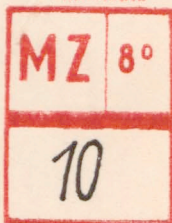


Bach-Jahrbuch

1992

78.

Sächsische



Landesbibl.

Säbi	8.3.
BGT	33
Biogr.	

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

78. Jahrgang 1992



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1992

Sächsische
Landesbibliothek
- 1. MRZ. 1993
Dresden

G

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle O-7010 Leipzig, Postfach 727

Anschriften der Herausgeber:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, O-7010 Leipzig, Postfach 1349

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

Redaktionschluß: 1. Oktober jeden Jahres

© 1992 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig

Printed in Germany. H 6280

Gesamtherstellung: Maxim Gorki-Druck GmbH, Altenburg

INHALT

Werner Neumann †	6
<i>Werner Breig</i> (Bochum), Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen	7
<i>Bruce Haynes</i> (Montreal), Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte	23
<i>Russell Stinson</i> (Stony Brook, NY), „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift <i>P 804</i>	45
 Kleine Beiträge	
<i>Gregory G. Butler</i> (Vancouver, BC), Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest	65
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725	73
<i>Janice B. Stockigt</i> (Melbourne), Die „Annuae Literae“ der Leipziger Jesuiten 1719–1740: Ein Bach-Dokument?	77
<i>Heinz Scior</i> (Frankfurt a. M.), Bachs Potsdam-Besuch in den „Frankfurter Gazetten“	81
<i>Uri Toeplitz</i> (Tel Aviv), Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013)	85
<i>Joachim Brügge</i> (Göttingen), Johann Sebastian Bach, „Musikalisches Opfer“ (BWV 1079): Bemerkungen zum „Canon a 2 per Tonos“	91
<i>Thomas Wilhelmi</i> (Riehen b. Basel), Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge	101
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), Zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren	107
<i>Ernest Warburton</i> (London), Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London	113
<i>Uwe Czubatynski</i> (Perleberg), Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823)	119
<i>Thomas G. MacCracken</i> (Washington, D. C.), Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach – Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“	123
 Besprechungen	
Hans Blumenberg, Matthäuspassion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (<i>Marion Söhnle</i> , Leipzig)	131
Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), herausgegeben von Wolfgang Schmieder. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	133
Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	137
Ruth Tatlow: Bach and the Riddle of the Number Alphabet. Cambridge: Cambridge University Press 1991. (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge, MA)	139
Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig – Mitglieder der leitenden Gremien	141

ABKÜRZUNGEN

- ADB = Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 1–56, Leipzig 1875–1912
- 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 1986 ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
- 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 1982 ff.
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = Denkmäler deutscher Tonkunst
- 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 Nach-*

- druck 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
- 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 1954 ff.
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editor: Stanley Sadie*, London 1980
- RiemannL = *Riemann Musiklexikon, 12. Auflage*, Mainz 1959–1975
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – (seit 1992; zu älteren Bezeichnungen vgl. BB, DSB und SPK)
- 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
- T. = Takt(e)
- TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg. Heft 2/3: Paul Kast, Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958

WERNER NEUMANN

21. 1. 1905–24. 4. 1991

Die nach dem Zweiten Weltkrieg in Leipzig institutionalisierte Bach-Forschung verbindet sich in hohem Maße mit dem Wirken Werner Neumanns. Sowohl das von ihm initiierte Bach-Archiv, zu dessen Direktor er noch im Jahre 1950 vom Rat der Stadt Leipzig berufen wurde, als auch die kurze Zeit später beginnende Neue Bach-Ausgabe gehören untrennbar mit seinem Namen zusammen. Seine eigenen Anfänge und Studien zum Werk Bachs gehen indes auf viel frühere Zeiten zurück. Hatte er doch in seinem Geburtsort Königstein in der Sächsischen Schweiz schon durch den dortigen Organisten Wilhelm Werker, dessen Name gleichfalls mit der Bach-Forschung unseres Jahrhunderts eng verbunden ist, einen ebenso kenntnisreichen wie engagierten ersten Lehrer gefunden. Am Konservatorium in Leipzig studierte Neumann dann Klavier und Musiktheorie, an der Universität Musikwissenschaft, Romantik, Philosophie und Psychologie. Nach seinem Staatsexamen 1933 beschäftigte er sich vornehmlich mit Bachs Vokalwerk, woraus anschließend auch seine Promotionsschrift erwuchs.

Alle seine Arbeiten repräsentieren die Unbestechlichkeit historischen und kritischen Forschens. Einige von ihnen haben in der Bach-Forschung die Bedeutung von Wegmarken erlangt.

Die Neue Bachgesellschaft gedenkt Werner Neumanns als ihres langjährigen Mitgliedes (seit 1946), als ihres Mitgliedes in den Leitungsgremien der Gesellschaft (Direktorium und Verwaltungsrat 1952–1975) und als ihres Ehrenmitgliedes (seit 1975). Die Jahre seiner Arbeit in den Leitungsgremien zeigen zugleich bewegte und bedrohte Zeiten für die Gesellschaft. Daß sie als ungeteilte Gesellschaft erhalten blieb, muß neben den damaligen verdienten Vorsitzenden im besonderen auch Werner Neumann verdankt werden. Schließlich dankt ihm unsere Gesellschaft auch die sorgfältige und besonnene Mitherausgabe des Bach-Jahrbuchs in den Jahren 1953–1974. Es ist ihm zusammen mit Alfred Dürr gelungen, das Jahrbuch von unsachgemäßen Einflüssen und Beeinträchtigungen frei zu halten – gewiß in vielen Einzelsituationen wie auch in prinzipiellen Entscheidungen eine entbehrungsreiche und kräftezehrende Gratwanderung, die heute unser aller Respekt und besonderen Dank verdient.

Am 24. April 1991 ist Werner Neumann in Leipzig im 86. Lebensjahr heimgegangen. Die Neue Bachgesellschaft gedenkt seiner in Ehrerbietung und Dank. Requiescat in pace!

DER VORSTAND DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Prof. Dr. h. c. Helmuth Rilling Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt

Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen*

Von Werner Breig (Bochum)

I. BEGRIFFSBESTIMMUNG

Was im Œuvre Bachs unter „frühen Orgelfugen“ zu verstehen ist, darüber gibt es keinen feststehenden Sprachgebrauch, auf den man sich berufen könnte. Aus diesem Grunde bedarf das Repertoire, dem die folgenden Untersuchungen gelten, einer genaueren Bestimmung, die sowohl die beiden Bestandteile des Wortes „Orgelfuge“ als auch die Einordnung als „früh“ zu erklären hat.

a) „Orgel“-Fugen

Unter „Orgelfugen“ sollen hier solche Fugen verstanden werden, zu deren Ausführung das Orgelpedal nötig ist. Wir berücksichtigen also nicht jenes ausgedehnte Repertoire von Tastenmusikwerken Bachs, die auch auf der Orgel gespielt werden können, ein Repertoire, das – worauf Robert L. Marshall nachdrücklich hinwies – als Orgelmusik in einem weiteren Sinne zu betrachten ist¹.

Die Komposition einer Orgelfuge im hier gemeinten engeren Sinne steht unter Voraussetzungen, die sich hinsichtlich der Spieltechnik und der klanglichen Disposition nicht unwesentlich von denen einer Manualiter-Clavierfuge unterscheiden.

Aus spieltechnischen Gründen hat die Orgelfuge einerseits größere Freizügigkeit in der Stimmführung, denn das Pedal entlastet die Hände des Spielers von der Ausführung der Baßstimme. Andererseits wirken sich die engeren Grenzen aus, die dem Pedal in der Beweglichkeit der Linienführung gesetzt sind, und dies nicht nur im Pedal selbst, sondern auch in den oberen Stimmen, da die Stimmen einer Fuge im Normalfall einen homogenen Komplex bilden. Insbesondere muß das Fugenthema so gestaltet sein, daß es auch pedaliter ausführbar ist – entweder notengetreu oder mit geringfügigen Vereinfachungen, die seine

* Originalfassung des Beitrages *Form Problems in Bach's Early Organ Fugues* zur Festschrift für William S. Scheide zum 75. Geburtstag am 6. Januar 1989. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Zustimmung der Herausgeber Paul Brainard und Ray Robinson.

¹ R. L. Marshall, *Organ or „Klavier“? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, hrsg. von George Stauffer und Ernest May, Bloomington/IN 1986, S. 212–239.

Identität nicht beeinträchtigen². (Entsprechendes gilt gegebenenfalls für beibehaltene Kontrasubjekte.)

Auch in klanglicher Hinsicht hat die Verwendung des Pedals Konsequenzen für die Komposition: Anders als in der Manualiter-Clavierfuge spielt in der Orgelfuge die Baßstimme dank ihrer eigenen Registrierung (regelmäßig mit 16'-Registern und vielfach mit Zungenstimmen) eine prominente Rolle; das Einsetzen und Pausieren des Basses wird dadurch zu einem auffälligen Ereignis, das der Komponist mit besonderer Sorgfalt zu disponieren hat.

b) Orgel-„Fugen“

Unter „Fuge“ soll im folgenden ein selbständiger Satz verstanden werden im Unterschied zu fugierten Partien in einsätzig-mehrteiligen Werken. In diesem Sinne zählen die fugierten Abschnitte in BWV 551 ebensowenig zu den Fugen wie diejenigen der Toccata in d-Moll BWV 565 (abgesehen davon, daß man das letzte Werk seit Peter Williams' Überlegungen von 1981³ kaum noch ohne Bedenken in Bachs Orgel-Ceuvre eingliedern kann). Die Formprobleme von Präludien und Toccaten mit fugierten Abschnitten (Bach greift diese Idee später in den Präludien BWV 546/1 und BWV 552/1 wieder auf) sind prinzipiell andere als die einer selbständigen Fuge.

Die beiden Prinzipien „Fuge als Form eines geschlossenen Satzes“ und „Fuge als Technik eines Abschnitts innerhalb eines Satzes“ überschneiden sich in dem vierteiligen E-Dur-Werk BWV 566. Hier folgt auf ein einleitendes Präludium (T. 1–33) eine selbständige Fuge (T. 34–122), der sich ein kurzer Zwischenteil in freiem Stil anschließt (T. 123–133). Den Abschluß bildet ein 96 Takte langer Abschnitt (T. 134–229), der als Fuge beginnt, aber bereits nach 38 Taktten toccatische Elemente aufnimmt, ohne dabei andererseits das Thema gänzlich aufzugeben. Das unentschiedene Schwanken dieses Werkes zwischen mehrsätziger und einsätzig-mehrteiliger Anlage ist singulär in Bachs Ceuvre. In unserem Zusammenhang, in dem nicht die Organisation mehrteiliger Werke, sondern die Behandlung der Fugenform untersucht werden soll, ist nur der zweite Teil des Werkes zu berücksichtigen⁴.

Dagegen sollen Fugen mit toccatischen Codabildungen – historisch gesehen eine Reminiszenz an die mehrteiligen Toccaten Frobergers und Buxtehudes – als selbständige Sätze gelten. Nicht von vornherein ausgeschlossen werden sollen auch fugierte Stücke, die nicht als „Fuga“ bezeichnet sind, sondern spezielle Titel (Canzona, Allabreve) tragen, wenn sie – was sowohl in der Canzona BWV 588 als auch im Allabreve BWV 589 der Fall ist – das Pedal zur Ausführung verlangen.

² Am stärksten unterscheiden sich Manualiter- und Pedaliter-Version eines Themas wohl in den fugierten Partien des Präludiums Es-Dur BWV 552/1; hier ist ein synkopischer Rhythmus mit anschließender Abwärts-Skala in Sechzehnteln (manualiter exponiert in T. 71) für das Pedal in eine „Treppenschritt“-Figur (T. 145 und 149) umgebildet worden.

³ P. Williams, *BWV 565: A Toccata in D minor for Organ by J. S. Bach?*, in: *Early Music* 9, 1981, S. 330–337.

⁴ Zur Struktur von BWV 566 insgesamt vgl. F. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata*, BJ 1985, S. 119–134.

c) „Früh“

Für die Entwicklung von Bachs Kompositionstechnik bedeutete die Mitte der Weimarer Zeit eine Phase der Neuorientierung, die alle Gebiete seines Schaffens betraf. Diese Neuorientierung wurde angeregt durch die intensive Beschäftigung mit dem italienischen Solokonzert Vivaldischer Prägung, die besonders für die Jahre 1713–1714 anzunehmen ist; und es ist in der Bach-Forschung in verschiedenen Zusammenhängen dargestellt worden, in welcher Weise Bach die italienischen Stilelemente in sein Werk aufnahm – nicht ohne sie in sehr persönlicher Weise umzuprägen⁵.

Diese Stilwandlung schloß auch den Kompositionstypus der Orgelfuge ein. Dementsprechend finden wir in einer Reihe von Orgelfugen Bachs Elemente wie

- den Aufbau von Themen und Formteilen nach dem Prinzip des Konzertritor-
nells,
- die Ausweitung von Zwischenspielen zu Abschnitten, die Ähnlichkeit mit
Episoden eines Solokonzerts haben,
- Analogiebildungen zum konzertanten Wechsel zwischen Tutti- und Soloab-
schnitten (wobei das Eintreten bzw. Pausieren des Pedals eine entscheidende
Rolle spielt),
- die transponierte Wiederholung größerer Abschnitte,
- die großflächige tonartige Disposition analog zu der eines Konzertsatzes,
das Formprinzip des Dacapo.

Insgesamt sind ein Dutzend von Bachs großen Orgelfugen – in einer Weise, die an dieser Stelle nicht im einzelnen diskutiert werden kann – von Elementen des Konzerts geprägt, und zwar diejenigen der zweisätzigen Werke „Präludium (Toccata, Fantasia) und Fuge“ BWV 537, 538, 540, 541, 542, 544, 546, 547, 548 und 552, die zur Passacaglia BWV 582 gehörige Fuge sowie das Allabreve BWV 589. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß Bach diese Fugen erst nach der „Schaffenswende“ um 1713/14 geschrieben hat.

Es liegt nahe, anzunehmen, daß Fugen, die Merkmale der beschriebenen Art nicht zeigen, vor der Mitte der Weimarer Zeit entstanden sind. Diese Annahme liegt der folgenden Untersuchung als Arbeitshypothese zugrunde; und wir definieren dementsprechend die „nichtkonzertanten“ Orgelfugen Bachs als „früh“. Die Grenzziehung in der Mitte der Weimarer Zeit macht klar, daß das Wort „früh“ hier nicht ein unentwickeltes Vorstadium bezeichnet, sondern eine Phase, in der Bach den Typus der Orgelfuge zu einer ersten Reife brachte. Die Verwendung des Wortes in diesem Sinne dürfte nicht allzu befremdlich sein,

⁵ Für den Bereich der Orgelmusik seien folgende neuere Arbeiten genannt: Schulze Bach-Überlieferung (Kapitel V: *Entstehung und Überlieferung der Konzerttranskriptionen für Orgel und Cembalo*); G. B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor/MI 1980 (Studies in Musicology, No. 27); W. Breig, *Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform*, in: *Bachs Traditionsraum*, hrsg. von Reinhard Szeskus, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.), S. 29–43; ders., *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik*, in: *Bach und die italienische Musik*, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Venedig 1987, S. 91–107.

nachdem sich durch Alfred Dürr die Bezeichnung „frühe Kirchenkantaten“ für die bis zum Ende der Weimarer Zeit entstandenen Werke dieser Gattung eingebürgert hat⁶.

Diejenigen Stücke Bachs, die aufgrund der vorangegangenen Festlegungen als „frühe Orgelfuguen“ gelten können, sind in der nachfolgenden Tabelle in der Reihenfolge des BWV zusammengestellt.

Tonart	BWV	Tonart	BWV	Tonart	BWV
C	531/2	a	543/2	c	574 ¹⁰
D	532/2	C	545/2	c	575
D	532a ⁷	d	549a/2 ⁹	g	578
e	533/2	G	550/2	h	579
g	535/2 ⁸	C	564/3	d	588
A	536/2	E	566/2		

Unser Umgang mit den Problemen der Chronologie könnte ein wenig lax erscheinen: Weder wurde die Überlieferungslage eingehend diskutiert noch das Hindurchgehen des jungen Bach durch die verschiedenen Einflußsphären¹¹ verfolgt, noch wurde der Stand der Chronologie-Debatte in der bisherigen Literatur referiert¹². Dieses Verfahren rechtfertigt sich nur dadurch, daß unser zentrales Interesse hier nicht der Chronologie gilt, sondern der Frage nach den kompositorischen Mitteln, mit denen Bach Orgelfuguen ohne Zuhilfenahme von

⁶ Dürr St.

⁷ Über das Verhältnis der beiden überlieferten Fassungen der D-Dur-Fuge (BWV 532 und 532a) vgl. die Ausführungen in Abschnitt IV b der vorliegenden Studie.

⁸ BWV 535 ist die Revision einer in der Möllerschen Handschrift (SPK, *Mus. ms. 40644*) autograph überlieferten, jedoch nicht ganz vollständigen Frühfassung aus der Arnstädter Periode (BWV 535a). Wir unterscheiden im vorliegenden Zusammenhang nicht zwischen den beiden Fassungen, da Bach bei seiner (z. T. stark eingreifenden) Umarbeitung die Grundstruktur der Fuge unangetastet ließ.

⁹ Wir gehen bei unserer Analyse von der d-Moll-Fassung BWV 549a aus (sie steht ebenso wie BWV 535a in der Möllerschen Handschrift); sie ist nicht nur mit Sicherheit die ursprüngliche Fassung des Werkes, sondern auch die einzige, deren Authentizität über jeden Zweifel erhaben ist.

¹⁰ Dieses Werk ist in drei Fassungen überliefert (BWV 574, 574a und 574b), deren Verhältnis hier undiskutiert bleiben kann, da die Fuge in unseren Erörterungen nur eine marginale Rolle spielen wird.

¹¹ Zu dieser Frage sei auf folgende neuere Darstellungen verwiesen: C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerkes*, BJ 1985, S. 99–118; F. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata* (s. Fußnote 4); J.-C. Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach: Studien zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, BJ 1988, S. 73–110; ders., *Torelli und Bach*, BJ 1991, S. 33–95.

¹² Vgl. dazu neben der in der vorliegenden Studie in anderen Zusammenhängen genannten Literatur: H. L. Fjerstad, *A Chronology of J. S. Bach's Organ Fugues by External and Stylistic Evidence*, Dissertation, University of Iowa 1979.

gattungsfremden Formideen gestaltet. In diesem Zusammenhang hat die hypothetische Gleichsetzung von „nichtkonzertant“ und „früh“ lediglich heuristische Funktion, und die Ergebnisse unserer Untersuchung können sehr wohl auch dazu benutzt werden, unsere vorläufigen chronologischen Annahmen zu revidieren.

II. ORGELFUGEN MIT RUDIMENTÄRER PEDALVERWENDUNG

Bei der Beschreibung der kompositionstechnischen Bedingungen der Orgelfuge sind wir vom Typus der Pedaliter-Fuge im vollen Sinne ausgegangen: jenem Typus, bei dem das Pedal durchgehend die Baßstimme übernimmt. Es dürfte angemessen sein, den Ausdruck „Pedaliter-Fuge“ für diesen Typus zu reservieren. Daneben gibt es jedoch unter den Orgelfugen Bachs eine kleine Gruppe von Stücken, die das Pedal zwar verlangen, ihm aber nur eine sehr eingeschränkte Funktion übertragen. Wir geben zunächst eine kurze Beschreibung dieser Stücke unter dem Gesichtspunkt der Pedalverwendung.

1. Die *Canzona in d-Moll BWV 588* ist ein streng vierstimmiges Stück in der Tradition der italienisch-süddeutschen Manualiter-Canzona. Die vier Stimmen bilden eine klanglich homogene Textur, in der der Baß keine herausgehobene Funktion hat. Daß die Canzona im allgemeinen zu den Orgelwerken gezählt wird, beruht offensichtlich darauf, daß an einigen wenigen Stellen die vier Stimmen nicht manualiter gegriffen werden können (T. 54, 62, 115), so daß der Baß an diesen Stellen vom Pedal zu übernehmen ist. (Spieltechnisch ist es auch möglich, den Baß durchgehend pedaliter auszuführen, wobei aber klangfarbliche Anpassung an den Oberstimmenkomplex anzustreben wäre.) Die Canzona ist demnach nur in einem sehr eingeschränkten Sinne als Pedaliter-Stück aufzufassen.

2. Die *Fuge in e-Moll BWV 533/2* ist durchweg ohne Pedal spielbar. Doch ist das vorangestellte Präludium ein Pedaliter-Stück, so daß der Einsatz des Pedals in der Fuge zur klanglichen Abrundung des Gesamtwerkes wünschenswert ist. (Die Manualiter-Fassung des Präludiums BWV 533a¹³ macht eher den Eindruck einer nachträglichen Vereinfachung als den einer ersten Konzeption.)

3. In der *Fuge in c-Moll BWV 575* (ohne vorangehendes Präludium) ist das Pedal am Themenvortrag gänzlich unbeteiligt – notwendigerweise, da das Thema nicht pedalgemäß ist – und tritt erst in der mit T. 65 beginnenden toccatischen Coda hinzu.

4. Die *Fuge in C-Dur BWV 531/1* verlangt das Pedal an zwei Stellen: in dem vorimitierenden thematischen Einwurf in T. 23–25 (der Themenkopf ist hier pedalgerecht vereinfacht) und in der toccatischen Coda am Schluß (T. 66–74).

Der Notentext in NBA IV/5 enthält in T. 36–42 eine weitere mit einem Themeneinsatz beginnende Pedaliter-Partie; doch ist hier die Zuweisung der Unterstimme an das Pedal – im Gegensatz zu den beiden übrigen Pedaliter-Stellen – durch keine einzige Quelle gesichert, wie Dietrich Kilian im Kritischen Bericht ausdrücklich vermerkt¹⁴. Da die Stelle

¹³ Vgl. NBA IV/6, S. 106 f.

¹⁴ NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 294, 296.

grifftechnisch auch ohne Pedal ausführbar ist und zudem den Themenkopf in der originalen Fassung bringt, die im Pedal-„Einwurf“ in T. 23 ausdrücklich umgangen ist, darf man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Bach die Stelle manualiter gemeint hat.

5. Auch die *Fuge in d-Moll BWV 549 a/2* ist größtenteils ohne Pedal zu spielen. Erst in T. 40 b tritt es in Aktion, und zwar – im Unterschied zu BWV 575 und 535 – mit einem echten Themeneinsatz. Dieser leitet zu einem toccatischen Schluß über, in dem das Pedal an die solistische Rolle anknüpft, die es im Präludium hatte.

Hinsichtlich der Verwendung des Pedals liegt zwischen den ersten beiden dieser fünf Stücke und den übrigen drei ein qualitativer Sprung. Während in der Canzona und in der e-Moll-Fuge das Pedal nicht eigentlich Bestandteil der Komposition ist, sondern nur aus äußeren Gründen (Griffücksichten, Zusammenstellung mit einem Pedaliter-Präludium) zur Ausführung herangezogen wird, ist in den drei zuletzt besprochenen Fugen der Pedalgebrauch auskomponiert und in seiner Wirkung genau kalkuliert. Es sind diese Stücke, die für eine Diskussion von Problemen der Orgelfuge in erster Linie interessieren müssen – zumal da es sich in allen drei Fällen um Fugen von beträchtlichem Umfang und von großer Originalität handelt.

Mit der restriktiven Verwendung des Pedals in BWV 575, 531/2 und 549 a/2 verbinden sich zwei Strukturmerkmale:

1. Die Stimmzahl beträgt (abgesehen von den oft vollstimmigen toccatischen Schlüssen) im allgemeinen drei, wird oft auf zwei reduziert und wächst selten auf vier an.

2. Das Thema erscheint auch nach der Exposition¹⁵ ausschließlich auf den Tonartstufen I und V. Das bedeutet nicht, daß auf Modulationen überhaupt verzichtet würde; in BWV 531 werden die Tonarten a-Moll und e-Moll vorübergehend erreicht (T. 31–34 bzw. 39–41), in BWV 575 die Tonart b-Moll (T. 44–45) – doch nur innerhalb von Zwischenspielen; die Rückkehr zum Thema ist stets gleichbedeutend mit der Rückkehr in den Bereich der Tonartstufen I oder V. (Die Beschränkung der Einsätze auf die Expositionsstufen ist eine Eigenschaft, die auch die Canzona BWV 588 und die e-Moll-Fuge BWV 533/2 haben.)

Der zurückhaltende Einsatz des Pedals, die geringere Stimmzahl, der beschränkte tonale Radius: all dies deutet darauf hin, daß wir in diesen Stücken die früheste Schicht innerhalb von Bachs freien Orgelwerken vor uns haben. Doch sollte man nicht den Eigenwert dieser Fugen übersehen. In ihnen hat der junge Bach einen Weg gefunden, den virtuos-bewegten Thementypus der Canzonetta in die Orgelmusik einzubeziehen und dieser damit eine Ausdrucks-komponente hinzuzugewinnen.

Die Beschränkung der Pedalverwendung auf die toccatischen Schlußpartien scheint in der Gesamtkonzeption dieser Stücke ihren guten Sinn zu haben. Sie entlastet nicht nur das Thema vom Zwang der Bindung an die technischen

¹⁵ In BWV 531/2 steht in der Exposition der Comes ausnahmsweise im Unterquintverhältnis zum Dux, so daß insgesamt drei Einsatzstufen in der Fuge vorkommen.

Möglichkeiten des Pedals, sondern verhilft der Fuge auch zu einer Schlußwirkung, die mit den begrenzten harmonischen Mitteln der Fugendurchführung schwerlich hätte erzielt werden können. Und schließlich hat das Eintreten des Pedals in den beiden mit Präludien verbundenen Fugen (BWV 531 und 549a) noch eine weitergehende formale Funktion: es schlägt einen Bogen zurück zum Pedaliter-Präludium und bekräftigt damit die Einheit der zweisätzigen Großform „Praeludium und Fuge“.

III. HARMONIK UND FORM IN DEN FRÜHEN PEDALITER-FUGEN

Die weitaus größte Zahl von Bachs Orgelfugen gehört zum Typus der Pedaliter-Fuge im vollen Sinn, das heißt mit durchgängiger Pedalverwendung. Die Wendung zur Pedaliter-Fuge war vermutlich ein Schritt, den Bach schon früh mit Bedacht und endgültig tat; es liegt nahe, ihn mit dem Aufenthalt bei Buxtehude 1705/06 in Verbindung zu bringen.

Neben der organistischen „Instrumentierung“ und ihren unmittelbaren Folgen für die Komposition – wir skizzierten sie eingangs im Zusammenhang mit der Definition des Begriffs „Orgel“-Fuge – haben die Fugen dieser Gruppe weitere strukturelle Merkmale, die sie von BWV 531, 549a und 575 unterscheiden.

Gemeinsam ist den frühen Pedaliter-Fugen zunächst die strenge Vierstimmigkeit (erst später scheint Bach fünfstimmige Orgelfugen geschrieben zu haben). „Streng“ bedeutet dabei, daß die Stimmen auch über Pausen hinweg ihre Identität bewahren, so daß der Satz partiturmäßig dargestellt werden könnte. Das Eintreten und Pausieren von Stimmen kann dadurch zu einem (wenn auch in der frühen Phase noch nicht primären) Mittel der Formbildung werden.

Vor allem aber wird in den Pedaliter-Fugen der Tonartenbereich der Themeneinsätze über die Expositionsstufen I und V hinaus erweitert. Zwischen der Integration des Pedals in den Stimmenverband und der harmonischen Erweiterung scheint ein Zusammenhang zu bestehen. Denn wenn das Pedal von Anfang an mitwirkt, kann es nicht mehr als eine Art „Deus ex machina“ die Schlußphase einleiten. Das bedeutet, daß der Komponist für die Schlußbildung nun andere Mittel benötigt; und die Harmonik ist eins der wichtigsten davon. Die einzige Pedaliter-Fuge, die auf tonale Erweiterung verzichtet, ist die Fuge h-Moll BWV 579 über ein Thema von Corelli. Dieses Stück bestätigt indessen auf andere Weise unsere These über den Zusammenhang zwischen Pedal-Integration und dem Problem des Schließens: Hier wird nämlich eine markante Schlußwirkung durch vierfache Engführung des ersten Themas erzielt (T. 90 ff.) – ein kontrapunktisches Mittel, für das es in Bachs frühen Orgelfugen kein Gegenstück gibt¹⁶.

Da die tonale Erweiterung nicht unmittelbar an die Exposition anschließt, sondern durch eine Zwischenphase von ihr getrennt ist, entfaltet sich die Form dieser Fugen in vier Phasen:

¹⁶ Die einzige weitere Engführung, die in den frühen Orgelfugen vorkommt, steht in BWV 536 (T. 136 ff.) und ist nur zweistimmig.

1. Die *Exposition* enthält vier Einsätze im Wechsel zwischen Dux und Comes in engem zeitlichen und tonräumlichen Abstand, wobei die Satzdicke in der Regel bis zur vollen Vierstimmigkeit aufgebaut wird.
2. Die „zweite Phase“, wie wir diesen Zwischenteil neutral nennen wollen, bringt eine lockere Folge von Einsätzen (zwischen 1 und 6), die das Thema in neue Lagen versetzen und den Stimmenverband durch Pausen auflockern; gleichzeitig wird auch themafreien Abschnitten größerer Raum gewährt. Die Einsatzstufen bleiben auf die der Exposition beschränkt, ohne freilich an irgendeine Reihenfolge gebunden zu sein.
3. In der *Phase tonaler Erweiterung* bleiben die Freiheiten der „zweiten Phase“ erhalten; hinzu kommt nunmehr die Versetzung des Themas auf Stufen, die in der Exposition noch nicht benutzt wurden.
4. Die *Finalphase* kehrt mit einem Einsatz oder einer Einsatzgruppe zu den Expositionsstufen I und V zurück; am Ende steht in aller Regel ein Tonika-Einsatz.

Die folgende Tabelle gibt einen nach den vier Phasen gegliederten Überblick über die Themeneinsätze der frühen Pedaliter-Fugen Bachs. Nicht aufgenommen wurden die h-Moll-Fuge BWV 579, die, wie erwähnt, auf tonale Erweiterung verzichtet, und die Doppelfuge über ein Thema von Legrenzi¹⁷, letztere weil ihre dreiteilige Form aus der zuerst einzelnen und dann gemeinsamen Durchfüh-

Frühe Orgelfugen mit tonaler Erweiterung: Übersicht über die Einsatzstufen*

BWV**	Tonart	Exposition	Zweite Phase	Phase tonaler Erweiterung	Finalphase
Dur-Fugen					
532a	D	I V I V	I V I	VI III	V I
532	D	I V I V	I V I	VI III VII II [‡]	V I
536	A	I v I V	v I v I	VI II IV	I V I I I
545	C	I V I V	V V I V	VI III V I IV II	I I
550	G	I v I v	I v v	VI VI III V II IV	I I
564	C	I v I v	v I v	III vii [‡] ii [‡]	V
566	E	I v I v	I v I v V I	VI	V
Moll-Fugen					
535	g	I V I V	I V I	III	V I
543	a	I V I V	I V	III VII IV	I V I
578	g	I V I V	I	III III IV	I

* Die Bezeichnung einer Stufe durch kleine Ziffer besagt, daß es sich um einen Comes-Einsatz in tonaler Beantwortung handelt. Ein hochgestelltes Erhöhungszeichen zeigt an, daß der betreffende Grundakkord mit tonartfremder erhöhter Terz gebildet ist (vgl. aber den Kommentar im Text zu BWV 564). Die Verbindung zweier aufeinanderfolgender Einsatzstufen durch Schrägstrich (BWV 536) bezeichnet eine enggeführte Einsatzgruppe.

** Auf die Angabe der Satznummern wurde verzichtet; bei BWV 566 ist der erste fugierte Abschnitt (T. 34–112) gemeint.

¹⁷ Zur thematischen Grundlage von BWV 574 vgl. R. Hill, *Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“*, BJ 1986, S. 105–107.

rung der beiden Themen resultiert und insofern mit der der anderen Fugen unvergleichbar ist.

Es muß betont werden, daß viele individuelle Nuancierungen der Fugen nicht in der Tabelle darstellbar sind und nur durch eine detaillierte Analyse der Einzelwerke gewürdigt werden könnten. In unserem Zusammenhang soll hauptsächlich die tonale Struktur der dritten Phase näher betrachtet werden.

Die Tabelle läßt gewisse Ordnungstendenzen sowohl in der Häufigkeit als auch in der Reihenfolge der Erweiterungsstufen erkennen. Die dominierende Position hat die Tonikaparallele (VI in Dur, III in Moll); sie leitet fast stets die dritte Phase ein (einzige Ausnahme ist BWV 564). Falls sie nicht die einzige Erweiterungsstufe bleibt (BWV 566, 535), folgt ihr meistens die Dominantparallele (III in Dur, VII in Moll). An dritter Stelle nach der Häufigkeit steht die Subdominante (IV. Stufe), die ihren Platz bevorzugt am Ende der dritten Phase erhält. In drei Dur-Fugen wird die Subdominant-Sphäre noch durch die Einführung der Subdominantparallele (II. Stufe) verstärkt, die entweder vor oder nach der Subdominante steht. Ist die Subdominante vorhanden, so beginnt die Finalphase mit einem Tonika-Einsatz, fehlt die Subdominante, so beginnt die Finalphase mit einem Dominant-Einsatz. Für die Reihenfolge der Einsatzstufen scheint allgemein zu gelten, daß benachbarte Einsätze nicht im Sekundverhältnis stehen sollen (einzige Ausnahme: BWV 578); und vermutlich ist das „irreguläre“ Vorkommen der Stufe V, also einer Expositionsstufe, innerhalb der Erweiterungsphase von BWV 550 dadurch zu erklären, daß die Nachbarschaft der Stufen III und II vermieden werden sollte.

Als allgemeine Charakterisierung läßt sich aus diesen Beobachtungen folgendes ableiten:

Die Gesamtform ist trotz der tonalen Erweiterung als kontinuierliche Entfaltung aus einem Thema heraus angelegt. Scharfe Gliederungseinschnitte werden vermieden, die Modulation durch die verschiedenen tonartlichen Bereiche vollzieht sich unauffällig und gleitend. Insbesondere wird die Phase tonaler Erweiterung in behutsamem Übergang erreicht, indem zuerst solche Tonarten berührt werden, die mit denen der Exposition terzverwandt sind (Tonikaparallele, Dominantparallele). Als markantestes harmonisches Ereignis wirkt meist die Rückkehr zur Grundtonart in der Finalphase: gewissermaßen ein Ersatz für die Toccatenschlüsse in den Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung.

Toccatenhafte Schlüsse werden allerdings von Bach auch in den Pedaliter-Fugen nicht konsequent vermieden. Von den Fugen unserer Tabelle haben immerhin noch zwei (BWV 535 und 543) toccatische Schlußanhänge, vier schließen mit Partien toccatischen Charakters, die aus der Thematik entwickelt sind (BWV 532, 536, 550 und 564), und drei schließen mit einem Themeneinsatz auf der Tonika (BWV 545, 566/2 und 578, wobei zu berücksichtigen ist, daß die Fuge BWV 566/2 nicht am Schluß des Werkes steht). Daß eine toccatenhafte Coda sich nicht nur in einem Stück frühen Ursprungs wie BWV 535 findet, sondern auch noch in einem so reifen Werk wie BWV 543, läßt erkennen, daß das Vermeiden von Toccatenschlüssen für Bach keine Grundsatzfrage war.

Durch das Prinzip der „kontinuierlichen Entfaltung“ heben sich die frühen Orgelfugen von vermutlich späteren Werken ab, deren Form man eher als „architektonischen Aufbau“ mit deutlich markierten Gliederungsstellen beschreiben kann. Zur Verdeutlichung des Unterschiedes sei ein Werk herangezogen.

gen, das dem letzteren Prinzip folgt: die c-Moll-Fuge BWV 582/2. Ihre thematische Grundlage wird nicht von einem einzigen Thema gebildet, sondern von einem dreistimmigen thematischen Satz, bestehend aus der ersten Hälfte des Passacaglia-Basses als Hauptthema und zwei Kontrasubjekten. (Aus dieser Themenkonstellation ist die auf fünf Einsätze erweiterte Exposition zu erklären: erst mit dem 5. Einsatz ist jedes der drei Teilthemen in jeder Stimme mindestens einmal erklungen.)

Die Form der Fuge läßt sich am leichtesten verstehen, wenn man von der wechselnden Stimmenzahl ausgeht; danach sind drei Teile zu unterscheiden, von denen der mittlere wiederum drei Unterglieder hat:

Formteil	Takte	Stimmen	Stufen der Themeneinsätze
Exposition	1–29	S A T B	I V I V I
	30–52	S A T	III VII
Mittelteil	53–56	S A T B	V
	57–77	A T B	I
Schlußteil	78–124	S A T B	V IV I

Die Harmonik trägt zwar zur Verdeutlichung des Aufbaus bei, doch tritt sie als formbildender Faktor hinter dem großflächig organisierten Wechsel der beteiligten Stimmen zurück. Vermutlich ist der Aufbau aus zwei vollstimmigen Rahmenteilen und einem in der Stimmenzahl reduzierten Mittelteil eine freie Analogie zum Wechsel von Tutti- und Solobesetzung und somit ein Reflex von Bachs Beschäftigung mit der Konzertform um 1713/14¹⁸. –

Einige der frühen Fugen bedürfen einer speziellen Diskussion, da sie scheinbar oder tatsächlich von den beschriebenen Normen abweichen.

1. Die Fuge D-Dur BWV 532/2, die die sonst nicht vorkommenden Stufen VII und II mit erhöhter Terz einführt, wird in Abschnitt IV b gesondert besprochen werden.

2. Nur scheinbar irregulär verhält sich die C-Dur-Fuge BWV 564/3, indem sie die „exotischen“ Einsatzstufen H-Dur und D-Dur einbezieht. Diese Einsätze bieten die Comes-Form des Themas und gehören – da das Thema moduliert – eigentlich der jeweiligen Unterquint-Stufe zu. So bilden die Einsätze „III“ und „vii“ zusammen einen e-Moll-Komplex, während die letzten beiden Einsätze auf

¹⁸ In dieser Beurteilung trifft sich der Verfasser mit Peter Williams (*The Organ Music of J. S. Bach*, Vol. I, Cambridge 1980, S. 254), während Dietrich Kilian (*Studie über Bachs Fantasie und Fuge c-Moll*, in: *Hans Albrecht in memoriam – Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern*, hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Kassel 1962, S. 127–135, speziell S. 134f.) die Passacaglia in die Arnstädter Periode verlegen möchte und George Stauffer (S. 107f.) das Werk in die frühen Weimarer Jahre datiert. Die Stellung von BWV 582 im Andreas-Bach-Buch (Leipzig MB, Hs. III. 8.4), der frühesten Quelle, schließt die Entstehung um die Mitte des zweiten Jahrzehnts nicht aus; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 48f.

der Doppeldominante und der Dominante sich de facto zu einer Dominant-Tonika-Finalphase zusammenschließen. Isoliert steht die Fuge BWV 564 insofern, als sie in der Erweiterungsphase auf die Tonikaparallele verzichtet. Der Grund dafür dürfte darin zu suchen sein, daß a-Moll die Grundtonart des vorangehenden Adagio-Satzes war und deshalb in der Fuge aus Gründen der harmonischen Ökonomie nicht wiederholt werden sollte.

3. Nicht restlos fügt sich die C-Dur-Fuge BWV 545/2 in das Vierphasen-System ein. Innerhalb der Phase der tonalen Erweiterung stehen zwei Einsätze in G und C, die scheinbar die tonale Reprise einleiten; doch wird der Bereich der Expositionsstufen noch einmal mit je einem F- und d-Einsatz verlassen, um erst mit zwei Tonika-Einsätzen in den Außenstimmen endgültig wiederhergestellt zu werden. Der Tonartenkreis ist gegenüber dem Durchschnitt stark modifiziert, doch geschieht dies für den Gesamteindruck eher unauffällig; das Prinzip der kontinuierlichen Entfaltung ist durchaus gewahrt. Es scheint nicht ganz ausgeschlossen, daß das Stück ursprünglich kurz nach dem in T. 79 beginnenden C-Dur-Einsatz schließen sollte und daß die letzten vier Themeneinsätze erst das Ergebnis einer nachträglichen Erweiterung sind; jedoch sind keine Quellen erhalten, auf die sich eine derartige Annahme stützen könnte.

IV. BEMERKUNGEN ZU ZWEI STRITTIGEN FRAGEN

a) Zur Authentizität von Präludium und Fuge f-Moll BWV 534

Wir haben die Fuge f-Moll BWV 534/2 bisher nicht in unsere Analysen einbezogen, obwohl sie keine Konzertelemente enthält und somit nach unserer Definition unter die „frühen“ Orgelfugen Bachs einzureihen gewesen wäre. Der Grund dafür ist, daß neuerdings David Humphreys aufgrund von quellen- und stilkritischen Argumenten an der Authentizität dieses Werkes gewichtige Zweifel angemeldet hat¹⁹. Humphreys erfuhr bald darauf entschiedenen Widerspruch durch George Stauffer²⁰. Da hier Meinung gegen Meinung steht, scheint das Problem der weiteren Diskussion zu bedürfen. Im folgenden soll versucht werden, unsere Beobachtungen an gesicherten Fugen Bachs für die Diskussion um die Echtheit von BWV 534 fruchtbar zu machen.

Wenn Humphreys unter seinen Argumenten gegen die Verfasserschaft Bachs „the lack of a coherent tonal plan“²¹ nennt, so läßt sich dies aufgrund unserer Analyse der Modulationspläne von frühen Orgelfugen Bachs genauer belegen.

¹⁹ D. Humphreys, *Did Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV 534?*, in: *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, hrsg. von Peter Williams, London und New York 1985, S. 173–183.

²⁰ G. Stauffer, [Rezension von:] *Bach, Handel, Scarlatti ...* (s. Fußnote 19), *Musical Quarterly* 72, 1986, S. 272–282 (über BWV 534: S. 278–280).

²¹ Humphreys, S. 177.

Ordnet man die Themeneinsätze der f-Moll-Fuge nach den vier Formphasen, so ergibt sich folgendes Bild:

Exposition	Zweite Phase	Phase tonaler Erweiterung	Finalphase
I V I V I	V I V I	III V I III	V V I V I V V

Hier fällt zunächst einmal die Sparsamkeit bei der Einführung von Nebenstufen auf: Wir finden lediglich zwei Einsätze auf der Tonikaparallele As-Dur, die zudem noch getrennt sind durch zwei Einsätze auf den Expositionsstufen I und V – eine Zaghafteigkeit im Verlassen der Haupttonart, die in einem eklatanten Mißverhältnis steht zu den Ambitionen, die das Stück durch seine Länge von 138 Takten und das expressive Pathos seines Themas anmeldet. Nicht weniger befremdlich ist die harmonische Disposition der Schlußpartie. Statt einer relativ kurzen Phase der Wiederbestätigung der Tonart, wie sie bei Bach der Normalfall ist, stehen hier nach der Erweiterungsphase nicht weniger als sieben Einsätze auf Expositionsstufen, von denen fünf (darunter die letzten zwei!) auf der V. Stufe stehen. Die Schlußbildung zeigt keine der drei Verfahrensweisen, die wir sonst bei Bach finden (thematischer Schluß, toccatische Coda oder toccatenhafter Schluß mit Elementen des Themas); vielmehr folgen den beiden letzten c-Moll-Einsätzen noch 12 unthematische Takte, die mit einem eigens dafür erfundenen Motiv nach der Haupttonart zurücklenken. – Dies alles zeugt von einer formalen Orientierungslosigkeit, wie wir sie selbst in den frühesten bekannten Orgelfugen Bachs nicht antreffen.

Die kompositionstechnischen Defizite des Stückes lassen sich nicht dadurch erklären, daß man es besonders früh ansetzt. Auf die Beziehungen zu BWV 546 und 548 hat Humphreys schon hingewiesen. Zusätzlich sei angemerkt, daß der Komponist offenbar mit dem Präludium f-Moll aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* vertraut war, wie aus T. 96 ff. zu schließen ist. In der Vorhaltsfolge mit Terzen- und Sextenparallelen widerfährt ihm allerdings das Mißgeschick, einen Nonenvorhalt durch eine Oktave vorzubereiten (T. 98/99), ein Zug von mangelnder Professionalität, wie er für Bach undenkbar ist. Daß ein derartiger Lapsus im dreistimmigen Satz unterläuft, zeigt zugleich, daß man die kontrapunktischen Mängel des Stückes nicht, wie Stauffer es versuchte, damit erklären kann, daß Bach zur Zeit der Komposition „had some difficulty writing fugues containing more than four voices“²². –

Das Problem der Qualität ist auch von früheren Kommentatoren von BWV 534 schon gesehen worden. So hat etwa Helen Luvaas Fjerstad in ihrer Dissertation von 1979 eine gewisse Verlegenheit gegenüber der Fuge nicht geleugnet (obwohl sie Authentizitätszweifel nicht wagte): „The episodes, approximately two-fifth the material of the fugue, are among the weakest of the early Weimar period, with undisguised sequential tonal patterns and textural changes.“ Was sie zugunsten des Werkes glauben zu können, steht im Schlußsatz ihrer Würdigung: „The significance of this fugue lies mainly in its expressive

²² Stauffer (s. Fußnote 20), S. 279.

qualities“²³. Dieses Urteil, dem man zustimmen kann, besagt freilich nichts anderes, als daß hier expressive Präentionen angemeldet werden, die mangels technischer Versiertheit nicht eingelöst werden können. Kann dies etwas mit Bach zu tun haben, der nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel „schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fugisten“²⁴ geworden war? Die Bach-Forschung hat sich erst in neuerer Zeit ernsthaft vor die Notwendigkeit gestellt gesehen, mit solchen Möglichkeiten zu rechnen, und zwar im Falle der Orgelchoräle aus der „Neumeister-Sammlung“ der Yale University²⁵. Hier handelt es sich allerdings um Werke, die nicht lange nach der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstanden sein dürften. Wenn man es dagegen mit einem Werk zu tun hat, dessen zeitstilistische Merkmale auf eine um Jahrzehnte spätere Entstehungszeit weisen, dann ist eine solche Argumentation nicht tragfähig. Wie immer BWV 534 zu Johann Sebastian Bachs Namen gekommen ist und wer immer der Komponist gewesen sein mag: unser Bild vom Orgel-Œuvre Bachs sollten wir mit diesem offensichtlichen Irrläufer nicht länger belasten.

b) *Zum Verhältnis der beiden Fassungen der Fuge D-Dur*

Von Bachs Orgelfuge in D-Dur existiert neben der in den Editionen wie in der musikalischen Praxis als Hauptversion behandelten Fassung BWV 532 noch eine zweite, und zwar wesentlich kürzere (BWV 532a); sie umfaßt nur 98 Takte gegenüber 137 der längeren Fassung.

Die Überlieferungssituation für die kürzere Fassung ist denkbar ungünstig. Heute ist die einzige Quelle für diese Version Bd. 4 der Peters-Ausgabe²⁶. Der Herausgeber Friedrich Konrad Griepenkerl schrieb dazu im Vorwort:

„Am Schluß dieses Bandes legen wir noch eine Variante der Fuge nach einer sehr guten alten Handschrift bei, die zu interessantem Vergleich Veranlassung gibt. Zu bedauern ist nur, daß man nicht mit Sicherheit angeben kann, ob die Abweichungen, die sie enthält, von J. S. Bach selbst herrühren oder nicht.“

Die Quelle, die damals vorlag, ist heute nicht mehr greifbar, und da Griepenkerl nichts weiter mitgeteilt hat, als daß er sie als „sehr gut“ einschätzte, fehlt jeder Ansatzpunkt für eine Würdigung der Variante von der Überlieferung her. Wir besitzen nur den bei Peters mitgeteilten Notentext, der in NBA IV/6 erneut abgedruckt ist. Es kann sich um eine Frühfassung handeln, aber auch um eine nachträglich hergestellte Kurzfassung, die theoretisch sowohl vom Komponisten selbst als auch von einem anderen Bearbeiter stammen könnte.

²³ Fjerstad, S. 165.

²⁴ Dok III, S. 288.

²⁵ Vgl. dazu A. Dürr, *Kein Meister fällt vom Himmel: Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung*, in: *Musica* 40, 1986, S. 309–312; W. Breig, *Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen*, in: *Musik- kulturgeschichte – Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Petersen, Wiesbaden 1990, S. 167–182.

²⁶ Leipzig¹/1845. Die Fassung BWV 532a wurde nach Dietrich Kilians Angabe (NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 342) erst in einer späteren Auflage aufgenommen.

Der einzige Weg zu einem Urteil über die Variante führt über die Einschätzung der Musik selbst. In der bisherigen Literatur sind dazu verschiedene Meinungen vertreten worden. Philipp Spitta hielt die Kurzfassung für eine spätere Umarbeitung von Bachs Hand, mit der der Komponist „das allzu üppig wuchernde Figurenwerk [...] beschnitten und das Ganze konzentrierter gemacht habe“²⁷. Spätere Autoren neigten dazu, die Kurzfassung als Frühfassung zu betrachten. Peter Williams sympathisierte wieder stärker mit Spittas Auffassung, entschloß sich aber am Ende, das Problem unentschieden zu lassen²⁸. Im folgenden soll das Verhältnis zwischen den Fassungen erneut diskutiert werden, wobei die Ergebnisse unserer Analysen die Argumentationsbasis verbreitern werden.

Zunächst einige allgemeine Erwägungen zu der Vorstellung, die kürzere Fassung sei als Reduktion aus der längeren entstanden. Wer ein Stück kürzen will, sucht sich möglichst wenige Stellen, an denen unauffällig Sprünge angebracht werden können. Diese Vorstellung läßt sich auf das Verhältnis von BWV 532 zu BWV 532a nicht anwenden. Stellt man sich die Kurzfassung als die spätere vor, so müßte man annehmen, daß der Bearbeiter stellenweise viel Mühe aufgewendet hätte, um lediglich zu geringfügigen Kürzungen zu gelangen. Wenn man ein Stück kürzt, dann versucht man außerdem, solche Stellen herauszunehmen, die Wiederholungen oder Quasi-Wiederholungen sind, denn nur so kann der Effekt der Straffung erreicht werden. Wäre die kürzere Fassung tatsächlich aus der längeren abgeleitet, so müßte man sich darüber wundern, daß der Bearbeiter meist solche Stellen gestrichen hat, durch die das Stück neuen Auftrieb erhält, besonders Modulationen in entfernte Tonarten und die große Schlußsteigerung. Schon aus diesem Grunde möchte man annehmen, daß die Kurzfassung Bachs erste Fassung ist und daß der Komponist später seine erste Konzeption durch Erweiterung und zahlreiche Detailänderungen in die bekannte große Fassung übergeführt hat.

Ein noch deutlicheres Bild vom Verhältnis der Fassungen ergibt sich, wenn man auf unsere Feststellungen über die Modulationspläne von Bachs frühen Orgelfugen zurückgreift. Vergleicht man anhand der Tabelle auf S.14 die Tonartenordnung der Themeneinsätze in BWV 532 und 532a mit der der übrigen Orgelfugen, so wird – in bemerkenswertem Kontrast zur Quellenüberlieferung – gerade die gut überlieferte Fassung BWV 532 zum Problem, während sich die Anlage von BWV 532a zwanglos in die der übrigen Werke einfügt. Die Phase der tonalen Erweiterung ist in BWV 532a mit je einem Einsatz auf der Tonikaparallele und der Dominantparallele besetzt und hat somit einen der schlichteren Modulationspläne unter den frühen Orgelfugen. Die zusätzlichen Einsatzstufen cis-Moll und E-Dur in BWV 532, deren Tonikadreiklänge nicht aus Tönen der Grundskala von D-Dur gebildet werden können, stehen dagegen im Kontext von Bachs frühen Orgelfugen gänzlich isoliert. (Daß BWV 564/3 nur scheinbar eine Parallele ist, wurde oben dargelegt.) Die Fassung BWV 532 ist also ein stilistisches Mixtum: Ihr thematisches Material ist typisch für die frühe

²⁷ Spitta I, S. 404f.

²⁸ Williams, Bd. I, S. 66.

Weimarer Zeit, während die Modulationsordnung für diese Schaffensperiode gänzlich untypisch ist.

Dieser Widerspruch ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß BWV 532 eine Revisionsfassung ist. In welchem Zusammenhang aber könnte sie entstanden sein? Die erst spät einsetzende Überlieferung gibt keine Anhaltspunkte. Doch kann man einen aufschlußreichen Parallelfall in der Umarbeitung der Fuge F-Dur BWV 901/2 zur Fuge As-Dur des zweiten *Wohltemperierten Klaviers* sehen. Die spätere Fassung hat folgenden thematischen Aufbau:

Exposition	Zweite Phase	Phase tonaler Erweiterung	Finalphase
I v I v	I v I I	VI V ⁶ II IV ^(b)	I v I

Die Frühfassung reichte nur bis zum Ende der zweiten Phase; tonale Erweiterung und Finalphase – zusammen mehr als die Hälfte des Umfangs einnehmend – sind Resultat der Überarbeitung. Dabei treten außer den üblichen Nebenstufen f-Moll und b-Moll so ungewöhnliche Weiterungen auf wie ein es-Moll-Einsatz und die Eintrübung des in Des-Dur beginnenden Themenzitats nach des-Moll. Als Bach die Fuge umarbeitete, mußte es ihm darauf ankommen, die schlichte Frühfassung so aufzuwerten, daß sie den Kunstansprüchen der Sammlung genüge und insbesondere neben einem harmonisch so reichen Stück wie dem vorangehenden Präludium bestehen konnte.

Bachs Intention bei der Umarbeitung und Erweiterung der Orgelfuge in D-Dur könnte ebenfalls gewesen sein, die Fuge dem mit ihr verbundenen langen, mehrteiligen und harmonisch ausladenden Präludium anzupassen. Und die Einführung der neuen Einsatzstufen könnte in der Weise interpretiert werden, daß Bach die ans Bizarre streifende Phantastik des Fugenthemas gleichsam auf den Bereich der Harmonik übertrug. Obwohl er dabei Mittel verwendete, die zur Zeit der ersten Konzeption noch außerhalb seiner Reichweite lagen, ist die Übertragung offensichtlich in einem Maße überzeugend, daß kein Spieler oder Hörer jemals einen Bruch empfunden hat.

So bleibt als Annahme, die allen Gegebenheiten des musikalischen Befundes am besten gerecht wird: Beide überlieferten Fassungen der Orgelfuge D-Dur sind authentisch; BWV 532a stammt aus der frühweimarer Zeit, BWV 532 ist eine spätere – wahrscheinlich wesentlich spätere – Revision.

Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte

Von Bruce Haynes (Montreal)

In seinen Vokalwerken hat Bach der Oboe eine Fülle von solistischen Aufgaben übertragen.¹ Nach Charles Sanford Terry² ist sie mit Ausnahme von zwölf Werken in allen Leipziger Kantaten vertreten. Kein anderes Blasinstrument hat Bach so beständig und so verschiedenartig eingesetzt wie die Oboe. Zusammen mit der Oboe d'amore ist es das von Bach am häufigsten solistisch verwendete Instrument. Auch in den Orchestersuiten und den Brandenburgischen Konzerten spielt die Oboe eine wichtige Rolle. Sonderbarerweise kommt sie in kleineren Instrumentalstücken fast überhaupt nicht vor.³

In Bachs Nachlaß fanden sich bekanntlich „eine Menge ... Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.“⁴ Doch von seiner Kammermusik haben sich nur einige wenige Werke erhalten. Nach Christoph Wolff „spielen Oboe und Blockflöte eine so bedeutende Rolle in Bachs Vokalwerken, daß ihr Fehlen in den Sonaten fast nicht zu begreifen ist ... hier muß es sich um einen jener Zufälle handeln, die die Werküberlieferung nach Bachs Tod betrafen.“

Demnach ist anzunehmen, daß ehemals ein Bestand reiner Instrumentalstücke für Oboe existierte. In ihrer Originalgestalt dürften sie für immer verloren sein. Einige könnten in veränderter Form innerhalb der überlieferten Kammermusik vorliegen, und sicherlich kann eine Anzahl dieser Sätze für Oboe übertragen werden.⁵ Vielversprechend sieht es dagegen im Blick auf Oboenkonzerte aus. Durch Zufall sind die meisten Solokonzerte Bachs in Gestalt von Cembalobearbeitungen überliefert. Daß sie ursprünglich für andere Instrumente bestimmt gewesen sind, läßt die autographe Partitur an zahlreichen Bearbeitungskorrekturen im Solopart erkennen.⁶ Arrangements waren üblich in einer Zeit, da

¹ B. Haynes, *Music for oboe: 1650–1800, a bibliography*, Berkley 2. revidierte Aufl. 1992, verzeichnet 216 Solosätze mit Oboe, Oboe d'amore und Oboe da caccia.

² *Bach's orchestra*, London 1932, S. 101. – Zitate aus englischsprachiger Literatur erscheinen im vorliegenden Beitrag in deutscher Übersetzung (Anm. der Redaktion).

³ In Kammermusikwerken erscheint sie lediglich in BWV 1040 (zusammen mit Violine und Bc.), 76/8 (mit Viola da gamba und Bc.), 152/1 (mit Blockflöte, Viola d'amore, Viola da gamba und Bc.) sowie in einer bis jetzt C. P. E. Bach zugeschriebenen Choralfantasie (mit – wohl zweimanualiger – Orgel). Zum letztgenannten Werk vgl. E. E. Helm, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven/Ct. 1989, H. 639.

⁴ Nach dem Nekrolog, Dok III, Nr. 666. Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig chamber music*, in: *Early Music*, May 1985, S. 166. Nach Wolff war „das Material offensichtlich so reichhaltig, daß eine genauere Übersicht nicht geliefert werden konnte“.

⁵ Beispielsweise BWV 525–530, 823, 1007–1012, 1014–1019, 1027–1029, 1030, 1032, 1037 und 1039. Viele von diesen Werken weisen Obligatstimmen für das Tasteninstrument auf. Mit Blick auf die Konzerte (vgl. weiter unten) wüßte man gern, wieviele Parallelfassungen Bach für den eigenen Gebrauch am Tasteninstrument angefertigt hat.

⁶ NBA VII/7 Krit. Bericht (W. Fischer), S. 11 und 16.

„Themen weitgehend typisiert waren und als Maßstäbe für Originalität die handwerkliche Leistung ebensoviel bedeutete wie die melodische Erfindung“⁷. Nach allem was wir über Bach als Musiker wissen, überrascht es nicht, daß er viele von seinen Konzerten zum eigenen Gebrauch am Cembalo einrichtete. Die meisten Bearbeitungen dürften in rascher Folge Ende der 1730er Jahre entstanden sein, entweder zur Verwendung im Collegium musicum oder für Bachs nicht seltene Konzertreisen.⁸ Die Originalfassungen stammen wahrscheinlich aus der Zeit vor Bachs Ankunft in Leipzig (1723).

Bei der Frage nach dem originalen Soloinstrument ist zuerst an die Violine zu denken. Doch im Unterschied zu Bachs originären Violinkonzerten schöpfen einige Solostimmen weder die Möglichkeiten violinistischer Figuration noch den Ambitus des Instruments aus.

In seiner zusammenfassenden Geschichte des Instrumentalkonzerts schrieb Hans Engel: „Das charakteristischste Instrument dieser Zeit ist wohl die Oboe.“⁹

Die Vorzüge des Instruments, insbesondere im Blick auf das Konzert, bestehen in klanglicher Klarheit und Unmittelbarkeit sowie – in langsamen Sätzen – lyrischer Eigenart und Vielfalt des Klangcharakters. Treffend heißt es in der Einleitung zu „The Sprightly Companion“ (London 1695):

„...neben der unnachahmlichen bezaubernden Süßigkeit ihres Klanges (wenn sie gut gespielt wird) ist die Oboe („Hautboy“) auch majestätisch und erhaben und der Trompete kaum unterlegen ... mit einem guten Rohrblatt leicht und sanft wie die Flöte zu spielen.“

Hinsichtlich ihrer Technik ist die Oboe weniger flexibel als Cembalo und Violine, bietet dafür aber einen natürlichen Kontrast im Timbre, den eine Violine bei Begleitung durch Streichinstrumente kaum zu erreichen vermag und vermeidet darüber hinaus die für Cembalo- und Flötenkonzerte typischen Balanceprobleme.¹⁰

Wenngleich keine eigentlichen Oboenkonzerte Bachs erhalten sind, gibt es doch Hinweise auf deren Existenz. So verzeichnet Breitkopfs Neujahrskatalog von 1764 (S. 52):

Bach, G. S. I. Concerto, a Oboe Concert. Violino Conc. 2 Violini, Viola, Basso
Die Bezeichnung als I. (erstes) Concerto deutet auf weitere derartige Werke.¹¹

⁷ New GroveD, Vol. I, S. 630, Art. *Arrangement* (M. Boyd).

⁸ Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 4), S. 170 ff. Vgl. auch W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 47, sowie H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 12.

⁹ *Bd. I, Von den Anfängen bis gegen 1800*, Wiesbaden 1971, S. 323. Meine neueste Zählung ergab 843 Originalkompositionen für eine Solooboe mit Orchesterbegleitung aus dem 18. Jahrhundert (Haynes, a. a. O.; Fußnote 1).

¹⁰ Die Cembalokonzerte lassen sich praktisch nur mit einfacher Besetzung der begleitenden Streicher sowie in relativ kleinen Räumen sinnvoll aufführen.

¹¹ Terry, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), S. 101. Nach vergleichbaren Formulierungen des 18. Jahrhunderts bei Konzerten für Oboe oder Flöte zu urteilen, könnte diese Notiz so gedeutet werden: „Bach, Erstes Concerto für Oboe oder Violine, mit Begleitung durch zwei Violinen, Viola und Bc.“ Vgl. aber BWV 1060 mit Oboe und Violine.

Des weiteren ist das Fragment BWV 1059 überschrieben
Concerto a Cembalo solo, una Oboe, due Violini, Viola e Cont.

Aus verlorenen Oboenkonzerten stammen könnten drei langsame Sätze für Solooboe und Streicher in den Kantaten BWV 249 (Satz 2), 156 (Satz 1) und 12 (Satz 1).¹²

Einige Sätze der erwähnten Cembalokonzerte existieren in unterschiedlichen Fassungen als Violinkonzerte beziehungsweise als Instrumentaleinleitungen („Sinfonia“) von Kantaten. Ein Vergleich solcher Mehrfachfassungen zeigt, wo Bach Veränderungen für möglich hielt (beispielsweise bei Tonarten oder Oktavlagen). Da die Veränderungen sich in Grenzen halten und hauptsächlich den Solopart betreffen, sollte man genauer von „Transkriptionen“ sprechen.¹³ Mit vergleichbaren Verfahrensweisen kann man frühere Fassungen wiederherstellen, wobei Bachs Eingriffe sozusagen spiegelverkehrt nachvollzogen und damit wieder rückgängig gemacht werden.

Eine Rekonstruktion ist in gewisser Weise das Gegenteil einer Bearbeitung. Aus naheliegenden Gründen versucht sie die Gestalt eines Musikwerkes wiederherzustellen, die ehemals vorhanden war, aber inzwischen verlorengegangen ist. Ein Arrangement bedarf keiner historischen Zielsetzung; hier geht es lediglich um musikalische Belange, das heißt den Erfolg des Werkes in seiner neuen Gestalt. Im Unterschied zur Rekonstruktion können Bearbeitungen einen Anteil schöpferischen Komponierens enthalten.

Die am meisten überzeugenden Rekonstruktionen existierten 1. wahrscheinlich nur einmal, beschäftigen sich 2. mit Werken, bei denen Anzeichen einer Bearbeitung durch den Komponisten vorliegen, berücksichtigen 3. mittels Quellenvergleich die Werküberlieferung, nehmen sich 4. die wenigsten Freiheiten heraus, halten sich, sofern sichere Anhaltspunkte vorliegen, 5. an Bachs instrumentenspezifische Schreibweise und passen 6. ausgezeichnet zu dem in Rede stehenden Instrument.¹⁴

¹² An anderen Kantatensätzen mit Oboe und Str. liegen vor:

BC A 64 „Concerto“ in e für 2 Oboen, Str. und Bc., unvollständig, nur 7 Takte erhalten; veröffentlicht bei R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton N. J. 1972, Bd. II.

BWV 124/1 für Oboe d'amore concertato, Str., Chor, Bc.

BWV 21/1 für Oboe, Violine, Str., Bc.

BWV 182/1 (eine Fassung) für Blockflöte, Oboe, Str., Bc.

BWV 42/1 = BC A 63/1 „Sinfonia“ für 2 Oboen, Fagott, Str., Bc. in D. Wenngleich diese Tonart für Oboen und noch mehr für Fagott ungewöhnlich erscheint, schließen die Umfänge der Oboenstimmen (d' – cis''', c' – a'') eine Transposition aus. Vielleicht ergibt sich durch Korrekturen an einer von beiden Stimmen eine überzeugendere Fassung.

¹³ Auch wenn C. Wolff (New Grove D I, S. 816) meint, daß „Bachs Veränderungen und strukturelle Eingriffe bedeutend genug sind ... um Werke dieses Ranges als selbständige Kompositionen gelten zu lassen“.

¹⁴ Boyd, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 629. Sogar in dem von W. Fischer sorgfältig betreuten NBA-Band war das Ziel einer praktisch brauchbaren Ausgabe (ungeachtet mancher nicht zu beantwortenden Frage) nur über viele musikalische Ermessensentscheidungen des Herausgebers zu erreichen (vgl. die Einbeziehung des nicht-authentischen Largo-Satzes und Fischers Bemerkungen in NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 86).

Eine der erfolgreichsten Rekonstruktionsmethoden für einschlägige Kompositionen Bachs besteht darin festzustellen, wie gut sich ein bestimmtes Werk auf demjenigen Instrument spielen läßt, für das es ursprünglich geschrieben zu sein scheint.¹⁵ Dies trifft auch für diejenigen Cembalokonzerte zu, die ursprünglich für Oboe mit Begleitung von Streichinstrumenten konzipiert gewesen sein müssen. Wenngleich Rekonstruktionsversuche sich bevorzugt mit vollständigen Kompositionen befassen, ist es doch ratsam, deren Sätze einzeln zu untersuchen, da Bach durchaus Teile aus verschiedenen Kompositionen zu neuen Werken zusammengestellt hat. Darüber hinaus transponierte er die Sätze in unterschiedliche Tonarten. Gegenüber den Cembalofassungen stehen die Violinfassungen beispielsweise einen Ganzton höher,¹⁶ während Orgelkonzerte entweder in der gleichen Tonart verbleiben oder aber ebenfalls einen Ganzton höher stehen. Ein in einer Parallelfassung für Oboe solo überlieferter Einzelsatz steht eine Kleinterz tiefer als die Cembaloversion. Demnach muß jede denkbare Tonart in Betracht gezogen werden.

Wenn untersucht werden soll, wie Bach Oboenfassungen herstellte beziehungsweise aus solchen übertrug, ist auch der Vergleich erhaltener Oboensoli mit zugehörigen Versionen für andere Instrumente von Nutzen, wenngleich derartige Satzpaare nur in geringer Zahl existieren: BWV 156/1 (Cembalofassung: BWV 1056/2), BWV 76/8 (Orgelfassung: BWV 528/1) sowie BWV 8 Fassung I und II.¹⁷ BWV 156/1 steht in F, eine kleine Terz tiefer als BWV 1056/2 und ist weniger reich verziert. In BWV 76/8 steht die Oboe d'amore hier und da eine Oktave tiefer als die entsprechende Orgelstimme in BWV 528/1 (T. 25–29 und 35–40).¹⁸ Die Ursachen für die Transpositionsunterschiede zwischen BWV 8^I und 8^{II} haben wahrscheinlich mit unserem Untersuchungsgegenstand nichts zu tun.¹⁹ Obgleich die wenigen Beispiele für endgültige Schlußfolgerungen nicht ausreichen, legen sie doch die Annahme nahe, daß Versionen für Oboe weniger Verzierungen enthalten als solche für Cembalo und daß Bach Oktavversetzungen für ein legitimes Verfahren bei der Herstellung von Alternativfassungen

¹⁵ In Hinsicht auf Cembalo und Violine ist diese Methode bei den NBA-Rekonstruktionen mit Erfolg angewendet worden, vgl. Fischer, a. a. O. (Fußnote 14), S. 17 ff.

¹⁶ Nach Fischer (a. a. O., S. 12) erklärt sich diese Transposition aus Bachs Gewohnheit, die Violine bis e''' zu führen, während das Cembalo nur bis d''' reichte.

¹⁷ Die wenigen wechselweise für Querflöte oder Oboe bestimmten Werke sind für die vorliegende Untersuchung ohne Bedeutung.

¹⁸ Vgl. U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen–Stuttgart 1975, S. 78–81.

¹⁹ Der Kantatensatz BWV 8/1 liegt in zwei Fassungen vor (BWV 8^I in E, BWV 8^{II} in D). Die spätere Fassung in D ersetzt die Oboi d'amore durch Violinen. Von der Transposition abgesehen, sind beide Versionen praktisch identisch. Die Oboi d'amore in BWV 8^I stehen eine Quarte höher als die entsprechenden Violinstimmen in BWV 8^{II}, und die Artikulation unterscheidet sich in Kleinigkeiten. Die Änderung der Tonart bei BWV 8^{II} ist möglicherweise mit Rücksicht auf die Querflöte vorgenommen worden. Jedoch gehört die „ossia“-Anweisung für Querflöte in der ersten Fassung wohl zu einer zweiten Aufführung, für die ein „Flauto piccolo“ (Blockflöte, eine None über der normalen F-Blockflöte im Leipziger Kammer-ton) nicht mehr zur Verfügung stand.

hielt. Andere Fragen lassen sich hingegen nicht beantworten: Ob Fassungen für Oboe in Ermangelung der violin- beziehungsweise cembalotypischen Figuration normalerweise kürzer gewesen sein müssen, ob Unterschiede in der Artikulation bestanden und ob die Oboe das Tutti, speziell am Satzanfang, mitspielte.

Technische Kriterien für eine Zuweisung an die Oboe umfassen Tonart, Umfang, bevorzugte Lage und Art der figurativen Behandlung. Die am besten für die Oboe geeignete Musik des frühen 18. Jahrhunderts bevorzugt nicht zu extreme b-Tonarten und übersteigt selten c''' (im Unterschied zur Querflöte, die Kreuztonarten bevorzugt und auch die Lage über c''' ausnutzt). Kompositionen für Violine unterschreiten zumeist den Umfang von Oboe und Querflöte, fordern Doppelgriffe oder große Intervallsprünge. Auf die Oboe deutet c' als tiefste Note, weil dieser Ton weder von Block- noch von Querflöte erreicht werden kann, während die Violine ihn normalerweise unterschreitet.²⁰ Von Bedeutung ist auch das Vorkommen von cis' , weil dieser Ton auf der frühen Oboe praktisch unspielbar ist.

Zu den frühesten Instrumentalsammlungen, die auf die technischen Erfordernisse der Oboe zugeschnitten sind, gehört Georg Philipp Telemanns *Kleine Cammer-Music* (Frankfurt a. M. 1716).²¹ In der Vorrede schreibt Telemann:

„[Zu dem Ende habe] den Ambitum so enge / als möglich gewesen / eingeschlossen / zu weit entfernte Sprünge / wie auch bedeckte und unbequeme Tone vermieden / hingegen die brillirenden / und welche von natur an unterschiedenen Orten in dieses delicate Instrument gelegt sind / oft anzubringen gesucht. Hiernächst habe mich in denen Arien der kürzte beflissen / theils um die Kräfte des Spielers zu ménagiren / theils auch / um die Ohren der Zuhörer durch die Länge nicht zu ermüden.“²²

Für die Beantwortung der Frage, ob eine Komposition der Bach-Zeit der Oboe angepaßt war, ist das moderne Instrument nur bedingt als Maßstab geeignet. Das letztere ist darauf angelegt, die dem älteren Instrument eigenen tonartlichen Grenzen zu überwinden, sein Umfang reicht einen Ton tiefer und etwa eine Oktave höher. Das Klappensystem erlaubt beliebig gebundenes Spiel von Passagen. Der Spieler der modernen Oboe ist nicht gewöhnt, auf die bevorzugte Lage besonders zu achten oder auf schwierige Griffe, die auf dem klappenlosen Instrument des 18. Jahrhunderts systematisch vermieden worden sind.

Die Barockoboe wurde lediglich etwa eine Generation lang gespielt. Deshalb war es erst jetzt möglich, eine Methode zu entwickeln, die überzeugend ihre technischen Charakteristika berücksichtigt. Im Falle von Bachschen Konzerten sollten diese folgendes enthalten:

1. Tonart: Ein ausdrücklich für Oboe geschriebenes Konzert müßte in einer der Standardtonarten stehen, die Bach in den Solopartien seiner Kantaten verwendete (in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit: d-Moll, a-Moll, B-Dur, F-Dur,

²⁰ Nach Fischer (a. a. O., S. 64) reichen die erhaltenen Violinsoli Bachs von g bis mindestens c''' .

²¹ Vgl. B. Haynes, *Telemann's Kleine Cammer-Music and the four oboists to whom it was dedicated*, in: Musick, March 1986, S. 31–35.

²² Zum Kontext vgl. M. Ruhnke, *Telemann als Musikverleger*, in: Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, Kassel etc. 1968, S. 502 ff.

c-Moll, C-Dur, g-Moll, e-Moll, Es-Dur und G-Dur).²³ Zu berücksichtigen sind auch die von Bachs Zeitgenossen für Oboenkonzerte üblicherweise verwendeten Tonarten.²⁴

2. Umfang: c' bis d'', ohne cis'.

3. Bevorzugte Lage: die Stimme sollte den Gesamtumfang ausnutzen, doch müßte der „Schwerpunkt“ demjenigen anderer Bachscher Werke ähneln (siehe unten).

4. Oktavwechsel nur in begrenztem Maße auftretend und nicht innerhalb von Sequenzen.

5. Seltenes Auftreten von ungeschickten oder schwierigen Ton- beziehungsweise Griffkombinationen (insbesondere bei Einbeziehung von gis/as in beiden Oktavlagen).

6. Geringes Maß von eine Quarte überschreitenden Intervallsprüngen sowie Wiederholungen von Sprüngen und Arpeggien.²⁵

7. Phrasenlängen, die ein Atemholen ermöglichen.

8. Optimaler Zusammenklang: Lage und Tonart der Orchesterstimmen sollten die gegriffene Tonart der Oboe beeinflussen.

9. Allgemeine musikalische Effektivität.

Bei der Suche nach mutmaßlich originären Oboenkonzerten ist grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Stücken, die auf diesem Instrument „richtig“ und natürlich erscheinen, und solchen, die sich nur schwer darauf spielen lassen. Wenngleich es sich nicht um leichte Stücke zu handeln braucht (die es bei Bach ohnehin selten genug gibt), kommen unangebrachte technische Anforderungen ebensowenig in Frage.²⁶

Gegenüber Umfang und Tonart wird bei der Instrumentenzuweisung die Lage („Tessitura“) oftmals vernachlässigt. Gemeint ist die durchschnittliche Länge der Verwendung jedes Tones innerhalb des Gesamtumfangs. Für Sänger ist die Lage wichtiger als der Gesamtumfang, für Instrumente hat sie ebenfalls eine gewisse Bedeutung. Der merkliche Anstieg der Lage ist dasjenige technische Element, das die Oboenmusik des späten 18. Jahrhunderts am deutlichsten von

²³ D-Dur, b-Moll und f-Moll wurden auch verwendet, jedoch weniger häufig.

²⁴ Bei 578 mir bekannten Solosätzen (zumeist Konzerten) aus der Zeit vor 1800, ausnahmslos für eine oder zwei Oboen oder Oboi d'amore mit Orchester bestimmt, kommen folgende Tonarten (Griffnotation) vor:

Tonart	B	C	F	G	D	Es	g	d	c	a	e	A	f	b
Anzahl	125	110	97	68	34	34	30	25	24	12	6	5	4	4
%	22	19	17	12	6	6	5	4	4	2	1	1	1	1

Über vier Fünftel stehen in Dur-Tonarten (83%). Die drei in Bachs Kantaten nachweisbaren Instrumentalsätze mit solistisch eingesetzter Oboe stehen in F, g und b (Griffnotation). Vgl. auch Haynes (s. Fußnote 1), a. a. O.

²⁵ Nicht cembalogemäße Violinfiguration behandelt Fischer, a. a. O., S. 17. Von Bachs Art der Einrichtung für das Cembalo kann normalerweise auch der Spieler der Oboe profitieren.

²⁶ Hier handelt es sich natürlich teilweise um ein subjektives Urteil. Die Erkenntnisse des vorliegenden Aufsatzes stützen sich auf eigene Erfahrungen im professionellen Umgang mit einer Oboe der Bach-Zeit während der letzten 25 Jahre.

früheren Werken scheidet.²⁷ Mozarts Oboenquartett KV 370 hat beispielsweise einen um fünf Halbtöne oder eine große Terz höheren Umfangsdurchschnitt als Bachs Kantaten.²⁸ Demnach gehört die Lage („Tessitura“) ebenfalls zu den wesentlichen Elementen, die bei der Suche nach plausiblen Originalfassungen von Bachs Instrumentalmusik zu berücksichtigen sind.

Während Umfang und Tonart dem bloßen Notentext zu entnehmen sind, läßt sich die Lage eher durch Singen oder Spielen beurteilen, etwa hinsichtlich des Klangcharakters („schrill“, „dunkel“) oder der zugehörigen körperlichen Beanspruchung, insbesondere der Ausdauer. Doch auch eine quantitative Analyse ist möglich, indem man den einzelnen Tönen Zahlen zuordnet, sie mit deren Gesamtlänge multipliziert und dann den Durchschnitt errechnet. Neun Soli für Oboe d’amore aus verschiedenen Kantatensätzen enthalten zum Beispiel die folgenden Töne:

BWV	Zahl	Ton
75/5	14,64	d"
210/8	14,9	d"
213/5	13,5	cis"
8/2	14,9	d"
248 ^v /5	13,8	cis"
243/3	12,9	c"
92/8	15,4	d"
115/2	14,2	cis"
69/5	15,82	es"

Ein zehntes Werk, der Eingangssatz von Kantate 124, der von allen erhaltenen Sätzen einem Konzert für Oboe d’amore am nächsten kommt, bringt für d" den Wert 14,81. Als Durchschnittswert für alle zehn Sätze ergibt sich 14,59 (zwischen cis" und d").²⁹

Die Oboe d’amore verwendete Bach in seinen Vokalwerken fast ebenso häufig solistisch wie die normale Oboe. Der Fingersatz ist bei beiden Instrumenten identisch, so daß Konzerte ohne weiteres zwischen beiden Instrumenten austauschbar sind.³⁰ Allerdings müssen die Orchesterstimmen bei einem Wechsel von der Oboe zur Oboe d’amore eine Kleinterz tiefer gesetzt werden.

²⁷ Ein Anstieg in Richtung auf Kreuztonarten ist ebenfalls festzustellen. Vgl. B. Haynes, *The oboe solo before 1800: a survey*, in: *Journal of the International Double Reed Society* 17, Juli 1989, S. 10.

²⁸ Nach dem weiter unten beschriebenen Verfahren zur Bestimmung der Lage („Tessitura“) betragen die Werte des Quartetts 19,82, 19,45 und 19,0; der Gesamtdurchschnitt der drei Sätze beträgt 19,32, etwas höher als fis". Zu Daten für die Kantaten vgl. weiter unten.

²⁹ Zur Ermittlung dieser Zahl mußten über 8000 Einzelnoten gezählt werden.

³⁰ Gelegentlich, jedoch zumeist bei Unisono-Führung mit Streichinstrumenten, schreibt Bach der Oboe d’amore Töne vor, die außerhalb des Normalumfangs der C-Oboe liegen (vgl. die Bemerkungen zu BWV 1053 weiter unten). Von den Soli für die Oboe d’amore reichen 67,3% nicht höher als (gegriffen) c", nur 9,1% nutzen d" in bestimmtem Umfang und 2 (BWV 115/2 und 201/9) überschreiten d".

Demnach ist bei einer Rekonstruktion zwischen zwei möglichen Tonarten zu entscheiden, wobei Umfang und Klang der Begleitung den Ausschlag geben.

Hans Oskar Koch verzeichnet verschiedene Vorkommen einer Oboe in A in Deutschland, beginnend mit 1717.³¹ Dies trifft mit dem Zeitraum zusammen, in dem verschiedene Konzerte Bachs entstanden sein dürften. Eine Oboe in A (Hautecontre de hautbois) war in Frankreich schon im 17. Jahrhundert bekannt.³² Möglicherweise begegnete Bach einem derartigen Instrument im Zusammenhang mit der Verwendung von Blasinstrumenten in französischer Stimmung, also in Weimar und vielleicht in Köthen.³³ Die Oboe d'amore scheint eine deutsche Abart des Hautcontre de hautbois mit einer einen Halbton höheren Stimmung im „Cammerton-A“³⁴ zu sein, ausgestattet mit einem „Liebesfuß“, einer birnenförmigen Stürze. (Beide Instrumente dürfte die gleiche funktionelle Beziehung verbunden haben wie die beiden in F stehenden Instrumente Taille de hautbois und „Oboe da caccia“: Die erstgenannte Bezeichnung betrifft das im Ensemble spielende Instrument, für das letztgenannte Instrument schrieb Bach seine Soli für F-Oboe).³⁵ Aus der – bislang nicht berücksichtigten – Existenz des Hautcontre de hautbois ergibt sich, daß deutsche Kompositionen für eine Oboe in A nicht notwendigerweise die Oboe d'amore verlangen.³⁶

Viele Sätze aus den Cembalokonzerten können auf der Oboe gespielt werden, doch aus Umfangsgründen gelingt dies bei einigen nur, wenn Sequenzen entweder im Solopart oder in der Begleitung umgebrochen werden. Obgleich dies häufig musikalisch akzeptabel erscheint, können derartige Sätze nicht originaliter für Oboe geschrieben sein. Weitere Sätze können aus technischen Gründen nicht auf der Oboe gespielt werden; entweder ist der geforderte Umfang zu groß oder das Passagenwerk ist uncharakteristisch. Aus den

³¹ H. O. Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Heidelberg 1980, S. 62 ff. Der früheste datierbare Nachweis stammt von Dezember 1717 und betrifft Christoph Graupners Kantate „Wie wunderbar ist Gottes Güt“ (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus. Ms. 425/3*). Obwohl aus dem Kontext zu schließen ist, daß es sich wohl um eine der frühesten Oboi d'amore handelte, wird das Instrument nur „Hautbois“ genannt. Möglicherweise wurde die Stimme vom Konzertmeister Johann Michael Böhm (um 1685 bis nach 1753; Telemanns Schwager) gespielt, einem der führenden deutschen Oboenbläser mit engen Verbindungen nach Leipzig (vgl. Haynes, s. Fußnote 21, S. 33). Eine 1719 datierte Oboe d'amore aus der Werkstatt von Gottfried Bauermann (Leipzig) besitzt das Musikhistoriska Museet in Stockholm.

³² Einen Aufsatz hierüber bereitet Marc Ecochard vor. Vgl. auch *Early Music*, Februar 1990, S. 97 (Rebecca Harris-Warrick).

³³ Vgl. B. Haynes, *Johann Sebastian Bach's pitch standards: the woodwind perspective*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 1985, S. 97.

³⁴ Etwa A = 410 Hz. Von den erhaltenen Oboi d'amore weist keine eine tiefere Stimmung auf.

³⁵ Vgl. R. Dahlqvist, *Taille, oboe da caccia and corno inglese*, in: *The Galpin Society Journal* 26, 1973, S. 58–71.

³⁶ Koch, a. a. O. (vgl. Fußnote 31), S. 63.

letztgenannten Gründen scheiden folgende Werke und Sätze aus: BWV 1044, 1052, 1054,³⁷ 1056/1, 1057, 1058,³⁸ 1061, 1062, 1063/1 und 3 sowie 1064.³⁹ Die verbleibenden Konzerte sind verschiedentlich Gegenstand von Rekonstruktionsversuchen gewesen; sie werden nachstehend betrachtet.

BWV 1053

Die drei Sätze dieses Konzerts existieren auch in Orgelfassung als Bestandteile von zwei Kantaten (BWV 169 und 49), die 1726 im Abstand von zwei Wochen erstmals aufgeführt worden sind.⁴⁰ Der Umfang des Soloparts reicht in der Kantatenfassung von *fis bis cis'''*, doch wenn zwei besonders tief liegende Passagen ausgenommen werden (hierzu weiter unten) reduziert er sich auf *h-cis'''*, liegt also einen Halbton unter dem Standardumfang der Oboe der Bach-Zeit (*c'-d'''*). Eine Transposition von D nach Es liegt also nahe.⁴¹

³⁷ Aufgrund der überlieferten Solostimmen für Violine bzw. Cembalo ist eine Rekonstruktion für Oboe in C/a möglich. Das Ergebnis ist jedoch zweifelhaft, weil viele Änderungen erforderlich werden und die Streichinstrumente einen Ganzton tiefer als die Cembaloversion beziehungsweise eine große Terz tiefer als diejenige für Violine sehr matt klingen.

³⁸ Mit kleinen Veränderungen lassen sich die beiden ersten Sätze auf der Oboe in g und B gut spielen. Zumeist kann man sich dabei auf die Cembalofassung stützen, doch zuweilen ist auch die Violinversion von Nutzen. Die tiefe Lage der Streicherstimmen verbietet eine Verwendung der Oboe *d'amore* anstelle der Oboe. Angesichts der Zahl notwendiger Änderungen ist unwahrscheinlich, daß die beiden Sätze originaliter für Oboe bestimmt waren. Der dritte Satz läßt sich in keiner Tonart auf der Oboe spielen.

³⁹ Fischer votiert überzeugend für die Echtheit des Werkes, geht aber von der Wahrscheinlichkeit aus, daß es sich bei der Fassung für drei Cembali um eine Transkription handelt (a. a. O., vgl. Fußnote 6, S. 108 ff.). Eine Besetzung mit drei verschiedenen Soloinstrumenten (darunter eine Violine) wird hierdurch jedoch nicht ausgeschlossen. Die Soli der ersten Stimme sind länger und virtuoser als die der beiden anderen, so daß an eine unterschiedliche Besetzung der drei Soloinstrumente zu denken ist. Geht man von Fischers Rekonstruktion für drei Violinen aus, so wäre der erste Satz in C mit Violine, Block- oder Querflöte und Oboe praktikabel (Fischer erwähnt einen derartigen Versuch von Helmut Winschermann, der alle drei Sätze umfaßt und auch als Schallplatteneinspielung vorliegt). In Satz 2 (a-Moll) wäre die erste Solostimme gut auf der Querflöte auszuführen, während die zweite und dritte für Oboe und Violine bestimmt sein könnten. Das Hauptthema des dritten Satzes (in C und unter Berücksichtigung der Fugeneinsätze im Quintabstand) überschreitet den Umfang der Oboe und ist daher in keiner Tonart ausführbar. Damit werden die genannten Instrumente als Originalbesetzung in Frage gestellt. Und obwohl die Cembalofassung in C überliefert ist (die auf den Orchesterpart mehr Rücksicht nimmt als die zu hoch liegende Version in D) erheben sich angesichts einer Unisonosequenz (Satz 2, T. 33, wo die Violinen in D bis f hinabsteigen; vgl. Fischer, a. a. O., S. 114f.) Zweifel an C als Originaltonart.

⁴⁰ 20. Oktober und 3. November, vgl. BC A 143 und A 150.

⁴¹ Die Tonart erwägen Engel (S. 337), Neumann (S. 76, 179) sowie Siegele (S. 142; die Tonart F für Querflöte erscheint unglaubwürdig). Für Oboe liegen zwei Rekonstruktionen vor. Die von Joshua Rifkin besorgte steht in Es und existiert in einer Einspielung mit Stephen Hammer (zusammen mit Rekonstruktionen von BWV 1055 und 1059, vgl. weiter unten), die von Hermann Töttcher (Hamburg 1955) wählt als Tonart F und

Der zweite Satz läßt sich auf der Oboe in c-Moll oder in d-Moll gut ausführen. Die beiden schnellen Sätze hingegen erweisen sich in Es-Dur als nicht instrumentengerecht. Im ersten Satz kommen ungeschickte Griffkombinationen vor, und zwar im ersten Solo, T. 12, 22, 62–63, 69, 74–80, 88–89 und öfter. Im dritten Satz kommt in T. 55 der Ton b (kleine Oktave) vor,⁴² und die schnellen chromatischen Gänge in T. 161–175 und 243–258 lassen sich gerade in dieser Tonart auf einem Blasinstrument schlecht ausführen. Mithin sind diese Sätze nicht originaliter für Oboe in dieser Tonart geschrieben. Es-Dur war keine für Oboenkonzerte des 18. Jahrhunderts übliche Tonart,⁴³ und Bach benutzte sie selten für seine Oboenpartien (in weniger als 5%).⁴⁴ Die historischen Gründe für eine Verwendung der Tonart Es-Dur sind insgesamt nicht überzeugend,⁴⁵ und die technischen Anforderungen sind für mich als Spieler suspekt.⁴⁶

Als einzige Möglichkeit verbliebe F-Dur, womit die spezifischen Schwierigkeiten des Spiels in Es-Dur behoben wären und auch eine größere Freiheit des Klanges erzielt würde. Auf der Oboe ist aber auch das Spiel in F keineswegs ideal, und im Vergleich zu anderen – unbearbeiteten – Oboensoli in Bachs Werken erscheint der Solopart hoch und schrill. Gegenüber dem klanglichen Reichtum der in der Kantatenfassung in D spielenden Streicher fällt die Fassung in F merklich ab.

Während die Verwendung einer normalen Oboe in F nur eine unbefriedigende Lösung darstellt, klingt die eine Kleinterz tiefer stehende Oboe d'amore überzeugend. Der Orchesterpart stünde dann in D, h und D gegenüber D, h und E in den Kantatenfassungen. Zudem spielt die Oboe d'amore in den beiden schnellen Sätzen ohnehin eine wesentliche Rolle.⁴⁷

stützt sich auf die überlieferten Kantatenfassungen. Auch hier liegt eine Einspielung vor (Paul Goodwin mit dem King's Consort).

⁴² Dieser Ton kann ohne weiteres eine Oktave höher gespielt werden. Fischer (a. a. O., S. 135) lehnt wegen dieser Note eine Originalfassung für Oboe in Es ab, während Siegele (S. 142) annimmt, daß die Passage im Original eine Oktave höher stand. In F würde aus dem b ein dem Oboenumfang angemessenes c'.

⁴³ Sie ist in 34 Werken nachzuweisen (Haynes, a. a. O., vgl. Fußnote 1).

⁴⁴ Erhalten sind 11 Soli in Es (Grifnotation): 8 für Oboe, 2 für Oboe d'amore und 1 für Oboe da caccia (Haynes, a. a. O.).

⁴⁵ Im Begleittext seiner Einspielung meint Rifkin, daß BWV 169/1 und 5 einer eine Stufe höher stehenden Vorlage entstammen. Dies würde auf D, nicht auf Es deuten, denn die Orgelstimme steht mit Rücksicht auf die Chortonstimmung in C, die übrigen Stimmen in D (vgl. Siegele, a. a. O., S. 137, sowie L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge/MA 1987, S. 67). Kopierversehen sind zwar aufschlußreich für die Feststellung einer unmittelbar vorausgehenden Schicht, müssen jedoch nicht den Originalzustand belegen. Wenn Bach ein Stück einmal bearbeitet hat, kann er dies ebensogut mehrmals getan haben.

⁴⁶ Diese – wenngleich persönliche – Auffassung geht auf den (in Fußnote 26 schon erwähnten) 25jährigen Umgang mit originalen und transkribierten Bachschen Oboenpartien auf einem Instrument der Zeit zurück.

⁴⁷ Die „Oboen“-Stimmen in BWV 169/1 sind eher für Oboi d'amore als für Oboen in C bestimmt; vgl. B. Haynes, *Questions of tonality in Bach's cantatas: the woodwind perspective*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 1986, S. 53.

Der Schlußsatz steht in beiden erhaltenen Fassungen in E.⁴⁸ Wird er einen Ganzton tiefer versetzt, unterschreitet die Violine dreimal das g (T. 223, 224 und 235). Doch diese Stellen können ohne weiteres eine Oktave höher versetzt werden.⁴⁹ In der Orgelfassung hatte Bach die tiefe Lage gewählt, weil eine Oboe d'amore den Part der ersten Violine mitspielt und bis zum gegriffenen f''' geführt worden wäre. In der Cembalofassung, ohne den Zwang der mitgehenden Bläserstimme, formte er diesen Abschnitt in einer leichteren, luftigeren Weise um, beließ ihn jedoch begreiflicherweise in der tieferen Oktavlage, um den Cembaloklang nicht zuzudecken (eine Rücksichtnahme, die bei einem Oboe-d'amore-Solo nicht erforderlich wäre).

Bei Versetzung nach F kommt in BWV 169/1 ein Ton vor (T. 111), der den Normalumfang der Oboe in der Höhe überschreitet. Die Cembalofassung enthält diese Note nebst den ersten Noten des ersten und zweiten Viertels eine Oktave tiefer, ohne daß der Tastenumfang dies nahelegte. Die Cembalofassung dürfte also auf ein Original zurückgehen, bei dem – wie bei der Oboe d'amore erforderlich – die Grenzen der höchsten Lage berücksichtigt wurden.⁵⁰ Die Orgelversion derselben Stelle kann deshalb als Bearbeitung gelten.⁵¹ In Satz 2 (T. 22) der Orgelfassung ist der Solopart zu tief für Oboe in d oder c.⁵² Jedoch steht die Cembalofassung, in der T. 15–22 fehlen, nach Siegele (S. 139f.) dem verlorenen Original näher als der Kantatensatz.⁵³

In Satz 1 enthalten T. 13–14, 23–24 und 66–67 selbständige (wenngleich unbedeutende) Stimmen für die Bläser; in einer Rekonstruktion sollten diese Stellen den Streichinstrumenten übergeben werden.⁵⁴

⁴⁸ Da die Orgel im Chorton stand, ist sie in der autographen Partitur in D notiert, die anderen Stimmen in E (vgl. Dreyfus, a. a. O., s. Fußnote 45, S. 64). Sollte ein originaler Solopart in D die wirkliche Ursache darstellen?

⁴⁹ Damit würden die Violinen hier die größte Höhe erreichen, was auf die Annahme einer Originalfassung in D einen Schatten wirft. Aufgewogen wird dies durch die gute Spielbarkeit des Satzes in ebendieser Tonart sowie durch das Fehlen einer überzeugenden Alternative.

⁵⁰ Das e''' ist nicht sicher zu erreichen, doch enthält die Orchesterstimme Oboe d'amore der Orgelfassung BWV 49/1 diese Note (Griffnotation) mehrmals, wenngleich im Unisono mit den Violinen. Töttcher nahm deshalb diese Note in seine Edition des Konzerts (nach F transponiert, wie oben bemerkt) auf, scheint hierbei jedoch eher an die problemlose Spielweise des modernen Instruments gedacht zu haben. Der Satz BWV 49/1 gehört zu den am höchsten liegenden Stücken Bachs für Oboe d'amore; vielleicht erklärt sich die Verwendung dieses Instruments durch die Herkunft des Satzes aus einem Oboe-d'amore-Konzert.

⁵¹ Verschiedene hier erwähnte Anzeichen stützen Siegeles Annahme (a. a. O., S. 137), daß beide Fassungen auf eine gemeinsame Wurzel zurückgehen dürften.

⁵² Fischer und Siegele geben den Umfang des zweiten Satzes irrtümlich mit h-h'' an. Die tiefste Note der Solostimme ist fis.

⁵³ Hier wäre es auch möglich, den Gesangspart zu benutzen, da er eine abweichende Lesart gibt, die – bezogen auf d-Moll – nur bis c' hinabreicht und also den Oboenumfang einhält. Doch ist dies wenig überzeugend, da die Orgelstimme dem Originalthema folgt und sich dabei in die tiefere Lage begibt.

⁵⁴ Entgegen BG muß in der Stimme Violino II die 2. Note in T. 87 h (nicht cis) heißen. Nach unserer Erfahrung paßt eine Rekonstruktion für Oboe d'amore mit dem

BWV 1055

In einer überzeugenden Argumentation ist dargelegt worden, daß BWV 1055 ursprünglich für Viola gesetzt war.⁵⁵ Wenn jedoch das Original für Oboe d'amore bestimmt war (wie jetzt allgemein angenommen wird),⁵⁶ enthielt es wahrscheinlich nicht denselben Mittelsatz.

Nach neueren Überlegungen soll das Konzert 1721 entstanden sein.⁵⁷ Die ersten Soli für Oboe d'amore, die Bach in Leipzig⁵⁸ für seinen ersten Oboer Johann Caspar Gleditsch (1684–1747) schrieb, weisen jedoch keine derartigen uncharakteristischen technischen Anforderungen auf wie das Konzert in der derzeit bekannten rekonstruierten Gestalt.⁵⁹ Diese technischen Anomalien erfordern eine Erklärung.

Als in den 1930er Jahren eine erste Rekonstruktion versucht wurde, war die authentische Oboe d'amore der Bach-Zeit zwar noch unbekannt; doch auch bei allen anderen derzeit erreichbaren Rekonstruktionen ist das Instrument mit seiner bevorzugten Lage („Tessitura“) und den Griffmöglichkeiten nicht als Korrektiv berücksichtigt worden.⁶⁰ Die in NBA publizierte Rekonstruktion überschreitet in der Höhe einige von Bachs Oboe-d'amore-Soli nicht, obwohl lediglich ein Drittel (18) von 55 Soli tatsächlich so hoch reichen.⁶¹ Das wiederholte Auftauchen von schwer spielbaren Einzeltönen und Passagen legt jedoch die Frage nahe, ob Bach dem Solisten mutwillig Stolpersteine in den Weg gelegt haben soll. Die ungeschickte

Cembalocontinuo besser in den Außensätzen zusammen, als in dem langsamen Mittelsatz. Arnold Mehl hat Rekonstruktionen dieses Konzerts in Es (für Oboe) und in D (für Oboe d'amore) veröffentlicht.

⁵⁵ W. Mohr, *Hat Bach ein Oboe-d'amore-Konzert geschrieben?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 1972, S. 507f.

⁵⁶ Schulze (vgl. Fußnote 8), S. 13, sowie W. Breig, *Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen*, *AfMw* 40, 1983, S. 80, und die Rekonstruktion von Wilfried Fischer in NBA VII/7.

⁵⁷ Schulze, a. a. O., S. 15. Angesichts der hier gestellten Fragen erscheint Breigs Zutrauen zu Schulzes Hypothesen unangebracht, wenn er diese als einen von zwei „Stützpfählern einer Werkchronologie“ benutzt.

⁵⁸ In den Kantaten BWV 75 (Mai 1723), 76, 24, 147, 136 (Juni), 95 (September), 148 (September?), 60 (November) und 64 (Dezember). Vgl. Dürr Chr 2, S. 57–64.

⁵⁹ Die meisten vorhandenen Bachschen Solosätze für Oboe, Oboe d'amore und Oboe da caccia scheinen für Gleditsch maßgeschneidert zu sein, der damit fraglos seine meisterliche Beherrschung aller Oboeinstrumente beweisen konnte. In der Geschichte dieses Instruments können sie als das größte Denkmal für das Können eines einzelnen Oboenspielers gelten.

⁶⁰ Vgl. Breig, S. 83. Nach meiner Kenntnis fanden die ersten Versuche, auf einer barocken Oboe d'amore zu spielen, um 1970 statt, gerade als die NBA-Rekonstruktion des A-Dur-Konzerts erschien.

⁶¹ Elf Stücke verwenden das d''' in gleicher Länge wie die einzelnen Sätze der NBA-Rekonstruktion. Die Lage („Tessitura“) der drei Sätze ist mit 15,0, 15,1 und 15,9 zu beziffern; der Durchschnitt beträgt 15,4.

Führung in Satz 3, T. 29 (Eintritt des ersten Solos), ist beispielsweise kaum zu akzeptieren.⁶²

In den Ecksätzen lassen sich die meisten einschlägigen Probleme durch einige verständliche Vereinfachungen und Oktavversetzungen lösen.⁶³ Für das *Larghetto* zeichnet sich jedoch keine einfache Lösung ab. Hinsichtlich des Umfanges ließe es sich – eingezwängt in das Prokrustesbett *fis-Moll* – schon spielen. Doch der empfindungsvolle, delikate Satz enthielte in dieser Tonart mehrmals den Spitzenton (gegriffen) *d'''*. Dies ist als Warnsignal zu werten, da dieser Ton niemals völlig sicher anspricht.⁶⁴ Ähnlich schreibt Siegele (S. 142) über die Oboe, daß

„in den überlieferten Konzerten Bachs eine solistisch behandelte gewöhnliche Oboe nirgends *d'''* überschreitet und diesen Ton selbst nur selten erreicht“.

Demnach ist es unwahrscheinlich, daß Bach bei der Komposition eines Solowerkes für ein neuerfundenes Instrument wie die Oboe *d'amore* ein solches Risiko eingegangen wäre. Zugebenermaßen muß sich die Oboe *d'amore* (ein Mezzosopran-Instrument) in ungewohnter Höhenlage bewegen, wenn sie unisono mit der Violine geführt wird, doch hat dies für ein originaliter konzipiertes Solo nichts zu bedeuten.⁶⁵

Welche Veränderungen könnte Bach bei der Bearbeitung für Cembalo vorgenommen haben? Möglichkeiten für Oktavumbrüche lassen sich schwer finden. Ein bemerkenswertes Charakteristikum des Satzes ist der extreme Lagenwechsel zwischen erstem und zweitem Teil (bis beziehungsweise ab T. 23).⁶⁶ Vielleicht sind die beiden Teile getrennt entstanden; ändert man die Oktavlage des einen, paßt der Gesamtumfang besser zusammen. Allerdings paßt keine der dem harmonischen Aufbau des Satzes angemessenen Tonarten zur Oboe *d'amore*. Andererseits besteht keine Notwendigkeit zu der Annahme, daß alle drei Sätze des Konzerts in dessen Frühform(en) zusammengehört haben. Bei einigen

⁶² Die Vereinfachung dieses Taktes durch Rifkin und Breig (aufgrund einer Lesart des Cembaloautographs) beseitigt diese Schwierigkeit. Aber die gesamte Passage kann auch tiefoktaviert werden, wodurch sie dem eindrucksvollen tiefen Beginn des ersten Satzes entspricht.

⁶³ Im ersten Satz können T. 59–65 tiefergelegt werden. T. 62 müßte T. 54 entsprechen, doch sollten *dis* sowie die letzten vier Noten der Phrase wieder nach oben geführt werden. Das *e''* in T. 39–40 kann tiefer, wie in der Cembalofassung, gespielt werden.

⁶⁴ *d'''* sowie *cis'''* gehören zu einem eigenen Register, das auf dem 2. Partialton des tiefen *g'* basiert. Nur wenn das oberste Griffloch teilweise und exakt bis zu einem bestimmten Grad geöffnet wird und so wie die Oktavklappe bei einer modernen Oboe wirkt, sprechen sie richtig an. Die Leichtigkeit der Ansprache dieser beiden Töne hängt davon ab, wie sie erreicht werden: erfolgt es stufenweise, können sie gebunden werden, geschieht es im Sprung (wie hier üblich), ist das Ergebnis weniger sicher.

⁶⁵ In dem oben für BWV 1053/1 und 3 vorgeschlagenen Oboe *d'amore*-Part kommt *d'''* mehrfach vor, doch läßt es sich im gegebenen technischen und musikalischen Kontext sicherer spielen und erzielt so mehr Glaubwürdigkeit.

⁶⁶ Die erste Stimme reicht nicht tiefer als bis zum *fis'*, die zweite nicht höher als bis zum *h''*. Der Lagenunterschied („Tessitura“) zwischen beiden Stimmen erstreckt sich auf 6 Halbtöne (17,1 zu 12,3 = *e''* zu *h'*).

anderen Cembalokonzerten Bachs handelt es sich nachweislich um Pasticcii. Einen Alternativsatz in fis-Moll, der BWV 1055/2 an Schönheit vielleicht noch übertrifft, könnte das Adagio BWV 249a/2 aus der „Schäferkantate“ beziehungsweise dem Oster-Oratorium bereitstellen.

Dieser Satz liegt in einer Version für Oboe und Streichinstrumente vor, doch bedarf die ungewöhnliche (und von Bach sonst für Oboe nicht verwendete)⁶⁷ Tonart h-Moll einer Erklärung durch die Annahme einer verlorenen Frühfassung. Die Entstehungsgeschichte der „Schäferkantate“ ist teilweise noch ungeklärt; es könnte sich um eine Bearbeitung nach älteren Bestandteilen handeln.⁶⁸ Das Adagio muß auf jeden Fall in (gegriffenem) a-Moll gestanden haben, da es in dieser Tonart auf der Oboe viel bequemer zu spielen ist. Unter diesem Aspekt läßt es sich überzeugender als Mittelsatz des Oboe-d'amore-Konzerts denken als der fis-Moll-Satz BWV 1055/2.⁶⁹

Ungeachtet der unbestreitbaren Verdienste der Rekonstruktion in NBA, die auf Originalquellen sowie einer sorgfältigen Untersuchung von Bachs Bearbeitungsverfahren basiert, ist diese im Blick auf die Artikulation des Oboenparts nicht überzeugend. Bei Übernahme aus einer Cembalofassung läßt sich dies nicht vermeiden. Wie Fischer anmerkt, läßt sich durch den Gebrauch der Zunge auf der Oboe eine Nuancenvielfalt der Artikulation ebenso erreichen, wie unterschiedliche Effekte in verschiedenartigen Registern und Zusammenhängen. Da überdies eine ganze Skala von dynamischen Feinheiten auf einer Einzelnote möglich ist, braucht die Artikulation sich nicht mit der simplen Notwendigkeit zu befassen, durch Bindungen den Eindruck von starken und schwachen Noten zu erwecken. Eine Gleichsetzung von Oboen- und Cembaloartikulation ist demzufolge unrealistisch.⁷⁰

⁶⁷ Stücke für Oboe in h-Moll sind außerordentlich selten; von 843 Oboenkonzerten aus dem 18. Jahrhundert benutzt nur ein einziges diese Tonart (Schloß Herdringen, Biblioteca Fürstenbergiana; Komponist unbekannt). Haynes, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).

⁶⁸ NBA II/7 Krit. Bericht (P. Brainard, 1981), S. 55.

⁶⁹ Angesichts ihres geringen Ambitus können die Streicherstimmen von BWV 249a ohne Veränderungen eine Quarte tiefer gespielt werden. Da der Satz – um auf das A-Dur des Schlußsatzes hinzuleiten – somit nicht wie vorliegend in Cis-Dur, sondern in fis-Moll oder E-Dur zu enden hätte, müßten die beiden letzten Takte verändert werden. Hinsichtlich Artikulation und Verzierungen paßt die spätere Flötenversion weniger natürlich zur Oboe d'amore als die frühere Fassung.

⁷⁰ Beispielsweise wird Legatospiel auf der Oboe allgemein am besten für sanfte Passagen verwendet, im Gegensatz zu Blockflöte oder Cembalo. Um einige Beispiele für unangemessene Artikulation anzuführen: In Satz 1 bewirkt die Bindung in T. 28 (2. und 4. Viertel) und anderwärts eine Akzentuierung des 2. Sechzehntels und damit eine – in einem schnellen Satz – nicht hierher gehörige und irreführende Synkopierung. In T. 32 ist die Bindung von größerer Wirkung auf dem Ornament selbst, also lediglich der 7.–9. Note. In Satz 2, T. 4, kann die letzte Note (gegriffen d⁷⁰) nicht gebunden werden. (Als die Oktavklappe für die Oboe im frühen 19. Jahrhundert erfunden wurde, nannte man sie „Schleifklappe“ und verwendete sie zuerst für Aufwärtsbindungen; vgl. B. Haynes, *Oboe fingering charts, 1695–1816*, in: *The Galpin Society Journal*, Mai 1978, S. 79). Gleiches gilt für Satz 2, T. 11, 5. und 14. Note, T. 13, 6. Note, T. 26, 16. Note, T. 27, 6. Note, T. 28, 6. Note, und T. 31, 21. Note. Der Abwärtssprung in Satz 2, T. 13, 7. Note,

Einige Artikulationsangaben in der Rekonstruktionsfassung sind per analogiam aus der Stimme der ersten Violine übernommen worden.⁷¹ Das Verhältnis von Violin- und Oboenartikulation in Bachs Musik ist bisher nicht systematisch erkundet worden, doch lassen sich in den Vokalwerken viele Beispiele für unterschiedliche Behandlung beider Instrumente im Unisonospiel finden. So überrascht es nicht, daß die Artikulation in der NBA-Rekonstruktion für die Oboe d'amore teilweise nicht brauchbar ist (man wüßte gern, ob Artikulationsangaben bei Bach direkt auf Bogenführung beziehungsweise Gebrauch der Zunge zielen oder aber in erster Linie die Phrasierung kennzeichnen).

Wenn die drei genannten Sätze ein Konzert in A – fis – A ergeben, könnten sie ebenso auf einer normalen Oboe in C – a – C gespielt werden. Allerdings stehen die Begleitstimmen in der A-Dur-Version schon vergleichsweise hoch und würden dann unspielbar werden, und eine Transposition um eine Sexte nach unten kommt auch nicht in Frage.

BWV 1056

Ulrich Siegele und Wilfried Fischer haben gezeigt, daß es sich bei BWV 1056 um ein Pasticcio handelt. Der erste Satz war ursprünglich für Violine bestimmt,⁷² doch aus undurchsichtigen Gründen wird dies auch für den dritten Satz allgemein angenommen.

Von allen einschlägigen Sätzen bietet jedoch gerade dieser ein schlagendes Beispiel für eine ursprüngliche Oboenfassung, ebenfalls in g-Moll.⁷³ Mit nur geringfügigen Änderungen gegenüber der Cembaloversion ist eine bequeme und überzeugende Darbietung auf der Oboe möglich. Zwar ist der Umfang der Cembaloobersstimme (b bis des^{'''}) für die Oboe zu groß, doch sind nach Siegele (S. 130) im Autograph der Cembalobearbeitung verschiedene Oktavversetzungen zu beobachten; eine Hochoktavierung kommt T. 165–167 vor. Ohne Beeinträchtigung des musikalisch Gemeinten kann T. 165–183 eine Oktave tiefer gespielt werden, wodurch der Satz sich mit Leichtigkeit dem Oboenumfang (c'–c^{'''}) anpaßt.

Satz 2 desselben Konzerts ist als Oboensolo in F überliefert (BWV 156/1); auf der Oboe ist er auch in G und B bequem spielbar.⁷⁴ Satz 1 überzeugt auf der

wird besser abgesetzt. Bögen über nicht weniger als 12 Noten in Satz 2 wären eher als Phrasierung denn als eigentliche Artikulation zu deuten. Zahlreiche Bindungen ließen sich mit Gewinn hinzufügen, insbesondere im Schlußsatz.

⁷¹ Möglicherweise aus der autographen Partitur. Die Originalstimmen standen für die Rekonstruktion in NBA VII/7 nicht zur Verfügung (Wolff, vgl. Fußnote 4, S. 170).

⁷² NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 81 ff. Auf S. 84f. Fischers überzeugende Schlußfolgerung, daß Satz 2 der Cembalofassung nicht zu der originalen Violinversion gehörte. Vgl. auch Siegele, S. 129f.

⁷³ Zwingende Beweise sprechen dafür, daß die Cembalofassung von Satz 1 von g nach f transponiert worden ist. Vgl. NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 86, sowie Siegele, S. 129. Vielleicht nahm Bach die Transposition vor, um die Streichinstrumente zu dämpfen und so dem Cembalo hinsichtlich der Balance einen Vorteil zu verschaffen, was bei einer Oboe unnötig gewesen wäre.

⁷⁴ Wenngleich nach Siegele (S. 130) die Streicherstimmen in B-Dur zu hoch zu stehen kommen.

Oboe nicht; in g enthält er einige lästige Oktavumbrüche sowie uncharakteristisches Passagenwerk.⁷⁵ Satz 3 kann auch auf der Oboe d'amore gespielt werden (klingend e-Moll). Da aber die Streicherstimmen in der f-Moll-Cembalofassung bereits bis g hinabführen, müßte für eine e-Moll-Version der Streichersatz neu konzipiert werden, was angesichts der Menge notwendiger Veränderungen nicht zu akzeptieren ist.

Merkwürdigerweise läßt sich für den eindeutig der Oboe zuzuweisenden Satz 3 keine Ergänzung ermitteln, die zusammen mit ihm die Rekonstruktion eines vollständigen Konzerts ergäbe.

BWV 1059

Das Fragment BWV 1059 war für Cembalo, Oboe und Streicher gedacht.⁷⁶ Es entspricht dem ersten von zwei Kantatenvorspielen mit Organo obligato in Kantate BWV 35 („Geist und Seele wird verwirret“), von denen angenommen wird, daß es sich um die Ecksätze eines Konzerts handelt.⁷⁷

Mindestens zwei verschiedene Rekonstruktionen für Oboe und Streicher liegen bereits vor.⁷⁸ Doch bei Verwendung einer einzelnen Oboe vermag der Solopart nicht zu überzeugen. Erstens erscheint er als Dialog von zwei verschiedenen Stimmen („Geist und Seele“?). Zweitens entsprechen manche Passagen der Oboentechnik, andere wieder nicht; manche Soli in Satz 1 wirken auf der Oboe ungeschickt, und der letzte Satz hält nirgends inne, was für Bachs Behandlung von Blasinstrumenten untypisch erscheint.⁷⁹

Der Kopftitel von BWV 1059 bezeichnet die Funktion der Oboe nicht eindeutig. Das Konzert könnte für Cembalo und Begleitung (einschließlich einer Oboe) gemeint sein, für Solo-Cembalo und -Oboe mit Begleitung oder sogar für Cembalo oder Oboe, die erste Möglichkeit hat wenig für sich, da die Oboe ebensogut wegbleiben könnte und das Konzert dann den übrigen Cembalokonzerten entsprechen würde. Anderenfalls würde sich das Problem der Balance zwischen Cembalo und Begleitung unnötigerweise weiter verschärfen. Die Möglichkeiten der Oboe blieben unausgeschöpft, die des Dialogs wären verloren.

⁷⁵ Dessen ungeachtet wurde das gesamte Konzert von Winfried Radecke für Oboe rekonstruiert (Wiesbaden 1970).

⁷⁶ Vgl. den oben zitierten originalen Kopftitel. Die Bezeichnung „Oboe“ verwendete Bach selten, normalerweise heißt es „Hautbois“.

⁷⁷ Vgl. Siegele, S. 143–145, und NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 138.

⁷⁸ Vgl. Joshua Rifkins obenerwähnte Einspielung von 1983 sowie seinen Artikel *Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs*, BJ 1978, S. 140–147. Auch Fischer (NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 138) teilt die Auffassung, daß eine Besetzung nur mit Oboe denkbar wäre. Eine weitere Rekonstruktion nur für Oboe – mit einer wertvollen Einführung von Walter F. Hindermann bei Hofmeister veröffentlicht – enthält zahlreiche unorganische und uncharakteristische Artikulationsangaben.

⁷⁹ Von einer Oboe allein gespielt, wie bei Rifkin realisiert, muß es als „eines der beiden anspruchsvollsten Werke der gesamten Literatur für Barockoboe“ gelten. Um so bemerkenswerter erscheint Steve Hammers ausgezeichnetes Solospiel bei der genannten Aufnahme.

Da die wenigen erhaltenen Takte von BWV 1059 sorgfältiger ausgeformt und interessanter als die Kantatenfassung sind, wäre es lohnend, nach plausiblen Mitteln zur Ergänzung des Fragments zu suchen, wobei im Sinne des Originaltitels nur eine Besetzung mit Cembalo und Oboe in Frage kommt. Dies stellt sich als verhältnismäßig einfach heraus, wenn die überlieferte Tonart d-Moll bewahrt bleibt, offenkundig zugleich die Tonart des Urbildes von BWV 35/1 und 5.⁸⁰

BWV 35 enthält keine Sinfonia, die als langsamer Satz dienen könnte.⁸¹ Eine einleuchtende Lösung für eine Rekonstruktion bietet die Sinfonia, die in BWV 156/1 als Oboensolo in der erforderlichen Tonart F-Dur sowie in BWV 1056/2 als Cembalosolo vorliegt.⁸² Dieser Satz könnte von beiden Instrumenten als Dialog vorgetragen, aber auch von einem von beiden allein übernommen werden.⁸³ Rifkin hat gezeigt, daß die Originalversion des Satzes in A (der Dominante von d-Moll) schloß, ähnlich der Cembaloversion, jedoch ohne deren reiche Verzierung im Solopart.⁸⁴

BWV 1060

Dieses Werk könnte eine von den im Breitkopf-Katalog von 1764 erwähnten Kompositionen sein. Die in NBA veröffentlichte Rekonstruktion⁸⁵ erscheint im allgemeinen überzeugend. Bei Verwendung einer Oboe können die Tonarten d und c weder über- noch unterschritten werden. Zwar ist d die dankbarere Tonart, doch kommen hier einige ungeschickte Spitzentöne (d^{'''}) vor, die sich nur durch Oktavwechsel mitten in Sequenzen umgehen lassen. Mit Rücksicht auf die

⁸⁰ Rifkin (BJ 1978), S. 145. Für Oboe und Cembalo liegen mindestens zwei Rekonstruktionen vor, von denen jede aus unterschiedlichen Gründen nicht zu befriedigen vermag. Helmut Winschermann (Sikorski) verzichtet auf die Benutzung des überlieferten Fragments. Gustav Leonhardts Einspielung (Teldec) ist brillant, doch ist hier die Oboe in das Begleitensemble verbannt. Nach Neumann (a. a. O., S. 61) könnte das Cembalo auch durch eine Violine ersetzt werden, doch weist das Solomaterial nach Fischer (NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 139) keinerlei typische Violinfigurationen auf.

⁸¹ Winschermanns Einbeziehung der Arie Nr. 2 (wobei die Oboe den Part der Singstimme übernimmt) kann als reines Instrumentalstück nicht überzeugen. Vgl. auch Siegele (S. 144) sowie Rifkin (BJ 1978, S. 145).

⁸² Rifkin (BJ 1978) zeigt, daß beide Fassungen des Satzes auf eine Urfassung für Oboe in F zurückgehen.

⁸³ Vgl. NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 84f. Möglicherweise als Notmaßnahme im Blick auf die Balance ist die Cembalofassung nicht nur eine Kleinterz höher transponiert, sondern sie verwendet auch Pizzicato in den Streichern. Dies ist bei einem Oboensolo unnötig und wird von Bach in der Kantatenfassung (mit Oboe) nicht vorgeschrieben.

⁸⁴ Als langsamen Satz verwenden ließen sich auch Leonhardts ausgezierte Kadenz (ähnlich der phrygischen Kadenz im Dritten Brandenburgischen Konzert) oder (wie weiter oben dargelegt) der Mittelsatz von BWV 1063. Der letztgenannte Satz paßt gut zu den beiden anderen Sätzen, zumal er – ähnlich wie BWV 35/5 – dialogische Elemente enthält.

⁸⁵ Vgl. NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 100–107. Ältere Rekonstruktionen erschienen bei Breitkopf & Härtel (Max Schneider, in d) und bei Peters (Max Seiffert, in c).

Barockoboe dürfte deshalb c-Moll die Originaltonart sein.⁸⁶ Aufgrund anderer Überlegungen kommt Siegele (S. 131) zum selben Ergebnis.

Eine spitzfindige Auseinandersetzung mit bestimmten Einzelheiten der NBA-Rekonstruktion ist durchaus möglich. Fraglich erscheint insbesondere die Übernahme von Trillerzeichen aus der Cembalofassung, da Bach hier dergleichen öfter als anderwärts erforderlich anbringt, um den Klang gehaltener Noten zu verlängern oder insgesamt den Klang des Cembalos besser hörbar zu machen. In T. 5–6 und anderwärts dürften die Triller mit Rücksicht auf das Cembalo ergänzt worden sein, denn ein Triller auf des" ist für die Oboe keineswegs ideal. Auch in T. 14, 17 und 22 sollten die Triller am besten gestrichen werden. Die Bindung bei den abwärtsgeführten Quinten am Ende von T. 2, 4 und anderwärts kann weggelassen werden.⁸⁷ In T. 63 und 64 sind die Bindungen bei einer Septime ungeschickt, bei einem Oktavsprung nach oben (Satz 2, T. 3 und öfter) sind sie unangebracht. Im letzten Satz kann die Oboe nach dem Eingangsritornell bei den kurzen Ritornellzitate im Verlaufe des Satzes ad libitum pausieren (zum Beispiel T. 10, 6. Note, bis 12, 5. Note, T. 14, 6. Note, bis 16, 5. Note), weil der Solopart sonst kaum Pausen aufweist.

BWV 1063

Bei Wilfried Fischer (S. 141 ff.) findet man einige erhellende Bemerkungen über dieses Werk, das eindeutig als Transkription zu gelten hat. Die schnellen Sätze lassen sich auf der Oboe nur bei eingreifender Umarbeitung des Werkes spielen. Eine gründliche Umarbeitung zieht auch Fischer in Betracht und weist außerdem darauf hin, daß kein Autograph existiert, das über Bachs Bearbeitungsverfahren bei der Herstellung der Cembalostimmen Aufschluß geben könnte.

Satz 2 enthält eine einzelne Melodielinie in zwei Episoden mit zwei Doubles. Sicherlich kann so etwas für ein einzelnes Melodieinstrument bestimmt gewesen sein, doch hier findet eine Art Dialog zwischen Episoden und Doubles statt, ähnlich dem für den Schlußsatz der Rekonstruktion von BWV 1059 erwogenen. Werden die erste Violine sowie das zweite und dritte Cembalo weggelassen, so erhält man einen ausgezeichneten langsamen Satz für BWV 1059, in dem die Oboe die Soli in T. 1–8 und 17–40 übernimmt, während dem Cembalo diejenigen in T. 9–16 und 41–64 sowie die Schlußkadenz zufallen.

BWV 99/1, 125/1 und 115/1

Aufgrund der drei Kantatensätze veröffentlichte Walter F. Hindermann 1969 ein Tripelkonzert für Flauto traverso, Oboe d'amore, Violine und Streichorchester.⁸⁸ Hierfür zog er Originalpartituren beziehungsweise -stimmen heran und lieferte einen umfassenden Kritischen Bericht. Da alle drei Sätze Vokalstimmen einbeziehen, war eine gewisse Umarbeitung nicht zu umgehen. Der erste Satz wurde nahezu unangetastet übernommen.

⁸⁶ Geiger, mit denen ich dieses Werk aufgeführt habe, sind geteilter Meinung über die technischen Anforderungen in c- beziehungsweise d-Moll.

⁸⁷ Vgl. auch T. 37–42 und 83–88.

⁸⁸ Bei F. Hofmeister (FH 3126).

Gewissen Anzeichen zufolge war BWV 125/1 ursprünglich für Oboe d'amore gedacht. Dem Eingangssatz folgt unmittelbar – ohne Zwischenschaltung eines Rezitativs – eine Arie mit Oboe d'amore. In der Originalhandschrift ermittelte Hindermann verschiedene Noten, die den Umfang einer Oboe (nicht einer Oboe d'amore) unterschreiten und hochoktaviert worden sind. Vielleicht wegen der hohen Lage (T. 54 verlangt ein gegriffenes es⁷⁰) änderte Bach seine Absicht. Die Bezeichnung der Originalstimme wurde zu „Oboe ordinaria“ präzisiert. Da der Satz auf der Oboe d'amore eigentlich unspielbar ist, scheidet er als langsamer Satz für die Rekonstruktion aus. Eine Versetzung – mit oder ohne Orchester – leuchtet auch nicht ein. Die anderen Sätze auf der normalen Oboe zu spielen, ist im Blick auf Umfang und Originaltonart auch nicht denkbar.

Der Schlußsatz bezieht eingreifende strukturelle Veränderungen aufgrund von Konjekturen ein, die eine Bezeichnung als Rekonstruktion kaum erlauben. Außerdem brachten sie einige außerordentlich hohe Passagen in den Oboe-d'amore-Part.⁸⁹ Bestimmte Zusätze dieser Edition in bezug auf Artikulation und Verzierungen sind uncharakteristisch.⁹⁰

Schlußfolgerungen

Ohne neue Quellenfunde kann hinsichtlich der Vorlagen für die erhaltenen Cembalokonzerte nichts wirklich bewiesen werden; alle Schlußfolgerungen bleiben notwendigerweise hypothetisch. Bei Berücksichtigung der Spielbarkeit auf einer Barockoboe sowie der Bachschen Transkriptionstechnik (einschließlich Oktavversetzung, Vereinfachung oder weitgehender Ausarbeitung der Figuration, Kombination ursprünglich nicht zusammengehöriger Sätze sowie Transposition) und noch anderer Faktoren lassen sich Anzeichen finden, daß zwölf Einzelsätze aus diesen Konzerten (in verschiedenen und zum Teil in mehreren Tonarten) originaliter für Oboe oder Oboe d'amore geschrieben sein könnten.⁹¹

Für normale Oboe (in C)

- BWV 1056/2 = BWV 156/1 in F und G
- BWV 1056/3 in g
- BWV 1059 in d (mit Soli für Oboe und Cembalo)
- BWV 1060/1 in c
- BWV 1060/2 in Es
- BWV 1060/3 in c
- BWV 1063/2 in F (mit Soli für Oboe und Cembalo)

⁸⁹ Mit einigen einfachen Änderungen können die fraglichen Passagen dem Instrument besser angepaßt werden. Der Zusatz in Satz 3, T. 14 kann eine Oktave tiefer gespielt werden (bis T. 15, 1. Note, wo die Kantatenfassung wieder aufgegriffen wird). Die neue Passage in T. 17 liegt zu hoch, aber Traverso und Oboe können von T. 17 (2. Note) bis 21 ihre Stimmen tauschen.

⁹⁰ Die Bögen in BWV 125/1 sind in dieser Tonart sogar für eine normale Oboe nicht überall brauchbar; deshalb dürften sie eher eine Phrasierung bezeichnen als eine Artikulation mittels Zunge.

⁹¹ Hinsichtlich ihrer Tonarten stimmen diese Sätze mit dem überwiegenden Teil der Oboensoli in den Kantaten überein. Haynes, a. a. O (vgl. Fußnote 47), S. 55.

Für Oboe d'amore

- BWV 1053/1 = BWV 169/1 in (klingend) D
- BWV 1053/2 = BWV 169/5 in (klingend) a und h
- BWV 1053/3 = BWV 49/1 in (klingend) D
- BWV 1055/1 in (klingend) A
- BWV 1055/3 in (klingend) A

Ursprünglich für Oboe bestimmte Konzerte kommen als Vorlagen für folgende Cembalokonzerte in Frage:

- BWV Soloinstrument der Vorlage
- 1053/1 Oboe d'amore in (klingend) D
- 1053/2 Oboe d'amore in (klingend) a oder h
- 1053/3 Oboe d'amore in (klingend) D
- 1055/1 Oboe d'amore in (klingend) A
- 1055/3 Oboe d'amore in (klingend) A
- 1056/2 Oboe in F oder G
- 1056/3 Oboe in g
- 1059 Oboe und Cembalo in d
- 1060/1 Oboe und Violine in c
- 1060/2 Oboe und Violine in Es
- 1060/3 Oboe und Violine in c
- 1063/2 Oboe und Cembalo in F

Neben den Cembalokonzerten können drei langsame Sätze für Oboe und Streicher aus Kantaten als Grundlage für Rekonstruktionen dienen: BWV 249a/2 (tatsächlich besser in a zu spielen), 156/1 (weitgehend identisch mit BWV 1056/2 und in G oder B gut spielbar) sowie 12/1.⁹² Aus diesen vierzehn Sätzen lassen sich vier vollständige Oboenkonzerte (Rekonstruktionen) herstellen⁹³:

⁹² Obgleich in f-Moll veröffentlicht, enthält dieser Satz die Oboenstimme ursprünglich in g (Haynes, vgl. Fußnote 47, S. 57). Wegen der Ähnlichkeit zwischen BWV 12/1 und 1016/1 (Adagio für Violine und Cembalo obligato in E) sind mehrfach Vermutungen über die Herkunft des letztgenannten Satzes geäußert worden. Für Oboe ist dieser Satz in C bequem spielbar, und der (untypische) vierstimmige Cembalosatz kann leicht auf Streichinstrumente übertragen werden.

⁹³ Ein fünftes Concerto ist hier nicht in Betracht gezogen worden. Man müßte dort von „Extavolierung“ sprechen, weil die übliche Praxis der Intavolierung für Clavierinstrumente umzukehren wäre (vgl. T. Göllner, *J. S. Bach and the tradition of keyboard transcriptions*, in: *Studies in eighteenth-century music. A tribute to Karl Geiringer*, London 1970, S. 253). Es handelt sich um eine rein hypothetische, aber wirkungsvolle Transkription des Italienischen Konzerts in F (BWV 971), das wahrscheinlich originaliter für Cembalo bestimmt ist. Für den Solopart – insbesondere von Satz 2 – erscheint aus den oben angeführten Gründen eine Oboe überzeugender als eine Violine.

Concerto in D für Oboe d'amore und Streicher

I: BWV 1053/1 und 169/1 in (klingend) D

II: BWV 1053/2 und 169/5 in (klingend) h

III: BWV 1053/3 und 49/1 in (klingend) D

Concerto in A für Oboe d'amore und Streicher

I: BWV 1055/1 in (klingend) A

II: BWV 249a/2 in (klingend) fis

III: BWV 1055/3 in (klingend) A

Concerto in d für Oboe, Cembalo und Streicher

I: BWV 1059 und 35/1 in d

II: BWV 156/1 in F

III: BWV 35/5 in d

Concerto in c für Oboe, Violine und Streicher

I: BWV 1060/1 in c

II: BWV 1060/2 in Es

III: BWV 1060/3 in c

„Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“:
Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift *P 804*

Von Russell Stinson (Stony Brook, NY)

Das Handschriften-Konvolut *Mus. ms. Bach P 804* der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz) zählt zu den wichtigsten Quellen für die Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs, enthält es doch eine ungewöhnlich große Anzahl (mehr als einhundert) Bachscher Werke und stellt für viele davon die älteste, wenn nicht gar einzige erhaltene Quelle dar. Der Hauptteil der in *P 804* vereinigten Handschriften entstand zu Bachs Lebzeiten unter Beteiligung von Mitgliedern des engeren Bach-Kreises. Die Bedeutung dieses Handschriftenkomplexes ist der Bach-Forschung zwar seit langem bewußt, auch finden sich in der einschlägigen Literatur immer wieder Hinweise darauf. Dennoch fehlt es bislang an einer detaillierten Untersuchung dieser wichtigen Quelle. So sind unsere Kenntnisse von *P 804* nach wie vor lückenhaft und basieren auf oftmals widersprüchlichen Informationen.

Die vorliegende Arbeit steht in Zusammenhang mit umfangreicheren Studien zu den Bach-Handschriften Johann Peter Kellners (1705–1772) und seines Kreises.¹ Kellner verbrachte die längste Zeit seines Lebens als Kantor und Organist in Thüringen und wirkte 1725–1727 zunächst in Frankenhain, danach bis zu seinem Lebensende in Gräfenroda. Mit Bach persönlich bekannt – obgleich offenbar kein direkter Schüler – gehört er zu den eifrigsten Abschreibern Bachscher Instrumentalmusik, vor allem von Tastenwerken. Manches davon ist zwar verlorengegangen, doch haben sich immerhin insgesamt 46 Manuskripte erhalten. Auch Kellners eigene Schüler, deren Namen uns teilweise bekannt sind, kopierten Bachsche Werke. So entwickelte sich der Kellner-Kreis zu einem wichtigen Kern bei der Verbreitung und Überlieferung der Werke Bachs im 18. Jahrhundert.

Unter den zahlreichen Bach-Handschriften des Kellner-Kreises ist *P 804* die umfangreichste und bedeutendste Quelle. Das nahezu 400 Seiten umfassende Konvolut besteht aus insgesamt 57 Faszikeln. Der Band weist ein verhältnismäßig einheitliches Format von durchschnittlich 33,5 × 21,5 cm auf. Die Beschneidung vieler der ursprünglich selbständigen Faszikel aus unterschiedlichen Papiersorten führte jedoch an manchen Stellen zu teilweise erheblichen Textverlusten. Diese Tatsache sowie die 3,5 cm (ohne Einbanddeckel) messende unhandliche Dicke des Bandes deuten darauf hin, daß die Zusammenführung der verschiedenen Faszikel in einem Einzelband weniger der Spielpraxis als der Konservierung des umfangreichen Repertoires dienen sollte. Die Zusammenstellung des Bandes erfolgte offenbar erst nach Kellners Tod. Denn Kellner selbst hätte wohl kaum die Beschädigung seiner eigenen Abschriften in Kauf

¹ Vgl. die ausführliche Behandlung in meiner Monographie *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: A Case Study in Reception History*, Durham, N. C. 1989 (= Stinson K). Siehe auch NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 194–208.

genommen, nur um sie dadurch in einem Sammelband unterbringen zu können.

Viele der Faszikel sind Abschriften von Kellners eigener Hand oder tragen seinen Besitzvermerk. Andere wiederum zeigen keine unmittelbaren Spuren einer Verbindung zum Kellner-Kreis; darunter – so in den Faszikeln *P 804/1*, 6, 11, 14, 24, 32, 39 und 44 – finden sich Abschriften von Kopisten, die in anderen Bach-Quellen sonst nicht nachweisbar sind. Faszikel 1 und 14 bestehen zudem aus Papiersorten, die unter den Bach-Handschriften des Kellner-Kreises singulär sind. Es ist darum nicht auszuschließen, daß der unbekannte Initiator des Sammelbandes *P 804* Handschriften des Kellner-Kreises mit solchen anderer Herkunft vermengte – ein Vorgang, der sich jedenfalls bei anderen Konvoluten mit Kellner-Abschriften belegen läßt.² Im Unterschied zu diesen enthält jedoch *P 804* keinerlei Besitzvermerke von (oder überhaupt Hinweise jeglicher Art auf) Personen, die nicht dem Kellner-Kreis zugehören. Diese Tatsache läßt darauf schließen, daß der Inhalt des Sammelbandes auf eine einigermaßen geschlossene und relativ früh einsetzende Überlieferung zurückzuführen ist.

Die meisten, wenn nicht alle Faszikel des Konvolutes *P 804* entstammen höchstwahrscheinlich dem Erbe von Kellners Sohn Johann Christoph (1736 bis 1803), der nachweislich Handschriften Bachscher Tastenwerke aus dem Nachlaß seines Vaters besaß.³ Das Vorsatzblatt von *P 804* mit der Aufschrift „Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz, bisher bei F. A. Roitzsch“ gibt jedoch lediglich Auskunft darüber, daß das Konvolut seinerzeit dem Leipziger Musiklehrer Ferdinand August Roitzsch (1805–1889), einem Mitarbeiter an den Bach-Ausgaben des Musikverlages C. F. Peters, gehörte, ohne daß sich der Besitzgang im einzelnen feststellen ließe. Nach dem Tode von Roitzsch gelangte *P 804* als Geschenk von Max Abraham (1831–1900), Inhaber von C. F. Peters, an die Königliche Bibliothek zu Berlin.

Obleich inzwischen nicht weniger als drei verschiedene Veröffentlichungen Inhaltsverzeichnisse von *P 804* vorgelegt haben,⁴ bedarf das nachfolgende Inventar keiner ausdrücklichen Rechtfertigung, bietet es doch auf der Grundlage neuer Forschungen erstmals eine zusammenfassende Übersicht mit genaueren Auskünften über Originaltitel, Papiersorten, Schreiber, Vorlagen⁵, Datierungen und damit einen nützlichen Schlüssel zu diesem überaus wichtigen Quellenkomplex.

² Für den vorliegenden Artikel wurden an Bach-Quellen des Kellner-Kreises herangezogen: Handschriften *P 274*, *P 286*, *P 287*, *P 288*, *P 425* der SBB sowie Scheibner *Ms. 1*, *Ms. 3*, *Ms. 4*, Mempel-Preller *Ms. 8* und *Ms. R 16* (Sammlung Rudorff) der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Vgl. hierzu die Angaben in TBSt 2/3, NBA IV/5–6 Krit. Bericht und P. Krause, Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig 1964.

³ Siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 197.

⁴ TBSt, S. 48–49; NBA V/5 Krit. Bericht, S. 26–34; NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 16–19. Stinson K enthält kein Inventar.

⁵ Zumeist freilich nicht erhalten.

Vorbemerkungen zum Inventar samt Anhang

1. Beschreibung der Faszikelstruktur (jeweils nach der Faszikel-Nr.): 1 = Einzelblatt, I = Bogen (Doppelblatt), II = Binio (zwei ineinandergelegte Bogen), III = Ternio, usw.; I + I = zwei nacheinander (nicht wie bei einem Binio ineinander) gelegte Bogen.
2. Bewertung der Quelle (nach der BWV-Nummer): * = vermutlich früheste Quelle; ** = früheste Quelle; *** = singuläre Quelle.
3. Titelseite: Erfasst sind alle originalen Eintragungen; Besitzvermerke (normalerweise in der rechten unteren Ecke) werden durch || abgesetzt.
4. Schreiber: Bei Abweichung gegenüber älteren Identifizierungen werden diese eigens aufgeführt (Kast = TBSt 2/3; Plath = Wolfgang Plath, NBA V/5 Krit. Bericht, 1963).
5. Datierung: Vorschläge zumeist aufgrund der Erkenntnisse bei Untersuchung der Papiersorten und Schreiberhände.⁶

Bei den von Kellner eigenhändig geschriebenen Faszikeln dienen die originalen Datierungen in *P 804/15*, 22 und 29 sowie *P 288/8*, *P 574* und *Inv. 5137* (Universitätsbibliothek Leipzig) als primäre Anhaltspunkte;⁷ siehe Anhang 1 mit der chronologischen Zusammenstellung aller Bach-Abschriften Kellners.⁸

Die Bach-Abschriften des Kellner-Schülers Wolfgang Nicolaus Mey, zu dem keine biographischen Daten vorliegen, sind überwiegend in *P 804* vereinigt.⁹ Daß Mey als Kopist für Kellner arbeitete, belegen fünf mit Kellners Besitzvermerk versehene Faszikel. Eine Chronologie der Bach-Abschriften Meys bietet Anhang 2, darunter *P 804/48* und *Ms. R 16/8* mit eigenhändigem Kopistenvermerk (bei *Ms. 3/1* und *Ms. 4/9* [= Orgelfuge Kellners] durch Rasur getilgt).

Die Datierung des von Kellners Schüler Leonhard Frischmuth geschriebenen Faszikels *P 804/8* auf vor ca. 1760 ergibt sich daraus, daß dieser um 1760

⁶ Einzelheiten hierzu in meiner Dissertation, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle* (University of Chicago, 1985 = Stinson Diss.), S. 92–162; vgl. auch Stinson K, S. 13–54, 121–144.

⁷ Herangezogen wurden auch archivalische Quellen (Empfehlungsschreiben, Orgelgutachten usw.) mit Schriftproben Kellners; siehe Stinson Diss., S. 92–99.

⁸ Keine der erhaltenen Quellen kann nach 1750 (Bachs Tod) angefertigt worden sein. Bei *St 125*, einem Stimmensatz zum Konzert BWV 1052, handelt es sich um die offenbar späteste Bach-Abschrift Kellners, der vermutlich die heute verlorenen Originalstimmen als Vorlage dienten (vgl. J. S. Bach: *Konzert d-Moll für Cembalo und Streichorchester BWV 1052*, hrsg. von H.-J. Schulze, Leipzig 1974, Vorwort); die Cembalo-Solostimme und ein Teil der Violinstimme sind von der Hand Kellners, der Rest von fremder Hand. Neben dieser Quelle sowie den gemeinsam mit Mey, Schreiber 5 und Schreiber 13 angefertigten Abschriften in *P 804* enthält Anhang 1 zwei weitere gemeinsame Abschriften: *P 286/5* – Kellner und Schreiber 5 (BWV 564) sowie *P 274/2* – J. S. Bach und Kellner (BWV 548).

⁹ Zur Unterscheidung der Schriftformen von Kellner und Mey vermittelt NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 205 f., wesentliche Anhaltspunkte.

Thüringen verließ und nach Amsterdam zog, wo er 1764 starb. *P 804/8* zeigt thüringisches Papier.¹⁰

Zu den in den Faszikeln *P 804/10* und 36 befindlichen Abschriften von Johann Nicolaus Mempel, der möglicherweise ebenfalls Schüler Kellners war, vgl. die Angaben bei Hans-Joachim Schulze.¹¹ Die Datierung des von der Hand Johannes Ringks (1717–1778) stammenden Faszikels *P 804/52* auf „nach 1730“ folgt den Angaben von Dietrich Kilian.¹² Ringk war offenbar um 1730 Schüler Kellners.

Die Mehrzahl der anonymen Schreiber lassen sich nicht mit Bestimmtheit dem Kellner-Kreis zuordnen. *P 804/1*, 11, 14, 24 und 39 wurden lediglich aufgrund der Papiersorten beziehungsweise bei *P 804/32* und 44 aufgrund der Papiersorten ihrer Vorlagen datiert. Die Handschrift von Schreiber 4 ähnelt auffallend derjenigen Johann Gottfried Walthers (1684–1748). Auch ist die Papiersorte von *P 804/6* unter den Walther-Handschriften mehrfach nachweisbar, so daß Schreiber 4 dem Walther-Kreis anzugehören scheint.¹³ Zu den Kellner nahestehenden Kopisten¹⁴ gehören Schreiber 2 und Schreiber 3, wie Kellners Besitzvermerk in *P 804/4* nahelegt.¹⁵ Das Monogramm „AC“ bzw. „CA“¹⁶ in *P 804/57* bezieht sich wohl auf die Initialen von Schreiber 2, erlaubt jedoch bislang keine namentliche Identifizierung. Schreiber 5 ist der bei weitem wichtigste unter den für Kellner tätigen anonymen Kopisten.¹⁷ Drei der von ihm gefertigten Abschriften (*P 804/9*, 47 und 49) tragen Kellners Besitzvermerk. Sein gemeinsames Auftreten mit Kellner in *P 804/30* und *P 286/5* deutet darauf, daß die Abschriften von Schreiber 5 aus der Zeit 1726/27 oder später stammen.¹⁸ Schreiber 8 muß seine Kopien vor 1772 (Kellners Todesjahr) angefertigt haben, da die entsprechenden Faszikel (*P 804/17* und 50) noch Kellners Besitzvermerk tragen. Schreiber 13 ist nachweisbar als Kopist der Legrenzi-Fuge BWV 574 in *Ms. I/15*,

¹⁰ *Ms. I/10* enthält eine von Frischmuth ebenfalls vor 1760 angefertigte Kopie einer Orgeltrio-Bearbeitung von BWV 790 (transponiert nach h-Moll).

¹¹ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 87.

¹² Vgl. NBA IV/5–6 *Krit. Bericht*, S. 204, mit einem chronologischen Verzeichnis aller Bach-Abschriften Ringks.

¹³ Die Autobiographie Kellners (in F. W. Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754–58) berichtet, daß dieser bei verschiedenen Gelegenheiten am Weimarer Hof als Spieler aufgetreten ist. Denkbar wäre, daß er dieses Faszikel aus Weimar mitbrachte.

¹⁴ Vermutlich gehören dazu die Kellner-Schüler Johann Baumbach (geb. 1711), J. N. Fabricius (geb. 1712), Jacob Kummer (geb. 1717), Johann Georg Greßler (geb. 1732), Johann Valentin Scherlitz (geb. 1732) sowie Kellners Sohn Johann Christoph. Für keinen von ihnen liegen beglaubigte Zeugnisse ihrer Notenschrift vor.

¹⁵ Schreiber 3 ist nach meiner Erkenntnis auch der Kopist der Fuge BWV 955 in *P 425/2*.

¹⁶ Nach NBA IV/5–6 *Krit. Bericht*, S. 207f., auch als „AE“ oder „EA“ zu lesen.

¹⁷ Möglicherweise handelt es sich hier um Johann Baumbach (geb. 1711), der bei Kellner während dessen Frankenhainer Zeit (1725–27) für drei Monate Unterricht erhielt. Das jugendliche Alter Baumbachs könnte die für Schreiber 5 charakteristischen ungeübten und klobigen Schriftzüge erklären.

¹⁸ Schreiber 5 tritt daneben in *P 286/5* (S. 35–39) sowie in *Ms. I/7* (BWV 718) auf.

einer nach 1740 anzusetzenden Handschrift;¹⁹ Kellners Anteil in *P 804/41* ist jedoch bereits auf 1725 datiert. Schreiber 15, gemeinsam mit Kellner und Mey in *P 804/55* auftretend, scheint seine Kopistenarbeit um oder nach 1727 verrichtet zu haben.

6. Anhang 1 verzeichnet vier nicht in *P 804* auftretende Papiersorten:

WZ-Typ M: a) Posthorn an Schnur, b) A mit Kleeblatt²⁰

WZ-Typ N: MA (mittlere Form)²¹

WZ-Typ O: a) Wappen?, b) GF-? – sehr undeutlich²²

WZ-Typ P: a) Bekröntes Wappen mit Posthorn an Schnur, darunter GR, b) HR.²³

INVENTAR

FASZIKEL 1 (I) = S. 1–4

INHALT. Fughetta c-Moll (BWV 961)* – S. 4: leer

TITELSEITE. *Fuga di J. S. Bach*

WZ. a) GR, darüber Krone; b) Löwe mit Schwert und Pfeilen, Jungfrau mit Zepter, darüber „PRO PATRIA“

SCHREIBER. Schr. 1 (Titel von anderer Hand)

DATIERUNG. 18. Jh.

FASZIKEL 2 (I) = S. 5–8

INHALT. Präludium C-Dur (BWV 943)*** – S. 8: leer

TITELSEITE. *Praeludium. in C. ♮. | di | Johann Sebastian Bach. || poss. | Johann Peter Kellner.*

WZ. a) Kursives A; b) Kursivmonogramm JMS (nachfolgend WZ-Typ A, Form 1)

SCHREIBER. Mey (Titelseite: Kellner). – Kast: Kellner; Plath: Kellner

DATIERUNG. 1725/27

FASZIKEL 3 (I) = S. 9–12

INHALT. Fuge A-Dur (BWV 896/2) – S. 12: leer

¹⁹ Ihr WZ tritt in den Bach-Abschriften von J. A. G. Wechmar (1727–1799) auf, dessen Kopistentätigkeit kaum vor 1740 eingesetzt haben kann; vgl. Krause, a. a. O. (Fußnote 2), S. 24–27.

²⁰ Arnstädter WZ, auch nachweisbar um 1725 in J. C. Voglers Abschrift einer c-Moll-Orgelfuge von Kellner; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 60 und 67.

²¹ NBA IX/1, Nr. 122; siehe auch Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, S. 20.

²² Laut NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 47, ohne erkennbares WZ.

²³ Holländisches WZ, während des gesamten 18. Jahrhunderts nachweisbar (vgl. W. Weiss, *Papier und Wasserzeichen in den Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach*, Ms. im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen). Ich danke Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen/Kyoto) für wichtige Mitteilungen über seine bislang unveröffentlichten Papierforschungen an den Handschriften *P 804*, Ms. 3 und Ms. 8; Identifikation und Einordnung der WZ dieser Quellen sind ausschließlich Ergebnisse seiner Arbeit. WZ-Pausen in Stinson Diss., S. 441–485.

TITELSEITE. *Fuga in A dur.* | di | Jean S: Bach. || Johann P: Kellner. |
p: [ossessor]

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mey (Besitzvermerk: Kellner). – Kast: Kellner; Plath: Kellner
VORLAGE. Wahrscheinlich Abschrift Johann Christoph Bachs in der Möllerschen Handschrift (ca. 1704–1707)^{23a}

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 4 (I + I)²⁴ = S. 13–20

INHALT. Concerto d-Moll nach Marcello (BWV 974)* und Gigue G-Dur (BWV Anh. 81)*** – durch modulatorisches Zwischenspiel miteinander verbunden***

TITELSEITE. *Concerto in Db.* | di | J. S. B. || J. P. Kellner

WZ. Typ A (Form 2)

SCHREIBER. Schr. 2: S. 14–16 (bis 3. System/T. 3, 1. Zählzeit); Schr. 3: restlicher Notentext; Kellner: Titelseite, Baßschlüssel S. 16 (3. System/ T. 3) sowie Alt- und Baßschlüssel S. 16 (7. System)

DATIERUNG. 1726/27

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 14–18: BWV 974; S. 18, letztes System: 3taktiges modulatorisches Zwischenspiel; S. 19: BWV Anh. 81; S. 20: leer

FASZIKEL 5 (I) = S. 21–24

INHALT. Präludium und Fughetta G-Dur (BWV 902a*** + 902/2**); Fuge C-Dur (BWV 953)

TITELSEITE. Keine; Kopftitel zu BWV 902a: *Praeludium. di J. S. B.*

WZ. Monogramm CBS auf bekröntem Schild, ohne Gegenmarke²⁵ (nachfolgend WZ-Typ B, Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1726–27

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 21: BWV 902a; S. 22: BWV 902/2; S. 23–24: BWV 953

FASZIKEL 6 (I + I) = S. 25–32

INHALT. Orgel-Übertragung eines Violinkonzerts^{26***} sowie einer Aria von Georg Philipp Telemann***

TITELSEITE. *Concerto. del Sign.* | Telemann | *appropriato al Organo.*

^{23a} Hill (vgl. Fußnote 33), S. 131, 343 ff.

²⁴ Nach NBA V/5 Krit. Bericht, S. 26, ein Binio.

²⁵ Nachweisbar in Thüringen von 1704 bis 1721, in Leipzig 1725–1730; vgl. NBA IX/1, Nr. 125; Schulze Bach-Überlieferung, S. 52–53; R. M. Cammarota, *The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J. S. Bach: A Study of the Manuscript Sources* (Dissertation, New York University 1986), S. 250–252; laut W. Breckhoff, *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach* (Dissertation, Tübingen 1965), S. 17, ohne WZ.

²⁶ Identifizierung der Übertragungs-Vorlage in Schulze Bach-Überlieferung, S. 155. Die Orgel-Übertragung des Konzerts findet sich zusammen mit den Transkriptionen aus P 804/12 und Ms. 1/10 in meiner Ausgabe *Keyboard Transcriptions from the Bach Circle* (A–R Editions, Madison, Wis., 1992).

WZ. A mit Kleeblatt, ohne Gegenmarke²⁷ (nachfolgend WZ-Typ C, Form 1)
SCHREIBER. Schr. 4

DATIERUNG. 1. Hälfte des 18. Jh.

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 26: leer; S. 27–31: Concerto; S. 32: Aria

FASZIKEL 7 (I) = S. 33–36

INHALT. Capriccio E-Dur (BWV 993)**

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 33: *Capriccio. In Honorem Johann Christoph Bachii. J: S. Bach.*

WZ. A mit Krone, ohne Gegenmarke²⁸ (nachfolgend WZ-Typ D)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1725

FASZIKEL 8 (I) = S. 37–40

INHALT. Fuge e-Moll (BWV 956)*** – S. 40: leer

TITELSEITE. *Fuga | ex E mol | di Joh: S: Bach || Leonhart Frischmuth.*

WZ. Typ A (Form 3)

SCHREIBER. Leonhard Frischmuth

DATIERUNG. Vor ca. 1760

FASZIKEL 9 (I) = S. 41–44

INHALT. Präludium und Fuge a-Moll (BWV 895)* – S. 44: leer

TITELSEITE. *Praeludium cum Fuga. | in Ab. | di | Johann S. Bach. || Johann Peter Kellner*

WZ. Typ B (Form 1)

SCHREIBER. Schr. 5 (Titelseite: Kellner). – Kast: Kellner?; Plath: Kellner

DATIERUNG. 1726/27²⁹

FASZIKEL 10 (III) = S. 45–56

INHALT. Sonata D-Dur (BWV 963)***; Fuge h-Moll über ein Thema von Corelli (BWV 579)**

TITELSEITE. *SONATA. clamat. | in D. ♯. | Fuga in H mol. | di | J. S. Bach. | J. S. | Kellner. | pos.*

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mempell³⁰ (Titelseite: Kellner). – Kas.: unbekannter Kopist; Plath: unbekannter Kopist (Mempell?)

DATIERUNG. 1730er Jahre

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 45: Titelseite; S. 46–52: BWV 963; S. 53–55: BWV 579; S. 56 leer

FASZIKEL 11 (I) = S. 57–60

INHALT. Fuge cis-Moll (BWV 873/2), transponiert nach c-Moll

²⁷ Arnstädter WZ; NBA IX/1, Nr. 112–117.

²⁸ Arnstädter WZ, ähnlich dem in Faszikel 6.

²⁹ Die Begründung für die Datierung auf 1740 bei Y. Kobayashi, *Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente*, in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel 1983, S. 173, ist unklar.

³⁰ Identifiziert in Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 83, und NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 193.

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 57: *Fuga a 3*

WZ. Typ A (Form 4)

SCHREIBER. Schr. 6

DATIERUNG. ca. 1738–1750³¹

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 60: durchgestrichener Beginn eines Orgelstückes.

FASZIKEL 12 (I) = S. 61–64

INHALT. Orgel-Transkription eines verlorenen Bachschen Kammermusik-Satzes^{32***} – S. 64: leer

TITELSEITE. *Trio in G. h. | Adagio.*

WZ. a) Herzförmiges Wappen (?); b) H– (?) – Zeichen sehr unklar (nachfolgend WZ-Typ E)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Nach 1730

FASZIKEL 13 (I) = S. 65–68

INHALT. Fantasie C-Dur (BWV 570); Fantasie h-Moll (BWV 563/1); Buxtehude, Präludium, Fuge und Ciacona C-Dur (BuxWV 137) – unvollständig

TITELSEITE. Keine; Kopftitel BWV 570: *Fantasia di Bach*

WZ. Typ B (Form 2)

SCHREIBER. Kellner

VORLAGE. Wahrscheinlich Abschriften J. C. Bachs im Andreas-Bach-Buch (ca. 1707/08–1713)³³

DATIERUNG. Nach 1730

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 65–66: BWV 570; S. 67: BWV 563/1; S. 68: BuxWV 137 (nur T. 36–46, 75–78, 94–95)

FASZIKEL 14 (I) = S. 69–72

INHALT. Fuge B-Dur über ein Thema von Reinken (BWV 954)^{***}

TITELSEITE. Keine (auch kein Kopftitel)

WZ. Schönburger Wappen (große Form)³⁴

SCHREIBER. Schr. 7

DATIERUNG. Erste Hälfte des 18. Jh.

FASZIKEL 15 (II) = S. 73–80

INHALT. Concerto C-Dur nach Vivaldi (BWV 976)*, erster und letzter Satz – S. 79: leer (rastriert), S. 80: leer

³¹ WZ auch in *St 125* (siehe oben, Fußnote 8); vgl. Y. Kobayashi, Zur Chronologie der Spätwerke, BJ 1988, S. 41.

³² Offenbar eine Kellnersche Übertragung des ersten Satzes einer Sonate für 2 Violinen und Continuo G-Dur (Vorlage von BWV 1039 bzw. BWV 1027); siehe R. Stinson, *Three Organ-Trio Transcriptions from the Bach Circle: Keys to a Lost Bach Chamber Work*, In: Bach Studies, hrsg. von D. O. Franklin, Cambridge 1988, S. 125–159.

³³ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.8.4; vgl. R. S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Harvard University, Cambridge/MA 1987 (= Hill Diss.), S. 132 und 305–312.

³⁴ Nachweisbar 1723–1749; vgl. NBA IX/1, Nr. 72.

TITELSEITE. *Concerto di Vivaldi | è accommodato sul Clavicembalo | di | Giv: Sebastian Bach. || Scripsit | Johann Pirrè Kellner.*

WZ. Gekrönter Löwe, ohne Gegenmarke³⁵ (nachfolgend WZ-Typ F, Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Vor 1725?

FASZIKEL 16 (III) = S. 81–92

INHALT. Partita III (BWV 827) – S. 92: leer

TITELSEITE. *Clavir Übung. | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, | Gig. Menuetten, und andern Galanterien, | Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung | verfertiget von | Johann Sebastian Bach. | Hochfürstl. Anhalt[ts] = Cöthnischen würkl. | Capellmeistern und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | Partita III. | In Verlegung des Autoris: | 1727.³⁶*

WZ. Typ A (Form 5)

SCHREIBER. Kellner: Titelseite und Satz 1–3; Mey: das Übrige. – Kast: Kellner und unbekannter Kopist; Plath: Kellner

VORLAGE. Originaldruck 1727³⁷

DATIERUNG. 1727

FASZIKEL 17 (I) = S. 93–96

INHALT. Fuge B-Dur (BWV 955)** – S. 96: leer

TITELSEITE. *Fuga clamat ex B ♮. | di | Johann Seb: Bach. || pos: | Joh: Peter Kellner.*

WZ. a) A mit Kleeblatt; b) Kursivmonogramm JMS³⁸ (nachfolgend WZ-Typ G, Form 1)

SCHREIBER. Schr. 8 (Titelseite: Kellner)

DATIERUNG. 18. Jh.

FASZIKEL 18 (I) = S. 97–100

INHALT. Fantasie und Fughetta B-Dur (BWV 907)* – S. 100: leer

TITELSEITE. Keine; Kopftitel: *Praelude Composée par Sign: J. S. Bach*

WZ: Typ B (Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1727 oder später

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Partimento-Notation

FASZIKEL 19 (I) = S. 101–104

INHALT. Präludium c-Moll (BWV 999)*** – S. 104: leer

TITELSEITE. *Praelude in C mol. | pour La Lute. | di | Johann Sebastian Bach. || J. P. | Kellner*

³⁵ Nachweisbar 1734 in Bach-Quellen außerhalb des Kellner-Kreises; vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 187; NBA VII/7 Krit. Bericht, S. 36f.; A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–76, besonders S. 44–56 und 72.

³⁶ Wortlaut im wesentlichen identisch mit Titelblatt des Einzeldrucks der Partita III.

³⁷ Vgl. NBA V/1 Krit. Bericht, S. 35.

³⁸ Weiss, a. a. O. (vgl. Fußnote 23), Nr. 1/34 (Arnstädter Papiermühle J. M. Stoss), nachweisbar 1728 bis 1760.

WZ. Gekröntes Wappen (nachfolgend WZ-Typ H)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 20 (III) = S. 105–116

INHALT. Sonate a-Moll nach Reinken (BWV 965)

TITELSEITE. *Sonata 1.*) | *di* | *Johann Sebastian Bach.* || *Johann Peter Kellner*

WZ. a) Gekröntes Wappen mit Lilie³⁹ (nachfolgend WZ-Typ I, Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1726/27

FASZIKEL 21 (I) = S. 117–120

INHALT. Aria Variata a-Moll (BWV 989) – unvollständig

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 117: *Aria Variatio. all Imitatione Ittalian*

WZ. Typ C (Form 2)

SCHREIBER. Kellner.⁴⁰ – Kast: Kellner?; Plath: Kellner?

DATIERUNG. Vor 1725

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Satzfolge: Var. 1–4, 10, 5–7; Var. 8 und 9 fehlen.

FASZIKEL 22 (VI + 1) = S. 121–146

INHALT. Sonate g-Moll (BWV 1001); Sonate a-Moll (BWV 1003); Sonate C-Dur (BWV 1005); Partita E-Dur (BWV 1006) – unvollständig (Loure, Menuett II, Bourrée und Gigue fehlen); Partita d-Moll (BWV 1004) – unvollständig (Allemande und Courante fehlen)

TITELSEITE. *Sonata 1. ex G. b.* | *Sonata 2. ex A. b.* | *Sonata 3. ex C. ♯.* | *Partie in E ♯. 1.)* | *Partie in D b. 2.)* | *à* | *Violino Solo Senza Basso.* | *par* | *Jean Sebastian Bach.* || *Scripts.* | *Johann Peter Kellner* | *Anno 1726.* | *Frankenhayn.*

WZ. Typ A (Form 6)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. „3. Juli 1726“ (S. 146)

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 122: leer; S. 123–126: BWV 1001; S. 127 bis 131: BWV 1003; S. 132–137: BWV 1005; S. 138–141: BWV 1006; S. 141–146: BWV 1004; S. 146: *Finè.* | *Soli Deo Sit Gloria* | *Frankenhayn. d. 3. Jul:* | 1726.⁴¹

FASZIKEL 23 (II) = S. 147–154

INHALT. Sonate e-Moll (BWV 1034)**

TITELSEITE. *Sonata per la Flaute* | *Traversière e Basso di* | *J. S. Bach.* || *J. P. Kellner.*

WZ. Typ B (Form 3)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1726/27

FASZIKEL 24 (I) = S. 155–158

INHALT. Suite B-Dur (BWV 821)***

³⁹ Ähnlich WZ-Typ H und von derselben Papiermühle stammend.

⁴⁰ Laut NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 196, unbek. Kopist.

⁴¹ Ausführliche Behandlung dieses Faszikels bei Stinson, *J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo*, In: *Early Music* 13, 1985, S. 199–211.

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 158: *Suite, ex B. di J. S. Bach.*

WZ. Typ G (Form 2)

SCHREIBER. Schr. 9

DATIERUNG. 18. Jh.⁴²

FASZIKEL 25 (I) = S. 159–162

INHALT. Fantasie a-Moll (BWV 904/1)**

TITELSEITE. *Fantasia in A mol. | pro Cembalo. | di | Joh: S: Bach.*

WZ. a) DGW in bekröntem Herzschild; b) desgl.⁴³ (nachfolgend WZ-Typ J, Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 26 (I) = S. 163–166

INHALT. Fantasie und Fughetta D-Dur (BWV 908)*

TITELSEITE. *Fantasia in D. dur. | di | Johann Sebastian Bach. || pos: Johann Peter Kellner.*

WZ. Typ I (Form 2)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Partimento-Notation

FASZIKEL 27 (I) = S. 167–170

INHALT. Sonate a-Moll (BWV 967) – S. 170: leer (rastriert)

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 167: *Sonata*

WZ. Typ F (Form 1)

SCHREIBER. Kellner

VORLAGE. Wahrscheinlich Abschrift J. C. Bachs und eines anon. Kopisten in der Möllerschen Handschrift (ca. 1704–1707)⁴⁴

DATIERUNG. 1724/25

FASZIKEL 28 (I) = S. 171–174

INHALT. Concerto g-Moll nach Telemann (BWV 985)***

TITELSEITE. *Concerto. in G. mol. | di | Johann S. Bach.*

WZ. Typ I (Form 3)

SCHREIBER. Mey. – Kast: Kellner; Plath: Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 29 (IV) = S. 175–190

INHALT. Präludium und Fuge a-Moll (BWV 894) – S. 176 und 188–90: leer

TITELSEITE. *Praeludium con Fuga. | di | Johann Sebastian Bach. || Scrips: | Johann Peter Kellner. | Anno 1725*

⁴² Nach H. Eichberg, *Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken*, BJ 1975, S. 47, in die 1720er oder 1730er Jahre zu datieren, ohne daß dafür eine plausible Begründung geboten wird.

⁴³ Papiermühle David Gewalt, Gotha. Nachweisbar in Kantatenstimmen G. H. Stölzels; vgl. F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976, S. 198.

⁴⁴ Vgl. Hill Diss., S. 132 und 364–367.

WZ. Typ D

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. „1725“

FASZIKEL 30 (I) = S. 191–194

INHALT. Präludium und Fuge in A-Dur (BWV 536)**

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 191: *Praeludium in A#. cum Pedale | da G. Bach.*

WZ. Typ B (Form 1)

SCHREIBER. Kellner (Präludium); Schr. 5 (Fuge)

DATIERUNG. 1726/27

FASZIKEL 31 (I) = S. 195–198

INHALT. Concerto G-Dur nach Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 592)*

TITELSEITE. Keine; Kopftitel S. 195: *Concerto in G#. di J. S. Bach.*

WZ. Typ F (Form 2)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Vor 1725?

FASZIKEL 32 (I) = S. 199–202

INHALT. Fantasie und Fuge c-Moll (BWV 906)

TITELSEITE. Keine; Kopftitel nicht original

WZ. a) Bekrönter Lilienschild (ohne Gegenmarke) – äußerst undeutlich

SCHREIBER. Schr. 10 (Fantasie); Schr. 11 (Fuge)

VORLAGE. Wahrscheinlich J. S. Bachs Autograph (ca. 1738)⁴⁵

DATIERUNG. Nach 1738

FASZIKEL 33 (1 + I) = S. 203–208

INHALT. Sonate C-Dur nach Reinken (BWV 966) – nur Satz 1–2; S. 204: leer

TITELSEITE. *Sonata in C#. | di | Johann Sebastian Bach. || Johann P. Kellner.* – Kopftitel S. 205: *Praeludium con Fuga. di J. S. Bach*

WZ. Bl. 1: ohne; Bl. 2–3: Typ I (Form 3)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1726/27

FASZIKEL 34 (II) = S. 209–216

INHALT. Concerto d-Moll nach Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 987)*** – S. 215–216: leer (rastriert)

TITELSEITE. *Concerto. in D. b. | di | Johann S. Bach || poss. | Johann Peter | Kellner.*

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mey (Titelseite: Kellner). – Kast: Kellner; Plath: Kellner?

DATIERUNG. 1725

FASZIKEL 35 (I) = S. 217–220

INHALT. Concerto g-Moll (BWV 983)**

⁴⁵ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, *Mus. 2405-T-52*; vgl. H.-J. Schulze, Vorwort der Faksimile-Ausgabe von BWV 906, Leipzig 1984, S. 6–7.

TITELSEITE. Keine; Kopftitel nicht original

WZ. Typ I (Form 4)

SCHREIBER. Mey. – Kast: Kellner; Plath: Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 36 (I) = S. 221–228

INHALT. Suite a-Moll (BWV 818a)* – S. 228: leer

TITELSEITE. *Suite, ex A.b. | pour le Clavecin, | fait par | J. S. Bach.*

WZ. Typ A (Form 7)

SCHREIBER. Mempel. – Kast: unbekannt; Plath: unbekannt

DATIERUNG. 1730er Jahre

FASZIKEL 37 (I) = S. 229–232

INHALT. Fuge A-Dur (BWV 949)

TITELSEITE. *Fuga in A#. | di | Johann Sebastian Bach. || Johann Peter Kellner. | Lud.⁴⁶ p. t.*

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mey (Besitzvermerk auf Titelseite: Kellner). – Kast: Kellner; Plath: Kellner

VORLAGE. Wahrscheinlich Abschrift J. C. Bachs im Andreas-Bach-Buch (ca. 1707/08–1713)⁴⁷

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 38 (III) = S. 233–244

INHALT. Präludium und Fughetta C-Dur (BWV 870a)*; Präludium und Fughetta d-Moll (BWV 899)*; Präludium und Fughetta e-Moll (BWV 900)*⁴⁸

TITELSEITE. *Praeludia, und Fugen. | Zum Nutzen und Gebrauch | der Lehrbegierigen Musicalischen | Jugend, als auch derer in diesem | Studio schon habil seyenden | Besondern Zeit Vertreib | aufgesetzt und verfertiget | Von Johann Sebastian Bachen. || J. P. Kellner.⁴⁹*

WZ. Typ B (Form 3)⁵⁰

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1727 oder später

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 234: leer; S. 235: BWV 870a/1 mit Vermerk „*Volti | Fugetta in C. h.*“ am Satzende; S. 236–237: BWV 899; S. 238–239: BWV 870a/2 mit Vermerk „*Seg. Praelud: in D. b.*“ am Satzende; S. 240: BWV 900/1; S. 241: leer (rastriert); S. 242–243: BWV 900/2; S. 244: leer

⁴⁶ „Ludimoderator“ (Schulmeister); die Auflösung dieser Abkürzung verdanke ich H.-J. Schulze.

⁴⁷ Vgl. Hill Diss., S. 132 und 362f.

⁴⁸ Zur Verbindung dieser Werke mit Faszikel 5 vgl. K. Hofmann, ‚*Fünf Präludien und fünf Fugen*‘ – *Über ein unbeachtetes Sammelwerk Johann Sebastian Bachs*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR, Leipzig 1988, S. 227–235.

⁴⁹ Wortlaut ähnlich dem Titelblatt des Autographs zum Wohltemperierten Clavier I.

⁵⁰ Nach Breckhoff (vgl. Fußnote 25), S. 17, ohne WZ.

FASZIKEL 39 (I) = S. 245–248

INHALT. Wilhelm Friedemann Bach: Menuett g-Moll und Presto d-Moll
Fk 25. 1–2 (BWV 970)

TITELSEITE. *Menuet | di | J. W. [sic] Bach.*

WZ. Typ J (Form 1)

SCHREIBER. Schr. 12

DATIERUNG. 18. Jh.

FASZIKEL 40 (VII) = S. 249–276

INHALT. Suiten für Violoncello solo (BWV 1007–1012)*

TITELSEITE. *Sechs Suonaten | Pour le Viola de Basso. | par Jean Sebastian
Bach: || pos. | Johann Peter Kellner*

WZ. Bl. 1 und 14: Typ I (Form 5); übrige Bl.: Typ A (Form 8)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Bl. 1 und 14: 1727 oder später; übrige Bl.: Anfang 1726⁵¹

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 250: leer; S. 251–254: BWV 1007;
S. 254–257: BWV 1008; S. 257–261: BWV 1009; S. 262–266: BWV 1010; S.
266–269: BWV 1011 (unvollständig: Sarabande fehlt; nur T. 1–9 der Gigue); S.
270–275: BWV 1012; S. 276: leer⁵²

FASZIKEL 41 (VIII) = S. 277–308

INHALT: Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801)

TITELSEITE. *Aufrichtige Anleitung | Womit denen Liebhabern | des Clavires,
besonders aber denen | Lehrbegierigen eine deutliche Art ge- | zeigt wird, nicht
allein (.1.) mit 2. Stimmen | reine spielen zu lernen, sondern auch | mit weiteren
progressen, auch (2.) mit | dreyen obligaten Partien richtig und | wohl zu verfahren,
anbey auch zugleich | gute inventiones nicht allein zu be- | kommen, sondern auch
selbige wohl durch- | zuführen, am allermeisten aber eine | cantable Art zu spielen
zu erlangen, | und darneben einen starken Vorschmack | von der Composition zu
überkommen. | Verfertiget | von | Johann Seb: Bach | Cantor zu Leip. | [am linken
unteren Rand:] Anno Dom: | 1725.⁵³*

WZ. Typ D

SCHREIBER. Kellner; Schr. 13 (S. 302, 4. System/letzter Takt bis 8. System)

DATIERUNG. „1725“

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 278: leer; S. 308: Vermerke „*Finis. | Soli
Deo Sit | Gloria.*“ und „*Johann Peter | Kellner. | 1725.*“⁵⁴

FASZIKEL 42 (I) = S. 309–312

INHALT. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 715)***; „Herr Jesu Christ,
dich zu uns wend“ (BWV 726)*** – S. 312: leer

TITELSEITE. *Choral. | Allein Gott in der Höh sey Ehr | di | Johann Seb. Bach
|| J. P. K.*

WZ. Typ I (Form 1)

⁵¹ Äußerer Bogen (Bl. 1/14) Ersatz für ursprüngliches Doppelblatt.

⁵² Faksimile von S. 252 in NBA VI/2, S. VIII.

⁵³ Im wesentlichen identisch mit dem Wortlaut von Bachs Autograph.

⁵⁴ Faksimile von S. 308 in MGG 7, Sp. 819f.

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. 1727 oder später

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Vermerk S. 310, oberer Rand links: „C[um]. D[eo].“⁵⁵

FASZIKEL 43 (II) = S. 313–320

INHALT. Sonate A-Dur für Violine und Continuo (BWV Anh. 153)⁵⁶

TITELSEITE. Keine; Kopftitel, S. 313: *Allegro*

WZ. A, ohne Gegenmarke⁵⁷ (nachfolgend WZ-Typ K)

SCHREIBER. Mey. – Kast: Kellner; Plath: Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 44 (I) = S. 321–324

INHALT. Echo der „Französischen Overture“ (BWV 831) – S. 324: leer

TITELSEITE. Keine; Kopftitel, S. 322: *Echo*

WZ. a) HNK; b) Figur mit Stab⁵⁸ (nachfolgend WZ-Typ L)

SCHREIBER. Schr. 14

VORLAGE. Originaldruck Clavierübung II, 2. Auflage (Ende 1736 oder 1737)⁵⁹

DATIERUNG. 1737 oder später

FASZIKEL 45 (I) = S. 325–328

INHALT. Suite f-Moll (BWV 823)^{***} – S. 328: leer⁶⁰

TITELSEITE. *Prelude en F mol. | di | Johann Sebastian Bach.*

WZ. Typ J (Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 46 (I) = S. 329–332

INHALT. Concerto G-Dur (BWV 986)^{***}

TITELSEITE. *Concerto. | in G#. | di | J. S. Bach: || Johann Peter Kellner. | Lud:*
pt:

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mey (Besitzvermerk auf Titelseite: Kellner). – Kast: Kellner;
Plath: Kellner

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 47 (II) = S. 333–340

INHALT. Toccata fis-Moll (BWV 910)

⁵⁵ Zu diesem Vermerk vgl. NBA V/5 Krit. Bericht, S. 32; Faksimile der Abschrift von BWV 715 in NBA IV/3, S. VII.

⁵⁶ Eine von mir vorbereitete Edition dieses Werkes ist 1991 bei Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) erschienen.

⁵⁷ Arnstädter WZ.

⁵⁸ Variante dieses WZ in Abschriften der Sammlung Mempel-Preller (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. 7/1 und Ms. 7/3) aus den 1730er Jahren; vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 78 und 87.

⁵⁹ Vgl. NBA V/2 Krit. Bericht, S. 31 und 39.

⁶⁰ Faksimile von S. 326 in NBA V/10, S. X.

TITELSEITE. *Toccatà ex Fis mol.* | *manualiter.* | *di* | *Johann S. Bach.* || *Johann Peter Kellner*

WZ. Typ B (Form 3)

SCHREIBER. Schr. 5 (Titelseite sowie Schlüsselung, Takt- und Tonartvorzeichnung des 1. Systems: Kellner)

DATIERUNG. 1726/27

FASZIKEL 48 (I) = S. 341–344

INHALT. „Imitatio“ h-Moll (BWV 563/2) – S. 344: leer

TITELSEITE. *Fantasia in H moll.* | *di* | *J. S. Bach.* || *Scripsit:* | *Wolffgang* | *N. Mey.*

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mey

DATIERUNG. Nach 1727

FASZIKEL 49 (II) = S. 345–352

INHALT. Französische Suite Nr. 3 (BWV 814) – unvollständig; S. 352: leer

TITELSEITE. *Suitta in H^a.* | *di* | *Johann Sebastian* | *Bach.* || *Johann Peter* | *Kellner*

WZ. Typ B (Form 1)

SCHREIBER. Schr. 5 (Titelseite: Kellner).⁶¹ – Kast: Kellner?; Plath: Kellner?

DATIERUNG. 1726/27

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Trio fehlt; nach Gigue folgt Menuett als Schlußsatz

FASZIKEL 50 (II) = S. 353–360

INHALT. *Toccatà D-Dur* (BWV 912 + 912a) – S. 360: leer

TITELSEITE. *TOCATA clamat in D#.* | *manualiter.* | *di* | *Johann Seb:* | *Bach.* || *di* | *Johann Peter Kellner* | *poss:*

WZ. Turm (ohne Gegenmarke)

SCHREIBER. Schr. 8 (Titelseite: Kellner)

DATIERUNG. 18. Jh.

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Abschnitte 1, 2, 4 und 6 = BWV 912; Abschnitte 3 und 5 = BWV 912a

FASZIKEL 51 (I) = S. 361–364

INHALT. Fuge A-Dur über ein Thema von Albinoni (BWV 950)** – transponiert nach G-Dur

TITELSEITE. Keine; Kopftitel, S. 361: *Fuga* [...] (infolge Beschneidung unleserlich)

WZ. Typ F (Form 1)

SCHREIBER. Kellner

DATIERUNG. Vor 1725?

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Aus zahlreichen Verschreibungen (Notation eine Stufe höher) geht hervor, daß die Transposition im Zusammenhang mit der Abschrift erfolgte.⁶²

⁶¹ Laut NBA V/8 Krit. Bericht, S. 36, ist der Kopist „vielleicht Wolfgang Nicolaus Mey.“

⁶² So auch angenommen von G. von Dadelsen und K. Rönna (in: J. S. Bach, *Fantasien, Präludien und Fugen*, München 1970, S. 142).

FASZIKEL 52 (II) = S. 365–372

INHALT. Concerto C-Dur nach Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 984)** – S. 372: leer

TITELSEITE. *Concerto in C^h. | di | Johann Sebastian Bach.*

WZ. Typ B (Form 2)

SCHREIBER. Johannes Ringk.⁶³ – Kast: Kellner; Plath: Kellner

DATIERUNG. Nach 1730?

FASZIKEL 53 (I) = S. 373–376

INHALT. Präludium d-Moll (BWV 940)***; Präludium e-Moll (BWV 941)***; Präludium C-Dur (BWV 939)***; Präludium F-Dur (BWV 927); Präludium a-Moll (BWV 942)**

TITELSEITE. Keine; Kopftitel nicht original

WZ. Typ B (Form 3)

SCHREIBER. Schr. 5. – Kast: Kellner?; Plath: Kellner?

DATIERUNG. 1726/27

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 373: leer; S. 374: BWV 940, 941 und 939; S. 375: BWV 927 und 942; S. 376: leer

FASZIKEL 54 (I) = S. 377–380

INHALT. Concerto G-Dur nach Vivaldi (BWV 973)* – nur Satz 1–2; Fuge C-Dur (BWV Anh. 90) – unvollständig

TITELSEITE. Keine; Kopftitel bei BWV 973 beschnitten; bei BWV Anh. 90: *Fuga in C^h di Bach.*

WZ. Typ A (Form 5)

SCHREIBER. Schr. 5. – Kast: Kellner; Plath: Kellner

DATIERUNG. 1727

SONSTIGE BEMERKUNGEN. Faszikel falsch eingebunden; korrekte Seitenfolge: S. 379–380–377–378; S. 379, 380 und 377: BWV 973/1; S. 377: BWV 973/2; S. 378: BWV Anh. 90 (nur T. 1–28)

FASZIKEL 55 (II) = S. 381–388

INHALT. Concerto D-Dur nach Vivaldi (BWV 972)* – unvollständig; Präludium g-Moll (BWV 535/1)**

TITELSEITE. Keine; Kopftitel zu BWV 535/1: *Praeludium in G^b.* (Komponistenangabe fehlt infolge Beschneidung)

WZ. Typ I (Form 1)

SCHREIBER. BWV 972: Schr. 15; BWV 535/1: Kellner (T. 1–4 und 14–21) und Mey (T. 4–14, 22–39).⁶⁴ – Kast: Kopist BWV 535/1 = Kellner; Plath: Kopist BWV 535/1 = Kellner

DATIERUNG. 1727 oder später

SONSTIGE BEMERKUNGEN. S. 381–382: BWV 972 (3. Satz unvollständig; T. 1–83); S. 385: leer (rastriert); S. 386–387: BWV 535/1; S. 388: leer

FASZIKEL 56 (I) = S. 389–392

INHALT. Concerto C-Dur (BWV 977)*

⁶³ Identifiziert in NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 199.

⁶⁴ Kellner: Zählzeiten 1–3 von T. 4 und Zählzeiten 2–4 von T. 14.

TITELSEITE. *Concerto in C.♯. | di Vivaldi. | accomodato. Sul Clavicembalo. | di | Giov. Jean Seb: Bach. || Poss: | Wolffgang | N. Mey.* ⁶⁵

WZ. Typ A (Form 1)

SCHREIBER. Mey. – Kast: Mey?, Kellner?; Plath: Mey?

DATIERUNG. 1727 oder später

FASZIKEL 57 (I) = S. 393–396

INHALT. Fuge e-Moll (BWV 533/2)* – S. 396: leer

TITELSEITE. *Fuga ex cl[ave]:*⁶⁶ *E^b. | di | Signore | Giovanni Sebastiani Bach:*
[am rechten unteren Rand: Monogramm AC oder CA]

WZ. Typ A (Form 9)

SCHREIBER. Schr. 2

DATIERUNG. 1726/27?

⁶⁵ Einzige Quelle für BWV 977 mit der Angabe, daß es sich um die Bearbeitung eines (verlorenen) Vivaldi-Konzerts handelt.

⁶⁶ Vgl. NBA V/5 Krit. Bericht, S. 34.

Anhang 1

Die Bach-Abschriften Johann Peter Kellners

Quelle	BWV	WZ-Typ	Hs.-Phase	Datierung
<i>P 804/21</i>	989	C, Form 2	1, früh	vor 1725
<i>P 804/31</i>	592*	F, Form 2	1, früh	vor 1725?
<i>P 804/51</i>	950**	F, Form 1	1, früh	vor 1725?
<i>P 804/15</i>	976*	F, Form 1	1, früh	vor 1725?
<i>P 804/27</i>	967	F, Form 1	1, früh	1724/25
<i>P 274/3</i>	531	F, Form 1	1, früh	1724/25
	722			
	732**			
<i>P 804/41</i>	772–801	D	1, mittel	datiert 1725
<i>Inv. 5137</i>	594**	D	1, mittel	1725
<i>P 804/7</i>	993**	D	1, mittel	1725
<i>P 804/29</i>	894	D	1, mittel	datiert 1725
<i>Ms. 8/16</i>	848/1	M	1, mittel	1725
<i>P 804/40</i>	1007–1012*	A, Form 8	1, spät	Anfang 1726
(S. 251–274)				
<i>P 804/22</i>	1001	A, Form 6	1, spät	datiert 3. Juli 1726
	1003–1006			
<i>P 574</i>	825	A, Form nicht identifiziert	1, spät	1726/27
<i>P 288/8</i>	541**	A, Form nicht identifiziert	1, spät	1726/27
<i>P 286/3</i>	566	H	1, spät	1726/27
<i>P 804/33</i>	966	I, Form 3	1, spät	1726/27

Anhang 1 (Fortsetzung):

Quelle	BWV	WZ-Typ	Hs.-Phase	Datierung
<i>P 804/20</i>	965	I, Form 1	2, früh	1726/27
<i>P 804/23</i>	1034**	B, Form 3	2, früh	1726/27
<i>P 288/2</i>	572	H	2, früh	1726/27
<i>P 804/5</i>	902a*** 902/2** 953	B, Form 1	2, mittel	1726/27
<i>P 804/30</i>	536/1**	B, Form 1	2, mittel	1726/27
<i>P 286/5</i>	564**	B, Form 3	2, spät	1726/27
<i>P 288/13</i>	543a*	H	2, spät	1726/27
<i>P 804/16</i>	827	A, Form 5	3, früh	1727
<i>P 804/18</i>	907*	B, Form 1	3, früh	1727 oder später
<i>P 804/38</i>	870a* 899* 900*	B, Form 3	3, früh	1727 oder später
<i>P 804/55</i>	535/1**	I, Form 1	3, früh	1727 oder später
<i>P 804/40</i> (S. 249–250 u. 275–276)	1012/7*	I, Form 5	3, früh	1727 oder später
<i>P 804/42</i>	715*** 726***	I, Form 1	3, früh	1727 oder später
<i>P 288/11</i>	904/2** 562/1	H	3, mittel	1727 oder später, aber vor 1738/40
<i>P 804/19</i>	999***	H	3, mittel	nach 1727
<i>P 804/26</i>	908*	I, Form 2	3, mittel	nach 1727
<i>P 804/45</i>	823**	J, Form 1	3, mittel	nach 1727
<i>P 288/12</i>	569	H	3, mittel	nach 1727
<i>P 286/1</i>	545 529/2	H	3, spät	nach 1727
<i>P 891</i>	544	H	3, spät	nach 1727
<i>P 274/2</i>	548/2**	N	3, spät	nach 1727
<i>P 287/10</i>	571**	J, Form 1	3, spät	nach 1727
<i>P 804/25</i>	904/1**	J, Form 1	3, spät	nach 1727
<i>P 287/6</i>	590**	H	3, spät	nach 1727
<i>P 804/12</i>	Orgelbe- arbeitg.***	E	4, früh	nach 1730
<i>P 804/13</i>	570 563/1	B, Form 2	4, früh	nach 1730
<i>P 274/1</i>	547**	O	4, mittel	nach 1730
<i>P 286/10</i>	546**	J, Form 1	4, mittel	nach 1730
<i>P 288/5</i>	542/2	A, Form nicht identifiziert	4, mittel	nach 1730
<i>St 125</i>	1052	A, Form 4; G, Form 3; L; P	4, spät	ca. 1738–1750

Anhang 2

Die Bach-Abschriften Wolfgang Nicolaus Meys

Quelle	BWV	WZ-Typ	Hs.-Phase	Datierung
<i>P 804/34</i>	987***	A, Form 1	früh	vor 1726
<i>P 804/2</i>	943***	A, Form 1	früh	1727 oder früher
<i>P 804/16</i>	827	A, Form 5	früh	1727
<i>P 804/55</i>	535/1**	I, Form 1	früh	1727 oder später
<i>P 804/56</i>	977*	A, Form 1	früh	1727 oder später
<i>P 804/46</i>	986***	A, Form 1	mittel	nach 1727
<i>P 804/3</i>	896/2	A, Form 1	spät	nach 1727
<i>P 804/28</i>	985***	I, Form 3	spät	nach 1727
<i>P 804/35</i>	983**	I, Form 4	spät	nach 1727
<i>P 804/37</i>	949	A, Form 1	spät	nach 1727
<i>P 804/43</i>	Anh. 153*	K	spät	nach 1727
<i>P 804/48</i>	563/2	A, Form 1	spät	nach 1727
<i>Ms. 3/1</i>	639	A (Form?)	spät	nach 1727
<i>Ms. R 16/8</i>	951a**	A (Form?)	spät	nach 1727

Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest

Die einzige erhaltene Quelle für Bachs Gloria BWV 191 ist die autographe Partitur P 1145.¹ Der Kopftitel der ersten Notenseite² lautet:

*J. J. Festo Nativit: Xsti. Gloria in excelsis Deo. a 5 Voci.
3 Trombe e Tymp. 2 Trav. 2 Hautb. | 2 Violini e Cont. di J. S. B.*

Allein aufgrund des Wasserzeichens kann die Handschrift allgemein in die Zeit nach 1735 und nahezu sicher in die Jahre nach 1740 datiert werden.³ In seiner Studie über die Entwicklung von Bachs Spätschrift⁴ hat Yoshitake Kobayashi den fraglichen Zeitraum auf „von um 1743 bis um 1746“ eingengt. Ungeachtet der Annahme Philipp Spittas, daß das Werk die Stelle einer Kantate im Hauptgottesdienst des ersten Weihnachtsfeiertages eingenommen haben könnte,⁵ bleibt der Aufführungsanlaß ungewiß, wie auch eine Einordnung des Werkes in den Kontext von Bachs Sonn- und Festtagskantaten einige Schwierigkeiten bereitet.⁶

Die einschlägigen Probleme können wie folgt zusammengefaßt werden.

1. Die Aufführung einer Kantate mit lateinischem Text wäre für einen Leipziger Gottesdienst höchst ungewöhnlich.
2. Angesichts der üblichen Aufteilung des Thomanerchores in vier Chöre für die gleichzeitig in vier Leipziger Kirchen stattfindenden Gottesdienste wäre eine Komposition für fünfstimmigen Chor im Früh- beziehungsweise Nachmittagsgottesdienst der Nikolai- und Thomaskirche am ersten Weihnachtsfeiertag nicht ausführbar gewesen, zumal Festtage im Blick auf eine größere Instrumentalbesetzung ohnehin oftmals erhöhte personelle Anforderungen stellten. Schon aus diesem Grunde verlangen Bachs Kirchenkantaten fast ausnahmslos nur einen vierstimmigen Chor.
3. Der Nekrolog auf Johann Sebastian Bach stellt ausdrücklich fest, daß sich im Nachlaß fünf Kantatenjahrgänge befanden, demnach auch nur fünf Kantaten für den ersten Weihnachtsfeiertag. Da alle fünf Werke erhalten sind,⁷ wäre BWV 191 überzählig.

Insbesondere aber gibt es keinen liturgischen Ort für ein einzelstehendes Gloria⁸ im Leipziger Weihnachtsgottesdienst, vor allem ein in dieser Art

¹ Zur Beschreibung der Handschrift vgl. NBA I/2 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 154–156.

² Faksimile in NBA I/2, S. VII.

³ Zur Frage der Datierung vgl. NBA I/2 Krit. Bericht, S. 163 f.

⁴ Vgl. Kobayashi Chr, S. 52.

⁵ Spitta II, S. 507.

⁶ NBA I/2 Krit. Bericht, S. 164 f.

⁷ BWV 63, 91, 110, 197 a und 248¹ (in chronologischer Reihenfolge).

⁸ Spitta (II, S. 507 f.) gibt eine Anzahl Beispiele als Präzedenzfälle für diese Verfahrens-

verkürztes mit Parodiesätzen für die nach der Predigt darzubietende Doxologie. Des weiteren schließt die Angabe eines bestimmten Festtags im Titel das Werk aus den für das Ordinarium missae bestimmten Stücken aus und ordnet es dem Proprium de tempore zu, so daß es als Gloria ebensogut zu Ostern oder Pfingsten aufgeführt werden könnte.

Bereits 1936 hatte Arnold Schering vermutet, „daß dieses Weihnachtsgloria ... die Feier eines ganz bestimmten Weihnachtsfestes verherrlichen sollte, vielleicht bei einem glücklichen politischen Ereignis.“⁹ Obgleich Alfred Dürr Bedenken hinsichtlich Scherings Hypothese äußert, räumt er ein, daß Scherings Erklärung ungeachtet aller offenbleibenden Fragen plausibel klinge. Dagegen stellt er die Frage, warum Bach auf dem Partiturautograph nicht den speziellen Aufführungsanlaß vermerkt habe.¹⁰

Eine (von Dürr nicht diskutierte) Inkonsequenz dieser Partitur – Inkonsequenz im Vergleich zu Bachs übrigen Kirchenkantaten – stützt Scherings Hypothese und spricht zugleich gegen die Annahme einer Aufführung als Hauptmusik im Weihnachtsgottesdienst. Auf Blatt 8v der autographen Partitur hat Bach am Ende des Eingangssatzes die Anweisung vermerkt „*Post Orationem, vide infra pag 3 Gloria Patri etc.*“ und dadurch mit einer Art Überschrift die zweite Werkhälfte von der ersten abgesetzt.¹¹

In seinen 26 zweiteiligen Vokalwerken verwendet Bach zumeist lediglich eine allgemeine Anweisung wie „*Secunda Pars*“, „*Pars Secunda*“, „*Pars 2*“ (lateinisch) oder „*Seconda Parte*“, „*Parte 2nda*“, „*Parte 2*“ (italienisch). In den wenigen Fällen hingegen, in denen er eine spezielle Formulierung wählt, um die Zweiteiligkeit eines Werkes zu kennzeichnen, beziehen solche Angaben sich ausnahmslos sehr genau auf Anlaß und Gattung. Bei Sonntagskantaten und Passionsmusiken heißt es „*Nach der Predigt*“¹², bei Trauungskantaten „*Post Copulationem*“¹³, bei einer Trauermusik „*Nach gehaltener Trauerrede*“¹⁴ und bei der Orgeleinweihung in Störmthal „*Post Concionem*“¹⁵. Die Anweisung „*Post Orationem*“ findet sich nur in einem einzigen Fall, eben bei BWV 191. Dies deutet weniger auf einen Ersatz für eine normale Kirchenkantate als vielmehr auf die Verbindung mit einem besonderen Anlaß, etwa einem akademischen Festakt. „*Oratio*“ würde sich dann auf die bei derartigen Gelegenheiten vom Rektor der Leipziger Universität, einem Professor oder gelegentlich auch von einem Studenten gehaltene lateinische Rede beziehen. Der Deutung Scherings hält Dürr entgegen, daß in den frühen und mittleren 1740er Jahren keinerlei „glückliches politisches Ereignis“ nachzuweisen sei, das

weise, doch gehören sie sämtlich in das spätere 18. Jahrhundert, und in allen angeführten Fällen wurde das vollständige Gloria aus dem Ordinarium missae aufgeführt.

⁹ Schering, BJ 1936, S. 6, Fußnote 1.

¹⁰ Dürr (NBA I/2 Krit. Bericht, S. 154) bemerkt beiläufig, daß der Handschrift der übliche Umschlag fehlt. Der Aufführungsanlaß dürfte dort angegeben gewesen sein.

¹¹ NBA I/2 Krit. Bericht, S. 155.

¹² Vgl. BWV 76, 147, 186, 244, 246.

¹³ Vgl. BWV 120a, 195, 197.

¹⁴ Vgl. BWV 198.

¹⁵ Vgl. BWV 194.

die Aufführung eines Gloria in excelsis Deo veranlaßt haben könnte.¹⁶ Dies trifft jedoch nicht zu. Gegen Ende des Zweiten Schlesischen Krieges hatten preußische Truppen unter Leopold von Anhalt-Dessau am 30. November 1745 Leipzig besetzt und die Stadt mit einer Garnison belegt. Am 17. Dezember forderten die preußischen Truppen unter dem Kommando des „Alten Dessauers“ die vereinigten sächsischen und kaiserlichen Verbände bei Kesselsdorf zur Entscheidungsschlacht, aus der nach schweren Verlusten auf beiden Seiten die Preußen als Sieger hervorgingen. Nach eiligen Verhandlungen wurde am ersten Weihnachtsfeiertag 1745 in Dresden ein Friedensvertrag unterzeichnet.¹⁷

Wie erwähnt, hat Bach die Partitur seines Gloria in excelsis Deo BWV 191 für die Aufführung an einem Weihnachtsfest zwischen 1743 und 1746 vorbereitet, und genau in diesen Zeitraum sowie exakt auf das Weihnachtsfest fiel 1745 ein bedeutendes politisches Ereignis, das den Thomaskantor zur Darbietung einer solchen Gelegenheitsmusik veranlaßt haben könnte. Die Frage ist also, ob es Hinweise auf besondere Dankgottesdienste in den Leipziger Kirchen aus Anlaß des Dresdner Friedensschlusses gibt.

Nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages befahl Friedrich der Große noch von Dresden aus, daß in allen Kirchen Sachsens das Te Deum angestimmt werden solle.¹⁸ Daß dieser Befehl in Leipzig am 9. Januar 1746 befolgt wurde, läßt sich dokumentarisch nachweisen. Der Obervoigt Johann Gottfried Schmiedlein notierte:

„Am 9ten Wurde in allen Kirchen nach der Predigt, ein DanckGebeth wegen des wiederhergestellten Friedens abgelesen und das Te Deum laudamus angestimmt.“¹⁹

Etwas ausführlicher heißt es in der Riemer-Chronik:

„Den 9ten wurde das DanckFest wegen getroffenen Friedens mit Ihro Majtl. von Preußen, Ihro Kayserl. Majtl. und Ihro Königl. Majtl. von Pohlen als Churfürsten von Sachsen, in hiesigen Kirchen, desgleichen im gantzen Lande | höchst feyerl. unter Absingung des Ambrosianischen Lob-Gesangs mit Trompeten und Pauken, celebrirt.“²⁰

Im benachbarten Weißenfels wurde das Te Deum (in Luthers deutscher Übersetzung) bei Dankfesten von der Gemeinde angestimmt; die Mitwirkung von Trompeten und Pauken war hierbei obligatorisch.²¹ Dies gilt auch für andere Zentren.²² In Leipzig wurde das deutsche Te Deum allsonntäglich in der Nikolaikirche alternatim von Orgel und Chor dargeboten.²³

¹⁶ NBA I/2 Krit. Bericht, S.165.

¹⁷ Ein knapper Bericht über die Schlußphase des Konflikts bei O. Goeller, *Die Kriege Friedrichs II.*, Berlin 1968, S. 67–69.

¹⁸ Vgl. R. B. Asprey, *Frederick the Great*, New York 1986, S. 347.

¹⁹ Stadtarchiv Leipzig, *Tit. LVII A (F) Nr. 10b*, fol. 12v.

²⁰ Stadtarchiv Leipzig, Riemer-Chronik, Bd. II, S. 626f. Dem Stadtarchiv Leipzig danke ich für die Bereitstellung von Kopien dieser beiden Dokumente.

²¹ Vgl. A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 134.

²² Bei der Einweihung des neuen Altars in der Stadtkirche von Freyburg führte die Hofkapelle das deutsche Te Deum in vierstimmigem Satz mit Begleitung von sechs Instrumenten, vier Trompeten und Pauken, auf (Werner, a. a. O.).

²³ Spitta II, S. 96.

Als Bachsche Komposition von Luthers Te Deum ist lediglich das „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 725 überliefert.²⁴ Hier handelt es sich um einen eigenartigen fünfstimmigen Satz per omnes versus in nur wenig ausgearbeitetem Kantionalstil, der in einer mittlerweile verschollenen Kopie Johann Nikolaus Forkels enthalten war. Friedrich Konrad Griepenkerl, in dessen Sammlung die Abschrift sich später befand, veröffentlichte das Werk in Band VI der Peters-Gesamtausgabe von Bachs Orgelwerken, und zwar mit Textincipits über den Anfangsnoten jeder Cantus-firmus-Zeile, eine Merkwürdigkeit in Bachs Orgelschaffen.

In welcher Form das Werk an Forkel überliefert wurde, ist unbekannt. Sollte jedoch bereits Forkels Vorlage Textincipits aufgewiesen haben, so ließe sich denken, daß es sich um eine Vokalpartitur in der Art von Bachs schlichten vierstimmigen Chorsätzen in seinen Kantaten und Passionen gehandelt hätte. Bei einer Aufführung wären die Singstimmen dann von den an dem betreffenden Sonntag verfügbaren Instrumenten *colla parte* begleitet worden, wobei Trompeten und Pauken hinzutraten. Auch wenn der Beweis nicht angetreten werden kann, läßt sich immerhin nicht ausschließen, daß BWV 725 in dieser Gestalt anlässlich des Dankgottesdienstes am 9. Januar 1746 in den Leipziger Hauptkirchen erklingen ist, und zwar jeweils zwischen Predigt und Dankgebet.

Wahrscheinlich ist auch das Gloria in excelsis Deo BWV 191, wie bereits angedeutet, im Rahmen eines speziellen akademischen Dankgottesdienstes erklingen, den die Universitätsbehörden anlässlich der Unterzeichnung des Friedensvertrages veranstaltet haben könnten. In diesem Falle wäre das Werk sicherlich vom studentischen Collegium musicum in der Paulinerkirche dargeboten worden, und ein akademischer Würdenträger hätte die Rede gehalten.

In der Tat gibt es hierfür einen Präzedenzfall. Fast vierzig Jahre zuvor gab der Frieden von Altranstädt Anlaß für einen Gedenkgottesdienst, der am 6. August 1707 in der Paulinerkirche stattfand.²⁵ Bei dieser Gelegenheit hielt Professor Johann Burkhard Mencke, Hofrat und Rektor der Universität Leipzig, eine lateinische Rede. Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau führte mit dem Collegium Paulinum eine zweiteilige Komposition nach Psalm 133 auf, den ersten Teil „Ecce quam bonum et iucundum“ vor der Rede, den zweiten „I, Fama pennas indice praepetes“ nach dieser.²⁶ Kaum zwei Jahre später, am ersten Weihnachtsfeiertag 1709, wurde erneut eine lateinische Rede in der Paulinerkirche gehalten, und wieder leitete Kuhnau die Aufführung eines zweiteiligen lateinischen Werkes („Verbum caro factum est“ und „Hodie collaetantur coeli cives“). Am selben Tage führte er in den Hauptgottesdiensten der Nikolai- und der Thomaskirche die Kantate „Ach daß die Hülfe aus Zion käme“ auf.²⁷ Angesichts dieser Tradition bietet sich die Annahme an, daß der Dresdner Friedenschluß vom 25. Dezember 1745 den Thomaskantor in

²⁴ Eine knappe Zusammenfassung der Quellsituation in NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 49.

²⁵ Vgl. *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau: Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von A. Schering, Leipzig 1918 (DDT LVIII/LIX), S. XLI, XLV B. 2.

²⁶ Ebd., S. XLV B. 11.

²⁷ Ebd., S. XLIII, XLV C. 1.

gleicher Weise zur Aufführung eines Gelegenheitswerkes veranlaßt haben könnte.

Und in der Tat erwähnen die in Leipzig erscheinenden „Nützlichen Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten und andern Begebenheiten“ einen speziellen Dankgottesdienst in der Leipziger Paulinerkirche. Unter „Nachrichten von Leipzig auf das Jahr 1745“ erscheinen die folgenden Einträge vom 23. und 25. Dezember:

„Den 23. Decembr.

ward allhier notificiret, daß durch GOTTes gnädigen Beystand zwischen Ihro Königl. Majestät in Pohlen und Ihro Königl. Majestät in Preußen der erwünschte Friede wieder hergestellt sey, und daß von dem 22 huius alle Contributiones an Gelde, Recruten und Pferden ceßiren sollen.

Den 25. Decembr.

als an dem H. Christ-Tage hielt Herr M. Salomon Ranisch, aus Chemnitz eine feyerliche Rede, de Iesu Christi Servatoris, humiliter nati, maiestate, in der Pauliner-Kirche um 12. Uhr. Der Decanus der theol. Fac. Herr D. Deyling, hatte vorher im Nahmen des Rectoris der Academie hierzu eingeladen, und in dem Weynacht-Programmate von 2 Bogen die herrliche Erscheinung in dem brennenden Busche Exod. III. als eine Abbildung der Erscheinung des Sohnes Gottes im Fleische betrachtet ...²⁸

In seiner Eigenschaft als Director musices wäre Bach gebeten worden, diesen besonderen Gottesdienst mit einer Figuralmusik zu versehen.²⁹ Demnach bezieht sich Bachs Hinweis auf eine „Oratio“ in der Partitur seines Gloria in excelsis Deo BWV 191 auf die „feyerliche Rede“ des Magisters Salomon Ranisch im Rahmen des Friedensfestakts in der Paulinerkirche am 25. Dezember 1745.

Mit der Eingliederung von BWV 191 in die Kategorie der Festmusiken lösen sich alle Probleme, die einer Einbeziehung in den Kontext der Kirchenkantaten entgegenstehen. Die Verwendung des lateinischen Textes stimmt mit der akademischen Funktion derartiger Werke ebenso überein wie mit der Tradition, bei solchen Gelegenheiten Figuralmusik auf biblische Texte darzubieten. Die relative Kürze des Werkes – ein Satz vor der „Oratio“, die restlichen zwei danach – entspricht völlig der Anlage ähnlicher Gelegenheitswerke. Und da BWV 191 während einer Sonderveranstaltung zwischen den üblichen Hauptgottesdiensten erklang, hätte Bach nicht nur die beiden ersten Kantoreien des Thomanorchors zur Verfügung gehabt, sondern auch genügend Instrumentisten, um das Werk mit seinem fünfstimmigen Chorsatz und der aufwendigen Instrumentation aufführen zu können.

Die Komposition selbst ist nicht neu. Alle drei Sätze entstammen dem Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe. Der Eingangssatz des Gloria wurde praktisch unverändert übernommen.³⁰ Satz 2 und 3 sind Parodien des (geringfügig

²⁸ (A. Kriegel), *Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen derer Gelehrten ...* 5, 1745, S. 96. Der Sächsischen Landesbibliothek Dresden danke ich für ihre Nachforschungen sowie für eine Kopie.

²⁹ Aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit Kompositionen für das Orgelvor- und -nachspiel, vgl. meine Studie *Organ Music for a Leipzig Dankfest* (in Vorbereitung).

³⁰ Eine Beschreibung der Eingriffe in NBA I/2 Krit. Bericht, S. 157–161.

gekürzten) Domine Deus³¹ sowie des Cum Sancto Spiritu. Der Text des ersten Satzes ist die lateinische Version der Engelsverkündigung (Luk 2, 14) „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“. Die beiden Parodiesätze benutzen als Texte Eingang und Schluß der lateinischen Version der Kleinen Doxologie „Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist“ und „Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.“ Der Text des Eingangssatzes ist als Bestandteil der Weihnachtsgeschichte nach dem Lukas-Evangelium unlöslich mit dem Weihnachtsfest verbunden, und seine Botschaft von Frieden und Wohlgefallen konnte kaum passender gewählt werden, als für eine Feier anläßlich der Unterzeichnung eines Friedensvertrages. Gleichzeitig stellt er eine überraschende Verbindung zum zentralen Gedanken von Ranischs Rede her, der Erscheinung des Engels und seiner Botschaft an Moses.

Am ersten Weihnachtstag fanden in Leipzig zwei Gottesdienste mit konzertierender Kirchenmusik statt, früh in der Nikolaikirche, nachmittags in der Thomaskirche. Beide Gottesdienste dauerten relativ lange, nicht zuletzt wegen der Darbietung umfangreicherer Kompositionen nach der Predigt, eines Sanctus im Frühgottesdienst, eines Magnificat am Nachmittag.³² Der erwähnte Dankgottesdienst fand mittags statt, also zwischen den Veranstaltungen in den beiden Hauptkirchen. Daß Bach zu bereits komponierten Sätzen seine Zuflucht nahm, überrascht nicht. Der zitierte Bericht vom 23. Dezember zeigt, daß Bach frühestens am 22. Dezember von dem Vorhaben erfahren haben kann, also in einer Zeit ohnehin hoher Beanspruchungen bei der Vorbereitung der fälligen Feiertagsmusiken. Die Schaffung eines neuen Werkes kann niemand von ihm erwartet haben. Die Partitur der Missa h-Moll, nach der er am 27. Juli 1733 dem Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen dedizierte Stimmensatz kopiert worden war, hatte Bach zurückbehalten. Es bedeutete wenig Arbeitsaufwand, eine neue Partitur der Parodiesätze herzustellen, in der die veränderte Instrumentation sowie die Deklamation der Vokalstimmen entsprechend der neuen Textvorlage eingetragen wurden, ehe sie als Vorlage zum Stimmenschreiben diente.

Kobayashis Untersuchungen hinsichtlich der Schriftchronologie der Continuo-Stimmen des Sanctus BWV 232^{III} (Quelle *St 117*) haben gezeigt, daß Bach die Revisionsarbeit an diesem ursprünglich 1724 komponierten Werk zwischen 1743 und August 1748 durchgeführt hat.³³ Christoph Wolff hat vor einiger Zeit auf die Möglichkeit hingewiesen, daß das Gloria BWV 191 und das genannte Sanctus an einem und demselben Weihnachtsfeiertag in Leipzig aufgeführt worden sein könnten.³⁴ Die nahezu identischen instrumentalen Anforderungen und der besonders festliche Charakter der Weihnachtsfeiern von 1745 könnten diese These nachhaltig stützen und die Schlußfolgerung nahelegen, daß das

³¹ Die Parodiefassung verwendet nur die ersten 74 von den 95 Takten der Vorlage.

³² Zur Weihnachtsliturgie in den Leipziger Hauptkirchen vgl. Spitta II, S. 197 ff.

³³ Vgl. Kobayashi Chr, S. 54.

³⁴ Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Spätwerk: Versuch einer Definition*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld, Kassel etc. 1988, S. 19.

Zusammentreffen der Parodiesätze aus der früheren Missa und des in der passenden Tonart stehenden und gleichartig instrumentierten Sanctus Bach veranlaßt hätte, die vorhandene weihnachtliche Keimzelle zu einer Missa tota, der h-Moll-Messe, zu erweitern.

Die vorstehend getroffenen Feststellungen sind insofern von Bedeutung, als nicht nur Datum und Anlaß für die Aufführung des rätselhaften Gloria BWV 191 nunmehr praktisch feststehen, sondern auch neues Licht auf die Entstehung der h-Moll-Messe fällt. Deren bisherige Datierung auf um 1748/49³⁵ wäre durch die Feststellung zu modifizieren, daß die Anfänge bis zum Weihnachtsfest 1745 zurückreichen. Sollte Bach seinen Entschluß tatsächlich schon Ende 1745 gefaßt haben, wäre es schwer vorstellbar, daß fast drei Jahre verstrichen sein sollten, ehe er mit der Komposition des Symbolum Nicenum die Zusammenstellung der Missa tota ernstlich begonnen hätte. Doch selbst wenn die Niederschrift tatsächlich erst um 1748/49 erfolgt sein sollte – wäre es nicht vorstellbar, daß er in der Zwischenzeit, soweit es ihm seine übrigen Beanspruchungen gestatteten, mit Planung und Komposition des Symbolum Nicenum beschäftigt war?

Überdies erlaubt die genaue Bestimmung des Aufführungsanlasses für das Gloria BWV 191 einen bedeutsamen Einblick in Bachs persönliche Stellung zur Messe sowie die hinter seinem Vorhaben wirkenden Triebkräfte. Soweit wir wissen, hatte Bach kaum Erfahrungen hinsichtlich der Schrecknisse eines Krieges. Die Abreise seines Bruders Johann Jacob zwecks Eintritt in die Armee des schwedischen Königs (wohl 1703 oder 1704) veranlaßte ihn zur Komposition seines „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ BWV 992, doch bleibt ungewiß, ob er selbst die Auswirkungen des Einmarschs der Schweden und der Besetzung Sachsens wahrgenommen hat. Anders sah es mit der preußischen Invasion im Herbst 1745 aus. Die Vorkommnisse im Zusammenhang mit der Besetzung Leipzigs durch die Truppen Leopolds von Anhalt-Dessau und die Kampfhandlungen in der Umgebung müssen ihm die schreckliche Realität des Krieges mit allen ihren Leiden vor Augen geführt haben. Offenkundig waren die Eindrücke so nachhaltig, daß Bach noch nach drei Jahren in einem Brief an Johann Elias Bach mit einiger Besorgnis darauf zurückkam.³⁶ Zu fragen bleibt deshalb, ob die h-Moll-Messe nicht, zumindest in einem Frühstadium der Planung, als „Friedensmesse“ gemeint war und damit einer alten Tradition der katholischen Kirche folgte. Auf jeden Fall sollte das Gefühl tiefer Dankbarkeit für die Verschonung von weiteren Kriegsschrecken und für die Gewährung des Friedens, das sich mit den Weihnachtsfeierlichkeiten von 1745 verband, als starke Antriebskraft für Bachs weitere Bestrebungen in Betracht gezogen werden.

Gregory G. Butler (Vancouver, BC)

³⁵ Vgl. insbesondere Kobayashi Chr, S. 61 und 66.

³⁶ In Bachs Postskriptum heißt es: „... da wir leider! die Preußische Invasion hatten“ (Dok I, S. 118).

Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725

Seitdem Wolf Hobohm im September 1971 in der Petersburger Saltykow-Stšedrin-Bibliothek mehrere zuvor unbekannte Textdrucke zur Leipziger Kirchenmusik entdeckte,¹ ist mehrfach über die Frage der Autorschaft jener Kantaten diskutiert worden, die nach Aussage der aufgefundenen Textquellen im Zeitraum vom 3. bis zum 6. Sonntag nach Trinitatis 1725 in den beiden Hauptkirchen (St. Nicolai und St. Thomas) aufgeführt worden sind. Hierbei handelt es sich um folgende Werke:

1. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“, 3. Sonntag nach Trinitatis (17. Juni 1725)
2. „Gelobet sei der Herr, der Gott Israel“, Johannistag (24. Juni 1725)
3. „Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe“, 5. Sonntag nach Trinitatis (1. Juli 1725)
4. „Meine Seele erhebt den Herrn“, Mariae Heimsuchung (2. Juli 1725)
5. „Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen“, 6. Sonntag nach Trinitatis (8. Juli 1725)

Bereits 1973 äußerte Hobohm Zweifel daran, daß die vorliegenden Kompositionen in toto aus der Feder Bachs stammen.² Besonders relevant war in diesem Zusammenhang seine Feststellung, daß die Texte von drei der genannten Kantaten („Gelobet sei der Herr“, „Der Segen des Herrn“ und „Wer sich rächet“) Erdmann Neumeisters Textjahrgang „Geistliches Singen und Spielen“ entstammen. Dieser ist nach Aussage seines Vorwortes 1711 für Georg Philipp Telemann in Eisenach geschrieben und vom Komponisten auch vollständig vertont worden.

Im Blick auf die Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725 ergab sich für Hobohm daraus die Überlegung, daß Bach die obengenannten Neumeister-Texte nicht selbst in Musik setzte, sondern (gewissermaßen als Interpolation in seinen dritten Kantatenjahrgang) die schon vorhandenen Vertonungen von Georg Philipp Telemann aus dem Jahre 1712 den Leipzigern darbot.³ Leider konnte Hobohms These nicht erhärtet werden, da sich bis heute keine Anhaltspunkte dafür ergaben, daß Bach entsprechende Kompositionen Telemanns besaß beziehungsweise solche während seiner Amtszeit im Bestand der Thomasschulbibliothek existierten.

Das Vorhandensein fremder Werke in Bachs Aufführungsrepertoire wurde von der Forschung bisher überwiegend damit erklärt, daß sich Bach solcher Werke einerseits zur Arbeitsentlastung und andererseits zur Bereicherung seines Repertoires bediente. Möglicherweise wurden diese auch auf Wunsch von Mitwirkenden und Zuhörern dargeboten, und zudem lag es dem Thomaskantor und „Director musices“ wohl fern, seinen musikalischen Verpflichtungen in den beiden Hauptkirchen oder im studentischen Collegium musicum ausschließlich mit eigenen Werken nachzukommen.

¹ Vgl. BzMw 15, 1973, S. 263 ff., insbes. S. 266 f.

² BJ 1973, S. 21 f., 30 f.

³ BJ 1973, S. 30 ff.

Weniger klar ist, inwieweit solche fremden Stücke unter seiner eigenen Leitung erklangen, oder ob sie nur dann in stärkerem Maße herangezogen wurden, wenn Bach aus irgendeinem Grund nicht zur Verfügung stand, erkrankt war oder sich auf Reisen befand und vertreten werden mußte.

Eine solche Frage stellt sich beispielsweise im Zusammenhang mit der Aufführung von Telemanns Kantate „Der Herr ist König“ TVWV 8: 6, deren Partiturokopie von Christian Köpping, Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner und Johann Sebastian Bach 1725 hergestellt wurde. Hier wäre in erster Linie ein Darbieten des Stückes durch die zweite Kantorei der Thomasschule unter Leitung eines Präfekten (Köpping oder Meißner?) denkbar.⁴

Im Zusammenhang mit den oben erwähnten Textdrucken könnte allerdings eine andere Überlegung von Relevanz sein: Wie aus einer Eingabe Johann August Ernestis vom 13. September 1736 wegen Kompetenzstreitigkeiten um die Einsetzung von Präfekten hervorgeht, hat sich der Thomaskantor bei Abwesenheit oder Reisen von den Musikdirektoren der Neukirche, Georg Balthasar Schott (bis 1729) und Carl Gotthelf Gerlach (seit 1729), mehrfach vertreten lassen.⁵ Dies lag insofern nahe, als sowohl Gerlach als auch Schott lediglich in den Messezeiten und an hohen Festtagen dienstlich unabkömmlich waren, außerhalb solcher Zeiten, wenn in der Neuen Kirche nicht figuraliter musiziert wurde, den Thomaskantor in den beiden Hauptkirchen jedoch vertreten konnten.⁶

Im Hinblick auf die Figuralmusik in den beiden Hauptkirchen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725 könnte sich daraus folgende Überlegung ableiten lassen: Angesichts der Tatsache, daß aus Bachs Notenbesitz keine Musikalien für diese Aufführungen überliefert sind, ist fraglich, ob sie überhaupt unter seiner Direktion stattfanden. Nicht auszuschließen wäre insofern, daß Bach auf Reisen war und sich deshalb – wie eben erwähnt – vom Musikdirektor der Leipziger Neukirche im Amt vertreten ließ.

Für das Jahr 1725 käme als sein Vertreter wohl nur Georg Balthasar Schott in Frage, und dieser könnte die Aufführungen mit eigenen Musikalien realisiert haben, was das Fehlen entsprechender Quellen aus Bachs Notenbibliothek erklären würde.

Obleich für jenen Zeitraum bisher keine Reise des Thomaskantors nachzuweisen war, so haben wir andererseits auch keinen dokumentarischen Beleg für seine Anwesenheit in Leipzig. Kaum in Betracht käme eine Vertretung des Thomaskantors infolge einer plötzlichen Erkrankung oder Unpäßlichkeit, denn mit Rücksicht auf den notwendigen Zeitvorlauf für die Drucklegung der Texte kann der Plan, die Kantaten aufzuführen, nicht kurzfristig gefaßt worden sein, sondern bestand schon über eine längere Zeit.

⁴ Vgl. dazu H.-J. Schulze, „*Fließende Leichtigkeit*“ und „*arbeitsame Vollstimmigkeit*“ – *Georg Philipp Telemann und die Musikerfamilie Bach*, in: Telemann und seine Freunde, Kontakte. Einflüsse. Auswirkungen (Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 15. und 16. März 1984) Teil 1, Magdeburg 1986, S. 34 ff.

⁵ Vgl. Dok II, Nr. 383.

⁶ Zu den Figuralaufführungen in der Neuen Kirche vgl. BzBf 8, S. 131 f. (A. Glöckner).

Für die erstmals von Wolf Hobohm geäußerte Vermutung, daß hier eine in sich geschlossene Gruppe nicht von Bach stammender Kompositionen vorliegt, könnte auch eine weitere Beobachtung sprechen: Nicht bekannt war bei allen vorangegangenen Überlegungen zur Autorschaft oder Herkunft der Stücke, daß das zweite Werk „Gelobet sei der Herr, der Gott Israel“ in bezug auf drei Sätze mit Christoph Gottlieb Fröbers gleichnamiger Kantate zum Fest Mariae Verkündigung textlich übereinstimmt, wie folgende Gegenüberstellung zeigt:

Kantate zum Johannistag 1725

Satz 1

Gelobet sei der Herr, der Gott Israel, denn er hat besucht und erlöst sein Volk.

Satz 3

Lobt ihn mit Herz und Munde,
welchs er uns beides schenkt.
Das ist ein selge Stunde,
darinn man sein gedenkt;
sonst verdirbt alle Zeit,
die wir zubring'n auf Erden,
wir wollen selig werden,
und bleib'n in Ewigkeit.

Satz 5

Ich traue Gott, mir aber selber nicht.
Mein eignes Herz kann sich und mich betrügen;
doch Gottes Wort in Ewigkeit nicht lügen.
Das hält und steht, ob Erd und Himmel bricht.

Da capo

Fröbers Kantate zum Fest Mariae Verkündigung⁷

Satz 1 (Dictum)

Gelobet sei der Herr, der Gott Israel, denn er hat besuchet und erlöset sein Volk.

Satz 3

Lobt ihn mit Herz und Mund pp. (in der handschriftlichen Quelle nur Textmarke angegeben)

Satz 5

Ich traue Gott, mir aber selber nicht.
Mein eignes Herz kann sich und mich betrügen,
doch Gottes Wort in Ewigkeit nicht lügen.
Das hält und steht, ob Erd und Himmel bricht.

Da capo

⁷ Das handschriftliche Textheft befindet sich in: [Stephan Heinrich Söllner], „*Unterschiedliche Geschichte der Neüen=Kirche betreffend*“ (Manuskript in fol.), Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, I F 69.

Fröber hatte sich mit dieser Kantate am 25. März 1729 – allerdings erfolglos – um das durch den Weggang von Schott vakant gewordene Musikdirektorat an der Leipziger Neukirche beworben.

Welche Textvorlage er für sein Probestück verwendete, läßt sich freilich schwer feststellen. Sicherlich nicht unerreichbar war für ihn einerseits der schon erwähnte Neumeister-Textjahrgang von 1711. Andererseits hätte er – und das erscheint näherliegend – ebenso auf einen Kantatentext zurückgreifen können, der bereits in einem Leipziger Druck von 1725 vorlag und für ihn somit zugänglich war.

Fröber, der im September 1726 ein Jurastudium an der Leipziger Universität aufgenommen hatte, dürfte sich wie viele seiner Kommilitonen aktiv an der Neukirchenmusik unter Schotts Direktion beteiligt haben. Wohl deshalb finden wir ihn auch unter den Bewerbern um Schotts Nachfolge im Frühjahr 1729. Der Text zu seiner Probemusik könnte insofern ebensogut einer Kantate entstammen, die der Kandidat bereits vom Neukirchenmusikrepertoire her kannte, beziehungsweise die ihm als Aufführungsmaterial aus dem Musikalienfundus der Neukirche zugänglich war. Ob Fröbers Textvorlage in diesem Fall dann eine Komposition Schotts war oder ein von Schott aufgeführtes fremdes Werk, läßt sich nicht sagen.

Wenn die vorangegangenen Darlegungen auch keine eindeutigen Schlußfolgerungen erlauben, so bieten sie dennoch einige Ansätze zu neuen Überlegungen. Vor dem Hintergrund der Tatsache, daß für die Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725 weder eigene noch fremde Kompositionen aus Bachs Notenbibliothek überliefert sind, ergeben sich daraus folgende Hypothesen:

1. Die Figuralaufführungen in dem genannten Zeitraum fanden offenbar nicht unter Bachs Leitung statt, woraus sich erklären würde, daß Bach dafür keine Aufführungsmaterialien herstellte oder herstellen ließ.
2. Bach könnte in jener Zeit eine schon länger geplante Reise unternommen haben, von der uns bisher jeder Nachweis fehlte.
3. Da er sich bei solchen Vorhaben – wie dokumentarisch belegt – von den Musikdirektoren der Leipziger Neukirche vertreten ließ, dürfte Georg Balthasar Schott in dieser Zeit die Aufführungen in den beiden Leipziger Hauptkirchen geleitet haben.
4. Schott führte dabei offensichtlich keine Bachschen Kompositionen auf, sondern brachte eigene beziehungsweise fremde Werke zu Gehör. Im Hinblick auf fremde Kompositionen kämen in erster Linie Kantaten von Georg Philipp Telemann in Frage, denen im Repertoire der Neukirchenmusik ohnehin eine besondere Bedeutung zufiel.
5. Was die oben postulierte Reise Bachs anbelangt, so könnte sie ihn zusammen mit Fürst Leopold von Anhalt-Köthen nach Karlsbad (wie schon in den Jahren 1718 und 1720)⁸ geführt haben. Zumindest entspricht der hier vorliegende Zeitraum der üblichen Reisezeit des anhaltischen Fürsten.

Andreas Glöckner (Leipzig)

⁸ Vgl. Dok I, Nr. 110 (Kommentar), Dok III, Nr. 666.

Die „Annuae Literae“ der Leipziger Jesuiten 1719–1740: Ein Bach-Dokument?

Im Jahre 1710 wurde auf Geheiß Augusts des Starken in der Leipziger Festung Pleißenburg eine Schloßkapelle für den katholischen Gottesdienst eingerichtet. Am Pfingstsonntag, dem 8. Juni, wurde hier erstmals Messe gelesen. Die Schloßkapelle wurde von Jesuiten-Patres betreut, die der eben erst in Dresden – von der Jesuitenprovinz Böhmen aus – errichteten Sächsischen Mission entstammten und entsprechend an ihre Zentrale in Prag Jahresberichte („Annuae Literae“) sandten.¹ Abgesehen von der Betreuung der wenigen in Leipzig ansässigen katholischen Familien, zusätzlich jedoch der zahlreichen katholischen Messegäste und Studenten der Universität, standen die Jesuiten zur Ausübung aller von seiten des Hofes geforderten liturgischen Funktionen zur Verfügung, insbesondere während der Leipziger Aufenthalte der Angehörigen der kurfürstlich-königlichen Familie. Eine bedeutendere musikalische Rolle kam der Schloßkapelle zwar nicht zu, wiederum ist sie aus dem Leipziger Musikleben der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch nicht wegzudenken.² Die musikgeschichtlich bislang nicht ausgewerteten „Annuae Literae“ enthalten nur wenige musikalisch relevante Nachrichten, erwähnen immerhin folgende kennenswerte Tatsachen:

1. Im Jahre 1719 wurde ein Orgelpositiv für die katholische Schloßkapelle zum Preis von 120 Reichstalern bestellt, dessen Aufstellung am 6. Dezember desselben Jahres begann.³ Als Grund für den Instrumentenkauf wird angegeben, beim Gemeindegesang der Verwirrung zu wehren und für den Gottesdienst „harmonia“ unter den Beteiligten zu stiften.

Die Schloßkapellen-Orgel wird 1738 wieder erwähnt, als die Jesuiten im Zusammenhang mit dem Besuch der Prinzessin Maria Amalia von Sachsen die Genehmigung zur Erweiterung der Kapelle erhielten. Offenbar wurde in diesem Zusammenhang das Instrument erneuert, umgebaut oder an anderer Stelle neu aufgestellt – der entsprechende Bericht vermittelt keine genaueren Einzelheiten:

„Chorus cum organo erectus comparata scamna nova, & Confessionalia quatuor, quorum duo in Capella, duo in Sacristia ampla pariter, et lucida collocata sunt.“ *Annuae Literae Missionis Lipsiensis ad Annum 1738*. ARSI, *Boh* 157: 61.

¹ Die sächsischen „Annuae Literae“ befinden sich im Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI): Provinciae Bohemiae (Boh). Eine ausführliche Zusammenstellung der jesuitischen Quellen findet sich bei F. P. Saft, *Der Neuaufbau der Katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1961 (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, 2., hrsg. von H. Hoffmann und F. P. Sonntag). – Ich danke den Archivaren des ARSI für ihr freundliches Entgegenkommen und Dr. David Fairservice (Swinburne University) für seine Hilfe bei der Aufarbeitung der Quellentexte.

² Die katholische Schloßkapelle wird bei A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, II (1650–1723), Leipzig 1926, S. 38 f., nur nebenbei erwähnt.

³ Saft, a. a. O., S. 136, erwähnt auf Grund eines Eintrages im Leipziger Jesuiten-Diarium vom 10. Juni bzw. 11. Juli 1720 ein abweichendes Datum: „Erst im Juni 1720 stellte ein Orgelbauer aus Annaberg ein Positiv auf.“

Bis gegen Mitte der 1730er Jahre scheint die musikalische Versorgung der Schloßkapelle in Händen eines namentlich Unbekannten gelegen zu haben, der um 1735 durch den kaiserlichen Kaplan als Organist der Kapelle der kaiserlichen Gesandtschaft nach Dresden versetzt wurde. Dort übernahm dieser auch die musikalische Unterweisung am Waisenhaus, das unter der Obhut der kaiserlichen Gesandtschaft stand. Von diesem Waisenhaus aus wurde auch die neue kaiserliche Kapelle musikalisch versorgt:

„Ne autem Missioni pro organista novae expensae accrescerent, impetratum est a Supremo Consilio Bellico, cujus cura tota fundatio orphanorum regitur, ut Juventuti catholicae, homo quidam in Praeceptorem praeficeretur, qui Lypsiae apud p[ro]pres nostros per aliquot annos chorum direxit, et postea hic integro quinquennio Scholas triviales docuit. Erant quidem in Illo admittendo Consiliarii bellici multum difficiles, eo quod pro Instructoribus soli ex-officiales subalterni assumi debeant, qui aliunde jam pensione gaudent, et proinde tantum additamentum aliquot supra stipendium ordinarium percipiunt, quod tamen huic, cum onere cassae Regiae integrum pendendum esset. Sed tandem unanimes in petita consensere, post quam iteratis vicibus Excellensissimo Domino Vice-Praesidi demonstravi, quod hic et nunc, nullus ex officialibus Catholicis pro hoc munere reperiatur idoneus, et ex altera parte Juventus nostra, jam pridem eum numerum attigerit, qui praeter priorem, unum adhuc necessario requirit Praeceptorem. Nec immerito sollicitus pro admissione illius laboratum est, cujus industria Juvenes modo finitis lectionibus ordinariis, in fidibus & aliis instrumentis, eo profectu exercitantur, ut brevi Capella integrum chorum Musicum habitura sit.“ *Annuae Literae Missionis Caesareae Legationis Capellae in Nova Civitate ad Dresdem Ad A: 1740. ARSI, Boh 160: 49–50.*

2. Im Jahresbericht von 1727 wird erwähnt, daß der ununterbrochene gottesdienstliche Gebrauch der Schloßkirchen-Orgel während der Trauerzeit nach dem Tod der (protestantisch gebliebenen) Kurfürstin Christiane Eberhardine bei den Leipziger Lutheranern Anstoß erregte. Der Vorsteher der Jesuiten wurde vom Kommandeur der Pleißenburg dafür gerügt, daß die Kapelle nicht mit Trauerfloren bedeckt worden und das Orgelspiel nicht unterblieben war. Ausdrücklich wurde darauf verwiesen, daß bei den Lutheranern jegliches Orgelspiel während des Gottesdienstes – auch zur Begleitung des Gemeindegesanges – verboten war:

„Non levem nobis hoc anno iterum timorem incussit gemina populi meditata in nos insurrectio, cui non aliam subministrasse materiam visi sumus, quam quod non eodem, quo illi, modo, Serenissimae Reginae defunctae parentaverimus: scilicet, quod Capellam regiam, et in ea, Aram, Cathedram, et chorum nigris non investiverimus pannis, et organum non fecerimus obmutescere; in his enim consistebat eorum luctus, ut etiam ad cantiones suas organi sono sibi interdictum haberent; Videntes itaque nos more in Ecclesia Catholica recepto, cum sono organi cultui divino vacare, [primum] murmur ciere, dein uti Excell. D. Com[m]endans castelli ipse nostro ad se vocato manifestavit palàm nobis minari coeperunt; hanc ipsam quoque credimus fuisse rationem, ob quam domus urbis consul nostrum ad se vocari fecerit; sed cum in Curia ei comparandum esset, humanissime hanc est deprecatus, utpote forum nobis incompetens, et a cujus iuris dictione exempti simus; unde ad domum Consulis noster se quidem contulit auditorus ejusdem propositionem, sed ab eo ad alloquium ultra admissus non fuit. Cum autem potestatis nostrae non esset, quidpiam luctui conforme in Capella regia disponere citra expressum Ser[en]i Regis mandatum, recurrimus specialiter super hoc puncto per R. P. Confessarium

ad decisionem Serenissimi, qua obtenta, et Primoribus urbis significata, appropinquatibus etiam post festum S. Michæelis nundinis, omni metu, et incursione liberati sumus.“ *Literae annuae Missionis Lipsiensis ad Annum] 1727*. ARSI, Boh 143: 23.

3. Für den im Februar 1733 gestorbenen Kurfürsten August den Starken wurden ausgedehnte Trauerfeierlichkeiten angeordnet. Bereits im Februar wurde ein Triduum in der Leipziger Schloßkirche abgehalten und am 15. April wiederholt. Ein Trauergerüst war errichtet worden und zur Sicherstellung einer würdigen musikalischen Gestaltung wurden für die Exequien Musiker aus Böhmen herangezogen. Welcher Art die Musik war, bleibt ungenannt.⁴

„Eodem mense februo pro Sermo vita functo hostiam DEO litavimus per triduum ex voluntate Sermi Principis; iterumque 15 Aprilis, et biduo subsequenti magnæ illius animæ justa persolvimus, mausoleo, quantum loci angustia capiebat, gratiosè erecto, honori Augusti nominis immortalè. Ad reddendas exequias solenniores musicos ex vicina nobis Bohemia adscivimus, primaque exequiarum die noster Encomiasten egit, eo proposito, ut simul mausolei thema dilucidè proponeret, scilicet, Ser^m Regem nostrum placuisse regno, placuisse Ecclesiae, placuisse caelo, magna sui et societatis com[m]endatione. Ad hoc lugubre spectaculum, non facile dictu est, quanta Spectatorum, tum Senatorii ordinis, tum doctoratûs laurea insignitorum frequentia conflueret, adeò, ut tanto accurrentium numero Capella impar esset recipiendo.“ *Annuae Literae Missionis Lipsiensis ad annum 1733*. ARSI, Boh 150: 35.

4. Das zweifellos wichtigste Dokument bieten die „Annuae Literae“ im Zusammenhang mit dem Schloßkirchen-Besuch des Kurfürsten und Königs Friedrich August II. (August III.) mitsamt seiner Gemahlin Maria Josepha im Herbst 1736. Der Bericht erwähnt eingangs die Ankunft des Herrscherpaares am Michaelisfest (Samstag, dem 29. September), sodann am folgenden Sonntag den Besuch der Messe in der besonders festlich geschmückten und beleuchteten Schloßkapelle. Die Königin wohnte einer zweiten Messe bei, die vom Bischof von Posen gelesen wurde und in der einer der Leipziger Jesuiten die Predigt hielt. Am selben Tage fand noch ein dritter Meßgottesdienst statt, den der Apostolische Nuntius Camillo Pauluccio in Gegenwart von König und Königin hielt und bei dem „ein virtuoser Organist die königlichen Ohren mit einer anmutig klingenden Musik ergötzte.“

„Et vero etiam Lipsiae gratiores ibant dies, et soles meliores nitebant, quando festo S. Michæelis ad ingressum Serenissimorum Siderum nox ipsa cimeriis aliàs damnata tenebris, vertebatur in diem, et festivis ardebat ignibus; quibus nostram quoque domus faciem: licet emporiis hujus, tunc quasi empyrii, minima portio: fecimus coruscare. Nec Capellæ, ut ut humili, suos defuit fulgor, quando die mox insequente dominico Sermo Regina assistens primum Missæ, quam R. P. Confessarius regius perhumaniter à nobis requisitus, cum adstitibus decantabat; ac sub eadem alteram audiens, quam Illust.^r et R^{ssimus} Dnus Episcopus Posnaniensis legebat dein Concioni, quam coram lectissimo auditore dixit noster, ac demum adveniente Ser^{mo} Rege tertiæ ab Excell: Dno Nuntio Apostolico, Camillo Pauluccio Merlini, itidem a nobis humiliter invitato, dictæ, singulari interfuit

⁴ Das seinerzeit in der königlichen Kapelle zu Dresden aufgeführte Requiem für Friedrich August I. war von Zelenka komponiert worden; vgl. *Zelenka-Dokumentation: Quellen und Materialien*, in Verbindung mit O. Landmann und W. Reich vorgelegt von W. Horn und T. Kohlhase, Wiesbaden 1989, Bd. I, Dok. 59a; Bd. 2, ZWV 46.

devotione; quo tempore Virtuusus quidam organoedus dulcisono modulamine aures regias demulcebat.“ *Annuae literae missionis Lipsiensis ad An: 1736*. ARSI, *Boh 154: 13*.

Die Wahrung der Anonymität des virtuosen Organisten überrascht nicht. Auch in den Berichten der Dresdner Jesuiten, die häufig über musikalische Ereignisse berichten, werden Namen wie diejenigen des Hofkapellmeisters Johann David Heinichen, des Kirchenkomponisten Jan Dismas Zelenka oder anderer Mitglieder der kurfürstlichen Hofmusik niemals erwähnt; lediglich Johann Adolf Hasse wird 1737, 1738 und 1740 jeweils einmal namentlich angeführt. Die zurückhaltende Erwähnung des Leipziger Berichtes von 1736 über das Auftreten eines virtuosen Organisten mag auch damit zusammenhängen, daß der betreffende Musiker nicht katholisch gewesen sein könnte und deshalb bei der Formulierung entsprechende Vorsicht geboten war.

Ogleich sich der obige Bericht in keiner Weise als Bach-Dokument verbürgen läßt, erscheint es immerhin denkbar, daß es sich bei dem erwähnten Organisten um Johann Sebastian Bach handelt. Der Besuch des Herrscherpaares in Leipzig Ende September 1736 bot Bach eine ideale Gelegenheit dafür, sein 1733 erfolgtes Gesuch um Verleihung eines Hoftitels in Erinnerung zu rufen. Am 27. September 1736 hatte Bach dieses Gesuch erneuert,⁵ dem dann am 19. November 1736 schließlich stattgegeben wurde. Zusätzlich zur Aufführung der Huldigungskantate „Schleicht, spielende Wellen“ BWV 206 am 7. Oktober 1736, dem Geburtstag Friedrich Augusts II., hätte Bach eine Probe seiner Orgelkunst vor dem Herrscherpaar in der Leipziger Schloßkapelle bieten können. Der Bericht über Bachs Orgelkonzert in der Dresdner Frauenkirche vom 1. Dezember desselben Jahres erwähnt ausdrücklich, daß „Ihre Königl. Majest. denselben wegen seiner großen Annehmlichkeit aufm Clavier, und besonderer Geschicklichkeit in Componiren, zu Dero Componisten allergnädigst ernennet“⁶ hatte.

Ab 1741 setzen die „*Annuae Literae*“ eine Zeitlang für den gesamten Bereich der Jesuitenprovinz Böhmen aus, offenbar im Zusammenhang mit der politischen Verwirrung im Gefolge des Schlesischen Krieges.⁷ Erst ab 1750 gibt es wieder Jahresberichte mit Nachrichten aus Leipzig.⁸ Die Leipziger Mission hatte jedoch durchgehend ein „*Diarium*“ geführt,⁹ von dem leider heute jegliche Spur fehlt. Hätte es sich erhalten, würde es gewiß unsere Kenntnisse über einen kleinen, gleichwohl nicht unbedeutenden Ausschnitt des religiösen und kulturellen Umfeldes von Bachs Leipziger Zeit bereichern.

Janice B. Stockigt (Melbourne)

⁵ Dok I, Nr. 36.

⁶ Dok II, Nr. 389.

⁷ ARSI, *Boh. 161: Caput Imum*.

⁸ ARSI, *Boh 166*.

⁹ Saft, a. a. O., S. 11.

Bachs Potsdam-Besuch in den „Franckfurter Gazetten“

Die am 30. September 1747 im „Extract Der eingelauffenen Nouvellen“, einer regelmäßig erschienenen Sonderveröffentlichung der „Leipziger Zeitungen“, publizierte Notiz über die Fertigstellung des Musikalischen Opfers (Dok III, S. 656) bezieht sich auf eine Ankündigung vom 11. Mai desselben Jahres „in denen Leipziger- Berliner- Franckfurter und andern Gazetten“. Gemeint ist der

Anno 1747.

(No. 80.)

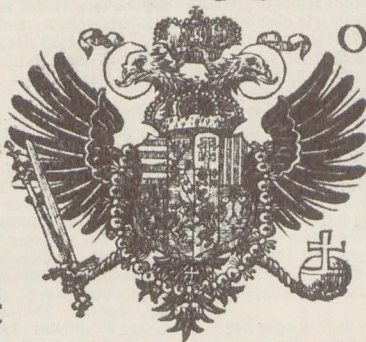
20. Maji.

Sambstägige

EXTRA-

ORDINAIRE

Kays. Kays. Kays.



Reichs.

Post-

Zeitung,

In Franckfurt

am Mayn.

Wien / vom 10. May.



Je durch den, aus denen Niederlanden am 1ten dieses angelangten Courier dem Kayserlichen Hof zugekommene Depeschen, sind von so grosser Importanz gewesen, das selbige folgenden Tages, als den 7ten, eine geheime Conferenz, welcher Ihre Kayserl. Majestät selbst in allerhöchster Person beygewohnt, veranlasst haben. Unter gedachten Depeschen soll auch die wichtige Begebenheit von Ermählung des Prinzen von Oranien gewesen seyn. Wegen glücklicher Entbindung Ihrer Majestät der Kayserin mit dem 3ten Erz. Herzoge, Petro Leopoldo, ist der Kayserl. Hof 3. Tage in Galla erschienen, sodann der Herr Baron von Kettler an die Höfz, von Dresden, Berlin und Petersburg, der General-Adjutant, Herr Graf Joseph von Stahrenberg zu der allierten Armee in Niederlanden, ingleichen nach dem Haag, London und Lissabon, an die übrige Königlich, Chur- und Fürstliche Höfz aber sind Kayserliche Truchessen, und andere Couriers mehr, mit denen Notificacions: Schreiben abgeschickt worden. Sonsten befinden sich Ihre Kayserlich: Königl. Majestät mit Dero neu: getohlenen Erz- Herzogen in einem so erwünschten Wohlseyn, als es die jetzige Umstände nur immer zulassen wollen. Man hat zuverläßige Nachricht, das die

meisten Eurländische Stände allbereit im Begriff gewesen, den Prinzen Moriz von Sachsen zu ihrem Herzogen zu erwählen; die weilten aber die Russen und Polacken dieses Vorhaben zu frühzeitig gemerckt, so hätte diese Wahl wiederum einen Stos bekommen. Drey Russische Regimente wären schon eingerückt, und die Sachsen hielten mit ihrem March inne. Die Werbungen in Preussen sollen beständig fortgesetzt werden. Demahlen befinden sich einige Deputierte von Hamburg hier, welche ein freiwilliges Gesuch anzutragen haben, beneben aber auch suchen, gegen die neue Preussische Einrichtung, wodurch dieser Stadt ein unerleßlicher Schaden an ihrer Handelskraft zu wachsen würde, zu arbeiten. Man redet von der Ankunft eines Türkischen Postkafiers, welcher Ihre Majest. zur Erhebung zur Kayserlichen Würde Glück wünschen sollte; da man aber an dem guten Vernehmen mit der Pforte einigen Zweifel begibt, so wil man schier befürchten, ein solcher würde bey dem Kayserl. Hof verbleiben, und die Europäische Stände beobachten wollen, wann gleich die Pforte mit der Kayserin, als Königin von Ungarn, in Krieg verwickelt würde. Ihre Königl. Preussische Majestät haben bey dem Reichs: Hof: Rath über den Schluß, auf Mecklenburgische Rentner zu Erlangung einiger von Drenen Ständen Schuldtiger Capitalien eine Verpfändung zu

heim, welche der Herr Capitänmeister von Schwern neulich aus dem Königl. Sultanzeyn in Preussen anhero gebracht hat. Se. Excellenz, der Herr General-Lieutenant von Bonin sind aus Landsberg an der Warthe, und der General-Major von Kallow aus Bauer, alhier eingetroffen. Aus Potsdam vernimmt man, daß daselbst vorwöchigen Sonntag der berühmte Capell-Meister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu genießen, die daige vortreffliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl.ichen Apartments anzuheben pflegt, ward Sr. Majestät berichtet, daß der Capell-Meister Bach in Dero Cammer aufgehalte, und daß er sich jezo in Dero Vor-Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zuhören zu dürfen. Höchst Diefelbe ertheilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forze und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigener höchster Person dem Capell-Meister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses von gemeinlichem Capell-Meister so glücklich, daß nicht nur Se. Majestät Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen betrieiben, sondern auch die sämmtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgebene Thema so ausdünstig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papier brachte, und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage lies sich dieser berühmte Mann in der Heil. Geist Kirche zu Potsdam auf der Orgel hören, und erward sich bey den in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beyfall. Abends trugen Se. Majestät ihm nochmals die Ausführung einer Fuga von sechs Stimmen auf, welches er zu Höchst Dero selben Vergnügen, und mit allgemeiner Verwunderung, wie das vorige mal, bewerkstelligte.

Aus dem Allirren Feld-Lager bey Westmahlen vom 12. May.

Ihro Königl. Hoheit, der Herzog von Cumberland, ritten vor rinaen Tagen in aller Frühe zum Recognosciren aus, und nahmen sowohl die Gegend Hulsf, als auch die Stellung derer Franzosen, in Augenschein. Zu gleicher Zeit mußte sich ein starkes Corpo zum Marschiren fertig halten. Des Abends kamen Se. Königl. Hoheit wiederum zurück, und man vernahm, daß der Entsatz von Hulsf nicht möglich seye, zumahlen da das Fort von Sandbergen schon in der Feinden Händen wäret. Der Marschall von Sachsen machet Mine, über die Dole zu uns herüber zu kommen, indeme er mürklich 16. Brücken über diesen Fluß schlagen lassen. Des Fürsten von Waldack Durchlaucht sind

mit der Nachricht von der allfälligen Niederkunft Dero Durchlauchtigen Frau Gemahlin mit einem jungen Prinzen erfreuet worden.

Exract Schreibens aus Hulsf / vom 12. May.

Wir haben sei gestern uns gedeniget gesehen, zu ergehen; Unsere Copulation gehet dahin, daß 400. Mann von der Garnison mit 4. Stücken und allen Kriegs-Ehren-Zeichen ausziehen; der Ueberrest aber als Kriegs-Gefangene verbleiben sollen. Die Officiers werden ihre Equipage behalten.

Middelburg / vom 12. May.

Man vernimmt so eben die Ubergabe von Hulsf, und die große Anstalten, welche die Franzosen zu Sas von Gent machen, welche, dem Vernehmen nach, zu einer Descentie auf Zealand dienen sollen; man glaubt aber nicht, daß sie es wagen werden, dann es befinden sich dertmahlen 6. Holländische und 12. Englische Kriegs-Schiffe auf der Küste, und die Widder zu Land sowohl, als das Schiff-Wolck, wünschet nichts mehr, als daß die Franzosen ihnen Gelegenheit geben möchten, mit ihnen Hand-gemein zu werden. In etlichen Tagen werden noch einige Regimenter antlangen, welche von der Armee nach dieser Gegend detachiret sind.

Haag / vom 14. May.

Vorgestern, Abends um 7. Uhr, langten Et. Hoheit, der Prinz von Oranien, unter dem Zuruffen einer unbeschreiblichen Menge Volcks, hier an; Diefelbe wurden sogleich durch eine Deputation von den Staaten von Holl- und West- Friesland, und des andern Tages von Ihro Hochmügendem, wegen Dero Ernennudg zur Statthaltertschaft, complimentiret, und die Acte deswegen in einer goldenen Schachtel überreicht. Heute haben Ihro Hoheit den Eyd als Statthalter, General-Capitain und Almiral der Provinz Holland sowohl, als aller vereinigten Provinzen, abgelegt. Die formliche Ernennung des Prinzen zum Statthalter ist den 10ten dieses von der Provinz Ober- Nijel auch erfolgt.

Berlinburg / vom 15. May.

Vorgestern sind die Hochgeborne Gräfin, Frau Frederica Christiana Sophia, regierende Gräfin zu Sayn und Wrigenstein, geborne Gräfin zu Heszburg und Büdingen, zur grossen Freude des Hoch-Gräflichen Hauses, mit einer jungen Comtesse glücklich entbunden, und selbiger in der Tauffe die Namen, Marie Louise Wilhelmine, bengelegt worden.

Frankfurt / vom 19. May.

Gestern wurde, auf Anordnung des allhier befindlichen Kaiserlich Königlich Ungarischen Ober-Kriegs-Commissarij, Heren von Eberts, wegen der glücklichen Niederkunft Ihro Majestät, der Kaiserin,

offiziöse Bericht, den die nachmalige Spenersche Zeitung („Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“) in ihrer Ausgabe vom 11. Mai 1747 lieferte, und den die „Leipziger Zeitungen“ am 15. Mai, der „Hamburger Relationscourier“ und die „Magdeburg: privilegirte Zeitung“ jeweils am 16. Mai nachdruckten (vgl. Dok II, Nr. 554, sowie Dok III, S. 660). Ein Exemplar der eigens erwähnten „Franckfurter...Gazetten“ hatte sich bislang nicht ermitteln lassen.

Nach Auskunft der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. gab es in dieser Stadt zur fraglichen Zeit vier verschiedene Zeitungen, die „Frankfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten“, das „Journal in Frankfurt“, die „Franckfurtischen Gelehrten Zeitungen“ sowie die „Kaysrerliche Reichs-Post-Zeitung“.

Das erstgenannte Blatt (Exemplar in der Stadt- und UB Frankfurt) enthält den gesuchten Bericht nicht. Gleiches gilt (laut Auskunft vom 6. Februar 1992) für das „Journal in Frankfurt“, das als Mikrofilm in der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen vorliegt. Von den „Franckfurtischen Gelehrten Anzeigen“ konnte nur der unvollständige, erst am 18. August 1747 einsetzende Jahrgang der Universitätsbibliothek Gießen eingesehen werden – ebenfalls mit negativem Ergebnis. Die vierte zur damaligen Zeit in Frankfurt a. M. erschienene einschlägige Veröffentlichung, die „Kaysrerliche Reichs-Post-Zeitung“, konnte erst aufgrund umfangreicher Recherchen im „Fürstlich Thurn + Taxis'schen Zentralarchiv/Hofbibliothek“ in Regensburg ermittelt und eingesehen werden (Signatur: *Publ. 819/16*). Der gesuchte Beitrag steht auf den Seiten 2–3 der Ausgabe Nr. 80, die am 20. Mai 1747 erschienen ist. Im Wortlaut entspricht er den in den bereits bekannten Zeitungen vorliegenden Artikeln. Mit Rücksicht auf die Seltenheit der „Kaysrerl. Reichs-Post-Zeitung“ sind die entscheidenden Seiten diesem Beitrag als Abbildungen beigegeben.

Heinz Scior (Frankfurt a. M.)

Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013)

Das „Solo pour La Flute traversiere“, heute üblicherweise „Partita“ genannt, wurde im Jahre 1917 in einer zeitgenössischen Abschrift wiederentdeckt und gedruckt. Hans Peter Schmitz hat im Kritischen Bericht der NBA (1963) die Entstehungszeit der Abschrift in die Jahre 1722–1724 gelegt. Die Komposition könnte früher anzusetzen sein. Robert Marshall¹ kam zu dem Schluß, daß ein so schwieriges Werk nur für den in Dresden lebenden französischen Flötisten Pierre Gabriel Buffardin bestimmt gewesen sein könne. Bach hatte ihn wohl im Jahre 1717 bei seinem Besuch in Dresden kennengelernt. Wir erhalten so einen Zeitraum von 1717–1724, in den auch die Entstehung der Solowerke für Violine und Violoncello fällt (das Manuskript der Violinwerke trägt die Jahreszahl 1720). Hans Eppstein² hat dargelegt, daß die Suiten für Violoncello früheren Datums sind als die erwähnten Werke für Violine. Gustav Scheck hat sich in seinem Buch „Die Flöte und ihre Musik“ ausgiebig mit der Partita BWV 1013 beschäftigt.³ Er hat die Affinität der ersten beiden Sätze zu den Violinwerken herausgearbeitet. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die Abschrift der Partita am Ende einer Kopie der Violin-Solowerke steht. Besonders auffällig sind die Passagen am Ende der Corrente, die ganz violinmäßig erscheinen. Die Lage ändert sich mit den weniger umfangreichen letzten Sätzen. Sie sind ganz flötenmäßig geschrieben und bringen auch keine Atemprobleme. Ob nun Bach die Partita gleich 1717 angefangen hat, ob er sie in einem Zug geschrieben hat, das wissen wir ebensowenig wie wir ihm „mangelnde Erfahrung“ (Marshall) anzukreiden bereit sind. Scheck hat auf die Verwandtschaft der Sarabande mit derjenigen aus der c-Moll-Suite für Violoncello (BWV 1011) hingewiesen.⁴ Aber auch das reicht nicht aus, um eine frühere Entstehungszeit anzunehmen. In seinem Buch über „Johann Sebastian Bachs Kammermusik“⁵ hat Hans Vogt eingehend unsere Partita behandelt. Über die Sarabande sagt er:

„Weit holt die melodische Linie der folgenden Sarabande aus. Besonders der zweite Teil, nicht weniger als 30 Takte umfassend, ist aus divergierenden Elementen zusammengesetzt; der Spieler hat die nicht leichte Aufgabe, sie in eine Einheit zu binden. Er wird ein nicht zu breites Tempo zu wählen haben und sich im *Espressivo* nicht gehenlassen dürfen.“

Ob es sich um divergierende Elemente handelt oder um eine Ordnung besonderer Art, sei nun an Hand einer eingehenden Analyse untersucht.

Bachs Tanzsätze bilden einen wesentlichen Einbruch in die bei ihm noch sehr lebendige Fortspinnungstechnik. Aus den vorgeschriebenen Tanzfiguren ergibt sich eine Einteilung in 2 – 4 – 8 und mehr Takte, die er in seinen Suiten, die nicht

¹ Vgl. Bach-Symposium Marburg 1978, S. 54–59, sowie R. L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 211–213 und 223.

² *Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument*, BJ 1976, S. 35–57.

³ Mainz 1975, S. 182–192.

⁴ Ebd., S. 185, 192.

⁵ Stuttgart 1981, S. 226.

Sarabande

*) (10)

(15)

(17) (20)

(25)

(cresc.)

f

(30)

[tr] (35)

(40)

(45)

(46)

*) Takt (10)

Motiv: Umkehrung:



mehr zum Tanzen bestimmt sind, konsequent beibehält. Seine Sarabanden erreichen manchmal eine Länge von 16 und 24 Takten. Selbst in einer so komplizierten Sarabande wie der in der D-Dur-Partita (BWV 828), ist dieses Zahlenprinzip gewahrt. Die Sarabande für Flöte allein bildet die Ausnahme. Ihr Grundriß ist:

||: 4 – 6 – 6 :||: 4 – 6 – 8 – 6 – 6 :||

Dies sind 46 Takte ohne die Wiederholungen. Die Gruppe der ersten 4 + 4 Takte ist durch einen Zusatz von zwei Takten (9–10) erweitert. Diesem folgen 4 Takte mehr spielerischer Art⁶ mit scheinbar unabhängigen Sechzehntelfiguren und zwei weitere Takte (15–16), die wieder dem Tanz entsprechen. Was hier frei aussieht, ist aber thematisch gebunden. Es mag uns die Folge der drei diatonisch absteigenden Noten in Takt 6 auffallen. Sie findet sich auch in Takt 8 und, wenn wir rückwärts blicken, in Takt 4. Es handelt sich um den seltenen Fall eines zusätzlichen Motivs. Dies kommt in Bachs Flötenwerken auch im dritten Satz der g-Moll-Sonate für Cembalo und Flöte (BWV 1020) vor, eine Tatsache, die in der Diskussion über deren Echtheit eine Rolle spielen könnte. Wir finden das besagte Motiv weiter in den Takten 11 und 13, wenn wir die Anfänge jedes Viertels nehmen, aber auch in den jeweils drei ersten Noten der Sechzehntelgruppen. Wir können die ersten drei Noten des Satzes, wie auch deren Wiederkehr in Takt 5, als Umkehrung ansehen. In den ersten vier Takten des zweiten Teils ist unser Motiv unschwer im dritten als f–e–d und im vierten als c–h–a zu erkennen. Auf dem Höhepunkt des Satzes bringen die Taktanfänge (31–33) das Motiv als d–c–h. Der Takt vor der Reprise hat gis–fis–e. Ferner bringt Takt 38 h–a–gis. Wir können dieses Motiv noch in vielen kleinen Partikeln finden, wie aus den beigegefügteten Noten zu ersehen ist. Es stellt die Einheit her, die durch die Weitaufgänger des Stückes bedroht sein könnte.

Über diesem motivischen Gewebe steht eine dreiteilige Form. Erster und dritter Teil verlaufen ähnlich (1–16 bzw. 35–46). Im ersten wird auf dem Weg über die Dominante die Tonikaparallele erreicht, der dritte bleibt in der Tonika. Der zweite Teil (17–34) ist modulatorisch. Von der Tonikaparallele aus wird die Subdominante erreicht (21). Zwei Takte (21–22) werden in den beiden folgenden variiert (23–24). In zwei Takten wird nun, soweit dies einstimmig geht, die Subdominante gefestigt. Mit einer Wendung zur Dominante kommt der Höhepunkt (31–33), der dann abklingt. Beim Beginn des dritten Teils fallen die ersten vier Takte weg, es kommen gleich (5–6), doch darüber später.

So erfüllt diese Sarabande die Anforderungen einer viel später postulierten Sonatenform, aber auch die des vierteiligen harmonischen Grundrisses als t – tP – Mod – t.

Eine Rückkehr zum Anfangsthema ist in Bachs Tanzsätzen selten. Am nächsten kommt unserem Beispiel die schon erwähnte Sarabande der D-Dur-Partita BWV 828. Hier ist das zweite Thema aber mehr ein Codathema, und überdies entstand diese Partita Jahre später.⁶ Es fehlt vor allem der Kontrast zwischen beiden Themen. Er ist auch nicht deutlich in den gewöhnlich zitierten

⁶ Vgl. H. Hering, *Spielerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik*, BJ 1974, S. 44–69.

„Sonatenvorformen“ bei Bach herausgearbeitet, wie etwa im D-Dur-Präludium aus dem Zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Wir sehen die Form unserer Sarabande als eine Art Koinzidenz, oder besser als die „ad hoc“-Lösung eines Problems. Wir können uns nicht vorstellen, daß Bach so weit in die Zukunft gesehen und dann diesen Weg wieder verlassen hätte. Außerdem spielt sich alles hier auf kleinem Raum ab, wenn wir auch Ähnliches in einigen Menuetten Mozarts finden (KV 387 und 331) und ebenso bei Haydn.

Wir wollen uns die Gegensätzlichkeiten der sogenannten zwei Themen vor Augen halten. Wir sprachen vom spielerischen zweiten Thema und wollen jetzt das erste genauer betrachten. Dabei kehren wir zu Schecks Bemerkung über die Verwandtschaft der zwei Sarabanden zurück. Der Ursprung der Cello-Sarabande (c-Moll, BWV 1011), scheint in der ersten Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) zu liegen. Von dieser Arie schreibt Alfred Dürr,⁷ „daß man sie zum Ergreifendsten zählen möchte, das Bach geschrieben hat“. Man könnte dasselbe von der Cello-Sarabande sagen, deren Ähnlichkeit mit der Arie auffällt. Bach hat den Baß der sechsten Stufe, das „As“ in der Sarabande in die einstimmige Melodie miteinbezogen. Der sonst häufige Halbton über der Quinte (in Moll) ist hier nach unten gelegt. Die Tonverbindung h – c – as erzeugt eine besondere, man möchte sagen, tragische Wirkung. Mit dem „f“ im zweiten Takt können wir dasselbe in der Flöten-Sarabande beobachten. Man könnte versucht sein, anzunehmen, daß der Primäreinfall dieser Sarabande in c-Moll war. Das „As“ der Cello-Sarabande wird nicht nach unten aufgelöst, ist also als Baß des Sextakkordes der Subdominante anzusehen. Das eintaktige Motiv wird durch Ausweitung und Sequenzierung nach vier Takten zum Abschluß geführt.

(1) Kantate

(2) Cello

Im Flötenstück geht Bach einen anderen Weg: Das gewichtige „f“ gehört auch hier zur Subdominante. Das folgende „e“ ist keine Auflösung, sondern Tonika des Dominantakkordes, der bis zum f' als None führt. Hier wird das f' nur berührt, es wird prominent erst in Takt 5. Unser modernes Ohr nimmt zwar den Ernst der Cello-Sarabande auf, weniger aber die ähnliche Situation im Flötenstück. Nach der Entspannung durch Übergang zur Tonikaparallele (7–8) bringt Bach ein gegensätzliches, spielerisches Thema, also ein Gegengewicht und nicht ein „zweites Thema“ im späteren Sinne. Bei der „Reprise“ kehren die

⁷ Dürr KT, S. 462.

schwerwiegenden ersten vier Takte nicht zurück. Durch ihre Auslassung schafft Bach ein anderes Gleichgewicht. Statt der Erleichterung des Dur-Abschlusses, kann das zweite Thema jetzt in der Moll-Tonika bleiben.

Schmitz hat verschiedene Fehler im Text ausgemerzt. Sie waren die Folge von Schreib- oder Abschreibfehlern, wie sie vorkommen. Er hat die aufsteigende Tonleiter in Takt 10 mit dem Halt auf der letzten Note stengelassen, obwohl dies bei den Wiederholungen in den Takten 12, 40 und 42 nicht mehr vorkommt. Scheck hat schon erwähnt, daß der fragliche Takt den anderen anzupassen wäre. Bei Flötisten ist diese Korrektur schon längst üblich. Durch sie tritt das Motorische der Tonleiter in den Vordergrund, während in der überlieferten Fassung der Dominantseptakkord hervortritt, der die Tonikaparallele bestätigt, die aber schon seit zwei Takten feststeht. So tritt eine Unterbrechung der logischen Zielstrebigkeit ein, die durch die Korrektur wegfällt. Das sogenannte Original ist daher als Fehler anzusehen und zu verbessern.⁸

Uri Toeplitz (Tel Aviv)

⁸ A. a. O., S. 192.

Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer (BWV 1079):
Bemerkungen zum „Canon a 2 per Tonos“

I.

Wie keine andere kompositorische Tradition in der abendländischen Kunstmusik lenkt der Kanon das Interesse des Rezipienten auf die Handhabung der technischen Seite, also das „Wie“ seiner musikalischen Gestaltung. Die *ars canonica* verweist auf eine bewußte Kunstfertigkeit, in der ein Komponist seine handwerkliche Geschicklichkeit im Umgang mit dieser kontrapunktisch besonders anspruchsvollen Satztechnik zu beweisen versucht. Dieser Aspekt eines betont Konstruktiven in der musikalischen Form des Kanons bildete sich im Verlauf einer langen musikgeschichtlichen Entwicklung¹ heraus, die den Kanon schließlich im 18. Jahrhundert als kompositorisches Mittel obsolet erscheinen ließ – in einer Zeit also, in der der Kanon in der „Konstruktion dem neuen übersichtlichen Satzideal von Melodie und Begleitung“² zuwiderlief. In reservierter, ja ablehnender Weise wurde der Kanon auch von seiten der zeitgenössischen Musiktheorie diskutiert, wie dies etwa der Disput zwischen Johann Mattheson und Heinrich Bokemeyer³ zeigt, in dem Mattheson als ein „kritischer Vorkämpfer des galanten Stils“⁴ gegen den Kanon Stellung bezog⁵. Der Kanon als „Fundament“ und „Gipfel“ der Harmonik (so die Position Bokemeyers) vernachlässigte die *ars melodica*, indem „alles harmonische Kunstwerk nur secundo, die Melodie aber / primo loco stehen müsse“ (diese Einschätzung wird auch durch den anschließenden Sinnspruch zusätzlich erhärtet: „Eh die Harmonie erworben; Ist die Melodie verdorben“)⁶.

Diese Zuordnung von Kanon und Harmonie ist auch von anderen Theoretikern der Zeit, beispielsweise Marpurg, hervorgehoben worden: „Der Canon war ehemed unter anderen der Proberstein der harmonischen Geschicklichkeit“⁷. Ebenso spricht Marpurg von einem „Zwange der canonischen Schreibart“, dem die „Candidaten der Tonsetzkunst“ unterworfen waren, wollten sie ihre „Geschicklichkeit“ demonstrieren. Diese Verbindung von harmonischer

¹ Zur Geschichte des Kanons vgl. W. Blankenburg, Art. Kanon, Abschnitt C. *Der Kanon in der Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit*, MGG 7, Sp. 518 ff. (mit Literaturverzeichnis, Sp. 547 ff.); K.-J. Sachs, Art. Kanon, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967 (mit Literaturverzeichnis, S. 438), im folgenden zitiert Sachs, Kanon.

² R. Dammann, *Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“*, Mainz 1986 (im folgenden zitiert Dammann, Goldberg), S. 60.

³ Vgl. J. Mattheson, *Critica Musica I, Pars IV: Der Musicalischen Critik Vierter Theil/genannt: Die Canonische Anatomie <...>*, Hamburg 1723 (im folgenden zitiert Mattheson, Critic), S. 235–369.

⁴ Dammann, Goldberg, S. 60.

⁵ Eine Zusammenstellung der entsprechenden Polemiken Matthesons bei Dammann, Goldberg, S. 57 f.

⁶ Mattheson, Critic, S. 239.

⁷ Vgl. etwa F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753–1754, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1858 (redigiert von S. W. Dehn), im folgenden zitiert Marpurg, Abhandlung, S. 152.

Beispiel 1: BWV 1079, 3e, Canon 5. a 2 per Tonos

1 T. 1-10

3 4 5

6 T. 6 - 9: Modulation nach d-Moll

7 8

9 Neue Zieltonika d-Moll

10

Beispiel 2: "c-Moll-Version" zu BWV 1079, 3e

1 2

1 2

3 4 5

3 4 5

6 7 8

6 7 8

9 10

9 10

„Geschicklichkeit“ und kontrapunktisch kanonischer Kunstfertigkeit scheint von keinem anderen Komponisten so sehr in seinem Werk gemeistert worden zu sein wie von Johann Sebastian Bach:

„Dem anti-kanonischen Kurs seiner Zeit begegnet der unzeitgemäße Thomaskantor mit Fugen, Choralarbeiten und Kanons. Er stellt sich quer zum Strom seiner Umwelt, die ja auch Fugen nur noch am Rande – etwa im Kirchenstil – toleriert“⁸.

Neben den Goldberg-Variationen BWV 988 gilt vor allem das Musikalische Opfer BWV 1079 als einer der Höhepunkte im kanonischen Schaffen Bachs. In seiner zur Schau gestellten Kunstfertigkeit ist der Kanon besonders geeignet, als Hommage königlicher Würde zu dienen. Diesem Anspruch wird das Musikalische Opfer dadurch gerecht, daß es ein umfassendes Kompendium von möglichen Spielarten der Kanonbehandlung vorführt: „Canon a 2“ cancrizans (Nr. 1), Canon „a 2 per Motum contrarium“ (Nr. 3), Canon „a 2 per Augmentationem, contrario Motu“ (Nr. 4), „Fuga canonica in Epidiapente“ (Nr. 6).

Die auffälligste kompositorische Gestalt innerhalb dieser Gruppe weist der Kanon Nr. 5, Canon „a 2“ per Tonos auf (siehe Beispiel 1). Er moduliert nach je acht Takten in den nächsthöheren Ganzton (T. 1–9, T. 9–18 etc.), und dieser ungewöhnliche formale Verlauf hat zu den verschiedensten Deutungen in der Literatur geführt, von denen hier zwei besonders exponiert scheinende genannt seien: Ursula Kirkendale, *The Source for Bach's Musical Offering*⁹, sowie Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*¹⁰.

II.

Ursula Kirkendale gründet ihre Interpretation des Musikalischen Opfers auf die Annahme, daß Bach in seiner musikalischen Gestaltung eine bewußte Analogie zur *Institutio Oratoria* von Marcus Fabius Quintilianus gesucht habe¹¹. Die Autorin verbindet jedes der Werke aus dem Musikalischen Opfer mit rhetorischen Aussagen der quintilianischen Vorlage, mit dem Anliegen, in der Musik die entsprechenden rhetorischen Haltungen nachzuweisen. So wird beispielsweise dem ersten Ricercar aus dem Musikalischen Opfer das Exordium I gegenübergestellt:

„The function of both types of exordium, as formulated by Cicero and repeated in virtually all later treatises on rhetoric, was to make the listener ‚benevolum, attentum, docilem‘ (Quintilian IV. i. 5, from Cicero, *De inventione*, I. XV, 20). With a fugue, traditionally exemplifying the ‚learned style‘, Bach fittingly expresses the idea of ‚instruction‘ contained in ‚docilis‘ (from *docere*)“¹².

⁸ Dammann, Goldberg, S. 59.

⁹ U. Kirkendale, *The Source for Bach's Musical Offering*, JAMS 33, 1980, S. 88–141, im folgenden zitiert Kirkendale, *Offering*.

¹⁰ D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, Hassocks/Sussex 1979. Zitiert wird nach der deutschen Übersetzung *Gödel, Escher, Bach. Ein Endlos Geflochtenes Band*, 12. Aufl., Stuttgart 1989 (im folgenden zitiert Hofstadter, *Gödel*).

¹¹ Kirkendale, *Offering*, S. 95 ff.

¹² Ebd., S. 96.

Für den Canon 5. a 2 per Tonos wird von Kirkendale auf die „evidentia“ verwiesen:

„Evidentia is thus the last of the five qualities which Quintilian recommends here: ‚In the narratio, palpability ... is indeed a great virtue, when some truth must not only be told, but also be displayed in an certain way‘. [...] Could Bach have made the evidentia more palpable than he does in this canon? The thema regium rises from key to key like reliefs on a triumphal column which twist higher and higher and can be seen from all sides until their figures transcend the limits of human eyesight“¹³.

Sicherlich kann die Analogie von „aufsteigender Kanonlinie / wachsender Ruhm des Königs“ als Ausdruck einer *evidentia* verstanden werden. Dagegen wirkt die Gegenüberstellung der der *evidentia* zugeordneten rhetorischen Formel „ex accidentibus“, in ihrem Sprachspiel auf musikalische „Akzidentien“ abzielend, in der Begründung überzogen:

„By the fourth repetition almost every note is chromatically altered, fitting perfectly Quintilian’s statement that evidentia can be achieved ‚ex accidentibus‘ (VIII.iii.70)“¹⁴.

III.

Auf ganz andere Weise interpretiert Douglas R. Hofstadter den Canon 5. a 2 per Tonos: er wird zum Träger einer Analogie im großen Stil, die universale Beziehungen zwischen Mathematik, Musik und Malerei aufzuzeigen versucht. Hofstadter begeistert sichtlich das, was Christoph Wolff als „Grenzfall“ wie folgt umschrieben hat:

„Als modulierender Kanon führt dieser ganztonweise aufsteigend von c-Moll [...] nach c-Moll, allerdings eine Oktave höher. Er könnte sich theoretisch unendlich weiter ‚hochschrauben‘, um schließlich die Grenzen des konventionellen Tonraumes zu durchbrechen (konsequenter canon infinitus¹⁵). Nun ist jedoch das Ziel vom modulatorischen Standpunkt aus gesehen bereits nach dem Durchmessen der ersten Oktave erreicht, und somit fände der Satz beim Erreichen des c-Moll in der oberen Oktave ein natürliches Ende als endlicher Kreiskanon“¹⁶.

Trotz der Möglichkeit zu einer unendlichen Fortführung gelangt der Kanon immer wieder an seinen Ausgangspunkt der c-Moll-Tonika zurück. Hierin sieht Hofstadter ein paradox anmutendes Verhalten, da er die Gestaltung der harmonischen Folge nicht begreift:

„Sukzessive Modulationen führen das Ohr in immer weiter entfernte Gebiete der Tonalität, so daß man nach einigen Modulationen erwarten würde, sich hoffnungslos weit von der Ausgangstonika entfernt zu haben. Und doch ist, *wie durch ein Wunder*¹⁷ nach genau sechs solchen Modulationen die ursprüngliche Ausgangstonika c-Moll wieder erreicht“¹⁸.

¹³ Ebd., S. 108.

¹⁴ Ebd., S. 108.

¹⁵ Vgl. Sachs, Kanon, S. 436. Zitat: „Ein Zirkel-Kanon (Canon infinitus oder perpetuus) liegt vor, wenn die Stimmen in ihrem Anfang münden und somit theoretisch unendlich sind“. Der modulierende Zirkel-Kanon knüpft im Gegensatz dazu nicht an der Ausgangstonika an, sondern moduliert in eine neue Zieltonika.

¹⁶ NBA VIII/1 (Kanons, Musikalisches Opfer) Krit. Bericht (C. Wolff), Kassel 1976 (im folgenden zitiert Wolff, Krit. Bericht), S. 110.

¹⁷ Hervorhebung vom Verf. ¹⁸ Hofstadter, Gödel, S. 12.

Der Kanon entfernt sich von der anfänglichen Tonika – und kehrt dennoch für Hofstadter überraschend zur Ausgangstonika zurück. Dieses räumliche Modell einer Bewegung, die sich scheinbar immer weiter von ihrem ursprünglichen Ausgangsort entfernt, um dann unerwartet im Zielpunkt an eben diesen Ausgangsort zurückzukehren, ist für Hofstadter die bestimmende Analogie für Malerei, Mathematik und Musik: die optischen Täuschungen des Graphikers Maurits Cornelis Escher (die Bewegung simulieren und trotzdem an ihren Ursprung zurückkehren), das Epimenides-Exemplum in der Logik¹⁹ (das ständig zwischen seinen beiden Prämissen pendelt: Lügner / sagt Unwahrheit) sowie der Canon 5. a 2 per Tonos (mit seiner steten Rückkehr zur Ausgangstonika).

IV.

Für eine Beurteilung der weitausholenden Deutungen von Kirkendale und Hofstadter scheint es geboten zu sein, den formalen Aufbau des Werkes einer genaueren analytischen Betrachtung zu unterziehen. Den Schlüssel zu einem adäquaten Verständnis der Komposition liefert das im Widmungsexemplar des Originaldruckes für Friedrich II. handschriftlich eingetragene Dedikationsmotto: *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*: Wie die Modulation steigt, so möge es auch der Ruhm des Königs tun. Mit diesem allegorischen Sinnspruch versieht Bach seinen Dedikationskanon, und dieser „enge Sinnbezug zwischen der musikalischen Gestaltung der Kanons und dem Ruhm des Monarchen“²⁰ verleiht dem Kanon einen ostentativen Repräsentationscharakter. Der formale Aufbau spiegelt die bildhafte Huldigung zur Ehre des Königs wider. Der dreistimmige strenge Intervallkanon²¹ enthält in der Oberstimme das variierte Thema Regium und in den beiden Unterstimmen den Kanon im Quintabstand. Der Schlußteil der achttaktigen Phrase moduliert in den jeweils folgenden nächsthöheren Ganzton (in T. 9 wird also nicht die Tonika c-Moll erreicht, wie das bei einem die Ausgangstonika währenden Canon perpetuus zu erwarten gewesen wäre), wodurch sich das Werk als ein modulierender Zirkelkanon²² entpuppt: das Stück durchwandert die Ganztonleiter (c' – d' – e' – fis' – gis' – b' – c'') – es wird also auf verschiedenen Tonstufen transponiert wörtlich wiederholt.

Der harmonische Plan bei der Gestaltung dieser Wiederholungen basiert auf einer Stufenfortschreitung der großen Sekunde, was auch die Akzidentienvorzeichnung verdeutlicht²³.

¹⁹ Das Epimenides-Exemplum ist das klassische Paradox der Aussagenlogik: „Der Lügner sagt: ‚Alles, was ich sage, ist falsch.‘“ Dieser Satz ist im Sinne der Aussagenlogik nicht eindeutig als wahr oder falsch zu bestimmen.

²⁰ Wolff, Krit. Bericht, S. 106.

²¹ Im strengen Intervallkanon setzt die zweite Stimme in einem bestimmten Intervall ein (hier die Quinte), und transponiert in diesem Abstand jeden Ton der vorgegebenen Kanonstimme.

²² Vgl. Fußnote 15.

²³ Wolff, Krit. Bericht, S. 112. Zitat: „Canon 5, 6 und 9 weichen in ihrer Tonartvorzeichnung von den übrigen Sätzen ab, indem sie kein oder nur ein *b* notieren. Stattdessen werden die Akzidenzien vor die betreffenden Noten gesetzt. Dies muß als eindeutiges

Für die tonale und harmonische Gestaltung des Kanons stellt sich das Problem, innerhalb dieser achttaktigen Phrase in eine von der Tonika aus harmonisch entferntere Region zu gelangen (nach d-Moll im c-Moll-Kontext der ersten Periode, nach e-Moll im d-Moll-Kontext der zweiten Periode ab T. 9, etc.). Dieser harmonische „Fahrplan“ (mit dem harmonischen Ziel d-Moll, dann e-Moll etc.) muß mit den melodischen Vorgaben des Thema Regium, also den melodischen „Pfundnoten“, die nicht durch Umspielungsfiguren modifiziert werden, in Einklang gebracht werden. Dieses Problem wird in dem Werk dadurch gelöst, daß die entscheidende Modulation in den nächsthöheren Ganzton nicht erst am Schluß der achttaktigen Phrase, sondern schon in T. 6 vollzogen wird. Die Melodieführung $d' - cis' - b - a - d'$ (statt $d' - c' - h - as - c'$ bei einem c-Moll in T. 7) bereitet die neue Zieltonika d-Moll in T. 9 vor. Ebenso wird der eigentlich erwartete Stimmenverlauf $f' - es' - d'$ des ursprünglichen Thema Regium in T. 7/8 in $g' - f' - e'$ verändert. Der ganze Komplex von T. 7 bis T. 10 bildet so die Transposition einer c-Moll-Passage nach d-Moll. Im Original findet sich diese c-Moll-Passage, nach dem Durchlauf des Kanons durch alle Stimmen, in T. 47 vor, wo die sechste Periode in b-Moll wieder die anfängliche Tonika c-Moll erreicht.

Der Canon a 2 per Tonos spiegelt also in seiner äußeren formalen Anlage das Dedikationsmotto wider: der modulatorische Aufstieg als ein allegorisches „Nach-Oben-Weisen“ – zur Ehre des Monarchen. In diesem Sinne könnte auch ein weiteres Detail in den Kanonstimmen als eine königliche Huldigung verstanden werden: der durch die Sechzehntelnoten hervorgehobene fanfarenhafte Gestus der aufsteigenden Dreiklangslinie in T. 1 und 2. In keinem der anderen Kanons im Musikalischen Opfer, die lateinische Sinnsprüche enthalten, läßt sich eine vergleichbare bildhafte Analogie zwischen Text und Musik aufzeigen (Canon „4. a 2 per Augmentationem, contrario Motu: *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*“²⁴, sowie die beiden Rätselkanons „Canon 9. a 2“ und „Canon 10. a 4: *Quaerendo invenietis*“²⁵).

Für die kompositorische Umsetzung dieser Analogie von Text und Musik drängt sich die in der Einleitung angesprochene Frage nach der „Geschicklichkeit“ auf. War die Komposition eines solchen modulatorischen Zirkelkanons im Verhältnis zu den anderen Kanons mit besonderen konstruktiven Schwierigkeiten verbunden? Oder existierte ein die Komposition vereinfachendes Hilfsmittel (etwa in Form einer Vorlage eines gewöhnlichen, die Ausgangstonika wahrenden Canon Perpetuus, von dem aus das Einrichten der geänderten Modulation in T. 6 erfolgen konnte)? Eine Beantwortung dieser Fragen ist natürlich vom objektiven Quellenbefund her nicht möglich, da keinerlei Aufzeichnungen zum Entstehungsprozeß des Werkes überliefert sind²⁶. Trotzdem soll hier eine vorsichtige Beurteilung dieses Themenkomplexes versucht werden:

Zeichen für die reale Führung der Comes-Stimme gewertet werden. Denn die normale Vorzeichnung von drei *b* hätte zu zahlreichen Akzidenzien-Konflikten geführt.“

²⁴ Wie die Bekanntheit, so möge auch das Glück des Königs wachsen.

²⁵ Suchet, so werdet ihr finden (Mt. 7, 7).

²⁶ Vgl. dazu Wolff, Krit. Bericht, S. 70.

Die Frage nach einer besonderen, zu bewältigenden Schwierigkeit bei der Komposition des modulatorischen Zirkelkanons (gegenüber einem die Ausgangstonika c-Moll wählenden Canon perpetuus) kann verneint werden: das Einrichten der harmonischen Folge in T. 6 nach d-Moll wird einem Komponisten vom Range Bachs sicherlich keine größere Mühe bereitet haben als eine Modulation nach c-Moll (unabhängig davon, ob ein Canon perpetuus als c-Moll-Vorlage existiert hat oder nicht: Bach wird sich zumindest in T. 6 mit dem Gedanken einer geänderten Modulation beschäftigt haben müssen, da ja das Thema Regium in seiner Schlußbildung a priori die Vorgabe einer c-Moll-Schlußwendung enthält).

Mit Hinweis auf die Tradition warnt auch Marpurg grundsätzlich davor, den modulatorischen Zirkelkanon als kompositorische Leistung zu überschätzen:

„Indessen darf keiner von unsern heutigen Tonkünstlern auf die Erfindung eines solchen Canon sich etwas zu gute thun, ohne das Publicum zu täuschen. Vom Agostino Bendinelli²⁷ weiss man, dass er schon vor mehr als hundert Jahren einen Canon und zwar von vier Stimmen verfertigt hat, welcher immer nach dem Ende eine Secunde höher als vorher anfängt, während zwei Stimmen noch im vorigen Tone modulieren [...]. Man braucht übrigens nur die Werkmeister'schen²⁷ Schriften, besonders die sogenannte *Harmonologiam musicam* zu lesen, um zu sehen, daß solche Canons schon lange in Deutschland bekannt waren“²⁸.

Dem steht sein Urteil vom „Canon über oder unter einen festen Gesang“ entgegen, die er zu den „schwersten Gattungen der canonischen Schreibart“²⁹ zählt:

„In den verschiedenen contrapunctischen Ausarbeitungen J. S. Bach's²⁷ über das von dem Könige von Preussen, Friedrich II.²⁷ ihm aufgegebene Thema in C moll, die man gestochen haben kann, findet man einige solche Canons, endliche und unendliche mit einer begleitenden Stimme, die für Muster zu nehmen sind“³⁰.

Hat nun möglicherweise ein die Ausgangstonika c-Moll wählender Canon perpetuus existiert? Ob Bach eine solche Vorlage benutzt hat, von der aus die geänderte Modulation erfolgte, ist wie schon erwähnt, nicht zu klären. Eine solche Vorlage ist aber durchaus denkbar (siehe Beispiel 2), und die Gegenüberstellung mit einer solchen Version scheint für die Werkbetrachtung sinnvoll zu sein, um die Modulation in T. 6 im Original in ihrer kompositorischen Umsetzung besser begreifen zu können.

Gegenüber dem Original sind folgende Takte geändert: T. 4/5 der Baßstimme, T. 5/6 der Mittelstimme sowie die Angleichung der Oberstimme in T. 6 (T. 6 der Baßstimme sowie T. 7ff. in allen drei Stimmen zeigt die oben angesprochene Transposition des Originals von d-Moll nach c-Moll). Die Änderungen sind nur geringfügiger Natur: die äußere Form ist bis auf wenige Änderungen beibehalten (Baßstimme: T. 4, zweite Zählzeit, zwei Achtel statt einer Viertel; T. 5, dritte Zählzeit, eine Achtel statt zwei Sechzehnteln, vgl. analog zur Mittelstimme), und entsprechend dem geänderten harmonischen Verlauf sind einige wenige Tonstufen zu ändern.

²⁷ Im Original gesperrt.

²⁸ Marpurg, Abhandlung, S. 157.

²⁹ Ebd., S. 189.

³⁰ Ebd., S. 191.

Im Vergleich zu den anderen Kanons im Musikalischen Opfer wäre diese Version, als ein die Ausgangstonika wahrer Canon perpetuus, in der relativ einfachen kontrapunktischen Gestaltung etwa dem Canon 2. „a 2 Violini in unisono“ zuzuordnen: vor diesem Hintergrund erscheint das Konzept des modulatorischen Zirkelkanons im Original mit einfachsten Mitteln realisiert zu sein. Oder, um das Bild erneut aufzugreifen, der Canon 5. a 2 per Tonos ist mit einer „Geschicklichkeit“ gearbeitet, die aus der „Vorgabe“ (zumindest der des Thema Regium) mit einfachen Mitteln ein staunenswertes Werk geschaffen hat.

Der geistvolle Witz dieser Komposition muß vielleicht auch in der Reihenfolge der Kanons im Musikalischen Opfer gesehen werden. Christoph Wolff weist auf die Möglichkeit hin, daß wahrscheinlich zunächst nur die ersten sechs Kanons geplant waren:

„Diese Satzgruppe demonstriert ein theoretisches Schema, nämlich das satztechnische Fortschreiten ‚de canone ad fugam‘, das zu Bachs Zeiten als kompositorisches Konzept umstritten war“ [gemeint ist der Disput Mattheson verso Bokemeyer³¹]³².

In dieser auf sechs Stücke beschränkten Reihenfolge wird der Canon 5. a 2 per Tonos, als Endstück vor dem „Höhepunkt“ der kanonischen Fuge, in seiner Gewichtung zusätzlich unterstrichen.

V.

Die Analyse des Canon 5. a 2 per Tonos zeigt, daß seine besondere Form auf einer im Grunde einfachen harmonischen Wendung beruht – ein kompositorischer „Kniff“, der eine bildhafte Analogie von Text und Musik vermittelt. Diese Analogie, in ihrem semantisch eindeutigen Bezug von modulatorischem Zirkelkanon und lateinischem Sinnspruch, stellt das verbindliche Maß für alle späteren Betrachtungen dar, die sich mit dem möglichen Gehalt des Werkes auseinandersetzen. Hierzu gehören auch die Deutungen von Kirkendale und Hofstadter, deren Gegensatz aus rhetorischem Programm eines Quintilian und mathematischem Ideengut des 20. Jahrhunderts kaum größer zu denken ist. Zusammengefaßt lassen sich gegen diese beiden Deutungen die folgenden Einwände anführen:

a) Kirkendale:

Die von Kirkendale aufgestellte Analogie von musikalischem Verlauf und rhetorischer „Haltung“ der Musik für das Musikalische Opfer insgesamt überzeugt längst nicht so, wie es der Katalog im Anhang ihres Aufsatzes (ab S. 138 ff.) mit einer zusammenfassenden Gegenüberstellung Musikalisches Opfer / Institutio Oratoria glauben machen will. Die musikalischen Zuordnungen können aufgrund ihres allgemeinen Charakters auch auf andere, von einem quintilianischen „Einfluß“ her unberührte Werke dieser Zeit stimmig bezogen werden. Hierbei ist vor allem die *evidentia* als eine Allerweltsformel aufzufassen, die sich als eine bildhafte Analogie ebensogut in einem Vokalwerk mit einer

³¹ Vgl. Fußnote 3.

³² Wolff, Krit. Bericht, S. 106.



entsprechend anschaulich musikalischen Illustrierung des Textes „nachweisen“ ließe. Zudem sollte die Vermutung Christoph Wolffs Beachtung finden, daß die vier letzten Kanons wahrscheinlich aus dem pragmatischen Grund komponiert wurden, um das vorhandene Platzangebot auf den Druckplatten zu nutzen³³. Auch diese Überlegung würde der Idee einer ausschließlich auf eine quintiliane Analogie sich beziehenden Konzeption vonseiten Bachs zuwiderlaufen.

b) Hofstadter:

Die Analogie der stets an ihren Ursprung zurückkehrenden Bewegung kann für den Canon 5. a 2 per Tonos nicht als paradox (im Sinne eines unerklärlichen Gebahrens) bezeichnet werden, denn das Wiedererreichen der c-Moll-Tonika folgt ja einem durchaus nachvollziehbaren Plan (Stufenfortschreitung der großen Sekunde). Das Wiedererreichen der Tonika führt zu keinem vergleichbaren „Kurzschluß“, wie es etwa die optischen Täuschungen in ihrer Darstellung eines geometrisch Unmöglichen leisten, wenn etwa ein abwärts fließender Wasserfall am Ende seines Weges wieder den höheren Anfangspunkt erreicht. Da Hofstadter aber den harmonischen Plan des Canon 5. a 2 per Tonos nicht begreift (... „wie durch ein Wunder“ ...), setzt er die Möglichkeit der unendlich aufsteigenden Kanonlinie in einen irrigen Bezug zu der unendlichen Wiederholbarkeit der paradoxen Bewegung in den Bildern Eschers (beziehungsweise zu dem ewigen Hin- und Herpendeln der zwei Prämissen im Epimenides-Exemplum). Seine Analogie beschränkt sich daher auf eine rein äußerlich bestehende geometrische Ähnlichkeit, die für zahlreiche geometrische Figuren mit vergleichbaren Eigenschaften wie Kreis, Spirale oder Lemniskate zutrifft. Summa summarum erweist sich Hofstadter in seinen musikanalytischen Ausführungen wenig überzeugend, und sein Experiment, eine Art von „Weltformel“ mittels eines geometrischen Emblems skizzieren zu wollen, muß zumindest für die Musik als unzulässig betrachtet werden.

Der in der Analyse gewonnene Eindruck von Sparsamkeit der satztechnischen Mittel zur Durchführung eines kompositorisch „Besonderen“ kontrastiert stark zu den aufwendigen Analogiebemühungen Kirkendales und Hofstadters. Ihre Deutungen erinnern an jene Art von Überinterpretation des Bachschen Werkes, für die schon Friedrich Blume im Hinblick auf theologisch-zahlenspekulative Ansätze zu recht monierte, daß „Bach, aller seiner Vielschichtigkeit unerachtet, kein verhindefter Pfarrer oder Mathematiker, sondern Musiker gewesen ist“³⁴. In diesem Sinne könnte dem lateinischen Sinnspruch des Canon 5. a 2 per Tonos ein weiteres Motto als Warnung vor einer zu plakativen Werkdeutung hinzugefügt werden: *Habentibus symbolum facilis est transitus*. Jenen, die das Symbol haben, fällt der Übergang leicht³⁵.

Joachim Brügg (Göttingen)

³³ Ebd., S. 106.

³⁴ F. Blume, Art. Johann Sebastian Bach, MGG 1, Sp. 1031.

³⁵ J. D. Mylius, *Philosophia reformatata continens libros binos*, Frankfurt a. M. 1622.



Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge

In den „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit“, einer Berliner literarischen Zeitschrift, erschien am 7. Mai 1751 ein ausführlicher Aufruf zur Subskription der Druckausgabe der „Kunst der Fuge“ Johann Sebastian Bachs.¹ Bei diesem Text dürfte es sich um das „Avertissement“ handeln, das in den „Leipziger Zeitungen“ vom 1. Juni 1751 erwähnt und zusammengefaßt wiedergegeben wurde:

„Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von der Kunst der *Fuga* in 24. Exempeln, entworfen durch Joh. Seb. Bach, ehemaligen Capellmeister und Music-Director zu Leipzig, in den meisten und vornehmsten Buchhandlungen Teutschlands Avertissements zu haben. Es wird auf dieses Werk, welches in denen Avertissements genauer beschrieben, in den vornehmsten Buchhandlungen wie auch in Leipzig bey der Frau Wittbe Bachin, in Halle bey dem Hrn. Music-Director Bach, in Berlin bey dem Königl. Cammer-Musicus Bach, und in Naumburg bey dem Organist Altnicol, 5. thlr. Pränumeration angenommen, weil das Werk auf die 70. Platten beträgt, und also viele Unkosten dazu erfordert werden. Der Pränumeration-Termin darauf ist bis künftige Leipziger-Michaelis-Messe, und wird alsdenn das Werk ohne fernern Nachschuß gegen den Schein ausgeliefert werden.“²

In dem nun vorliegenden Avertissement wird die Kunst der Fuge eingehend und kenntnisreich beschrieben. Als Verfasser dieses Subskriptionsaufrufes kommt eigentlich nur Carl Philipp Emanuel Bach in Frage. Ihm war ein gesunder Geschäftssinn eigen, und so ging er – mit aller Vorsicht – das Wagnis ein, das seit etwa 1740 entstandene, teils im Manuskript, teils im Notenstich vorliegende Werk seines Vaters in einem kostspieligen Druck herauszugeben.

Berlin.

Die Erben des großen Componisten, weyland Herrn *Johann Sebastian Bachs*, ehemaligen Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsis. Capellmeisters, und Musikdirectors in Leipzig, sind entschlossen, ein von ihm im Manuscript hinterlassenes Werk der Vergessenheit zu entreissen, und unter der Aufschrift: *Die Kunst der Fuge, in 24 Exempeln entworfen durch Johann Sebastian Bach, ehemahligen Capellmeister, und Musikdirector in Leipzig*, herauszugeben. Durch den Mangel an wohlausgearbeiteten Exempeln ist das Geheimniß der Fuge zeithero sehr sparsam fortgepflanzt worden. Viele große Meister hielten oft aus Eifersucht damit zurücke. Diejenigen, die einen Trieb hatten, einige Einsicht darinne zu erlangen, musten es ihnen gleichsam abhören. Wenn die Regeln, die man uns dazu ertheilte, auch gut und hinlänglich waren, so fehlte es dabey an nöthigen Exempeln. Man weiß aber, wie fruchtloß ein Unterricht ohne Exempel ist, und die Erfahrung zeigt, was man für einen ungleich größern Vortheil aus practischen Ausarbeitungen, als aus magern theoretischen Anweisungen ziehet. Gegenwärtiges Werck, welches wir dem Publico

¹ *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*. Berlin. 2, 1751, S. 145f. (Nr. 19, 7. Mai). Exemplare sind in den Bibliotheken von Halle/S., Jena, Straßburg und Schwerin vorhanden.

² *Leipziger Zeitungen*, 1751, S. 344 (II. Stück, XXIII. Woche, 1. Juni). Vgl. Dok III, Nr. 639.



ankündigen, ist durchaus practisch, und leistet dasjenige in der That, was viele geschickte Männer zeithero in ihren Schriften vorgetragen haben. Es ist für einen Kenner genug, daß er weiß, daß es von dem berühmten Bach zu Leipzig, dessen vor einiger Zeit erfolgtes Ableben den Verehrern wahrer Verdienste noch lange empfindlich seyn wird, herrühret. Wer sich einigermassen von dem, was in der Kunst möglich ist, und wie weit die Stärke der Ausübung gehen kann, einige Begriffe zu machen im Stande ist, und wer ursprüngliche Gedancken und eine von der gemeinen Art entfernte sonderbare Durchführung derselben verlangt, dem wird hierdurch völlige Gnüge geschehen. Diejenigen Fugen sind zur Zeit noch sehr selten, wo kein ohngefährer Zufall an der Verbindung der Noten Theil hat, wo keine Note umsonst da stehet, sondern wo jede in der künstlichsten Nachahmung ihren Grund hat. Man glaubet nicht zu viel zu sagen, wenn man dieses Werck ein vollständiges Werck heißet, weil es alle mögliche gute Arten von Fugen und Contrapuncten enthält, zweystimmige, dreystimmige, vierstimmige, mit einem, mit zweyen und mehrern Hauptsätzen, umgekehrte, durch die Gegenbewegung, durch die Vergrößerung, durch die Verminderung, in der Octave, in der Decime, in der Duodecime, Zirkel-Gesänge, oder Canones von allerhand Gattungen etc. Alle diese unterschiedenen Fugen sind über *eben denselben Hauptsatz, aus eben demselben Tone*, und zwar aus dem *D moll* oder dem *D La Re* über die *kleine Tertz* gesetzt. Daß dergleichen Werck, wo die gantze Lehre von Fugen so ausführlich über einen einzigen Satz durchgearbeitet worden, noch nirgends zum Vorschein gekommen, werden diejenigen bekennen, die die Geschichte der Tonkunst wissen. Da darinnen alle Stimmen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andere ausgearbeitet ist: So ist jede Stimme besonders auf ihr eigenes Systema gebracht, und mit ihrem gehörigen Schlüssel in der Partitur versehen worden. Was man aber für besondere Einsichten in die Setz-Kunst, so wohl in Ansehung der Harmonie, als Melodie, durch Anschauung guter Partituren erlange, bezeigen diejenigen mit ihrem Exempel, die sich darinn hervorzuthun das Glück gehabt haben. Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet. Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drey Sätzen, wo der Verfasser bey Anbringung des dritten Satzes seinen Namen Bach ausgeführet hat. Den Beschluß macht ein Anhang von einem vierstimmig ausgearbeiteten Kirchen-Choral, den der seelige Verfasser in seinen letzten Tagen, da er schon des Gesichtes beraubt war, einem seiner Freunde in die Feder dictiret hat. Da dieses Werck an die 70 Kupferplatten in Folio enthält, und folglich viele Unkosten dazu erfordert werden: So wird darauf Vorschuß angenommen. *Selbiger dauret von itzo an biß zur Leipziger Michaels-Meße, und wird in den vornehmsten Buchhandlungen Deutschlands mit 5 Rthlr. postfrey entrichtet.* Nach der Zeit wird das Werck nicht unter 10 Reichthalern verkauft werden. Die Exemplare werden nach Ablauf des zum Vorschuß gesetzten Termins sofort ohne allen Nachschuß und weitere Unkosten an die Herren Subscribenten, gegen Zurückgebung des Scheines, den sie auf den Vorschuß erhalten haben, ausgehändiget. Die Herren Unternehmer machen sich anheischig, an dem äuserlichen, was den Stichel, den Druck und das Papier betrifft, nichts zu sparen, sondern auch hierin dem Publico genug zu thun. In der *Haude und Spenerischen* Buchhandlung wird Vorschuß darauf angenommen.³

Bis Michaelis 1751 konnte das Werk subskribiert werden; hierzu mußte ein Vorschuß in Höhe von fünf Reichstalern geleistet werden. Die Subskribenten erhielten das gedruckte Werk⁴ wohl im Laufe des Spätherbsts 1751, „ohne allen

³ Siehe oben Fußnote 1. Druckfehler nach „wahrer Verdienste“: nach (statt noch).

⁴ Vgl. dazu Dok III, Nr. 645 und H. G. Hoke, *Zu Johann Sebastian Bachs „Die Kunst der Fuge“*, Leipzig 1979, S. 26.

Nachschuß und weitere Unkosten.“ Über die Zahl der Subskribenten und die Verkäufe in den Buchhandlungen fehlt jeglicher Hinweis. Vermutlich konnte das Werk im Laufe des Winterhalbjahres an vielleicht ein Dutzend Subskribenten und vereinzelt im Buchhandel – dort zum Preis von mindestens zehn Reichsthalern – abgesetzt werden.

Eine zweite Auflage des Druckes der Kunst der Fuge wurde im Frühjahr 1752 vorbereitet. Während der Leipziger Ostermesse, also in den ersten Apriltagen, verfaßte der Berliner Musikgelehrte Friedrich Wilhelm Marpurg, der mit C. Ph. E. Bach befreundet war, für die zweite Auflage – es war lediglich eine Titelaufgabe – einen Vorbericht.⁵ Zu Beginn des Monats Mai wurden die Exemplare der zweiten Auflage ausgeliefert.⁶

Daß C. Ph. E. Bach als Verfasser des Subskriptionsaufrufes anzusehen ist, erklärt sich auch aus seinen Beziehungen zu den Herausgebern der „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit“. Diese Zeitschrift wurde im Jahre 1750 von Johann Georg Sulzer und Karl Wilhelm Ramler gegründet. Sulzer, 1724 in Zürich geboren, kam 1747 als Lehrer der Geometrie an das Joachimsthaler Gymnasium in Berlin.⁷ Friedrich der Große von Preußen nahm Sulzer, der auch als Erzieher des Prinzen von Preußen fungierte, in die Akademie der Wissenschaften auf. Diesen Umständen ist es zuzuschreiben, daß Sulzer den Titel seiner neuen literarischen Zeitschrift mit den Epitheta „Mit Genehmigung der Königl. Academie der Wissenschaften“ und „Mit Königlicher Freiheit“ schmücken durfte. Mitgründer der Zeitschrift war der Dichter Karl Wilhelm Ramler.⁸ Beiträge steuerten in den ersten Monaten der Jurist Lucas Friedrich Langemack⁹ und der Theologe Johann Georg Suero¹⁰ bei.

Den Anstoß zur Gründung dürfte der Schweizer Literaturtheoretiker Johann Jacob Bodmer gegeben haben.¹¹ Die Zeitschrift war zum Teil eher populär gehalten; in seiner Mannigfaltigkeit kam das aufgeklärte Blatt bezüglich Inhalt und Gestaltung ziemlich uneinheitlich daher. Es betrat nahezu alle Wissensgebiete: Theologie, Philosophie, schöne Wissenschaften, Geographie, Medizin, Astronomie, Technik, Architektur und (selten) Musik.

⁵ Dok III, Nr. 648. Vgl. dazu Hoke, a. a. O., S. 26.

⁶ Dok III, Nr. 649. Im September 1756, anlässlich der Verkaufsausschreibung der Kupferplatten, berichtete C. Ph. E. Bach von dreißig verkauften Druckexemplaren. (Dok III, Nr. 683). Vermutlich bezieht sich diese Zahl auf beide Auflagen zusammen.

⁷ Über Johann Georg Sulzer vgl. ADB 37, S. 144–147; J. C. Mörikofer, *Die Schweizerische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1861, S. 248 ff.; L. Geiger, *Berlin 1688–1840. Geschichte des geistigen Lebens der preussischen Hauptstadt*, I/1, Berlin 1892, S. 537–539; A. Tumarkin, *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer*, Frauenfeld und Leipzig [1933].

⁸ Über Karl Wilhelm Ramler vgl. ADB 27, S. 213–215; *Nationalbibliothek der Deutschen Classiker*, Bd. 57, Hildburghausen und New York [um 1846]; C. Schüddekopf, *Karl Wilhelm Ramler bis zu seiner Verbindung mit Lessing*, Dissertation, Leipzig und Wolfenbüttel 1886.

⁹ Über Lucas Friedrich Langemack vgl. ADB 17, S. 655.

¹⁰ Über Johann Georg Suero vgl. ADB 37, S. 113 f.; Schüddekopf, a. a. O. (vgl. Fußnote 8), S. 24.

¹¹ Vgl. Schüddekopf, a. a. O., S. 30 f. Weitere Literatur dazu siehe Fußnote 12.

Es ist zwar nicht erwiesen, aber durchaus denkbar, daß auch der junge Theologe Johann Georg Schultheß, der wie Sulzer gleichsam im Solde Bodmers stand und im Jahre 1749 nach Berlin entsandt worden war, an der Gründung und Herausgabe der bei Haude und Spener verlegten Zeitschrift beteiligt war.¹² Im Juli 1750 verließen Sulzer und Schultheß Berlin, um in Begleitung Klopstocks eine mehrmonatige Reise durch die Schweiz zu unternehmen. Ramler allein oblag nun die Redaktion des eben erst ein halbes Jahr alten Wochenblattes. Eine glückliche Hand scheint er dabei nicht gehabt zu haben. Die Qualität ließ merklich nach, und bald stellte sich ein akuter Mangel an geeigneten Beiträgen ein. Schon im August 1750 klagte Ramler: „Ich habe keinen Buchstaben mehr von Sulzers Hand in die crit. Nachr. Bedenken Sie, wie will ich das Blatt mit Langemack vollfüllen?“ Auch Sucro lieferte bald keine Beiträge mehr. Zum Jahresende warf Ramler das Handtuch.¹³ Die Redaktion des dahinsiechenden Blattes übernahm der vielseitige Journalist Christlob Mylius,¹⁴ dem es allerdings auch nicht gelingen wollte, das Blatt von seiner Konzeptlosigkeit zu befreien und das Niveau wesentlich anzuheben. Ein Mangel an Beiträgen bestand offensichtlich auch in den Jahren 1751 und 1752. Zum Ende des Jahres 1752 wurde das Erscheinen des Blattes, auch auf Veranlassung des Verlages, eingestellt.

C. Ph. E. Bach dürfte es keine Schwierigkeiten bereitet haben, sein Avertissement in der erwähnten Zeitschrift unterzubringen. Wertvolle Beiträge waren ohne Zweifel stets willkommen. Im übrigen gehörten die Redaktoren und auch manche Mitarbeiter der Zeitschrift C. Ph. E. Bachs Bekanntenkreis an: Sulzer, Ramler, Mylius, Lessing und andere.¹⁵

Ein Ort der Begegnung war für die Redaktoren und Mitarbeiter der „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit“ und für manche guten Freunde C. Ph. E. Bachs der Berliner Montagsklub.¹⁶ Dieser Klub wurde 1749 auf Veranlassung von Johann Jacob Bodmer von dem jungen Zürcher Theologen Johann Georg Schultheß gegründet. Fünf der sieben Gründungsmitglieder waren mehr oder weniger an den „Critischen Nachrichten“ beteiligt: Schultheß, Sulzer, Langemack, Sucro, Ramler. Ob auch der Portraitmaler

¹² Über Johann Georg Schultheß vgl. ADB 32, S. 696f.; Mörikofer, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 143; *Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag*, Zürich 1900, S. 83f.; H. Schultheß, *Die Familie Schultheß von Zürich*. Festschrift, Zürich 1908, S. 45; E. Usteri, *Lebensbilder aus der Vergangenheit der Familie Schultheß von Zürich*, Zürich 1958, S. 43ff.

¹³ Vgl. Schüddekopf, a. a. O., S. 30f.; Geiger, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), I/1, S. 436–439.

¹⁴ Über Christlob Mylius vgl. ADB 52, S. 545–558; Schüddekopf, a. a. O., S. 31f.

¹⁵ Vgl. dazu E. Suchalla, *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing 1985, S. 279, 447 und passim; H. G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, passim.

¹⁶ Über den Montagsklub vgl. G. A. Sachse (Hrsg.), *Der Montagsklub in Berlin 1749–1899. Fest- und Gedenkschrift zu seiner 150. Jahresfeier*, Berlin 1899; Geiger, a. a. O., II, S. 199f.; Schüddekopf, a. a. O., 25f. Vgl. auch die in Fußnote 12 genannte Literatur.

Wilhelm Hempel und der Beamte Johann Wilhelm Bergius mit der Zeitschrift etwas zu tun hatten, ist nicht bekannt. Im Jahre 1750 traten dem Montagklub der Jurist Christian Gottfried Krause und der Kammermusicus Johann Friedrich Agricola bei. 1751 stieß Johann Joachim Quantz dazu; 1752 wurde Lessing als Mitglied aufgenommen.¹⁷ C. Ph. E. Bach kannte all diese Klubmitglieder; mit einigen von ihnen war er gut befreundet. Ohne Zweifel gehörte er deshalb dem Umkreise des Klubs – und damit auch dem der Zeitschrift – an. Der Montagklub war alles andere als eine in sich geschlossene, abgekapselte, weltfremde Gruppierung. Es war nicht unüblich, den kleinen Kreis – dem Klub gehörten damals weniger als ein Dutzend Männer an – zuweilen mit Freunden und Gästen von auswärts zu erweitern.

Sowohl der Montagklub als auch die „Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit“ wären es wohl wert, von der literaturgeschichtlichen Forschung näher untersucht zu werden. Was bisher an Ergebnissen zusammengetragen worden ist, bezieht sich zur Hauptsache auf Lessing, und selbst da sind die Forschungsergebnisse lückenhaft und befriedigen nicht.¹⁸ Eine umfassende Untersuchung des literarischen Lebens in Berlin in der Zeit um 1750 wäre in mehr als einer Hinsicht sinnvoll; die Ergebnisse kämen ohne Zweifel auch der musikwissenschaftlichen Forschung zugute.

Thomas Wilhelmi (Riehen b. Basel)

¹⁷ Verzeichnis der Mitglieder bei Sachse (s. Fußnote 16), S. 112f.

¹⁸ Das Archiv des Berliner Montagklubs (vgl. dazu Sachse, S. 71) ist seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen. Briefliche Mitteilung von Dr. P. Rohrlach, Stadtbibliothek Berlin. – Ausgewertet werden müßten insbesondere die Briefe und Nachlässe der verschiedenen Redaktoren der „Critischen Nachrichten“ und der Mitglieder des Montagklubs.

Zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren¹

Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahre (1774–1784) stellen in einem doppelten Sinne das dunkelste Kapitel seiner Biographie dar. Zum einen sind nur wenige Anhaltspunkte – zudem von unterschiedlichem Quellenwert – überliefert, zum anderen deutet das wenige Bekannte darauf hin, daß dieser letzte Lebensabschnitt von materiellen Sorgen und menschlichen Problemen überschattet war. Paradigmatisch für die komplizierte Situation, in der sich der älteste Sohn Johann Sebastian Bachs in Berlin befand, waren die Vorgänge um seine im Januar 1779 erfolgte Bewerbung um die Organistenstelle an St. Marien, die durch den Tod Johann Ringks am 24. August 1778 frei geworden war: Als – immerhin 68 Lebensjahre zählender – Künstler war er dank seiner überragenden Qualifikation als Orgelspieler konkurrenzlos, als Mensch und Untertan schien er dem Magistrat, der anstellenden Behörde, jedoch grundsätzlich ungeeignet zur Bekleidung eines solchen Amtes zu sein. Gegen die vorgebrachten Einwände („sonderbares Betragen“, „unanständiger Wandel“) richtete selbst die Intervention des Kronprinzen Wilhelm, des späteren Königs Friedrich Wilhelm II., für Bach nichts aus. Die Stelle wurde schließlich am 9. Februar 1779 Johann Samuel Harsow, einem Kirnberger-Schüler, übertragen, der sie bis zu seinem Tod am 11. März 1792 innehatte.²

Auf Wilhelm Friedemann Bachs Bewerbung an der Marienkirche wies erstmals Friedrich Wilhelm Donat in seiner 1933 gedruckten Dissertation hin.³ Diese Arbeit hat bisher in der Bach-Forschung kaum Beachtung gefunden: Lediglich ein Aufsatz nahm in jüngerer Zeit auf sie Bezug⁴, während sonst allein das in der älteren Literatur⁵ ausgebreitete Material die Grundlage für neuere Darstellungen bildete⁶. Donat hatte in den Anhang seiner Arbeit vier die Bewerbung Bachs

¹ Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze bin ich für verschiedene Hinweise zu herzlichem Dank verpflichtet.

² Vgl. C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908 (Reprint Hildesheim/New York 1980), S. 170–172.

³ Christian Heinrich Rinck und die *Orgelmusik seiner Zeit*, Dissertation, Heidelberg 1932, Bad Oeynhausen 1933, S. 28 und Anhang, S. III f.

⁴ W. Braun, *Wilhelm Friedemann Bach und Johann Philipp Kirnberger: Zur Berliner Bach-Tradition*, in: Programmbuch der Bach-Tage Berlin 1987, S. 97–104, 101.

⁵ C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868 (Reprint Leipzig 1973), Bd. 2, S. 226–229, 262–267 und 321 f.; M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, 2. Aufl., Leipzig 1919 (Studien zur Musikgeschichte, hrsg. von A. Schering. 1.), S. 49–57.

⁶ Vgl. etwa K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958 (New York 1954), S. 344–347; P. M. Young, *Die Bachs 1500–1850*, Leipzig 1978 (London und New York 1970), S. 218–221; P. Rummenhöller, *Wilhelm Friedemann Bach und seine Zeit*, in: *Concerto* 4, 1984, H. 4, S. 31–34; W. Haacke, *Friedemann Bach an Orgel und Klavier*, in: *Musik und Kirche* 54, 1984, S. 286–289 sowie die W. F. Bach-Artikel in MGG (Bd. 1, Sp. 1047–1056) und im New GroveD (Bd. 1, S. 841–844).

betreffende Schriftstücke gesetzt: 1. das Empfehlungsschreiben des Kronprinzen vom 2. Januar, 2. das Bewerbungsschreiben Bachs vom 9. Januar, 3. ein ablehnendes Zirkular des Magistrats vom 11. Januar und 4. den ablehnenden Bescheid des Magistrats an den Kronprinzen vom 16. Januar 1779. Donats Darstellung der Vorgänge stützte sich jedoch noch auf weiteres Material aus den als Quelle angegebenen „Akten des Bezirksamtes Berlin Mitte, die Organisten an der Marienkirche betr.“, das vollständig auszuwerten möglicherweise genaueren Aufschluß über die Bewerbung des Bach-Sohnes sowie seine Stellung in Berlin geben könnte. Leider sind die Akten seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Folgendes läßt sich über sie sagen: 1. Wahrscheinlich handelte es sich um Unterlagen des Magistrats, die aus ungeklärten Gründen nach der Gründung der Einheitsgemeinde Berlin und ihrer Bezirksämter 1920 an das Bezirksamt Berlin-Mitte gingen. Andere Bestände aus der Magistratsregistratur, nämlich die die Kantoren und Stadtmusikanten an St. Marien betreffenden Unterlagen, kamen in das Stadtarchiv und blieben auf diese Weise erhalten.⁷ 2. Die von Donat eingesehenen Akten hatten nichts mit den im Archiv der Nikolai- und Marienkirche verwahrten Organisten-Akten zu tun, die Curt Sachs auswerten konnte. Man darf wohl annehmen, daß Sachs Wilhelm Friedemann Bach betreffende Dokumente, wäre er auf sie gestoßen, publiziert hätte.

Zu einem der von Donat publizierten Dokumente (Nr. 4) hat sich nun im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Merseburg (ehemals Zentrales Staatsarchiv, Dienststelle Merseburg) ein Parallelstück ange-
funden. In dem Bestand *Rep. 36, Nr. 2505* befindet sich (als einziges Schriftstück, gleichwohl mit „1“ foliiert) eine Fassung des Magistratsbescheids an den Kronprinzen Wilhelm. Daß es sich dabei um die Ausfertigung des Bescheids handelt, geht daraus hervor, daß das einseitig beschriebene Dokument (Format 34,5 × 21 cm) in Schönschrift abgefaßt und von den Mitgliedern des Magistrats eigenhändig unterschrieben ist. Das Schriftstück gelangte aller Wahrscheinlichkeit nach zusammen mit den Akten Friedrich Wilhelms II. in das ehemalige Brandenburg-Preußische Haus-Archiv, dessen überwiegender Bestand sich infolge von Kriegsauslagerung derzeit noch in Merseburg befindet.⁸

Der Text des Schreibens weicht in einzelnen Formulierungen von der bei Donat (Anhang IV) gebotenen Fassung ab; er sei deshalb hier vollständig wiedergegeben.

⁷ Sie befinden sich jetzt im Landesarchiv Berlin (ehem. Stadtarchiv Berlin) in den Beständen *Rep. 04-02/1, Nr. 568* („Acta des Magistrats zu Berlin betr. die Kantoren an der St. Nikolai und an der St. Marien-Kirche“) und *Rep. 04-02/1, Nr. 579* („Acta des Magistrats zu Berlin betr. den Stadt-Musicus an der St. Nikolai- und St. Marien-Kirche, d. i. in dem eigentlichen Berlin“).

⁸ Vgl. W. Nissen. *Das Schicksal der ausgelagerten Bestände des Preußischen Geheimen Staats-Archivs und des Brandenburg-Preußischen Haus-Archivs und ihr heutiger Zustand*, in: *Archivalische Zeitschrift* 49, 1954, S. 139–50, 149 f. Der Stempel „Furtum Hauckianum Nr. 539“ rechts oben auf dem Schriftstück erinnert an einen in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts kurzfristig erfolgreichen Aktentdieb.

Durchlauchtigster Printz,
Gnädigster Printz und Herr!

Nach Ew: Königl: Hoheit, uns zu erkennen gegebenen höchsten Willens-Meynung, sollen wir die vacante Organisten-Stelle, an der Marien-Kirche, dem Musicus Wilhelm Friedemann Bach, übertragen.

Ew: Königl: Hoheit, wird dieser Mann nur von Seiten seiner ganz vorzüglichen musikalischen Talente bekandt seyn; und dieser Talente wegen, haben auch wir gleich nach der Vacantz, auf ihn, als einen vorzüglichen Orgel-Spieler, ohne sein Ansuchen, reflexion gemacht.

Sein, uns nachher aber bekandt gewordenes sonderbares Betragen, unanständiger Wandel, und sein, in Amts-Verrichtungen sonst bewiesener Eigensinn, weshalb er auch, die gehabte Organisten-Stellen, in Dresden und Halle, nicht behalten können, haben uns genötiget, von den ersten Gedanken, ihn hier zu versorgen, um so mehr, wieder abzustehen, da das Kirchen-Wesen, seine besondere Ordnung erheischet.

Wir würden, außer den obgedachten Umständen, nicht verfehlen, der uns eröffneten höchsten Gesinnung Ew: Königl: Hoheit, sonder Anstand zu genügen; Da aber unsere, Sr: Königl: Majestät, unserm allergnädigstem Herrn, geleistete Amts-Pflicht und unterthänigste Devotion, gegen Ew: Königl: Hoheit, diese vorläufige schuldigste Anzeige, erfordert, damit die, diesem Bach, zuge dachte höchste Gnade, nicht gemißbraucht werde; So hoffen wir, daß höchstdieselben, unseren Vortrag, gnädigst zu genehmigen, geruhen werden. Wir verharren, in tiefster Erniedrigung,

Ew: Königl: Hoheit,

Berlin
den 16. January
1779.

unterthänigste.
Magistratus hieselbst.

Philippi Diterich Ransleben Wackenroder⁹

Die (den Sinn des Textes nicht tangierenden) Abweichungen gegenüber der 1933 publizierte Fassung ergeben sich daraus, daß Donat der Entwurf des Magistrats vorlag, den er zudem mindestens bezüglich der Zeichensetzung modernisiert wiedergab. Der Fortschritt vom Entwurf zur Reinschrift dokumentiert sich im wesentlichen in der unterwürfigeren Fassung von Anrede und Schlußfloskel.¹⁰

Die in dem Magistratsschreiben (wie bekanntlich auch an anderen Stellen) dokumentierte Hochachtung vor der Orgelkunst Wilhelm Friedemann Bachs wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis der Ruhm zu seiner öffentlichen

⁹ Hierbei handelt es sich um den Geheimen Kriegsrat und Justizbürgermeister Christoph Benjamin Wackenroder, den Vater Wilhelm Heinrich Wackenrodors.

¹⁰ Donat liest Z. 1f. „An des Prinzen von Preußen Königliche Hoheit.“, Z. 4 statt „erkennen“: „verkennen“, Z. 17 statt „nicht behalten können“ richtiger: „nicht hat behalten können“, Z. 23 statt „sonder“: „ohne“, Z. 29 statt „höchstieselben“: „Höchstieselbe“, Z. 31 statt „Erniedrigung“: „Ehrfurcht“ und Z. 34 statt „unterthänigste“: „unterthänige“.

Wirksamkeit als Orgelvirtuose in Berlin gestanden hat. Genügten Bach tatsächlich die drei bekannten Konzerttermine im Mai 1774 (ein Konzert am 4. und zwei Konzerte am 15.¹¹), um sich dauerhaft als „vorzüglicher Orgelspieler“ auszuweisen? Die Auswertung der Konzertanzeigen in den beiden Berliner Tageszeitungen, den „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“ (Spencersche Zeitung) und der „Berlinischen privilegierten Zeitung“ (Vossische Zeitung) zeigt, daß Bach öfter, mindestens sechsmal, öffentlich aufgetreten ist.

1. Sein für Ende April 1774 vorgesehenes „Einstands“konzert kündigte Bach in der Vossischen Zeitung am 21. und 23. sowie in der Spencerschen Zeitung am 23. und 26. April¹² jeweils mit folgendem Text an:

„Da Herr Wilhelm Friedemann Bach sich den 29ten dieses Nachmittags um 4 Uhr in der Marienkirche auf der Orgel hören lassen will, so wird solches und daß bey ihm, in des Chirurgi Stehers Hause, dem Jägerhofe gegenüber Billets zu einem Thaler¹³ zu haben sind, den Liebhabern der Musik hierdurch bekannt gemacht.“

Die Verlegung des Konzerts wurde den Lesern der Vossischen Zeitung am 28. April und denen der Spencerschen Zeitung am 30. April¹⁴ mitgeteilt:

„Herr Wilhelm Friedemann Bach wird sich aus gewissen Ursachen erst künftigen Mittwoch, den 4. May Nachmittags um halb vier Uhr, und zwar in der Garnisonkirche, auf der Orgel hören lassen. Die Billets sind bey demselben in des Chirurgi Stehers Hause, dem Jägerhofe gegenüber, für einen Rthlr. zu haben.“

2. Am 17. Mai erschien in der Spencerschen Zeitung eine Würdigung der beiden Auftritte Wilhelm Friedemann Bachs am 15. Mai (vormittags in der St. Nikolaikirche und nachmittags in der Marienkirche).¹⁵ Sie waren vorher nicht annoncirt worden. Von der Bedeutung der Bachschen Konzerte zeugt die Tatsache, daß die Würdigung gleich auf der 1. Seite der Zeitung unter den politischen Nachrichten aus Preußen erschien. Die wenigen musikalischen Nachrichten an dieser Stelle betrafen in der Regel fast ausschließlich die Hofmusik (also zum Beispiel die Karnevalsopern und Hofkonzerte) und nur in seltenen Fällen öffentliche Konzerte.

¹¹ Vgl. M. Falck (Fußnote 5), S. 49f.

¹² Auf diese Annonce hatte sich bereits Falck (a. a. O., S. 49f.) bezogen, ohne freilich die Quelle zu nennen.

¹³ Ein Eintrittspreis von 1 Rthlr. war in Berlin – entgegen der Darstellung Falcks (a. a. O., S. 50) – nicht ungewöhnlich bei Konzerten auswärtiger Virtuosen. Dies jedenfalls zeigt ein Blick in die Annoncen der Vossischen Zeitung. Einen Thaler hatte auch derjenige zu bezahlen, der zum Beispiel den „kleinen Virtuosen von 4³/₄ Jahren, Nikolaus Sygmuntowsky“ am 8. Mai 1775 auf dem Violoncello oder den „Engelländischen Musicus Herr Noelly“ am 10. August desselben Jahres auf dem Pantaleon spielen hören wollte. Das Billet zum Konzert der Herren Mara und Müller aus Rheinsberg am 7. Dezember 1778 kostete sogar 1 Rthlr. und 8 Groschen.

¹⁴ Zitiert bei Falck (a. a. O., S. 50).

¹⁵ Zitiert ebd. sowie Dok. III, Nr. 786. Da der 15. Mai ein Sonntag war, dürfte sein vormittägliches Orgelspiel im Rahmen eines Gottesdienstes oder im Anschluß daran in einer Art Matinee stattgefunden haben.

3. Am 9. Juni gab Bach in beiden Zeitungen einen neuen Konzerttermin bekannt:

„Morgen, Freitags den 10ten dieses wird sich Herr Wilhelm Friedemann Bach, seiner bisherigen Verbindlichkeiten gegen ein resp. Berlinisches Publicum, ohne fernern Anstand pflichtmäßig entledigen, und mit hoher Erlaubniß eines hochedlen Magistrats hiesiger Residenzien sich Nachmittags punct 4 Uhr auf der Orgel der Marien Kirche hören lassen. Die Herren Interessenten werden also hierdurch ergebenst eingeladen, und zugleich von ihm ersucht: in die ausgesetzten Becken zum Besten der Armen einen milden Beytrag zu thun. Die neuern resp. Herren Interessenten aber können in der Voß- und Haude- und Spenerschen Buchhandlung sich beliebigest Billette à 1 Rthlr. abholen lassen.“

Offensichtlich hatte Bach ein (wiederum nicht inseriertes) Konzert, für das bereits Eintrittskarten verkauft worden waren, ausfallen lassen (müssen). Um das Konzert am 4. Mai kann es sich dabei nicht gehandelt haben, da er dieses ja bereits am 15. Mai nachgeholt gehabt hätte. Auf jeden Fall bezog sich das in der Spenerschen Zeitung am 14. Juni erschienene Gedicht „Die Orgel. An Herrn W. F. Bach“¹⁶ auf Bachs Spiel am 10. Juni 1774.

4. Nachdem Bach über zwei Jahre lang nicht mehr annonciert hatte, stellte er in der Spenerschen Zeitung vom 8. und 10. Oktober 1776 sowie in der Vossischen Zeitung vom 10. Oktober ein weiteres Konzert in Aussicht. Der Text lautete am 10. Oktober in beiden Zeitungen folgendermaßen:

„Auf Ersuchen einiger Freunde bin ich entschlossen, heute Donnerstags Nachmittags um 3 Uhr, auf der neuen Orgel an der Dreyfaltigkeitskirche öffentlich zu spielen. Billets sind bey mir an der Laufbrücke im Dunkelschen Hause, zwey Treppen hoch, und vor der Kirchthüre für 8 Gr. zu haben. Zum Besten der Armen werden die Becken ausgesetzt. W. F. Bach.“

In der Spenerschen Zeitung erschien zwei Tage nach dem Konzert, also am 12. Oktober, – wiederum auf der repräsentativen Frontseite – eine Würdigung:

„Donnerstags ließ sich der berühmte Orgelspieler Herr Wilhelm Friedemann Bach auf der neuen Orgel in der Dreifaltigkeitskirche hören. Seine unnachahmliche Manier, und das Pathetische, welches seine Spielart beseelt, rissen die Kenner und das Publicum hin, welches dem würdigen Sohne Sebastians, diesen glücklichen Nachahmer Seines großen Vaters im Orgelgeschmack, den tiefsten stillschweigenden Beyfall ertheilte. – Möchte sich doch Herr Bach recht oft, und zu solchen Zeiten hören lassen, wo ein zahlreicheres Publicum sich bey seinen meisterhaften Vorträgen einfinden könnte.“

Dem Wunsch nach einem weiteren Auftritt kam Bach bald darauf nach. Seine Gewohnheit, wochentags am frühen Nachmittag zu spielen, gab er jedoch nicht auf. (Die meisten Konzerte in Berlin begannen erst um 17 Uhr.)

5. Am 28. und 30. November 1776 kündigte Bach in beiden Berliner Zeitungen (und in der Spenerschen Zeitung darüber hinaus noch am 3. Dezember) wiederum ein Konzert an:

„Auf Verlangen verschiedener Orgelfreunde, wird sich Herr Wilhelm Friedemann Bach Dienstag den 3ten Dec. um 3 Uhr nochmals öffentlich auf der Dreyfaltigkeits-Orgel

¹⁶ Abgedruckt bei C. H. Bitter (Fußnote 5), S. 227; auch Falck (a. a. O., S. 50) wies darauf hin.

hören lassen. Billets sind täglich bey Ihm im Dunkelschen Hause bey der Laufbrücke, und sodann vor der Kirchthüre für 8 Gr. zu haben.“

Weitere Auftritte Bachs sind über die Anzeigenteile oder Besprechungen in beiden Zeitungen nicht zu ermitteln. Beide erwähnen auch mit keinem Wort seinen Tod am 1. Juli 1784, was gerade im Falle der Spenerschen Zeitung, die sich doch von der Bedeutung des ältesten Bachsohns so sehr überzeugt gab, erstaunt. Denn auch wenn sich nur sechs öffentliche Auftritte Bachs in den Jahren 1774 und 1776 nachweisen lassen, so darf man doch annehmen, da erfahrungsgemäß nicht alle Konzerte annonciert wurden (man denke etwa an den 15. Mai 1774), daß Wilhelm Friedemann Bach sich auch nach 1776 seiner kleinen Hörergemeinde über die bekannten Gelegenheiten hinaus immer wieder einmal als „einer der größten Orgelspieler Deutschlands“¹⁷ in Erinnerung brachte.

Christoph Henzel (Berlin)

¹⁷ Spenersche Zeitung vom 17. 5. 1774, zitiert bei Falck (a. a. O., S. 50).

Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London

In den letzten 250 Jahren hat es nicht wenige Komponisten gegeben, die Freimaurer waren. Unter die berühmtesten zählen Mozart, Haydn, Liszt, Puccini und Sibelius. Durch einen Hinweis, den ich Blaise Compton, einem ehemaligen Kollegen, verdanke, läßt sich nunmehr feststellen, daß auch Johann Christian Bach (1735–1782) Mitglied einer Loge war. Blaise Compton stieß bei seinen langjährigen Freimaurer-Studien auf ein Buch mit dem Titel „An Account of the Lodge of the Nine Muses No. 235 from its Foundation in 1777 to the present Time Compiled from the Minute Books & other Sources by a Past Master of the Lodge ... London Printed for the Master, Wardens, and Brethren at the University Press Cambridge, 1940.“ – auf deutsch: „Eine Geschichte der Loge zu den Neun Musen Nr. 235 von ihrer Gründung 1777 bis zur Gegenwart, erstellt auf der Grundlage von Sitzungsprotokollen und anderen Quellen von einem ehemaligen Logenmeister ...“ (London, Privatdruck 1940). Aus dieser in Privatkreisen kursierenden Chronik geht hervor, daß die Loge am 25. März 1777 durch Gründungsbeschluß der Großloge von England formell gegründet wurde.

Vorausgegangen waren vorbereitende Zusammenkünfte interessierter Freimaurer in der „Thatched House Tavern“ an der Londoner St. James's Street am 14. und 23. Januar sowie am 13. Februar 1777. Etwa eineinhalb Jahre später – am Montag, dem 15. Juni 1778 – wurde Johann Christian Bach initiiert.

Bach kam in eine Loge, die bereits mehr als dreißig Mitglieder zählte – darunter Musiker-Kollegen wie Bachs engster Freund Carl Friedrich Abel (1723–1787), Komponist, Gambenvirtuose und Mit-Direktor der Bach-Abel-Konzerte. Ein weiterer Kollege war der aus Mannheim stammende Geigenvirtuose Wilhelm Cramer (1746–1799), den Bach 1772 bei seiner Ankunft in London kennengelernt hatte. Aus den Aufzeichnungen der Großloge geht hervor, daß beide der „Loge zu den Neun Musen“ am 13. Februar 1778 „beitraten“: man kann also davon ausgehen, daß beide bereits vorher Freimaurer und damit Mitglieder anderer Logen waren. Cramer war nicht der erste und auch nicht der einzige professionelle Geiger in der Loge. Bereits am 14. Januar 1777 war der italienische Virtuose und Komponist Luigi Borghi (um 1745 bis um 1806) im Rahmen eines Vorbereitungstreffens aufgenommen worden. Borghi spielte später die zweite Violine in Cramers Quartett-Auftritten bei den Professional Concerts. Auch der italienische Komponist und Violinist Felice Giardini wurde am 12. März 1778 Mitglied.

Zwei weitere Künstler waren Bach spätestens seit 1766 bekannt: Der Maler Giovanni Battista Cipriani (1727–1785), der am 23. Januar des Jahres 1777 aufgenommen wurde, und der Kupferstecher Francesco Bartolozzi (1727–1815), initiiert am 13. Februar 1777. Um 1766 hatten die beiden das Titelblatt für Bachs erste, privat gedruckte Ausgabe seiner Klaviersonaten Op. 5 gestaltet. Dieselbe Titelseite übernahm Bach (mit neuer Legende) für seine Erstausgabe der Sonaten für Klavier, Violine und Flöte Op. 16 von 1779. Gewidmet waren

diese Sonaten – oder zumindest ihre Veröffentlichung – einer Emma Jane Greenland, sehr wahrscheinlich der Tochter von Augustus (Augur) Greenland, dessen Aufnahme in die Loge am 8. Januar 1778 erfolgt war. Am 14. November 1781 erschien Greenland als Zeuge beim Aufsetzen von Bachs Testament. Nach Bachs Tod im Januar des folgenden Jahres kamen wenigstens fünf gebundene Sammlungen von Bachs frühen Handschriften in den Besitz von Emma Jane Greenland. Vier dieser Bände gingen über Vincent Novello und Friedrich Chrysander an die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ein fünftes Konvolut – enthaltend Introitus, Kyrie und Dies Irae – tauchte schließlich in der Ouseley-Sammlung am St. Michael's College, Tenbury Wells (England), auf und befindet sich heute in der Bodleian Library zu Oxford.

Einer der ersten englischen Bekannten und Helfer Bachs, der Hofkaplan des Königs, Rev. Dr. William Dodd, war ebenfalls kurz mit der Loge verbunden. Im Jahre 1765 schrieb er das Libretto für das einzige bekannte kirchenmusikalische Werk Bachs mit englischem Text (*The Collected Works of Johann Christian Bach*, Bd. 25, S. 154–155. New York: Garland Publishing Inc., 1990). Dodd war im Jahre 1775 in die Loge von St. Albans aufgenommen worden und wohnte der Vorbereitungssitzung der zukünftigen „Loge zu den Neun Musen“ am 14. Januar 1777 als untergeordneter Aufseher („Junior Warden“) bei. Er wurde allerdings am 7. April 1777 aus der Gemeinschaft der Freimaurer ausgestoßen, nachdem ihm Betrug nachgewiesen worden war – ein seinerzeit berühmter Fall, an dem sich die Meinungen in England spalteten. Am 27. Juni 1777 wurde Dodd hingerichtet.

Als Johann Christian Bach am 1. Januar 1782 starb, zählte die Loge über sechzig Mitglieder. Unter denen, die nach Bach in die Bruderschaft eintraten, befanden sich der Earl of Kelly (1732–1781), ein schottischer Amateur-Komponist und ehemaliger Schüler von Johann Stamitz, und der Maler Johann Zoffany (1734–1810): Beide wurden am 21. Februar 1780 aufgenommen. Die zweite Frau Zoffanys, Mary (um 1755–1832), war zusammen mit Greenland und einem weiteren Freund Zeuge bei Bachs Testamentsaufsetzung.

Unglücklicherweise ist das Protokollbuch der Loge zu den Neun Musen vor 1814 nicht auffindbar: Wir wissen daher nicht, wie aktiv Bach als Freimaurer war. Immerhin gibt es ein paar Hinweise: Der damals wichtigen Londoner Zeitung „The Public Advertiser“ ist zu entnehmen, daß Bach gelegentlich bei Musikveranstaltungen, die mit den Freimaurern in Verbindung standen, mitwirkte.

So berichtete die Zeitung am Donnerstag, dem 23. Mai 1776 – gerade zwei Jahre vor dem Beitritt Bachs – über die festliche Einweihung einer neuen Versammlungshalle der Freimaurer. Musik spielte bei dieser Zeremonie eine große Rolle, doch als einziger Musiker wird ein „Mr. Fisher“ erwähnt – als Komponist der „Neuen Ode“ auf das Freimaurertum. Hinter diesem Namen verbirgt sich wahrscheinlich John Abraham Fisher (1744–1806), Komponist und Konzertmeister am Theatre Royal von Covent Garden.

Die Freimaurerhalle war ein rechteckiger Raum und maß 78 Fuß in der Länge, 38 Fuß in der Breite und etwa 58 Fuß in der Höhe. Ihre Ausgestaltung orientierte

sich am Inneren eines dorischen Tempels, wie ihn die Römer entwarfen (Sir Lawrence Gomme and Philip Norman: Survey of London, Vol. V, Part II, S. 62. London: 1914). Es dauerte nicht lange, bis dieses Gebäude zu einem der wichtigsten Veranstaltungsorte für Konzerte in London wurde.

Auch Johann Christian Bach gab dort Konzerte: den ersten Nachweis fand ich unter dem Datum Mittwoch, 21. Mai 1777. Die öffentliche Ankündigung lautet wie folgt:

For the Benefit of Mr. BORGHI.
AT Free Masons Hall, in Great Queen
Street, Lincoln's Inn Fields, This Day will
be performed a grand Concert of
Vocal and Instrumental MUSIC.
The Vocal Parts by Signor Savoi and Signora Balconi.
The Instrumental by Mess. Bach, Cramer, Lamo[t]te,
Fischer, Vachon, Florio, Crosdell, Cervetto, Borghi[,]
and Giardini. Tickets 10s. 6d. each, to be had of
Mr. Borgh[i], No. 18, Charles street, Middlesex Hospi-
tal; and at Mr. Napier's, No[.] 424, Strand

Derartige Benefizkonzerte – mit Einnahmen zugunsten namentlich genannter Personen – gehörten in jener Zeit zum normalen Konzertleben Londons. Gasparo Savoi, ein Kastrat, trat seit 1765 in London auf und sang wichtige Partien in Werken Bachs zum ersten Mal – so „Publio Ostorio“ in „Carattaco“ (1767) und „Amore“ in „Endimione“ (1772). Balconi hatte bei den Bach-Abel-Konzerten der Saison 1777 gesungen. Überraschenderweise fehlt auf der Liste der Ausführenden jedoch der Name Carl Friedrich Abels.

Einer, der dort aufgeführt war, der Violinist und Komponist Franz Lamotte (1751?–1781?), trat hingegen nicht auf: Warum nicht, das erklärt – eher verlegen – Borghi im „Public Advertiser“ vom 5. Juni: Von den neun übrigen Instrumentalisten waren vier bereits Freimaurer oder standen kurz davor, der Loge beizutreten. Es ist darüber hinaus anzunehmen, daß zumindest einige der restlichen fünf ebenfalls der Bruderschaft angehörten, so wahrscheinlich der Oboist und Komponist Johann Christian Fischer (1733–1800) und der Violoncellist John Crosdill (1755–1825). Beide hatten beim Jubiläumskonzert und beim Ball der Gesellschaft der Freimaurer gespielt, der einige Wochen zuvor, am Donnerstag, dem 20. März 1777, in der Freimaurerhalle veranstaltet worden war, und sie spielten auch bei der gleichen Gelegenheit im darauffolgenden Jahr. Für diese Veranstaltung am Freitag, dem 20. Februar 1778, erschien im „Public Advertiser“ eine ungewöhnlich detaillierte Programmnotiz:

FREE MASONS HALL
THE Anniversary CONCERT is fixed
for This Day the 20th Instant.
First Part. The Dedication Ode. The Vocal Parts
by Mess. Vernon, Champnes, Wood, &c. and a nu-
merous Band of Chorus Singers. Solo on the Vio-
loncello, Mr. Crosdill; Concerto on the Hautboy,
Mr. Fischer; Chorus in the Messiah, Hallelujah, &c.
Part the Second. A new Overture for two Or-
chestras, Mr. Bach; Solo on the Viola di Gamba,

Mr. Abel; Quartetto for two Violins, Tenor and Violoncello, Hayden; Concerto on the Violin by Mr. Cramer; Anthem, „God Save the King.“

After the Concert there will be a BALL.

Tickets to be had of the Treasurer and Secretary to the Society; also at Free Masons Tavern, in Queen-street, Lincoln's-inn-fields, the Thatch'd House Tavern, St. James's-street; and at the London Coffee-house, Ludgate-hill; and at the City Hotel, Bartholomew Lane. The Doors to be opened at Six, the Concert to begin at Seven precisely.

☞ This Concert is NOT intended to be confined to Masons only.

Die „Dedication Ode“ dürfte diejenige gewesen sein, die der bereits erwähnte „Mr. Fisher“ im Jahre 1776 komponiert hatte. Das Stück von Bach war höchstwahrscheinlich entweder seine Sinfonie für Doppel-Orchester in Es-Dur (der „Freimaurer“-Tonart), später als Op. 18, Nr. 1 veröffentlicht, oder die Sinfonie in E-Dur, als Nr. 5 derselben Sammlung veröffentlicht. Die einzige anderweitig überlieferte Sinfonie für Doppel-Orchester von Bach, die Ouvertüre zu Endymion (1772), war damals in London bereits zu alt und zu bekannt, als daß sie als „neu“ hätte bezeichnet werden können.

Fünf Wochen später, am Freitag, dem 27. März 1778, stand Bach erneut auf der Bühne der Freimaurerhalle:

For the Benefit of Mr. CRAMER,
AT the Free Masons Hall, Great Queen
Street, Lincoln's Inn Fields, This Day will
be performed
A CONCERT

Act I. Overture, Mr. Bach: Song, Signor Amantini,
Solo Violoncello, Mr. Crosdill; Trio for a Violin,
Tenor and Violoncello, Mess. Cramer, Crosdill and Giardini; Concerto Oboe, Mr. Fischer; Song, Signora Balconi; Concerto for a Violin, Violoncello, Tenor[,] and Oboe, Mess. Cramer, Crosdill, Fischer and Giardini. Act II. Sinfonie, Mr. Abel; Song, Signor Amantini; Solo V[i]jola di Gamba, Mr. Abel; Concerto on the Piano Forte, Mr. Bach; Song, Signora Balconi; Concerto Violin, Mr. Cramer. To begin at Half after Seven. ☞ Tickets to be had of Mr. Cramer, No. 201, Oxford-street, near Orchard-street.

Unmittelbar danach, am Freitag, dem 3. April 1778, spielten die meisten dieser Musiker bei einem weiteren Konzert, das zumindest einige der Stücke enthielt, die auch am 27. März aufgeführt worden waren:

For the Benefit of Mr. FISCHER.
AT Free Masons Hall, in Great Queen
Street, Lincoln's Inn Fields, this Day the 3d

of April will be performed a Concert of
Vocal and Instrumental MUSIC.

Act I. Overture, Mr. Bach; Song, Signor Amantini;
Solo Violoncello, Mr. Crosdill; Trio for a Violin, Te-
nor[,] and Violoncello, Mess. Cramer, Crosdil [sic] and Giar-
dini; Song, Signor Piozzi; Concerto Violin by Mr.
Cramer. Act II. Concerto Piano Forte, Mr. Bach;
Concerto Oboe, Mr. Fischer, Song, Signora Balconi;
Concerto for a Violin, Oboe[,] Tenor, and Violoncello,
Mess. Cramer, Crosdill, Fischer and Giardini; Solo
Viola di Gamba, Mr. Abel; Sinfonia, Mr. Abel.
☞ Tickets to be had of Mr. Fischer, No. 38, Frith-
street, Soho; at Mr. Welcker's Music Shop in the
Haymarket; and at Mr. Napier's, in the Strand. To
begin at Half Seven o'Clock precisely.

Am folgenden Samstagabend, dem 4. April 1778, erfuhr Bachs Oper „La clemenza di Scipione“ ihre Uraufführung im King's Theatre am Haymarket. Zehn Wochen später wurde Bach in die Freimaurer-Loge aufgenommen. Bis zu seinem Tode spielte er immer wieder zusammen mit seinen Kollegen bei deren Benefizkonzerten, doch nie wieder scheint er in der Freimaurerhalle aufgetreten zu sein. Im Unterschied zu seinem älteren Bruder Carl Philipp Emanuel* scheint Johann Christian Bach auch kein für die Freimaurer geschriebenes Musikstück hinterlassen zu haben. Ob er überhaupt derartige Musik während seiner dreieinhalb Jahre als aktiver Freimaurer komponiert hat, bleibt unbekannt.

Ernest Warburton (St. Albans, England)

* Freymäurer-Lieder mit ganz neuen Melodien von den Herren Capellmeistern Bach, Naumann und Schulz, Leipzig 1788; darin 12 Lieder von C. P. E. Bach (Wq 202 N/H. 764).

Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823)

Anlaß zu diesen kurzen Mitteilungen gab die Auffindung der Leichenpredigt auf von Voß im Archiv des Dompfarramts Havelberg. Sie trägt den folgenden Titel: *Gedächtnißpredigt auf den am 30sten Januar 1823 zu Berlin verstorbenen Herrn Otto Carl Friedrich v. Voß, ... am 16ten Februar in der Dom-Kirche zu Havelberg gehalten vom Superintendent K[arl] L[udwig] Hohnhorst*. Berlin 1823: Dieterici. 22 S. (16^e)¹

Diese Predigt bietet einige interessante Hinweise auf die musikalische Betätigung des Verstorbenen.² Auf S. 7 heißt es in der Anmerkung: „Der Minister³ spielte sehr fertig das Klavier, kunstgerecht die Orgel, größtentheils schwere Bachsche Sachen, und hatte Kenntniß vom Generalbaß.“ Ferner wird auf S. 11 berichtet: „Ihm verdankt unsere Kirche [sc. der Havelberger Dom], außer der Fürsorge für ihre Erhaltung, das unsern Gesang so schön begleitende herrliche Orgelwerk.“⁴ [Anm.:] Der Minister war ein großer Freund und Kenner vorzüglicher Orgeln, von deren Beschreibung er mehrere Werke besaß und gelesen; deren Kenntniß er sich auch auf seinen Reisen – wo er sie sich spielen ließ und selbst spielte – verschaffte, nach welchen er die hiesige Orgel in der Domkirche mit der überaus vorzüglichen Stimme der Undamaris, die ihm in der Orgel zu Görlitz sehr gefallen, imgleichen mit der Posaune von 32 Fuß und mehrern

¹ Außer dem Havelberger Exemplar konnte trotz weitläufiger Suche nur noch ein weiteres Exemplar in der Berliner Stadtbibliothek (Signatur: *Am 268*) ermittelt werden. Unter homiletischen Gesichtspunkten wurde die Predigt bereits behandelt in *Dom zu Havelberg 1170–1970*. Hrsg. von Alfred Schirge und Winfried Wendland, (Berlin 1970), S. 56f. Ebenda Abb. 46 auch das Foto eines verschollenen Gemäldes des Ministers von Voß.

² Laut freundlicher Auskunft des Geh. Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz in Merseburg vom 29. 11. 1990 findet sich hingegen im Nachlaß von Voß (*Rep. 92 v. Voß*) kein Hinweis in dieser Richtung.

³ Zu seiner Biographie siehe *Deutsches biographisches Archiv*, München 1982–1986, Mikrofiche Nr. 1318, Feld 12–23 = *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 1, 1823, Ilmenau 1824, S. 79–88. Ebenda S. 87 heißt es auch: „Seine einzige Erholung von den Geschäften des Tages suchte und fand er in abendlichen Stunden, in dem Genuß der Musik, die er sehr schätzte, und selbst, mit nicht geringer Fertigkeit, übte.“ Neben seinen Staatsgeschäften war von Voß seit dem 7. 10. 1784 Dompropst des Evang. Domstifts Havelberg (s. die Leichenpredigt S. 4). Beide Quellen betonen seine Vorliebe für Havelberg. In das Amt des Dompropstes wurde er aber erst am 29. 9. 1785 „eingewiesen“ (Landeshauptarchiv Potsdam, *Pr. Br. Rep. 10 A Domstift Havelberg Nr. 772*, Bl. 70, und *Nr. 858*, Bl. 18 v–19 r).

⁴ Zur Havelberger Domorgel vgl. [Carl Friedrich] Engelbrecht, *Die Domorgel zu Havelberg*, in: *Urania* 18, 1861, S. 165–169, und G. Förster, *Die Orgel des Havelberger Domes*, in: *Zwischen Havel und Elbe. Heimatheft des Kreises Havelberg*. Heft 10, Havelberg 1990, S. 55–61. Den Neubaukontrakt von 1775 unterzeichnete sein Vater und seit 1745 Vorgänger im Amt des Dompropstes, Friedrich Christoph *Hieronymus* von Voß, der am 3. 10. 1784 starb (bei Förster mit falschem Vornamen; Todesdatum laut Landeshauptarchiv Potsdam, *Pr. Br. Rep 10 A Domstift Havelberg Nr. 772*, Bl. 82).

andern schönen Registern durch den geschickten nunmehr verstorbenen Orgelbauer Marks⁵ zu Berlin 1795 bereichern ließ, so daß [S. 12 Anm.] sie in Anmuth und Stärke, beides durch das Eigenthümliche des hohen Gewölbes der Kirche gehoben, wohl wenig ihres Gleichen haben dürfte.“

Diese Nachrichten über von Voß als Orgelkenner und Organist legten es nahe, daraufhin den Katalog seiner musikalischen Sammlung durchzusehen⁶, der in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur *Mus.ms.theor.Kat. 21* aufbewahrt wird.⁷ Die Ausbeute ist in unserer Hinsicht jedoch gering, da der Katalog keine besondere Abteilung für Bücher enthält. Diverse Orgelnoten werden in der mit flüchtiger Hand geschriebenen Abteilung „Miscellanea“ auf den Seiten 147–149 aufgeführt.⁸ Es begegnen darunter Komponisten wie Albrechtsberger, Kirnberger, Justin Heinrich Knecht (3 Teile seiner 1795–1798 gedruckten Orgelschule), Krebs, Oley, Rellstab, Rembt, M. Stecher, Tag, Vogler u. a.; J. S. Bach ist nur mit den „Œuvres completes 16 Hefte“ und wenigen Choralvorspielen vertreten.⁹ Überlieferungsgeschichtlich besonders interessant ist freilich die Nr. 51 auf S. 147 des Katalogs: „Orgelstücke bestehend in Praeludien und Fugen di Dietrich Buxtehuses [!] e Nicol: Bruhns.“ Diese Handschrift läßt sich als *Mus.ms. 2681* der Staatsbibliothek zu Berlin identifizieren.¹⁰

⁵ Gemeint ist Ernst Julius Marx (1728–1799), vgl. W. Bergelt, *Die Mark Brandenburg. Eine wiederentdeckte Orgellandschaft*, (Berlin 1989), S. 95. Im Kapitelsprotokoll vom 30. 9. 1796 heißt es: „Da nunmehr der neue Orgelbau in der Domkirche vollendet und die Orgel in diesem General Capitel mit allem Beifall gehöret worden ...“ (Landeshauptarchiv Potsdam, *Pr. Br. Rep. 10 A Domstift Havelberg Nr. 772*, Bl. 238r/v).

⁶ Erwähnt wird dieser Katalog samt einigen Nachrichten über von Voß in NBA I/21, Krit. Bericht, S. 54–58 (W. Neumann). Vgl. schon M. Pfannschmidt, *Geschichte der Berliner Vororte Buch und Karow*, Berlin 1927, S. 146.

⁷ „VERZEICHNIS von den MUSICALIEN des ... Herrn Freiherrn von Voss, Excellenz.“ Die zum Teil sehr sorgfältige Handschrift stammt von verschiedenen Händen. Es finden sich in ihr zwei Datierungen, und zwar auf S. 7 das Datum 15. 4. 1803 und S. 148 das Datum 29. 5. 1804. Andere Teile sind erst nach dem Tode des Besitzers ergänzt worden. Die Sammlung gelangte jedoch erst 1851 an die BB; s. dazu die Notiz in [Georg Heinrich] Pertz, *Die Königliche Bibliothek zu Berlin in den Jahren 1842 bis 1867*, Berlin 1867, S. 12: „1851. Die musikalische Bibliothek des Königl. Geheimraths Grafen von Voß = Buch, 250 handschriftliche Bände, 34 Bände gedruckter Musikalien und außerdem einzelne Stücke, zusammen ungefähr 300 Bände.“ (Gemeint ist Graf Karl Otto Friedrich von Voß, 1786–1864.)

⁸ Diese Seiten sind in falscher Reihenfolge eingebunden, daher die heutige Abfolge 149–148–147. Dies deutet zugleich darauf hin, daß der Katalog erst nachträglich aus einzelnen Stücken zusammengebunden wurde. Die genannte Abteilung umfaßt 63 Nummern.

⁹ Werner Neumann (s. Fußnote 6), S. 55 Anm. 11, vermutete, daß sehr wahrscheinlich noch ein besonderes Verzeichnis der Kompositionen Bachs existierte. Die Bezeichnung „Œuvres completes“ weist auf die 1801–1804 in 16 „cahiers“ erschienene Ausgabe von Hoffmeister & Kühnel.

¹⁰ Laut freundlicher Auskunft vom 16. 8. 1990. Zur Bruhns-Überlieferung siehe: *Nikolaus Bruhns, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972 (Edition



Otto Karl Friedrich von Voss.

Königl. Preuss. wirkl. Geheimer Staats-Kriegs- und dirigirender Minister; Ritter des rothen Adler u. Johanner-Ordens, Domprobst zu Havelberg, Domdechant zu Magdeburg, Erbherr auf Birkholz, Buch, Carow, Flatow und Wartenberg.

Die beigebrachten Nachrichten zeigen einen adligen Musikliebhaber, dessen Sammlung einen wichtigen Platz in der Bach-Überlieferung einnimmt.¹¹ Wenn dies wohl auch nicht für die Bachschen Orgelwerke gilt, so gingen doch seine Kenntnisse auch in Orgelfragen über einen Dilettantismus hinaus. Neben zeitgenössischen Komponisten wurden hier an einem abgelegenen Ort der Mark Brandenburg Orgelwerke Bachs und auch norddeutscher Meister lebendig gehalten.

Uwe Czubatynski (Perleberg/Berlin)

Breitkopf Nr. 6670), dort als Q 9 bezeichnet. Ebenso wie *Mus.ms. 2683* ist es eine Kopie einer Handschrift von Joh. Friedr. Agricola (Hs. Brüssel *U 26659*).

¹¹ Eine Spezialuntersuchung wäre daher sehr erwünscht. Von Voß gehört offensichtlich in die Reihe derer, die bis in das 19. Jahrhundert hinein abseits vom musikalischen Zeitgeschmack eine Kontinuität der Bach-Pflege ermöglichten. Zur Situation in Berlin vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 128 ff.

Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach

Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“

Bei zufälliger Lektüre der einschlägigen Veröffentlichungen könnte der Eindruck entstehen, als gingen die Ansichten von Smithers und mir in allen Aspekten von Bachs Umgang mit Blechblasinstrumenten auseinander.¹ Und sicherlich haben wir aus demselben musikalischen und dokumentarischen Befund höchst unterschiedliche Schlußfolgerungen abgeleitet, insbesondere hinsichtlich der für die Blechbläserpartien in bestimmten Vokalwerken Bachs erforderlichen Instrumente und Spieltechniken. In mehreren Punkten stimmen unsere Ansichten allerdings auch überein:

1. Einige Trompeten- bzw. Hornstimmen bei Bach verlangen an wichtigen Stellen nicht in der Naturtonskala enthaltene Töne und weichen damit von den Gepflogenheiten der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ab.
2. Die entsprechenden Stimmen sind gelegentlich, jedoch keineswegs konsequent als „Tromba da tirarsi“ beziehungsweise „Corno da tirarsi“ bezeichnet.
3. Eine Ausführung durch Cornetto (Zink), Naturhorn mit Anwendung der Handstopftechnik oder Posaune jeglicher Größe ist von Bach nicht vorgesehen.

Über das Wie der von Bach gemeinten Ausführung gehen unsere Ansichten freilich grundsätzlich auseinander. Während ich die Verwendung der Zugtrompete für plausibel halte (weil die betreffenden Stimmen technisch zu bewältigen sind), auch wenn dieses Instrument nicht ausdrücklich gefordert wird, weist Smithers dem Trompeter Gottfried Reiche eine Schlüsselrolle zu und glaubt an eine spezielle Ansatztechnik, die ein Hervorbringen der „nichtharmonischen“ Töne auf Naturtrompete beziehungsweise -horn ermöglicht hätte. Hierbei stützt Smithers sich nicht nur auf unterschiedliche historische Zeugnisse, sondern auch auf seine praktischen Erfahrungen im Spiel historischer Blasinstrumente (Originale und exakte Kopien) während der letzten eineinhalb Jahrzehnte.² Aus Platzgründen sollen im folgenden nur die wichtigsten Argumente sowie vor allem die von Smithers entwickelten Hypothesen diskutiert werden.

Eine ausführliche Widerlegung des Vorwurfs, die im BJ 1984 vorgelegten Untersuchungen über Bachs Verwendung der Zugtrompete gingen nicht

¹ T. G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 59–84; D. L. Smithers, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken*, BJ 1990, S. 37–51.

² Smithers, a. a. O., S. 41 f., 46 und passim. Vgl. auch seinen Aufsatz *Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs*, BJ 1987, S. 113–150. Wenn nicht anders bemerkt, beziehen sich alle folgenden Angaben auf den Aufsatz von 1990.

wesentlich über Schering, Sachs und Terry hinaus,³ erübrigt sich an dieser Stelle, da die genannte Arbeit neben der – nicht auf jene drei Autoren beschränkten – Literatur auch die Quellen sowie den Kontext von Bachs Schreibweise für Blechblasinstrumente aller Art berücksichtigt. Die vorgelegten Erkenntnisse zum Transpositionsverfahren sowie zur Identifizierung von Handschriften belegen überdies, daß die Untersuchung sich keinesfalls einseitig auf die „nichtharmonischen“ Töne richtet,⁴ sondern insbesondere den Instrumenten nachzuspüren sucht, die für die Ausführung der fraglichen Partien geeignet scheinen. Tatsächlich wird in dem genannten Aufsatz das über bloße Zufälligkeiten hinausgehende Vorkommen von „nichtharmonischen“ Tönen in einer Trompeten- oder Hornstimme als Indiz für die Verwendung eines Instruments mit Zugvorrichtung gewertet, und zwar auch dann, wenn die Quellen hierfür keinen verbalen Beleg enthalten. Dies stützt sich auf die Beobachtung, daß Bach – mit einigen zu begründenden Ausnahmen – derartige Töne bei Sätzen für mehr als ein Blechblasinstrument grundsätzlich zu vermeiden sucht. Hier, wie auch in einigen solistischen Partien, scheint Bach auf die bekannten Grenzen der Naturtoninstrumente seiner Zeit Rücksicht zu nehmen. Die generelle Feststellung, Bach habe sich „im Unterschied zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen ... in seinen Trombastimmen nicht auf die dem Naturinstrument erreichbare Partialtonreihe“ beschränkt, müßte also dahingehend präzisiert werden, daß dies lediglich für einige für eine einzelne Trompete vorgesehene Stimmen zutrifft. Das zu Sätzen für mehrere Blechblasinstrumente und den hier vorkommenden Ausnahmen Gesagte⁵ wird auch nicht durch die in Smithers' Aufsatz (S. 41f.) vorgelegte Zusammenstellung widerlegt, da die Hälfte der dort angeführten Beispiele⁶ Sätze mit nur einer Trompete (in zwei Fällen sogar ausdrücklich mit Tromba da tirarsi)⁷ betrifft.

Im folgenden sollen nun die im BJ 1990 (S. 47ff.) zusammengestellten „Einsprüche gegen weitere Aussagen MacCrackens“ behandelt werden.

³ „... da die von ihm herangezogenen Schriften ... nicht wesentlich über den Erkenntnisstand der älteren Forschung (Schering, Sachs, Terry) hinausführen“ (S. 39).

⁴ „Bei den Überlegungen MacCrackens geht es fast ausschließlich um die Frage der ‚nichtharmonischen‘ Töne ...“ (S. 41).

⁵ „Gelegentlich läßt Bach nichtharmonische Töne in diesen Trompeten- und Hornstimmen auftreten ...“ (MacCracken, S. 64). „Diesen“ bezieht sich auf den ersten Satz des vorangehenden Abschnitts: „In den hier zur Diskussion stehenden Stimmen, nämlich für drei Trompeten oder ein Hörnerpaar ...“ (a. a. O., S. 63). Diese Einschränkung wird am Ende des Abschnitts, dem Smithers beide Zitate entnimmt, wiederholt: „... die mit mehrfachen Trompeten oder Hörnern besetzten Sätze ...“ (a. a. O., S. 64).

⁶ BWV 19, 31, 41, 43 (außer Satz 11, wie in BJ 1984, Tabelle 4 bereits angegeben), 63, 71, 130, 171, 215, 232, 237 und 248. Smithers vermißt bei mir eine genaue Übersicht der „nichtharmonischen“ Töne in Bachs Bläserpartien, doch führt er seinerseits keine Stellen an, die meinen Feststellungen widersprechen.

⁷ BWV 20 [Tromba da tirarsi], 51, 66, 70, 76, 77 [Tromba da tirarsi], 90, 103, 126, 128 und 1047.

1. Eine Korrektur mittels Änderung des Lippendruckes soll „nur nach unten möglich“ sein. In Ermangelung eigener Erfahrungen kann ich mich lediglich auf Autoritäten des 18. und des 20. Jahrhunderts berufen. So schreibt Johann Ernst Altenburg über den 11. Partialton:

„Als fis suche man ihn aufwärts zu treiben oder zu erhöhen; welches letztere auch beym a zu beobachten ist, indem das ebenfalls um etwas zu niedrig klingt;“

Über das b heißt es:

„Nur muß man ihn im Gebrauche, vorzüglich bei langen Noten, etwas zu erhöhen suchen ...“⁸.

2. Zum Gebrauch von „nichtharmonischen“ Tönen ist das oben Gesagte zu vergleichen.

3. Smithers stellt Johann Ernst Altenburg (1734–1801) als Autorität in Sachen Trompetenspiel in Frage, weil dieser in einer Zeit gelebt habe, als das Clarinospiel im Aussterben begriffen war, und weil Altenburg selbst es allenfalls bis zum Feldtrompeter gebracht habe. Dem ist entgegenzuhalten, daß Altenburgs Vater Johann Caspar Altenburg (1689–1761), unter dem er eine volle Lehrzeit durchgemacht hatte, 35 Jahre lang als Hof- und Kammertrompeter in Weißenfels angestellt war und als besonders befähigt im Clarinospiel galt.⁹ Dies spricht für gründliche Kenntnisse des Sohnes in allen Fragen der Trompeterkunst; die Legitimation für die Anwendung seiner Mitteilungen auf Bachs Musik ergibt sich aus der Tatsache, daß Johann Caspar Altenburg in Weißenfels dreizehn Jahre lang an der Seite von Bachs zweitem Schwiegervater Johann Caspar Wilcke tätig war.¹⁰ Die von Smithers zur Widerlegung Altenburgs außerdem angeführten „Äußerungen einer Reihe Fachleute des 17. und 18. Jahrhunderts“ sowie die entsprechenden musikalischen Quellen müßten im Detail vorgelegt werden.

4. Nach Smithers müßte man annehmen, daß eine Trompete zum Mitspielen einer in G stehenden Choralmelodie durch Krumbogen und Setzstücke nach G umgestimmt werden müßte. Die Stimmen für die Choralsätze BWV 43/11 sowie BWV 147/6 und 10 sind jedoch klingend notiert und können ohne weiteres auf einer Zugtrompete in C gespielt werden, während andere Sätze derselben Kompositionen ohnehin kein Umstimmen erfordern (vgl. auch Nr. 12, 14 und 20).

5.–7. Der Kontext zeigt, daß in Fußnote 24 meines Beitrages von der Verwendung eines Ganztonstimmbogens gesprochen wird, mit dessen Hilfe eine D-Trompete nach C (bezogen auf Kammerton) umgestimmt werden konnte. Der für die meisten vorkommenden Fälle angenommene Verzicht auf diesen Kunstgriff schließt keinesfalls den Gebrauch eines anderen Stimmbogens zur Erlangung der von Smithers geschilderten praktischen Vorteile aus. Mir ging es hauptsächlich um die Feststellung, daß Bachs Trompetenpartien meist die höhere Stimmung verlangen, wobei das Weimarer C (Chorton) dem Leipziger D (Kammerton) entspricht.¹¹

8. Hier liegt ein Mißverständnis bezüglich des in meiner Fußnote 28 Beabsichtigten vor. Es sollte lediglich unterstrichen werden, daß – obwohl Zweiunddreißigstelpassagen wie in der Arie BWV 90/3 auf den ersten Blick nicht eben trompetengerecht wirken (auch Smithers' Einspielung dieses Satzes kann diesen Eindruck nicht verwischen) – solche Passagen in anderen Sätzen, die im Unterschied zu BWV 90/3 eindeutig für Trompete

⁸ J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, S. 73. Zu neueren Veröffentlichungen vgl. P. Bate, *The Trumpet and Trombone*, New York, 2. Aufl. 1978, S. 23, sowie E. Tarr, *Die Trompete: Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Bern und Stuttgart 1977, S. 59f.

⁹ Altenburg, a. a. O., S. 33–39 und 59–62.

¹⁰ Ebda. sowie C. Wolff in *New GroveD*, Bd. I, S. 793. Vgl. auch A. Schmiedeck, *Zur Geschichte der Weißenfeler Hofkapelle*, Mf 14, 1961, S. 416–423, bes. S. 417.

¹¹ Diese Übereinstimmung bestätigt Altenburg, a. a. O., S. 11.

bestimmt sind, jedoch durchaus vorkommen. BWV 119/4 und 172/3 sind in der Tat als Beispiele besser geeignet als BWV 66/1.

9. Nach Smithers ist meine Annahme eines musikalischen Wortspiels in BWV 46/3 (erste Textzeile) weit hergeholt. Eine Verwechslung von „aufziehen“ und „ausziehen“ ist mir tatsächlich unterlaufen, doch hat die Berichtigung im Blick auf das von mir gemeinte Wortspiel nichts zu bedeuten. Mit „der entsprechenden Note des Motivs“ ziehe ich auf die vierte Note der Gesangsstimme (T. 14, 1.–2. Viertel, Text „zog“) beziehungsweise die vierte Note des Trompetenparts (T. 2, 1.–2. Viertel) mit dem betonten und ausgehaltenen (notierten) *h'*, das, wie auch mein Notenbeispiel 5a zeigt, bei der Zugtrompete eine Betätigung des Zuges erfordert.

10.–11. Smithers führt nicht einen einzigen Satz an, der meine Feststellung entkräften könnte, Bach habe – mit Ausnahme von BWV 65 und 205 – für paarweise eingesetzte Hörner durchweg die F- beziehungsweise G-Stimmung verwendet. Der Hinweis auf Schlußchoräle ist insofern irreführend, als Bach den Cantus firmus immer nur von einem Horn mitspielen läßt; das zweite Horn, sofern an anderer Stelle gefordert, pausiert hier entweder oder übernimmt einen eigenen Obligato-Part.

Ob in BWV 65/1 und 5 die Hörner in hoch oder tief C zu spielen sind, ist für das in meiner Fußnote 31 Gesagte von lediglich peripherer Bedeutung; im Blick auf die Verwendung von einem Hörnerpaar in C nimmt das Werk in jedem Falle eine Ausnahmestellung ein. Smithers' Forderung nach Hörnern in C alto für das im Charakter eher prächtige als pastorale Werk gibt Anlaß zu der Gegenfrage, weshalb hier Hörner statt der traditionell „königlichen“ Trompeten verlangt worden sein sollen.¹² Smithers läßt diese Frage unerörtert und geht auch nicht auf Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majers unzweideutige Feststellung ein (in: *Museum Musicum*, S. 41; das Werk erschien 1732, lediglich acht Jahre nach der Komposition von BWV 65), daß Hörner in C eine Oktave tiefer als Trompeten in C stehen. Die von Smithers angenommene Mitwirkung des Corno I im Schlußchoral BWV 65/7 spricht ebenfalls gegen ein Horn in hoch C, denn die dort geforderten Töne *fis'*, *a'* und *h'* lägen bei einem Horn in hoch C als „nichtharmonische“ Töne zwischen dem dritten und achten Partialton, während sie auf einem Horn in tief C in den Bereich vom zehnten bis zum achtzehnten Partialton fielen und sich ohne weiteres hervorbringen ließen.

12. Die Behauptung, Bach habe häufig Hörner in Es und E verwendet, läßt sich anhand von Quellen nicht stützen, denn transponierte Hornstimmen, notiert in Es oder E, liegen nicht vor.¹³ Vielleicht geht diese Behauptung von der stillschweigenden Annahme aus, daß eine Chormelodie wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140/7) auf einem nach Es umgestimmten Horn gespielt worden sein müsse. Dem widerspricht jedoch die Tatsache, daß die – hier von Bach selbst ausgeschriebene – originale Corno-Stimme nicht transponierend sondern klingend notiert ist.¹⁴ Nach meiner Meinung weist dieser Fall nebst vielen ähnlichen auf ein Instrument in C.

¹² Dies ist besonders verwirrend, da hohe Hörner, wie ich betonte, in derselben Lage erklingen wären wie Trompeten. Außerdem verbindet Bach ein Hörnerpaar oft mit Assoziationen an Hirtenmilieu oder Naturschilderung, wie in BWV 1, 40, 88, 112 und 208.

¹³ Die Anhaltspunkte für die Verwendung von B-Hörnern sind zumindest schwach und stecken voller Doppeldeutigkeiten, wie im Anhang meines Beitrages in BJ 1984 gezeigt wird.

¹⁴ Vgl. das Faksimile in NBA I/27, S. XI, sowie – zum colla-parte-Spiel in G – das unter 4. Gesagte.

13. Edward H. Tarrs umfassender Katalog der erhaltengebliebenen Zinken¹⁵ scheint Smithers' Feststellung zu bestätigen, daß es keine Zinken im Kammerton gäbe. Wie Tabelle 2 meines Aufsatzes (BJ 1984, S. 80) zu entnehmen ist, liegen jedoch zu vier Leipziger Kantaten (BWV 25, 64, 101, 133) Stimmen für Zink vor, die im Verhältnis zum übrigen – auf Kammerton bezogenen – Instrumentarium nicht transponiert sind. Gibt es eine bessere Erklärung als meine Annahme, Bachs Orchester hätte wenigstens in einigen Fällen über einen Kammerton-Zink verfügt?

14. Zu Hörnern in Es vgl. das unter 12 Gesagte.

15. Die Arie BWV 103/5 ist ein Musterbeispiel für unsere gegensätzlichen Auffassungen. Nach meiner Meinung verlangt der prononcierte Gebrauch „nichtharmonischer“ Töne den Einsatz einer Zugtrompete, während Smithers unter Hinweis auf die Stimmenbezeichnung „Tromba“ an einer Naturtrompete festhalten möchte (vgl. auch unter 19 und 23). Als Mittel der Textausdeutung von „betrübt Sinnen“ sollte der verminderte Septimakkord eigentlich ausreichen, doch müßte nach Smithers auch der Bläser „betrübt“ sein, weil er gezwungen ist, ein ausgehaltenes (notiertes) es⁷ herauszubringen. Wenn aber Gottfried Reiche (und andere) ohnehin diesen Ton ohne Mühe rein und sicher spielen konnten – worin liegt dann „Bachs Ironie“?

16. Die Frage ist nicht so sehr, „ob ein Musiker des 18. Jahrhunderts imstande war, bis zum 24. Teilton (oder sogar höher) hinaufzusteigen, beispielsweise auf einem Horn mit großer Rohrlänge wie einem Corno in D basso“ [recte: C basso], sondern ob Bach dies von seinen Musikern in den Jahren kurz nach 1723 erwartete. Mir kommt es hauptsächlich darauf an, daß eine das d⁷ übersteigende Chormelodie auf einem Horn in C basso nicht herausgebracht werden kann, ohne die Grenzen von Bachs üblicher, an seiner Schreibart für Hörnerpaare ablesbarer Verfahrensweise zu überschreiten.

17. Die (nichttransponierten) „Clarino“-Stimmen in BWV 185 und 24 enthalten zahlreiche Töne außerhalb der auf C basierenden Naturtonskala, darunter fis⁷, gis⁷, a⁷, h⁷ und cis⁷ (von f, a und f⁷ in BWV 24/6 gar nicht zu reden). Auch hier sieht Smithers keinen Anlaß zur Verwendung einer Zugtrompete, gibt seinerseits jedoch keinen Hinweis auf das erforderliche Instrument beziehungsweise die notwendige Spieltechnik (die nach seiner Meinung offenbar universell einsetzbare Ansatztechnik?).

18. In BWV 118 hat der Zink tatsächlich keine Singstimme zu verdoppeln, doch ist sein Part nichts weniger als unabhängig; es handelt sich um die höchste Stimme eines vierstimmigen Bläasersatzes, der hier an die Stelle des sonst den Chor begleitenden Streicherensembles tritt.

19. Die „Corne“-Stimme in BWV 68/1 möchte Smithers auf einem F-Horn ausgeführt wissen, obwohl eine derartige Transposition nicht vorliegt und außerdem verschiedene „nichtharmonische“ Töne vorkommen. Im Unterschied zu meiner Auffassung bedeutet dies kein Hindernis. Welcher Erklärung der Vorzug zu geben ist, hängt von den Prämissen ab (vgl. auch unter 15 und 23).

20. Daß „eine Reihe von bei Bach vorgeschriebenen Noten“ sich auf einer in tiefere Stimmung als D versetzten Zugtrompete im Blick auf den zu kurzen Zug nicht spielen ließen, trifft nicht zu. In den hier zu behandelnden Stimmen kommt lediglich zweimal ein (klingendes) cis⁷ vor, das auf einem Instrument in C zu spielen wäre.¹⁶ Wenn Korrekturen

¹⁵ E. H. Tarr, *Ein Katalog erhaltener Zinken*, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 5, 1981, S. 11–262.

¹⁶ In BWV 83/5, T. 11 (einzelne Viertelnote innerhalb einer Chormelodie), sowie BWV 162/1, T. 33 (eine Sechzehntel- und eine Achtelnote, schnell aufeinanderfolgend als Verdoppelung des Leittons der Viola in einer d-Moll-Kadenz). Die letztgenannte Stimme ist zufälligerweise von Bach selbst als „Corno da tirarsi“ bezeichnet worden.

durch Änderung des Ansatzes wirklich so leicht möglich sind, müßten diese beiden Töne von der dritten Position des Zuges (d') aus hervorgebracht werden können.¹⁷

21. Hier gibt es vielerlei Verwirrung über Chorton- und Kammertonnotation sowie über die Funktion von Zink und Posaunen in Bachs Kompositionen. Meine Theorie über die Aufführungstonart von BWV 118 kann durch die Behauptung, in Bachs Partituren seien „diese (Bläser-)Stimmen jedoch notiert wie die Singstimmen“, nicht entkräftet werden; BWV 118 stellt die einzige erhaltene Partitur dar, in der diese Instrumente auf eigenen Systemen eingetragen sind. Anderwärts verdoppeln sie lediglich die Singstimmen und sind deshalb in der Partitur nicht gesondert notiert.¹⁸

22. Zugegebenermaßen läßt sich nicht belegen, daß für die Aufführung von BWV 1046 und 208 Hornisten von außerhalb herangezogen worden seien. Aber irgendwer muß diese Stimmen gespielt haben, und Bach hatte weder in Köthen noch in Weimar Hornisten zu dauernder Verfügung.

23. Vgl. unter 15 und 19. Zu den von Smithers angebotenen Alternativen ist mein Beitrag im BJ 1984 (S. 71, 73, 89) zu vergleichen. In Frage kommt für BWV 105/1 allein eine Zugtrompete.

24. Es gibt tatsächlich Stimmführungsprobleme, wenn BWV 143 entweder mit drei Hörnern in tief B, die in Clarinlage spielen, oder mit Hörnern in hoch B bei Verwendung der späteren Handstopftechnik (wie ich vorgeschlagen habe) aufgeführt wird. Daß dies Bachs Intention entsprochen habe, habe ich nicht behauptet, lediglich eine praktische Notlösung für eine Zeit eingeräumt, in der Clarino-Spieler für Horn beziehungsweise Trompete nicht mehr zur Verfügung standen.

Betrachten wir nunmehr Smithers' eigene Beiträge, so gilt es, zunächst einige Irrtümer hinsichtlich der Beschreibung von „da tirarsi“ bezeichneten Quellen auszuräumen. Im BJ 1990 heißt es (S. 39):

„Bei Bach gibt es kaum einen Fall, in dem die präzisierende Angabe ‚da tirarsi‘ nicht nachträglich oder sogar erst in größerem zeitlichen Abstand in Partitur beziehungsweise Stimmen eingetragen worden wären. Die genauere Bezeichnung von Trompete oder Horn als ‚da tirarsi‘ erfolgte stets in abweichender Schrift, mit anderem Schreibgerät und gelegentlich auch von anderer Hand als der des Komponisten ...“

In Wirklichkeit stammt in zwei von sieben Fällen die Eintragung von Bach selbst und ist augenscheinlich in einem Zuge geschrieben sowie unmittelbar im Zusammenhang mit dem Ausschreiben der betreffenden Stimme.¹⁹ In drei weiteren Fällen hat der Komponist eigenhändig den von seinem Kopisten Johann Andreas Kuhnau geschriebenen kürzeren Stimmittel um das „da tirarsi“ ergänzt.²⁰

An derselben Stelle heißt es, „den bei MacCracken genannten sechs (Werken) ist BWV 124 hinzuzuzählen“. Der Zusatz „tromba da tirarsi“ im Kopftitel der von

¹⁷ In BWV 83/5 könnte das cis' auch durch die Oboe „eingeschmuggelt“ werden, da diese die Choralweise gleichfalls mitspielt.

¹⁸ In BWV 25 haben die Bläser zwar ebenfalls einen selbständigen Satz auszuführen, doch ist hier die Originalpartitur nicht erhalten, so daß sich nicht sagen läßt, wie Bach diese Stimmen notiert hat.

¹⁹ Es handelt sich um „*Tromba. o Corno da Tirarsi*“ in BWV 46 (St 78) und „*Corno da Tirarsi*“ in BWV 162 (St 1), (nur das letztgenannte von Smithers anerkannt). Die Eintragung „*Tromba da tirarsi*“ in BWV 77 (P 68) auf der ersten Partiturseite stammt möglicherweise, aber nicht sicher von Bachs Hand.

²⁰ BWV 5 und 20 („*Tromba*“; St. Thom) sowie 67 („*Corno*“; St 40).

Bach selbst geschriebenen Corno-Stimme stammt jedoch von einem unbekanntem Schreiber aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. NBA I/5 Krit. Bericht, S. 101 und 103, zu Quelle St Thom) und hat demzufolge keine Bedeutung für Bachs Verfahrensweise. Indessen gehört das Werk zu den in Tabelle 3 meines Aufsatzes zusammengestellten elf autographen Hornstimmen, deren Ausführung ein Zuginstrument erfordert, wenngleich Bach auf einschlägige Angaben in den Stimmen verzichtet hat.

Zu einigen anderen Belegen.

Den Mitteilungen aus Johann Philipp Eisels „*Musicus Autodidactus*“ (1738) bezüglich der auf der Trompete „heraus gemarterten Semitonien“ (BJ 1990, S. 42, als Ergänzung zu BJ 1984, S. 64) wäre hinzuzufügen, daß Eisel als für die Trompete erreichbare Töne nichts anderes als die Partialtonreihe anführt. Dies dürfte eher für meine als für Smithers' Deutung sprechen.

Wenn Girolamo Fantini überaus geschickt „nichtharmonische“ Töne spielen konnte, wie sein Lehrwerk sowie der aus zweiter Hand stammende Bericht Mersennes (BJ 1990, S. 43) bezeugen, so bedeutet dies nicht, daß dergleichen 85 Jahre später in Leipzig in Gebrauch war. Nach wie vor scheinen mir Bachs Sätze für mehrere Trompeten beziehungsweise Hörner die technischen Möglichkeiten für Instrumente und Spieler überzeugender darzutun als die Annahme, Gottfried Reiche habe als hervorragender Virtuose irgendwelche besonderen Kunststücke auf dem Blasinstrument vollführen können.

Und wenn, nach Ernst Ludwig Gerbers Bericht, der Hamburger Trompeter Johann Heinrich Cario „vermittelt seiner Inventionstrompete, aus allen Tönen blasen“ konnte (BJ 1990, S. 43f.), muß das nicht bedeuten, daß er mittels Ansatzveränderung „nichtharmonische“ Töne einbezog. Mit „Inventionstrompete“ wurde zeitweilig ein zirkulär gewundenes Instrument bezeichnet, aber allgemein meint dieser Terminus eine ungewöhnliche Bauart. Sollte im speziellen Falle nicht ein Zuginstrument gemeint sein, wie Cario es als Türmer ex officio zum Blasen von Chorälen verwendet haben wird?

Gleiches gilt für den Hamburger Musiker Meyer, der – ebenfalls nach Gerber – „die halben Töne, und zwar die tiefen sowohl als die hohen, mit der größten Reinigkeit“ spielen konnte, „vermittelt eines Mundstücks, das er mit seinem Bruder erfunden hatte.“ Diese Beschreibung zielt eher auf ein speziell eingerichtetes Instrument als auf eine besondere Blastechnik. Da Meyer gleichfalls Türmer war und da bei einer Zuginstrumente der Zug mit dem Mundstück verbunden ist, scheint hinter seinem Erfolgsgeheimnis ein ebensolches Instrument zu stecken.

Als kühne Idee kann sicherlich der Versuch gelten, ein gewundenes Instrument mit dem Zug einer Diskantposaune zu koppeln (BJ 1990, S. 46), um etwas herauszubekommen, das den bislang nicht deutbaren Namen „Corno da tirarsi“ verdient. Allerdings ist die Bezeichnung „Zughorn“ für eine Kombination von Trompete und Posaune nicht eben angemessen. Wenn nicht gerade ein Hornkorpus verwendet wird,²¹ sollte ein solches Zwitterinstrument lieber als

²¹ Eine auch von Smithers erwogene Möglichkeit, wenngleich es nicht die Kombination

Zugtrompete gelten; doch dann fragt sich, warum ein Typ „Tromba da tirarsi“ postuliert werden sollte, der mit dem für die Bach-Zeit nachweisbaren nicht übereinstimmt.²²

Der Versuch, eine – überflüssige – zweite Tromba da tirarsi zu erfinden, spiegelt das Dilemma von Smithers' Argumentation. Auch wenn man einräumt, daß Gottfried Reiche „nichtharmonische“ Töne mittels Ansatzänderung hervorbringen konnte, läßt sich damit doch nicht beweisen, daß ihm das einfachere Verfahren, das Spiel der Zugtrompete, unbekannt gewesen wäre – denn ein solches Instrument fand sich 1734 in seinem Nachlaß.²³ Diese einfachere Erklärung bedeutet keine Mißachtung von Reiches Virtuosität,²⁴ denn für deren Einsatz gaben Bachs Partien für die „normale“ Naturtrompete reichlich Veranlassung.

Smithers' Insistieren auf der – vereinfachend so zu nennenden – „Ansatz-Hypothese“ schwächt im Grunde genommen seine Position.²⁵ Genaugenommen gibt er dies selbst zu, wenn er seine Prämisse so formuliert:

„Die Frage der Ausführung besonders problematischer Trompetenpartien bei Bach läßt sich auch ohne die Annahme eines mechanisch umstimmbaren Instruments befriedigend beantworten, wenn die Fähigkeit zur Änderung der Tonhöhe durch Verändern des Ansatzes a priori eingeräumt wird.“²⁶

Der Behauptung, daß nur „ein nicht kleines Maß an praktischer Erfahrung“ vor Irrtümern und Fehlschlüssen bewahre,²⁷ ist entgegenzuhalten, daß ein Zugang „von außen her“ mehr Unvoreingenommenheit mit sich bringen kann, so daß historischer Befund und Erträge wissenschaftlicher Untersuchungen sich objektiv und unparteiisch würdigen lassen.²⁸

Thomas G. MacCracken (Washington, D. C.)

ist, die das wirkungsvolle Ergebnis einer vollkommenen Abwärtstransposition um eine Quarte erzielt.

²² Während allgemein über den terminus „Corno da tirarsi“ gerätselt wird, erklärt die Parallelbezeichnung „Tromba da tirarsi“ sich nahezu von selbst, da glücklicherweise ein derartiges Instrument erhalten geblieben ist. Warum Smithers Johann Kuhnaus Hinweise auf eine Zugtrompete (in deutscher oder italienischer Bezeichnung) „rätselhaft“ findet (S. 38f. und 46), ist unklar. Offenbar handelt es sich um ein in Leipzig in dem Vierteljahrhundert vor Bachs Amtsantritt allgemein gebräuchliches Instrument.

²³ Vgl. A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw 3, 1921, S. 17–53, bes. S. 34.

²⁴ Wie Smithers anzunehmen scheint (vgl. BJ 1987, S. 134).

²⁵ A. a. O., S. 51, letzter Abschnitt.

²⁶ Ebd., S. 42.

²⁷ „Das schwierige Gebiet der historischen Blechblasinstrumente erfordert neben theoretischen Kenntnissen ein nicht kleines Maß an praktischer Erfahrung, sollen Fehlschlüsse und andere Irrtümer vermieden werden (a. a. O., S. 39).

²⁸ Für ihre Unterstützung beim Vorbereiten dieses Aufsatzes danke ich Reine Dahlqvist, Robert L. Marshall, Daniel R. Melamed und Edward H. Tarr.

BESPRECHUNGEN

Hans Blumenberg: *Matthäuspassion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 307 S.

Ein Buch mit dem Titel „Matthäuspassion“ muß unverzüglich das Interesse jedes Bach-Hörers wecken. Sein Autor, Hans Blumenberg, emeritierter Professor der Philosophie an den Universitäten Kiel, Hamburg, Gießen, Bochum und Münster, wendet sich an den heutigen Hörer als einen, „unter dessen Horizont die Bilder und Gleichnisse, die heutigen Geschichten und Reden, die Sprüche und Choräle der Bachgemeinde entschwunden sind“. Allein Bachs Musik sei es, die den Reiz auf den Hörer ausübt, und durch sie wird er zwangsläufig mit der Passionsgeschichte konfrontiert. Blumenbergs Absicht, dem Hörer der Passion ein besseres Verstehen zu ermöglichen, erstreckt sich größtenteils auf den Text, den er in einen sehr umfassenden Zusammenhang stellt und so den Leser mitunter weit vom Gegenstand wegführt. Zeugnisse aus Philosophie, Literatur- und Theologiegeschichte werden dem Bibeltext ebenbürtig zur Seite gestellt; die Skala reicht von Anselm von Canterbury, Goethe, Rilke, Nietzsche bis zum Frontarzt Hans Carossa und zu Wittgensteins Mutter. Die Besprechung des Bibeltextes selbst beschränkt sich nicht auf die Passion, sondern bezieht die Erschaffung der Welt ebenso ein wie die Gottes- und Menschenproblematik. In solchen Abschnitten ist die Matthäuspassion nur mehr Anlaß zur Abarbeitung bestimmter theologischer und philosophischer Fragen. Innerbiblische Bezüge im Sinne einer konkordanten Aufbereitung des Textes werden aber nicht angesprochen. Der Leser ist fasziniert von den ungewohnten Sichten und Fragestellungen. Zum Beispiel vertritt Blumenberg die Ansicht, Gott habe die Welt aus Langeweile geschaffen, wobei Langeweile nichts Minderes bedeutet, sondern Motor der Kreativität ist: „die meisten Dinge in der Welt geschehen zur Vermeidung der Langeweile“. Die göttliche Langeweile nun führte zur Erschaffung der Welt und des Menschen als gottebenbildlichem Wesen, das nach Erkenntnis strebt und dafür den Verlust der Unsterblichkeit in Kauf nehmen muß. Die Begrenztheit des Lebens wiederum läßt die Menschen untereinander zu Rivalen werden – das unterhaltssame Welttheater beginnt.

Die Passionsgeschichte selbst unterzieht Blumenberg einer strengen Prüfung in bezug auf ihren Realismus, mehrfach wendet er sich dagegen, sie doketisch mißzuverstehen, ja er nennt jeden Nachlaß auf den Realismus schon Doketismus. Am Beispiel der Kreuzigung heißt dies: Christus hat wirklich und wahrhaftig so gelitten wie ein gewöhnlicher Mensch, obwohl er die Allmacht des Vaters im Hintergrund wußte. Blumenberg meint, daß die Trennung von Auferstehung und Himmelfahrt dem Realismus der Passion nicht gutgetan hat, allzu schnell wird das Erlittene widerrufen. Er nennt es einen weisen Verzicht, daß die Matthäuspassion mit den Tränen der Verlassenen schließt als sei es für immer. Das war allerdings nicht Bachs Entscheidung – am Karfreitag war eben kein anderer Schluß als dieser möglich.

Und auch der Ernst der Passion ist für uns nur so denkbar, für Blumenberg allerdings zu selbstverständlich. Wahrscheinlich ist der Hörer von selbst nie darauf gekommen, muß aber Blumenberg überrascht zustimmen, der auf komische Züge hinweist: tatsächlich haften der Szene mit Petrus, der im Übereifer zum Schwert greift, um dann dem Knecht des Hohenpriesters nur ein Ohr abzuschlagen, komische Züge an. Blumenberg spinnt den Faden weiter und fragt: eignen sich die Jünger überhaupt für ihre Aufgabe? Wußten sie doch bis zum Schluß nicht so recht, worum es eigentlich ging! Ihre Kenntnisse der Schrift waren offenbar nicht so gefestigt, daß sie hätten erkennen können, wie doch alles vorausgesagt war. Auch, daß es dann so eintraf, hätte schon ein Beweis der Glaubwürdigkeit Jesu sein müssen, genauso wie die Jahre der Lehre und Wunder an seiner Seite. Woher rührt also die Glaubensschwäche der Jünger und ist sie nicht eine Beleidigung für Gott?

Damit sei nur angedeutet, mit welcher Art Fragen und Problemen Hans Blumenberg seine Leser konfrontiert. Bisweilen fällt es schwer, seinen weit gespannen Gedanken bis zum Letzten zu folgen, die Gliederung des Buches in relativ kleine Abschnitte erleichtert aber stets den Wiedereinstieg. Alt-sprachliche Kenntnisse sind dem Leser von Vorteil, denn Blumenberg brilliert mit zahlreichen Originalzitatzen aus der Heiligen Schrift – transkribiert in lateinische Buchstaben. Wer sich diese nicht übersetzen kann, bekommt durch den Kontext mit, worum es geht.

Schwieriger wird es da schon, wenn Blumenberg seinen geisteswissenschaftlichen Horizont beim Leser voraussetzt. Wer eine Einführung in Bachs Matthäuspassion sucht und musikwissenschaftliche Hilfestellung erhofft, wird an diesem Buch scheitern, den vorgebildeten Hörer aber erwartet eine ebenso anstrengende wie lohnende Lektüre, die Anlaß zu fortgesetzter Beschäftigung mit der Passion sein kann.

Marion Söhnle (Leipzig)

Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), herausgegeben von Wolfgang Schmieder. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. XLVI, 1014 S.

Es hieße, Eulen nach Athen tragen, wollte man an dieser Stelle die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung von Wolfgang Schmieders „klassischem“ BWV aus dem Jahre 1950 zu würdigen versuchen. Daß freilich der Autor eines derartigen Standardwerkes, das er als Fünfzigjähriger der Mitwelt vorlegte, nach vier Jahrzehnten die Frucht seiner Bemühungen um eine verbesserte Neuausgabe noch in Augenschein nehmen kann, muß weit und breit als einmalig gelten. Eine derartige Konstellation verbietet, schon aus Gründen der Achtung für ein solches Lebenswerk, eigentlich eine Besprechung im herkömmlichen Sinne. Zudem gestattet der Rahmen einer Rezension kaum die Erwähnung auch nur der wichtigeren Änderungen. Ein eingehender Vergleich zwischen dem „alten“ und dem „neuen“ BWV könnte das erfolversprechende Thema für eine Staatsexamensarbeit abgeben.

Die Bach-Forschung hat – nicht zuletzt dank der Schubkraft des „alten“ BWV – seit 1950 beträchtliche Fortschritte gemacht, die einschlägige Literatur ist in stetem Wachstum begriffen, sie vollständig zu erfassen, gar inhaltlich zu beherrschen, ist längst zur Unmöglichkeit geworden. Aus eigener leidvoller Erfahrung weiß der Rezensent, wie schwer es ist, sich durch das wuchernde Dickicht einen Weg zu bahnen, wie wenig Dank der Versuch einbringt, für Ordnung und Übersicht zu sorgen. Bis ins hohe Alter hat Schmieder den Kampf gegen die Hydra geführt, gelegentlich Unterstützung erfahren (auch durch Ratschläge von Gutachtern, die das zum Druck bestimmte Manuskript einsehen konnten), letzte Hand legten Freunde an. Dessen ungeachtet läßt das „neue“ BWV allenthalben die Handschrift seines Autors erkennen, die zuweilen Züge eines einsamen Selbstgespräches mit Vermächtnischarakter annimmt (S. 637: „Die Echtheit des Satzes wird mit plausiblen Gründen ... angezweifelt. Solange der Autor nicht festgestellt ist, verbleibt die Allemande vorerst im Hauptteil des BWV“).

Dem Ziel eines thematisch-systematischen Verzeichnisses konnte auch das „neue“ BWV nur unwesentlich näherkommen. Zwar sind Werke, die als unecht nachgewiesen werden konnten, nunmehr endgültig in den Anhang verwiesen, Neuentdecktes an der gehörigen Stelle eingegliedert worden. Aber die Vorgaben aus der Zeit vor der Vollendung des „alten“ BWV, insbesondere die Bindung an die Zufälligkeiten und problematischen Entscheidungen der alten Bach-Gesamtausgabe, waren doch zu übermächtig, als daß eine konsequente Systematik zu erreichen gewesen wäre. Zudem ließ das kaum modifizierte Numerus-currens-System keinen Raum für Einfügungen, so daß die Zählung des neuentdeckten Materials mit 1081 einsetzen mußte und ein System von Querverweisen zu entwickeln war, um eine Platzierung der neuen Objekte in der Nähe des zuständigen Bestandes zu ermöglichen.

Vollständigkeit strebt auch das „neue“ BWV an, sowohl hinsichtlich der Sekundärliteratur als im Blick auf Quellenangaben. Wenn demnach auch – inhaltlich bedeutungslose – Abschriften des frühen 19. Jahrhunderts mit

verzeichnet werden, so kann dieses Verfahren sich darauf berufen, daß dergleichen Kopien zwar im Blick auf Werküberlieferung und Lesarten entbehrlich erscheinen, doch immer noch Zeugnisse für die Rezeptionsgeschichte darstellen. Ob das freilich eine exakte Einzelverzeichnung rechtfertigt, steht dahin.

Die über lange Jahre sich hinziehende Arbeit an einem Werkverzeichnis bietet viele Chancen zur Vervollkommnung, hält aber Stolpersteine in mindestens ebensogroßer Menge bereit. Ist eine Information erst einmal „untergebracht“ – und gar an falscher Stelle –, wird sie nie oder erst zu spät enttarnt (auch hier weiß der Rezensent sich selbst im Glashauss). Ob man es will oder nicht: diese Aufgabe, die ständige Aufforderung zum Ausbessern des Vorliegenden ist das eigentliche Agens zusammenfassender Arbeiten. Und so möge die nachstehende Blütenlese nicht als Ausdruck der Beckmesserei verstanden werden, sondern als Beitrag zu einer „3., nochmals überarbeiteten und erweiterten Ausgabe“, die ebenso dem Andenken Wolfgang Schmieders dienen, wie die ungebrochene Lebenskraft seines BWV dokumentieren könnte.

S. 7 und 13: Die autographe Partitur von BWV 9 war nie im Besitz von Stefan Zweig; die betreffenden Angaben und Literaturhinweise gehören zu BWV 5.

S. 11: Die dort genannte, jetzt in Warschau befindliche Quelle gehörte genau genommen nicht zur Sammlung Mosewius; nach dessen eigener Angabe fand er sie bei seinem Dienstantritt in Breslau dort bereits vor.

S. 360f.: Der Textdichter und -schreiber zu BWV 216a ist „Hauptkopist B“, Christian Gottlob Meißner.

S. 405: Im Notenbeispiel zu BWV 1082 steht die erste Note eine Terz zu hoch.

S. 457: Hier vermißt man ungern einen Hinweis auf Johann Bugenhagens Evangelienharmonie als Textquelle für Bachs Himmelfahrts-Oratorium.

S. 484: Der Choralatz BWV 1089 sollte – analog zu den Schwesterwerken – nicht in der „Klavierauszug“-Notation des Birnstiel-Druckes wiedergegeben, sondern dem üblichen Verfahren angeglichen werden.

S. 526: Die Abschrift der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ stammt keinesfalls von Johann Christoph Georg Bach in Ohrdruf.

S. 532: BWV 567 stammt wirklich von Johann Ludwig Krebs, müßte also in den Anhang versetzt werden.

S. 545: Der Schlußatz von BWV 590 ähnelt nicht dem Finale des 3. Brandenburgischen Konzerts, sondern benutzt als Thema eine figurative Version von „Resonet in laudibus“.

S. 625: Die Sechs Partiten BWV 825–830 stammen nicht „Aus“ der Klavierübung Teil I, sie sind selbst dieses Opus I.

S. 653: Eine Signatur Go.S. 53855 gibt es nicht; gemeint ist Go.S. 53, diese Quelle enthält auch BWV 855.

S. 665: Die Darmstädter Quelle enthält BWV 903a, nicht BWV 903.

S. 669: Auch die Dresdner Quelle zu BWV 906 ist als eigenständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat erschienen.

S. 681: Der ominöse „Nebenschreiber“ zu BWV 921 im Andreas-Bach-Buch ist der junge Johann Sebastian Bach.

S. 720: Das B-Dur-Capriccio BWV 992 betrifft laut ältester Quelle einen „fratro“, keinen „fratello“.

S. 733: Johann Friedrich Hering war Musiker, vielleicht auch Musiklehrer in Berlin, keinesfalls aber „Präfekt“ C. Ph. E. Bachs. Dieser gehörte zur Hofkapelle Friedrichs des Großen, mit Schulmusik hatte er wenig oder nichts zu tun.

S. 744: Die anonyme Sonate BWV 1024 müßte im Anhang untergebracht werden, bis jemand nachweist, daß sie irgend etwas mit J. S. Bach zu tun hat.

S. 815, 817: Der Leipziger Neukirchenorganist heißt Melchior, allenfalls Johann Melchior Hoffmann. „Georg Melchior“ geht auf einen Irrtum Arnold Scherings zurück.

S. 842: Die schon im „alten“ BWV fehlende Quellenangabe zu BWV Anh. 71 ist auch hier nicht zu finden (sie ging wohl durch die Kriegszerstörung von Manuskript und Korrektorexemplar verloren). Nach C. H. Bitters Hinweis befand die Quelle sich in der Bibliothek von Königsberg (Ostpreußen).

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 29. September–2. Oktober 1988. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990. 565 S.

Der Initiative von Hans Joachim Marx und Arnfried Edler ist es zu verdanken, daß dem „Hamburgischen Bach“ anlässlich des Gedenkjahres 1988 eine wissenschaftliche Konferenz in der Stadt gewidmet wurde, in der er im Laufe von zwei überaus produktiven Jahrzehnten sein Lebenswerk hatte krönen können. Der Konzentration und Dichte der Tagung entspricht der kaum zwei Jahre später vorgelegte Symposiumsbericht, ja in gewisser Weise stellt dieser sie sogar in den Schatten. Denn dem Herausgeber ist es nicht nur gelungen, die Beiträge aller 21 Referenten in ihrer Druckfassung zusammenzubringen (wobei manches, etwa Ludwig Finschers gründlicher Essay „Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs“, eine völlig neue Qualität gegenüber der Referatversion erreicht hat), sondern weitere wichtige Arbeiten heranzuholen und so die Zahl der Aufsätze auf 30 zu vermehren. Zuwachs erhielten auf diese Weise die fünf Kapitel, die den Themen der Round tables von 1988 entsprechen: „Die Musik in der europäischen Kultur des mittleren 18. Jahrhunderts“, „Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Zeit“, „Gattung und Stil im Instrumentalwerk Bachs“, „Gattung und Stil im Vokalwerk Bachs“ und „Aspekte der Aufführungspraxis bei Bach“. Neu hinzugekommen sind als Teil VI einige Arbeiten „Zur Überlieferung der Werke Bachs“. Hier stellt Hans-Günter Klein Neuerwerbungen einschlägiger Quellen für die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin nach 1945 vor, und Manfred Hermann Schmid behandelt „Das Geschäft mit dem Nachlaß von C. Ph. E. Bach“ im Lichte neuer Dokumente zur Sammeltätigkeit des Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825). Als „neue Dokumente“ werden die legendären 37 Briefe von C. Ph. E. Bachs Witwe und Tochter aus den Jahren 1790 bis 1804 vorgestellt, Briefe, die Ernst Fritz Schmid ehemals aus der Sammlung Wilhelm Heyer erhalten hatte, zu deren Publikation er aus unterschiedlichen Gründen jedoch nie Zeit fand. 1936 hatte Georg Schünemann, einem Hinweis Georg Kinskys folgend, aufgrund des Schriftbildes der Briefe feststellen können, daß C. Ph. E. Bachs Tochter Anna Carolina Philippina die bekannte Abschrift des „Ursprungs der musicalisch-Bachischen Familie“ angefertigt hat, doch der Inhalt der Briefe selbst war – von geringfügigen Ausnahmen abgesehen – für die Forschung nicht erreichbar. Daß diese jetzt, sorgfältig übertragen und kenntnisreich kommentiert, gedruckt vorliegen und unser Wissen über die Jahre nach dem Tode C. Ph. E. Bachs sowie den Umgang mit dessen Sammlungen in bemerkenswerter Weise bereichern, ist nur einer der Vorzüge des Sammelbandes.

Nirgends in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur wird so umfassend und zugleich anregend dokumentiert wie gerade hier, in welchem Maße die Forschung über C. Ph. E. Bach sich binnen weniger Jahrzehnte zu einem eigenen, aus dem „Commonwealth“ des Faches nicht mehr wegzudenkenden Spezialzweig entwickelt hat und weshalb sie – im Unterschied zu manchem anderen Sondergebiet – weit davon entfernt ist, sich einen neuen Elfenbeinturm

zu errichten. Vielmehr lassen die Erkenntnisse zu den engen biographischen und werkgeschichtlichen Verflechtungen zwischen C. Ph. E. Bach und seinem Kreis sowie der Literatur- und Kunstentwicklung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland eine Sammlung wie die vorliegende als geradezu bahnbrechend im Blick auf künftiges interdisziplinäres Arbeiten erscheinen.

Eine Würdigung des überreichen Inhalts, eine Diskussion der vielfältigen Erträge übersteigen die Möglichkeiten einer Rezension. Für die druck- und buchtechnische Herstellung des Bandes verdient der Verlag hohes Lob. (Notabene: Es war der Verlag Abraham Vandenhoeck zu Göttingen, in dem 1738 – 250 Jahre vor der Hamburger Tagung – jene Quintilian-Ausgabe erschien, die durch Johann Matthias Gesners Fußnote über J. S. Bachs Orgelspiel- und Dirigierkünste in die Geschichte eingegangen ist.) Die Textgestalt läßt kaum Wünsche offen. Auch die Abbildungen sind von bemerkenswerter Qualität, und nur auf S. 220 stört im historischen Stichbild eines Musikbeispiels die eingefügte Textunterlegung mit Schreibmaschine. Ab und an gibt es sogar Unbeabsichtigtes zu entdecken, so auf S. 186 den Anfang einer Niederschrift von der Hand des J.-S.-Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola, der zu einer Baß-Arie in B-Dur im 12/8-Takt mit Begleitung von Streichinstrumenten – vielleicht von J. S. Bach – gehört. Ein Abkürzungsverzeichnis war ungeachtet allen Suchens nicht zu entdecken. Satzfehler lassen sich bei einem Buch dieses Umfangs und einer so anspruchsvollen Materie kaum völlig vermeiden. Trotzdem bleibt zu hoffen, daß Eugene Helm die Gesamtausgabe der Sinfonien C. Ph. E. Bachs nicht „im“ College Park vorzubereiten genötigt ist (S. 269). Insgesamt möchte man auf den Herausgeber das – ehemals auf Franz Benda gemünzte – Zachariä-Zitat anwenden (aus: Die Geige. An den Freiherrn von Zedlitz), das entgegen der verballhornten Lesart auf S. 152 lautet: „Auf Virtuosen sey stolz, Germanien, die du gezeuget; / In Frankreich und Welschland sind größere nicht.“

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press 1991. XIII, 186 S.

Zahlensymboliker, Zahlenmystiker und Zahlenspekulanten jeglicher Couleur, sakraler oder säkularer Provenienz, haben sich seit langem der Musik Johann Sebastian Bachs als eines schier grenzenlosen Tummelplatzes bemächtigt. Ihr Ansatz findet sich zumeist in den einschlägigen, wegweisenden und nach wie vor lesenswerten Arbeiten von Friedrich Smend, freilich im allgemeinen ohne dessen Niveau zu erreichen, geschweige denn die von ihm gezogenen Grenzen zu berücksichtigen. Ruth Tatlows Buch, das auf eine 1987 beim King's College in London eingereichte Dissertation zurückgeht, ist nicht nur eine der wenigen wissenschaftlich ernstzunehmenden Untersuchungen zu diesem überstrapazierten Themenkreis, sondern auch die überhaupt erste kritische Auseinandersetzung mit Smends zahlensymbolischen Arbeiten und deren Prämissen.

Es überrascht durchaus nicht, daß eine solche Arbeit aus dem englischsprachigen und -denkenden Bereich kommt. Denn „Bach und Zahlensymbolik“ ist sonst ein nahezu ausschließlich deutsches Thema und Smend gilt im deutschen Raum als eine derartig hochrangige Autorität, daß es in der Tat eines erheblichen Abstandes bedarf, um sich dem Stoff einigermaßen unvoreingenommen nähern zu können. Um der Untersuchung eine solide und wissenschaftlich beantwortbare Kernfrage zugrunde zu legen, konzentriert sich die Autorin vernünftigerweise auf ein einziges Problem: Bach und das Zahlenalphabet – immerhin den zentralen Ausgangspunkt der landläufigen zahlensymbolischen Erörterungen. Smend hatte in einer 1947 veröffentlichten Studie das Zahlenalphabet natürlicher Ordnung ($A = 1$, $Z = 24$) als ein für Bach verbindliches Schema historisch zu begründen und musikalisch zu belegen versucht. Tatlow kommt zu dem Ergebnis, daß diese spezielle Form des Zahlenalphabets eine unter vielen Varianten und keineswegs eine für Bach naheliegende ist, ja daß der Frage nach Bachs musikalischer Anwendung kryptographischer Methoden nur mit größter Skepsis zu begegnen sei.

Im ersten Kapitel diskutiert Tatlow Entstehung und Entwicklung von Smends Hypothese unter erstmaliger Berücksichtigung umfangreicher Materialien aus dem Smendschen Nachlaß in der Staatsbibliothek zu Berlin (*N. Mus. Nachl. 60*), darunter auch der Briefwechsel zwischen Smend und Martin Jansen aus den Jahren 1931–1943. Das zweite Kapitel bietet eine detaillierte, auf sorgfältigen Quellenstudien beruhende historische und symmetrische Darstellung der im 17. und 18. Jahrhundert verwendeten Zahlenalphabete, kabbalistischer, mathematischer und kryptographischer Techniken (dazu eine hervorragende Bibliographie des historischen Schrifttums 1525–1748 sowie der Sekundärliteratur). Die folgenden beiden Kapitel befassen sich ausführlich mit Konzept und Anwendung poetischer und musikalischer Programme, unter besonderer Berücksichtigung konkreter Modelle und historischer Belege (darunter Beispiele von Heinichen und Mattheson). Das fünfte Kapitel konzentriert sich auf die mit 9 Seiten leider allzu knapp gehaltene Diskussion möglicher Verbindungen zu Bach. Hier geht es unter anderem um den Gebrauch poetischer Paragramme

bei einigen von Bachs Librettisten (Weise, Hunold, Picander usw.), schließlich um Bachs offensichtliche Anwendung gewisser „*lusus ingenii*“ wie Tonbuchstaben (b-a-c-h) oder Acrosticha (*FABERepetatur* in BWV 1078).

Das Endergebnis des Buches mag enttäuschend sein: die Autorin kann Smends Zahlenalphabet-Hypothese nicht vollständig widerlegen oder entkräften, jedoch in entscheidenden Punkten relativieren. Falls Bach sich kryptographischen Techniken zugewandt haben sollte, dürfte er – wie andere Zeitgenossen auch – eine Vielzahl von Methoden herangezogen haben (Tatlow stellt im Anhang 1 ihres Buches allein 33 verschiedene gebräuchliche Zahlenalphabete zusammen). Die Quintessenz des Buches besteht darin, daß das von Smend postulierte Zahlenalphabet nicht mehr als eine Konjektur bedeutet und daß es keine verlässliche Quelle zur Analyse Bachscher Kompositionen oder zur Erklärung von theologischen Inhalten in Bachs Musik darstellt.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V. LEIPZIG

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V. LEIPZIG
Mitglieder der Deutschen Bachgesellschaft (Vorsitz) - Leipzig
LEIPZIG: Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz
Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz
Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz

Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz
Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz
Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz
Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz
Prof. Dr. h. c. h. c. Hermann Kellner - Vorsitz

VERWALTUNGSRAT

Prof. Dr. Hans Hübner - Hamburg
Dr. Klaus Hübner - Göttingen
Dr. Claus Oester - Lüneburg
Dr. Hans-Joachim Scholz - Leipzig
Prof. Dr. Christoph Wolff - Belmont MA (USA)

DIREKTORIN

Karin Bahr - Berlin
KMD Prof. Dr. Christof Bredel - Dresden
GKR Rainer Büchel - Berlin
Dr. Daniel Christophers - Flensburg
Prof. Dr. Georg von Döbeln - Tübingen
Dr. Alfred Dürr - Bonn
KMD Mariangela Eschenburg - Köln
Dr. Heinrich Holte - Berlin
Marin Dr. Dux Jürgens - München
Korrespondent Dr. Hartmut Johnson - Magdeburg
Prof. Dr. Ferdinand Kuhn - Braunschweig
Prof. Dr. Karl-Alwin Köster - Weimar
Prof. Edgar Kopp - Frankfurt/Main
Superintendent Dr. Johannes Kuhn - Leipzig
Abel Stoll - Potsdam
Prof. Dr. Johann Trummer - Göttingen
Prof. Andreas Wechsungen - Göttingen
Prof. Dr. Hans Werner Zimmerman - Frankfurt/Main

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V. LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart
(Vorsitzender)

Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt – Leipzig
(Stellvertretender Vorsitzender)

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
(Geschäftsführendes Vorstandsmitglied)

Prof. Diethard Hellmann – München
(Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied)

Prof. Zuzana Růžicková – Prag
(Beirat)

VERWALTUNGSRAT

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg
Dr. Klaus Hofmann – Göttingen
Dr. Claus Oefner – Eisenach
Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig
Prof. Dr. Christoph Wolff – Belmont/MA (USA)

DIREKTORIUM

Reimar Bluth – Berlin
KMD Prof. Dr. Christfried Brödel – Dresden
OKR Rainer Bürgel – Berlin
Dr. Daniel Chorzempa – Florenz
Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen
Dr. Alfred Dürr – Bovenden
KMD Hartwig Eschenburg – Rostock
Dr. Helmut Hell – Berlin
Min.Rat Dr. Dirk Hewig – München
Kons.Präsident Dr. Hartmut Johnsen – Magdeburg
Prof. Dr. Ferdinand Klinda – Bratislava
Prof. Dr. Karl-Heinz Köhler – Weimar
Prof. Edgar Krapp – Frankfurt/Main
Superintendent Dr. Johannes Richter – Leipzig
Adele Stolte – Potsdam
Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Prof. Amadeus Webersinke – Dresden
Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann – Frankfurt/Main

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Gerhard Herz – Louisville/KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Penfield/NY (USA)

Dr. Wolfgang Rehm – München/Salzburg

William H. Scheide – Princeton/NJ (USA)

Prof. Dr. Michael Schneider – Köln

Dr. Ernest Zavorsky – Bratislava

GESCHÄFTSSTELLE

Thomaskirchhof 16, Postfach 727, O-7010 Leipzig


Telefon und Telefax 0341/275308

(Wolfgang Schmidt, M. A.)

Name	Geburtsdatum	Geburtsort
08.10.35		
26.1.39		
05.5.43		
12.7.01		

Hinweise

Erscheinen eingestellt!

Signatur Mz. 8. 10	Stok 
-----------------------	---

RS

Bub

78. 1992

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk
----------------	--------	------------------

08. 10. 96

26. 1. 99

05. 5. 99

18. 3. 00

17. 7. 01

SLUB DRESDEN



3 2257778

ISSN 0084-7682