bereits bekannten Hinweise auf Telemanniana in Bachs Besitz werden nunmehr um Belege zu Kirchenkantaten, Motetten, Musiken zur Amtseinführung für Hamburger Pastoren und anderen Werken ergänzt.

Der Verbleib der Materialien läßt sich bislang nur teilweise klären. Bereits 1868 erwähnte Bitter[48] als BB-Besitz Partituren und Stimmen zu einer großen Zahl von Kirchenkantaten Telemanns „mit eigenhändigen Bemerkungen und Aufschriften von C. Ph. E. Bach". Neuere Untersuchungen widmen derartigen Fragen nur geringe Aufmerksamkeit.[49] 1929 konnte Miesner durch Vergleich von Textbüchern zeigen, daß Bach mehrmals auf Einführungsmusiken Telemanns zurückgegriffen hat; bei den von Miesner genannten Werken handelt es sich um N. 251, N. 245, N. 246 und N. 249 des Auktionskatalogs von 1789.[50]

Die Identifizierung weiterer einschlägiger Telemanniana bereitet Schwierigkeiten, da die BB-Materialien getrennt nach Partituren und Stimmen aufgestellt sind und ihnen zumeist die Originalumschläge (und mit diesen die Losnummern der Auktion) fehlen. Zu vielen im TVWV genannten Werken sind alle musikalischen Quellen verloren oder verschollen (so zu Einführungsmusiken, Motetten und dem Oratorium zur Zentenarfeier des Westfälischen Friedens, N. 202); anderes erscheint im TVWV überhaupt nicht (N. 167.1; N. 170.1; N. 247). Manche Quellen sind auch durch die Weiterverwendung durch Georg Michael Telemann erheblich beschädigt worden (N. 250 = TVWV 3:67). Die Angabe der Bestimmung im Kirchenjahr (bei Kantaten) oder das Auftreten eigenhändiger Eintragungen des „Hamburger Bachs" genügen oftmals nicht für eine eindeutige Zuweisung an den Katalog von 1789.

Bach hat in die Werke Telemanns, die er in Hamburg weiterverwendet hat, teilweise erheblich eingegriffen. Dies betrifft etwa das „Veni, Sancte Spiritus" (Wq 220; TVWV 3:84; H. 855: „doubtful"), dessen Autograph (DSB *Mus. ms. autogr. Telemann N. 125*) sicherlich N. 172 im Katalog von 1789 zuzuordnen ist. Miesner hatte in der Bibliothek der Berliner Singakademie Chor- und Orchesterstimmen unter dem Namen Philipp Emanuel Bachs gefunden, glaubte nach der Entdeckung der Telemann-Partitur jedoch an eine irrtümliche Zuweisung bei der Singakademie-Quelle.[51]

---

[47] F. Chrysander, *Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 4, 1869, S. 177–181 und 185–187; St. L. Clark, *The Letters from Carl Philipp Emanuel Bach to Georg Michael Telemann*, in: Journal of Musicology 3, 1984, S. 177 bis 195.

[48] C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. I, S. 251, Anm. 1.

[49] St. L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, Princeton/NJ 1984; H. Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken*, Dissertation, (Druck) Borna–Leipzig 1933, S. 134ff.; W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Kassel 1942; H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Leipzig 1929.

[50] Miesner, a.a.O., S. 84 und 87 sowie 21. Nachtrag; vgl. auch Clark, a.a.O., S. 129. In mindestens einem Fall wurde Bach ausdrücklich um die Wiederaufführung einer älteren Ein-

In Wirklichkeit enthält die Partitur Eintragungen von drei verschiedenen Händen:
1. Georg Philipp Telemanns flüchtig geschriebenes Kompositionsautograph.
2. Eintragungen mit blasser Tinte in zierlicher Schrift von Georg Michael Telemann (einzelne Noten und vor allem die Textverteilung im abschließenden Halleluja).
3. Eintragungen (Revisionen und Zusatzstimmen) mit dunklerer Tinte, offensichtlich von der Hand des alternden Carl Philipp Emanuel Bach. Untypisch für ein Telemann-Autograph dieser Zeit[52] sind etwa die Instrumentationsangaben am Beginn des Werkes, die überaus zahlreichen Korrekturen in den Singstimmen und die Eintragung mehrerer unabhängiger Stimmen auf jeweils einem System. Die Version *ante correcturam* läßt sich an vielen Stellen der Singstimmen nicht mehr ermitteln. Außer Veränderungen der Melodielinien betreffen Bachs Eingriffe vor allem die Instrumentation (Hinzufügung von selbständigen Streicher- und Veränderung der Bläserstimmen).
Die weit zurückreichende Zuweisung der genannten Komposition in ihrer Fassung *post correcturam* an Philipp Emanuel Bach belegt auch eine 1895 von Alfred Wotquenne angefertigte Abschrift (Brüssel CRM, *85 MSM*), deren Titel die verschollene Vorlage offenbar getreu wiedergibt[53]:

„Veni Sancte Spiritus / a / 3 Trompeten und Paucken (ad libitum) / 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, / Organo e Violoncello; Canto, Alto, Tenore [e] Basso da C. P. E. Bach."

Die Vorlage stammte zweifellos aus der Sammlung Westphal. Das Verzeichnis von dessen Bach-Sammlung (Brüssel BR, *MS II 4140*) führt das Werk auf f. 51r als Nr. 8 mit Incipit unter der Rubrik „Arien und Chöre mit Begleitung von Instrumenten" auf. Es handelte sich um einen Stimmensatz von 9 Bogen, den Westphal zwischen 1790 und 1802 aus dem Nachlaß des „Hamburger Bach" erworben haben wird.
Die angeführten Belege zeigen, daß das Werk nach der wohl um oder nach 1780 erfolgten Bearbeitung durch Carl Philipp Emanuel Bach unter dessen eigene Werke eingereiht worden ist. Maßgebend war möglicherweise der Umfang der Eingriffe, der über eine bloße Einrichtung für Aufführungszwecke deutlich hinausgeht. Merkwürdig bleibt, daß das NV keine Kennzeichnung als „Bearbeitung nach Telemann" vornimmt, was eine Einordnung in die Kategorie „Einige vermischte Stücke" (NV, S. 65f.) zur Folge gehabt hätte. Aufschluß ließe sich gewinnen, wenn die Quellen der Berliner Singakademie durch glückliche Umstände wieder ans Licht kämen.

---

führungsmusik gebeten: Chrysander (vgl. Fußnote 47), a.a.O., Brief Nr. 4; Clark (vgl. ebd.), Brief Nr. 7.

[51] Miesner, a.a.O., S. 85f. Helm nennt keinerlei Quellen. Im NV von 1790 erscheinen (S. 63) zwei „Veni, Sancte Spiritus", der Besetzung nach Wq 207 und Wq 220.

[52] Vgl. die zahlreichen Faksimiles von Telemanns Handschrift in: W. Menke, *Georg Philipp Telemann. Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*, Wilhelmshaven 1987. Abb. 229 gibt die erste Seite der Partitur zur Himmelfahrtskantate von 1762 [N. 233] wieder, Abb. 225 eine Seite aus Psalm 117 „Laudate Jehovam" [N. 166.1].

[53] Der erste Buchstabe des Wortes „Trompeten" ist verbessert aus einem kleinen t. Wotquenne bemüht sich auch, den typischen Schnörkel, mit dem Bachs Hamburger Kopist Michel Titelblätter versah, nachzuahmen.

Tabelle

Abkürzungen

S = Schreiber
P = Possessor (nachweisbare Besitzer nach 1789; Ausnahme: JSB = Komposition stammt bereits aus der Notenbibliothek von Johann Sebastian Bach)
GMT = Georg Michael Telemann
GPT = Georg Philipp Telemann
Zu den Lebensdaten von Schreibern und Possessoren vgl. TBSt 2/3.

I. Kompositionen aus der „Bachschen Auction" von 1789

N. 84	Berlin DSB, *Mus. 15488* G. Ph. Telemann: Fantaisies pour le Clavessin, trois douzaines	RISM, T 433 Das Exemplar enthält die Fantasien 2–12 der 2. Sammlung
N. 148	Berlin DSB, *Mus. ms. A. Bergamo, Nr. 2* [F. Durante]: Misericordias Domini „Aus der Bachschen Auction"	
N. 150	Coburg KV, *V. 1109.1* [J. C. Kerll]: Sanctus ab 8 vocibus „Aus der Bachschen Auction"	BWV 241 S: JSB P: JSB; Kittel (bis 1809)
N. 151	Berlin DSB, *St 327* [J. C. Pez]: Eine Missa á 4 Strom 4 Voci col Organo „Aus der Bachschen Auction"	BWV Anh. 24 S: JSB P: JSB Vgl. Tabelle, Abschnitt II (zugehörige Partitur)
N. 152	Berlin DSB, *P 195* [anonym]: Magnificat con 8 Voci „Aus der Bachschen Auction"	BWV Anh. 30 S: JSB P: JSB; Kittel (bis 1809), Poelchau
N. 153	Berlin DSB, *Mus. ms. 17155/16* [G. B. Pergolesi], Stimmensatz ohne Titel „Aus der Bachschen Auction"	S: Altnickol P: JSB
[N. 153]	Berlin DSB, *Mus. ms. 30199(14)* [G. B. Pergolesi]: Motetto a due Voci, 3 stromenti e Cont	Particell S: JSB P: JSB, Werndt (bis 1802), Poelchau
N. 183	Berlin-West SPK, *zu P 404* [J. E. Bach]: Aria / Chor / & / Praeludium „Aus der Bachschen Auction"	TBSt 2/3: Bach-Incerta 10, 12, 14, 15, 16 S: Michel P: Lomch (?), Poelchau
N. 210	Berlin-West SPK, *Mus. ms. 7918* J. G. Goldberg: Festo Ioannis Baptista / Concerto „Aus der Bachschen Auction"	Stimmen S: JSB Vgl. Tabelle, Abschnitt II (zugehörige Partitur)

N. 219	Berlin DSB, *Mus. ms. anon. 674* [G. A. Homilius]: Am 20 post Trinitatis „Aus der Bachschen Auction"	Bearbeitung einer Kantate durch C. P. E. Bach (H. 818.5); Stimmen S: Michel P: Aloys Fuchs Vgl. Tabelle, Abschnitt II (zugehörige Partitur)
N. 235	Berlin-West SPK, *Mus. ms. 21740/20* G. Ph. Telemann: Dominica 1 Adventus . . . del Sign: Melante	TVWV 1:1074 P: G. M. Telemann, Poelchau Vgl. Tabelle, Abschnitt II (zugehörige Partitur)
N. 266	Berlin-West SPK, *Mus. ms. 15766/4* J. G. Müthel: Ein Clavier-Stück	RISM, M 8123 Abschrift der 1. Sonate
N. 344	Brüssel CRM, *6156 MSM* C. F. W. Nopitsch, Die Sieben Namensbuchstaben des Hamburgischen Herrn Kapellmeisters Carl Filip Emanuel BACH in einer Klavier Simfonie vorgestellet	S: Nopitsch? P: J. J. H. Westphal?
N. 345	Berlin-West SPK, *Mus. ms. 12222* J. C. Kühnau: VIII Violin Solos ohne Baß „Aus der Bachschen Auction"	P: Poelchau Die Quelle enthält nur 6 Sonaten, die unter N. 345 mitangegebenen Lieder fehlen. Komponist ist J. C. Kühnau, nicht J. Kuhnau.

II. Kompositionen, deren Zugehörigkeit zur „Bachschen Auction" wahrscheinlich ist.

[N. 151]	Berlin DSB, *P 13* [J. C. Pez]: Kyrie. Mißa á 4 str. 4 Voci col Organo	S: JSB P: JSB; Poelchau Vgl. Tabelle, Abschnitt I (zugehörige Stimmen)
[N. 165.2]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. Telemann N. 120* G. P. Telemann, Laetare iuvenis	TVWV 14:11 S: GPT P: GMT, Poelchau
[N. 166.1]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. Telemann N. 119* G. P. Telemann, Laudate Jehovam	TVWV 7:25 S: GPT P: GMT, Poelchau
[N. 172]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. Telemann N. 125* G. P. Telemann, Veni Sancte Spiritus	TVWV 3:84 S: GPT, CPEB P: GMT, Poelchau Bearbeitung einer Komposition von GPT durch CPEB

[N. 210]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. Goldberg 1* J. G. Goldberg	S: Goldberg P: Poelchau Vgl. Tabelle, Abschnitt I (zugehörige Stimmen)
[N. 219]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. Homilius 1 N* G. A. Homilius	S: Homilius; Eintragungen von C P E Bach. Vgl. Tabelle, Abschnitt I (zugehörige Stimmen)
[N. 232]	Berlin-West SPK, *Mus. ms. autogr. Telemann N. 48* G. P. Telemann, Auf Himmelfahrt 1759	TVWV 1:462 S: GPT P: GMT, Poelchau
[N. 233]	Berlin-West SPK, *Mus. ms. autogr. Telemann N. 49* und *Mus. ms. 21737/345* G. P. Telemann, Auf Himmelfahrt 1762	TVWV 1:467 S von N. 49: GPT P: GMT, Poelchau
[N. 235]	Berlin DSB, *P 47 (3)* G. P. Telemann (Adventskantate, Originaltitel fehlt)	S: JSB P: Poelchau (auf seine Veranlassung neu eingebunden, dabei wurde das Titelblatt entfernt) Vgl. Tabelle, Abschnitt I (zugehörige Stimmen)
[N. 250]	Berlin-West SPK, *Mus. ms. 21749/80* G. P. Telemann, Einführungsmusik	TVWV 3:67 S: GPT P: GMT, Poelchau
[N. 335]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. G. H. Stölzel 2* G. H. Stölzel, Missa canonica	P: Kittel (bis 1809), Poelchau (beide Messen wurden auf seine Veranlassung zusammen eingebunden, dabei wurden die originalen Titelbll. entfernt)
[N. 338]	Berlin DSB, *Mus. ms. autogr. G. H. Stölzel 2* G. H. Stölzel, Missa	
[N. 346]	Berlin-West SPK, *St 557* [anonym]: Io sento che in petto	TBSt 2/3: Bach-Incerta 11 S: Michel P: Poelchau

Verzeichniß

auserlesener

theologischer, juristischer, medicinischer, historischer, moralischer, ökonomischer, und in die schönen Wissenschaften einschlagender mehrentheils neuer gebundener

Bücher,

in

allerley Sprachen,

nebst einigen

Musikalien und Kupferstichen,

welche

am 11 August und folgende Tage, Morgens um 10 Uhr und Nachmittags um 3 Uhr,

durch

den Auctionator

Hrn. Köster

auf dem Eimbeckischen Hause

öffentlich verkauft werden sollen.

Hamburg,

gedruckt bey Nicolaus Conrad Wörmer. 1789.

Musikalien.

a) Gedrukte Sachen.

1 H. O. C. Zinck, 6 Clavier Sonaten, 1783, eingebund.

2 Telonius, geistliche und weltliche Oden und Lieder rc. 1785, eingeb.

3 Hilmer, deux Concerts pour le Clavecin, 1781, eingebunden.

4 Wenkel, Versuch in Clavierstücken verschiedener Art, eingeb.

5 Marpurg, Neue Lieder zum Singen bey dem Clavier, eingeb.

6 Kuhnau, Musikalische Vorstellung einiger bibli. Historien in 6 Sonaten, 1700, eingeb.

7 Baumbach, Six Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte, Oeuv. I.

8 Kirnberger, Clavierfuge aus dem Contrapunct in der Octava, 1760.

9 Reinagle, Six Sonates for the Piano Forte or Harpsichord With a Accompaniment for a Violin.

10 Firnhaber, Trois Divertissements pour le Clavecin, mit und ohne Accompag. Oeuv. I.

11 Derselbe Trois Sonates pour le Clav. mit und ohne Accompagnement, Oeuv. second.

12 Derselbe, Six Sonates pour le Clav. &c. Oeuv. III.

13 Derselbe, Collection de diverses Pièces pon le Clav. Oeuv. VI.

14 Derselbe, Six Sonates pour le Clav. Accomp. d'un Violon, Oeuv. V.
15 Derselbe, Trois sinfonies pour le Clav. av. Accompagnem
16 Dasselbe noch einmal.
17 Seifert, VI. Sonate a tre per il Cemb. oblig. &c.
18 dito.
19 dito.
20 dito.
21 Reichardt, Sei Sonte per il Cembalo, 1776.
22 dito, Sei Sonate per il Clavicembalo, 1778, Tomo II.
23 Schultz, Utzens lyrische Gedichte, 1784, eingebunden.
24 dito, religiöse Oden und Lieder, 1786, eingebunden.
25 Krohn, 6 kleine Sonaten fürs Clavier, 1787.
26 Graun, Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni Cori delle Opere, 1ster Theil.
27 dito, 2ter Theil.
28 dito, 3ter Theil.
29 dito, 4ter Theil.
30 Homilius, Passions-Cantate, 1775.
31 Neefe, Oden v. Klopstock mit Melodien, 1776.
32 Telonius, Oden und Lieder mit Melodien, 1777.
33 Baumgarten Andromeda, ein Monodrama, 1776
34 Rust, 24 Veränderungen fürs Clavier über das Lied: Blühe liebes Veilchen, 1782
35 Vierling, 6 Sonaten fürs Clavier, 1781

36 Os-

36 Oswald, Arist oder das Ende des Gerechten, 1784
37 Schicht, Die Feyer der Christen auf Golgatha, im Clavier-Auszug.
38 Wolff, (in Stettin) Sammlung Oden und Lieder zum Singen beym Clavier und Harfe, 1777
39 Dasselbe noch einmal.
40 Moses, Versuch einiger Oden und Lieder beym Clavier rc. 1781
41 Homilius, die Freude der Hirten über die Geburt Jesu, 1777
42 Forkel, (J. N.) 6 Clavier-Sonaten, 1778
43 dito, 6 Clavier-Sonaten mit willkührlicher Begleitung, 1779
44 Kirnberger, Anleitung zur Sing-Composition mit Oden in verschiedenen Silbenmaaßen, 1782
45 Wolf, (Kapellmeister in Weimar.) Sei Sonate per il Clavicembalo solo. 1774
46 Cramer, Polyhimnia, 4ter Theil.
47 dito, 5ter Theil.
48 dito, 6ter Theil.
49 Telemann, Sonates pour 2 Fl. Trav. 2 Fl. donc. ou 2 Violoncells, eingebunden.
50 Kirnburger, Allegro für das Clav. alleine, wie auch für die Violin mit dem Violoncell.
51 Quanz, 6 Flöten Duetten und Agricola, der 21te Psalm, in einen Band eingebunden.
52 Neefe, 12 Clavier Sonaten, eingebunden.
53 Weimar, Versuch von kleinen leichten Motetten und Arien verschiedener Componisten für Schul- und Singchöre, 2ter Theil.

54 Firn-

54 Firnhaber, Collection de divers Pièces pour le Clavecin, Oeuv. VI.
55 Steinfeld, drey Sonatinen fürs Clavier, 1788.
56 dito drey Sonaten fürs Clavier, 1788.
57 Wolf, (Stolberg. Cap. Mstr.) Vermischte Clavier und Singstücke von verschiedener Art.
58 dito zwey Sonaten für das Clavier.
59 Eschstruth, (Freyh. von) Millers Lieder in Musik gesetzt, dito, Millers Lieder mit Musik und einer Einleitung.
60 Witthauer, Sechs Sonaten fürs Clavier, 1783.
61 Löhlein, sei Sonate con variate Repetizioni per il Clavicemb. Op. Seconda.
62 dito, sei Partite per il Clavicembalo, Op. III.
63 Wolf, (in Stettin) Sammlung von Oden und Liedern rc. 1777.
64 Oswald, der Christ nach dem Tode, ein Oratorium, in Clav. Auszug, 1786.
65 Rempt, Sechs Trio für die Orgel, eingebunden, 1787.
66 Steinfeldt, Sammlung moralischer Oden und Lieder zum Singen bey dem Clavier.
67 Oswald, der Christ nach dem Tode im Clavier Auszug.
68 Hœckh, Sieben Parthieen von 2 Violinen und Baß, 1761.
69 Vogler, Psalmum Miserere decantandum a quatuor Vocibus.
70 dito, deutsche Kirchenmusik zu 4 Singst. und Orgel und willkührl. rc.

71 Ko-

71 Kozeluch, Partie I. contenante trois Sonates pour le Clavecin &c.
72 dito, Partie II. contenante trois sonates pour le Clavecin, ou Piano.
73 Reichard, Lieder für Kinder aus Campens Kinderbibliothek, 3ter Theil, 1787.
74 Burmann, kleine Lieder für kleine Mädgen.
75 Gräfe, l'Amour discret.
76 Marpurg, die Kunst, das Clavier zu spielen, 2ter Theil.
77 Wenkel, Duetts für 2 Flöten traversen.
78 Telemann, Nuove Sonatine a Cemb. solo o a Fl. trav. Fl. dol. &c.
79 dito, Musique Heroique ou XII. Marches.
80 dito, sei Sonatine per il Violino e Cembalo.
81 Gebhard, eine Sonate für das Clavier.
82 Lübeck, (gewes. Organ. zu Hamb.) Clavier Uebung rc. eingeb.
83 Hertel, sei Sinfonie.
84 Telemann, 11 Clavier Fantasieen.
85 Kehl, Sonate I. a Cembalo conc. con Violino.
86 Quanz, neue Kirchen-Melodien zu Gellerts Lieder.
87 Schönfeld, neue Lieder auf das Clavier rc. 1. Theil, incomplet.
88 Gräfe, 6 Oden, von Hagedorn in Musik gesetzt, 1767.
89 dito Sonnet auf das Pastorell der Churfürstin von Sachsen.
90 dito leichte und singbare Melodien auf Gellertsche Lieder, 1780.

91 Re-

91 Renards, six Concerts a Fl. trav. avec Accomp. Oeuv. 3.
92 Ditters, Sinfonia nel Giusto di Cinque Nazioni.
93 Seyfert, 6 Sonaten für 3 Claviere mit Begleitung.
94 Berlinische Oden und Lieder mit Melodien, 2 Theile, eingebunden.
95 Oden mit Melodien, 2 Theile, eingebunden.
96 Geistliche Lieder von Dr. B. Münter in Musik gesetzt, 1 Samml.
97 dito, noch einmal.
98 dito, die 2te Sammlung.
99 Eschstruth, (Freyherr von) Versuch in Sing Compositionen mit vollständiger Begleitung des Claviers, 1781.
100 Dasselbe auf Schreibpapier.
101 Eschstruth, (Frh. v.) Gesang vor Sopran u. Tenor mit Begl. Op. II. 1782
102 dito, Lieder, Oden und Chöre mit Composition rc. Op. III. 1783
103 Wolff, (in Stettin) Sei Sonate per il Clavicemb. obl. col Violino &c. 1776
104 Hœckh, 7 Partheien von 2 Violinen u. Bass, 1761
105 Dasselbe noch einmal.
106 Hoffmeister, Prænumeration pour la Musique de la chambre, Cahier I.
107 dito, Cahier II.
108 dito, Cahier III.
109 dito, Cahier IV.
110 dito, Cahier V.

111 dito

111 dito, Cahier VII.
112 dito, Cahier VIII.
113 dito, Cahier IX.
114 dito, Cahier X.
115 dito, Cahier XI.
116 dito, Cahier XII.
117 Hoffmeister, Prænumeration pour le Forte Piano, ou Clavecin, Cahier I.
118 dito, Cahier II.
119 dito, Cahier III.
120 dito, Cahier IV.
121 dito, Cahier V.
122 dito, Cahier VII.
123 dito, Cahier VIII.
124 dito, Cahier IX.
125 dito, Cahier X.
126 dito, Cahier XI.
127 dito, Cahier XII.
128 Lieder der Deutschen mit Melodien, 1767
129 dito, 2tes Buch, 1767
130 Kriegslied, Schlachtgesang und Siegslied (von Gleim) eines preußischen Soldaten mit seines Bruders Melodien, 1757
131 Amusement des Dames, ou nouv. Recueil de Chansons.
132 Die Amerikanerinn, ein lyrisch Gemählde v. Gerstenberg, in Musik gesetzt v. J. C. F. Bach.
133 Ino, von Ramler, in Musik gesetzt und im Clavier-Auszug herausgegeben, von J. C. F. Bach.
134 Ein Heft von 43 Blättern Clavier-Sachen.

135 Drey Hefte Clavier-Sachen und Partitur-Stücke.

136 Neueste Sammlung deutscher Lieder, ein paar satyrische Blätter.

137 Erste Nachlese zur neuesten Sammlung deutscher ꝛc. gleichfalls satyrisch.

b) Geschriebene Sachen.

138 Ein Quartett für 2 Flöten, Bratsche und Baß, in Partit.

139 Eine Parthie mit 1 Hob. 1 Flöte, 2 Viol. Violonc und Baß, in Stimmen.

140 Eine Sinfonie in Stimmen.

141 Ein Trio in Stimmen.

142 Concertino für die Violine mit Begleitung in Stimmen.

143 Opera, La buona Figluola in Part.

144 Der 2te und 3te Act von einer Opera buffa und einzelne Bogen vom 1sten Act, alles in Part.

145 Ein Flöten Concert mit Begleitung, in Stimmen.

146 Ein Concert für 2 Flöten mit Begleitung, in Stimmen.

147 Eine Sonate für Flöte und Baß.

148 Misericordias von 8 Stimmen in Part.

149 Händel, auf den Tod der Königinn Caroline, in Stimmen.

150 Sanctus ab 8 Voce mit Begleitung der Instrumente, Part. und Stimmen.

151 Missa a 4 Voce e 4 Strom. col Organo, Part. und Stimmen.

152

152 Magnificat mit 8 Singst. Tromp. Pauken und übrigen Stimmen, in Partit.

153 Motetto a 2 Voce, 3 Strom. e Cont.

154 Graun, (C. H.) ein Trio für 2 Flöten und Baß.

155 dito, Trio a Violino, Violoncello o Flauto Basso e Basso.

156 Graun, (J. G.) Violin Solo.

157 dito, Trio a Violino o Flauto e Viola e Basso in Partit.

158 Pergolesi, Stabat Mater, mit deutschem Text des 51sten Psalm, in Part.

159 dito, Salve Regina, in Partitur.

160 Graun, (C. H.) Trio für 2 Flöten und Baß.

161 dito, dito.

162 dito, dito in origineller Handschrift.

163 dito, Trio für 2 Flöten und Baß.

164 Händel, Te Deum in Partitur.

165 Telemann, 2 Motetten Veni Sancte Spiritus und Lætare Juvenis.

166 dito, 2 Motetten, Laudate Jehovam und Der Herr giebt Weisheit.

167 dito, 2 Motetten, Wer weise ist, der ꝛc. und O Terra feliciſſima.

168 Telemann, 2 Motetten, Das ist ein köstlich ꝛc. und Habe deine Lust an ꝛc.

169 dito, 2 Motetten, Non œmulare &c. und Jauchzet dem Herrn ꝛc.

170 dito, 2 Motetten, Die Furcht des Herrn ꝛc. mit und ohne Instrum. Partit. und Stimmen, und Lobet den Herrn ꝛc.

171 Seyfert, 4 Motetten, mit und ohne Instrumente, Part. und Stimmen.
172 Veni, Sancte Spiritus, mit Trompeten und Pauken und andern Instrumenten, von Telemann.
173 Eine Messe in Partit. eingebunden.
174 Die Auferstehung und Himmelfahrt, in Partitur.
175 Händel, Trio a 2 Hautb. au Violino e Basso.
176 dito, Trio a 2 Trav. e Basso.
177 dito, Trio a 2 Hautb. au Violino e Basso.
178 dito, dito a 2 Ob. e Cembalo.
179 Abel, eine Sinfonie, in Part.
180 Hommert, Weihnachts-Cantate, in Partit.
181 dito, Oster-Cantate, in Part.
182 Graun, (J. G.) ein paar Lieder und dito von Kirnberger.
183 Aria und Schlußchor aus der Trauermusik des Herzogs zu Weimar und ein Præludium auf den Choral. Valet will ich dir geben rc. und einige Clavierstücke.
184 Lateinische Compositions-Regeln mit schönen Exempeln, eingeb.
185 Sinfonia ex. G. b.
186 Ein Ricercar mit 4 Subjecten.
187 Graun, (J. G.) Sinfonia, D. in Stimmen.
188 dito, dito, B. in Stimmen.
189 dito, dito, C. in Stimmen.
190 dito, dito, in Stimmen.
191 Hoffmann, Sinfonia in Stimmen.

192 Graun,

192 Graun, (J. G.) Trio a 2 Violini e Basso, Part und Stimmen.
193 Trio mit 2 Violinen und Baß, in Stimmen.
194 Graun, (J. G.) Sinfonia, D. in Stimmen.
195 2 Sanctus, in Stimmen.
196 Eine Messe ex Db. a 4 Voce.
197 Eine dito ex G.
198 Eine dito.
199 Eine dito.
200 Motetto, ich bin eine Blume rc. in Stimmen.
201 Ruhe, Kirchenstück am Palmsonntage, in Part.
202 Telemann, 2ter Theil des Oratorii auf des Westphälisch-Friedens Jubel-Musik, in Stimmen.
203 Tag, Am 1sten Pfingsttag, in Partit.
204 Altnickol, auf Mariä Reinigung, Part. und Stimmen.
205 Ruhe, auf den 18ten post Trinitatis, Partit. und Stimmen.
206 Hofmann, auf den 1sten Advent, Part. und Stimmen.
207 Rauschelbach, Weihnachtsmusik, Partit. und Stimmen.
208 Tag, den 3 Sonntag nach Trinitatis, Partit. und Stimmen.
209 Reichard, Oster Cantate, Part.
210 Goldberg, am Johannis Feste, Partit. und Stimmen.
211 Hoffmann, am Sonntage Cantate, Part. und Stimmen.
212 Am 6 post Epiphanias, Part. und Stimmen.

213 Sey-

213 Seyfert, Trauer Cantate, Partit. und Stimmen.
214 Zwey Kirchenstück von Stötzel, in Part.
215 2 dito in Part. von Stötzel.
216 Am 1. Weihnachtstage von Stötzel, in Part.
217 Tag, am 7 post Trinitatis in Part.
218 Gebel, auf Ostern, Part.
219 Am 20 post Trinit. von G. H.
220 Tag, am 6 post Trinit.
221 Nathanael, auf Himmelfahrt, Partitur und Stimmen.
222 Telemann, auf Oculi, Part. und Stimmen.
223 dito, auf Mariä Reinigung, Part.
224 dito, auf Neujahr, Part.
225 dito, auf Septuagesimä, Part.
226 dito, auf den 1sten Weihnachtstag, Part.
227 dito, auf den 1sten Advent, Part. und Stimmen.
228 Telemann, am 7 post Trinitat. in Stimmen und Part.
229 dito, am 17 post Trinitatis, dito, am 15 post Trinitatis, dito, auf Maria Heimsuchung, dito, am 3ten Pfingsttage, dito, am Johannis-Feste, Part. und Stimmen.
230 dito, am 5 post Epiphanias, in Stimmen.
231 dito, am 2 Advent, in Part.
232 dito, auf Himmelfahrt, 1759, in Part.
233 dito, dito, 1762, Part. und Stimmen.
234 dito, am 8 post Trinitat. in Stimmen.
235 dito, am 1 Advent, in Part. und Stimmen.

236 dito,

236 dito, am 6 post Trinit. in Part.
237 dito, am 3ten Advent, in Part.
238 Eine Passions Arie von Telemann, in Part.
239 Telemann, auf Mariä Verkünd. Part
240 dito, Chor: Wir giengen alle in der Irre ꝛc. in Partit.
241 dito, am 17 post Trinitatis, Part. und Stimmen
242 dito, am 3 post Trinitatis, dito, am 4 Advent, Part. und Stimmen.
243 dito, am Neujahrstage mit Tromp. u. Pauk. in Part.
244 dito, am Sonntage nach Neujahr, dito, am 20 post Trinitatis. dito, am 5 post Epiphanias, in Partitur.
245 dito, Einführungsmusik, Herrn Pastors Hornbostel, Ao. 1740, in Stimmen.
246 dito, Herrn Pastor Zimmermanns Einführungs-Musik, Ao. 1741, in Stimmen.
247 dito, Habe Acht auf dich ꝛc. eine Cantate in Partitur.
248 dito, Herrn Pastor Höpfner Einführungs-Musik, 1765, in Stimmen.
249 dito, Herrn Pastor Schlossers Einführungs-Musik, 1741, in Stimmen.
250 dito, Herrn Pastor Baumgartens Einführungs-Musik, 1758, in Stimmen.
251 dito, Herrn Pastor Hänschen, Einführungs-Musik, 1739, in Stimmen.

252 dito,

252 dito, Veni, Sancte Spiritus &c. à 4 Vocie Cont. Part. u. Stimmen.
253 Jomelli, La Passione di Giesu Cristo, in Stimmen, reichlich ausgeschrieben.
254 Pepusch, 6 Englische Cantaten, in Partitur, eingebunden.
255 Seyfert, Fantasien und Cadenzen.
256 Bertouch, (General Major) Ps. 46. Gott ist unsre Zuversicht ꝛc. mit 13 Stimmen, in Partitur.
257 Telemann, Chöre in Partitur, von 2 Jahrgängen.
258 Steffani, Duetten, in Partitur, eingebunden.
259 Amalia (Duchessa di Weimar) Sonatina a Cemb. mit Accompagnem.
260 Haidn, Quartetto, in Partitur.
261 Wolf (Capellmeister in Weimar) 2 Trii, in Partitur.
262 Pirckh, Concerto per il Cembalo &c. in Partitur.
263 Seyfert, (G. G.) Sinfonia, in Partit.
264 Derselbe, Concerto per il Cembalo e Flauto trav. in Partit.
265 Reichard, Ouvert. del Drama Le Festi Gallanti, in Stimmen.
266 Müthel, ein Clavierstück.
267 Walther, (G. G.) Preludio con Fuga.
268 Sorge, 3 Fugen, über den Namen Bach.
269 Kirnberger, Ouverture, in Partitur.

270 Te-

270 Telemann, Ouverture, in Stimmen.
271 dito, dito.
272 dito, dito.
273 dito, Ouverture Pastorelle, in Stimmen.
274 dito, Ouverture, mit 4 Stimmen, in Stimmen.
275 dito, Ouverture, in Stimmen.
276 Telemann, Ouverture, in Stimmen.
277 dito, dito.
278 dito, dito.
279 dito, dito.
280 Marcello, (Benedetto) 2 Clavier Sonaten, eingebunden.
281 dito, Sonata per il Cembalo.
282 dito, dito.
283 dito, Sonata per il Cembalo, eingebunden.
284 dito, dito.
285 Hœckh, Sieben Parthieen, in Partitur.
286 Misliewizch, 12 Trii, in Partitur.
287 Fasch, (J. F.) Trio für die concertir. Violine und Clavier.
288 Linicke, (Bernardo) 12 Trii.
289 Schulz, Sonata a 3 ex A mol, in Partit.
290 Hœckh, 4 Parthieen, in Partitur.
291 Remke, Partite diverse sopra l'Aria, Schweiget mir vom Weibernehmen ꝛc.
292 Veicker, Sonata a tre, Traverso col Basso, in Partitur.
293 Quanz, Concerto a Flauto trav. accompag. &c. in Partitur.
294 Martini, (Pater) Sonata per il Cembalo.
295 Pirckh, Sinfonia, in Stimmen.

296 dito.

296 dito, dito ex b.
297 Gebel, (G.) 2 Sinfonieen, in Stimmen.
298 Wagenſeil, ein Clavier Concert, mit Begleitung in Stimmen.
299 Riegel, Concerto ex D. a Alto Violino oblig. accompag. &c. in Stimmen.
300 Stamitz, ein Violin Concert mit Begleitung, in Stimmen.
301 Wanſchütz, ein Trio, in Stimmen.
302 Steinmetz, ein Clavier Trio, in Stimmen.
303 Krebs, 2 Trii, in Stimmen.
304 Hoffmann, (Leopold) Sonata a 2 Flaut. trav. e Baſſo, in Stim.
305 Canabich, Quintetto, in Stimmen.
306 dito, dito.
307 Haidn, Gaſſatio und Quartett, in Partitur.
308 Haſſe, Aria: Quanto mai felice ſiete &c. in Stimmen.
309 Roy, Sinfonia, in Stimmen.
310 Ditters, (Carlo) Solo Violino con Baſſo, in Stimmen.
311 Pugnani, ein Violin Concert mit Begleitung, in Stimmen.
312 Hoffmann, (Leopold) Sonaia a 2 Fleut. trav. e Baſſo, in Stimmen.
313 Phegelin, ein Violoncell Concert mit Begleitung in Stimmen.
314 Cramer, ein Violin Solo.
315 Haidn, Gaſſatio und Quartett, in Partitur.
316 Neruda Trio, mit 2 Violinen und Baß, in Stimmen.
317 Kirnberger, Ino eine Cantate, in Stimmen.
318 Haſſe, 2 Chöre aus der Oper Iſigenia, in Stimmen.
319 Martini, (Pater) Duetto a 2 Cant. Lonta del ſuo Bene &c. in Partit.
320 Haſſe, Aria, Ombra cara &c. aus der Oper Didone.

321 Uhde, Soliloquio di Artabano, in Part.
322 Graun, Aria, ſe dopo Morte &c. aus der Oper Iſigenia.
323 Graun, Aria: Qui quel Piacer &c. aus der Oper Armida.
324 Kleinknecht, Sonata a 3 Flaut trav. Oboe e Baſſo, in Stimmen.
325 Haſſe, ein Concert für 2 Flöten, Violinen, Bratſche und Baß, in Stimmen.
326 Graun, ein Concert für 2 Flöten mit Begleitung, in Stimmen.
327 dito, Cantata: Che colpo e queſto &c. aus der Oper Cinna in Stimmen.
328 dito, Aria: Non ſempre un cor &c. aus der Oper Cinna, in Stimmen.
329 Kühnau, Das Weltgericht, ein Singſtück in Part. eingeb.
330 Telemann, Ein Seſtett, in Partitur.
331 dito, dito,
332 dito, dito,
333 Seyfert, Am Kinder Friedensfeſt, in Partit. 1756
334 dito, Groſſes Friedensfeſt, in Part. 1756
335 Stölzel, eine Canoniſche Meſſe mit 8 Singſtimmen und Baß, in Part.
336 Graun, Rodelinde in Part. etwas incomplet.
337 Händel, Trio ex Gb.
338 Stölzel, eine Meſſe in Partitur.
339 Telemann, ein Quartett in Stimmen.
340 dito, dito,
341 dito, dito,
342 dito, dito,
343 Jomelli, Libera me &c. ein Singſtück in Partitur.
344 Nopitſch, Die ſieben Namensbuchſtaben des hamb. Cap. Mſtrs C. F. E. B. A. C. H. in einer Clav. Sinfonie vorgeſtellt.

345 Kuhnau, einige Stücke für die Violine und 2 Lieder.
346 Aria: Jo sento che in Petto &c. Partit. und Stimmen.
347 Ein Violin Solo.
348 Telemann, 2 Motetten, O Gott, du frommer ꝛc. und Laudate Dominum, beyde mit und ohne Instrumenten in Partit. und Stimmen.
349 Ein Heft Clavierstücke.

c) Musikalische Bücher.

350 Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, 1stes Stück, geheftet.
351 dito, 2tes Stück. dito, 3tes Stück, dito, 4tes Stück, geheftet.
352 Kirnberger, Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition ꝛc. 1782, ungebunden.
353 Knecht, Vertheidigung der Voglerschen Theorie, ungebunden.
354 Marpurg, die Kunst das Clavier zu spielen, 2r Theil, Ueber Herrn Nichelmanns Traktat von der Melodie, Thomas, praktische Beyträge zur Geschichte der Musik, Eschstruth, Musikalische Bibliothek, mit den Noten 1stes und 2tes Stück, alle ungebunden.
355 Forkels, genauere Bestimmung einiger musikal. Begriffe, Desselben Musikalischer Almanach, auf das Jahr 1789, der Bogen F. fehlt, Burneys, Tagebuch einer Musikal. Reise, 1r und 2r Band, alle ungebunden.
356 Vierstimmig gesetzte Choräle für die Rumbaumsche Armenschule, 1stes Stück 2 mal, geheftet.
357 Heinechen, der General Baß in der Composition ꝛc. in Lederb.
358 Prætorius, (Michael) Syntagma Musica, in Pergament.

359 dito,

359 dito, Tomus Secundus & Tertius.
360 Mathesen, Grundlage einer Ehrenpforte ꝛc. in Leder.
361 Musica Mechanica Organoedi, von M. J. L. Albrecht, 2 Theile, und musikalisches Siebengestirn von M. J. Adlung in einen Band.
362 Hamburgisches vollkommnes musikal. Choral-Buch von G. Bronner, 1715, in Leder.
363 Buttstett, Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica &c. in Pergament.
364 Syntagmatis Musici &c. 2ter Theil, in Pgmt.
365 Röllig, über die Harmonika, ein Fragment.
366 Thilonac, Werner Fabricius Lebenslauf ꝛc.
367 Geier, Heinrich Schützens Lebenslauf ꝛc.
368 Musico, Theologia &c. von M. Schmidt. 2) Historische Nachrichten von den Akademischen Würden in der Musik v. Oelrich. 3) Mermet Abhandlung von dem Verderben des Geschmacks in der franz. Musik. 4) Sorge, Anweisung zur National Rechnung. 5) Desselben Untersuchung der Schröterischen Claviertemperatur, in einen Band.
369 Von der Musikalischen Poesie, Papph.
370 M. J. Adlungs Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit ꝛc. Papph.
371 S. Metaphrastes Legende einiger Musikheiligen.
372 De Poematum Cantu et Viribus Rythmi, in Pergament.
373 Reichardt, Ueber die Pflichten des Ripien Violinisten.
374 Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 1ster Band. 2) Musikalische Bibliothek, des 4ten Bandes, 1ster Theil in ein Buch, Papph.
375 dito, Historisch-Kritische Beyträge ꝛc. 3r Band.
376 dito, 4ter Band.

377 For-

80 Musikalien.

377 Forkel, Musikalisch-Kritische Bibliothek, 1r Band, Papb.
378 dito, 2ter Band, Papb.
379 dito, 3ter Band, Papb.
380 Klein, Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik, Papb.
381 Händels, Jugend, dargestellt von Reichardt.
382 Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 1 B. Pappb.
383 Burneys, Nachricht von Händels Lebensumständen ꝛc. Ppb.
384 Scheibe, Ueber die musikalische Composition, 1r Theil, Ppb.
385 Musikalischer Allmanach, aufs Jahr 1782. und Musikalischer Allmanach für Deutschland, auf das Jahr 1782. Ppb.
386 Musikal. Künstler Allmanach aufs Jahr 1783. und Musikal. Allmanach für Deutschland, aufs Jahr, 1783. Ppb.
387 Musikal. Allmanach aufs Jahr 1784. und Musikalischer Allmanach für Deutschland, aufs Jahr 1784. Ppb.
388 Ueber Danziger Musik und Musiker, 1785
389 Händels Lebensbeschreibung ꝛc. übersetzt v. Mattheson, Pappb.
390 Sichtbare und unsichtbare Sonnen- und Mond-Finsternisse des Musikallmanachs, 1782. ꝛc.
391 Baron, Historisch, theorethisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, Ppb.
392 Gerstenbüttelscher Catalogus.
393 Gesang-Buch von J. Rist mit Melod. von J. Schopp, in Leder.
394 Gesang-Buch von J. Rist, mit Melod. von Th. Sellius, in Leder.
395 Gesang-Buch von Dr. M. Luther, mit Melod. von Crüger, in Leder.

Register zum Katalog der „Bachschen Auction" von 1789

Die Autorennamen wurden standardisiert, die Nummern entsprechen den Katalognummern.
? Zuweisung unsicher
* Exemplar aus der „Bachschen Auction" erhalten, siehe Tabelle

Abel, Karl Friedrich (1723–1787) 179?
Adlung, Jakob (1699–1762) 361.1, 361.2, 370
Agricola, Johann Friedrich (1720–1774) 51.2
Albrecht, Johann Lorenz (1732–1773) 361.1
Altnickol, Johann Christoph (1719/20–1759) 204
Anna Amalie, Herzogin von Sachsen-Weimar (1739–1807) 259
anonym 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148*, 150*, 151*, 152*, 153*, 173, 174, 183*, 184, 185, 186, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 212, 219*, 347, 349, 364, 369, 372, 374.2, 385, 386, 387, 388, 390; siehe auch unter varii

Bach, Johann Christoph Friedrich (1732–1795) 98, 132, 133
Bach, Johann Ernst (1722–1777) 183*?
Baron, Ernst Gottlieb (1696–1760) 391
Baumbach, Friedrich August (1753–1813) 7
Baumgarten, Karl Friedrich (um 1740–1824) 33
Bertouch, Georg von (1668–1743) 256
Bollioud de Mermet, Louis (1709–1794) 368.3
Bronner, Georg (1666–1720) 362
Burmann, Gottlob Wilhelm (1737–1805) 74
Burney, Charles (1726–1814) 355.3, 383
Buttstedt, Johann Heinrich (1666–1727) 363
Cannabich, Christian (1731–1798) 305, 306
Cramer, Carl Friedrich (1752–1807) 46, 47, 48 (siehe auch Kunzen, Schulz, Naumann)
Cramer, Wilhelm (1745–1799) 314?
Crüger, Johann (1598–1662) 395
Dittersdorf, Carl Ditters von (1739–1799) 310, 92
Durante, Francesco (1684–1755) 148*
Eschstruth, Hans Adolph Friedrich (1756–1792) 59, 99, 100, 101, 102, 354.4
Fasch, Johann Friedrich (1688–1758) 287
Firnhaber, Johann Christian (2. Hälfte 18. Jh.) 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 54
Forkel, Johann Nikolaus (1749–1818) 42, 43, 355.1, 355.2, 377, 378, 379, 382, 385.2, 386.2, 387.2
Gebel, Georg (1709–1753) 218?, 297?
Gebhard, Johann Gottfried (2. Hälfte 18. Jh.) 81
Geier, Martin (1614–1680) 367
Gerstenbüttel, Joachim (gest. 1721) 392?
Goldberg, Johann Gottlieb (1727–1756) 210*
Gräfe, Johann Friedrich (1711–1787) 75, 88, 89, 90
Graun, Carl Heinrich (1703/4–1759) 26, 27, 28, 29, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 322, 323, 326?, 327, 328, 336
Graun, Johann Gottlieb (1702/3–1771) 156, 157, 182.1, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 326?
Händel, Georg Friedrich (1685–1759) 149, 164, 175, 176, 177, 178, 337
Hasse, Johann Adolph (1699–1783) 308, 318, 320, 325
Haydn, Joseph (1732–1809) 260?, 307?, 315?
Heinichen, Johann David (1683–1729) 357
Hertel, Johann Wilhelm (1727–1789) 83
Hillmer, Gottlob Friedrich (1756–1835) 3
Hingelberg, Johann Gottfried (2. Hälfte 18. Jh.) 388
Höckh, Karl (1707–1773) 68, 104, 105, 285, 290
Hoffmann (18. Jh.?, Bachs Bassist?) 191?, 206, 211
Hoffmeister, Franz Anton (1754–1812) 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127
Hofmann, Leopold (1738–1793) 191?, 304, 312
Homilius, Gottfried August (1714–1785) 30, 41, 219*
Hommert (18. Jh.) 180, 181

Ivanschiz, Amandus (Mitte 18. Jh.) 301?
Jommelli, Nicolò (1714–1774) 253, 343
Kehl, Johann Balthasar (1725–1778) 85
Kerll, Johann Caspar (1627–1693) 150*
Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783) 8, 44, 50, 182.2, 269, 317, 352
Klein, Johann Joseph (1740–1823) 380
Kleinknecht, Jakob Friedrich (1722–1794) 324?
Knecht, Justin Heinrich (1752–1827) 353
Kozeluch, Leopold Anton (1747–1818) 71, 72
Krause, Christian Gottfried (1717–1770) 369
Krebs, Johann Ludwig (1713–1780) 303
Krohn, Caspar Daniel (gest. 1801) 25
Kühnau, Johann Christoph (1735–1805) 329, 345*
Kuhnau, Johann (1660–1722) 6
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius (1761–1817) 46
Leopold, Georg August Julius (18. Jh.) 354.2?
Le Roy, Philippe (Mitte 18. Jh.) 309?
Linicke, Christian Bernhard (1673–1751) 288
Löhlein, Georg Simon (1725–1781) 61, 62
Lübeck, Vincent (1654–1740) 82
Luther, Martin (1483–1546) 395
Marcello, Benedetto (1686–1739) 280, 281, 282, 283, 284
Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795) 5, 76, 354.1, 371, 374.1, 375, 376
Martini, Giovanni Battista (1706–1784) 294, 319
Mattheson, Johann (1681–1764) 360, 389
Megelin, H. 313
Mermet siehe Bollioud de Mermet
Metaphrastes siehe Marpurg
Mislivecek siehe Myslivecek
Mizler, Lorenz Christoph (1711–1778) 374.2
Moses, Johann Gottfried (1751–1786) 40
Müthel, Johann Gottfried (1728–1788) 266
Myslivecek, Josef (1737–1781) 286
Nathanael (18. Jh.?) 221
Naumann, Johann Gottlieb (1741–1801) 48
Neefe, Christian Gottlob (1748–1798) 31, 52
Neruda, Johann Baptist (um 1707–um 1781) 316
Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm (1758–1824) 344*
Oelrichs, Johann Carl Conrad (1722–1789) 368.2
Oswald, Heinrich Siegmund (geb. 1751) 36, 64, 67
Pepusch, Johann Christoph (1667–1752) 254
Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736) 153*, 158, 159
Pez, Johann Christoph (1664–1716) 151*
Phegelin s. Megelin
Pirckh, Wenzel Raimund (1718–1763) 262, 295, 296
Praetorius, Michael (1571–1621) 358, 359, 364?
Pugnani, Gaetano (1731–1798) 311

Quantz, Johann Joachim (1697–1773) 51.1, 86, 293
Rauschelbach, Justus Theodor (18. Jh.?) 207
Reichardt, Johann Friedrich (1752–1814) 21, 22, 73, 209, 265, 350, 351, 373, 381, 385.1, 386.1, 387.1
Reinagle, Alexander (1756–1809) 9
Reinards, William (2. Hälfte 18. Jh.) 91
Reinken, Jan Adam (1623–1722) 291
Rembt, Johann Ernst (1749–1810) 65
Renards siehe Reinards
Riegel, Heinrich Joseph (1741–1799) 299?
Rist, Johann (1607–1667) 393, 394
Röllig, Karl Leopold (gest. 1804) 365
Roy siehe Le Roy
Ruhe, Wilhelm (18. Jh.?) 201, 205
Rust, Friedrich Wilhelm (1739–1796) 34
Scheibe, Johann Adolph (1708–1776) 384
Schicht, Johann Gottfried (1753–1823) 37
Schmidt, Johann Michael (1728–1799) 368.1
Schönfeld, Johann Ferdinand (1750–1821) 87
Schop, Johann (gest. 1667) 393
Schulz, Johann Abraham Peter (1747–1800) 23, 24, 47, 289?
Selle, Thomas (1599–1663) 394
Seyfert, Johann Gottfried (1731–1772) 17, 18, 19, 20, 93, 171, 213?, 255, 263, 264, 333, 334
Sorge, Georg Andreas (1703–1778) 268, 368.4, 368.5
Stamitz, Carl (1746–1801) 300?
Steffani, Agostino (1654–1728) 258
Steinfeld, Albert Jakob (1741–1815) 55, 56, 66
Steinmetz, Johann Erhard (Mitte 18. Jh.) 302
Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749) 214, 215, 216, 335, 338
Stötzel siehe Stölzel
Tag, Christian Gotthilf (1735–1811) 203, 208, 217, 220
Telemann, Georg Philipp (1681–1767) 49, 78, 79, 80, 84*, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 202, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235*, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 257, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 330, 331, 332, 339, 340, 341, 342, 348
Telonius, C. G. (18. Jh.) 2, 32
Thilo, Johann (1637–1681) 366
Thilonac siehe Thilo
Thomas, Christian Gottfried (1748–1806) 354.3
Uhde, Johann Otto (1725–1766) 321
varii 94, 95, 96, 97, 128, 129, 131, 356; siehe auch unter anonym
Veicker (18. Jh.?) 292
Vierling, Johann Gottfried (1750–1813) 35
Vogler, Georg Joseph (1749–1814) 69, 70
Voss, Isaac (1618–1689) 372

Wagenseil, Georg Christoph (1715–1777) 298
Walther, Johann Gottfried (1684–1748) 267
Wanschütz siehe Ivanschiz
Weimar, Amalia von siehe Anna Amalie
Weimar, Georg Peter (1734–1800) 53
Wenkel, Johann Friedrich Wilhelm (1743–1803) 4, 77
Witthauer, Johann Georg (1751–1802) 60
Wolf, Ernst Wilhelm (1735–1792) 45, 261
Wolf, Georg Friedrich (1762–1814) 57, 58
Wolff, Christian Michael (1707–1789) 38, 39, 63, 103
Zinck, Hardenack Otto Conrad (1746–1832) 1

Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten
Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik

Von Kirsten Beißwenger (Göttingen)

Die intensive Beschäftigung mit den fremden Werken aus Bachs Notenbibliothek hat in der Forschung noch keine allzu lange Geschichte. Nachdem Wilhelm Rust den ersten größeren Katalog von fremden Werken aus Bachs Bibliothek vorgelegt[1] und Philipp Spitta eine Auswahl des Repertoires in seiner Bach-Monographie behandelt hatte, wurden die Werke in den folgenden Jahrzehnten nur wenig beachtet. Vereinzelt steht Karl Gustav Fellerers Untersuchung zu Bachs Bearbeitung der „Missa sine nomine" von Giovanni Pierluigi da Palestrina.[2] Erst nach dem Zweiten Weltkrieg sind die fremden Kompositionen stärker ins Blickfeld der Forschung gerückt: es erschienen Beiträge zu einzelnen Werken oder Werkgruppen aus der Notenbibliothek, etwa zum „Acroama Missale" von Giovanni Battista Bassani,[3] zu Bachs Bearbeitung des „Stabat Mater" von Giovanni Battista Pergolesi[4] oder zu den Kantaten Johann Ludwig Bachs.[5] Die lateinische Kirchenmusik ist in Christoph Wolffs 1968 erschienener Dissertation „Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs"[6] katalogmäßig erfaßt; hier ist ferner ein Grundstein zur analytischen Auswertung der fremden Werke gelegt. Die von Bach aufgeführten Passionsmusiken sind von Andreas Glöckner untersucht und in einem Aufführungskalender zusammengefaßt worden.[7] Fast alle genannten Beiträge behandeln zwar die Frage nach Bachs Umgang mit den fremden Werken, gleichwohl ist sie noch nicht methodisch erschöpfend angegangen worden. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Methoden zu erweitern, mit denen sich Bachs Eingriffe in fremde Notentexte erkennen lassen.

Es ist bekannt, daß Bach in viele Kompositionen bearbeitend eingegriffen hat. Seine Eingriffe lassen sich in sechs Kategorien unterscheiden. Die vorgenommene Kategorisierung richtet sich danach, inwieweit sich Bach vom vorgegebenen Notentext entfernt hat.

---

[1] BG XI/1, Vorwort, S. XIVf.

[2] *J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, BJ 1927, S. 123–132.

[3] G. von Dadelsen, *Eine unbekannte Messenbearbeitung Johann Sebastian Bachs*, in: Fs. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1962, S. 88–94; Wiederabdruck in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982*, Laaber 1983, S. 68–74.

[4] E. Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, BJ 1961, S. 35–51; A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100.

[5] W. H. Scheide, *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach*, BJ 1959, S. 52–94, Teil II, BJ 1961, S. 5–24, Teil III, BJ 1962, S. 5–32; K. Küster, *Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1989, S. 65 bis 106.

[6] *Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.; im folgenden: Wolff StA).

[7] *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119.

1. Bach beseitigt beim Kopieren Schreib- und Satzfehler.
2. Bach richtet die Werke für seine Aufführungen ein. Dabei werden sie durch verstärkende Instrumentalstimmen bereichert.
3. Bach ändert den Notentext und greift damit substantiell in die fremde Komposition ein. Dabei kann es sich um die Veränderung eines Tones, um die Hinzufügung einzelner Takte innerhalb eines Satzes handeln, aber auch um Neukompositionen. Durch diese wird entweder die betreffende fremde Komposition um Satzteile erweitert oder ein originaler Satz durch einen von Bach komponierten ersetzt.
4. Bach ergänzt die Werke mit weiteren Sätzen dritter Komponisten.
5. Bach parodiert fremde Werke.
6. Bach bearbeitet Werke anderer Komponisten. Unter dieser Rubrik sind nur die Werke zusammenzufassen, bei denen die vorgegebene musikalische Substanz erhalten geblieben, aber anderen Aufführungsbedingungen angepaßt worden ist. Hierzu zählen die Konzertbearbeitungen für Orgel und Cembalo nach Werken von Antonio Vivaldi, Giuseppe Torelli, Alessandro und Benedetto Marcello, Johann Ernst von Sachsen-Weimar und Georg Philipp Telemann (BWV 592–596 und BWV 972–987). Ferner gehört dazu das Konzert für vier Cembali und Streicher, a-Moll (BWV 1065), nach Vivaldis Konzert für vier Violinen und Streicher, h-Moll (RV 580), bei dem die orchestrale Besetzung erhalten geblieben ist.

Dieses weit gefächerte Spektrum an Bearbeitungsmöglichkeiten hat die Annahme entstehen lassen, daß Bachs Abschriften nur selten notengetreue Wiedergaben der Werke sind.[8] Um die Veränderungen herauszukristallisieren, ist methodisch meist so vorgegangen worden, daß Bachs Abschriften mit vorhandenen Konkordanzquellen (Drucken wie Handschriften) verglichen worden sind.[9] In einigen Ausnahmefällen konnten die aus Bachs Bibliothek selbst stammenden Quellen eines Werkes eine Aussage über das Ausmaß ihrer Bearbeitung beisteuern.[10] Diese Methode des Vergleichens ist aber dann nicht mehr anwendbar, wenn außer der Bachschen Quelle keine weitere bekannt ist. Bei einer Anzahl von Abschriften ist deshalb die Frage noch immer ungeklärt,

[8] Diese Annahme ist beispielsweise von A. Glöckner verbalisiert worden, vgl. a.a.O., S. 89; vgl. auch A. Dürr, *Zur Echtheitsfrage bei J. S. Bach*, in: Musica 7, 1953, S. 295.

[9] Beispielsweise beim Kyrie der Missa San Lamberti von Johann Christoph Pez, BWV Anh. 24 (DSB *P 13*, S. 39–44, originaler Stimmensatz SPK *St 327*), vgl. H.-J. Schulze, *Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24*, Mf 14, 1961, S. 328f., oder bei der Kammerkantate für Sopran „Armida abbandonata" von Georg Friedrich Händel, vgl. O. Bill, *Die Liebesklage der Armida. Händels Kantate HWV 105 im Spiegel Bachscher Aufführungspraxis*, in: Georg Friedrich Händel. Ausstellung aus Anlaß der Händel-Festspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe 1985, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe, Karlsruhe 1985, S. 25–40.

[10] So beim „Suscepit Israel" aus dem Magnificat von Antonio Caldara, vgl. Wolff StA, S. 21ff., oder bei der Missa „Allein Gott in der Höh sei Ehr", von Johann Ludwig Bach (BWV Anh. 166), vgl. M. Helms NBA II/2, Krit. Bericht, S. 205–209. Zur Identifizierung des Komponisten vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Vokalwerke in den nichtthematischen Katalogen des Hauses Breitkopf aus den Jahren 1761 bis 1836*, in: Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27. 8.–1. 9. 1987, Vol. II, Turin 1990, S. 57f.

ob und inwieweit Bach in den Notentext eingegriffen hat. Dabei handelt es sich überwiegend um lateinische, meist anonym überlieferte Kirchenmusik[11]:
Mit Verfassernamen überlieferte Werke:
Johann Baal, Missa A-Dur (Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers, 1714–1717, DSB *Mus. ms. 30091*)
Marco Gioseffo Peranda, Kyrie C-Dur (Stimmen von der Hand eines unbekannten Kopisten, um 1709,[12] SPK *Mus. ms. 17079/10*)
Johann Hugo von Wilderer, Missa (Kyrie und Gloria) g-Moll (Partitur von der Hand Christian Gottlob Meißners und Johann Sebastian Bachs, 1725 bis 1729[12a], DSB *Mus. ms. 23116/10*)
Anonym überlieferte Werke:
Missa (Kyrie und Gloria) C-Dur (BWV Anh. 25, Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1740–1742, Stadtarchiv Leipzig, aus Besitz Breitkopf & Härtel, *Mus. ms. 9*)
Missa (Kyrie und Gloria) c-Moll (BWV Anh. 29, nur Violoncello-Continuostimme von Johann Sebastian Bachs Hand erhalten, um 1714–1717, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *St 547*)
Missa (Kyrie und Gloria) G-Dur (BWV Anh. 167, Partitur von der Hand eines Kopisten[13] und Johann Sebastian Bachs, Anfang um 1732–35 und Fortsetzung 1738–1739, SPK *P 659*)
Sanctus d-Moll (BWV 239, Partitur und Stimmen von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1738–1741, DSB *P 13*, S. 25–26, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *St 113*)
Sanctus G-Dur (BWV 240, Partitur von Johann Sebastian Bach um 1742 geschrieben, DSB *P 13*, S. 21–24, von Hauptkopist I um 1742 angefertigter Stimmensatz, DSB *St 115*)
Magnificat C-Dur (BWV Anh. 30, Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1742, DSB *P 195*)
Woran insgesamt kann man nun aber Bachs Änderungen erkennen? Diese Frage läßt sich in den für die Untersuchung vorgesehenen Werken nur anhand des äußeren Erscheinungsbildes der Quelle klären. Hierbei ist auf folgendes zu achten[14]:
– auf Bachs Schrifttypen

---

[11] Die Angaben über die Entstehungszeiten sind, wenn nicht anders vermerkt, NBA IX/2 (Y. Kobayashi) entnommen.

[12] Vgl. meine Dissertation über Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek (Göttingen 1990).

[12a] Zur Datierung vgl. ebd.

[13] Bei diesem Schreiber handelt es sich um Anonymus 20, der an der Herstellung folgender Abschriften beteiligt war: Stimmensatz der Missa h-Moll (Kyrie und Gloria, BWV 232[I]), Dresden, Sächsische Landesbibliothek *Mus. 2405-D-21*, A. Lotti, „Missa a 4, 5 et 6 voci", DSB *Mus.ms. 13161*, und Kantate „Erwünschtes Freudenlicht" (BWV 184), SPK *P 77*, S. 1–2. Zum Schreiber vgl. TBSt 4/5 und *J. S. Bach. Missa h-Moll. BWV 232[I]. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze*, Neuhausen–Stuttgart 1983, Kommentar, S. 5.

[14] Bei den Werken, bei denen es zur Feststellung von Bachs Änderungen notwendig ist, werden über die philologischen Untersuchungsmethoden hinaus auch analytische Aspekte berücksichtigt.

– auf Korrekturen
– auf die an der Kopie beteiligten Schreiber.[15]

In die Überlegungen muß auch die Frage einbezogen werden, nach welcher Vorlage – ob nach Partitur oder Stimmen – die jeweilige Kopie angefertigt worden ist.[16]

Die Methode soll an einigen Werken veranschaulicht werden, zu denen Konkordanzen oder gar Bachs direkte Vorlagen bekannt sind. Hierbei werden 1. auch solche Werke berücksichtigt, bei denen die Veränderungen bereits durch den Konkordanzvergleich erschlossen worden und somit bekannt sind, und 2. auch solche, die nicht der vokalen lateinischen Kirchenmusik angehören. Wir wenden uns zunächst den von Bach angefertigten Kopien zu. Danach werden die Handschriften betrachtet, die durch Kopistenhand unter Mitwirkung Bachs entstanden sind. Im letzten Kapitel des Aufsatzes wird schließlich die singulär überlieferte Kirchenmusik besprochen.

Abschriften von Bachs Hand

Bachs Schrifttypen

Bachs Schrift ist in den Arbeiten von Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi und Robert L. Marshall so eingehend erforscht worden,[17] daß wir uns hier auf eine zusammenfassende Darstellung derjenigen Merkmale beschränken, deren Kenntnis zum besseren Verständnis des folgenden dient: Bachs Schrift – besonders die seiner mittleren Lebensjahre – läßt sich grob in zwei Typen einteilen: die Gebrauchsschrift (schnelle, flüchtige Schrift) und die Kalligraphie (saubere, gut lesbare Schrift, meist in Reinschriften verwendet). In der Gebrauchsschrift sind die Noten rechts geneigt, die Hälse der abwärts kaudierten „schwarzen" Noten sind rechts aus dem Notenkopf gezogen, die Achtelfähnchen sind dick und etwas steif. In der Kalligraphie hingegen stehen die Hälse der abwärts kaudierten „schwarzen" Noten an der linken Seite des Notenkopfes, die Achtelfähnchen sind schwungvoll im Bogen aus dem Notenhals herausgezogen, die Hälse sind senkrecht plaziert. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist schließlich der C-Schlüssel, der in der Gebrauchsschrift in der Hakenform geschrieben ist, während ihm in der Kalligraphie die zweiteilige Zierform eigen ist.

---

[15] Die Kopierarbeiten sind bei den betreffenden Werken zum Teil von Bach selbst, zum Teil von Kopisten in Zusammenarbeit mit Bach ausgeführt worden.

[16] Abschriften können sowohl nach Partitur- als auch nach Stimmenvorlagen angefertigt worden sein, was üblicherweise an verschiedenen Details erkennbar ist. Da für die Veränderung eines Werkes die Gesamtheit überblickbar sein muß, ist das Vorhandensein einer Partitur als Vorlage eine notwendige Voraussetzung. War dies nicht der Fall, so mußte, ehe grundlegende Eingriffe durchgeführt werden konnten, das Stimmenmaterial spartiert werden. In diesem Fall sind Änderungen zwangsläufig mit Korrekturen verbunden.

[17] G. von Dadelsen, TBSt 4/5; A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984; Y. Kobayashi, *Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 457–463; ders., *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel 1989 (NBA IX/2); Kobayashi Chr; R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Bd. I, Princeton 1972, S. 4 (im folgenden Marshall I).

Bach hat die Wahl des Schrifttypus meist davon abhängig gemacht, ob er ein Werk abgeschrieben oder neu komponiert hat. Das bedeutet: ist in einer Partitur Gebrauchsschrift anzutreffen, liegt vermutlich eine Neukomposition vor. Bach fällt allenfalls in diese Schrift, wenn er schnell und flüchtig abschreibt. Bei der Kalligraphie kann es sich um die Abschrift einer bereits vorliegenden Komposition handeln, um eine mit Hilfe von Skizzen sauber geschriebene Erstniederschrift oder um die Anfertigung einer Parodie.

Allerdings können in den Handschriften, die in den späteren 1730er, besonders aber in den späten 1740er Jahren entstanden sind, von Ausnahmen abgesehen, aus dem Schriftbild keine Rückschlüsse auf unsere Frage gezogen werden. In dieser Zeit kennt Bachs Schrift nämlich keine Unterscheidung mehr in Kalligraphie und Gebrauchsschrift.

Wie aufschlußreich eine Analyse des Schriftbildes unter dem Gesichtspunkt der Schrifttypen ist, läßt sich an der Kopie der Missa c-Moll (BWV Anh. 26) von Francesco Durante[18] (1684–1755) erkennen. Die Messe ist in einer von Bach zwischen 1727 und 1732 angefertigten Partiturabschrift[19] überliefert. In dieser Handschrift ist der Mittelteil des Kyrie ausdrücklich als Komposition Bachs durch die Angabe *Christe di Bach* ausgewiesen.[20] Doch ist die Urheberschaft dieses Satzes nicht nur durch den Namenszug verbürgt, sondern auch durch den Schriftbefund: Während die Christe-Abschrift in Gebrauchsschrift durchgeführt worden ist, wendet Bach in den anderen Sätzen die Reinschrift an.

Faksimile 1a–b: Kyrie der Missa c-Moll von Durante (s. Seite 132-133)

Allerdings ist in den anderen Sätzen der kalligraphische Schrifttypus nicht durchgängig beibehalten. Auch sind insbesondere im Kyrie II auffällige Korrekturen vorhanden, so daß weitere Eingriffe in die Messe denkbar sind.

Daß zwei verschiedene Schrifttypen in ein und derselben Partitur erscheinen, ist nichts Außergewöhnliches. Insbesondere treten solche Fälle auf, wenn Bach aus Parodiegründen vorhandene Kompositionen ändert. Beim abgeschriebenen Teil bedient er sich der Kalligraphie, beim neukomponierten der Gebrauchsschrift.[21] Für unsere Untersuchungen bedeutet dies verallgemeinernd: Trifft man in einem von Bach abgeschriebenen Werk über einen längeren Abschnitt hinweg die Gebrauchsschrift an, so deutet dies auf eine Neukomposition Bachs,[22] findet man hingegen die Kalligraphie, so weist dies auf ein unverändert kopiertes Werk.

---

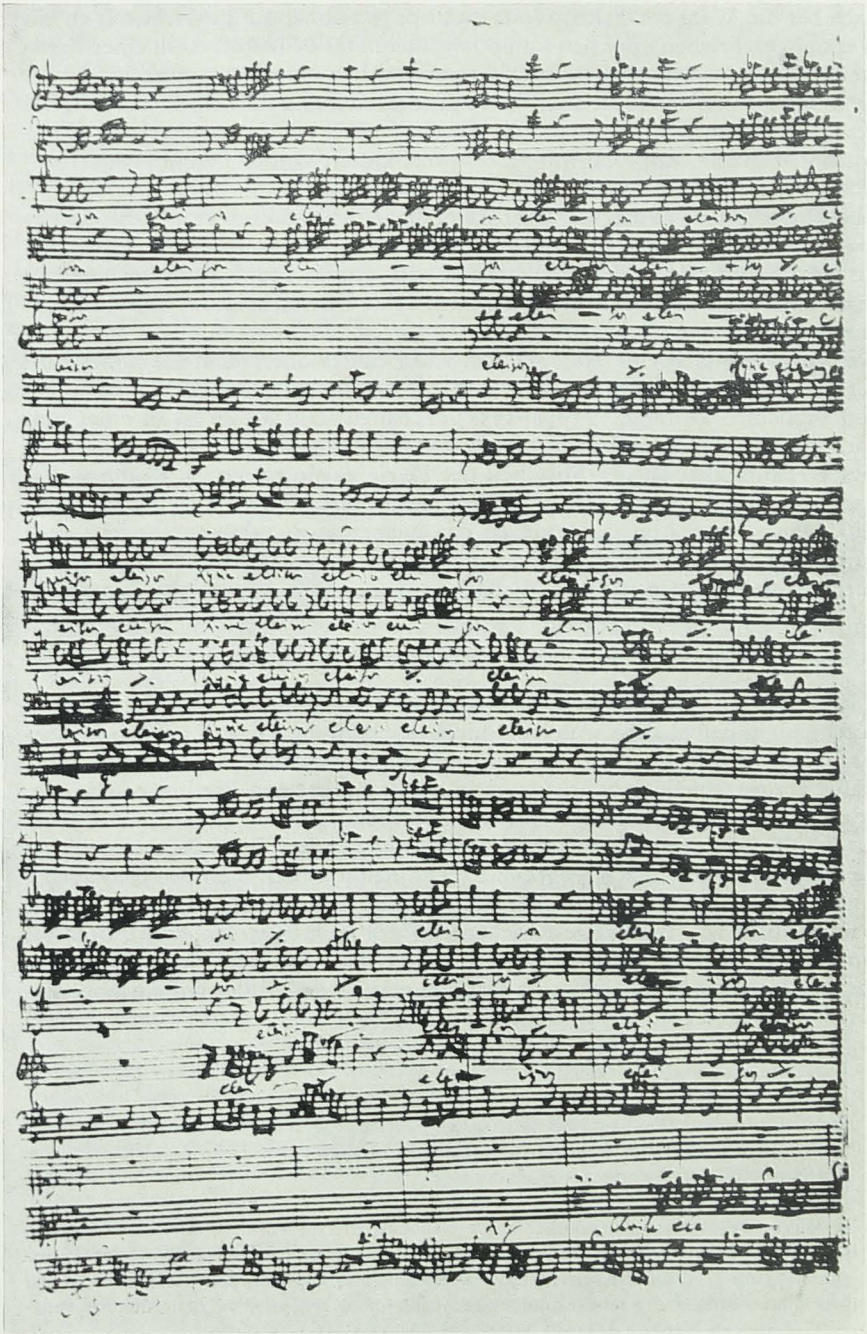
[18] Zur Identifizierung des Komponisten vgl. H.-J. Schulze, a.a.O. (Fußnote 10).

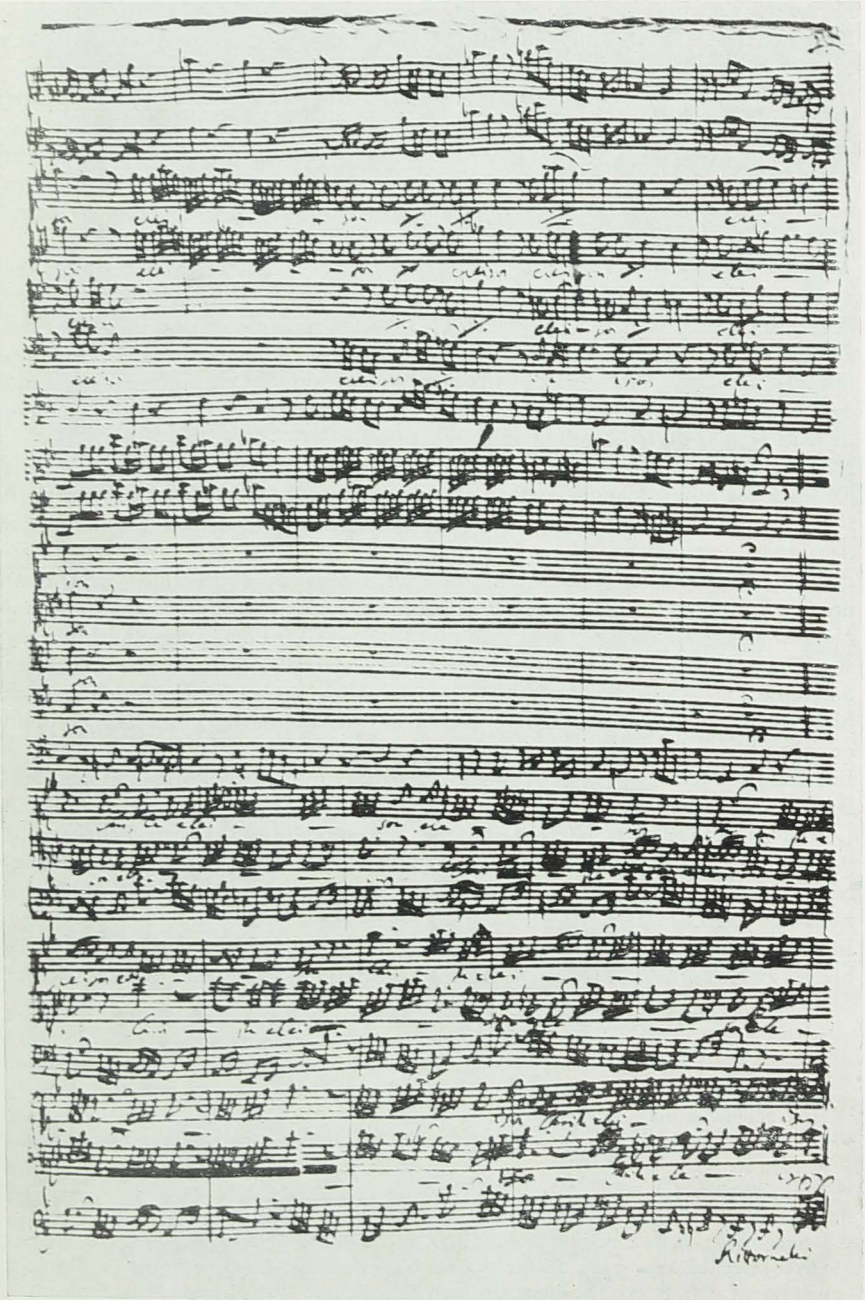
[19] Breitkopf & Härtel, *Mus.ms.* 10, z. Z. Stadtarchiv Leipzig.

[20] Der Satz ist im BWV unter der Nummer 242 erwähnt.

[21] Marshall I, S. 23ff.

[22] Bei Werken, die in Bachs späten Lebensjahren abgeschrieben worden sind, ist die Möglichkeit zur schrifttypologischen Unterscheidung nicht mehr gegeben. Obwohl bei der Credoeinleitung zur 5. Messe aus dem „Acroama missale" von Giovanni Battista Bassani wegen ihrer späten Entstehung schriftkundliche Anhaltspunkte fehlen, erweist sie sich aus anderen Gründen als Neukomposition Bachs; vgl. hierzu S. 144.





Korrekturen

Den sichersten Weg, Eingriffe in den Notentext aufzuspüren, weisen Bachs Korrekturen. Allerdings müssen Schreibfehlerkorrekturen und kompositorische Veränderungen auseinandergehalten werden. Das bereitet insbesondere dann Schwierigkeiten, wenn nur einzelne Noten geändert worden sind. Deshalb ist in zahlreichen Fällen eine endgültige Klärung des Sachverhaltes nur mit Hilfe der direkten Vorlage möglich. Für die Beseitigung von Satzfehlern und für die kompositorischen Änderungen seien im folgenden Beispiele angeführt.

Aus der „Missa San Lamberti" von Johann Christoph Pez (1664–1716), die 1706 in einem in Augsburg erschienenen Druck veröffentlicht worden ist,[23] kopierte Bach in Weimar zwischen 1714 und 1717 das Kyrie und in Leipzig für Pfingsten 1724 das Gloria (BWV Anh. 24).[24] Korrekturen, die auf eine Spartierung hindeuten, sind nicht vorhanden. Aufgrund von häufigen Abweichungen in der Balken- und Bogensetzung ist anzunehmen, daß die Kopie nicht direkt nach dem Druck angefertigt worden ist.[25]

In zwei Fällen sind in Bachs Abschrift Fehler berichtigt, die letztlich auf die Druckausgabe zurückgehen: Im „Et in terra pax" (T. 23, 4. Note) hat Bach zunächst die Lesart des Druckes e″ übernommen und erst nachträglich in das dem vorgegebenen Sextakkord zugehörige f″ geändert, was durch eine Verdickung der Note nach oben kenntlich wird. Zur Verdeutlichung der Lesart post correcturam fügt Bach den Buchstaben f hinzu (Faksimile 2/1). Im „Quoniam tu solus sanctus" ergeben sich im Druck in T. 12 beginnend und im ganzen T. 13 zwischen Violine I und Viola Oktavparallelen. Bach eliminiert den Satzfehler, indem er die Viola vom Leitton abspringen läßt. Doch hat er auch hier zunächst die falsche Lesart abzuschreiben begonnen, den Fehler dann offenbar gleich bemerkt und behoben (Faksimile 2/2).

Bei der zwischen 1732 und 1735 von einem Schreiber[26] begonnenen und von Bach selbst vollendeten Partiturabschrift[27] der *Missa à 4, 5 et 6 voci* von Antonio Lotti (1667–1740) hat Bach durchweg seinen kalligraphischen Schrifttypus benutzt. Das Werk gehört zu den wenigen aus Bachs Besitz, deren direkte Vorlagen bekannt sind: es ist eine Partitur aus dem Besitz des Dresdner Hofkomponisten Jan Dismas Zelenka.[28]

In dieser Handschrift finden sich im „Qui sedes ad dexteram patris" von T. 19 bis 20 zwischen Viola II und Continuo Quintparallelen. Auch diesen Fehler

---

[23] *Jubilum missale sex-tuplex . . . Augsburg* „sumptibus cuiusdam musicae cultoris" (Johann Christoph Wagner) 1706.

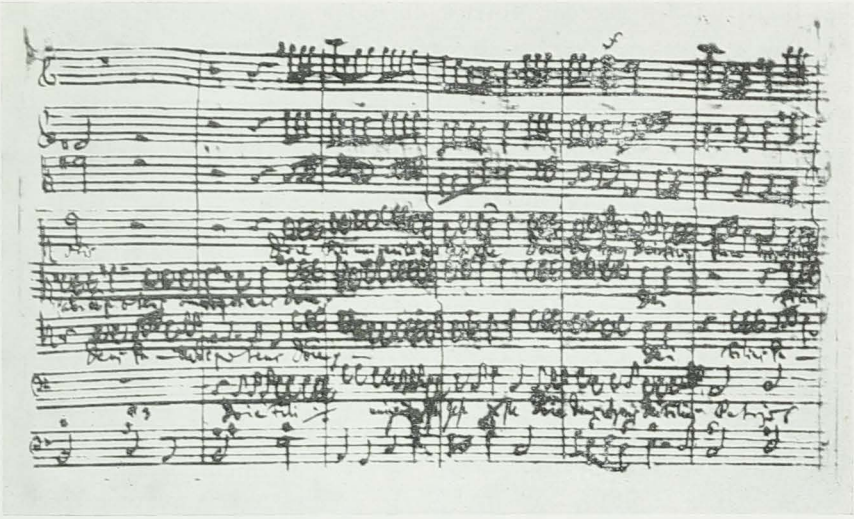
[24] H.-J. Schulze, a.a.O. (Fußnote 9), S. 328f.

[25] Nach Hans-Joachim Schulze, ebd., könnte das Werk nach einer Partitur abgeschrieben worden sein.

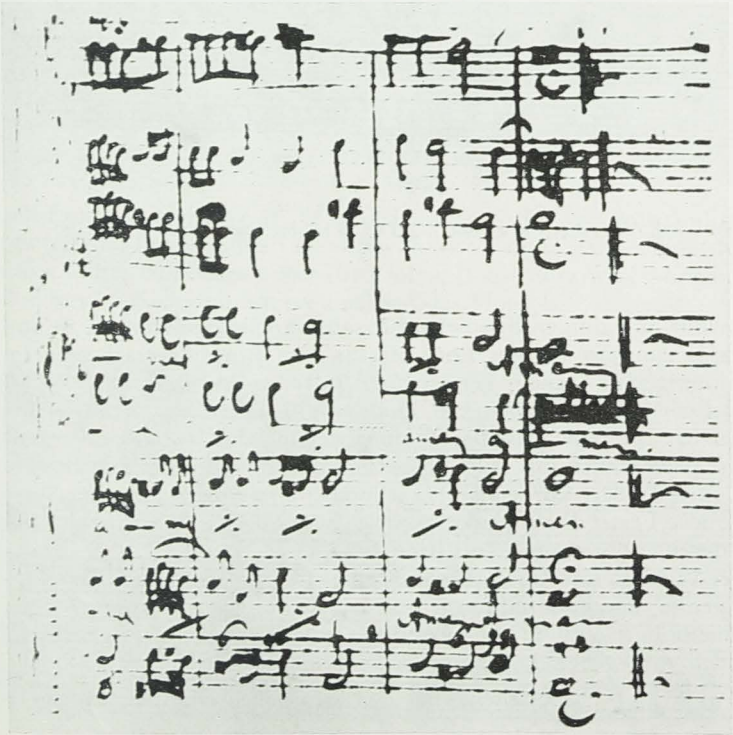
[26] Zum Schreiber vgl. Fußnote 13.

[27] Zur Datierung vgl. Wolff StA, S. 145.

[28] Dresden, Sächsische Landesbibliothek, *Mus. 2159-D-4*; vgl. hierzu W. Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart und Kassel 1987, S. 121. Die Messe ist durch Zelenka unter dem Namen „Missa Sapientiae" überliefert.

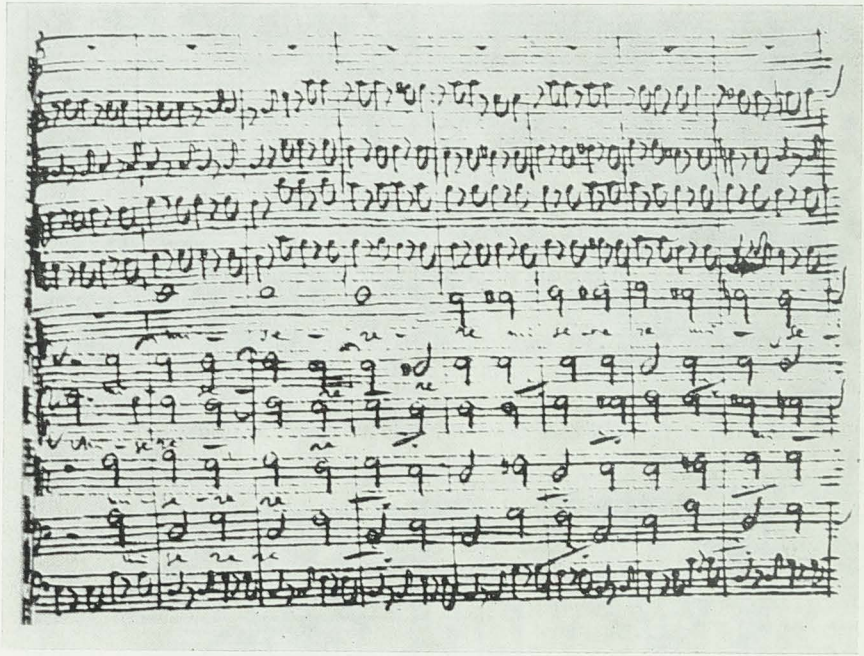


Faksimile 2/1: J. C. Pez, *Missa San Lamberti*, „Et in terra pax", T. 19–24



Faksimile 2/2: J. C. Pez, *Missa San Lamberti*, „Quoniam tu solus Sanctus", T. 12–15

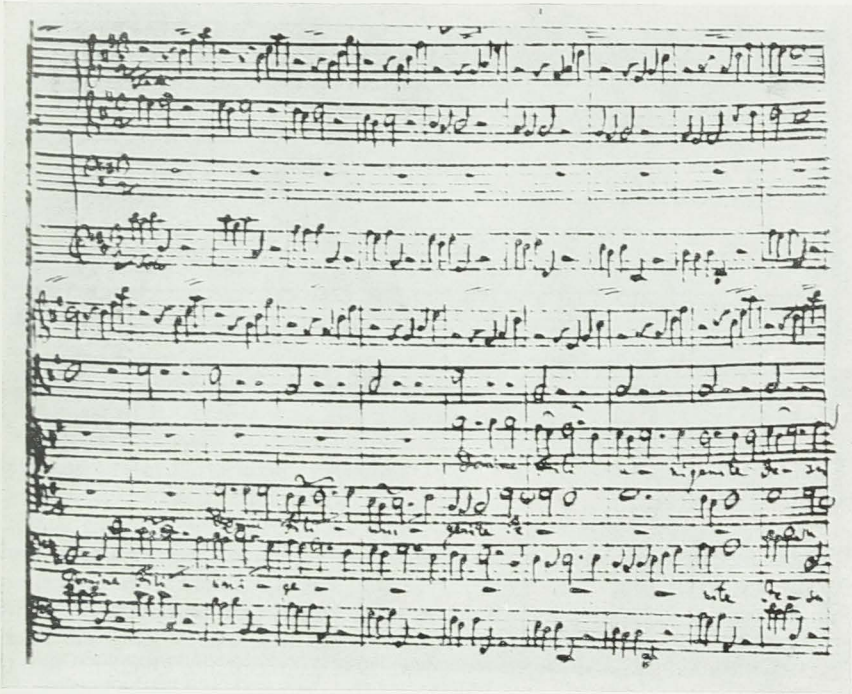
hat Bach zunächst aus der Vorlage übernommen, dann aber nachträglich korrigiert.



Faksimile 3: A. Lotti, *Missa à 4, 5 et 6 Voci*, „Qui sedes ad dexteram Patris", T. 13–20

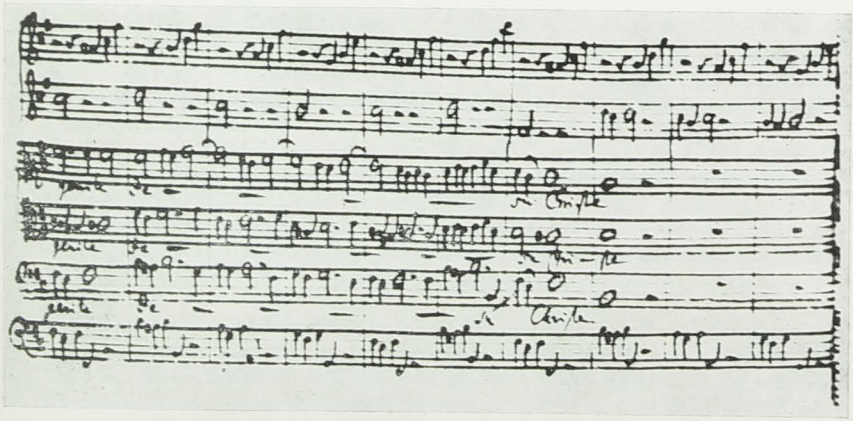
Wenden wir uns nun einigen Beispielen für substantielle Änderungen zu und bleiben hierfür zunächst bei der Lotti-Messe: zwei Eingriffe erscheinen im „Domine fili unigenite", einem Terzett für Alt, Tenor und Baß. Bach ändert die Silbenverteilung bei den Worten Domine fili unigenite. Beim ersten Zeileneinsatz hat Bach zunächst die Textunterlegung der Vorlage übernommen, die erst nachträglich mit Hilfe eines Pfeiles in die von ihm gewünschte Wortaufteilung geändert worden ist. Da schon beim zweiten Einsatz der Singstimmen die neue Lesart direkt niedergeschrieben worden ist, dürfte es sich um eine sofort durchgeführte Korrektur handeln.

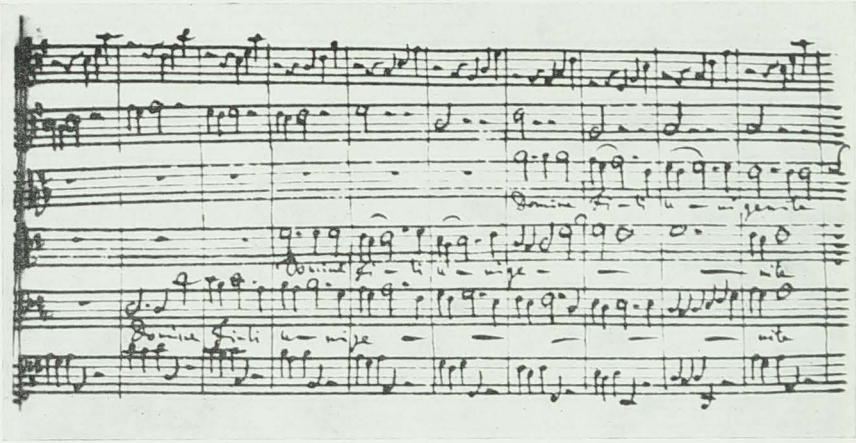
Die für zwei Violinen und Continuo bestimmte Instrumentalpartie des „Domine fili unigenite" beruht durch den ganzen Satz hindurch auf einer stereotypen Motivkombination. In Violine I und Continuo ist jeweils ein eintaktiges rhythmisches Modell vorgegeben, in der zweiten Violine wechseln sich zwei Modelle ab: Modell a ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝄼 erscheint bei den Ritornellabschnitten, Modell b 𝅗𝅥 𝄼 𝄼 wird bei Eintritt der Singstimmen aufgenommen.



Faksimile 4: A. Lotti, *Missa à 4, 5 et 6 Voci*, „Domine fili unigenite", T. 1–19

Bach fügt nun zwischen T. 48 und T. 49 einen für die vollständige Kadenz notwendigen Dominanttakt ein. Obwohl der Takt innerhalb eines Instrumentalabschnittes eingefügt wurde, in Violine II also Motiv a erklingen soll, verschreibt sich Bach und notiert zunächst das Motiv b:





Faksimile 5: A. Lotti, *Missa à 4, 5 et 6 Voci*, „Domine fili unigenite"; T. 39–57 (eingeschobener Takt = T. 48a)

Ein anderes Beispiel findet sich in Bachs Kopie des Magnificat C-Dur von Antonio Caldara (um 1670–1736).[29] Ob die Vorlage eine Partitur oder ein Stimmensatz war, läßt die zwischen 1740 und 1742 hergestellte[30] Kopie nicht erkennen. Die Kopie ist reinschriftlich, was darauf schließen läßt, daß Bach das Werk unverändert abgeschrieben hat; zwei konkordante Quellen[31] bestätigen diese Annahme.

Auf einem gesonderten Blatt hat Bach jedoch noch einmal den im stile antico komponierten Chorsatz „Suscepit Israel" notiert und ihm zwei obligate Instrumentalstimmen hinzugefügt.[32] Bei diesem Werk ist Bachs Veränderungsverfahren, außer an den zahlreichen Korrekturen in den hinzugefügten Instrumentalpartien,[33] auch daran zu erkennen, daß Bach den umgearbeiteten Satz als Nachtrag an die eigentliche Werkkopie angehängt hat.[34]

Auch in anderen Werken[35] aus Bachs Bibliothek werden Korrekturen von

---

29 DSB *Mus.ms.* 2755.

30 Kobayashi Chr, S. 46f.

31 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *HK 145* (Stimmensatz von 1742); Stift Kremsmünster, Regenterei, ohne Signatur (Stimmensatz).

32 Wolff StA, S. 21ff.

33 Bach hat beispielsweise häufig nachträglich, um die kontrapunktische Bewegung fließender zu gestalten, halbe Noten in zwei Viertel verändert. Die aus der halben Note entstandene Viertel unterscheidet sich von den anderen durch die Größe ihres Notenkopfes; typische Kompositionskorrekturen auch in Violine I, T. 45–46 oder 53.

34 Faksimile des gesonderten Blattes mit der Bearbeitung des „Suscepit Israel" in Wolff StA, S. 223.

35 So im Kyrie der „Missa San Lamberti" von Johann Christoph Pez, in dem der dreistimmige Streichersatz um eine obligate Violoncellostimme erweitert worden ist, vgl. H.-J. Schulze, a.a.O. (Fußnote 9), S. 328f., im Chorsatz „Die Töchter Zion sind fröhlich" aus der Kantate „Der Herr ist König" von Georg Philipp Telemann (s. u.), in den ein Part für

Satzfehlern und substantielle Veränderungen am Erscheinungsbild der Quelle erkennbar. Doch lassen sich auch Beispiele für während des Abschreibens ad hoc durchgeführte Änderungen ohne Korrekturzeichen beobachten, etwa in der Abschrift der Missa von Lotti[36] oder in Bachs Kopie der Motette „Erforsche mich, Gott" von Sebastian Knüpfer (1632–1676).[37] Diese Korrekturmaßnahmen können nur deshalb Bach zugeschrieben werden, weil seine direkten Vorlagen bekannt sind.

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen: Bach übernimmt im allgemeinen zunächst die fehlerhaften Lesarten der Vorlage, beseitigt aber letztendlich diese Satzfehler. Bach schreibt also zunächst meist mechanisch seine Vorlage ab. Fehlerhafte Lesarten bleiben zunächst bestehen, werden während des Schreibens erkannt und dann erst verbessert. Auch die substantiellen Veränderungen sind im allgemeinen an Korrekturen erkennbar. Zeigt das Schriftbild ein korrekturenfreies Bild, so können Eingriffe in die Komposition nur dann Bach zugesprochen werden, wenn seine direkte Kopiervorlage bekannt ist.

Es sollte deshalb vermieden werden, Bach ungeprüft Berichtigungen und Änderungen zuzuschreiben. In diesem Zusammenhang sei Bachs Abschrift des „Premier Livre d'Orgue" von Nicolas de Grigny (1672–1703) untersucht.[38] Zu Grignys Orgelbuch haben sich drei Konkordanzquellen erhalten: der 1699 in Grignys Wirkungsort Reims erschienene Erstdruck,[39] ein bei Christophe Ballard in Paris besorgter Nachdruck[40] von 1711 und eine Abschrift Johann Gottfried Walthers.[41] Es wird gerne behauptet,[42] daß Bach in seiner

die zweite Violine eingefügt worden ist, oder in Bachs Parodie des „Stabat mater" von Giovanni Battista Pergolesi, vgl. E. Platen und A. Dürr, a.a.O. (Fußnote 4).

[36] Bach hat im Tromba-Part zum Satz „Gratias agimus tibi", T. 24, den auf der Naturtrompete nicht spielbaren Ton a′ im Zuge des Abschreibens ohne Korrektur in e′ geändert.

[37] Bachs Stimmensatz SPK *Mus. ms. 11788*; seine direkte Vorlage ist eine Partitur (SPK *Mus. ms. autogr. Knüpfer 1*), die Eintragungen von Bachs Hand aufweist. Bach hat in allen von ihm geschriebenen Stimmen einen substantiellen Eingriff vorgenommen, indem er eines der Imitationsthemen zur Vermeidung einer Cambiata-Figur abgeändert hat. Diese Veränderungen sind ohne Hinterlassen von Korrekturanzeichen durchgeführt worden. Vgl. Daniel R. Melamed, *Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 1989, S. 191–196, bes. S. 194.

[38] Frankfurt (Main), Stadt- und Universitätsbibliothek, *Mus. Hs. 1538*. Bach hat diese Abschrift zwischen 1709 und 1712 (zur Datierung vgl. die in Fußnote 12 erwähnte Dissertation) in ein Notenbuch eingetragen, das er später mit den „Six Suittes de Clavecin" von Charles Dieupart und der Verzierungstabelle aus den „Pièces de Clavecin" von Jean Henri d'Anglebert ausgefüllt hat.

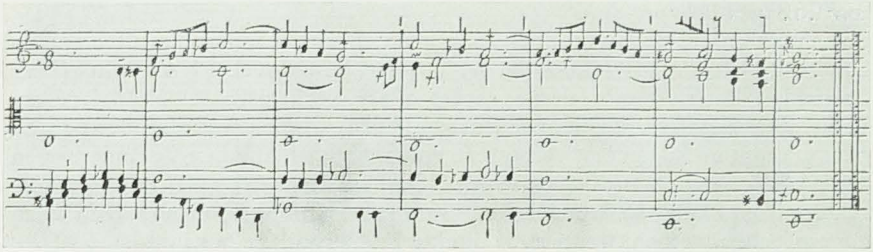
[39] *PREMIER LIVRE D'ORGUE / contenant / UNE MESSE ET LES HYMNES / DES PRINCIPALLES FESTES DE L'ANNE / Composé / PAR N. DE GRIGNY / ORGANISTE DE L'EGLISE CATHEDRALLE DE REIMS / ... AVEC PERMISSION. M. DC. XCIX.*

[40] *Livre d'Orgue contenant une messe et quatre hymnes pour les principales festes de l'année*, Christophe Ballard, Paris 1711.

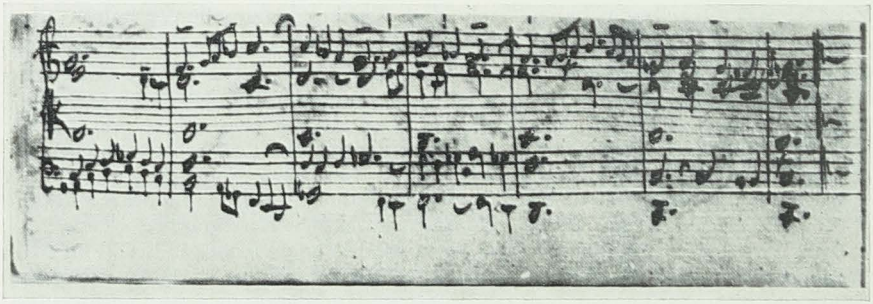
[41] SPK *Mus. ms. 8550*.

[42] Vgl. beispielsweise M. C. Alain, *Réflexion sur le Livre d'orgue de Nicolas de Grigny d'après la copie de J. S. Bach*, in: L'Orgue à notre Epôque, hrsg. von D. Mackey, Montreal 1981, S. 91–105; siehe auch die Neuausgabe des „Premier Livre d'Orgue", besorgt von Charles-Léon Koehlhoeffer, Paris 1986, Introduction.

Kopie für die Korrektur von im Erstdruck erscheinenden Druckfehlern verantwortlich ist. Einige dieser Fälle sollen zur Veranschaulichung genügen: Satz 6, „Et in terra pax", T. 16, unteres System: eine aus sechs abwärtsgeführten Vierteln bestehende Linie d nach F wird in halbe Note d, Achtel c B und Viertel A bis F geändert:

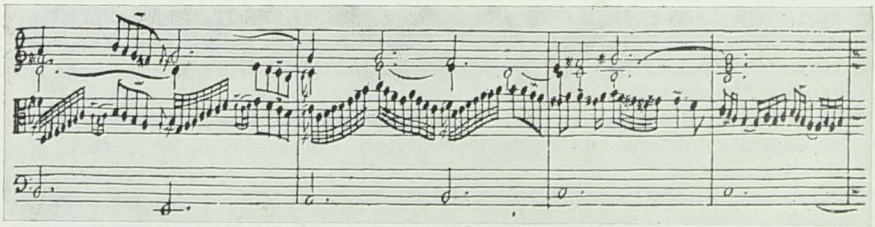


Druck 1699, T. 15–21 — Faksimile 6/1a

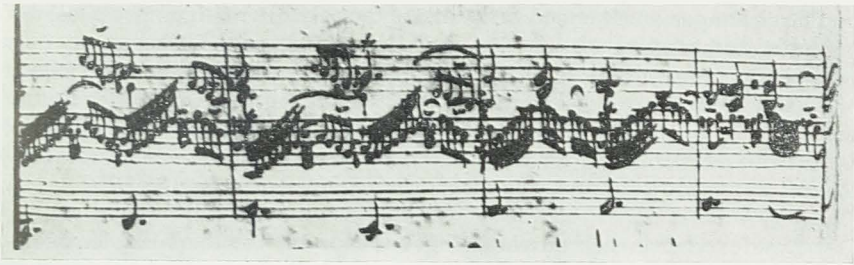


Bachs Abschrift, T. 15–21 — Faksimile 6/1b

Satz 9, „Recit de tierce en taille", T. 28, mittleres System: auf der 2. und 3. Taktzeit statt der geforderten 16tel-Figur fälschlicherweise 32tel-Figur notiert; im oberen System auf der 2. und 3. Taktzeit punktierte halbe Note statt halbe Note; beide Fehler sind bei Bach korrigiert:

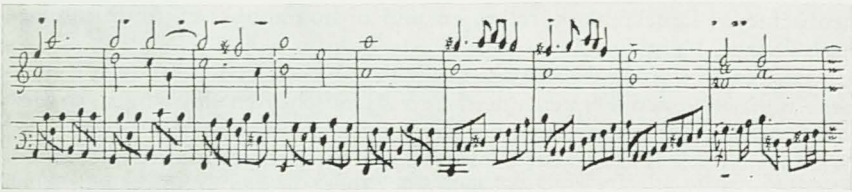


Druck 1699, T. 27–30 — Faksimile 6/2a

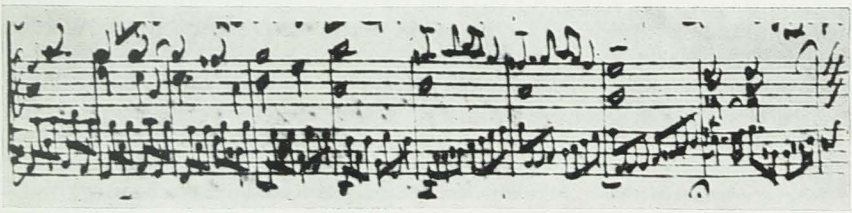


Bachs Abschrift, T. 26–29 — Faksimile 6/2b

Satz 10, „Basse de Trompette où de Cromorne", T. 63, unteres System: die in der 2. Taktzeit abwärtsführende Baßlinie g f e wurde in g e c geändert.[43]



Druck 1699, T. 60–68 — Faksimile 6/3a



Bachs Abschrift, T. 60–68 — Faksimile 6/3b

Gegen die Behauptung, Bach sei der Korrektor, kommen aber bei der Vergegenwärtigung des Erscheinungsbildes der Abschrift Zweifel auf: Die angeblich von Bach verbesserten Stellen weisen keine Korrekturen auf,[44] und dies in einer Handschrift, in der sich Bach häufig verschrieben hat, was an Rasuren

[43] Bach ändert jedoch zusätzlich den dritten Ton g, der ursprünglich in allen drei Versionen identisch war, in f. Damit gleicht er die Baßlinie dieses Taktes an die des folgenden Taktes an.

[44] Weitere Abweichungen vom Druck sind orthographischer Art. So ist in der Abschrift der Notenwert der Vorschläge von Achtel auf Sechzehntel verkürzt und taktübergreifend notierte halbe Noten sind in  aufgelöst.

und Streichungen zu erkennen ist. Will man Bach die Berichtigungen zuschreiben, muß ferner gewährleistet sein, daß Bachs Vorlage der Druck von 1699 oder eine von ihm abhängige Zwischenquelle war. Dieser Nachweis ist jedoch nicht zu erbringen, da auf dem Titelblatt in Bachs Abschrift nicht das Datum des Druckjahres erscheint, sondern die Jahreszahl 1700: *Premier Livre d' Orgue.* | *contenant* | *Une Messe et les Hymnes* | *Des principalles Festes de l'année.* | *Composè* | *Par N. de Grigny.* | *Organiste de l' Eglise Cathedralle de Reims.* | *M.DCC.* | *J. S. Bach.*[45]

Der Zweifel erhärtet sich durch einen Vergleich mit Walthers Kopie. Es beruht sicherlich nicht auf einem Zufall, daß gerade Bach und Walther, die miteinander verwandt waren und zeitweise in derselben Stadt Weimar gelebt haben, ein und dasselbe Werk abgeschrieben haben. Nichts scheint zunächst näher zu liegen als die Annahme, daß die beiden Kopien voneinander abhängig sind, zumal sich auf dem Titelblatt von Walthers Abschrift ebenfalls die Jahreszahl 1700 findet. Ferner sind auch in Walthers Abschrift die in Bachs Kopie beobachteten Druckfehlerkorrekturen und orthographischen Abweichungen nachweisbar.

Und dennoch, werden weitere aus quellenkundlichen Beobachtungen gewonnene Indizien in den Vergleich der beiden Handschriften einbezogen, so wird deutlich, daß sie nicht voneinander abhängig sein können.

Walthers Kopie weicht in der Schlüsselung von Bachs Abschrift ab.[46] Ferner notiert er alle im 3/2-Takt geschriebenen Stücke in den 6/4-Takt um. Auch hierin stimmt Bachs Kopie mit der originalen Notationsweise überein. Außerdem ist Walthers Abschrift im Unterschied zu derjenigen Bachs nicht vollständig. Es fehlt das Kyrie, für das fünf rastrierte Seiten leer geblieben sind.[47] Aufgrund dieser Abweichungen ist es ausgeschlossen, daß Bach von Walther abgeschrieben hat.

Denkbar ist immer noch, daß Walthers Kopie auf die Bachs zurückgeht. Doch auch dieses Abhängigkeitsverhältnis ist wegen einiger Textvarianten[48] und

---

[45] Walther erwähnt in seinem „Musicalischen Lexicon" einen heute nicht mehr nachweisbaren Druck von 1700, vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 292: „Grigny N. de, Organist an der Cathedral-Kirche zu Rheims, hat an. 1700 ein Buch vor die Orgel ediret, worinnen eine Missa und Hymni auf die vornehmsten Feste im Jahr enthalten sind." Dasselbe in Nachfolge Walthers bei Gerber NTL, Bd. 2, Sp. 410.

[46] Die Originalschlüsselung, die mit derjenigen Bachs übereinstimmt, sieht Violinschlüssel für das obere, Altschlüssel für das mittlere und Baritonschlüssel für das untere System vor. Walther wählt für das obere System den Sopranschlüssel, für das untere den Baßschlüssel, während das mittlere in der originalen Altschlüsselnotation stehen bleibt.

[47] Erst von einer unbekannten Hand wurden die ersten zehn Takte des Kyrie I nachgetragen.

[48] a: Messe, Satz 5 („Dialogue sur les Grands Jeux"), T. 28, 5. Note, oberes System, untere Stimme: Bei Bach fehlt das Akzidens b, das sowohl im Druck als auch bei Walther vorgezeichnet ist. b: Derselbe Satz, T. 49, oberes System: Bei Bach Registrierungsanweisung *G. J.* („Grand Jeux"), die sich weder im Druck noch bei Walther findet. c: Derselbe Satz, T. 57, unteres System, 5–6. Note: Bei Bach fehlt die Terzverdopplung, die im Druck und in Walthers Kopie vorhanden ist. d: Satz 10 („Basse de Trompette où de Cromorne"), T. 63: Bei Walther wurde wie bei Bach die Baßstimme geändert (vgl. Faksimile S. 141),

Abweichungen in den Artikulations- und Verzierungszeichen unwahrscheinlich. Aufgrund der Differenzen ist zu vermuten, daß die beiden Quellen voneinander unabhängig sind, wohl aber auf eine gemeinsame, heute nicht mehr greifbare Vorlage zurückgehen. Diese muß demnach schon die Druckfehlerkorrekturen enthalten haben.
Weitreichender als die Lesartenvarianten ist jedoch, daß Walthers Abschrift – wie sich aus meinen schriftkundlichen Untersuchungen zu Johann Gottfried Walthers Notenmanuskripten ergeben hat – wohl erst nach Bachs Weggang aus Weimar, also nach 1717, entstanden ist.[49] Dadurch ist es schwer vorstellbar, daß Walther von Bach abgeschrieben hat. Daß nicht Bach die Druckfehlerkorrekturen in seiner Kopie des „Livre d'Orgue" von Nicolas de Grigny durchgeführt hat, wurde schon aus schriftkundlichen Gründen erwogen. Aufgrund der abweichenden Lesarten und der Datierung der Waltherschen Abschrift wird es nun nahezu zur Gewißheit, daß Bach nicht der Urheber der Verbesserungen ist.[50]

Abschriften unter Beteiligung von Kopisten

Haben wir bisher nur Abschriften behandelt, die ganz oder überwiegend von Bach geschrieben worden sind (nur die Kopie der Missa von Lotti ist von einem Kopisten begonnen worden, vgl. Fußnote 13), so werden im folgenden die vorwiegend von Kopisten angefertigten Abschriften auf Eingriffe in den Notentext überprüft. Liegen die Werke in Partituren von der Hand der Kopisten vor, aber ohne Beteiligung von Bach selbst, so spricht allein schon diese Tatsache gegen seinen Eingriff in die Kompositionen, da Bach wohl kaum seine Änderungen in die Kopiervorlage eingetragen hat.[51] Vielmehr scheint in solchen Fällen der Auftrag an die Schreiber gegangen zu sein, die Werke mechanisch abzuschreiben. Erst wenn Bachs Mitwirkung in diesen Kopien nachweisbar ist, sei es im Zuge von Revisionen, sei es im Zuge von Erweiterungen um einzelne Stimmen oder um ganze Satzabschnitte, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß Bach der Urheber von Veränderungen ist.
Um 1735 wurde von einem für Bach tätigen Kopisten (Anon. Vp) eine Partiturabschrift der Messensammlung „Acroama missale" von Giovanni Battista Bassani (1657–1716) angefertigt.[52] Die Kopie geht direkt oder indirekt auf den 1709 in Augsburg erschienenen Druck zurück. Von diesen Messen hat der Kopist nur jeweils die Sätze Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus mit dem ersten Osanna abgeschrieben. Der Vergleich mit dem Originaldruck bestätigt, daß

---

doch fehlt in Walthers Kopie die nachträglich von Bach durchgeführte Änderung des Tones g nach f.

[49] *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: 8 kleine Präludien und Studien über BACH, Göttingen 1988, S. 24ff. (unveröffentlichte Festgabe zum 70. Geburtstag von Georg von Dadelsen).

[50] In der Veränderung des Tones g nach f im 10. Satz der Messe (vgl. Fußnote 43) erschöpft sich Bachs Überarbeitung des „Livre d'Orgue" von Nicolas de Grigny, die – vgl. das Faksimile – an einer Korrektur zu erkennen ist.

[51] Vgl. Marshall I, S. 23.

[52] SPK *Mus. ms. 1160*.

die Werke ohne Veränderungen kopiert worden sind. Erst in der Zeit[53] um 1746/47 wurden die Credo-Teile aller Messen mit Ausnahme der Missa III von Bach in der Weise überarbeitet, daß die ursprünglich vom Zelebranten intonierten Worte „Credo in unum Deum" in die mehrstimmige Vertonung einbezogen wurden. Da in den Missae I, II, IV und VI die Worte „Patrem omnipotentem" wiederholt werden, konnte Bach seine Absicht durch die Umtextierung des ersten „Patrem" verwirklichen.[54] Nur die 5. Messe mußte um eine Credointonation erweitert werden.[55] Bach hat hierfür eine 16taktige Intonation komponiert. Aus verschiedenen Gründen wird deutlich, daß alle genannten Eingriffe auf Bach zurückgehen: 1. Sie sind durchweg von Bach selbst zu einem späteren Zeitpunkt geschrieben als der Hauptteil der Messen. 2. Die neu komponierte Credo-Einleitung steht als Nachtrag auf der letzten Seite (S. 168) der Partitur.[56] 3. Schließlich finden sich in der Einleitung Kompositionskorrekturen.[57]

Auch die von verschiedenen Schreibern[58] erstellte Partituraboschrift der Kantate „Der Herr ist König"[59] von Georg Philipp Telemann (TVWV 8:6) wurde von Bach überarbeitet. Die Kopie ist offenbar nach Stimmen angefertigt worden.[60] Bach selbst hat nur einzelne Partien ganz oder teilweise nachgetragen, nämlich im Tenorpart der Arie „Prahlet, ihr Völker" die Takte 29–39, die Schlußtakte des Altpartes im Chor „Die Töchter Zion sind fröhlich" (T. 95 bis 108) und eine zweite Violine in diesem Chor. Der Vergleich mit einer teilweise konkordanten Stimmenabschrift, die sich ebenfalls in Dresden befindet,[61] ergibt, daß Bach die Stellen in den beiden Vokalpartien unverändert übernom-

---

53 Kobayashi Chr, S. 60.

54 In der Missa III war diese Umtextierung nicht notwendig, da sie, als Credomesse angelegt, den Text bereits enthält.

55 G. von Dadelsen, a.a.O. (Fußnote 3), S. 69.

56 Der Vermerk *NB. Credo videas in fine sub signo* ... (S. 125) verweist zu Beginn des Credo auf diesen Nachtrag.

57 Faksimile der neukomponierten Credo-Einleitung in G. von Dadelsen, a.a.O. (Fußnote 3), S. 71, M. Helms, a.a.O. (Fußnote 10), S. 210.

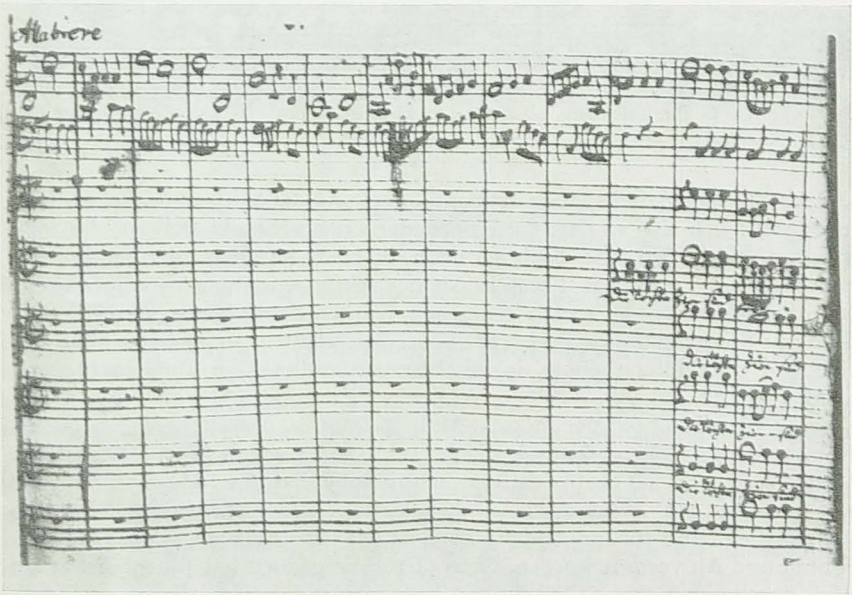
58 Johann Christian Köpping ist der Hauptschreiber; weitere Schreiber sind Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner, ein unbekannter Kopist und Johann Sebastian Bach; vgl. O. Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*, Dresden 1983 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, hrsg. von der Sächsischen Landesbibliothek in Verbindung mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber", Dresden. Heft 4), S. 40.

59 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, *Mus. 2392-E-612*. Aus den Beständen der Fürsten- und Landesschule Grimma, erworben von Kantor Siebold zwischen 1752 und 1768, der die Kantate auch Telemann zugeschrieben hat (vgl. O. Landmann, a.a.O., S. 40).

60 Hierfür spricht in der Tenor-Arie „Prahlet, ihr Völker" der für den melismenreichen Solopart nicht ausreichende Platz in den Takten 29–39 und das in der Baß-Arie „Mein Jesu, König, Herr und Freund" sowie der genannten Tenor-Arie für Violine II angelegte eigene System, obwohl die zweite Geige in beiden Sätzen mit Violine I unison geführt ist.

61 *Mus. 2392-E-612a*; der Stimmensatz stammt ebenfalls aus den Grimmaer Beständen und ist von Siebolds Vorgänger Johann Siegmund Opitz angefertigt worden. Spätere Ergänzung des Stimmensatzes, *Mus. 2392-E-612b*. Die Kantate dürfte in der Fassung vermutlich von Opitz als Osterkantate eingerichtet worden sein. Die Sätze 1, 2 und 5 sind völlig

men hat, während im Part für die zweite Violine Eingriffe Bachs in die Komposition feststellbar sind. In den Arien spielen Violine I und II unison, in den Chorsätzen duplizieren Violine I den Sopran, Violine II den Alt. In Bachs Version verselbständigt sich Violine II an drei Stellen. Dem in der Originalfassung nur von Violine I ausgeführten Eingangsritornell[62] ist Violine II als eine zweite Stimme hinzugefügt (Faksimile 7/1). Der zweite Abschnitt des Satzes (ab T. 24) wird vom Vokalbaß mit Continuo allein (T. 24–33) begonnen; Bach fügt hier in der zweiten Geige eine kanonisch geführte Stimme hinzu. Anstatt in den Takten 48–53 Violine II der Vorlage entsprechend zusammen mit dem Sopran pausieren zu lassen, trägt Bach das Fugenthema[63] nach (Faksimile 7/2). An typischen Kompositionskorrekturen[64] zeigt sich, daß es sich hierbei um spätere Ergänzungen handelt. Dieses Ergebnis wird zusätzlich dadurch abgesichert, daß Violine II in allen drei Fällen ungewöhnlicherweise die führende Rolle von Violine I übernimmt.



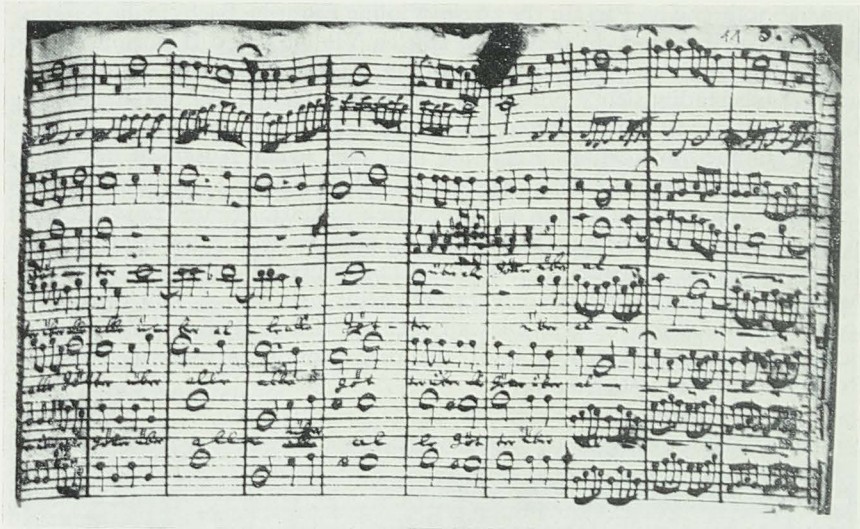
Faksimile 7/1: G. Ph. Telemann, Kantate „Der Herr ist König", Satz 5: „Die Töchter Zion sind fröhlich", T. 1–13.

identisch, Satz 6 teilweise identisch mit der Kopie aus Bachs Besitz, vgl. O. Landmann, a.a.O., S. 40f.

62 Daß dieser eigenartig anmutende Beginn wohl tatsächlich vom Komponisten beabsichtigt war und nicht auf eine fehlerhafte Vorlage zurückzuführen ist, wird durch die Opitzschen Stimmen bestätigt; auch hier beginnt Violine I solistisch.

63 Erstmals in T. 33–37 in Violine I und Sopran auftretend.

64 Vgl. hierfür Faksimile, T. 5 und T. 48.



Faksimile 7/2: G. Ph. Telemann, Kantate „Der Herr ist König", Satz 5: „Die Töchter Zion sind fröhlich", T. 47–56.

Die Abfolge der Arbeitsgänge bei der Herstellung der beiden genannten Partituren stellt sich also so dar: die Kopistenarbeit beschränkt sich auf das reine Abschreiben der Vorlage, Bach hat dann die hinzugefügten oder neu komponierten Partien verfertigt. Diese Praxis der Aufgabenteilung ist nichts Ungewöhnliches und läßt sich auch in eigenen Werken Bachs beobachten.[65]
Sind nur Stimmenkopien Bachscher Schreiber erhalten, so ist es denkbar, daß eine von Bach überarbeitete, inzwischen verschollene Partiturabschrift vorhanden war.[66]
Dies ist für die Kopie der Messe e-Moll *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV Anh. 166) von Johann Ludwig Bach (1677–1731) anzunehmen. Von dieser Messe sind die auf 1716 datierte autographe Partitur des Komponisten und ein um 1727 von Bach und Kopisten ausgeschriebener Stimmensatz erhalten. Von Johann Ludwig Bach ist das Gloria als 30taktiges Duett für Sopran und Alt vertont worden. Dieses Eröffnungsduett hat Johann Sebastian Bach durch eine knappe fünftaktige Choreinleitung ersetzt, die in den Stimmen enthalten ist.[67] Schreiber dieser Einleitungstakte sind hauptsächlich Ko-

[65] So bei der Eröffnungssinfonia in der Originalpartitur (SPK *P 115*) zur Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" (BWV 174), einer Bearbeitung des 1. Satzes aus dem 3. Brandenburgischen Konzert (BWV 1048). Von dem Kopisten Anon. IVa wurden die schon vorhandenen Streicherpartien abgeschrieben, während Bach sie um Bläserparte ergänzte. Vgl. Marshall I, S. 23, und A. Mendel, NBA I/14 Krit. Bericht, S. 69ff.

[66] Überlegungen dieser Art auch in Marshall I, S. 23, und bei A. Dürr, *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 157.

[67] Beide Gloria-Varianten ediert in Klaus Hofmanns Ausgabe der Messe (Neuhausen–Stuttgart 1976, hier noch Johann Nikolaus Bach zugeschrieben).

pisten, die die Takte offensichtlich nach einem verschollenen Zusatzblatt abgeschrieben haben.

Aus Bachs Notenbibliothek sind auch die von Bach und Kopisten[68] geschriebenen Stimmen zur Markus-Passion von Reinhard Keiser (1674–1739) erhalten. Die Stimmen stammen teils aus der Weimarer, teils aus der Leipziger Zeit.[69] Für die vorliegende Untersuchung sind nur die Weimarer Stimmen von Interesse.

Die Überprüfung dieser Stimmen zeigt, daß zwei vierstimmige Choräle „O hilf, Christe, Gottes Sohn" (Nr. 24) und „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Nr. 50)[70] von Bachs Hand eingetragen worden sind, auch in den Stimmen, in denen alle anderen Sätze nicht von ihm, sondern von Kopisten geschrieben worden sind. So hat Bach beispielsweise in der Altstimme den Notentext des Chorals nachgetragen, zu dem Anon. Weimar 1 den Choraltext zuvor schon eingetragen hatte.[71]

Schon Andreas Glöckner hat darauf hingewiesen, daß diese Arbeitsteilung auf einen – wie auch immer gearteten – Eingriff Bachs in den ihm vorgelegenen Notentext schließen lassen könnte.[72] Seine These wird dadurch gestützt, daß – wie oben besprochen wurde – auch in den von Bach und seinen Kopisten zusammen angefertigten Partituraboschriften die vertraute Arbeitsteilung festgestellt werden konnte.

Über die Choräle hinaus weist Glöckner fünf weitere Sätze hypothetisch Bach zu:

1. Sopran-Arie „Will dich die Angst betreten" (Nr. 3)
2. Rezitativ für Tenor (Evangelist) „Und da sie ihn gekreuziget hatten" (Nr. 32)
3. Alt-Arie „Was seh ich hier" (Nr. 33)
4. Choral für Alt und Bc „Wenn ich einmal soll scheiden" (Nr. 43)
5. Sinfonia Nr. 3 (Nr. 46)

Glöckner begründet die Zuschreibung der Sätze[73] an Bach stilistisch: sie entsprächen mehr dem Stil des jungen Bach als dem Keisers.[74] Im Gegensatz zu den Chorälen „O hilf, Christe, Gottes Sohn" und „O Traurigkeit, o Herzeleid" sind diese Sätze meistens von Kopisten eingetragen. Dies läßt daher die ersten Zweifel an der Hypothese aufkommen: Wenn Bach die beiden vierstimmigen Choräle eigenhändig nachgetragen hat, warum ist dies dann nicht auch bei diesen fünf Sätzen der Fall? Warum überläßt Bach es den Kopisten, sie abzuschreiben? Es wäre immerhin denkbar, daß er selbst eine Partituraboschrift angefertigt hätte, aus der die Stimmen kopiert worden wären, bevor er die beiden Choräle für die Passion vorgesehen hat.

Einer Antwort auf unsere Frage kann durch eine in der Göttinger Staats- und

[68] Anon. Weimar 1 und ein singulärer Weimarer Kopist.

[69] A. Glöckner, a.a.O. (Fußnote 7), S. 77f.

[70] Die Numerierung folgt der aus A. Glöckners Tabelle I, ebd. S. 109ff.

[71] Ebd., S. 81. Die Altstimme ist hier auf S. 80 faksimiliert wiedergegeben.

[72] Ebd., S. 81.

[73] Sie erscheinen im *Bach Compendium* (*Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Bd. I, Teil III, Leipzig 1988) unter der Nummer *D 5 a* (ausgenommen Satz 33).

[74] A.a.O., S. 81–89.

Universitätsbibliothek[75] aufbewahrte Partiturabschrift der Passion näher gekommen werden. Die Partitur gehört zu ehemaligen Musikalienbeständen der Gemeinden Nordhausen–Frankenhausen in Thüringen.[76] Abgesehen von verschiedenen Einfügungen aus Keisers Brockes-Passion (1712) und aus der ebenfalls von Keiser stammenden Passion „Der zum Tode verurteilte und gekreuzigte Jesus"[77] enthält sie mit drei Ausnahmen dieselben Sätze wie Bachs Stimmen, auch die oben aufgeführten fünf Sätze. Die Ausnahmen sind just die beiden von Bach selbst nachgetragenen Choräle und ferner die Sinfonia Nr. II, die vermutlich in der thüringischen Fassung aus aufführungspraktischen Gegebenheiten eliminiert worden ist.[78] Der Lesartenvergleich zwischen den beiden Quellen, auf den hier nicht näher einzugehen ist,[79] macht deutlich, daß die Quellen unabhängig voneinander direkt oder indirekt auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Damit ist anzunehmen, daß Bach entgegen den Vermutungen Glöckners wohl nicht der Komponist der oben aufgezählten fünf Sätze ist. Ob sie von Keiser stammen, ist eine Frage für sich; die von Glöckner geäußerten Echtheitszweifel bleiben nach wie vor bestehen.
Bei der Abschrift der Markus-Passion liegt also, obwohl es sich um Stimmen handelt, ein ähnlicher Fall vor wie bei den Partiturabschriften des „Acroama Missale" von Bassani und der Kantate „Der Herr ist König" von Telemann: Der von den Kopisten geschriebene Teil ist reine Abschrift, der von Bach geschriebene enthält Veränderungen oder Ergänzungen.

Veränderungen in der singulär überlieferten lateinischen Kirchenmusik

Daß die eingangs angeführte lateinische Kirchenmusik bisher noch kaum auf Kompositionseingriffe Bachs hin untersucht worden ist, mag verschiedene Gründe haben: zu den Werken sind keine Konkordanzen nachweisbar, und die überlieferten Quellen weisen keine Besonderheiten auf, an denen Veränderungen dingfest gemacht werden können. Die Werke sind meistens entweder in Stimmen oder in Partitur überliefert, so daß sich auch keine Differenzen zwischen Partitur und Stimmen konstatieren lassen. Auch der in der Bassani- oder Caldara-Abschrift festgestellte Sachverhalt, daß veränderte Partien beziehungsweise neu komponierte Teile an die eigentliche Werkkopie angehängt sind, ist hier nirgends gegeben. Es läßt sich deshalb nicht klären, ob Bach die Werke nachträglich geändert hat.[80]
Die Methode, Bachs Eingriffe in ein fremdes Werk allein aus seiner Abschrift zu ermitteln, hat ihre Grenzen. So lassen sich beispielsweise Detailverände-

[75] *Cod. Ms. 8⁰ Philos. 84ᵉ: Keiser 1.*

[76] Vgl. A. Dürr, *Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen*, AfMw 25, 1968, S. 308ff.

[77] Ausgewählte Soliloquien aus dieser Passion erschienen 1715 im Druck: *Seelige / Erlösungs-Gedanken / Aus dem Oratorio / Der / zum Tode verurtheilte und gecreutzigte / Jesus* ... Hamburg 1715.

[78] Die Passion ist hier dreiteilig, wobei Teil II und III mit der 1. Sinfonia bzw. der 3. Sinfonia eröffnet werden; für die 2. Sinfonia gab es infolgedessen keine Verwendung.

[79] Vgl. hierzu meine Dissertation.

[80] Mit Verlusten einzelner Blätter muß immer gerechnet werden.

rungen, wie sie im „Domine fili unigenite" der Missa von Lotti beobachtet werden konnten, ohne Kenntnis der Vorlage von Korrekturen gewöhnlicher Abschreibfehler nicht unterscheiden. Trotzdem sei hier der Versuch unternommen, einige grundsätzliche Antworten auf die Frage zu geben, ob auch hier Eingriffe Bachs nachweisbar sind.

Werke in Stimmenkopien

Nur zwei der betreffenden Werke sind in Stimmenabschriften erhalten: die Kopie des Kyrie von Marco Gioseffo Peranda (1625–1675) und die von Bach geschriebene, einzeln überlieferte Violoncellostimme zu einer anonymen Messe in c-Moll (BWV Anh. 29).
Das Kyrie von Peranda ist durchweg von einem Kopisten geschrieben, der sonst bei Bach nicht nachweisbar ist. Seine Schrift ist aber in Quellen aus Johann Gottfried Walthers Nachlaß wiederzufinden, nämlich in Abschriften von Kantaten Johann David Heinichens.[81] Ob der Kopist für Walther oder für Bach gearbeitet hat, ist nicht geklärt. Es ist denkbar, daß mit der Peranda-Kopie eine Quelle aus ehemaligen Walther-Beständen in Bachs Besitz übergegangen ist.[82] Ob Bach das Werk umgearbeitet hat, läßt sich wegen dieser ungesicherten Provenienz und in Ermangelung von Konkordanzen nicht klären.
Bei der anonymen Missa c-Moll können aufgrund der mangelhaften Überlieferung des Werkes keine Rückschlüsse auf vorgenommene Veränderungen gezogen werden. Die einzige erhaltene Violoncellostimme ist korrekturfrei und bietet somit keinen Anhaltspunkt hierfür.

Werke in Partiturkopie

Die Abschrift der Missa Johann Hugo von Wilderers (1670/71–1724) wurde von Bachs Kopist Christian Gottlob Meißner begonnen, dann von Bach vollendet. Eine ähnliche Arbeitsteilung ist auch in der Missa G-Dur (BWV Anh. 167) zu beobachten, die von einem Schreiber angefangen worden ist. Allein die Tatsache, daß Bach die Partiturkopien zunächst seinen Kopisten überläßt, spricht für reine, unveränderte Abschriften. Der von Bach geschriebene Teil in der anonymen G-Dur-Messe ist meist korrekturenfrei und kalligraphisch geschrieben. Die wenigen Korrekturen sind entweder Richtigstellungen von Abschreibfehlern oder Detailveränderungen wie in der Missa von Lotti. Anzeichen in der Kopie der Wilderer-Messe sprechen dafür, daß die Partitur aus Stimmen spartiert worden ist.[83] Veränderungen während des Abschreibens in

---

[81] „Gegrüßt seyst du holdselige Maria" (zusammen mit einem weiteren unbekannten Kopisten), „Gott ist unser Zuversicht" und „Es lebet Jesus unser Hort", DSB *Mus. ms.* 30210, Nr. 9–11. Die Kantatenabschriften sind durch die Sammlung Bokemeyer überliefert, vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel etc. 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XVIII.).

[82] Da nicht bekannt ist, für wen der Kopist gearbeitet hat, muß man auch die umgekehrte Möglichkeit, Walther habe die Kantatenabschriften von Bach erhalten, im Auge behalten.

[83] So notiert Meißner den Einsatz der Viola I in T. 19 des ersten „Kyrie" zunächst einen Takt zu früh. Am Ende des „Christe" drängt er die letzten fünf Takte aller beteiligten Stimmen

Kopien nach vorliegenden Stimmen sind, wie schon dargelegt worden ist, beinahe ausgeschlossen: In beiden Werken ist deshalb nicht mit einschneidenden Eingriffen Bachs zu rechnen.

Auch die von Bach begonnene Abschrift der Missa A-Dur von Johann Baal (1657–1701)[84] ist wohl aus Stimmen spartiert worden.[85] Es ist deshalb naheliegend, daß die korrekturarme Kopie veränderungslos angefertigt worden ist.

Die Missa in C-Dur (BWV Anh. 25) ist wahrscheinlich nach einer Partiturvorlage kopiert worden.[86] In dieser Kopie wechselt Bachs Schrift zwischen Kalligraphie und Gebrauchsschrift ab wie in der Missa c-Moll von Francesco Durante. Da in einer Abschrift nach einer Partiturvorlage direkt durchgeführte Eingriffe Bachs grundsätzlich möglich sind, muß für diese Messe die Frage nach Textveränderungen Bachs offenbleiben, bis Bachs Vorlage oder eine Konkordanzquelle bekannt werden.

Bachs wahrscheinlich nach einer Partiturvorlage[87] angefertigte Abschrift des Magnificat C-Dur (BWV Anh. 30) ist eine durchgängig saubere Reinschrift. Vereinzelte Korrekturen sind wohl auf Abschreibfehler oder auf Detailveränderungen zurückzuführen. Wie bei der Lotti-Messe und BWV Anh. 167 ist es deshalb denkbar, daß das Werk im großen und ganzen unverändert kopiert worden ist.

Auch die Partituren der Sanctus-Kompositionen in d-Moll und G-Dur (BWV 239 und BWV 240) sind ausschließlich von Bach geschrieben. An beiden Werken, die zusammen mit den Sanctus in C-Dur und D-Dur, BWV 237 beziehungsweise BWV 238, im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs unter Johann Sebastian Bachs Namen angezeigt worden sind,[88] sind seit ihrer Edition durch Wilhelm Rust[89] Echtheitszweifel geäußert worden. Forscher wie Philipp Spitta[90] oder Philipp Wolfrum[91] haben sich Rusts Meinung angeschlossen. Bei

---

auf ein System, um für diese keine neue Seite beginnen zu müssen. Dieser Platzmangel resultiert aus einer schlecht überschaubaren Vorlage, wie es gewöhnlicherweise bei Stimmen der Fall ist.

84 Für die Informationen über die Lebensdaten Johann Baals danke ich Pater Rhabanus Erbacher OSB, Benediktinerabtei Münsterschwarzach.

85 Hierauf deutet eine Streichung im „Christe". In diesem Satz wechseln sich Vokal- und Instrumentalchor kontinuierlich ab. Bach begann die Kopie des Satzes auf S. 5 in der untersten Akkolade. Im 6. Takt übernimmt der Streicherchor in der zweiten Takthälfte von den Vokalstimmen die Führung. Von diesem Takt schrieb Bach auf der 5. Seite den Sopran zunächst nieder, mußte dies aber rückgängig machen, da die Anzahl der Systeme für die neu einsetzenden Instrumentalpartien nicht ausreichte.

86 Im „Gloria", T. 21, notiert Bach zunächst in der Tenorstimme den Part des Vokalbasses. Diese Art von Kopierfehlern beruhen auf Systemverwechslung.

87 Im „Sicut erat in principio", T. 50–61, findet sich im Continuopart eine längere Korrektur. Bach notierte zunächst den Notentext der T. 60–71, was wohl durch das Überblättern einer Partiturseite zustande gekommen ist.

88 Dok III, Nr. 957; Erwähnung von BWV 239 und 240: 1. *Sanctus aus D♭. Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.* 2. *Sanctus aus G♯. Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.*

89 BG XI/1, S. XXf.

90 Spitta II, S. 521, Fußnote 39.

91 Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Leipzig 1910, S. 195.

dieser Einschätzung der Werke ist es bis heute geblieben, so daß sie nicht in den entsprechenden Band der NBA[92] aufgenommen worden sind.[93] Näher begründet wurden die Zweifel allerdings selten. Rust äußert sich zu BWV 239: „So ist namentlich das d Moll Sanctus nicht allein an sich sehr schwach, sondern das Autograph – eine Reinschrift – zeigt auch äußerlich kaum eine Spur von Correcturen und sonstigen Zeichen arbeitsamen Schaffens."[94] Während Arnold Schering, allerdings ohne Begründung, behauptet, die Sanctus-Kompositionen könnten Bearbeitungen fremder Kompositionen sein,[95] versucht Hans T. David diesen Bearbeitungsvorgang konkreter zu fassen: Beide Sanctus könnten ursprünglich Instrumentalwerke gewesen sein. Erst Bach habe die Sätze durch Choreinbau zu geistlichen Vokalwerken umgearbeitet.[96]

Die Instrumentalbesetzung im d-Moll-Sanctus BWV 239 sieht zwei Violinen, Viola und Continuo vor. Da die Viola in Oktaven zum Continuo geführt, also nicht als eine selbständige Stimme anzusehen ist, könnte die Vorlage nach David eine *Sonata a tre* gewesen sein, möglicherweise von einem Vorläufer oder einem Zeitgenossen Antonio Vivaldis.[97]

Doch hat nicht nur die Viola einen unselbständigen Part, sondern auch die Violinen. Die einfache Melodik ist in den beiden Instrumenten entweder unison oder allenfalls in Terzparallelen geführt. Schon die wenig ausgearbeitete kompositorische Anlage des Satzes läßt es als wenig plausibel erscheinen, daß hier die Bearbeitung eines Instrumentalsatzes vorliegt. Durch das Erscheinungsbild der Partitur selbst ist schließlich jeglicher Eingriff von Bachs Hand auszuschließen, denn das zweiseitige Manuskript repräsentiert, wie bereits Rust bemerkte, ein reinschriftliches und korrekturenfreies Bild.[98]

Ähnlich geartet wie zu BWV 239 ist Davids These auch zum Sanctus G-Dur (BWV 240). Hier soll Bachs Vorlage ein *Concerto a 4* für Streicher gewesen sein.[99]

Im Unterschied zu der reinschriftlichen und korrekturfreien Abschrift des d-Moll-Sanctus ist im G-Dur-Sanctus eine beträchtliche Anzahl von Korrekturen zu erkennen. Diese lassen sich in drei Kategorien einteilen:

---

92 NBA II/2, *Lutherische Messen und einzelne Messensätze*, hrsg. von E. Platen und M. Helms, Kassel 1978.

93 Dieser Bewertung schließen wir uns aufgrund stilistischer Einzelheiten (z. B. der stereotypen Motivik und Rhythmik in BWV 240 und aufgrund von stilistischen Eigenarten italienischer, besonders vivaldischer Prägung in BWV 239) in der folgenden Untersuchung an.

94 W. Rust, a.a.O. (Fußnote 1), S. XXI.

95 *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941, S. 215, Fußnote 8.

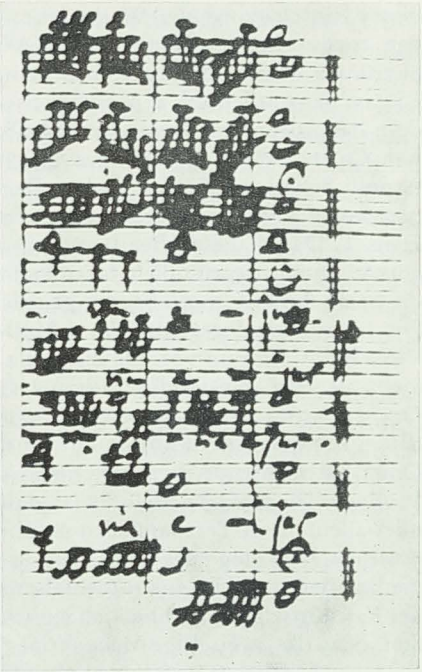
96 H. T. David, *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. CLXX.), S. 436f. Erstveröffentlichung: *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, JAMS, 14, 1961, S. 199–223.

97 H. T. David, a.a.O. (Fußnote 96), S. 436f.

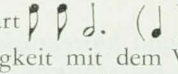
98 Nach Marshall handelt es sich hierbei um die einzige korrekturenfreie Kalligraphie Bachs, vgl. Marshall I, S. 15.

99 H. T. David, a.a.O. (Fußnote 96), S. 437.

1. Richtigstellung mutmaßlicher Kopierfehler
Eine Korrektur im drittletzten Takt gibt zu erkennen, daß hier ein Werk abgeschrieben und nicht neukomponiert worden ist. Bach hat zunächst in der Violine I auf der 4. und 5. Note die Töne der Violine II a″ und fis″ abgeschrieben und sie dann in die richtige Lesart d‴ bzw. a″ geändert. Dieser Fehler, der aus einer Systemverwechslung entstanden ist, verdeutlicht, daß Bach eine Partitur vorgelegen hat.

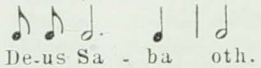


Faksimile 8: Sanctus G-Dur (BWV 240), T. 92–94.

2. Korrekturen, durch die die Art der Überarbeitung ermittelt werden kann: Solche Korrekturen haben eines gemeinsam: sie sind textbedingt. In T. 60 ist im Tenor eine Lesart  durchgestrichen worden,[100] die eine prosodische Unstimmigkeit mit dem Wort „Sabaoth" verursacht hat (Faksimile 9/1).[101] In T. 64 und 65 wurde, wie trotz der Durchstreichung zu erkennen ist, eine Tonrepetition in einen Quintsprung abwärts geändert (Faksimile 9/2).[102] Sie wurde wohl deshalb durchgeführt, weil so danach ein Oktavsprung nach oben möglich wird. Durch ihn wird der Inhalt des Textes „pleni sunt coeli" plastisch hervorgehoben. Die Korrekturen in T. 89 und 92 stehen ebenfalls mit dem Text „pleni sunt coeli" im Zusammenhang. Bach mußte hier den Rhythmus der Silbenzahl angleichen (Faksimile 9/3).

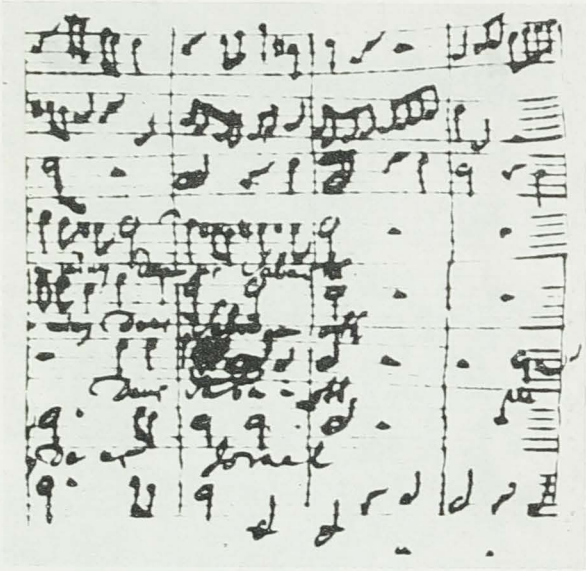
---

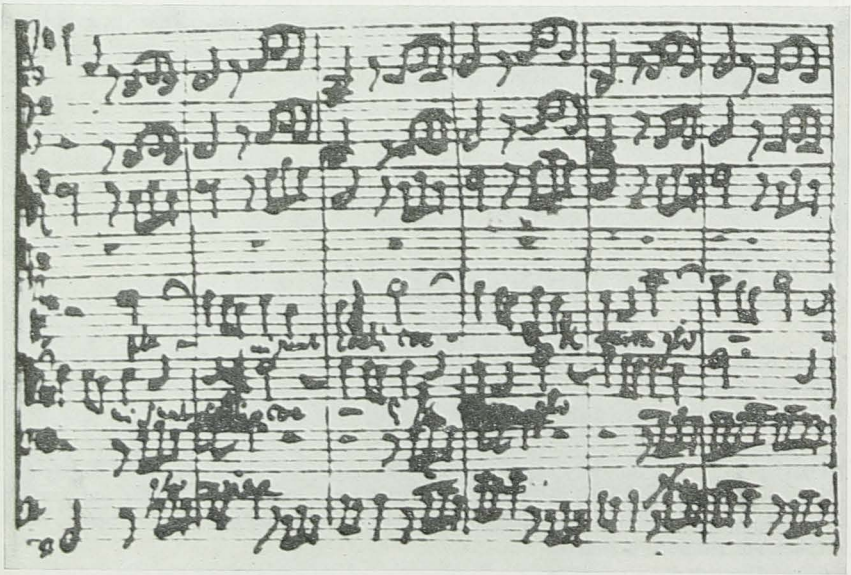
100 Tenor, T. 60: Korrektur des ganzen Taktes. Lesart ante correcturam, zwei gefähnte Achtel nicht klärbarer Tonhöhe, Halbe g (oder punkt. Halbe?) und Viertel g (?). Lesart post correcturam, die Achtel sind durchgestrichen, statt dessen ist eine Viertel e′ davor notiert. Die Halbe g wurde zunächst zu einer Viertel verkürzt, dann wieder zu einer Halben verlängert. Möglicherweise kam erst jetzt die Viertel auf der 4. Taktzeit hinzu.

101 Es wäre ebenfalls denkbar, daß ursprünglich in T. 60 folgende Textunterlegung anzutreffen war: 

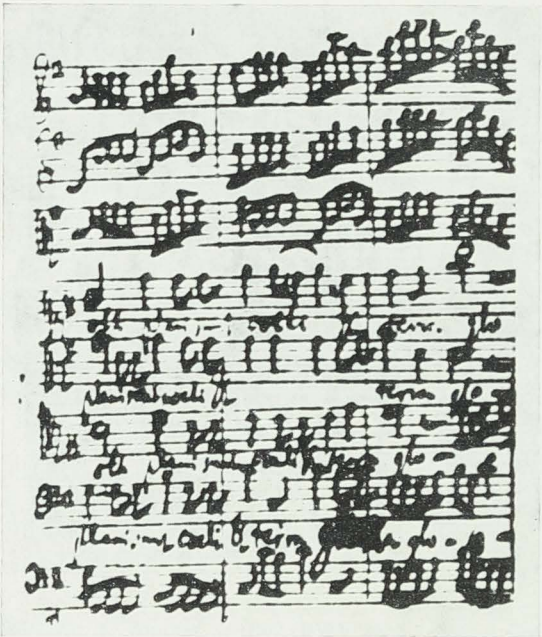
102 Tenor, T. 64, 2. Zählzeit: Tonrepetition auf a ersetzt durch d. Dadurch anschließend Oktavsprung nach oben möglich. Die gleiche Korrektur im Folgetakt im Alt.

Faksimile 9/1: T. 59–62



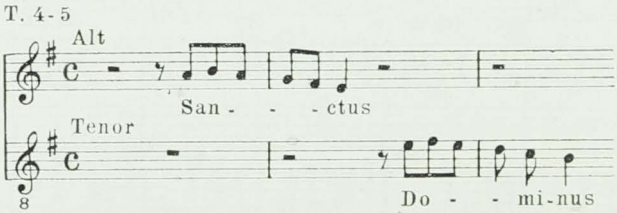


Faksimile 9/2: T. 63–67



Faksimile 9/3: T. 89–91

Diese textbedingten Veränderungen[103] deuten darauf hin, daß Bach einen vorhandenen Vokalsatz parodiert hat. Daß die Vorlage wohl nicht mit dem überlieferten Text verbunden war, wird zudem durch das Verhältnis zwischen der Melodieführung und dem Text deutlich. Die Wörter „Sanctus" und „Dominus" erklingen häufig bei Motiven mit einem Dreiachtelauftakt, was zu einer unbefriedigenden Textdeklamation führt:



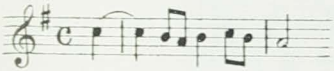
In T. 90–91 findet sich im Baß eine Textkorrektur, bei der die Lesart ante correcturam nicht mehr erkennbar ist. Doch könnte sie möglicherweise einen Hinweis auf den ursprünglichen Text liefern.[104]

[103] Alt, T. 89, 1.–2. Zählzeit: Halbe g′ in Viertel und zwei anschließende Achtel d′ geändert. Diese Korrektur erscheint im selben Takt auf der 3.–4. Zählzeit im Tenor und ebenfalls im Tenor T. 92 auf der 1.–2. Zählzeit. Möglicherweise wurde in den ersten beiden Fällen auch die Tonhöhe geändert.

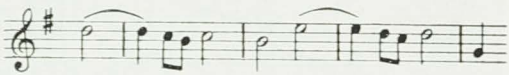
[104] Der Wortlaut des überschriebenen Textes ließe sich möglicherweise mit Hilfe einer Infrarot-Reflektographie entziffern.

3. Fehlerkorrekturen, die auf Eingriffe in die Komposition zurückzuführen sind:
In diesem Satz erscheinen fünf Hauptmotive. Nur eines, ein Sequenzmotiv (s. T. 2ff. Violine I und Sopran) kennt zwei, allerdings sehr ähnliche Varianten:

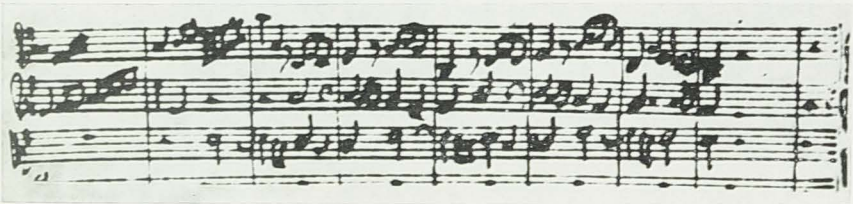
VI, T. 3



VI, T. 11-14

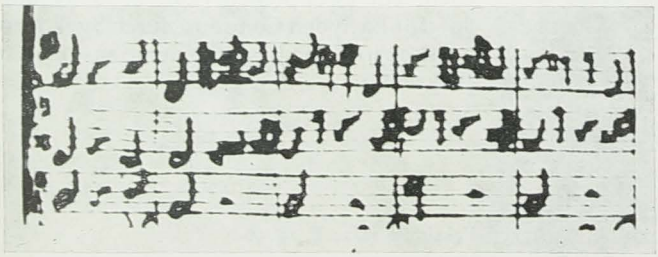


Die zweite Form hat Bach auf unterschiedliche Weise verändert. Die erste halbe Note wird in zwei Viertelnoten mit Terzabgang aufgelöst. Während beim ersten Auftreten des Motivs (T. 11–14) die Änderung nur sporadisch durchgeführt wird – nur in T. 14 ist die halbe Note geändert –, wird sie in T. 37–41 in Viola und Violine II konsequent angebracht.[105]



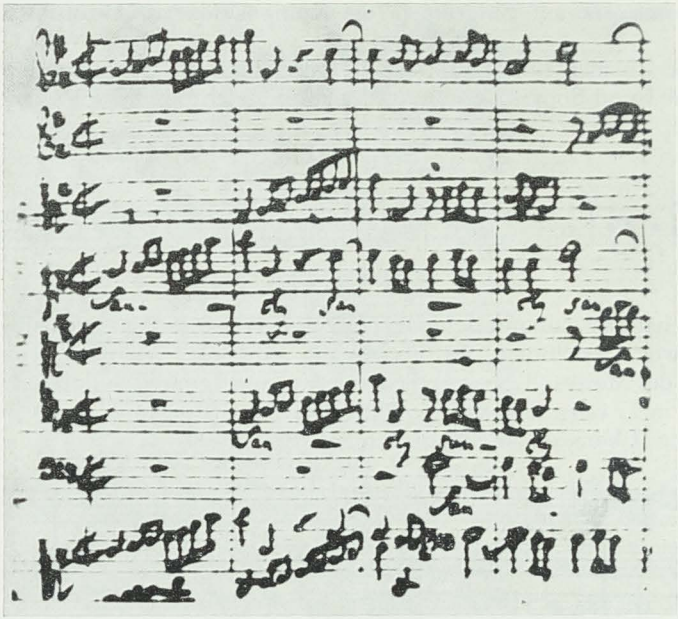
Faksimile 10: T. 36–44

Bereichernd wirkt auch die Ausschmückung der Violinbegleitung in den T. 55–56. Bach notiert in T. 55, Violine I, zunächst eine halbe Note mit einer halben Pause. Diese Stimmführung wird geändert, indem Bach die Motivik von T. 57 vorzieht. Im Folgetakt 56 hat ursprünglich eine halbe Note gestanden, die in zwei Viertel aufgelöst wird. In Violine II ändert Bach in der 2. Takthälfte eine halbe Pause in eine Viertelpause und zwei anschließende Auftaktachtel. An solchen Veränderungen ist zu erkennen, daß Bach bestrebt war, den Übergang von der einen Begleitmotivik zur neuen dichter zu gestalten.

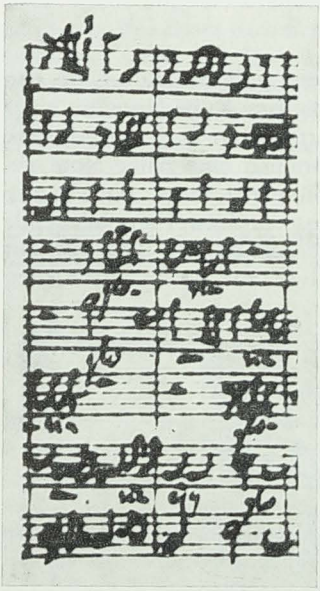


Faksimile 11: T. 54–58

[105] Eine weitere Variante des Motivs wurde schon bei den parodiebedingten Veränderungen besprochen (T. 64–65 in Alt und Tenor).



Faksimile 12/1: T. 1–4

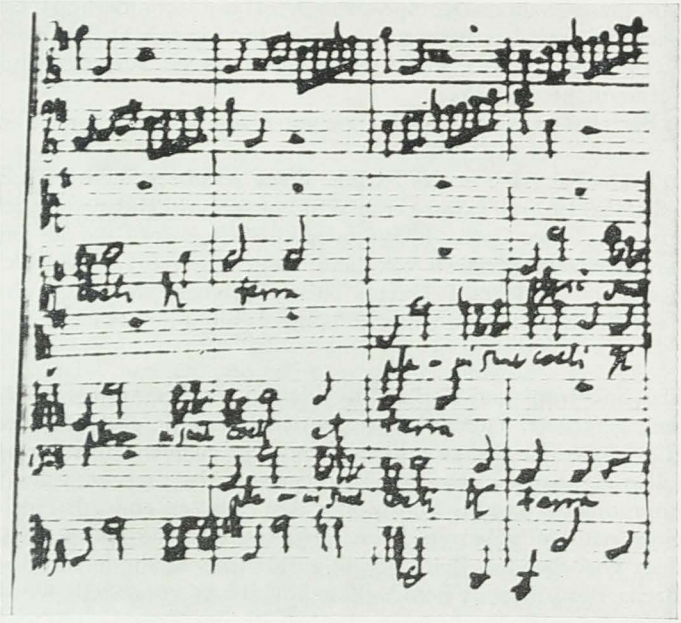


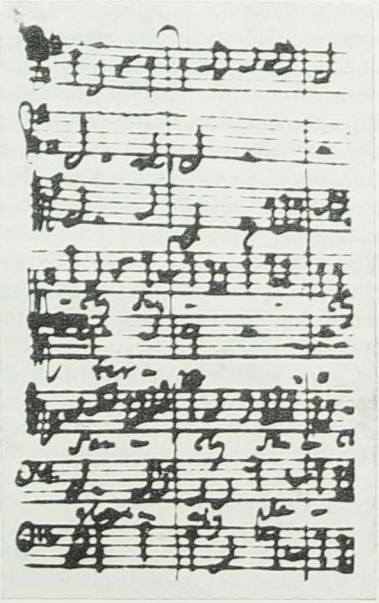
Faksimile 12/2: T. 29–30

Der Continuo ist in diesem Sanctus überwiegend als Basso seguente gehalten. Ob der Basso seguente schon in der Vorlage vorhanden war, kann allerdings nicht entschieden werden.[106] In T. 4 und 29 (Faksimile 12/1 und 12/2) lassen sich Korrekturen erkennen, die darauf deuten, daß hier ursprünglich nur die aus Halben bestehenden Fundamenttöne der Baßlinie im Continuo gestanden haben, die jedoch nicht der Melodiebewegung des Vokalbasses entsprechen. An zwei Stellen (vgl. T. 74–75 und 80) läßt Bach den Continuo durch Synkopen aus dem strengen Basso seguente ausbrechen (Faksimile 12/3 und 12/4).

[106] Vgl. hierzu die Abweichungen der Continuolinie vom Vokalbaß in den Takten 24–25.

Faksimile 12/3: T. 72–75





Faksimile 12/4: T. 80–81

Mit dieser Sanctus-Komposition liegt ein Veränderungsverfahren vor, das Bach bei fremden Werken nur noch im Sanctus D-Dur von Johann Caspar Kerll[107] und in der Stabat-mater-Parodie nach Pergolesi angewandt hat. Es verdeutlicht zweierlei:

1. Bach hat fremdes Werkgut wie sein eigenes benutzt und es den Aufführungserfordernissen angepaßt.
2. Bachs Eingriffe in das fremde Werk zerstören nicht die eigentliche Werksubstanz. Er greift zwar verbessernd in den vorhandenen Notentext ein, dessen ursprüngliches Gerüst bleibt jedoch bestehen. Im Falle des anonymen Sanctus bewirken seine Eingriffe vor allem, daß die stereotype Motivik etwas variabler gestaltet wird. Hans T. Davids These, Bach habe einen Concertosatz bearbeitet, hat sich durch unsere Untersuchung als hinfällig erwiesen.

*

Das Spektrum von Bachs Eingriffen in die Werke anderer Komponisten ist weit gefächert. Satzfehlerkorrekturen, geringfügige Detailveränderungen, das Einrichten der Werke entsprechend den eigenen Aufführungserfordernissen fallen genauso darunter wie Parodien und das Erweitern des Werkes um neukomponierte Satzabschnitte oder das Ersetzen eines originalen Satzes durch einen neukomponierten. Diese Feststellungen sind nichts Neues. Doch ist mit dem vorliegenden Beitrag eine zusätzliche Methode für das Ermitteln von Bachs Eingriffen in fremde Kompositionen vorgestellt worden. Dieser Methode liegen Beobachtungen der Schrift, der Korrekturen und der an der Abschrift beteiligten Schreiber zugrunde. Es konnte veranschaulicht werden, daß Bachs Eingriffe meistens visuell erfaßbar sind. An der Kopie des „Livre d'Orgue" von Nicolas de Grigny und der Abschrift der Markus-Passion von Reinhard Keiser konnte – entgegen den bisherigen Vermutungen – gezeigt werden, daß nicht alle zwischen den Abschriften Bachs und Konkordanzquellen bestehenden Veränderungen zwangsweise auf Bach zurückgehen, sondern oftmals die Auseinandersetzung anderer Komponisten, Kantoren oder Musiker mit dem betreffenden Werk widerspiegeln. Dieses Ergebnis mahnt zur Vorsicht: so verlockend es ist, in Bach den Neuerer und Verbesserer sehen zu wollen, so trügerisch kann diese Wunschvorstellung sein. Andere, heute Unbekannte sind bei der Aufgabe, die Werke für ihre Aufführungszwecke einzurichten, wohl vielfach genauso verfahren wie Bach.

Von besonderem Interesse waren schließlich die Kopien der lateinischen Kirchenkompositionen, die durch Bach singulär überliefert sind. Bei diesen Abschriften konnte erkannt werden, daß zumindest fünf der insgesamt neun Werke unverändert abgeschrieben worden sind. Dieses Resultat weist darauf hin, daß wohl mehr Abschriften Bachs notengetreue Wiedergaben ihrer Vorlagen sind, als bisher angenommen.

---

[107] Vgl. hierzu den Beitrag Peter Wollnys im vorliegenden Jg.

Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte"?

Von Eva Badura-Skoda (Wien)

Zuweilen möchte man einen als richtig befundenen Gedanken – konsequent durchgedacht – auch dann verfolgen und veröffentlichen, wenn er konträr zur herrschenden und durch Tradition geheiligten Meinung steht.

Im vorliegenden Fall geht es hauptsächlich darum, ein jahrhundertealtes Mißverstehen des Begriffes „Cembalo" zu beseitigen. Bisher waren fast alle Forscher und Musiker, die sich mit Bach beschäftigten, fest davon überzeugt, daß Johann Sebastian Bach alle seine Cembalowerke für das Instrument schrieb, das wir heute „Cembalo" nennen, und nicht für ein „Cembalo che fa il piano e il forte", wie es Cristofori um 1698 (und nicht erst 1709) erfand und Gottfried Silbermann nachweislich spätestens 1732 nachbaute.

Sicherlich war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Kielflügel das wichtigste Tasteninstrument außer der Orgel. An dieser herrschenden Meinung soll gar nicht gerüttelt werden. Nur: Jüngste Forschungen zur Geschichte des Hammerklaviers haben einige alte Vorstellungen als irrig entlarvt und – fast noch wichtiger – neue Erkenntnisse zur Instrumenten-Terminologie[1] vermittelt. Sie führen zwangsläufig zu folgenden Ergebnissen.

In Italien wurde der Hammerflügel das ganze 18. Jahrhundert hindurch „Cembalo" genannt. Erst ab etwa 1770 finden sich spärliche Ausnahmen: Äußerst selten tauchen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts Dokumente auf, in denen von einem „Pianoforte" oder Fortepiano" die Rede ist. Das führte deutsche und englische Instrumentenkundler zu dem Trugschluß, in Italien wäre das Hammerklavier bald nach seiner Erfindung nicht mehr beachtet und gebaut worden, Cristoforis Erfindung dort also praktisch unbekannt geblieben – eine Ansicht, die falsch ist, wie wir heute wissen.[2]

Das mit einer Hammermechanik versehene Cembalo wurde allerdings oft durch Zusatzworte als ein besonderes Cembalo gekennzeichnet; man sprach vom „Cembalo con martellini" (Cembalo mit Hämmerchen) oder vom „Cembalo straordinario", dem außergewöhnlichen Cembalo, „che fa il piano e il forte" – das laut und leise gespielt werden konnte. Folgende Bezeichnungen für Hammerflügel des 18. Jahrhunderts fanden sich in Italien, deren sich von Cristofori über Maffei und Giustini bis zu Farinelli, Sacchini und Sarti meines Wissens alle Instrumentenbauer, Chronisten und Komponisten bedienten:

---

[1] Vgl. E. Badura-Skoda, *Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers*, in: Florilegium Musicologicum. Fs. für Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag, Tutzing 1988; dies., *Prolegomena to a History of the Viennese Fortepiano*, in: Israel Studies in Musicology, Vol. II, Jerusalem 1980, S. 82ff.; dies., *Domenico Scarlatti und das Hammerklavier*, in: Österreichische Musikzeitschrift 40, 1985, S. 524ff.

[2] Während des XIV. Kongresses der International Society of Musicology (Bologna 1987) befaßte sich eine „Study Session" nicht nur allgemein mit Fragen zur Frühgeschichte des Hammerflügels, sondern auch mit dessen Verbreitung in Südeuropa. Vgl. Beryl Kenyon de Pascual, *The Piano in Spain prior to 1750* (Kongreßbericht, im Druck).

Nuova invenzione d'un gravicembalo col piano e forte [Cristofori]
Arpicembalo che fa il piano e il forte [Cristofori]
Gravecembalo che fa il piano e il forte
Cembalo che fa il piano e il forte; Nuovo cembalo
Cembalo straordinario; strumento straordinario; nuovo strumento
Cembalo con martelli (martellini); cembalo senza penne [ohne Kiele]
cembalo di martellati; cembalo a martelli; cembalo di martelletti
Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martellati [Giustini]
Cembalo [ohne Beiworte]

Das letztere scheint die bei weitem häufigste Bezeichnung für den Hammerflügel gewesen zu sein. Das läßt sich zwar nicht immer beweisen, doch gibt es viele Fälle, bei denen es sicher ist, daß ein Hammerflügel nur mit „Cembalo" bezeichnet wurde, etwa wenn Farinellis Lieblingsinstrument, das er „Rafael d'Urbino" nannte, von Burney als Hammerflügel beschrieben, von Farinelli aber nur als „Cembalo" bezeichnet wurde. Die inzwischen aufgetauchten Hammerflügel und Tafelklaviere aus der Zeit um 1740–1760, oft unsigniert und undatiert wie etwa im Conservatorio in Bologna, beweisen ebenfalls, daß der Hammerklavierbau in Italien nach dem Tod Cristoforis weiter betrieben wurde und vermutlich bald nicht mehr nur von Schülern (wie Giovanni Ferrini) und Enkelschülern des Erfinders, sondern auch von Nachahmern in Rom und anderen italienischen Städten.

In Deutschland sprach man in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts meist auch nur von einem „Cembalo" oder „Clavecin", oder auch nur von einem „Instrument", wenn man einen Hammerflügel meinte, jedenfalls nicht von einem „Pianoforte" („Piano-Forte", „Forte-Piano"). In bestimmten Fällen sprach man von einem „neuartigen Cembalo", vom „Flügel ohne Kiele", vom „Florentiner Clavicymbel" oder „Clavecymbel mit Hämmerchen". Königs wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen von Maffeis Artikel, in dem dieser Cristoforis Erfindung beschrieb (gedruckt 1725 in Matthesons Critica Musica, Bd. II) kannte beispielsweise keine hauptwörtliche Wendung wie „Piano-Forte" (oder „Fortepiano"), sondern gebrauchte nur die Ausdrücke „Neuerfundenes Clavecein auf dem das piano und forte zu haben", sowie „neues Clavecin" beziehungsweise „neues Instrument". Eine Ausnahme war in Sachsen die Bezeichnung „Pantalone" für Hammerflügel mit oberschlägiger Mechanik. Dies bezeugen nicht nur der – sonst wenig zuverlässige – Christoph Gottlieb Schröter, sondern auch eine Leipziger Zeitungsnotiz (siehe unten).

Wie sich erst kürzlich herausstellte, war es ganz offensichtlich Gottfried Silbermann selbst, der 1732 die hauptwörtlich gebrauchte Bezeichnung „Piano-Forte" für das „neuartige Cembalo" als erster verwendete,[3] denn im V. Band von Zedlers Universal-Lexicon, der 1733 in Leipzig erschien, heißt es unter dem Stichwort „Cembal d'Amour" zum Schluß:

„Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann vor kurtzen wiederum ein neues Instrument erfunden, so er PianoFort nennet, und im vorigen Jahr Ihro Königl. Hoheit dem Cron-

[3] In seinem kenntnisreichen Buch *Gottfried Silbermann – Persönlichkeit und Werk* (Leipzig 1982) zitiert Werner Müller die betreffende Stelle aus Zedlers *Universal Lexicon*. Ein früherer Hinweis bereits in Ernst Flades Silbermann-Monographie (2. Aufl., Leipzig 1953, S. 257).

Printzen von Pohlen und Littauen etc. auch Churfürsten in Sachsen übergeben, und soll dasselbe wegen seines ausserordentlichen angenehmen Klanges sehr gnädig aufgenommen worden seyn."

Demnach hat also Gottfried Silbermann 1732 einen ihn offenbar befriedigenden Hammerflügel stolz nicht nur dem Dresdner Hof, sondern auch „der musikalischen Welt" von damals unter dem Namen „Piano-Fort" vorgestellt, sonst hätte ihn ja in Leipzig ein Verfasser eines Lexikonartikels kaum zur Kenntnis genommen. Dieser Terminus „Piano-Fort" wurde natürlich nicht sofort überall bekannt und benutzt. Dies scheint auch Gottfried Silbermann verständlich gewesen zu sein. Er selbst zeigte nämlich Bedenken, den Instrumentennamen als bekannt vorauszusetzen. Auf der Unterseite des Resonanzbodens seines Hammerflügels in Schloß Sanssouci befindet sich seine Signatur mit folgendem umständlich erklärten Namen:

„Dieß Instrument: Piano et Forte genandt, ist von den Königl. Pohlnischen, und Churfl. Sächs. Hof und Landt Orgel, und Instrument macher in Freyberg, von Herrn Gottfried Silbermann verfertiget worden, Datum: Freyberg in Meißen den 11. Juny Anno Christi 1746."

Ähnlich lautet die Inschrift, die er in seinen heute in Nürnberg aufbewahrten Hammerflügel von 1749 schrieb. Mit dieser umständlichen Formulierung „Instrument: Piano et Forte genannt" wollte Silbermann offenbar einerseits das Wort Cembalo vermeiden, war sich andererseits aber vielleicht selbst nicht sehr sicher, ob das Wort „Piano-Forte" allein schon als Instrumentenbezeichnung genügen konnte. Johann Sebastian Bach, der 1749 – vermutlich als Agent Gottfried Silbermanns – für einen Hammerflügel 115 Taler von dem Mittelsmann eines polnischen Grafen in Empfang nahm, benutzte ebenfalls diese Wortwahl Silbermanns, als er eine Quittung mit folgendem Text unterschrieb:

„Daß mir Endes benandten von Herrn Valentin, allhier, vor ein Instrument, Piano et Forte genant, welches an Ihro Excellentz Herrn Grafen Branitzky nach Bialastock soll geliefert werden, die Zahlung von 115:Rthlr. . . . richtig eingehändigt worden, bescheinige hiermit, Leipzig. den 6: Maij. 1749.

Joh: Sebast: Bach. Königlich Pohlnischer und
Churfürstlich Sächsischer Hoff-Compositeur."[4]

Die von Gottfried Silbermann verwendeten Termini „PianoFort" oder „Piano et Forte" benutzen also erstmals hauptwörtlich die Eigenschaften des neuen Instruments (nämlich daß es piano und forte spielen konnte). Am Hofe des Preußenkönigs Friedrich II., der sich für die Silbermannschen Hammerflügel anscheinend restlos begeisterte, bürgerte sich diese Bezeichnung offenbar schnell und jedenfalls noch vor 1750 ein. In Berlin finden wir tatsächlich schon 1747 in Zeitungen, die über Johann Sebastian Bachs Besuch am Potsdamer Hof berichteten, das Hauptwort „Piano-Forte" ohne den Zusatz „Instrument" gedruckt; auch wurde das Wort „Pianoforte" in den in Berlin gedruckten Traktaten von den am Potsdamer Hof tätigen Musikern Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach verwendet.

[4] Zitiert nach Dok III (S. 633, unter den Nachträgen zu Dok I).

Aber andernorts war dieser Name des neuen Flügels unbekannt, und wie von Cristofori und seinen italienischen Landsleuten wurde auch in Süddeutschland der Sammelbegriff „Cembalo" noch lange Zeit gebraucht, wenn man einen Hammerflügel bezeichnen wollte, vor allem immer dann, wenn es um italienische Instrumentenbezeichnungen ging, beispielsweise noch in Beethovens Sonate op. 101, wo im Adagio nach den Hinweisen „Sul una corda" und „poco a poco tutte le corde" die Anweisung „... tutto il cembalo ma piano" kommt, eine Anweisung, die in vielen Ausgaben heute richtig mit „alle Saiten, aber piano" übersetzt wird.

Fassen wir zusammen: Hammerflügel und Kielflügel fielen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert gleichermaßen – nicht nur in Italien, sondern beinahe überall – unter den Sammelbegriff „Cembalo" oder „Clavecin", das heißt, wenn ein Clavier flügelförmig war, so hieß das Instrument eben „Cembalo" oder – in Deutschland – auch „Flügel". Ein „Cembalo" konnte also sowohl ein Kielflügel als auch ein Hammerflügel sein; und umgekehrt wurde mit dem Wort „Flügel" nicht nur der Kielflügel, sondern oft auch ein Hammerklavier bezeichnet – heißt es doch noch in dem gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen Lexikon Heinrich Christoph Kochs unter dem Stichwort „Fortepiano":

„Die eigentliche Form des Fortepiano ist die des Flügels, daher es auch oft ein Flügel genannt wird."

Wir begegnen im 18. Jahrhundert auch in Dokumenten außerhalb Deutschlands noch lange folgenden alternativ gebrauchten Ausdrücken für Hammerflügel: „hammer-harpsichord" (noch 1784 in New York), „a new instrument with hammers, a sort of harpsichord"; „clavecin à maillets"; „clavecin forte e piano"; „clavecin à marteaux" und wiederum simpel „clavecin", und dies, obwohl ja nach 1760 durch süd- und mitteldeutsche Instrumentenbauer (wie die nach England ausgewanderten zwölf deutschen Klavierbauer), durch Andreas und Johann Heinrich Silbermann (Gottfried Silbermanns Neffen) in Straßburg, durch Johann Andreas Stein und andere der Terminus „Piano-Forte" langsam auch in London und Paris bekannter wurde. Erst ab etwa 1780 hatten sich dann die Ausdrücke „Piano-Forte" und „Forte-piano" (teils mit, teils ohne Bindestrich) in deutschsprachigen und vor allem in englischen Kreisen offenbar bereits weitgehend eingebürgert und waren auch in Frankreich nicht mehr unbekannt. In Italien aber dauerte es sehr lange, bis man von diesen Bezeichnungen überhaupt Kenntnis nahm. Und in beinahe allen Ländern außer Preußen und England dauerte es noch viel länger, bis man zwischen „Cembalo" und „Pianoforte" terminologisch genau zu unterscheiden gewillt war. Noch 1850 erschien in Neapel eine gedruckte Anweisung, wie man „i martelli dei cembali"[5] am besten neu beledern könne.

Es mag abschließend noch darauf hingewiesen werden, daß die ursprüngliche umfassende Bedeutung des Wortes „Cembalo" ihren Niederschlag auch in Mozarts und Schuberts Autographen gefunden hat: Mozart schrieb stets vor

[5] Für diesen Hinweis möchte ich Herrn Prof. L.-F. Tagliavini auch an dieser Stelle herzlich danken.

die ersten Klavierpart-Akkoladen zu Beginn seiner Klavierkonzerte (mit Ausnahme von KV 537 und 595) das Wort Cembalo,[6] obwohl es nachweisbar ist, daß er bereits in den 1770er Jahren in den „Cembalo"-Stimmen seiner Konzerte dynamische Bezeichnungen wie crescendo, p und f eintrug[7] und in Wien nachweislich seinen eigenen Hammerflügel für die Aufführungen seiner Konzerte benutzte. Bestimmt schrieb er dies nicht in der Absicht, eine Interpretation auf Kielflügeln nahezulegen, sondern war nur lange genug in Italien gewesen, um sich die dortige Terminologie völlig zu eigen zu machen, die auch später noch von Beethoven in Wien benutzt wurde. Schubert schrieb als Schüler Salieris im Triosatz D 28 auch zunächst noch „Cembalo" vor den Klavierpart. Sogar in London gab es um 1790 noch keine säuberliche Begriffstrennung: Dort dirigierte Haydn laut einer Zeitungsnotiz von einem „harpsichord" aus, durch einen verläßlichen Besucher wird aber berichtet, daß Haydns Instrument bei dieser Gelegenheit ein Pianoforte war.

In Anbetracht dieser terminologischen Sachlage muß es eigentlich sehr verständlich sein, wenn nun behauptet wird, daß es ein folgenschwerer Irrtum ist zu glauben, mit dem Wort „Cembalo" in einem Dokument der Zeit Johann Sebastian Bachs könne tatsächlich stets und eindeutig nur ein Kielflügel gemeint sein.

Im Juni 1733 erschien in einem Leipziger Zeitungsblatt die Ankündigung eines Konzertes, das Johann Sebastian Bach mit seinem Collegium musicum zu geben beabsichtigte. Sie lautete[8]:

„Nachdem von Ihro Königlichen Hoheit und Churfürstlichen Durchlauchtigkeit die gnädigste Concession ertheilet worden, daß die zeithero eingestellten Collegia Musica nunmehro wiederum continuiret werden mögen; Als soll morgen, Mittewochs, als den 17. Junii c. a. im Zimmermannischen Garten auf dem Grimmischen Stein-Wege von dem Bachischen Collegio Musico Nachmit. von 4. Uhr der Anfang mit einem schönen Concert gemachet, und wöchentl. damit continuiret werden, dabey ein neuer Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden, und werden sich die Liebhaber der Music, wie auch die Virtuosen hierzu einzustellen belieben."

Wer die durch neue Erkenntnisse bereicherte Frühgeschichte des Hammerflügels und heute nochmals die Biographien Johann Sebastian Bachs und Gottfried Silbermanns unvoreingenommen studiert, dem wird vermutlich einleuchten, daß aus diesem Bericht recht eindeutig hervorgeht, daß bei dieser Gelegenheit wohl kein anderes Instrument von Bach gespielt worden sein dürfte, als eben ein „neuartiges Cembalo", nämlich ein Hammerflügel.[9] Hun-

---

[6] Leicht nachprüfbar ist dies beispielsweise in Band V/15/7 der Neuen Mozart-Ausgabe, wo auf S. XII die erste Seite von Mozarts Autograph des Konzerts KV 488 abgebildet ist, sowie in den Faksimile-Ausgaben der Klavierkonzerte KV 459 und KV 491.

[7] Für diesen Hinweis möchte ich Prof. Dr. Christoph Wolff sehr herzlich danken.

[8] *Nachricht auch Frag- und Anzeiger*, Leipzig, 16. Juni 1733, zitiert nach Dok II, S. 237f. Zu den Anzeigen, die inhaltlich wohl alle auf Bach selbst zurückgehen, vgl. W. Neumann, *Einige neue Quellen zu Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke*, in: Musa – Mens – Musici. Gedenkschrift Walther Vetter, Leipzig 1969, S. 165ff.

[9] Theoretisch könnte es auch ein „Lautenwerk" gewesen sein, das ja auch zu den besaiteten Tasteninstrumenten gehörte und, wenn es in Flügelform gebaut war, Cembalo genannt

dertprozentig sicher wissen wir dies zwar nicht und werden es vermutlich auch nie wissen. Aber bereits die Analyse der Formulierung des Leipziger Zeitungsschreibers (beziehungsweise seines Auftraggebers Johann Sebastian Bach) legt diese Schlußfolgerung nahe – nicht nur als Möglichkeit[10], sondern sogar als sehr große Wahrscheinlichkeit; und darüber hinaus kann unser heutiges vermehrtes Wissen um die früher als bisher angenommene Erfindung und Entwicklung und um die schnellere Verbreitung des Hammerflügels zu Beginn des 18. Jahrhunderts als weiterer Grund für diese Ansicht genannt werden.

Traditionsgemäß wird die noch häufig geäußerte Behauptung, Johann Sebastian Bach könne vor 1740 keinen Hammerflügel gespielt und besessen haben, damit begründet, daß in Leipziger Dokumenten und Nachrichten zu seiner Zeit von Hammerflügeln nie die Rede sei, daß zweitens in dem (von Advokaten oder ihren Schreibern oder von Stadtschreibern verfaßten) Nachlaßverzeichnis Bachs nur 5 „Clavecins", 2 „Lautenwercke" und 1 „Spinett" sowie in einem anderen Paragraphen noch „3 Claviere nebst Pedal" vorkommen, aber keine Hammerflügel expressis verbis angeführt werden, sowie drittens auch damit, daß ein Bericht des Bach-Schülers Agricola dies vermuten lasse.

Was das erste Argument betrifft, so hat sich inzwischen herausgestellt, daß es doch Hinweise aus dem 18. Jahrhundert auf einen – vermutlich primitiven – Hammerflügel-Bau in den 1720er Jahren in Sachsen gibt. Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782), der ehrgeizige ehemalige Kreuzschüler, der zu Unrecht das Privileg der Erfindung des Hammerflügels für sich in Anspruch nehmen wollte, weil er 1717 Hammermechaniken erfunden hatte, von denen er 1721 am Dresdner Hof Modelle vorführte, schrieb (angeblich 1738; veröffentlicht wurde sein Bericht aber erst 1764)[11]:

---

wurde. Solche Instrumente gab es aber schon seit spätestens 1718 (vgl. J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 575, sowie die noch ungedruckte Arbeit der Verf. *Besaitete Tasteninstrumente um und nach 1700*). In seinen Zusätzen zu J. Adlungs *Musica Mechanica Organoedi* (Berlin 1768) bemerkte Bachs Schüler J. F. Agricola zu den Lautenwerken folgendes: Es entstand „ungefähr im Jahre 1740 in Leipzig ein von dem Hrn. Johann Sebastian Bach angegebenes, und vom Hrn. Zacharias Hildebrand ausgearbeitetes Lautenclavicymbel . . . In seiner eigentlichen Einrichtung klang es . . . mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich" (a.a.O., Bd. II, S. 139; vgl. Dok III, S. 195). Da Lautenwerke und Theorbenflügel mit Darmsaiten bespannt wurden und recht leise klangen, kamen sie sicherlich nur für die Darbietung von schwach besetzter Kammermusik, nicht aber für die Aufführung von Cembalokonzerten in Frage.

[10] In seinem ausgezeichneten Artikel *Bach und das Hammerklavier* (BzBf 2, Leipzig 1983) hat Hubert Henkel unabhängig von mir bereits die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß Bach sich eines Hammerflügels in diesem Collegium-musicum-Konzert bediente. Da ihm bei der Abfassung seines Aufsatzes aber noch nicht alle inzwischen veröffentlichten Forschungsresultate zur Frühgeschichte des Hammerklaviers bekannt waren, drückte er sich damals noch sehr vorsichtig aus. – Zu den Konzerten Bachs mit dem Collegium musicum vgl. W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum"*, BJ 1960, S. 5ff., Neudruck in: J. S. Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 170.).

[11] In: F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. III, Teil 1, CXXXIX. Brief (datiert 3. August 1763), Berlin 1764. Das von Henkel angeführte Datum 1747 für die Veröffentlichung dieses Briefes beruht auf einem Irrtum.

„Mehr als zwanzig Städte und Dörfer sind mir bekannt, in welchen statt der sonst gebräuchlichen Clavicymbel seit 1721 solche Clavierinstrumente mit Hämmern und Springern gemacht worden, welche, wenn der Schlag auf die Saiten von oben geschieht, von ihren Verfertigern und Käufern Pantalons genennet worden."

Zumindest die Richtigkeit der Bemerkung Schröters, daß Flügel mit oberschlägiger Hammermechanik als „Pantalone" bezeichnet wurden, läßt sich sowohl durch Adlung als auch durch Anzeigen in den „Leipziger Post-Zeitungen" bestätigen. Bei Adlung heißt es[12]:

„Hämmerwerke oder Hämmerpantalone sind in der Gestalt des Hauptkörpers dem Claveßin . . . ähnlich; allein der Anschlag geschiehet durch Hämmer von Holz oder Horn, welche an . . . Stielen befestiget entweder von unten herauf durch die Decke oder von oben herab die Saiten zum Klange bringen und die sich hier befinden sind alle nach der letztern Einrichtung . . . Die mehresten welche hier zu sehen, hat Fickert in Zeiz verfertiget. . . . Fickerts Werke haben einen Aufsatz welcher die Tastatur und die Hämmer in sich faßt und den Wirbelstock bedeckt, daher muß er abgehoben werden, wenn man ihn stimmen will . . . Wer wissen will, warum diese Hämmerwerke auch Pantalonische Werke genennet werden, der lasse sich belehren, daß Pantaleon Hebenstreit durch sein Instrument darzu die Veranlassung gegeben habe."

An anderer Stelle (S. 593, § 274) lesen wir bei Adlung:

„Pantaleon, oder Pantalon, ist eine verbesserte Gattung des Hackebrets, auf das Angeben des weltberühmten Pantaleon Hebestreits. . . Die Arbeiter, welche zu Straßburg beym Silbermann solch Werk haben machen helfen, haben mir erzehlt, wie oft sie solches ändern müssen, bis es nach seinem Sinne gerathen, es sey daher sehr hoch zu stehen gekommen . . .".

Diese Anfertigung eines Instruments nach Angaben von Hebenstreit in der Silbermann-Werkstatt in Straßburg muß Gottfried Silbermann während der Abwesenheit seines älteren Bruders Andreas besorgt haben, da sie in die Zeit um 1704 fällt.[13] Auch nach seiner Rückkehr nach Sachsen hat Gottfried Silbermann für Hebenstreit gearbeitet, wie uns der Rechtsstreit aus den 1720er Jahren verrät. Die wichtige Frage, wann die Pantalon-Instrumente mit Tastaturen versehen wurden und ob Gottfried Silbermann (als erster?) auf diese Idee kam, ist derzeit noch nicht zu beantworten.[14] Silbermanns Erfahrung mit dem „Pantalon" erwies sich aber als wesentlicher und wertvoller Faktor bei seinem Hammerflügelbau, wie unten weiter ausgeführt ist.

Das zweite der oben genannten Argumente für die Behauptung, Johann Sebastian Bach habe Hammerflügel vor 1740 nicht gutgeheißen, nicht gespielt und wohl auch niemals ein solches Instrument besessen, basiert auf der Tatsache, daß in Bachs Nachlaßverzeichnis kein „Pianoforte" expressis verbis erwähnt wird. Dieses Argument ist heute dank der Terminologieforschungen wohl als ungültig zu bezeichnen: Von Nichtmusikern wurden Hammerflügel

---

[12] Adlung, *Anleitung* (vgl. Fußnote 9), S. 559f. und 562. Zu den Anzeigen in den *Leipziger Postzeitungen* vgl. H. Heyde, *Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: 300 Jahre J. S. Bach (Ausstellungskatalog Stuttgart), Tutzing 1985, S. 73ff., sowie C. Ahrens, *Zur Geschichte von Clavichord, Cembalo und Hammerklavier*, in: Tage alter Musik in Herne 1985. Städt. Publikation *Cembalo und Hammerflügel*, Herne 1985.

[13] W. Müller, *Gottfried Silbermann*, a.a.O. (vgl. Fußnote 3).

[14] Vgl. die noch ungedruckte Arbeit der Verf. *Hebenstreits Pantaléon und die Pantalone mit Tastaturen*.

um 1750 bestimmt noch zu den Cembali, Clavicymbeln oder Clavecins gerechnet und als solche benannt. Es wäre umgekehrt ja geradezu erstaunlich, hätte ein Stadtschreiber oder Advokatsgehilfe die neue Instrumentenbezeichnung Silbermanns gekannt und verwendet. Äußerlich waren Cembali und Hammerflügel ja ohnehin nicht zu unterscheiden. Johann Sebastian Bachs hochbewertetes „fournirt Clavecin, welches bey der Familie,so viel möglich bleiben soll"[15] mag also sehr wohl ein Silbermannsches oder Hildebrandtsches „Pianofort" gewesen sein. Vielleicht war es auch ein zweimanualiges Kombinationsinstrument? Jedenfalls muß es ein besonders wertvolles Instrument gewesen sein.
Der Einwand, Silbermann käme als Erbauer dieses „fourniert Clavecin" nicht in Frage, da die erhaltenen Hammerflügel Silbermanns nicht fourniert seien, wird durch eine Annonce im Leipziger Intelligenzblatt vom 29. September 1764 entkräftet, in der es heißt:

„Ein Silbermännisches Piano et Forte, von unvergleichlichem Tone, und außerordentlichen Stärke des Tones, nach Art eines Flügels gebaut . . . das Corpus und Decke fourniret . . . nebst unterschiedenen wohlklingenden und dauerhaft gebauten Clavieren, stehen um billige Preiße zu verkaufen . . . im Hofe 3 Treppen hoch bey Herrn Bosen."

Herbert Heyde, der diese Annonce in seinem Artikel über den Leipziger Instrumentenbau (a.a.O., S. 77) veröffentlichte, fügte hinzu: „Es wäre rein spekulativ, in diesem Hammerklavier ein Instrument zu erblicken, das J. S. Bach spielte." Interessant ist aber, daß die Familie Bach mit der des Kaufmanns Bose, der am Thomaskirchhof wohnte, befreundet war.[16] Sollte es Bachs Eigentum gewesen sein, so mag Anna Magdalena Bach das Instrument bis zu ihrem Tode bei sich behalten haben, danach mag es durch den befreundeten Kaufmann in Kommission genommen worden sein.
Wer sich jemals mit der Frage „Bach und das Pianoforte" näher beschäftigte, wird die Berichte von Johann Friedrich Agricola (bei Adlung) und von Ernst Ludwig Gerber kennen und feststellen können, daß diese mit der Annahme, Bach habe 1733 einen Silbermannschen Hammerflügel im Konzert gespielt, durchaus in Einklang gebracht werden können.
Der leichteren Erreichbarkeit halber sei Agricolas Bericht hier nochmals wiedergegeben (zitiert nach Dok III, S. 194):

„Herr Gottfr. Silbermann hatte dieser Instrumente im Anfang zwey verfertiget. Eins davon hatte der sel. Kapelm. Hr. Joh. Sebastian Bach gesehen und bespielet. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, daß es in derHöhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. Bach. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, daß Hr. Bach nicht unrecht hätte. Er hielt also, und das sei zu seinem großen Ruhme gesagt, für das beste nichts weiter von diesen Instrumenten auszugeben; dagegen aber desto fleißiger auf Verbesserung der vom Hrn. J. S. Bach bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und daß dies die wahre Ursache dieses Verzugs sey, zweifele ich um so viel weniger: da ich sie selbst vom Hrn.

[15] Zitiert nach Dok II, S. 492f.

[16] Über die Beziehungen der Familien vgl. F. Winkler, *Das Bosehaus am Thomaskirchhof*, in: Bach–Händel–Schütz-Ehrung der DDR 1985. V. Internationales Bachfest in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 19. bis 27. März 1985 [Bach-Fest-Buch], S. 43ff.

Silbermann aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Hr. Silbermann wirklich viele Verbesserungen, sonderlich in Ansehung des Tractaments gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den Fürstlichen Hof zu Rudolstadt. Dies ist vermuthlich eben dasselbe dessen Hr. Schröter im 141sten krit. Briefe, S. 102. gedenkt. Kurz darauf liessen des Königs von Preussen Maj. eines dieser Instrumente, und als dies Dero allerhöchsten Beyfall fand, noch verschiedene mehr, vom Hrn. Silbermann verschreiben. An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, so wie auch ich, eines der beyden Alten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleißig Hr. Silbermann an deren Verbesserung gearbeitet haben mußte. Hr. Silbermann hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente, seiner neuern Arbeit, dem seel. Hrn. Kapellmeister Bach zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen; und dagegen von ihm völlige Gutheißung erlanget."

Dieser detaillierte Bericht hat einige Forscher zu der Ansicht verführt, Agricola könnte dabeigewesen sein, als Bach das erste Piano-Forte-Modell Silbermanns ausprobierte, oder diese Begebenheit wäre zumindest in zeitliche Nähe zu Agricolas Aufenthalt in Leipzig als Bachs Schüler (1738–1741) zu setzen.[17] Ein solcher Rückschluß ist aber sicher ein Trugschluß. Wenn nämlich Agricola sagt, daß er nicht nur die nach vieljähriger Arbeit nun verbesserten Instrumente Silbermanns hörte, sondern auch „eines der beyden Alten" gesehen habe, so ist anzunehmen, daß dieser „alte" Hammerflügel eben wirklich schon alt war. Er könnte ebensogut 6 wie auch schon 10 oder gar 12 Jahre lang irgendwo in Leipzig gestanden haben, als Agricola ihn sah. Der einzige Zeitbezug in diesem Bericht, nämlich der Hinweis auf das von Schröter erwähnte Rudolstädter Instrument, mit der anschließenden Bemerkung, daß „kurz danach" von Friedrich II. ein solches bestellt wurde, ist nicht als Tatsache, sondern nur als vage Vermutung genannt. Man darf ja nicht vergessen, daß Agricola den Bericht erst nach fast zwei Jahrzehnten als Addendum zu Adlungs „Musica Mechanica Organoedi" schrieb und daß er schon deshalb hier nicht zu wörtlich genommen werden darf. Bach-Forscher kennen außerdem Beispiele dafür, daß Agricola sich irren konnte,[18] seine Berichte also nicht immer zuverlässig sind. Jedenfalls – da Agricola sowohl die alten als auch die verbesserten und von Bach gutgeheißenen Hammerflügel sah – müssen die letzteren auf jeden Fall vor 1741 in Leipzig bereits vorhanden gewesen sein. Offen bleibt somit nur die Möglichkeit, daß es sich 1732, als Silbermann sein „Pianofort" in Dresden und Leipzig vorstellte, nicht um das voll ausgereifte Modell, sondern erst um die

---

[17] Dies vermutet beispielsweise Christoph Wolff in *Bach und das Pianoforte*, in: Bach und die italienische Musik / Bach e la musica italiana, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venedig 1987 (Centro Tedesco di Studi Veneziani. Quaderni. 36.). Dort heißt es über Agricolas Bericht: „Die Angaben sind von einer derart detaillierten, geradezu augenzeugenhaften Qualität, daß die Begebenheit offenbar in unmittelbarer zeitlicher Nähe von Agricolas Aufenthalt in Leipzig als Schüler Bachs (1738–1741) stattgefunden haben muß." Wolff zieht daraus den – meiner Ansicht nach – falschen Schluß, daß Silbermanns erster Entwurf eines Pianoforte von Bach erst zwischen 1738 und 1741 und das verbesserte Modell erst etwa 1745/46 ausprobiert wurde.

[18] Beispielsweise hinsichtlich der Ausführung von punktierten Noten gegen Triolen (vgl. Dok III, S. 206f.).

noch weniger gelungenen Exemplare von Hammerflügeln gehandelt haben könnte – eine These, die vertretbar ist.

In diesem Fall dürfte das ausgereifte Modell spätestens 1736 fertig geworden sein, wie auch aus mehreren frühen Erwähnungen des „Piano-Forte" in Huldigungsgedichten für Silbermann gefolgert werden darf. Werner Müller, der diese Gedichte sammelte und in seiner Silbermann-Monographie abdruckte, kommt in der Frage, wann Bach das erste Mal einen Hammerflügel Silbermanns sah, allerdings zu einer anderen These, weil er 1. als gegeben annahm, daß mit Bezeichnungen wie „clavessin" oder „clavecin" stets nur ein Cembalo gemeint sein könnte (S. 39); weil er 2. außerdem Agricolas Mitteilung von dem Verkauf eines Hammerflügels an König Friedrich II. allzu genau zeitlich einordnen wollte, was aber kaum möglich ist, und weil sich 3. in einem erst 1745 erschienenen Band von Zedlers „Universal-Lexicon" zwar erstmalig eine Biographie Silbermanns findet, in dieser aber – im Gegensatz zum 5. Band von 1733 – das „Pianofort" nicht erwähnt wird. Dieser auf S. 44 seines Buches gebrachte Einwand Müllers beruht insoweit auf einem Fehlschluß, als Müller übersah, daß der Artikel „Silbermann" offenbar von einem anderen Bearbeiter stammt als der Artikel „Cymbal d'Amour", und der Autor – vielleicht aus Zeitmangel oder aus Bequemlichkeit – ihn nicht selbst verfaßte, sondern einen wörtlichen Abdruck der Biographie Silbermanns aus den „Breslauischen Sammlungen" von 1721 brachte. In dieser alten Biographie Silbermanns findet sich tatsächlich noch keine Erwähnung eines „Pianoforte".

Man sollte heute nicht mehr kritiklos die alte Auffassung gelten lassen, daß die Versuche Silbermanns, Hammerflügel zu bauen, erst in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gefallen sein müssen. In Wien wurden im „Wiennerischen Diarium" bereits 1725 „Flügel mit und ohne Kiele", also Kiel- und Hammerflügel, von einem Augsburger Orgelmacher mit einer Selbstverständlichkeit zum Kauf angeboten,[19] die vermuten läßt, daß Hammerflügel dort keine unbekannten Instrumente mehr waren. Und in Dresden dürfte die Nachricht von Cristoforis Instrumenten schon 1717 mit dem aus Florenz kommenden Geiger Lotti (für den übrigens Christoph Gottlieb Schröter als Kopist arbeitete) eingetroffen sein. Ein wichtiges Indiz für Gottfried Silbermanns Interesse an neuen Erfindungen im Instrumentenbau und für seinen Ehrgeiz, Hammerflügel zu bauen, die gegenüber den „Florentinischen" noch Verbesserungen aufweisen, spricht aus seinem Verhältnis zu Pantaleon Hebenstreit. Dieses begann sich um 1704 zu entwickeln.[20] Sein 1721 präsentiertes „Cymbal d'amour" war sicher nur ein Lösungsversuch unter vielen, ein Instrument zu entwickeln, das klangstärker als das Clavichord ist, dynamische Schattierungsmöglichkeiten ermöglicht und durch das Anbringen einer Tastatur leichter zu spielen ist als das Hebenstreitsche Cymbal, wodurch es dem Kielflügel nicht nur ebenbürtig, sondern unter Umständen auch überlegen sein kann.

Wie sah Hebenstreits „Pantaléon"-Cymbal aus? Laut zeitgenössischen Beschreibungen hatte das Instrument Hebenstreits die Größe eines Cembalos.

---

[19] Vgl. E. Badura-Skoda, *Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers* (vgl. Fußnote 1), a.a.O., S. 41.

[20] Vgl. die in Fußnote 14 erwähnte Arbeit der Verf.

Alle dynamischen Abschattierungen waren auf diesem Cymbal, das Hebenstreit mit Klöppeln bespielte, natürlich möglich. Aber im Gegensatz zu den Cembali hatte Hebenstreits „Pantaléon" keine Dämpfung. Gerade das Ineinanderklingen der Töne ergab aber offenbar den besonderen Reiz dieses Instrumentes. Und es scheint, daß Silbermann aus diesem klanglichen Vorteil des „Pantaléons" ideellen Gewinn schöpfte: während nämlich die Hammerflügel Cristoforis keinerlei Vorrichtung zur Aufhebung der Dämpfung haben, erfand Gottfried Silbermann für diesen Zweck auf seinen Hammerflügeln einen registerartig zu betätigenden Mechanismus (das spätere Pedal). Gottfried Silbermann war also nicht nur ein berühmter Orgelbauer, er war auch als Klavierbauer ein echter Erfinder, der zwar irgendwann Cristoforis Mechanik als genial erkannte und nachbaute, dem neuen Instrument aber noch zu einer weiteren Entwicklungsstufe verhalf.

Die für die Bach-Forschung wichtige Frage ist nun: wann baute Gottfried Silbermann seine Johann Sebastian Bach zufriedenstellenden Hammerflügel? Der Rechtsstreit mit Hebenstreit fand ab Mitte der 1720er Jahre statt. Offenbar hatte Silbermann Hebenstreits Instrument zu diesem Zeitpunkt bereits nicht nur deshalb mit einer Tastatur versehen, damit es leichter zu spielen sei, sondern weil er überhaupt an der Entwicklung eines Hammerflügels arbeitete und entsprechend experimentierte.
Maffeis Bericht über Cristoforis Erfindung wurde von dem mit Silbermann bekannten Dresdner Hofpoeten König vermutlich um 1724 übersetzt. Königs Frau war Hofcembalistin in Dresden. In ihrem Auftrag hatte Silbermann 1721 das Cymbal d'amour entwickelt. Ein Hammerflügel Cristoforis muß sie wohl ebenso interessiert haben wie Silbermann. Wann aber kam ein Cristofori-Flügel nach Sachsen? Wir wissen es nicht. Instrumentenkundler unter den Musikhistorikern sind sich nur darüber einig, daß Gottfried Silbermann die Hammermechanik Cristoforis derart genau nachbaute, daß er ein Instrument des italienischen Meisters gesehen und die Mechanik genau untersucht haben muß. Es ist anzunehmen, daß Silbermann spätestens zwischen 1725 und 1728 die Gelegenheit fand, Cristoforis Erfindung zu studieren, daß er sich aber schon vorher mit dem Bau einer Hammermechanik beschäftigt hatte.

Was sollte aus diesen Überlegungen gefolgert werden? Wenn es wirklich das bereits ausgereifte Modell eines Silbermannschen Hammerflügels war, das Bach für das Konzert 1733 benutzte – und es spricht sehr viel für diese Annahme –, so heißt dies, daß möglicherweise auch einige oder (kaum) alle nach 1733 geschriebenen Werke für besaitete Tasteninstrumente, also alle „Cembalo"-konzerte Johann Sebastian Bachs von ihm auf einem Hammerflügel gespielt wurden. Ausgenommen hiervon sind nicht einmal jene Werke für ein zweimanualiges „Cembalo" wie etwa das „Italienische Konzert" oder die „Goldberg-Variationen" – hier könnte ein Kombinationsinstrument Verwendung gefunden haben: Aus den Verkaufsanzeigen in den Leipziger Zeitungen geht nämlich hervor, daß es zu Bachs Lebzeiten Kombinationsinstrumente auch in Leipzig gab, Instrumente, in denen Kiel- und Hammerflügel vereinigt worden waren. Solche Kombinationsinstrumente scheinen viel häufiger gebaut worden zu sein, als man bisher annahm. 1742 und mit ähnlichem Text auch 1743

erschienen in den „Leipziger Post-Zeitungen" Anzeigen mit folgendem Inhalt[21]:

„Es ist ein neues Clavecin mit 3 Clavieren verfertiget worden, woran die 2 untersten Claviere 4 chor regieren von unterschiedlichen Veränderungen, das dritte Clavier aber ein Cymbal mit regierenden Hämmergen und unterschiedlichen Veränderungen vorstellt."

Ob dieses Instrument ähnlich perfekt konstruiert war wie das Kombinationsinstrument Giovanni Ferrinis, das heute Luigi Ferdinando Tagliavini in Bologna besitzt, bleibt zwar eine offene Frage, ist aber vielleicht zu bezweifeln. Ferrini, ein Schüler Cristoforis, verband das untere Manual mit einem Cembalo und das obere Manual mit einer Hammerflügel-Mechanik von der gleichen Vollkommenheit, die die erhaltenen Instrumente seines Lehrmeisters Cristofori auszeichnet.
Eine weitere Anzeige, die 1731 in Leipzig erschien, verdient ebenfalls mitgeteilt zu werden[22]:

„Denen Liebhabern der edlen Musique dienet zur Nachricht, daß von dem Orgel- und Instrument-Macher, Nahmens Wahl Friedrich Fickern in Zeitz abermahl ein neu musicalisches Instrument inventiret und verfertiget worden, welches Cymbal-Clavir genennet wird; es ist in Form eines 16-füßigen Clavicymbels, und 4 Chörig, mit Drat-Saiten bezogen; an Gravität und Force übertrifft es den stäcksten Clavicymbel, und stehet in der Stimmung solange, als ein gut Clavichordium ohne die geringste Accomodirung, lässet sich auch also leichte tractiren, da doch die Hämmergen auf 2 1/2 Zoll von oben herabwärts an die Saiten schlagen . . . Überdiß hat es auch einige Veränderungen: 1) eine angenehme Dämpffung, als ob mit betuchten Hämmergen gespielet würde; 2) kan man auch, vermittelst eines Zuges, das Untereinandersausen in währendem Spielen verhindern, gleichwie das Tuch in der Tangente eines Clavicymbels die Saite stille machet. Dieses Instrument, welches um einen civilen Preiß zu haben, hat die Eigenschafft des von dem hochberühmten Pandalon erfundenen Cymbals, und ist von vielen Virtuosen admiriret und approbiret worden."

Dieses Instrument mit oberschlägiger Hammermechanik hatte also sowohl einen Moderatorzug als auch eine Dämpfungsmöglichkeit.
Wie hätte ein Leipziger Zeitungsschreiber oder ein Advokatsgehilfe imstande sein sollen, bei all diesen verschiedenen „Cymbals" oder „Cembalos" begrifflich zwischen Kiel- und Hammerflügel zu unterscheiden? Verbürgt ist nur, daß Johann Sebastian Bach in Potsdam 1747 vor dem Preußenkönig auf einem Pianoforte gespielt hat. Dies spricht jedenfalls dafür, daß er am Ende seines Lebens mit dem Spiel auf Hammerflügeln bestens vertraut war. Das dreistimmige Ricercar und vermutlich auch die sechsstimmige Fuge aus dem „Musikalischen Opfer" wurden daher auch stets als Kompositionen Bachs, die für einen Hammerflügel konzipiert wurden, angesehen. Aber nach unseren heutigen Kenntnissen ist es glaubhaft und sogar sehr wahrscheinlich, daß Bach schon in den 1730er Jahren einen Hammerflügel nicht nur spielte, sondern möglicherweise auch anschaffte – womit der Phantasie, welche Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier II möglicherweise am Hammerflügel entstanden, ein größerer Spielraum gegeben werden darf. Untersuchungen zur Frage eines

---

[21] Zitiert nach Ahrens, a.a.O. (vgl. Fußnote 12), S. 59.
[22] Ebd., S. 59f.

„Pianoforte-Stils" bei Bach gehen über den Rahmen dieses Aufsatzes hinaus, werden aber noch anzustreben sein.

Mit diesen Überlegungen soll natürlich den Cembalisten nicht die Überzeugung genommen werden zu glauben, daß, wenn sie ein Bachsches Spätwerk oder Konzert auf einem Cembalo vortragen, sie auf dem „historisch richtigen" Instrument spielen. Sie dürfen nur nicht behaupten, daß es „historisch falsch" sein muß, wenn ein Interpret einen alten Hammerflügel (möglichst die Kopie eines Silbermann-Flügels) für ein Cembalokonzert von Bach benutzt. Es muß erlaubt sein, ein dem Hammerflügel Silbermanns ähnliches Instrument ebenso wie ein Cembalo als „authentisch" zu bezeichnen. Johann Sebastian Bachs Konzerte auf historischen Hammerflügeln zu spielen, sollte in Zukunft nicht nur ernstlich erwogen, sondern auch möglichst bald ausprobiert und praktiziert werden.

Dem bekannten und verehrten Bach-Forscher und ehemaligen Leiter des Johann-Sebastian-Bach-Instituts in Göttingen, Dr. Alfred Dürr, brachte ich diese meine Überlegungen zur Kenntnis. Aus seinem Antwortbrief seien folgende Sätze zitiert:

„Daß es sich 1733 um einen Hammerflügel gehandelt haben könnte, leuchtet mir allein deswegen schon sehr ein, weil man sich fragt, welches andere Instrument eine derart plakative Ankündigung verdient hätte. Das hätte dann freilich weitreichende Konsequenzen: Bachs ‚Cembalokonzerte' wären dann allesamt für Hammerflügel geschrieben. Auch die Frage nach dessen Lautstärke stellt sich dann neu; denn bekanntlich hört man ja zu Beginn des C-Dur-Tripelkonzerts BWV 1064, wenn es auf Cembali gespielt wird, niemals das Thema heraus. Könnte das anders gewesen sein, wenn mindestens eines der Instrumente ein Hammerflügel war? Oder war das Thema etwa dann noch leiser?
Nur, alle diese Konsequenzen sind mir auch ein wenig beängstigend . . ."

Und der jetzige Leiter des Bach-Instituts, Dr. Klaus Hofmann, fügte in einem Brief vom 26. Januar 1988 hinzu:

„Zu der Möglichkeit der Nebeneinanderverwendung beider Klaviertypen in Bachs Konzerten für mehrere Tasteninstrumente ist mir noch eingefallen, daß ja C. P. E. Bach in dem Doppelkonzert Wq 47 Cembalo und Fortepiano gegenüberstellt; sollte das vielleicht bereits eine Leipziger Reminiszenz gewesen sein?" und: „. . . wir werden wohl umdenken müssen."

„Furcht vor dem Ungewohnten" sollte uns nicht davon abhalten, für die Richtigkeit einer These einzutreten. Derzeit hindert uns hauptsächlich der Mangel an brauchbaren Instrumenten – guten Kopien der Hammerflügel von Gottfried Silbermann – daran, durch praktische Aufführungen die Richtigkeit der hier dargelegten These zu prüfen.

Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba"

Schon seit längerer Zeit ist bekannt, daß das Sanctus BWV 241 eine Bearbeitung aus Johann Caspar Kerlls „Missa Superba" darstellt. Hans T. David wies 1961 auf die von ihm identifizierte Vorlage Bachs hin, nannte dessen mutmaßliche Quelle und beschrieb detailliert Bachs Eingriffe in die von ihm benutzte Komposition.[1] Allem Anschein nach stand Bach jene bereits 1676 in einem Inventar von Musikalien der Thomasschule genannte Abschrift zur Verfügung – offenbar ein Stimmensatz, den er neu spartierte, teilweise uminstrumentierte und für aufführungspraktische Zwecke einrichtete.

Bachs Umgang mit seiner Vorlage[2] war bemerkenswert frei, denn er übernahm Kerlls Sanctus keineswegs vollständig. Vielmehr verwandte er wörtlich nur den ersten Abschnitt (T. 1–12), komponierte für den zweiten Abschnitt „Dominus Deus Sabaoth" (T. 13–19), der bei Kerll eine auf sechs Vokalstimmen reduzierte Besetzung aufweist, zwei obligate Violinpartien nach und ersetzte schließlich das ursprüngliche „Pleni sunt caeli et terra gloria tua" durch einen völlig neuen und um sechs Takte längeren fugierten Schlußabschnitt. Diese Fuge wurde von David für eine Neukomposition Bachs gehalten. Tatsächlich hat sie jedoch – was bislang unbemerkt blieb – ihre Vorlage ebenfalls in der „Missa Superba"; es handelt sich um das Hosanna, das freilich von Bach einer tiefgreifenden Überarbeitung unterzogen wurde.

Der Anfangsabschnitt des Sanctus und das Hosanna erweisen sich in der Aufbietung satztechnischer Kunstfertigkeit als dramatisch zugespitzte Höhepunkte der „Missa Superba". Das Sanctus stellt eine, wenngleich freie, „fuga ad minimam" dar, in der die einzelnen Stimmen in kürzestem Abstand imitativ geführt werden.[3] Im Hosanna erscheint das die Messe einleitende und an signifikanten Punkten mehrfach wiederauftauchende Fugato-Thema des Kyrie I zum letzten Male in höchster kontrapunktischer Dichte. Die zwischen Sanctus und Hosanna gelegenen, verhältnismäßig einfach gebauten Formteile „Domi-

---

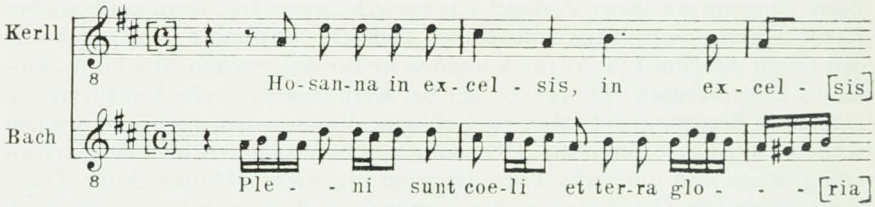
[1] H. T. David, *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, JAMS 14, 1961, S. 199–223; deutsche Fassung *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. 120), S. 425–465.

[2] Neuausgaben: *J. C. Kerll, Missa Superba*, hrsg. von A. Giebler, New Haven 1967 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 3.); BG 41, S. 177–186, sowie *J. S. Bach, Sanctus für 8stimmigen Chor und Orchester*, hrsg. von H. Harrassowitz, Stuttgart–Hohenheim 1963 (Die Kantate. 187.). Keine der bisherigen Ausgaben von BWV 241 berücksichtigt, daß Bachs Aufführungstonart für dieses Werk nicht D-Dur, sondern E-Dur war. Vgl. Bach Compendium, E 17.

[3] Diese bis hin zu Josquins Missa *L'homme arme sexti toni* zurückreichende Technik findet sich auch in Bachs „Trias harmonica" betiteltem Kanon BWV 1072.

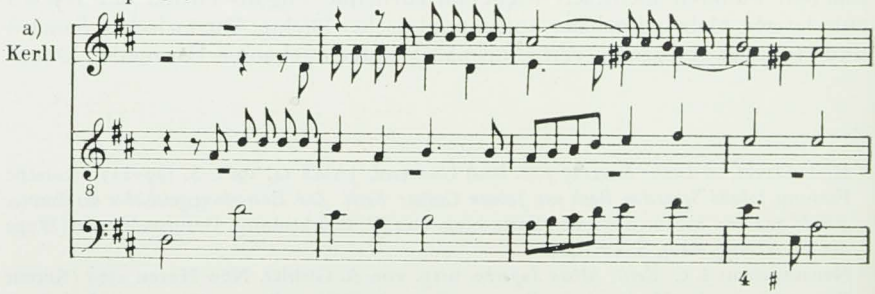
nus Deus Sabaoth" und „Pleni sunt caeli" fungieren bei Kerll zugleich als entspannende und vermittelnde Elemente in einem planvoll entworfenen Spannungsbogen.
In Bachs Teilaufführung mußte dieser Spannungsbogen verlorengehen. Daher galt es, einen Ersatz mit angemessener Finalwirkung für den aus dem Zusammenhang gelösten und somit wenig effektvollen „Pleni"-Teil zu finden. Es überrascht kaum, daß Bachs Wahl zielsicher auf Kerlls Hosanna fiel. Die hier dargebotene kontrapunktische Kunstfertigkeit mußte ihn reizen, das Stück aufzuführen, und ihn zugleich auch als Komponisten herausfordern.
Bachs Umgestaltung des Kerllschen Satzes nahm offensichtlich ihren Ausgangspunkt in der erforderlichen Umtextierung und der damit verbundenen nicht ganz leichten rhythmischen Angleichung des Themenkopfes.

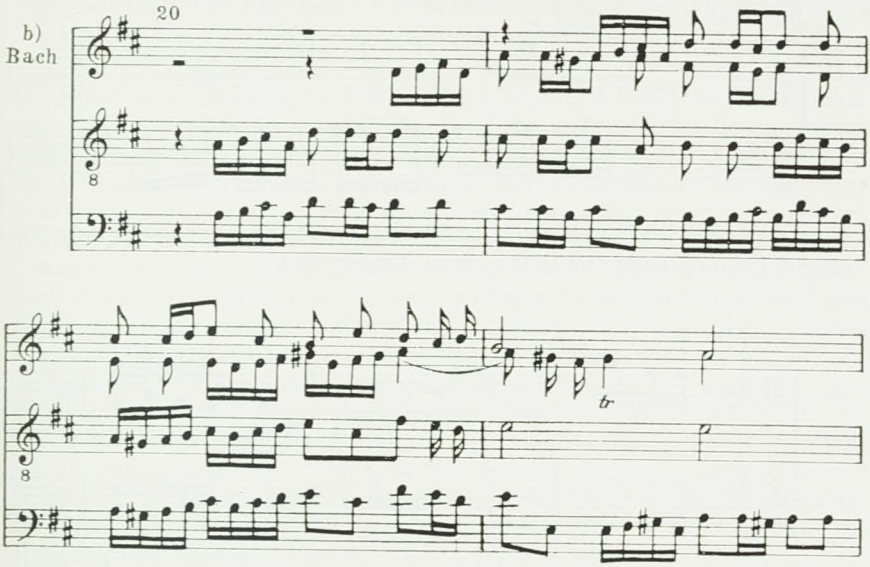
Beispiel 1



Es ist jedoch nicht zu verkennen, daß Bachs Ergebnis weit über das Niveau einer bloßen Umtextierung hinausgeht. Das umgestaltete Thema weist eine viel größere rhythmische und melodische Lebendigkeit auf und zeigt, zumal in der polyphonen Verarbeitung, eine zuvor nicht gekannte Geschmeidigkeit, gesteigerte Plastizität und einen höheren harmonischen Reichtum.

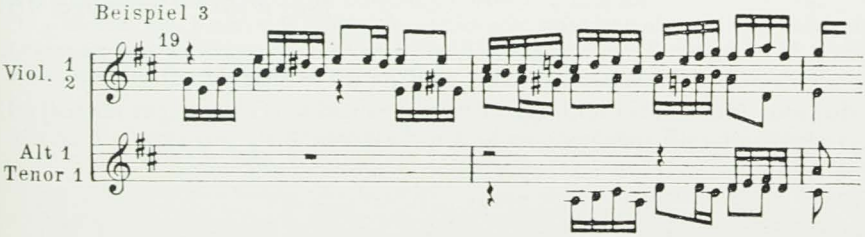
Beispiel 2





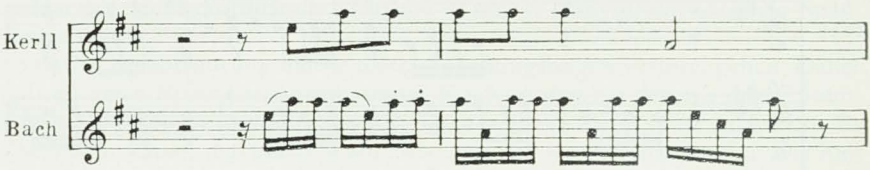
Den bruchlosen Anschluß des neugewonnenen „Pleni sunt coeli", beginnend in D-Dur, an das vorhergehende in e-Moll schließende „Dominus Deus Sabaoth" erreicht Bach durch den modulierenden Einsatz der beiden Violinen mit dem neuen Themenkopf.

Beispiel 3



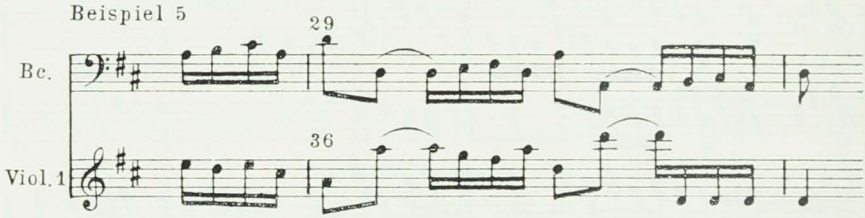
Ein genauer Vergleich von Vorlage und Bearbeitung zeigt, daß Bach sich strikt an das polyphone Gerüst Kerlls gehalten, das heißt, an keiner Stelle freizügige Erweiterungen, Streichungen oder Änderungen der musikalischen Substanz vorgenommen hat. Selbst die wie improvisiert wirkenden Violinfigurationen in T. 32ff. sind aus der variativen Umbildung der Vorlage gewonnen, und wohl zufällig hat sich hier Kerlls ursprüngliches Thema erhalten, freilich in der Verkleinerung auf Sechzehntelwerte.

Beispiel 4



Gegen Ende des Stückes gelingt es Bach sogar, in den Violinen die Umkehrung einer im Continuo auftauchenden Figur anzubringen.

Beispiel 5



Mit Blick auf das äußerst sorgfältige Arrangement erweist sich die Kerll-Bearbeitung als ein weiteres instruktives Beispiel des Elaborationsprinzips in Bachs kompositorischem Denken, in diesem Falle der systematischen Entwicklung „der unausgeschöpften immanenten musikalischen Potenz" im Werk eines geschätzten Vorgängers.[4] Bachs Parodieverfahren kann daher keinesfalls mit demjenigen Händels verglichen werden; gültig bleibt hingegen Davids Bewertung, nach der das Sanctus BWV 241 ein Bindeglied zwischen Kerll und Bach ist, „in einer Vollendung, die jedem von ihnen gleichermaßen zur Ehre gereicht".[5]

Peter Wollny (Cambridge/MA)

---

[4] C. Wolff, „*Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs*". *Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik*, in: Bachiana et alia Musicologica. Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von W. Rehm, Kassel etc. 1983, S. 356–362, loc. cit. S. 361.

[5] A.a.O., S. 461.

Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA

Die Frage, in welchem Ausmaß Johann Sebastian Bach bereits vor seiner Reise nach Lübeck im Winter 1705/06 Werke Dietrich Buxtehudes kennengelernt haben könnte, ist von der neueren Forschung verschiedentlich diskutiert worden.[1] Von seiten der Quellenkunde boten sich weitergehende Überlegungen insofern an, als seit der Identifizierung von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph als Urhebers und Hauptschreibers der beiden wichtigen Sammelbände „Andreas-Bach-Buch" und „Möllersche Handschrift" ein bedeutendes Buxtehude-Repertoire in der unmittelbaren Umgebung des jungen Johann Sebastian Bach angesiedelt werden konnte.[2] Unglücklicherweise lassen die frühesten Eintragungen in jenen beiden Quellen sich jedoch kaum vor 1705 ansetzen, so daß auch hier wieder Fragen unbeantwortet bleiben.

Eine willkommene Bereicherung des bisher Bekannten bietet eine Quelle, die der Bach- wie der Buxtehude-Forschung bisher nicht aufgefallen zu sein scheint – erklärlich angesichts der Tatsache, daß diese Handschrift in keiner der „zuständigen" Bibliotheken aufbewahrt wird. Daß die Forschung überhaupt auf sie aufmerksam wurde, verdankt sie den Bemühungen von zwei Bibliothekarinnen um Unterstützung bei der Lösung eines jahrzehntealten Rätsels.

Nach Auskunft des noch vorhandenen Schriftwechsels[3] wandte sich Irene Millen, die Musikbibliothekarin der Carnegie Library zu Pittsburgh (Pennsylvania, USA) im Dezember 1941 an den Leiter der Musikabteilung der Library of Congress zu Washington/DC Harold Spivacke[4] mit der Bitte um Sicherungsverfilmung einer in der Carnegie Library vorhandenen Buxtehude-Quelle, die nach alter Überlieferung als autograph gelte. Spivackes Antwort vom 27. Januar 1942 besagte, daß infolge der Kriegsereignisse lediglich erstrangige Quellen amerikanischer Musik aufgenommen werden könnten, Irene Millen möge sich mit Otto E. Albrecht[5] in Philadelphia als dem Spezialisten für frühe europäische Musik in Verbindung setzen. Dies geschah, ohne jedoch zu entscheidenden Neuerkenntnissen zu führen; in seinen Autographenkatalog[6] nahm Albrecht die Buxtehude-Handschrift nicht auf.

Dem Einsatz von Kathryn P. Logan, der derzeitigen Musikbibliothekarin der Carnegie Library ist es zu verdanken, daß der Verf. – über Ton Koopman und Christoph Wolff – von der Existenz der Quelle[7] erfuhr und sie im Herbst 1989 an Ort und Stelle einsehen konnte.

Es handelt sich um 3 Einzelblätter (vielleicht den Rest eines Binio) vom Format 32,7 × 19,3 cm; als Wasserzeichen sind zu erkennen: Bl. 1 Buchstabe c,

---

[1] Vgl. BJ 1985, S. 108 (C. Wolff); *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 249 (R. Stinson); R. S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation (masch.-schr.), Cambridge/MA 1987, S. 191f.

[2] Schulze Bach-Überlieferung, S. 30ff.; Hill, a.a.O., passim.

[3] Der nachstehend beschriebenen Quelle beiliegend.

[4] 1904–1977.

[5] 1899–1984.

[6] *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia 1953.

[7] Pittsburgh/PA, The Carnegie Library; Signatur: *Class 786.8 Book B 98*.

Bl. 2 Einköpfiger Adler mit Herzschild, Bl. 3 Reichsapfel, verderbende Form (?). Der Kopftitel auf S. 1 lautet:

Praeludium. del Sig:re Daniel. Boxtehude. Org: Lubeci.

Über die Provenienz gibt eine Eintragung auf der sonst leeren letzten Seite Auskunft:

Presented to Mr Chas. C. Mellor
by H. Robock
March 1. 1874.
this piece came in my possession 1833;
from Gottfried Moeller, a pupil of
Kittle; the piece is said to be a M. S.
of the Composer Buxtehude.
HR.

Nach Unterlagen der Bibliothek[8] handelt es sich bei dem Vorbesitzer um Henry Rohbock (geb. 8. Mai 1815 in Gotha), der von etwa 1830 bis etwa 1833 Orgelschüler Möllers war, 1834 in die Vereinigten Staaten auswanderte, 1846 in Pittsburgh ansässig wurde und hier 1891 starb. Charles Mellor war Rohbocks Schüler;[9] aus seinem Besitz gelangte die Handschrift 1895 in die Carnegie Library.

Rohbock hatte die Quelle aus dem Besitz beziehungsweise Nachlaß seines Lehrers Möller erhalten. Daß es sich bei diesem um den Kittel-Schüler Johann Gottfried Möller (1774–1833) aus Ohrdruf, den zuletzt als Seminarlehrer in Gotha tätigen ehemaligen Besitzer der „Möllerschen Handschrift" handelt, steht angesichts der oben zitierten Eintragung außer Frage. Die naheliegende Vermutung, bei der Handschrift in der Carnegie Library könnte es sich wie bei „Andreas-Bach-Buch" und „Möllerscher Handschrift" um eine Niederschrift von Johann Sebastian Bachs ältestem Bruder Johann Christoph Bach (1671 bis 1721) handeln,[10] wird durch den Schriftvergleich bestätigt. Demnach dürfte die Überlieferung in Entsprechung zu den beiden erwähnten Ohrdrufer Quellen folgenden Weg genommen haben: Johann Christoph Bach – dessen Sohn Johann Bernhard Bach (1700–1744) – dessen Bruder Johann Andreas Bach (1713–1779) – dessen Sohn Johann Christoph Georg Bach (1747–1814) – Johann Gottfried Möller (wohl vor 1800)[11] – Henry Rohbock (1833) – Charles Mellor (1874) – Carnegie Library (1895).

Hinsichtlich der Datierung der Buxtehude-Abschrift läßt sich – bei Verzicht auf einen Wasserzeichenbefund – anhand der Schriftzüge lediglich feststellen, daß ein zeitlicher Abstand zu den kaum vor 1705 anzusetzenden ältesten Niederschriften in den beiden erwähnten Sammelbänden angenommen werden muß.[12]

---

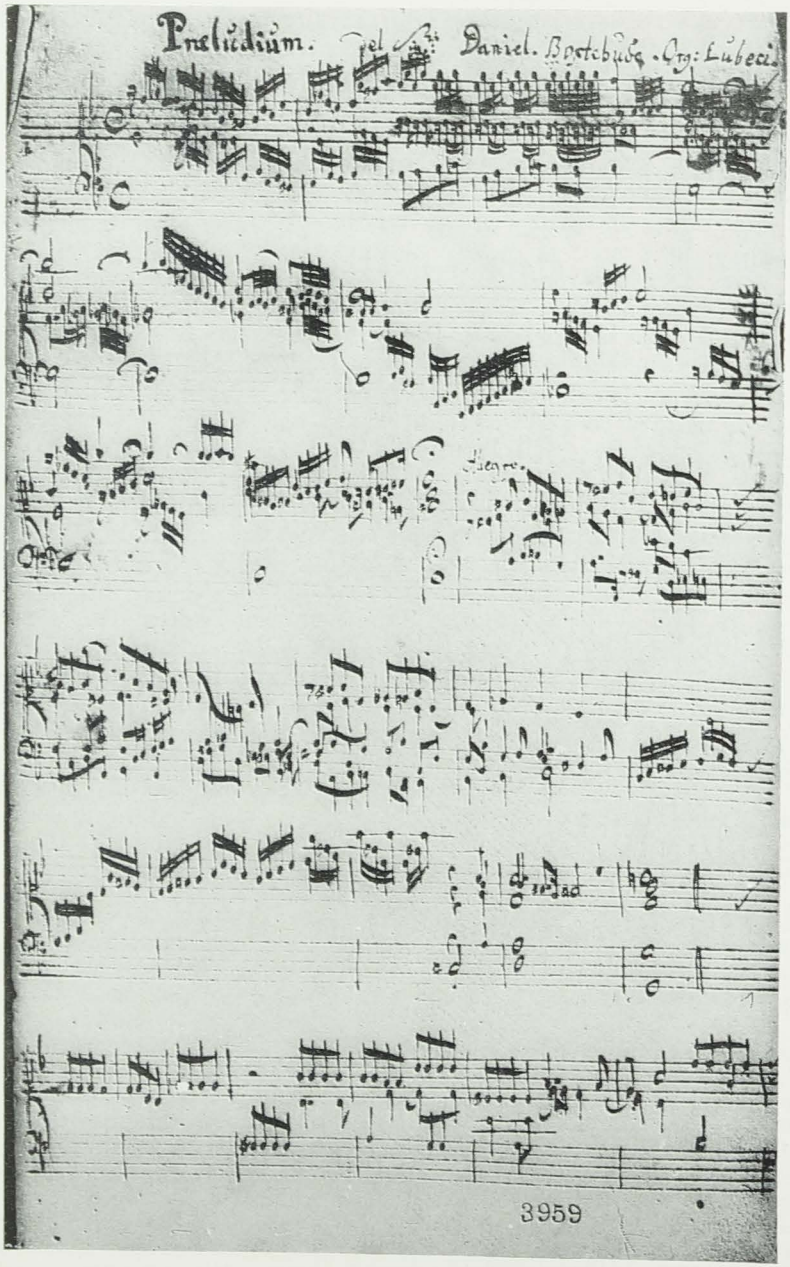
[8] Undatierter Zeitungsausschnitt in: *Foerster Scrapbook*, v. 2, p. 77 *(qr 780 S 43)* sowie Nachruf in: *Pittsburgh Commercial Gazette*, 28. November 1891.

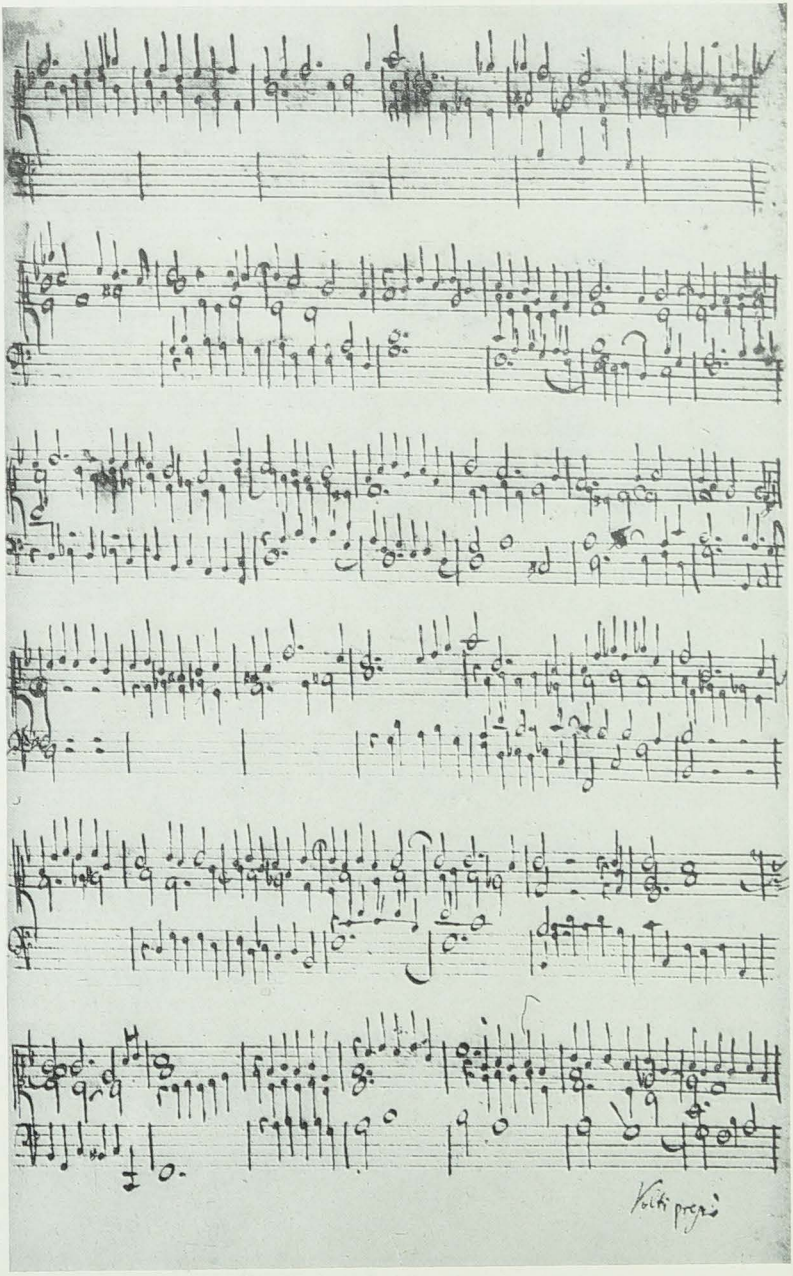
[9] Eine zusammen mit unserer Quelle aufbewahrte Sammelhs. der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Inhalt: BuxWV 140, 141 und 156) trägt auf Bl. 1 den Vermerk: *Presented to my Pupil / Mr Charles Mellor / HRobbock.*

[10] Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 35ff.

[11] Ebd., S. 54.

[12] Zu beachten ist in diesem Zusammenhang auch die fehlerhafte Namensform „Daniel"


Preludium. del Sig. Daniel. Bostehude. Org: Lubeci
3959


Volti presto

Setzt man den zeitlichen Abstand mit wenigstens fünf Jahren an, so erscheint eine Entstehung der Quelle „nicht nach 1700" durchaus denkbar. Damit aber stellt sich die Frage nach dem auf Bl. 2r tätigen Nebenschreiber, dessen Notenschrift sich – ungeachtet aller Tendenz zur Angleichung – doch merklich von der Johann Christoph Bachs unterscheidet. In Ermangelung einschlägigen Vergleichsmaterials läßt sich die sich aufdrängende Vermutung, hier könnte der 1695 bis März 1700 in Ohrdruf im Hause seines Bruders lebende Johann Sebastian Bach[13] am Werke gewesen sein, derzeit weder bestätigen noch widerlegen. Um künftigen Untersuchungen den Weg zu ebnen, ist vorstehend neben Bl. 1r auch Bl. 2r abgebildet.

Die Handschrift der Carnegie Library enthält mit Präludium und Fuge g-Moll (BuxWV 148) eine Komposition des Lübecker Meisters, die schon relativ früh nach Mitteldeutschland gelangt sein muß.[14] August Gottfried Ritter kopierte das Werk 1838 aus einem 1675 datierten Tabulaturbuch, das einst Georg Grobe, „Schuldiener in Höngeda bei Mühlhausen", gehört hatte, sich 1838 im Besitz des Mühlhäuser Divi-Blasii-Organisten Georg Christoph Hildebrand befand und vor 1867/68 mit dessen Musikalien-Nachlaß von den Erben in einen Fleischerladen verkauft wurde.[15] Eine jüngere Abschrift enthält der „Kodex E. B. 1688"[16] der Library of the School of Music at Yale University, New Haven/Ct., den Kerala Snyder mit guten Gründen Emanuel Benisch zuschreibt; Benisch war 1679 bis 1695 Organist an der (alten) Dresdner Frauenkirche und wechselte dann an die Kreuzkirche.[17]

Bemerkenswert aber nicht verwunderlich erscheint, daß diese frühe Überlieferung in Sachsen und Thüringen – und hier in der Bach-Familie – sich auf ein Werk konzentriert, das Philipp Spitta, noch ohne Kenntnis der oben geschilderten Zusammenhänge, „ein wahres Muster planvoller, weitschauender Anlage" nannte und dem er den Wert „eines sich bis zum Schlusse an innerm Gehalte steigernden Tonstücks" zubilligte.[18]

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Buxtehude. Das chronologische Verhältnis zu den J.-C.-Bach-Hss. in Eisenach und Zürich („Aria Eberliniana" und Aria a-Moll) bleibt noch zu klären.

[13] Vgl. die zusammenfassende Darstellung des Verf., *Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf", Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55ff.

[14] G. Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. Buxtehude-Werke-Verzeichnis (BuxWV)*. 2. erw. und verbess. Aufl., Wiesbaden 1985, S. 141.

[15] A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1884, S. 174; Spitta I, S. 275, 337; J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 6, Gütersloh 1893, S. 424. Angehörige der Familie Grobe sind in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Ichtershausen und Sülzenbrücken bei Arnstadt nachweisbar (J. Hohlfeld, *Leipziger Geschlechter. Stammtafeln, Ahnentafeln und Nachfahrentafeln*, Bd. 1, Leipzig 1933, S. 46), außerdem in Halle (Saale), Ilmenau und Schmalkalden. Die verlorene Grobe-Tabulatur enthielt auch Werke von J. R. Ahle und W. C. Briegel.

[16] F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel etc. 1960, S. 99ff., 110, 201, 207, 209; NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 150–152 (D. Kilian).

[17] K. Snyder, *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York und London 1987, S. 324–326.

[18] Spitta I, S. 275.

Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion" (BWV 193)

Nachdem Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858) die Originalstimmen der Kantate „Ihr Tore zu Zion", BWV 193, in den vor 1854 angelegten Katalog „J. S. Bach's Cantaten in Auflagestimmen"[1] aufgenommen und der Hs. ein Titelblatt mit Provenienz- und Inhaltsangabe[2] zugefügt hatte, fristeten die „Trümmer dieser Cantate"[3] in der Berliner Königlichen Bibliothek ein Schattendasein. Erst Friedrich Smend hat sich eingehend mit der Komposition und ihrer Entstehungsgeschichte auseinandergesetzt.[4] Die Entdeckung der Parodiebeziehung zur Kantate „Ihr Häuser des Himmels", BWV 193a, brachte Smend zu der Überzeugung, daß die Ratswechselkantate BWV 193 nach dem 3. August 1727, dem Aufführungsdatum der weltlichen Huldigungskantate BWV 193a, entstanden sein müsse. Da laut Spitta im Ratswechselgottesdienst 1727 die Aufführung der Kantate BWV Anh. 4 stattgefunden hatte und aufgrund von Smends Annahme, daß die Werkfassungen BWV 193 und BWV 193a auf eine in Köthen entstandene Urfassung zurückgehen, hat Alfred Dürr BWV 193 dem Jahr 1726 beziehungsweise der Zeit um 1727 zugewiesen.[5] Der Charakter der Schriftzüge Johann Heinrich Bachs, der als Schreiber an der Herstellung des Aufführungsmaterials beteiligt war, läßt nach den Untersuchungen von Hans-Joachim Schulze die Entstehung des Stimmensatzes zu BWV 193 nicht vor dem Jahr 1727 zu.[6]

Die im Zusammenhang mit der Arbeit an NBA I/32 vorgenommene Durchsicht der im Stimmensatz zu BWV 193 enthaltenen Korrekturen hat zusätzliche Belege für die Entstehung der kirchlichen nach der weltlichen Werkfassung erbracht. In der von Johann Heinrich Bach geschriebenen Altstimme hat Bach die ursprüngliche Textunterlegung „daß sein Hertze mög erkennen" in Satz 5, T. 22–23, gestrichen und durch die Lesart „die vor dich das Recht erhalten"

---

[1] BB *Mus. ms. theor. K 451*.

[2] *St 62*; Wortlaut des Titelblattes:

C. P.
„Ihr Pforten zu Zion"
Cantate von Joh. Seb. Bach.
Canto. Violino 1. doppelt
Alto. Violino 2. d°.
Viola
Hautb. 1.
Hautb. 2.

Die Abkürzung „C. P." befindet sich auch in den Originalstimmensätzen zu BWV 34a, 36b, 43, 120a, 136, 179, 192, 214, 226 und bedeutet einen Hinweis auf die Herkunft der Stimmen aus der „Collection Poelchau"; vgl. die zu den genannten Werken gehörenden Kritischen Berichte der NBA. Eine Aufnahme der unvollständigen Stimmensätze zu BWV 34a, 36b, 43, 120a, 136, 179, 192 und 193 in den Katalog der Sammlung Poelchau 1832 (BB *Mus. ms. theor. K 41*) ist unterblieben.

[3] Spitta II, S. 562, Anm. 50.

[4] *Neue Bach-Funde*, AfMf 7, 1942, S. 10–14; *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 51–5

[5] Dürr Chr 2, S. 89 und 166.

[6] BJ 1979, S. 59–63; Schulze Bach-Überlieferung, S. 113f.

ersetzt. Der zuerst genannte Text entstammt BWV 193a, Satz 9, Zeile 3. Aus weiteren Korrekturen geht hervor, daß Bachs Neffe zunächst den Notentext eingetragen und danach die Textunterlegung auf mechanische Art zugefügt hat. Bach nahm mehrmals eine andere Textverteilung vor. In Satz 4 ist sogar ein Teil des Notentextes von BWV 193a mit dem Rezitativtext von BWV 193 kombiniert, so daß am Ende der Stimme die gültige Fassung des Satzes nachgetragen werden mußte.[7]

Zeigen die Korrekturen in den Vokalstimmen, daß für die Anfertigung des Aufführungsmaterials zu BWV 193 eine Vorlage zur Verfügung stand, die nur die Textunterlegung von BWV 193a enthielt, so belegen Unstimmigkeiten in den Violinstimmen, daß es sich bei dieser Quelle nicht um die Partitur der Huldigungskantate, sondern um ihren Stimmensatz gehandelt hat. Die beiden Stimmen zu Violino I und zu Violino II sind jeweils von einem Schreiber hergestellt; dennoch weisen sie Lesartunterschiede auf, die eine gegenseitige Abschrift oder die Benutzung einer gemeinsamen Vorlage ausschließen. Ihre Anfertigung muß nach jeweils zwei Violinstimmen erfolgt sein.

Aus der elfsätzigen Huldigungskantate BWV 193a, die nach Smend die Umarbeitung eines Köthener Werkes darstellt, hat Bach Satz 1, 7 und 9 als Satz 1, 3 und 5 in die Ratswechselkantate übernommen. An sich hätte das instrumentale Aufführungsmaterial von BWV 193a bei Streichung der nicht zu spielenden Sätze für die Darbietung von BWV 193 herangezogen werden können. Der Tatbestand einer Neuschrift der Instrumentalstimmen zu BWV 193 läßt den Schluß zu, daß es sich bei den Vorlagestimmen um schon einmal umgearbeitete Stimmen gehandelt hat, die aus Gründen der Lesbarkeit nicht nochmals geändert werden konnten. Tatsächliche Hinweise auf die Abschrift von einer in Köthen entstandenen Werkfassung lassen sich in dem Stimmensatz zu BWV 193 nicht finden.

Bachs Arbeitsweise, Werke mehrere Male zu parodieren, trifft vielleicht auch auf die vorliegende Werkgruppe zu. Der Text von Satz 1 der Thomasschulkantate „Wo sind meine Wunderwerke", Leipzig 1734, enthält Übereinstimmungen mit den Texten von BWV 193a, Satz 7, und BWV 193, Satz 3[8]:

BWV 193a, Satz 7	Thomasschulkantate 1734, Satz 1
Herr! so groß als Dein Erhöhen,	Wo sind meine Wunder-Wercke,
Pflantz ich auch Dein Wohlergehen	Wo ist die beruffne Stärcke
Ewigem Gedeyen ein.	Die sonst wohl die Löwen zähmt?
Deine Krafft will ich erhalten,	Soll die frische Krafft veralten,
Wie die Adler nicht veralten,	Soll ich Gesnern nicht mehr halten,
Wie die Felsen feste seyn.	Ist mir Macht und Arm gelähmt?
Da Capo.	Da Capo.

Die Texte stimmen nicht nur in prosodischer Hinsicht überein. Auffällig ist die gemeinsame Verwendung des Wortes „Krafft" in Zeile 4 und die Beibehaltung des Reimpaares „erhalten/halten" – „veralten" in den Zeilen 4 und 5. Im Unterschied hierzu besteht zwischen dem ersten Satz der Thomasschulkantate

[7] Smend, a.a.O., S. 52f.

[8] BT, S. 171 und 394f.; BJ 1988, S. 211–218.

und Satz 3 der Ratswechselkantate nur eine prosodische, aber keine textliche Übereinstimmung.

Bei Satz 5 der Thomasschulkantate ähneln die ersten vier Zeilen den insgesamt nur vier Zeilen umfassenden Texten von BWV 193a, Satz 9, und BWV 193, Satz 5. Der Annahme einer Parodiebeziehung zwischen diesen Sätzen stehen die Zeilen 5–7 der Arie aus der Thomasschulkantate nicht im Weg, da sie in formaler Beziehung nur die Wiederholung der vorhergehenden Zeilen darstellen. Der vierzeilige Text von BWV 193, Satz 5, ist zweimal in voller Länge dem Notentext unterlegt, möglicherweise besaß die Köthener Erstfassung eine sieben- oder achtzeilige Textgestalt.

Die Aufführung von BWV 193a fand am 3. August, die von BWV 193 am 25. August 1727 statt. Eine spätere Entstehung kommt für die Ratswechselkantate nicht in Frage, da die an der Herstellung des Stimmensatzes beteiligten Kopisten, mit Ausnahme von Wilhelm Friedemann Bach, nach der ersten Hälfte des Jahres 1727 nicht mehr nachweisbar sind.[9] Spitta hatte die Kantate BWV Anh. 4 ohne Begründung für den Ratswechsel 1727 bestimmt.[10] Seine Datierung ist wahrscheinlich durch die Reihenfolge veranlaßt, in der BWV Anh. 4 in Picanders „Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte", Teil II, Leipzig 1729, abgedruckt ist. Die Veröffentlichung enthält vier Kapitel, die Gedichte sind in Themenkreisen chronologisch angeordnet, am Ende eines Komplexes stehen die undatierten Gedichte.[11] Ein sicheres Entstehungsdatum für die Kantate BWV Anh. 4 läßt sich aus ihrer Plazierung nicht ableiten.[12] Der Gedichtband ist zur Ostermesse 1729 erschienen. Wenn für den Ratswechsel des Jahres 1727 mit der Aufführung von BWV 193 gerechnet werden kann, so dürfte der Ratswechsel 1728 der Aufführungstermin für BWV Anh. 4 gewesen sein. Durch die genannten Datierungen wird die Kantate BWV Anh. 4 in den Picander-Jahrgang 1728/1729 eingeordnet und die Kantate BWV 193 erhält ihren Standort in der Werkreihe Köthener Erstfassung – BWV 193a – BWV 193 – Thomasschulkantate 1734.

Christine Fröde (Leipzig)

---

[9] Dürr Chr 2, Anon IIf und IIIa, nachweisbar bis 8. 6. 1727; Hauptkopist C bzw. Johann Heinrich Bach und Anon. IIIh, nachweisbar bis 9. 2. 1727. J. H. Bach verließ Leipzig im Frühjahr 1728; vgl. Schulze, a.a.O., S. 62 bzw. S. 113.

[10] Spitta II, S. 299 und 809.

[11] „*Ernsthaffte Gedichte*": I.–IV. Huldigung für das kurfürstlich-sächsische Haus (23. 2., 12. 5., 3. 8. 1727 = BWV 193a, 19. 3. 1728), V.–XIII. Universitäts- und Geburtstagsfeierlichkeiten (16. 10. 1723, 8. 10. 1724, 15. 8., 19. 11. 1726, 1726, 16. 10., 13. 8. 1727, 7. 11. 1728, 4. 12. 1727), XIV. Ratswechsel (ohne Datum = BWV Anh. 4), XV. Hochzeit (1727); „*Trauer-Gedichte*": I.–VII. Todesfälle (6. 7. 1726–6. 7. 1728), VIII. Vogelstellen (ohne Datum), IX. Hasenjagd (ohne Datum), X. Ode (ohne Datum), XI. Texte zur Paßions-Music (ohne Datum = BWV 244); „*Schertzhaffte und Satyrische Gedichte*": I.–C. Hochzeit (5. 4. 1725–25. 4. 1729); „*Vermischte Gedichte*": I.–XI. Doktor- und Magisterwürde (9. 9. 1723–12. 2. 1728), XII. Gratulation (20. 8. 1728), XIII. Geburtstag (2. 9. 1727), XIV.–XVII. Verschiedenes (ohne Datum).

[12] Die Stellung der Matthäus-Passion läßt ebenfalls keinen Rückschluß auf den Aufführungstermin von BWV 244 zu.

Bach als Mitarbeiter am „Walther-Lexikon"?

Als Spitta das Verhältnis zwischen Bach und dessen entferntem Vetter, dem Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther, zu beschreiben hatte, gelangte er zu der Feststellung, dieses müsse sich nach Bachs Weggang aus Weimar abgekühlt haben; anders wußte er sich die Kürze des Bach-Artikels in Walthers „Musicalischem Lexicon" (1732) nicht zu erklären. Erst Reinhold Jauernig hat darauf hingewiesen, daß diese Kürze mit Eingriffen der Weimarer Zensur erklärbar sei, die in diesem Fall eine ausführlichere Darstellung des 1717 in Ungnaden Entlassenen nicht toleriert hätte. Außerdem wies Jauernig gerade für die 1730er Jahre gute Kontakte zwischen Bach und Walther nach.[1] Damit war allerdings nur Spittas Äußerung revidiert, ohne daß die jüngeren Ergebnisse der Walther-Forschung[2] einbezogen waren. Die Frage, die sich daher stellt, lautet: Gibt es Anzeichen dafür, daß Walther auch seinen „Vetter" um Mithilfe bei der Vorbereitung des Lexikons gebeten hat und dieser der Bitte nachkam?

Walthers Artikel über Bach selbst, der hierzu bislang als einzige Argumentationsgrundlage gilt, sei hier nur am Rande betrachtet, dennoch aber folgendes bemerkt: Wie das Beispiel Heinrich Bokemeyers zeigt, waren Walther ausführliche Autobiographien willkommen, die er auf einen angemessenen Umfang kürzte. Den Text, den Bokemeyer ihm schickte, bezeichnete er als „weitlaüfftigen, und merckwürdigen 50jährigen Lebens-Lauff", aus dem nur ein „Extract" in das Lexikon übernommen wurde.[3] Insofern scheint die Ausführlichkeit eines Artikels weniger die Beziehung zwischen Walther und dem Dargestellten zu dokumentieren als die „Weitlaüfftigkeit", mit der dieser über seinen „Lebens-Lauff" zu berichten bereit war. Bach scheint in dieser Hinsicht aber alles andere als mitteilsam gewesen zu sein. Das, was die Kürze des Bach-Artikels ausmacht, ist das Fehlen jeglichen anekdotischen Materials; entsprechend verzichtete Bach auch in seiner Korrespondenz mit dem Jugendfreund Georg Erdmann auf Anekdotisches.[4] Spitta moniert, daß Walther „von jenem so viel besprochenen und für alle deutschen Musiker so ehrenvollen Wettstreite zwischen Bach und Marchand im Jahre 1717" nicht berichtete; doch gerade mit Äußerungen hierüber soll Bach äußerst zurückhaltend gewesen sein.[5] Eine derartige Zurückhaltung zeigte Bokemeyer aber nicht, weshalb noch der ge-

---

[1] Spitta I, S. 388; R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 49–105, hier S. 80f. Lexikon-Artikel Johann Gottfried Walthers werden im folgenden ohne Einzelnachweis zitiert nach: J. G. Walther, *Musicalisches LEXICON oder Musicalische Bibliothec* . . ., Leipzig 1732, Faks.-Nachdruck, hrsg. von R. Schaal, Kassel 1953, 4. Aufl. 1986 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. 3.).

[2] Vgl. besonders BJ 1933, S. 86–118 (G. Schünemann).

[3] J. G. Walther, *Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987 (zit.: Walther, *Briefe*), S. 32 (4. 4. 1729) und 80 (3. 10. 1729).

[4] Dok I/23; vgl. BJ 1985, S. 85 (G. Pantijelew).

[5] Spitta I, S. 388; J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 45.

kürzte Artikel über ihn 54 Zeilen lang ist (gegenüber 39 Zeilen für Bach); allein zwölf Zeilen entfallen auf einen anekdotischen Bericht über ein Konzert in Husum. Der übrige Artikel, der dann etwa gleich lang ist wie der über Bach, bleibt hinter diesem in der biographischen Effizienz zurück, weil er sprachlich weitschweifiger gehalten ist. Vor diesem Hintergrund schwindet der Druck, die Kürze des Artikels mit Eingriffen der Weimarer Zensur zu erklären. War für das bei Wolfgang Deer in Leipzig erschienene Werk nicht ohnedies die kursächsische Zensur (anstelle der Weimarer) zuständig? Für Jauernigs Parallelbeispiel, Gottfried Albin Wettes „Historische Nachrichten Von der berühmten Residentz-Stadt Weimar", 1737 in Weimar erschienen, liegen die Verhältnisse anders.

Im übrigen ist der Bach-Artikel beachtlich aktuell. Walthers lexikalische Arbeit war im August 1729 vorläufig abgeschlossen; im Februar 1730 stand er über den Publikationsmodus mit Deer in Kontakt, übergab diesem im Herbst 1730 das Manuskript und datierte am 16. Februar 1731 seine Vorrede (später in 1732 korrigiert).[6] Spätestens Ende 1730 dürften daher keine substantiellen Änderungen im Text mehr möglich gewesen sein. Vermutlich etwa zur Zeit der Manuskriptabgabe erschien Bachs sechste Partita der „Clavierübung I" (e-Moll, BWV 830) als Einzeldruck.[7] Walther hatte somit allen Anlaß, im Lexikon zu schreiben, daß mit dieser Partita „vermuthlich das Opus sich endiget": Weder scheint damals schon die Publikation des „Opus I" als Gesamtausgabe der sechs Partiten (1731 datiert) noch eine Fortsetzung der „Clavierübung" insgesamt konkret geplant gewesen zu sein; auch daß das Ende der Partiten-Folge erst „vermuthlich" erreicht sei, ist plausibel, da noch am 1. Mai 1730, nicht einmal ein halbes Jahr vor Manuskriptabgabe, vom Erscheinen auch einer siebten Partita die Rede war.[8] Insofern wird der Artikel seinen letzten Schliff erst nach Mai 1730 erhalten haben, vielleicht sogar erst unmittelbar auf der Michaelismesse 1730, zu der Walther in Leipzig (also auch bei Bach?) war.[9]

Abgesehen von Mitteilungen über die eigene Person könnte Bach Walther aber auch mit Informationen über weitere Musiker versorgt haben, wie es für Bokemeyer und andere belegt ist. Welche Artikel des Walther-Lexikons lassen grundsätzlich die Möglichkeit einer Mitarbeit Bachs offen?

Bach hatte in Leipzig Zugriff zu einer zwar nicht so umfangreichen, aber ähnlich bedeutsamen Musikaliensammlung wie Bokemeyer in Wolfenbüttel (bezogen weniger auf dessen Privatsammlung als auf Bestände der Herzog August Bibliothek) oder die Dresdner Kapellmitglieder: zur Notenbibliothek der Thomasschule.[10] Könnte Walther daher nicht auch Bach, der sich damals auch im Vertrieb der „Alten und Neuen Musicalischen Bibliothec" (Buchstabe A des nachmaligen Lexikons) engagierte,[11] um Informationen über die Bestände

---

[6] Walther, *Briefe*, S. 59 (6. 8. 1729), 99 (6. 2. 1730), 132 (12. 3. 1731), 157 (31. 3. 1732).

[7] Kein Exemplar nachweisbar, vgl. NBA V/1 Krit. Bericht (R. Douglas Jones), S. 16f.

[8] Dok II/276.

[9] Walther, *Briefe*, S. 120 (19. 7. 1730), 132 (12. 3. 1731).

[10] Vgl. AfMw 1, 1918/19, S. 275–288 (A. Schering).

[11] Dok II/260.

jener Notensammlung gebeten haben? Bach kann Walther somit eine Vielzahl von Namen vermittelt und eine Reihe von Werken, die dieser im Lexikon erwähnt, genannt haben. Da Walther in derartigen Fällen die Informanten nicht nennt, ist häufig nicht nur Bach als solcher denkbar. Zu fragen ist daher, in welchen Fällen sich außer dem bloßen Vorhandensein eines von Walther berücksichtigten Werks in den historischen Leipziger Beständen weitere Anhaltspunkte erkennen lassen, die für eine Datenübermittlung Bachs an Walther sprechen. Dies gilt insbesondere für die Fälle, in denen Walther auf ein nur in handschriftlicher Überlieferung in Leipzig nachweisbares Werk anspielt oder eine fragwürdige Überlieferungssituation referiert. Dabei muß zudem einkalkuliert werden, daß Walther die Bestände kaum selbst in Augenschein genommen, sondern eher Bach darum gebeten haben wird, dies für ihn zu tun. Unter diesen Bedingungen deuten besonders folgende Artikel auf eine Mitarbeit Bachs hin:

1. Crecquillon, Thomas

Walther stellt an den Anfang seiner „Crequilon"-Werkübersicht folgenden Vermerk: „. . . hat verschiedene Sachen heraus gegeben, als: an. 1556 eine 6 stimmige Missam über: *Mille regrez*; . . ." Im Leipziger Inventar liest man: „Thom. Crequillon, *Missa 6 voc. super Mille regrez manuscripta* 1556."[12]

Eine Messe Crecquillons über „Mille regrets" erwähnt auch François-Joseph Fétis, und zwar als Bestandteil eines 1556 erschienenen Susato-Drucks; dieser ist seither anscheinend nicht mehr nachweisbar gewesen, und auch ein Susato-Druck, der Messen enthielte, ist für jene Zeit nicht bekannt.[13] Bei dem Werk handelt es sich zudem um die Bearbeitung einer 1546 gedruckten Messe von Cristobal Morales; Kyrie, Gloria, Credo und zweites Agnus Dei entstammen ihr. Eine Drucküberlieferung des Werks unter Crecquillons Namen ist derzeit erst für 1568 belegt (Wittenberg, Michael Voctus).[14] Die Authentizitätsfragen sollen hier nicht weiter verfolgt werden; allerdings stellt Fétis' Formulierung klar, daß der Susato-Druck die Messe nicht als einziges Werk enthalten hat. Daß Walther hier aber ein Einzelwerk aus einem Sammeldruck erwähnt, ist unwahrscheinlich, denn Sammeldrucke erscheinen in seinem Lexikon nur unter dem Namen des Herausgebers (beispielsweise Erhard Bodenschatz, Antonius Colander, Abraham Schadaeus). Walther muß also von der Crecquillon-Messe über eine Einzelabschrift erfahren haben, die in der Autorenangabe so unpräzise war wie die übrigen Quellen dieser Werkversion, zudem aber das auch von Fétis mitgeteilte Druckdatum referierte. Diese Voraussetzungen werden von der Quelle, deren Existenz für Leipzig nachweisbar ist, in umfassender Weise erfüllt (zugleich gewinnt Fétis' Mitteilung des Susato-Drucks aber an Glaubwürdigkeit).

---

[12] AfMw 1, 1918/19, S. 277.

[13] F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* . . ., Bd. II, Paris 1861, S. 389: „Une autre messe à six voix, de Créquillon, sur la chanson française *Mille regrets* est imprimée dans le quatrième livre publié à Anvers par Tylman Susato, en 1556." Vgl. auch RISM, Serien A/I und B.

[14] W. Lueger, *Die Messen des Thomas Crecquillon*, Dissertation (masch.), Bonn 1948, S. 127.

Walther erwähnt als zweites Werk Crecquillons: „an. 1576 ein *Opus Sacrarum Cantionum* von 5. 6 und 8 Stimmen, zu Löven in 4to gedruckt. s. Draudii *Biblioth. Class. p.* 1637." Georg Draud nennt dort nur diesen Druck, so daß die Quellenangabe nicht auch für die zuvor genannte Messe zu gelten hat.[15] Für das „Opus Sacrarum Cantionum" ist der Begriff „heraus gegeben", den Walther der Werkübersicht voranstellt, durchaus angebracht, für die Messe als Einzelwerk aber mit größter Wahrscheinlichkeit nicht. Daher erscheint die Erwähnung des Werks in jedem Fall als eine in der Schaffenschronologie zwar richtige, aber sprachlich nachträgliche Einfügung in einen fertigen Artikel. Der Begriff „manuscripta" im Leipziger Inventar kann daher nicht Anlaß sein, an einer Abhängigkeit des Waltherschen Artikels vom Leipziger Bestand von vornherein zu zweifeln.

2. *Rost, Nikolaus*

Walthers Artikel „Rosthius" endet: „Von seiner Arbeit ist auch noch eine 11stimmige lateinische und teutsche Paßion vorhanden." Das Inventar der Thomasschule nennt: „*Passio latina et Germ.* Rostii, 11 Stimmen".[16]

Walther läßt diesmal offen, ob es sich bei dem genannten Werk um ein gedrucktes handelt; man kann eher davon ausgehen, daß er es für ungedruckt hielt. Die Werke des gebürtigen Weimarers können Walther zwar auch vor Ort bekannt geworden sein, doch sogar für biographische Angaben über ihn verweist er auf die Werke („Daß er nicht allein zu Heydelberg, sondern auch vorher zu Altenburg und Weimar als ein *Musicus* gedienet, ist daselbst [in einem Motettendruck, Gera 1614] zu lesen"). Somit ist auch für die „Paßion", die am Artikelschluß, auch hier also wie in einem Nachtrag, genannt wird, denkbar, daß Walther erst durch das Leipziger Exemplar von ihr erfuhr.

3. *Mazak, Albericus*

Walthers Artikel lautet: „. . . ein *Pater* Cistercienser-Ordens im H. Creutz-Closter zu Wien, und Cantor Chori daselbst, hat an 1650 unter dem Titul: *Cultus Harmonicus Deo opt. max. exhibitus*, Missen *edi*ret, so aus 12 Büchern in klein *folio* bestehen." Das Thomasschul-Inventar nennt unter der Rubrik „*in folio minori*": „Alberici Mazack, *Cultus harmonicus; ejusdem opus secundum.* 1650; sind 12 Bücher."[17]

Walther hatte von Mazaks Opus I (1649) keine konkrete Kenntnis, sondern nur eine theoretische (er verschweigt daher, daß das genannte Werk ein „opus secundum" ist). An sich wäre ihm auch das Opus I zugänglich gewesen, nämlich über Bokemeyer in den alten Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; es ist dort mit dem Opus II zusammengebunden (Einband des 17. Jahrhunderts).[18] Von dem genannten Werk Mazaks kann Walther daher nur über einen Informanten erfahren haben, dem einzig jenes Opus II zugäng-

---

[15] G. Draud, *Bibliotheca Classica, Siue Catalogus Officinalis* . . ., Frankfurt am Main 1625, S. 1637 (Expl.: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau).

[16] AfMw 1, 1918/19, S. 278.

[17] Ebd., S. 277.

[18] RISM A/I/5, M 1500f.; Herrn Dr. H. Haase, Wolfenbüttel, sei für ergänzende Informationen gedankt.

lich war, übrigens auch nicht das 1653 erschienene Opus III;[19] hierfür bietet sich Bach förmlich an. Walthers Mazak-Kenntnis ist schließlich auch nicht über das hinausgegangen, was das Notenexemplar selbst bietet: Alle verarbeiteten biographischen Angaben sind im Drucktitel enthalten.[20]

4. *Fresman, Heinrich*

Das einzige, was Walther über ihn mitzuteilen weiß, ist: „. . . hat 8 *Magnificat* 4 *vocum* in klein *folio* drucken lassen." Dieses Werk war in Leipzig unter den Bänden „*in folio minori*" vorhanden: „Henrici Fresman *octo Magnificat* 4 *voc.* Ein Buch."[21]

Der Leipziger Hinweis auf „ein Buch" läßt an eine (gedruckte?) Partitur denken; in Inhalts- und Formatangaben stimmen beide Beschreibungen überein. Walther berichtet also nicht mehr und nicht weniger als aus dem Leipziger Inventar zu erfahren ist. Fresman ist – abgesehen von Walthers Artikel – lexikographisch nicht faßbar, sein Druck anderweitig nicht nachgewiesen.[22] Sollte es hier zu einem Lesefehler gekommen sein? Eine Verwechslung wäre theoretisch denkbar mit Henry Fresneau – allerdings nur aus einer handschriftlichen Überlieferung heraus (die aber beispielsweise schon mit einem entsprechend unleserlichen, handschriftlichen Einbandtitel gegeben wäre). Warum berichtet Walther hier aber weder Druckort noch -jahr? Hätte er nicht auch hier aus Titelblatt oder Vorrede Zusatzinformationen erhalten können wie diejenigen über Mazak?

Eine Erklärung hierfür könnte sein, daß das Leipziger Exemplar bereits nicht mehr vorhanden war, als Kuhnau seine Inventarfassung zusammenstellte, aber von ihm trotzdem noch genannt wird. Bach könnte Walther somit zunächst Angaben aus einer Aufstellung übermittelt haben, wie sie von Kuhnaus Hand überliefert ist, ohne jene aber (anders als beispielsweise für Mazak denkbar) aus dem Notenexemplar selbst noch ergänzen zu können.

Alle vier Werke gehören dem 1702 von Kuhnau erfaßten Bestand an. Selbstverständlich kann Walther aus diesem auch weitere Werke genannt bekommen haben. Daß andererseits nicht alle in Kuhnaus Verzeichnis aufgeführten Werke von Walther berücksichtigt wurden, braucht nicht gegen eine Mitarbeit Bachs zu sprechen; nicht zuletzt aus der Korrespondenz mit Bokemeyer ist zu erkennen, daß Walther auch aus dem ihm vorliegenden Material ausgewählt hat.[23] Insofern sind die genannten vier Werke auch kein Spiegel für die musikhistorische Relevanz der möglicherweise Bach zuzuschreibenden Mitteilungen oder deren Umfang; vielmehr hat sich die Untersuchung auf diejenigen Anhaltspunkte zu beschränken, die am ehesten eine Mitarbeit Bachs an Walthers Lexikon belegen können.

---

[19] Gerber NTL, Bd. III, Sp. 370.

[20] Vgl. W. Schmieder, *Musik: Alte Drucke bis etwa 1750*, Textband, Frankfurt am Main 1967, S. 217 (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 12).

[21] AfMw 1, 1918/19, S. 277.

[22] So bereits Schering, ebd.

[23] Walther, *Briefe*, S. 55 (Kommentar).

Die Informationen aus Leipzig (wenn es sie wirklich gab) dürften, wie bereits für Crecquillon und Rost erwähnt, erst relativ spät Walther erreicht haben, ein Eindruck, den auch die beiden übrigen Werknennungen bestätigen: Bei Fresman hätte Walther allen Anlaß gehabt, ihn in der an Bokemeyer übersandten, die Buchstaben B bis S umfassenden Liste der „*Auctores Practici*, deren Nahmen und Wercke mir bekannt, das Vaterland u. die *Function* aber unbekannt sind" zu erwähnen.[24] Nach Mazak hat er ihn ebenfalls nicht gefragt, obgleich hier die Frage des Opus II offengeblieben war. Die Liste legte Walther einem Brief vom 4. April 1729 bei; zumindest Walthers erste Begegnung mit dem Namen Fresman hat daher sicher erst in späterer Zeit gelegen, vielleicht auch die mit dem Mazaks. Daß Bach seinem „Vetter" somit – zwar spät, aber wirksam – bei dessen Arbeit behilflich war, ist also durchaus denkbar; Eigentümlichkeiten der Überlieferungsgeschichte eines Werks (Crecquillon) oder des zitierten Werkausschnitts (Mazak), Erwähnung einer handschriftlichen Quelle (Rost) oder eine insgesamt rätselhafte Komponistennennung (Fresman) liefern hierfür die konkreten Anhaltspunkte.

Konrad Küster (Grafenhausen/Hochschwarzwald)

---

[24] Ebd., S. 46–54.

Vom „unsterblichen Leipziger" zum „vortreflichen Berlinischen Bach"
Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer

Friedrich Nicolai (1733–1811), Verleger und Buchhändler, Rezensent und Publizist, Reise- und Romanschriftsteller, verdankt seine Bedeutung und Bekanntheit[1] nicht unwesentlich seiner Tätigkeit als Kritiker und Herausgeber von drei im literarischen Deutschland epochemachenden Organen. Seit 1757 war er gemeinsam mit Moses Mendelssohn mit der Publikation der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* betraut, von 1759 bis 1765 folgten – nun im eigenen Verlag – die *Briefe die Neueste Litteratur betreffend*, die zu einem großen Teil von der Herausgeber-Trias Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai auch verfaßt wurden, und zwischen 1765 und 1806 erschienen die *Allgemeine deutsche Bibliothek* und die ihr nachfolgende *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* unter Nicolais redaktioneller und verlegerischer Obhut. Seine Stellung innerhalb der deutschen aufgeklärten Kritik erlangte der junge Nicolai, der sich nach Schuljahren in Berlin und Halle seine umfassende Kenntnis der klassischen Dichtung und der zeitgenössischen deutschen, französischen und englischen Literatur während einer Buchhandelslehre in Frankfurt/Oder (1749–1751) weitgehend autodidaktisch aneignete, aber zunächst durch ein Werk, das zugleich Ausgangspunkt der persönlichen Verbindung zu dem als Kritiker bereits berühmten und gefürchteten Lessing war. Als dieser 1754 Einblick in die Druckfahnen der im darauffolgenden Jahr in Berlin erschienenen *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* genommen hatte, konnte er darin unschwer die Früchte seiner eigenen Bemühungen im noch schwelenden Literaturstreit der Jahrhundertmitte erkennen. Anstatt sich entweder auf die Seite von Johann Christoph Gottsched und seines Leipziger Gefolges oder auf die der Schweizer (um Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger) zu stellen, übt Nicolai – jenseits parteiischer Voreingenommenheit – an den ästhetischen Positionen und den dichterischen Erzeugnissen beider Seiten eine gleichermaßen harte

[1] Nach Darstellungen durch G. Sichelschmidt, *Friedrich Nicolai. Geschichte seines Lebens*, Herford 1971, und H. Möller, *Aufklärung in Preußen. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai*, Berlin 1974 (Einzelveröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin. 15.), wurde Nicolais Stellung zuletzt aus Anlaß seines 250. Geburtstags in drei Publikationen betont: *Friedrich Nicolai 1733–1811. Die Verlagswerke eines preußischen Buchhändlers der Aufklärung 1759–1811*, bearb. v. P. Raabe, Wolfenbüttel 1983; *Friedrich Nicolai 1733–1811. Essays zum 250. Geburtstag*, hrsg. v. B. Fabian, Berlin 1983 (darin u. a. ein Aufsatz zum jungen Nicolai von E. J. Engel, S. 9–57, hier insbesondere S. 20–29, und eine grundlegende Bibliographie der Werke Nicolais von M.-L. Spieckermann, S. 257–304), und *Friedrich Nicolai. Leben und Werk. Ausstellung zum 250. Geburtstag*, Ausstellung und Katalog v. P. J. Becker, T. Brandis, I. Stolzenberg, Berlin 1983. Eine neuere Auswahl von Texten bietet: Friedrich Nicolai, *‚Kritik ist überall, zumal in Deutschland, nötig'. Satiren und Schriften zur Literatur*, hrsg. v. W. Albrecht, München 1987. – Die einleitenden Bemerkungen zu Nicolai basieren im wesentlichen auf diesen Schriften.

Kritik, der einzig das Kriterium poetischer Qualität zugrunde liegt. Am Ende des 18. und letzten Briefes faßt Nicolai seinen Standpunkt folgendermaßen zusammen: „[. . .] wann wir die wahren Quellen des Schönen untersuchen werden, so wird die Partheilichkeit unsern Beifall nicht mehr bestimmen."[2]
Über das Interesse hinausgehend, das Nicolais „Briefe" von 1755 für die Entwicklung der Literaturkritik (und damit vermittelt auch für deren Gegenstand) beanspruchen können, soll hier auf ihren musikwissenschaftlichen Quellenwert aufmerksam gemacht und eine in den *Bach-Dokumenten* nicht nachgewiesene Passage, die auf Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach Bezug nimmt, in extenso zitiert werden. Ein nicht geringes Maß an musikalischer Bildung, die Nicolai sich gleichfalls während seiner Lehrjahre erarbeitete und an seiner anschließenden Wirkungsstätte Berlin weiter pflegte,[3] verrät insbesondere der dritte Brief. Hier verteidigt Nicolai die eigenständige Ausdrucksfähigkeit der Musik gegen Gottscheds *Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten*, in dem – nach Nicolais Worten – „mit der grösten Ernsthaftigkeit behauptet" wird, „daß die Musik ohne untergelegte Texte gar nichts ausdrükke, und unverständlich sei, [. . .] und *daß die Worte des Dichters erst erklären müssen, was der Componist sagen will*".[4] Wenn Nicolai in seiner hier nicht auszubreitenden Gegenargumentation auf „die starke Besuchung der öffentlichen Concerte" in Berlin hinweist und Beispiele aus Opern von Graun („*Silla*" und „*Semiramide*") und Hasse („*Didone abbandonata*") anführt,[5] dann zeigt er sich hiermit zumindest als ein aufmerksamer Teilnehmer am öffentlichen Musikleben Berlins. Und wenn er am Ende des dritten Briefes Gottscheds „unvergebliche Unwissenheit in der neuesten Geschichte der Musik" an der Tatsache festmacht, daß von diesem „unter den deutschen musikalischen Schriftstellern eines *Marpurg, Bach, Agricola, Krause, Quanz, Ried* [. . .] gar nicht gedacht [. . .] und dagegen ein altväterischer *Neidhart, Mattheson* und *Mizler*, genennet" werde,[6] dann zeigt sich Nicolai über das neueste deutschsprachige Schrifttum zur Theorie und Praxis der Musik gut informiert.
Der Kontext, in dem das Vater und Sohn Bach betreffende Dokument erscheint, bedarf einiger erläuternder Hinweise: Im fünften, sechsten und sieben-

---

[2] *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, Berlin 1755, S. 205 (zitiert: Briefe); *Friedrich Nicolais Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* (1755), hrsg. v. G. Ellinger, Berlin 1894 (Berliner Neudrucke. 3, 2.), S. 153 (zitiert: Neudruck). In seiner Einleitung zu dem kritischen Neudruck der „Briefe" charakterisiert und kommentiert Ellinger den Text eingehend und kenntnisreich.

[3] Neudruck, S. III–IV. E. Altenkrüger, *Friedrich Nicolais Jugendschriften*, Berlin 1894, S. 12–13, weist darauf hin, daß der junge Nicolai „bei Richter in Berlin Unterricht in der Kompositionslehre genommen" hat und um 1755 in Kontakt zu Musikern und Musiktheoretikern (u. a. Agricola, J. C. Bach und Quantz) stand. Vgl. H.-J. Schulze, *Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise" des jüngsten Bach-Sohnes?*, BJ 1988, S. 235–236.

[4] Briefe, S. 15–16; Neudruck, S. 15 (die – wie hier – in kursiver Schrift wiedergegebenen Hervorhebungen stammen von Nicolai).

[5] Briefe, S. 16–19; Neudruck, S. 16–18 u. III–V (mit Hinweisen zu Aufführungsdaten der Opern in Berlin und Kommentar zu den von Nicolai erwähnten Stellen).

[6] Briefe, S. 31; Neudruck, S. 27 u. XVII (Kommentar).

ten sowie im vierzehnten und fünfzehnten Brief breitet Nicolai einen kontroversen Dialog aufeinander reagierender positiver und negativer Stellungnahmen aus, der sich weitgehend auf die zwischen 1750 und 1754 erschienenen epischen Gedichte über patriarchalische Stoffe von Johann Jakob Bodmer und dessen seinerzeitigem Schüler Christoph Martin Wieland bezieht und als einen zentralen Gegenstand Bodmers Heldengedicht *Der Noah* (erste vollständige Ausgabe 1752) behandelt. Die apologetischen Bemerkungen des sechsten und vierzehnten Briefs, die Nicolai einem fiktiven Verteidiger der Schweizer unterschiebt, stammen größtenteils aus Wielands *Abhandlung von den Schönheiten des epischen Gedichts Der Noah* (1753) und Johann Georg Sulzers *Gedanken von dem vorzüglichen Werth der Epischen Gedichte des Herrn Bodmers* (1754) und werden als Folie für den Widerspruch im jeweils folgenden Brief angeführt. Ein wiederkehrender Streitpunkt dieser konstruierten Kontroverse, zu dessen Erläuterung das hier interessierende Exemplum aus der musikalischen Welt gegeben wird, ist die im siebten Brief aufgeworfene Frage, ob daraus, daß der *Noah* „einen ieden aufmerksamen und der Kunst des Tichters nicht ganz unkundigen Leser in Erstaunen" setze, „nothwendig" folge, „daß er *gefallen*" müsse.[7] Die im vierzehnten Brief darüber geäußerte Verwunderung, „daß Sie behaupten, der *Noah* könne in Erstaunen sezzen, und dennoch nicht gefallen"[8], bietet der kritischen Erwiderung im fünfzehnten Brief den direkten Anknüpfungspunkt für folgende Passage:

„Mein Brief wird etwas lang, ich muß aber doch noch ein paar Worte auf das antworten, was Sie selbst wider meinen Brief eingewendet haben: Ich bin noch der Meinung, daß der *Noah* in Erstaunen sezzet, aber nicht gefällt. Sie wissen, daß ich diesem Gedicht für den übrigen hexametrischen Gedichten des Hrn. *Bodmers* einen überaus grossen Vorzug gebe, und daß ich es in vielen Stükken ausnehme, wann ich Böses von denselben sage. Ich will also meine Meinung mit einem Exempel erläutern. Stellen Sie sich einen Schüler des unsterblichen Leipziger *Bachs* vor, der von diesem grossen | Manne, die tiefsten Geheimnisse der Harmonie gelernet hat, dem aber ein feiner Geschmakk, und die Kunst des musikalischen Ausdrukks, fehlet; Stellen Sie sich vor, daß dieser Mann eine Fuge, oder ein anderes künstliches harmonisches Stükk spiele. Hier wird ein gründlicher Kenner der Musik, über die tiefe Einsicht des Spielenden, in die Grundgesezze der Harmonie, über die bündige Ausführung seines Sazzes, über die ungewöhnlichen und doch richtigen Fortschreitungen, über die Fertigkeit der Ausführung, in Erstaunen gesezt werden, aber er wird auch bemerken, daß die Melodie an vielen Orten platt und gemein ist, er wird bemerken, daß diese Musik die Leidenschaften ruhig lasse, und daß sie an manchen Orten, durch zu viel Kunst schwülstig werde; sie wird ihm also nicht gefallen. = = Dis ist der Fall, worin der *Noah* ist = = = Wollen Sie aber ein Beispiel haben, wie man die tiefsten Geheimnisse der Kunst, mit allem, was der Geschmakk schäzbares hat, verbinden können, so hören Sie den vortreflichen Berlinischen *Bach* auf der Orgel, oder auf dem Hohlfeldischen Bogenflügel spielen, oder lesen Sie = = ich darf Ihnen die Dichter nicht erst nennen, die Sie lesen müssen."

(Zitiert nach: Briefe | über | den itzigen Zustand | der schönen | Wissenschaften | in | Deutschland, | corrige sodes, | hoc dicet et hoc | mit einer Vorrede | von | Gottlob Samuel Nicolai, | ordentlichem Professor der Philosophie in |

[7] Briefe, S. 69; Neudruck, S. 55.
[8] Briefe, S. 153; Neudruck, S. 112.

Frankfurt an der Oder. | Berlin, | bey Johann Christian Kleyb, | 1755, S. 165 bis 166.[9])

Indem Nicolai die Differenz zwischen den Wirkungskriterien „Erstaunen" und „Gefallen", die in ihrer Verwendung als konstante Doppelformel an das Horazische Begriffspaar „prodesse" und „delectare" zumindest erinnern,[10] und die nur einseitige Verwirklichung in Bodmers *Noah* an den musikalischen Leistungen von einem Schüler Johann Sebastian Bachs auf der einen und von Carl Philipp Emanuel Bach auf der anderen Seite exemplifiziert, bietet er zugleich ein spezifisches und historisch einzuordnendes Bild von Johann Sebastian Bach. Wenn auch dieser lediglich als Lehrer erscheint und direkte Kritik nur an der wohl fingierten und sicher nicht persönlich fixierbaren Figur eines Schülers geübt wird, so richtet sich insbesondere derjenige Teil der Einwendungen, der mehr kompositionstechnische als aufführungspraktische Details zum Inhalt hat, implizit auch gegen die Musik des „unsterblichen Leipziger *Bachs*". Während deren Qualitäten im Bereich der „Harmonie", der Ausbildung satztechnisch komplexer vollstimmiger Gebilde und namentlich in der Fugenkomposition gerühmt werden, konstatiert Nicolai – über die explizit nur dem Schüler anhaftenden Mängel bei der „Kunst des musikalischen Ausdrukks" hinaus – Schwächen in der Melodik des von Johann Sebastian Bach herrührenden Stils und führt das damit verbundene Mißfallen bei einem „Kenner" darauf zurück, daß „diese Musik [. . .] an manchen Orten, durch zu viel Kunst schwülstig werde". Hierdurch aber verfehle die Musik des Bach-Schülers (und insofern man die kompositorische Seite betont: auch die seines Lehrers) das Ideal der Wirkung von Kunst, das Nicolai in der Synthese von „Erstaunen" und „Gefallen" beim Rezipienten sieht. Die Verbindung dieser ästhetischen Maximen, die Synthese von „Kunst" und „Geschmakk", verwirklicht sich für ihn – unter Betonung der aufführungspraktischen Seite[11] – in der Musik von Carl Philipp Emanuel Bach.

---

[9] Exemplare des Originals befinden sich in SPK, Signatur: *Yc 6536 R*, Frankfurt/M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Signatur: *S 10/449*, und Zürich, Zentralbibliothek, Signatur: *XXV 667*. Die Lesart „gemein" in Zeile 14, die die Lesart „ungemein" korrigiert, wurde aus der Liste der Errata im Original in den Text übernommen und findet sich auch im Neudruck, wo vorliegende Passage auf S. 122–123 abgedruckt ist. Abgesehen von einer Abweichung („Das" statt „Dis" in Zeile 16) folgt die Wiedergabe des Neudrucks dem Original buchstabengetreu.

[10] *De arte poetica*, V. 333. Während „Gefallen" als direkte Übersetzung von „delectare" zu betrachten ist, ergibt sich eine Verbindung der Kriterien „Erstaunen" und „prodesse" insofern, als beide wesentlich auf dem lehrhaften und/oder moralisierenden Anteil eines Werkes beruhen. Entsprechende Tendenzen im *Noah*, die Sulzer in seiner Apologie einseitig hervorhebt, kritisiert Nicolai im vorliegenden fünfzehnten Brief ausdrücklich.

[11] Die Konkretion der Aussage macht wahrscheinlich, daß Nicolai Konzerten C. Ph. E. Bachs „auf der Orgel" und „auf dem Hohlfeldischen Bogenflügel" beigewohnt hat. Zu dem letztgenannten Instrument und seiner Verwendung durch C. Ph. E. Bach vgl.: E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 68–69, der u. a. eine Beschreibung des einen konstanten Ton erzeugenden Tasteninstruments von F. W. Marpurg zitiert; D. H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840*, 2. ed., Oxford 1974, S. 74; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by S. Sadie, Lon-

Die aus der zitierten Passage sprechende Kompetenz einerseits und andererseits die oben dokumentierte, wohl auf den Berliner Raum begrenzte Kenntnis von Schrifttum und musikalischer Praxis um 1750/55 erlauben es, Nicolais Ausführungen im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um Johann Sebastian Bach und seine Musik zu betrachten. So lassen sich seine Worte vom „unsterblichen Leipziger Bach" möglicherweise als Anlehnung an die gleichlautende Formulierung Friedrich Wilhelm Marpurgs im *Critischen Musicus an der Spree* auffassen.[12] Und seine Feststellung eines „Geschmakk" und „Melodie" betreffenden Defizits im streng kontrapunktischen Stil Bachscher Prägung ist durchaus als Widerspruch zu der Ehrenrettung zu verstehen, die Marpurg in seinem „Vorbericht" zum 1752 erschienenen Neudruck der „Kunst der Fuge" versucht, indem er von „natürlichen Gedanken" und Melodien in Bachs Musik spricht, die nicht „blos mit dem Geschmacke der Zeit dieses oder jenen Gebietes" übereinkommen, sondern von gleichsam überzeitlicher und -regionaler Gültigkeit seien.[13] Am deutlichsten greifbar ist indessen der Zusammenhang von Nicolais Argumentation mit der Kritik, die Johann Adolph Scheibe seit 1737 an Bachs Kompositionsweise geübt hatte.[14] Sowohl die anhaltende Wirkung des sich daran anschließenden Konflikts, der 1745 in einer neuen Auflage von Scheibes *Der Critische Musicus* nochmals mit zahlreichen Zeugnissen dokumentiert und 1752 von Christoph Gottlieb Schröter rezensierend dargestellt wurde,[15] als auch die – allerdings erst auf 1771 datierende – ganz selbstverständliche Bezugnahme Agricolas auf „Scheibens Invectiven" in einem Brief an Nicolai[16] machen dessen Vertrautheit mit den Vorwürfen Scheibes wahrscheinlich. Nicolais Ton ist merklich abgeschwächt, sein Angriff durch vorangehendes Lob des kontrapunktischen Satzes und durch Übertragung vom verstorbenen Bach auf dessen Schüler relativiert. Er knüpft jedoch deutlich an Scheibes Antithese zwischen Kunst und Natur an, indem er dessen Verdikt einer „durch allzugrosse Kunst" verdunkelten „Schönheit" übernimmt und mit diesem den Vorwurf der „Schwülstigkeit" erhebt.[17]

Beachtet man diesen Kontext, dann ergibt sich durch ein intelligent gewähltes „Exempel" für Nicolais Kritik an Bodmers *Noah* eine zusätzliche Dimension.

---

don 1984, III, S. 419–422, insb. S. 420: „Efforts to build a successful sostenente piano culminated in the construction by the Berlin mechanic Johann Hohlfeld in 1754 of the *Bogenklavier*, for which C. P. E. Bach composed a sonata."

12 Dok II, S. 461 (Nr. 591).

13 Dok III, S. 15 (Nr. 648).

14 Dok II, S. 286–288 (Nr. 400), sowie die dort angegebenen weiteren, die Auseinandersetzung Scheibes mit J. A. Birnbaum betreffenden Dokumente. Dieser Konflikt wurde zuletzt im stilgeschichtlichen Kontext dargestellt von P. Cahn, *Scheibes Kritik an Bach und das Ende des Barock*, in: Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert, Studienbegleitbrief 5, hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim/Basel/Mainz 1988, S. 11–59.

15 Dok II, S. 287 (Nr. 400; die genauen Nachweise zum Nachdruck der einzelnen Dokumente sind dem jeweiligen Kommentarteil unter der Angabe „Scheibe II" zu entnehmen); Dok III, S. 22–23 (Nr. 653).

16 Dok III, S. 211–212 (Nr. 762).

17 Dok II, S. 286–287 (Nr. 400).

Wenn Scheibe Daniel Caspar von Lohenstein als Inbegriff des Barockschwulstes zitiert und mit Bach vergleicht, dann zeigt er sich damit ganz jenen Argumenten verpflichtet, mit denen Gottsched diesen schlesischen Dichter aus rationalistischer Sicht charakterisiert hatte. Und wenn man bedenkt, daß Gottsched und seine Schule in diffamierender Absicht Klopstock und den Schweizern eine stilistische Abhängigkeit von Lohenstein unterstellen,[18] dann ist deutlich, daß Nicolais auf der Aussageebene gegen Bodmer gerichteter Schwulstvorwurf ein Argument des im anderen Zusammenhang kritisierten Gottsched ist. Zugespitzt ließe sich folglich formulieren: Mit Hilfe des Beispiels Bach stimmt Nicolai, der Scheibes Kritik an diesem impliziert, in die von seiten Gottscheds erhobene Behauptung einer Nähe Bodmers zu Lohenstein ein.

Dieter Martin (Frankfurt a. M.)

---

[18] Vgl. die – auf Klopstock konzentrierten – Zitate und Hinweise bei K. L. Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1960, S. 35f. Als herausragende Quelle für derartige Argumente in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu Nicolai ist folgendes Werk anzusehen: Christoph Otto von Schönaich, *Die ganze Aesthetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch (1754)*, hrsg. von A. Köster, Berlin 1900 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 70–81.). S. 361 heißt es zu einer zitierten Stelle aus Bodmers *Noah:* „Das nennen wir Lohensteinisiren".

Die Andislebener Bache[1]

Johann Christoph Bach (1685–1740; Nr. 19 im „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie") wurde als Sohn des Direktors der Erfurter Stadtmusikanten, Johann Ägidius Bach (1645–1716; Nr. 8) und der Kürschnermeisterstochter Juditha Katharina, geb. Syring, am 17. August 1685 in der Kaufmannskirche getauft. Der Familientradition entsprechend erlernte er bei seinem Vater die Musik, wurde 1705 zum ordentlichen Stadtmusikanten ernannt und folgte am 1. Dezember 1716 seinem Vater nach dessen Tode in die Stelle des Direktors der Stadtmusikanten. Am 2. Februar 1706 hatte er die Witwe des Kantors an der Kaufmannsschule, Katharina Adlung, geheiratet. Während der zwölfjährigen Ehe wurden zwei Söhne geboren:

Johann Friedrich	get.	am 22. 10. 1706 und
Johann Ägidius	get.	am 04. 08. 1709.

Pate des Letzteren war sein Großvater Johann Ägidius Bach (1645–1716). Am 19. Juni 1718 wurde Frau Katharina Bach beerdigt, und knapp ein Jahr später gab Johann Christoph seinen beiden Jungen eine neue Mutter, die Tochter des Lehrers und Kirchners an der Kaufmannsschule, Rebecca Regina Werner. Die Hochzeit fand am 23. April 1719 statt. In dieser Ehe wurden fünf Kinder geboren:

N. N. (totgeboren)	geb.	am 19. 09. 1719
Maria Rebecca	get.	am 18. 02. 1721
	begr.	25. 01. 1772
Maria Dorothea	get.	am 28. 02. 1722
	begr.	09. 11. 1722
Anna Maria Christiane	get.	am 28. 03. 1724
	begr.	am 16. 09. 1767
Wilhelm Hieronymus	get.	am 04. 05. 1730
	begr.	am 15. 04. 1755

Maria Rebecca heiratete am 21. Juni 1740 den Stadtmusikanten Johann Christoph Müller. Nach seinem Tode am 9. Februar 1753 führte sie eine Branntweinbrennerei und vermählte sich am 30. Juli 1758 mit dem sechzehn Jahre älteren Besitzer des Gasthofes „Zum güldenen Schaar" in der Andreasstraße, Johann Christoph Thiele.

Anna Maria Christiane heiratete am 18. Februar 1748 den Weißbäcker Kirst

[1] Die nachstehenden Untersuchungen wurden unabhängig voneinander begonnen 1. von der Autorin im Rahmen der Erforschung der Erfurter Bache, 2. von Herrn John F. Erdle aus Boise/Idaho (USA), der die Vorfahren seiner Frau Ellen Louise (s. unter VII Nr. 7) nur bis zu Johann Karl Friedrich Bach (geb. 1808, s. unter V) zurückverfolgen konnte, obgleich eine Familienüberlieferung von der Herkunft aus Erfurt sprach und von einer Abstammung „in 7. Generation von J. S. Bach". Die sich zunächst nur vage abzeichnende Möglichkeit eines Zusammenhangs zwischen der weitverzweigten Nachkommenschaft in den USA und den vordem nur unzureichend erforschten „Andislebener Bachen" konnte anhand der Kirchenbücher vollauf bestätigt werden. Die Tatsache, daß der im Abschnitt V genannte Personenkreis nach 1848 in den Kirchenbüchern von Andisleben in keiner Weise mehr erwähnt wird, würde auch ohne Kenntnis der in der „Neuen Welt" ansässigen Nachkommen auf Auswanderung schließen lassen. – Anm. der Redaktion.

(Kirsch). Beider Sohn Wilhelm Hieronymus studierte an der Erfurter Universität und erbte nach dem Tod der Großmutter das Haus „Zum Rechen" in der Johannesgasse.
Johann Christoph Bach ermöglichte allen seinen Söhnen eine umfassende Schulbildung auf dem Erfurter Ratsgymnasium, das auch für seine gründliche musikalische Ausbildung bekannt war. Johann Friedrich lernte dort von 1721 bis 1724, Johann Ägidius von 1726 bis 1732 und Wilhelm Hieronymus von 1744 bis 1747. Gleichzeitig wurden sie aber auch zu Aufwartungen der Stadtmusikanten herangezogen, wie aus dem Ratsprotokoll vom 17. Oktober 1730 hervorgeht:

„. . . wann niemand aus ihnen die Pauken schlagen könne, sie sonsten niemand anders als ihres Directoris Baachens Sohne darzu brauchen sollen".

Wiederholt wird diese Weisung unter dem 7. Dezember 1730:

„Zum Pauckenschlagen, wann solches einer aus der Compagnie nicht selbsten thun könte, niemand anders als ein Sohn des Directoris Baachens genommen, und diesem sodann vor jedesmahlige Aufwartung 15 Groschen gegeben werden sollen."

Nach Beendigung des Gymnasiums erhielt Johann Friedrich („Ursprung . . .", Nr. 35) die Kantoren- und Organistenstelle im Erfurter Dorf Andisleben, Johann Ägidius („Ursprung . . .", Nr. 36) eine gleichwertige in Großmonra bei Kölleda. Er starb dort am 17. Mai 1746. Der viel jüngere Halbbruder Wilhelm Hieronymus („Ursprung . . .", Nr. 37) war der erste Erfurter Bach, der ein Theologiestudium aufnahm (Immatrikulation an der Universität Jena am 26. 4. 1749), er starb aber schon mit 25 Jahren.

I. Verfolgen wir den weiteren Lebensweg des Johann Friedrich Bach (1706 bis 1743), des Begründers der Andislebener Bach-Linie.
Er heiratete am 19. Dezember 1725 die Bauerntochter Eleonora Maria Langula. Im Traubuch der Kirche zu Andisleben wurde vermerkt: „. . . der ehrenfeste und kunsterfahrene Junggeselle Johann Friedrich Bach, hiesiger Kantor und Organist . . ." Eleonora Maria war zwei Jahre jünger als ihr Mann, sollte ihn aber um reichlich zwanzig Jahre überleben. Sie wurde am 3. April 1764 mit 60 Jahren beerdigt.

Aus dieser Ehe stammen fünf Kinder:

Rebecca Maria	get.	17. 09. 1726	Patin: Rebecca Regina Bach, die Großmutter aus Erfurt
Barbara Eleonora	get.	20. 06. 1729	Patin: Jungfrau Schaffnerin
	begr.	19. 04. 1731	
Johann Friedrich	get.	11. 09. 1731	Pate: Johann Friedrich Sigel, Sohn des Pfarrers
	begr.	?	
Johann Christoph	get.	17. 09. 1736	Pate: Johann Bartholomäus Steinbrück aus Dachwig
(siehe Nr. II)	begr.	27. 04. 1808	
Barbara Eleonora	get.	08. 04. 1742	Patin: Barbara Eleonora Langula, die Großmutter aus Andisleben
	begr.	13. 04. 1751	

Rebecca Maria heiratete in Erfurt am 6. Februar 1751 den Schleifen- und Ölmüller Sylvester Gottfried Kegel aus Walschleben, der die Mühlen in Walschleben gepachtet hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Großmutter Rebecca Regina die Hochzeit ausrichtete, denn die ausgesprochen festen Familienbande der Bachs waren seit altersher bekannt. Nach fünfjähriger Ehe starb der Müller. Johann Christoph Möller (Müller), wahrscheinlich der Müllergeselle, heiratete die Witwe am 12. November 1757 in Walschleben. Bei ihrem ersten Sohn Johann Christoph war der Bruder der Mutter Pate.

Das Kantoren- und Organistengehalt konnte die zahlreich gewordene Familie nicht ernähren, denn 1737 erhielt Johann Friedrich eine Extraordinär-Stelle als Adjunkt in der Erfurter Stadtmusikanten-Kompanie, und im Mai 1740 wurde er als ordentlicher Stadtmusikant bestallt, erledigte aber weiterhin seine Pflichten in Andisleben. Im Ratsprotokoll heißt es:

„Nachdem auf erfolgtes Absterben Johann Christoph Baachs eine ordentliche Stelle unter denen StadtMusicanten vacant geworden, als wird selbige dem bisherigen Extraordinario Johann Friedrich Bach hiermit conferiret . . ."

Damit würdigte der Stadtrat die Verdienste des Verstorbenen, denn eigentlich hätten zwei andere Anwärter aufrücken müssen (Ratsprotokoll vom 19. Mai 1740).

Wir müssen annehmen, daß die Doppelbelastung der Berufsausübung als Stadtmusikant in Erfurt und als Kantor und Organist in Andisleben die Gesundheit des Johann Friedrich Bach sehr geschwächt hat. 1742 verläßt er Erfurt und geht endgültig in das 20 Kilometer entfernte Dorf zurück, wo er ein Jahr später stirbt. Nur 37 Jahre ist er alt geworden. Am 30. Mai 1743 wurde er begraben.

II. Johann Christoph Bach (1736–1808)

Sohn von Johann Friedrich Bach (1685–1743). Als sein Vater starb, war er nicht ganz sieben Jahre alt. Über seine Bildung und Erziehung konnte nichts erfahren werden, aber wie es sich zeigen wird, hat er die musikalische Begabung der Bachs weitergegeben. In den Kirchenbüchern wird er als Tagelöhner, Chormusicus, Adjuvant und Musikant bezeichnet. Wie es scheint, war er bis 1773 nicht ständig in Andisleben ansässig. Wann und wo er geheiratet hat und wann seine ersten beiden Kinder geboren wurden, konnte aus den Andislebener Kirchenbüchern nicht in Erfahrung gebracht werden. Die angegebenen Daten ergeben sich aus späteren Eintragungen. Seine Frau Maria Elisabeth überlebte ihn um sechs Jahre und wurde am 11. April 1814 begraben. Fünf Kinder wuchsen in Andisleben auf:

Johann Friedrich Nikolaus	geb.	1761	
(siehe unter Nr. III)	begr.	29. 11. 1829	
Rebecca Christiane	heiratete am	02. 06. 1793	Johann Michael Poltermann aus Andisleben
Johann Friedemann	get.	17. 12. 1773	
	begr.	19. 02. 1814	hinterläßt Witwe
Maria Henriette	get.	02. 03. 1777	
	begr.	25. 06. 1779	
Heinrich Lorenz	get.	22. 09. 1782	

Patenschaften festigten auch in dieser Generation die Familienbande. So war Johann Christoph Bach als Junggeselle am 5. April 1758 Pate beim Sohn seiner Schwester Rebecca Maria Möller in Walschleben und am 22. Januar 1794 beim Sohn seiner Tochter Rebecca Christiane Poltermann.
Johann Christoph Bach wurde als Musikant am 27. April 1808 in Andisleben begraben.

III. Johann Friedrich Nikolaus Bach (1761–1829)

Ältester Sohn von Johann Christoph Bach (1736–1808). Er ist Tagelöhner, Adjuvant, Musikant. Er heiratete am 11. Oktober 1795 Anna Maria Rose (begr. 30. Mai 1826). Kinder:

Brigitta Margaretha	get.	14. 09. 1795	Patin: Brigitta Margaretha Rose
	heiratete am 07. 12.		1818 Johann Zacharias Scharf, Tagelöhner
Magdalena Sophia	get.	16. 06. 1798	
	begr.	16. 11. 1853	ledig, „sehr ehrbare ältere Jungfer"
Johann Christoph (siehe unter Nr. IV)	get.	28. 02. 1802	Pate: Musikant Johann Christoph Bach, der Großvater
Johann Siegfried	get.	14. 01. 1805	
	begr.	23. 07. 1807	
Johann Karl Friedrich (siehe unter Nr. V)	get.	07. 10. 1808	

Am 16. April 1791 war Johann Friedrich Nikolaus als Junggeselle und Chormusikus Pate beim Sohn seiner Schwester Rebecca Christiane Poltermann, ebenso am 2. Juni 1795. Magdalena Sophia war am 4. April 1834 Patin bei Adeline Bach (siehe Nr. V), Brigitta Margaretha war am 26. März 1838 Patin bei Karoline Louise Bach (siehe Nr. V).
Die Not nach Napoleons Feldzug durch Europa war groß. In den Kirchenakten der Andreaskirche zu Erfurt ist unter dem 1. März 1811 vermerkt, daß Friedrich Nikolaus Bach aus Andisleben 156 Taler 9 Groschen borgte, die er am 31. Mai 1814 zurückzahlte.

IV. Johann Christoph Bach (1802–vor 1848)

Ältester Sohn von Johann Friedrich Nikolaus Bach (1761–1829), Mitnachbar. Er schloß mit Eva Elisabeth Scharf am 20. Mai 1827 die Ehe in Andisleben. Sie war 1796 geboren und bis zu ihrem Tode am 27. Juli 1854 als Hebamme tätig. Kinder aus dieser Ehe waren:

Brigitta Sophia	get.	19. 09. 1827	
	heiratete am 20. 04.		1853 Johann Ernst Hoebel, Witwer, Schafknecht
Johann Heinrich	get.	01. 09. 1829	Paten: Just Heinrich Scharf, Martin Heinrich
	begr.	02. 03. 1853	
Johanna Maria Friederike (Schneegaß)	get.	13. 08. 1835	uneheliches Kind

Johann Christoph Louis (Schneegaß)	get.	10. 06. 1838	uneheliches Kind
	begr.	24. 10. 1886	
Theodor Edmund (Schneegaß)	get.	01. 07. 1840	uneheliches Kind

Vater der unehelichen Kinder war der Tagelöhner Georg Friedrich Schneegaß, der am 9. April 1848 Eva Elisabeth Bach, geb. Scharf, heiratete und diese Kinder als die seinigen anerkannte. Die Eintragung im Sterbebuch unter dem 2. März 1853 lautet: „Johann Heinrich Bach, des früher hiesigen zu Batavia verstorbenen Johann Christophs Sohn, Mutter Eva Elisabeth Schneegaß, Schwester: Brigitta Sophia Bach, ledig, hier geboren am 19. September 1827". Als diese Schwester am 20. April 1853 heiratete, lautet die Eintragung: „Vater: Johann Christoph Bach, früher hier gewesener Mitnachbar, vor mehreren Jahren als Singema(s)ter zu Batavia verstorben, Mutter: Eva Elisabeth geb. Scharf, jetzt hier verehelichte Georg Friedrich Schneegaß". Johann Christoph Bach muß also Anfang der 30er Jahre die Heimat verlassen haben und vor 1848 verstorben sein (Batavia, Stadt im Staat New York, 55 km von Buffalo).

V. Johann Karl Friedrich Bach (1808–1876)

Jüngster Sohn von Johann Friedrich Nikolaus Bach (1761–1829), Nachbar, Tagelöhner, Musikant. Er heiratete am 1. Mai 1831 Susanne Katharina Güldner, geb. 1811 in Walschleben. Kinder aus dieser Ehe:

1. Friedrich Leopold	get.	01. 11. 1831	Paten: Friedrich Rothe, Friederike Poltermann
	begr.	?	
2. Adeline	get.	04. 04. 1834	Patin: Sophia Magdalena Bach, Schwester des Vaters
	begr.	31. 05. 1848	
3. Johann August Reinhold	get.	10. 12. 1835	Paten: Johann Michael Berlt, Schulmeister, Johann Friedrich Möller aus Walschleben
(siehe unter Nr. VI)	gest.	19. 05. 1914	
4. Karoline Louise	get.	26. 03. 1838	Paten: Brigitte Margarethe Scharf, Marie Louise Meißner aus Walschleben
	begr.	?	
5. Dorothea Mathilde	get.	18. 11. 1841	
	begr.	?	
6. Karl Wilhelm	get.	17. 09. 1846	
	begr.	?	
7. Louise	geb.	1848 in Portage, Wisconsin	
	begr.	1849	

Im Sommer/Herbst 1848 wanderte die Familie mit fünf Kindern nach Amerika aus.[2] Johann Karl Friedrich Bach lebte mit seiner Familie die ersten Jahre im Staate Wisconsin, USA. Der älteste Sohn Friedrich Leopold blieb bei ihm, als Frau Susanna Katharina Bach mit vier Kindern nach Minnesota weiterzog. Die Familienüberlieferung sagt, daß Johann Karl Friedrich Bach ein unverträglicher Mensch gewesen sei. Er starb am 26. Oktober 1876.

[2] Daten nach 1848 in den Abschnitten V bis VII nach mündlicher Mitteilung von John F. Erdle (Erfurt, 2. August 1989).

VI. Johann August Reinhold Bach (1835–1914)
Sohn von Johann Karl Friedrich Bach (1808–1876), Musiker, Maurer. Als Musiker konnte Johann August Reinhold seine 12 Kinder nicht ernähren, deshalb arbeitete er als Maurer. Er selbst war ein geschickter Musikinstrumentenbauer. Es ist bekannt, daß er auf einem selbstgebauten 3saitigen Violoncello spielte und seine Kinder in Musik unterrichtete. Auf einem Foto ist sein Familienorchester, in dem 7 Söhne mitwirkten, zu sehen. Bei einer Schiffsreise in die Heimat ertrank er mit Hunderten von Passagieren am 19. Mai 1914. Er heiratete am 07. 12. 1857 in Portland, Wisconsin, Katharina Barbara Bauer.
Kinder:

1. Louise	geb.	14. 02. 1858	Portage, Wisconsin heiratete Oktober 1879
	gest.	10. 08. 1940	Fairfax, Minnesota
2. Karl Fred (Friedrich)	geb.	05. 11. 1860	Portage, Wisconsin heiratete Margaret Edminster
	gest.	1907	kinderlos
3. Charles (Karl) August (siehe unter Nr. VII)	geb.	09. 03. 1862	Portage, Wisconsin heiratete 14. 5. 1892 in Ellendale, Northdakota, Cora Irma Cranston (gest. 27. 11. 1964)
	gest.	21. 12. 1938	Mountain Home, Idaho
4. Edward	geb.	28. 07. 1864	Marion, Minnesota
	gest.	1928	Winona, Minnesota
5. Lisetta	geb.	14. 05. 1866	Marion, Minnesota heiratete 14. 5. 1891 Ezra Willis Fitch
	gest.	31. 03. 1906	Shokopee, Minnesota
6. Reynold R. H.	geb.	12. 04. 1868	Marion, Minnesota heiratete Jesse Nusalt, keine
	gest.	1923	männlichen Nachkommen
7. Hermann	geb.	28. 03. 1870	Marion, Minnesota heiratete Belle Haills
	gest.	31. 01. 1948	Rochester, Minnesota
8. Edith (Ida)	geb.	03. 08. 1873	Marion, Minnesota
	gest.	11. 09. 1937	
9. Emeline	geb.	12. 08. 1875	Marion, Minnesota heiratete Frank E. Lowrie
	gest.	?	
10. Hulda	geb.	18. 07. 1877	Marion, Minnesota heiratete Peterson
	gest.	1944	

[3] Besitzer eines Musikgeschäfts in Rochester/Minnesota. Von fünf Kindern leben noch zwei Söhne. Umfangreiches familiengeschichtliches Material befindet sich im Besitz von Philipp Frederick (geb. 2. 11. 1928).

11. Adolph Matthias[3]	geb.	24. 08. 1879	Marion, Minnesota heiratete 30. 6. 1915 in New Duluth, Minnesota
	gest.	02. 05. 1977	Rochester, Minnesota
12. Arthur Lowell[4]	geb.	12. 07. 1882	Marion, Minnesota
	gest.	05. 11. 1980	Valentine, Nebraska

VII. Charles (Karl) August Bach (1862–1938)
Sohn des Johann August Reinhold Bach (1835–1914), Farmer und Musikant.
Kinder:

1. Fayette Millard	geb.	04. 04. 1895	Slayton, Minnesota heiratete 2. 5. 1918 Edna Boyer
	gest.	28. 08. 1961	Baker, Oregon 6 Kinder, 4 Enkel Bach
2. William Leander	geb.	27. 03. 1897	Slayton, Minnesota heiratete Milva May Butler
	gest.	16. 05. 1975	Portland, Oregon 3 männliche Nachkommen
3. Russel Reynold	geb.	17. 09. 1899	Slayton, Minnesota
	gest.	17. 01. 1915	Mountain Home, Idaho
4. Kennet Robert	geb.	21. 12. 1901	Slayton, Minnesota
	gest.	11. 01. 1955	Mountain Home, Idaho
5. Daphne Irene	geb.	24. 10. 1905	Osagis, Minnesota
	gest.	24. 06. 1921	Mountain Home, Idaho
6. Johann Sebastian (Jack)	geb.	03. 1908	Mountain Home, Idaho heiratete Marie Faß
	gest.	10. 07. 1966	San Francisco, California
7. Ellen Louise	geb.	04. 12. 1911	Mountain Home, Idaho heiratete 5. 3. 1944 John F. Erdle lebt in Boise, Idaho
8. Barbara Mary	geb.	26. 09. 1913	Mountain Home, Idaho heiratete 6. 7. 1935 in Coeur d'Alene Francis Edgar Richardson
9. Lucile Dora	geb.	26. 04. 1916	Mountain Home, Idaho heiratete 14. 11. 1936 in Reno William O. Harriman

In Andisleben gibt es noch eine 80jährige Frau Starkloff, die angibt, aus dieser Bach-Linie zu stammen. Männliche Nachkommen gibt es in Andisleben nicht mehr, auch kein Grabstein erinnert an die musikalische Bach-Familie.[5]
Ein Johann Martin Bach (1733–1814), dessen Sohn Johann David am 7. Februar 1778 in Andisleben geboren wurde, von 1793 bis 1797 am Erfurter Ratsgymnasium Alumne war und

[4] Art Lowell war dreimal verheiratet, hinterließ aber keine Nachkommen. Er war als Klavierbauer und -stimmer tätig, spielte auch Trompete.
[5] Gegenwärtig leben noch 13 männliche Nachkommen der Andisleben–Erfurter Bache.

später in Stargard/Pommern als Organist nachzuweisen ist, kam von Günstedt nach Andisleben. Die Günstedter Bache wiederum kamen über Vargula von Bindersleben.
Nicht eingeordnet werden konnte Just Heinrich Bach. Er könnte ein möglicher Sohn von Johann Christoph Bach (1736–1808) und Bruder von Johann Friedrich Nikolaus (1761–1829) sein, der zwischen 1763 und 1765 geboren wurde. Just Heinrich Bach hatte drei Kinder:

Johann Heinrich	get. 01. 05. 1787	Pate: Jonas Heinrich Döpping
Anna Maria Bach	get. 06. 12. 1789	Patin: Anna Maria Rost, geb. Bach
Anna Dorothea	get. 11. 08. 1799	

Helga Brück (Erfurt)

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC). Von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Band I: Vokalwerke Teil 1–4. Leipzig: Edition Peters (Frankfurt–London–New York: C. F. Peters), 1986–1989, 1724 S.

Mit Recht wird man behaupten können, daß das auf atemberaubende Dimensionen hin konzipierte *Bach Compendium* das ambitionierteste Unternehmen der Bach-Forschung seit Beginn der Neuen Bach-Ausgabe darstellt. Der NBA entsprechend nach und nach in Teilen veröffentlicht, hat sich das mehrbändige BC bereits seit Erscheinen des ersten Teilbandes (Band I/Teil I) als unentbehrliches Nachschlagewerk erwiesen. Mit dem Anfang 1990 ausgelieferten Band I/Teil 4, dem vierten von sieben geplanten Teilbänden, hat nun das BC mehr als die Hälfte der Wegstrecke bewältigt und zugleich ein erstes Hauptziel erreicht: die vollständige und übersichtlich aufbereitete Bestandsaufnahme des Bachschen Vokalwerks.

(Die drei noch zu erwartenden Teilbände umfassen Band II (Teil 1: *Orgel- und Clavierwerke;* Teil 2: *Kammermusik und Kanons*) und Band III *(Miscellanea und Register).*

Das BC gliedert Bachs Werke in 25 Werkgruppen. Jede wird durch einen Buchstaben des Alphabets gekennzeichnet, wobei die ersten acht Buchstaben für die authentischen Vokalwerke gelten. Werkgruppe A *(Kantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres)* füllt die ersten beiden Teilbände mit den Kantaten vom 1. Advent bis zum 3. Sonntag nach Trinitatis – von A 1: „Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 61) bis A 100: „Ach Herr, mich armen Sünder" (BWV 135) – beziehungsweise mit Kantaten für den verbleibenden Teil des liturgischen Jahres sowie Kantaten, deren kirchenjahreszeitliche Bestimmung nicht überliefert ist (A 101 bis A 194). Band I/3 umfaßt drei Werkgruppen: B (1–32), *Kirchenstücke für besondere Anlässe;* C (1–9), *Motetten;* D (1–10), *Passionen und Oratorien.* Die übrigen authentischen Vokalwerke finden sich in Band I/4: E (1–17), *Lateinische Kirchenmusik;* F (1–297), *Choräle und geistliche Lieder;* G (1–52), *Weltliche Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum;* H (1–3), *Vokale Kammermusik.*

Erwähnenswert ist, daß diese Gliederung nach Gattungen in (1) Kirchenkantaten, (2) Motetten, (3) Passionen und Oratorien, (4) Lateinische Kirchenmusik, (5) Choräle und geistliche Lieder, (6) Weltliche Kantaten, (7) Vokale Kammermusik sich von der Einteilung des *Bach-Werke-Verzeichnisses* (BWV) wie auch von der NBA unterscheidet. Im BWV findet sich die Ordnung 1, 6, 2, 4, 3, 5, 7 und in der NBA 1, 6, 4, 3, 2, 5, 7. Die wichtigste Abweichung im BC betrifft die Trennung von geistlichen und weltlichen Kantaten. Dadurch erscheint die Kirchenmusik auf deutsche beziehungsweise lateinische Texte als geschlossenes Korpus.

Zweifelhafte Vokalwerke, Irrtümlich zugeschriebene Vokalwerke sowie *Abschriften (und geringfügige Bearbeitungen) fremder Vokalwerke* sind in Band I/1–4 nicht mit

einbezogen, sondern werden als Werkgruppen T, V und X dem Schlußband des BC zugewiesen. Hier könnte freilich auch geltend gemacht werden, daß diese Werkgruppen unmittelbar nach den authentischen Vokalwerken (und so enger an diese angeschlossen) hätten verzeichnet werden können.

Problematisch erscheint die Plazierung der Choräle. Wie dem Fehlen einer Textunterlegung bei den Incipits zu entnehmen und in den Vorbemerkungen zu dieser Werkgruppe ausdrücklich erwähnt ist, läßt sich „eine strenge Abgrenzung zwischen vokal und instrumental konzipierten Sätzen . . . nicht vornehmen, wenn deren Bestimmung – wie in den meisten Fällen – unbekannt ist" (S. 1267). Demnach hätten Choräle und geistliche Lieder auch als zwei getrennte Werkgruppen behandelt und die Choräle als letzte Kategorie der authentischen Vokalwerke plaziert werden können (die Choräle sogar noch nach den zweifelhaften und fälschlich zugeschriebenen Werken), um so in gewisser Weise das Übergangsstadium zwischen rein vokalen und instrumentalen Gattungen zu markieren.

Alle Fassungen eines jeden Bachschen oder Bach zugeschriebenen Einzelwerkes erhalten im BC eine selbständige Verzeichnung. Jedes einzelne Werktableau in den vier Teilbänden, die den authentischen Vokalwerken Bachs gewidmet sind, bietet in knapper Form – dabei bemerkenswert vollständig – Informationen zu Besetzung, Text- und Liedvorlagen, Werkgeschichte, Original- und wichtigen Sekundärquellen, sowie wichtigeren Ausgaben und neuerer Spezialliteratur. Diese auf den neuesten Stand gebrachten Literaturhinweise, anderweitig so nicht verfügbar und auch hinsichtlich der Vollständigkeit und Detailliertheit unübertroffen, gehören zweifellos zu den nützlichsten und auch am meisten genutzten Eigenschaften des BC.

Die Beschreibungen der Originalquellen bieten nicht nur Informationen zu Provenienz, gegenwärtigem Standort, Kopisten, Papierformat und Wasserzeichen, sondern geben auch den Wortlaut der originalen Titelseiten und Kopftitel wieder. Schließlich ist jeder Werkeintrag mit großzügig bemessenen Notenbeispielen in Particellform versehen (gelegentlich vier oder mehr Systeme umfassend), einschließlich der Anfangs- und Schlußtakte aller wichtigeren Satzabschnitte sowie mit Angaben über den Umfang aller Vokal- und obligaten Instrumentalstimmen und über kennenswerte, in den Originalquellen auftretende Satztitel. Wie die Autoren in der Einleitung bemerken, sollen die ausführlichen Notenbeispiele „eine Vorstellung vom Werkganzen vermitteln". Dieses Ziel wird gewiß erreicht, doch muß dazu gesagt werden, daß diese detailliertere „Vorstellung vom Werkganzen" oft auf Kosten des bequemen Überblicks über ein ganzes Werk geht. Da sich die zu einem einzelnen Werk gehörenden Notenbeispiele auf mehrere Seiten erstrecken können (6 Seiten bei B 15 = BWV 120a) kann der Benutzer – im Unterschied zu einer komprimierteren Darbietung – auf einen Blick kaum einen rechten Eindruck von der Aufeinanderfolge und dem Abwechslungsreichtum der einzelnen Satztypen, Besetzungen, Tonarten usw. gewinnen.

In gewisser Hinsicht vereinigt das BC wesentliche Informationen, die bereits andernorts, doch zumeist nur verstreut verfügbar waren (etwa in Standard-Nachschlagewerken wie Werner Neumanns *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wolfgang Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis* und vor allem den

Kritischen Berichten der NBA). Ein entscheidender Vorteil liegt natürlich darin, daß das BC nicht nur all jene Informationen bequem an einer Stelle zusammenträgt, sondern daß es den – mindestens derzeitig – letzten Wissensstand wiedergibt. So bemerken denn auch die Autoren: „Das Bach Compendium [wird] . . . insofern eine wichtige Funktion erfüllen können, als es die zahlreichen nachträglich angefallenen Neuerkenntnisse zu den bereits vorliegenden Bänden der Neuen Bach-Ausgabe wiedergibt und insgesamt deren Benutzung erleichtert" (S. 8). Selbstverständlich sind sich Autoren wie Verlag der Tatsache bewußt, daß es sich hier lediglich um einen vorübergehenden Vorteil handelt: „Daß einem um Vermittlung des aktuellen Wissensstandes bemühten Nachschlagewerk stets eine gewisse Vorläufigkeit anhaftet, läßt sich kaum vermeiden" (ebd.). Darum wird angestrebt, das Werk gegebenenfalls durch Supplemente oder auch Revisionen auf dem neuesten Stand zu halten.

Obgleich die Autoren ausdrücklich versichern, daß das BC „keinen Ersatz für das Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder bilden kann" (S. 7) und auch im Titel des Werkes sorgsam das Wort „Verzeichnis" vermeiden, ist ein Vergleich zwischen BC und BWV unvermeidlich. Schließlich bildet auch das BC zuvörderst ein Inventar, das jedes einzelne Werk Bachs nicht nur aufführt, sondern ihm zugleich eine identifizierende Nummer zuweist.

Unter dem Aspekt eines Werkverzeichnisses betrachtet, übertrifft das BC schon von seinen Ausmaßen her das BWV. Ganz abgesehen von Neuentdeckungen, basiert das BC auf einem wesentlich umfassenderen Verzeichnungssystem. Wie das Köchel-Verzeichnis bei Mozarts Werken (mindestens seit der 3. Auflage), gliedert auch das BC verlorene Kompositionen und Fragmente in den Hauptteil ein und weist ihnen eigene Nummern zu (verschollene Werke in eckigen Klammern). So finden wir innerhalb der 194 numerierten Kirchenkantaten der Werkgruppe A sieben Kompositionen (fünf Fragmente, zwei verschollene Werke) ohne Gegenstück im BWV:

Fragmente: A 58 (= BWV deest, „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt" – 2. Ostertag), A 64 (= BWV deest, Quasimodogeniti), A 80 (= BWV deest, Exaudi), A 182 (= BWV deest, Michaelistag), A 190 (= BWV deest beziehungsweise „248 a"[1] – Bestimmung nicht überliefert).

Verschollene Werke: [A 4] (= BWV deest bzw. „70a"), [A 5] (= BWV deest bzw. „186a"). Schließlich findet sich die fragmentarische Kantaten-Sinfonia BWV 1045 im BC folgerichtig unter den Kirchenstücken (A 193) und nicht wie im BWV unter den Orchesterwerken.

Werkgruppe A umfaßt letztlich mehr als 194 Einträge; denn frühere und spätere Werkfassungen werden unterschieden und durch hinzugesetzte Kleinbuchstaben identifiziert. So gibt es beispielsweise kein Werk mit der bloßen Nummer „A 3", vielmehr bezeichnet „A 3a" die frühere Fassung der Adventskantate „Schwingt freudig euch empor" und „A 3b" deren spätere Fassung (= BWV 36). Unter Einbeziehung der Alternativfassungen bietet Werkgruppe A ein Repertoire von insgesamt 218 Kirchenkantaten.

---

[1] In Anführungszeichen gesetzte BWV-Nummern entstammen nicht dem BWV selbst (Auflage von 1950), sondern sind den betreffenden Werken in der jüngeren Literatur zugewiesen worden.

Im Gegensatz zum BWV werden Parodiefassungen oder anderweitige Bearbeitungen der Kirchenkantaten, sofern sich Text und Bestimmung substantiell unterscheiden, mit eigenen Nummern versehen. So trägt beispielsweise die Weimarer Fassung von „Herz und Mund und Tat und Leben" (= BWV deest beziehungsweise „147a") zum 4. Advent die Nummer A 7, während die Leipziger Fassung zu Mariae Heimsuchung (= BWV 147) im BC mit A 174 numeriert ist. Und während die frühere und spätere Fassung der Reformationskantate „Ein feste Burg ist unser Gott" (BWV 80) unter A 183a und A 183b aufgeführt sind, trägt die Weimarer Oculi-Kantate „Alles, was von Gott geboren", aus der fünf Sätze später in die Reformationskantate übernommen wurden, im BC die Nummer [A 52], im BWV hingegen die Nummer 80a.
Die drei weltlichen Fassungen von „Schwingt freudig euch empor" (= BWV 36a, b und c) finden sich im BC innerhalb der Werkgruppe G (Weltliche Kantaten) und damit von den beiden geistlichen Fassungen (A 3a und A 3b) getrennt. Darüber hinaus folgen sie dort nicht aufeinander, sondern sind unterschiedlich eingegliedert – [G 12] (= BWV 36a): als verlorene Kantate für das Fürstenhaus Anhalt-Köthen; G 35 (= BWV 36c) und G 38 (= BWV 36b): Kantaten für universitäre Veranstaltungen. Auch die beiden Versionen von BWV 205 und BWV 207 finden sich in verschiedenen Unterabschnitten der Werkgruppe G: [G 20] (= BWV 205a) und G 22 (= BWV 207a): Kantaten für das Fürstenhaus Sachsen-Polen; G 36 (= BWV 205) und G 37 (= BWV 207): Kantaten für universitäre Veranstaltungen. Solche Aufspaltungen, oftmals in verschiedenen Bänden, können bei Parodiewerken verwirrend wirken, mindestens auf den ersten Blick und für Benutzer, die die Werkfolge des BWV gewöhnt sind. In der Tat ist es bei Kompositionen mit komplizierter Werkgeschichte beim BC unumgänglich, mehrere Bände zur Hand zu haben.
Unter Einschluß der verschiedenen Werkfassungen umfassen die 32 Nummern der Werkgruppe B *(Kirchenstücke für besondere Anlässe)* 36 auf sechs Kategorien aufgeteilte Stücke: (1) Ratswahl – B 1–10 (darunter vier verlorene Werke); (2) Trauung – B 11–17 (mit zwei verlorenen Werken); (3) Trauer- und Gedächtnisgottesdienst – B 18–23a/b[2] (mit drei verlorenen Werken); (4) Bußgottesdienst – B 24–26; (5) Jubiläum der Augsburgischen Konfession 1730 – B 27–29 (sämtlich verschollen); (6) Fürstengeburtstag, Orgelweihe, Ehrentag – B 30–32 (mit zwei verschollenen Werken). Fünf Kompositionen dieser Werkgruppe, darunter die Zweite Mühlhäuser Ratswahlkantate und die Erste Köthener Trauermusik, sind im BWV nicht mit eigener Nummer aufgeführt.
Auch bei Werkgruppe C ist insgesamt ein Zuwachs zu vermerken. Im Unterschied zu den sieben im BWV verzeichneten *Motetten* (BWV 225–231) enthält das BC deren neun: zwei vom BWV als „Johann Sebastian Bach fälschlich zugeschriebene Werke" in den Anhang verwiesene Motetten werden hier einbezogen. C 7 (= BWV Anh. 160) und die im BWV fehlende Motette „Der Gerechte kömmt um" (C 8) finden sich unter der Rubrik *Bearbeitungen fremder*

---

[2] B 23a und B 23b bezeichnen die beiden Fassungen von „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (BWV 118), die im BWV (und in BG) unter den Kirchenkantaten, in der NBA unter den Motetten eingegliedert sind.

Werke; die Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (BWV Anh. 159) schließlich wird als authentisches Werk (C 9) aufgenommen.
Auf den ersten Blick erscheint die Zahl der *Passionsmusiken* (insgesamt sieben) in Werkgruppe D überraschend. Sie ergibt sich freilich aus der Einbeziehung von verlorenen Werken, Pasticci und Bearbeitungen. D 1 (= BWV deest) und D 4 (= BWV 247): die verlorene Weimarer Passion sowie die Markus-Passion; D 5 (= BWV deest) und D 10 (= BWV „1088"): Beiträge zur Markus-Passion von Reinhard Keiser sowie Einzelsätze aus einem Passions-Pasticcio nach Carl Heinrich Graun. Die verschiedenen Fassungen der Johannes-Passion erhalten die Numerierung D 2a bis D 2e, die beiden Fassungen der Matthäus-Passion D 3a und D 3b. Nebenbei bemerkt: bei der Beschreibung und Darstellung der verwickelten Werkgeschichte und Quellenüberlieferung der Johannes-Passion handelt es sich um die derzeit klarste Aufbereitung des komplizierten Stoffes. Nützlich nicht zuletzt auch der kurze Hinweis (S. 987) auf die kontaminierte Partiturfassung in der NBA.
Der Rest der Werkgruppe D besteht aus Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrts-Oratorium. Konsequent im Sinne der BC-Planung werden die beiden Fassungen des Oster-Oratoriums (BWV 249) als D 8a und D 8b angeführt, während die musikalische Urfassung, die sogenannte Schäfer-Kantate (BWV 249b) in Werkgruppe G als G 2 bzw. G 28 erscheint.
Mit den vier Werkgruppen des letzten Teilbandes (BC I/4, siehe oben) wird die Verzeichnung der Vokalwerke abgeschlossen. Ab Werkgruppe E *(Lateinische Kirchenmusik.)* scheint sich – ohne daß darauf eigens hingewiesen würde – das Numerierungsprinzip bei verwandten Werkfassungen zu ändern. Unterschiedliche Versionen desselben Werkes erhalten nicht mehr dieselbe Hauptnummer, sondern eine eigene. So wird die vollständige Messe in h (= BWV 232^{I-IV}) als E 1^{I-IV} aufgeführt, die Missa in h (= BWV 232^{I}) hingegen als E 2; die Sanctus-Fassung von 1724 (= BWV 232^{III}) erscheint als E 12. Darüber hinaus erhalten die Tableaus von E 2 und E 12 eine vollständige Reihe von Incipits, obgleich sich diese von denjenigen in E 1^{I-IV} bzw. E 1^{III} kaum wesentlich unterscheiden. Auch die beiden Fassungen des Magnificat (BWV 243a und 243) sind als E 13 bzw. E 14 verzeichnet, wiederum mit jeweils eigenen Incipits. Wie auch andernorts im BC enthält Werkgruppe E Kompositionen, die im BWV fehlen, zum Beispiel E 9, Credo in F (= BWV „1081") und E 15, „Suscepit Israel" (= BWV „1082"). Das „Gloria in excelsis Deo" (BWV 191), im BWV unter den Kirchenkantaten zu finden, hat im BC seinen richtigen Ort unter der Nummer E 16. Es ist übrigens nicht ganz klar, warum die BC-Autoren bei den Kyrie-Gloria-Messen die Bezeichnung Lutherische Messen für „unzutreffend" (S. 1151) halten. Sie könnte als sinnvoller Gegenbegriff zu der bei C. P. E. Bach überlieferten Titulierung der h-Moll-Messe als „Die große catholische Messe" (S. 1159) gelten.
Werkgruppe F, *Choräle und geistliche Lieder*, füllt über 180 Seiten des Bandes und bietet eine willkommene Klärung von Ausmaß und Wesen der vierstimmigen Choralsätze Bachs. Die Melodien, von F 1 bis F 213 durchnumeriert, sind alphabetisch angeordnet, und zwar nach dem jeweils frühesten Vorkommen der Cantus-firmus-Bezeichnungen. Die Sätze selbst erhalten innerhalb des Systems der Cantus-firmus-Zählung eines zusätzliche Nummer. So wird etwa

dem einzigen Bachschen Choralsatz der Melodie F 1, „Ach Gott, erhör mein Seufzen", die Nummer F 1.1 (= BWV 254) zugewiesen. Incipits finden sich für alle Sätze, soweit sie nicht bereits unter den Werkgruppen A bis E aufgenommen sind; ausführliche Querverweise auf die entsprechenden Sätze werden geboten, daneben auch Hinweise auf Choräle mit obligaten Instrumenten und Kantionalsätze für Orgel. *Geistliche Lieder mit Basso continuo* und *Einzeln überlieferte Choräle* stehen am Schluß der Werkgruppe F (214–297).

Die radikalsten Abweichungen und gleichzeitig die erheblichsten Vorteile gegenüber dem BWV bietet das BC in der Verzeichnung der Werkgruppe G, *Weltliche Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum.* Es ist schwierig, aus dem BWV einen richtigen Eindruck von Ausmaß und Bedeutung von Bachs weltlichem Kantatenschaffen zu gewinnen. Die dieser Gattung gewidmete Abteilung des BWV mit den Nummern 201–216a umfaßt insgesamt 21 Kompositionen. Weitere weltliche Werke finden sich verstreut unter den Kirchenkantaten (dort als Parodieverweise) sowie im Anhang unter den Fragmenten und verschollenen Werken. Doch selbst unter Berücksichtigung der verstreuten Hinweise ist das vom BWV verzeichnete Repertoire alles andere als vollständig. Das BC dokumentiert demgegenüber insgesamt 52 weltliche Kantaten, darunter freilich – knapp die Hälfte umfassend – 24 verschollene Kompositionen. Es lohnt sich darauf hinzuweisen, daß die beiden italienischen Kantaten BWV 203 und 209, deren Echtheit im BWV „angezweifelt" ist, vom BC (ebenda G 51 und G 50) als authentische Werke akzeptiert werden.

Besonders sinnvoll erscheint auch die Einteilung des Repertoires in sechs Untergruppen, entsprechend den Widmungsträgern bzw. der Funktion der Werke: (1) für Angehörige von Fürstenhäusern: a) Sachsen-Weißenfels, G 1–G 2; b) Sachsen-Weimar, G 3; c) Anhalt-Köthen, [G 4]–[G 12]; d) Anhalt-Zerbst, [G 13]; e) Sachsen-Polen, [G 14]–[G 27]; (2) für Angehörige des Adels: [G 28]–G 32; (3) für universitäre Veranstaltungen: [G 33]–G 38; (4) für Veranstaltungen der Thomasschule: G 35–[G 40]; (5) für Hochzeitsfeiern: G 41–G 44; (6) für verschiedene Bestimmungen: G 45–[G 52]. Wie bereits oben erwähnt, ließ sich diese höchst nützliche Gruppierung der weltlichen Kantaten Bachs nur erzielen, indem die durch Parodie verbundenen Werke voneinander getrennt wurden.

Die letzte der vokalen Werkgruppen des BC, H *(Vokale Kammermusik)*, ist gleichzeitig die kürzeste und besteht aus drei kurzen Werken: dem Quodlibet (BWV 524), der Aria „Sooft ich meine Tobacks-Pfeife" (BWV 515) und dem Murky „Ihr Schönen, höret an" (BWV Anh. 40). Das letztere, ursprünglich bei Sperontes (Singende Muse an der Pleiße) veröffentlichte Stück, ist im BC überzeugend J. S. Bach zugeschrieben.

Der vierte Teilband schließt mit einer Liste von *Addenda et Corrigenda* zu allen bislang erschienenen Bänden. Davor findet sich zu den Teilen 1–4 von Band I (Vokalwerke) ein ausführliches, 48seitiges Register, das aus fünf Abteilungen besteht: (1) Textanfänge; (2) Werktitel und Gattungsbezeichnungen; (3) Biblische, allegorische und mythologische Personen (eine überraschend lange Liste von 87 Namen von „Ancilla" bis „Zuversicht"); (4) Instrumentalsätze; (5) Instrumentale Melodiezitate: a. Kirchenlieder und liturgische Cantus firmi; b. Weltliche Lieder und Tänze. Diese Verzeichnisse werden ergänzt durch die

im Band I/1 (bei den Abkürzungen) befindlichen Übersichten über Textdrucke, Schreiber und Erstausgaben. (Bemerkenswert, daß nicht weniger als 15 Kopisten, die im Anfangsstadium der Forschungen zur neuen Chronologie mit „Anon." oder „Hauptkopist", also chiffriert, bezeichnet werden mußten, nunmehr namentlich bekannt sind.)

Ergänzend zu den einzelnen Werktableaus finden sich zu jeder Werkgruppe informative *Vorbemerkungen* (deutsch und englisch), die auch einschlägige Bibliographien enthalten. Man mag jedoch bezweifeln, ob die englischen Übersetzungen dieser Passagen wirklich ausreichen, das BC dem der deutschen Sprache nicht mächtigen Benutzer leichter zu erschließen, denn die Vorbemerkungen enthalten keineswegs die vertracktesten Erörterungen. Diese finden sich vielmehr in zahlreichen Abschnitten über Werkgeschichte und dürften von der genannten Benutzergruppe oft nur schwer zu verstehen sein.

Gewiß am ehesten zu kritisieren ist die Behandlung der Querverweise im BC. Während die Autoren ausdrücklich erklären, daß sie nicht beabsichtigen, die BWV-Numerierung zu ersetzen, da diese „weit verbreitet und für den Bedarf der Musikpraxis im allgemeinen ausreichend" ist, erfolgen die meisten Querverweise zu anderen Kompositionen nur aufgrund der BC-Numerierung. Dies ist vor allem dann ärgerlich, wenn auf ein in einem anderen Band befindliches Werk gezielt wird – besonders, wenn es sich um einen noch nicht erschienenen Band des BC handelt und das Werk nur identifizierbar ist, falls es dem Benutzer bekannt ist. Beispiel: der Verweis im beschreibenden Teil zur Kantate A 57, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" (BWV 6) auf den Orgelsatz K 26 (eine Identifizierung dieses Schübler-Chorals als BWV 649 hätte nicht unterbleiben sollen).

Vergeblich sucht man eine einzige vollständige Konkordanz BWV-BC und BC-BWV, die das gesamte im BC verarbeitete Repertoire umfaßt. Der Benutzer sollte dafür nicht erst auf den Schlußband warten müssen, um dieses unentbehrliche Hilfsmittel zu erhalten. (Eine entsprechende Konkordanz hätte leicht als separate Beilage in einer Lasche zu Band I/1 mitgeliefert werden können und ließe sich entsprechend auch für die noch nicht erschienenen Bände II und III vorsehen, gerade wenn man bedenkt, daß manche Käufer vielleicht nur einen Teil des Werkes – Vokal- oder Instrumentalbände – erwerben wollen.)

Schließlich gibt es noch ein paar weitere Detailaspekte, die die Bände nicht gerade „benutzerfreundlich" erscheinen lassen. Hier wäre vor allem die Gruppierung der Incipits zu erwähnen, nach der alle zu einem bestimmten Abschnitt (zum Beispiel 3. Sonntag nach Epiphanias) gehörenden Werke geschlossen auf die entsprechenden Texttableaus folgen. Diese Unbequemlichkeit wird weiterhin verstärkt durch die Gestaltung der Kolumnentitel, die jeweils auf der linken Seite die BC-Numerierung für den gesamten Abschnitt, nicht aber für die an der betreffenden Stelle befindlichen Notenbeispiele bringen. So enthalten etwa die Seiten 176–177 die Incipits zu A 36 (BWV 111) und 37 (BWV 72); der Kolumnentitel auf S. 176 hingegen gibt an: „A 35–38". Gewiß würde es auch vom Standpunkt des Lesers – etwa zur schnelleren Orientierung im Blick auf den unterschiedlichen Inhalt – nützlich sein, die längeren Abschnitte mit Quellenbeschreibung weiter zu untergliedern, zum Beispiel in papierkundliche Einzelheiten, Titel- und Schreiberangaben und Provenienz, sowie Leerzeilen ein-

zufügen, um die Beschreibungen von verschiedenartigen Quellen deutlicher voneinander zu trennen.

Zweifellos erklären sich diese problematischen Eigenschaften des Layouts und des Druckbildes in erster Linie aus der Rücksichtnahme auf ökonomische Faktoren. Sie sollen jedoch keinesfalls von dem Haupteindruck ablenken. Daß das Bach Compendium einen imponierenden Meilenstein der modernen Bach-Forschung darstellt, wird in jeder Hinsicht mehr als deutlich. Was Inhaltsreichtum im Großen und Zuverlässigkeit der Angaben im Kleinen betrifft, steht es völlig außer Konkurrenz und ist damit ein schlechterdings unentbehrliches und unschätzbares Arbeitsinstrument für jeden, der das Lebenswerk des Komponisten ernsthaft studieren will.

Robert L. Marshall (West Newton/MA)

E. Eugene Helm: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven: Yale University Press 1989.

Die Erarbeitung eines neuen umfassenden und den Ansprüchen und Bedürfnissen der modernen Musikwissenschaft genügenden Verzeichnisses der Werke des zweitältesten Bach-Sohnes gehört schon seit langem zu den dringendsten Desiderata der C. P. E. Bach-Forschung, denn das 1905 erschienene und 1964 wiederaufgelegte Thematische Verzeichnis von Alfred Wotquenne konnte eigentlich bereits zum Zeitpunkt seines Erscheinens kaum mehr als eine erste Verständigungsbasis sein – schon wegen seiner fehlenden Quellenangaben. Es mußte der Wunsch bestehen, die vor allem in den letzten Jahren steigende Zahl neuer Forschungsergebnisse in leicht zugänglicher Weise zusammenzufassen und so Kräfte für größere Vorhaben wie etwa die gerade begonnene Gesamtausgabe freizusetzen sowie Material und Anregungen für weitere Forschungen zu liefern. Eugene Helms seit geraumer Zeit angekündigtes und in Umrissen bereits als Anhang zu seinem C. P. E. Bach-Artikel im New GroveD veröffentlichtes neues Werkverzeichnis wurde daher allerseits mit Spannung erwartet, zumal die „H."-Nummern schon begonnen hatten, die altvertrauten „Wq"-Nummern abzulösen.

Das nun vorliegende Verzeichnis kann jedoch hinsichtlich der systematischen Aufarbeitung des schwer überschaubaren Gebietes nur als ungenügend bezeichnet werden. Die Gründe dafür liegen nicht nur in der geradezu haarsträubenden Zahl von Fehlern, Ungenauigkeiten und Auslassungen im Detail, sondern vor allem auch in der unzureichenden Aufschlüsselung und unübersichtlichen Darbietung des Materials in seiner Gesamtheit. Helm ordnet die Kompositionen in zehn verschiedene Werkgruppen – eine elfte bilden die theoretischen Werke–, wobei er sich teils nach Besetzung („Chamber Music with a Leading Keyboard Part"), teils nach Genre („Trio Sonatas" – „Other Chamber Music"), teils aber auch nach Zweckbestimmung („Choral Works for Special Occasions" – „Major Choral Works") richtet. Innerhalb dieser Gruppen gibt es Unterteilungen nach dem Grade der Echtheit („Authentic", „Possibly Authentic", „Doubtful" und „Spurious"), und die beglaubigten Werke schließlich sind nach Möglichkeit chronologisch geordnet. Doch hier beginnen bereits die Probleme. Wie ist zum Beispiel in den zahlreichen Fällen zu verfahren, in denen Bach ein Werk zu einer späteren Zeit noch einmal überarbeitet hat? Dieses Problem hat offensichtlich auch Helm einiges Kopfzerbrechen bereitet, ohne daß er zu einer einheitlichen Lösung gekommen wäre.

So ist die Gruppe der frühen zum Teil noch in Leipzig entstandenen Klaviersonaten aus den 1730er Jahren (H. 2–13 und 14–19) an den Anfang der Werkgruppe „Keyboard" gesetzt, obwohl diese Stücke nach Aussage des Nachlaßverzeichnisses (NV) in den Jahren 1743/44 „erneuert" wurden und ihre endgültige Fassung sogar erst in Hamburg erhielten; im übrigen sind diese Werke, wie die vorbildliche Studie von Wolfgang Horn[1] gezeigt hat, in der Regel erst

[1] *C. P. E. Bach. Frühe Klaviersonaten*, Hamburg 1988. – Diese Veröffentlichung konnte Helm möglicherweise vor Redaktionsschluß seines eigenen Buches nicht mehr zur Kenntnis nehmen. Horns Studien lagen jedoch seit März 1981 als Magisterarbeit (Universität Tübingen) vor.

in diesen späteren Fassungen greifbar. Doch scheint Helm bedauerlicherweise Horns Buch gar nicht zu kennen; die ganze komplizierte Überlieferungsgeschichte und philologische Problematik dieser Werke ist ihm völlig entgangen. So wird noch nicht einmal der Versuch gemacht, die Quellen nach den in ihnen enthaltenen Textformen zu unterscheiden. (Wie übersichtlich und einfach dies geschehen kann, zeigt die Tabelle bei Horn, S. 135–137, die den nachfolgenden Berichtigungen zugrunde liegt.) Ob verschiedene Fassungen erhalten sind, ersieht man einzig aus der Zahl der Incipits, doch hier sind nahezu alle Angaben falsch. Bei der F-Dur-Sonatine H. 7 vertauscht Helm Fassung 1 und 2; der gleiche Fehler unterläuft ihm bei H. 11, 12, 17, 18 und 19. Bei H. 10 (e-Moll-Sonatine) wird nur unzureichend auf die (frühere) Alternativfassung mit abweichendem Mittelsatz aufmerksam gemacht; und bei H. 15 sucht man vergeblich einen Hinweis auf die in Washington erhaltene frühere Fassung mit einem um zehn Takte kürzeren Schlußsatz, während bei H. 17 die beiden nur unwesentlich voneinander abweichenden Textformen separate Incipits erhalten. Ironischerweise ist die frühere Fassung dieser Sonate in derselben Quelle enthalten wie die vermißte Textform von H. 15. Völlig unverständlich ist, wie die fehlerhaften Angaben im Falle von H. 16 zustande gekommen sein mögen. Nicht nur sind hier lediglich zwei von drei klar unterscheidbaren Fassungen angegeben, sondern der bereits zwischen 1733 und 1734 von Anna Magdalena Bach in ihr zweites Notenbüchlein eingetragene erste Satz dieser Sonate erscheint bei Helm unter Fassung 2.

Nach völlig anderen Prinzipien werden abweichende Fassungen oder Änderungen der Besetzung in späteren Klaviersonaten oder Kammermusikwerken behandelt. Das erste Stück aus dem 1761 erschienenen Druck *Fortsetzung von Sechs Sonaten fürs Clavier* ist nach Aussage des NV „nachhero 2 mal durchaus verändert" worden, und die drei Textformen belegen bei Helm drei verschiedene und nicht einmal fortlaufende Nummern (H. 150, 156 und 157), wobei die undatierten späteren Fassungen willkürlich zwischen 1760 und 1761 eingeordnet werden. Andererseits wird eine ebenfalls undatierte, reichlich verzierte Spätfassung des Finales von H. 138 als H. 334 an das Ende der Werkgruppe gestellt. Bei H. 133 und H. 135 handelt es sich um dasselbe Stück, einmal in der Besetzung mit Orgel, einmal mit Cembalo.

Besonders unübersichtlich ist die Behandlung der Triosonaten geraten. Bekanntlich existieren viele Stücke bei identischer musikalischer Substanz in mehreren Besetzungsvarianten, einmal für Flöte und Violine, einmal für zwei Violinen, und oft ist eine der beiden konzertierenden Stimmen der rechten Hand des Cembalos übergeben. Helm sondert diese letztgenannten Fassungen strikt aus und bringt sie in seiner Kategorie „Chamber Music with a Leading Keyboard Part" unter; mit den übrigen Besetzungsvarianten verfährt er weniger prinzipiell: Bei einer Sonate werden die Varianten Flöte/Violine beziehungsweise zwei Violinen unter einer Nummer untergebracht (H. 576), in einem anderen Fall werden zwei Nummern benötigt (H. 581/583), die Version für Violine/Cembalo obligato von H. 570 wird als „möglicherweise echtes" Werk geführt, dagegen die Fassung für Flöte und Violine von H. 503 als „zweifelhaft". Zwar existiert für die beiden letztgenannten Fälle kein autorisiertes Quellenmaterial, doch trifft dies auch für die meisten anderen Be-

setzungsvarianten zu. Ein Werk schließlich nimmt sogar vier verschiedene Nummern ein (H. 543/587–589). Anstatt sämtliche Fassungen eines Werkes mit allen Quellen auf einen Blick parat zu haben, muß der Benutzer mühsames und zeitraubendes Herumblättern im Katalog in Kauf nehmen.

Vereinzelt tauchen Stücke gar in falschen Kategorien auf. Der untextierte Choral H. 337 weist sich durch Notierung (vierstimmige Partitur mit Continuo) und Überlieferung (zusammen mit zwei Passionen und einer Osterkantate) eindeutig als Vokalwerk aus und hat unter den Werken für Tasteninstrumente nichts zu suchen. Ebenso handelt es sich bei der wohl zu Recht als zweifelhaft klassifizierten „Fantasia sopra Jesu meines Lebens Leben" keinesfalls um ein Kammermusikwerk („3 parts for unidentified instruments, 1 part for obbligato oboe"), sondern um eine Choralbearbeitung für Orgel, bei der der Cantus firmus von einer Oboe geblasen wird. Der wahre Autor dürfte daher etwa im Umkreis von Johann Ludwig Krebs oder Gottfried August Homilius zu suchen sein, obwohl das Werk in einschlägigen Werkverzeichnissen nicht genannt ist.[2] Nicht genannt ist hingegen BWV Anh. 73 (C. P. E. Bachs Bearbeitung von BWV 639).[3]

Warum H. 773 (Vertonung von Psalm 2 in der Cramerschen Übersetzung für vierstimmigen Chor) als „Major Choral Work" geführt wird, ist nicht einzusehen; noch viel weniger trifft diese Bezeichnung allerdings auf H. 774 (Psalm 4 nach Cramer für Sopran, Alt und B.c.) zu. Überhaupt ist die Behandlung der Vokalwerke nur als äußerst willkürlich zu bezeichnen. Die einzelnen Stücke der 1762 in Leipzig veröffentlichten Sammlung *Oden mit Melodien vom Herrn Carl Philipp Emanuel Bach* erhalten die Nummern H. 670–684 und 690–692, während die beiden Sammlungen mit Gellert-Oden (Berlin 1758 und 1764) mit jeweils nur einer Nummer (H. 686 bzw. 696) auskommen müssen. Ähnlich unsystematisch wird auch mit den anderen Liedersammlungen verfahren.

Nicht anders sieht es bei den Kantaten aus. Eine in der Universitätsbibliothek Köln befindliche und von Helm nach eigenen Angaben nicht eingesehene Osterkantate erscheint unter H. 808 zusammen mit verschiedenen verschollenen Fragmenten; nachkomponierte Sätze zu Werken fremder Meister sind großenteils summarisch unter H. 854 erfaßt, während aus unerfindlichen Gründen Stücke wie die Einleitung zum Credo der h-Moll-Messe, ein nachkomponierter Trompetensatz zu Carl Heinrich Grauns Te Deum und die Einrichtung einer Homilius-Kantate eigene Nummern zugeteilt bekommen (H. 848, 847 und 818.5). Die Einführungsmusiken für Hamburger Prediger werden unter der Nummer H. 821 (a–o) zusammengefaßt – jedoch nur diejenigen, die zumindest zum größeren Teil der Feder C. P. E. Bachs entstammen, während die Pasticci aus Werken fremder Komponisten schlicht weggelassen wurden. Nun ließe sich gewiß darüber streiten, ob solche Stücke in ein Werkverzeichnis aufgenommen werden sollten, doch gerade bei C. P. E. Bachs Kirchenmusik sind die Grenzen zwischen echt und unecht, Parodie und Arrangement beson-

[2] Vgl. K. Tittel, *Die Choralbearbeitungen für Orgel von Johann Ludwig Krebs*, in: Fs. Hans Engel zum 70. Geburtstag, Kassel 1964, S. 406–427, sowie H. John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius*, Tutzing 1980.

[3] Vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht, S. 62, 122–124.

ders schwierig zu ziehen, und während der Autor an anderen Stellen eindeutig Unechtes großzügig in seinen Katalog aufgenommen hat, wäre gerade hier eine etwas flexiblere Handhabung der Richtlinien sinnvoll gewesen, da sie interessante Einblicke in Bachs Hamburger Kantaten-Repertoire erlaubt hätte.
Dies führt zum nächsten Punkt – die den jeweiligen Werkgruppen angehängten zweifelhaften und unechten Werke. Hier zeigt sich die mangelhafte musikalische Sachkenntnis des Autors besonders deutlich. H. 366 ist ein Werk Wilhelm Friedemann Bachs (Fk 40), H. 371.6 ein 1774 von Johann Adam Hiller bei Breitkopf herausgegebenes Klavierarrangement des langsamen Satzes von Johann Christian Bachs Sinfonie op. 9,2; ähnliche Bearbeitungen von Sinfoniesätzen des jüngsten Bach-Sohns finden sich in den beiden unter H. 391 genannten Stücken (Op. 3,1, Sätze 2 und 3). Die b–a–c–h–Fuge H. 371.9 (2) wurde um 1805 als Werk Johann Christian Bachs veröffentlicht, obwohl auch diese Zuschreibung anfechtbar ist.[4] Das ehemals im Besitz Ernst Ludwig Gerbers befindliche und 1924 aus der Sammlung Erich Prieger in den Besitz Ernst Bückens übergegangene dubiose Klavierkonzert H. 490 (in Wirklichkeit eine Komposition Johann Christian Bachs) ist nicht verschollen wie Helm angibt, sondern wurde zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt von Anthony van Hoboken erworben und befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek.[5]
Die ersten beiden der drei unter H. 375.5 erfaßten Stücke (Menuetto und Trio) sind Werke Johann Christoph Friedrich Bachs und wurden sogar in der von C. P. E. Bach edierten Sammlung *Musikalisches Vielerley* gedruckt. Die doppelte Zuschreibung Bach/Abel auf dem Titelblatt der Triosonate H. 592 hätte Helm nicht einfach ignorieren dürfen, denn zumindest die beiden Ecksätze sind, wie Bettina Klapproth[6] ermitteln konnte, Kompositionen von Karl Friedrich Abel. Die sicherlich größte Fehlleistung findet sich in H. 390.5, wo es sich um die Gigue der B-Dur-Partita BWV 825 handelt. All diese eindeutig anderen Komponisten zuzuschreibenden Werke wie auch die von Helm selbst längst als unecht identifizierten (H. 377.5, 378–383 u. v. a.) sollten eigentlich gestrichen werden, denn sie belasten das Verzeichnis nur und verwirren den Benutzer. Weitere Schwachstellen finden sich in den Quellenangaben zu den einzelnen Werken. Nicht nur verzichtet Helm auf jegliche Angaben zu Provenienz, Schreibern und Wasserzeichen selbst der wichtigsten Quellen (und das, obwohl in vielen Fällen derartige Angaben bereits ermittelt sind), ihm bleibt auch grundlegende Literatur zu zentralen Sammlungen verborgen. Dem Autor ist anzulasten, daß er zum Teil wichtige Quellen nicht erfaßt und – schlimmer noch – andere Quellen nur teilweise ausgewertet hat.

---

[4] Vgl. S. W. Roe, *The Keybord Music of J. C. Bach*, Dissertation, Oxford 1981, Druck: New York 1989, S. 405f.

[5] Die Quelle findet sich als Nr. 250 im *Katalog der Sammlung A. van Hoboken in der Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek. Bd. 1. J. S. Bach und seine Söhne*, Bearb. von T. Leibnitz, Tutzing 1982.

[6] Vgl. *Über Handschriften aus dem Besitz der Grafen von Ingenheim*, in: Acht kleine Präludien und Studien. Festgabe für G. v. Dadelsen zum 70. Geburtstag, Göttingen 1988, S. 56–64, hier S. 58f.

Im Rahmen dieser Rezension können nur ein paar Stichproben gemacht werden. Offensichtlich hat Helm Hans-Joachim Schulzes Katalog der Gorke-Sammlung[7] nicht gekannt, der ihm nicht nur eine Menge Arbeit erspart, sondern auch die Genauigkeit seiner Angaben verbessert hätte. Bei Helm fehlen die Handschriften Go. S. 36, 340, 345, 352–353, 355–358, 360–361; die Handschriften Go. S. 348–350 (in dieser Reihenfolge H. 205, 185 und 207 enthaltend) sind von Helm mit fehlerhaften Signaturen angegeben und die Sammelhandschrift Go. S. 699 schließlich ist folgendermaßen ausgewertet worden: Bei den ersten beiden Stücken (H. 2 und 39) ist eine falsche Signatur angegeben, die Angaben zu den nächsten beiden (H. 135 und 131) sind korrekt, beim fünften und sechsten Stück fehlt die Angabe, daß es sich um eine Kopie nach einem Druck handelt, und für die letzten beiden Werke (H. 78 und 20) wird die Existenz dieser Quelle ganz verschwiegen. Ebenso ungenau wird die Quelle Washington, Library of Congress M 412.A 2.B 15, eine Sammelhandschrift Berliner Provenienz mit zwölf Triosonaten, ausgewertet. Helm verzeichnet die Quelle nur für zehn der Werke, während für die erste (H. 583) und sechste Sonate (H. 574) dieser Handschrift entsprechende Angaben fehlen. Die Abschrift der sechs Fugen (H. 75.5, 99–101, 101.5, 102) in der Houghton Library der Harvard University (fMs Mus 66.2) ist nicht nach dem Druck kopiert, sondern eine der frühesten Quellen für diese Sammlung überhaupt.

Yoshitake Kobayashis Dissertation[8] hätten wichtige Informationen zur Provenienz dieser Handschriftengruppe entnommen werden können, außerdem wären die Handschriften Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Mss. 586 (H. 186), 1303 (H. 101) und 1305 (H. 70–75) nicht übersehen worden. Die von Kobayashi als verschollen verzeichnete Motette „Selig sind die Toten" (S. 58) dürfte identisch sein mit dem von Helm ermittelten Werk gleichen Titels (H. 856), das in neuerer Abschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten ist. Die E-Dur-Sonate für Violine und obligates Cembalo (H. 544) ist nicht etwa „unmentioned in any catalogue or other source": Die Quelle stammt aus der Sammlung Hauser, wurde 1905 auf der Boerner-Auktion versteigert und gelangte über Karl Anton in die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek. Im übrigen handelt es sich um ein Werk Johann Philipp Kirnbergers (vgl. die Quelle BB *Am. B.* 397).

Die Sammlung Klein in der Universitätsbibliothek Bonn[9] wurde von Helm übersehen, daher fehlen bei ihm die offenbar nur hier überlieferte Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Ms. Ec 11.6), deren Echtheit freilich noch zu überprüfen wäre, wie auch weitere Abschriften des Magnificat (H. 772), der Passionskantate (H. 776), der Osterkantate „Gott hat den Herrn auferweckt" (H. 803), und ferner einige Druckabschriften zweitrangiger Bedeutung.

Von der ehemals in der Königsberger Universitätsbibliothek (Sammlung Gotthold) vorhandenen, zur Zeit nicht zugänglichen Abschrift der Kantate H. 864

---

[7] *Katalog der Sammlung Manfred Gorke*, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.).

[8] *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973.

[9] Vgl. M. Marx-Weber, *Katalog der Musikhandschriften im Besitz der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn*, Köln 1971 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 89.).

hätten Titel („So gehst du nun mein Jesus hin") und Datum (1763) sich leicht aus J. (nicht W.) Müllers Katalog[10] entnehmen lassen. Das Werk existiert noch in einer weiteren Abschrift in der Stellfeld-Sammlung (Ann Arbor, University of Michigan, Music Library). Darauf hatte Karl Geiringer[11] bereits in den 50er Jahren aufmerksam gemacht.

Zu bedauern, ja beinahe unentschuldbar ist auch, daß Helm auf die Auswertung von thematischen Katalogen des 18. Jahrhunderts wie etwa der Verkaufsangebote des Hauses Breitkopf verzichtet hat. Hier wären unschätzbare Hinweise auf Provenienz und Bewertung von Quellen zu entdecken gewesen und damit nicht zuletzt wichtiges Material zur Echtheitskritik geliefert worden. Dann würde man unter den zweifelhaften Sinfonien auch nicht vergeblich nach jenem Schwesterwerk zu H. 667 suchen, einer weiteren „Sinfonie de Bach de Berlin" (BB, *St 225*), die in Breitkopfs Katalog von 1766 als „Sinfonie del Sigr. C. P. E. Bach" erscheint[12]. Bei der genannten Quelle (ebenso wie bei dem von Helm für H. 667 angeführten Stimmensatz) handelt es sich um Stammhandschriften Breitkopfs.[13] Nicht fehlen sollte ebenfalls die im Katalog von 1762 (Brook, Sp. 2) angeführte Sinfonie „a 4 voci" in C-Dur, obwohl das Werk zur Zeit offenbar nicht nachweisbar ist und Echtheitszweifel zu Recht bestehen mögen.

Zusätzlich zu all diesen gravierenden Mängeln stellt schließlich das Fehlen eines ausreichenden Registerapparates den Sinn des ganzen Unternehmens in Frage. Neben einem „Index of Performance Media" und einem „Index of Genre", die beide ihren Namen nicht verdient haben, findet man ein unvollständiges Namenregister und eine unübersichtliche Wq/H-Konkordanz. Unerläßlich wären noch ein Quellenregister (nach Bibliotheken geordnet), ein Schreiber- und Possessorenverzeichnis, vor allem aber ein Werkregister, das alle Werke individuell und mit Tonartenangaben nennt und ein Register der Textanfänge. In der jetzigen Form des Katalogs ist das schnelle Auffinden einer Komposition nur bei Kenntnis der Helm-Nummer oder der Wq-Nummer möglich (dann aber mit einigem Zeitverlust). Hat man keine der Nummern zur Hand, so bleibt nichts anderes übrig, als die gesamte zuständige Werkgruppe durchzublättern. Anhand eines Quellenregisters ließen sich auch rasch unberücksichtigte Quellen nachtragen und Angaben des Kataloges leicht überprüfen (dies nicht zuletzt im eigenen Interesse des Autors). Ferner wäre zu wünschen, daß in der Bibliographie Originaldrucke, Primär- und Sekundärliteratur getrennt werden. Dabei wären dann auch die irritierenden Sigla zu beseitigen (etwa BITTER/BRÜDER für Karl Heinrich Bitters *C. P. E. und W. F. Bach und deren Brüder;* KENNER I–IV für die vier Teile der *Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber;* KURZE I–II für *Kurze*

---

[10] *Die musikalischen Schätze der königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preussen*, Bonn 1870, S. 98.

[11] *Unbekannte Werke von Nachkommen J. S. Bachs in amerikanischen Sammlungen*, in: Bericht über den 7. Internationalen Musikwiss. Kongreß Köln 1958, Kassel 1959, S. 110–112.

[12] Vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue*, Faksimile-Druck, hrsg. von B. Brook, New York 1966, Sp. 202.

[13] Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen.

und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen; oder gar HELM/EINFALL für Helms *Six Random Measures of C. P. E. Bach*). Incipits sollten grundsätzlich im Klavierauszug gegeben werden, Besetzungen bei mehrsätzigen Werken für jeden Satz separat erscheinen; auf Taktzahlen sollte ebensowenig verzichtet werden wie auf Tonartangaben. Die Nomenklatur bedarf der Vereinheitlichung (vgl. S. 176–177), das Schriftbild sollte übersichtlicher gestaltet werden, und schließlich wäre der Sprachstil zu verbessern, wobei auch so abenteuerliche Wortschöpfungen wie „damped timpani" (H. 782) zu korrigieren wären (gemeint sind hier „muted timpani", gedämpfte Pauken).

Es steht zu hoffen, daß der vorliegende Katalog in absehbarer Zeit, in von Grund auf überarbeiteter Form, nochmals erscheinen wird. Dabei wären nicht nur die geschilderten Mißstände zu beseitigen und sämtliche Angaben zu überprüfen, sondern vor allem auch das Material durch sinnvolle Register zu erschließen und so der Katalog überhaupt erst benutzbar zu machen. Das System der Helm-Nummern ist allerdings schon jetzt mehr als fragwürdig, da ihm kein sicheres Konzept zugrunde liegt, da sich zudem viele falsche Werkgruppierungen in der Nummernvergabe niedergeschlagen haben und da schließlich gegenüber der Fassung von 1980 freizügige Umnumerierungen oder Streichungen vorgenommen wurden; aus diesem Grunde wäre bei einer revidierten Neuauflage ein vollständig neues System zu erwägen.

Peter Wollny (Cambridge/MA)

Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, herausgegeben von Ernst Suchalla, Tutzing: Schneider 1985. – Nachtrag zur Besprechung BJ 1989, S. 240–250.

Nach der Veröffentlichung der oben genannten Rezension begegnete mir ein weiterer Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Forkel, datiert Hamburg, 13. Mai 1786. Dieser Brief befindet sich in der Oberlin College Library (Oberlin, Ohio); ein verkleinertes Faksimile enthält der Katalog *The Mr. and Mrs. C. W. Best Collection of Autographs* (Oberlin 1967) auf S. 9.
Inhaltlich geht es um C. P. E. Bachs umfangreiche Bildnissammlung, insbesondere um Anfertigung, Kosten und Versand von Kopien für Forkel. Alle von C. P. E. Bach erwähnten Porträts erscheinen 1790 im „Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach": Giovanni Battista Martini (S. 112), Johann Rist (S. 119), Pierre-Gabriel Buffardin (S. 98), Caterina Regina Mingotti (S. 113; hier und in C. P. E. Bachs Brief irrtümlich „Mignotti"), David Perez (S. 116); desgleichen die drei „Carricaturen Oesterreichs": Domenico Annibali (S. 94), die Brüder Bresciani (S. 97) und Niccolò Jommelli (S. 108).
Ein Vermerk in der linken oberen Ecke des Briefes lautet: „Brief C. Ph. E. Bach's an Forkel. Aus des letzteren Nachlaß. Göttingen, 1818. J. L. Casper." Der Brief hat folgenden Wortlaut:

Hamburg, d. 13 May. [17]86

Die Post eilt, theuerster Freund; also kurz u[nd] gut! Hierbey erhalten Sie Pater Martini. Der Zeichner hat seine Sache ziemlich gut gemacht. Es soll Martini, wie er jünger war, gut gleichen; so sagte mir H[err] C. Mstr. Naumann, welcher bey ihm studirt hat. Ich habe einen lyrischen Dichter, den ehrlichen Rist beygelegt. Mit beyden mache ich Ihnen ein kleines Präsent. Da Sie jedoch wißen wollen, wegen der Folge, was dergleichen Zeichnung kostet: so muß ich Ihnen sagen, daß ich 4 Mark Lübisch dafür gegeben habe. Buffardin u. die Mignotti sind viel größer u. mühsamer. Dergleichen will er unter einem Dukaten nicht machen. Theure Ware! Für das zulezt überschickte dancke ich ergebe[n]st. Von Carricaturen Oesterreichs habe ich nur die Bresciani, Jomelli (wo drunter steht Maestro in Vaticano) u. Annibali sub No. XIX. Ich überlaße mich ihnen völlig

Bach

[am Rande:]
Westphal will durchaus das ganze Werck mit Perez Portrait zusammen verkaufen.

Stephen L. Clark (Saratoga Springs / NY)