

Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels*

Von Peter Wollny (Leipzig)

Mit der Entdeckung von zwei Bach-Handschriften in der Musiksammlung der Johanniskirche zu Mügeln rückte im Jahr 2010 das unübersichtliche Terrain der peripheren Bach-Überlieferung erneut ins Blickfeld der Forschung. Wie sich wieder einmal gezeigt hat, wurden zuweilen auch erstrangige Quellen abseits der altbekannten Pfade tradiert. Der Fund bestärkte die Hoffnung, daß auch in anderen mitteldeutschen Sammlungen noch weitere unerkannte Bach-Autographe oder zumindest Repertoirebelege aus der unmittelbaren Umgebung des Komponisten schlummern könnten. Als besonders vielversprechendes Untersuchungsgebiet durfte dabei die Musiksammlung der ehemaligen Ephoralbibliothek zu Weißenfels gelten, die das alte Kantoreirepertoire der Weißenfelser St. Marienkirche enthält. Im Jahr 2005 übernahm das Heinrich-Schütz-Haus die insgesamt rund 350 handschriftlichen Musikalien als Dauerleihgabe der evangelischen Kirchengemeinde, um sie sachgemäß zu archivieren, der Forschung zugänglich zu machen und für die Musikpraxis zu erschließen.¹

Die Weißenfelser Sammlung war der Forschung auch schon früher aufgefallen. Bereits 1911 hatte Arno Werner in seinem Buch über die Weißenfelser Musikgeschichte auf den Bestand aufmerksam gemacht und eine erste, wenngleich äußerst knappe Übersicht veröffentlicht.² Mit der exakten Katalogisierung Mitte der 1990er Jahre im Rahmen von RISM A/II zeichneten sich deutlichere Konturen des Repertoires ab: Wie bei vielen anderen historischen Sammlungen Mitteldeutschlands stammt der überwiegende Teil der Handschriften aus dem letzten Drittel des 18. und den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, während die Zeit vor 1760 nur mit vergleichsweise wenigen Werken repräsentiert ist. Eine Zusammenfassung des seinerzeit aktuellen Wissensstands gab Henrike Rucker in einem 2007 veröffentlichten Vortrag; hier findet

* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

¹ Dieser Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprojekt „Bachs Thomaner“. Mein besonderer Dank gilt Frau Henrike Rucker, der Geschäftsführerin des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels, die mir den Zugang zu den Weißenfelser Handschriften ermöglicht und meine Arbeiten freundschaftlich unterstützt hat.

² A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 19 f.

sich auch – basierend auf einer Mitteilung von Hans-Joachim Schulze – ein Hinweis auf einen von dem Leipziger Neukirchenorganisten Carl Gotthelf Gerlach geschriebenen Stimmensatz und damit ein erster konkreter Beleg für die Vermutung, daß Teile des Repertoires aus Leipzig stammen könnten.³ Da mit Carl Ludwig Traugott Gläser (1747–1797) und Carl Heinrich Reinicke (1766–1798) zwischen 1771 und 1798 nacheinander zwei ehemalige Thomaner das Amt des Weißenfelser Stadtkantors bekleideten, bestanden in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auch direkte personelle Verbindungen zwischen den beiden Städten und ihren musikalischen Institutionen. Ein 1992 von Hans-Joachim Schulze vorgestelltes Faszikel von Weißenfelser Kantatentextdrucken aus den 1730er Jahren lieferte zudem Hinweise für die Annahme, daß die Verbindungen der Weißenfelser Stadtkantoren in die nahe gelegene Messestadt Leipzig noch viel weiter zurückreichten und daß die greifbaren Indizien hierfür vermutlich nur die sprichwörtliche Spitze des Eisbergs darstellen.⁴ Eine systematische Durchforstung des Musikalienbestands erschien somit wünschenswert. Die Ergebnisse dieser Untersuchung werden im folgenden vorgestellt.

I.

Unter den zahlreichen Anonyma der Weißenfelser Sammlung beansprucht zunächst die Abschrift einer aus Kyrie und Gloria bestehenden Messe im *stile antico* (D-WFe, 191) unsere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um ein offenbar vollständig erhaltenes Konvolut von insgesamt 13 Einzelstimmen, die teils von Johann Sebastian Bach, teils von Kopistenhand geschrieben sind (siehe Abbildung 1 und 2). Verschollen ist lediglich ein Umschlag; er fehlte jedoch offenbar bereits, als die Stimmen nach Weißenfels kamen. Ein Hinweis auf das Weißenfelser Inventar und die zugehörige Nummer („*Inventarium*“, „29“) finden sich auf der ersten Seite der Orgelstimme, die mithin vermutlich als

³ H. Rucker, *Weißenfels – Städtische Musikpflege im Schatten eines Musenhofes*, in: *Musikkultur in Sachsen-Anhalt seit dem 16. Jahrhundert. Protokoll der wissenschaftlichen Tagung zur regionalen Musikgeschichte am 16. und 17. September 2005 in Salzwedel*, hrsg. von K. Eberl-Ruf, C. Lange und A. Schneider, Halle 2007 (Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts. 42.), S.184–194, speziell S.187–190.

⁴ H.-J. Schulze, *Musikaufführungen in der Weißenfelser Stadtkirche von 1732 bis 1736*, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8. bis 10. Oktober 1992 in Weißenfels*, hrsg. von R. Jacobsen, Amsterdam 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis. 18.), S.121–131. – Beziehungen von Leipziger Musikern zu Mitgliedern der Weißenfelser Hofkapelle sind seit dem späten 17. Jahrhundert vielfach dokumentiert.

Ersatzumschlag diene. Die Blätter weisen durchweg das übliche Folioformat (ca. 34×20,5 cm) auf und lassen als Wasserzeichen einheitlich das Wappen von Schönburg (Weiß 72, Doppelpapier) erkennen. Die folgende Aufstellung vermittelt eine Übersicht der vorhandenen Stimmen:

| Stimmenbezeichnung | notierte Tonart | Umfang | Schreiber |
|---|--------------------|--------|---------------------------------|
| 1. <i>CANTO</i> | F | 1 Bg. | Kopist (Revision: JSB) |
| 2. <i>ALTO</i> | F | 1 Bg. | ” ” |
| 3. <i>TENORE</i> | F | 1 Bg. | ” ” |
| 4. <i>BASSO</i> | F | 1 Bg. | ” ” |
| 5. <i>Hautbois 1 ô Violino 1</i> | G | 1 Bl. | JSB |
| 6. <i>Hautbois 2 ô Violino 2</i> | G | 1 Bl. | ” |
| 7. <i>Taille ô Viola</i> | G | 1 Bl. | ” |
| 8. <i>Continuo</i> (unbeziffert) | G | 1 Bl. | ” |
| 9. <i>Cornetto</i> (aus: <i>Trombona 1</i>) | F | 1 Bl. | Kopist (Rev. JSB) |
| 10. <i>Trombona 1</i> (aus: <i>Trombona 2</i>) | F | 1 Bl. | ” ” |
| 11. <i>Trombona 2</i> (aus: <i>Trombona 3</i>) | F | 1 Bl. | ” ” |
| 12. <i>Bass Trombona</i> | F | 1 Bl. | ” ” |
| 13. <i>Organo</i> (beziffert) | F | 1 Bg. | ” (Rev. und Bezifferung JSB) |

Anhand eines spezifischen Merkmals von Bachs Schrift – den abwärts kau- dierten Halbnoten mit dem Hals an der linken Seite des Notenkopfes – läßt sich der Stimmensatz sicher auf die Zeit um 1739 bis um 1742 datieren.⁵ Hierzu paßt auch der Befund des Wasserzeichens, das – wohl in Varianten – in Bach-Handschriften zwar über einen langen Zeitraum hinweg vorkommt, dessen Nachweise sich aber gerade in den Jahren 1740 bis 1742 auffällig häu- fen.⁶

Der von Bach zum Ausschreiben der Stimmen hinzugezogene Kopist ist bis- lang nicht nachgewiesen. Dank der erst seit kurzem der Bach-Forschung wie- der zugänglichen jüngeren Matrikel der Thomasschule besteht die Möglich- keit, gezielt nach einem geeigneten Kandidaten zu suchen, da die Matrikel von den Alumnen eigenhändig geschriebene kurze biographische Eintragungen enthält, die auf Latein abgefaßt und den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend auch in lateinischer Kurrentschrift fixiert sind.⁷ Es war also ein Leichtes, die- sen neuen Fundus an Schriftproben mit dem unterlegten Messentext zu ver- gleichen. Trotz stark formalisierter Buchstabenformen fand sich unter den Ein-

⁵ Kobayashi Chr, S. 20. Siehe auch die Beispiele und Erläuterungen in NBA IX/2 (Y. Kobayashi, 1989), S. 170–172.

⁶ Siehe die Belege bei Kobayashi Chr, S. 42–47.

⁷ Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule*, Nr. 483. Siehe den Beitrag von Michael Maul im vorliegenden Band, S. 15–19.

tragungen in die Matrikel aus dem Zeitraum zwischen etwa 1735 und 1742 nur eine einzige, deren Schriftzüge mit denen in der Weißenfelser Quelle völlig übereinstimmen. Bei dem Schreiber handelt es sich um den am 6. Juli 1740 im Alter von 13 Jahren ins Alumnat aufgenommenen Johann Gottlieb August Fritzsche(e) aus Düben (geb. am 27. Januar 1727).⁸ Auffällige Merkmale seiner Schrift sind beispielsweise die an ein „z“ oder eine „2“ erinnernde Form des runden „r“ (r rotunda), das ohne erkennbare Systematik neben der Normalform dieses Buchstabens verwendet wird, oder die eigenwillig verschlungene Linienführung bei der Majuskel „F“ (siehe Abbildung 3 und 4).

Fritzsche gelobte bei seiner Einschreibung, für sieben Jahre auf der Thomasschule zu bleiben, wurde jedoch – laut eines Vermerks des Rektors Johann August Ernesti – wegen seines angeblich anstößigen Lebenswandels und mangelnden Fleißes („*ob impuritatem vitae et negligentiam literarum*“) bereits Anfang 1745 entlassen.⁹ Da er in seiner etwa fünf Jahre währenden Schulzeit eine beachtliche musikalische Laufbahn absolvierte (er war spätestens 1744 Mitglied des ersten Chores),¹⁰ wäre allerdings zu fragen, ob Ernestis harsche Beurteilung und Bestrafung wirklich gerechtfertigt war oder ob Fritzsche in der angespannten Situation nach dem Präfektenstreit allein seines überdurchschnittlichen musikalischen Engagements wegen (letztlich also um die Position des Kantors zu schwächen) vom Rektor der Schule verwiesen wurde.¹¹ Nach dem Verlust seines Alumnatsplatzes nahm Fritzsche ein Studium an der Leipziger Universität auf¹² und konnte schon bald als Musiker und Komponist im Umfeld der Leipziger Kaffeehausbühnen Fuß fassen. Aus seiner Feder sind mehrere Oden und Polonaisen erhalten;¹³ Kataloge, Textdrucke und Zeitungs-

⁸ Fritzsche nennt sein Geburtsdatum in seinem Eintrag in die Matrikel der Thomasschule (siehe Abbildung 3). Sein Vater Johann Wilhelm Fritzsche stammte aus Chemnitz und schrieb sich im Sommersemester 1714 in die Matrikel der Universität Leipzig ein (siehe Erler III, S. 99). Nach Ermittlungen von Manuel Bärwald (Leipzig) ist er zwischen 1728 und 1741 als „Accise Inspector“ und Stadtschreiber in Düben nachweisbar.

⁹ Im Jahr 1745 erfolgte auch die beim Abgang von der Schule fällige Zahlung eines Anteils aus seinem Kautionsgeld zugunsten der Schulbibliothek (siehe hierzu den Beitrag von Michael Maul im vorliegenden Band).

¹⁰ Siehe B. F. Richter, *Stadtppfeifer und Alumnus der Thomasschule zu Bachs Zeit*, BJ 1907, S. 32–78, speziell S. 73 (Nr. 216) und S. 77; sowie A. Glöckner, *Alumni und Externe in den Kantoreien der Thomasschule zur Zeit Bachs*, BJ 2006, S. 9–36, speziell S. 19.

¹¹ Vgl. M. Maul, „*Dero berühmter Chor*“ – *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 242–249 und 253–258.

¹² Erler III, S. 99. Die Immatrikulation erfolgte am 5. Mai 1745.

¹³ D-LEm, III. 8. 28, S. 136–144 (Partita in B-Dur), und D-LEm, III. 8. 30 (6 Polonaisen). Zu Fritzsches Mitwirkung an der „Neuen Sammlung verschiedener und

ankündigungen belegen darüber hinaus auch größer dimensionierte Singspiele.¹⁴ Eine Bewerbung um die Nachfolge des erkrankten und dauerhaft dienstuntauglichen Zittauer Johannis-Organisten Carl Hartwig im Dezember 1747 blieb erfolglos.¹⁵ Fritzsches weiterer Lebensweg nach etwa 1750 ist nicht bekannt.

Die Identifizierung von Johann Gottlieb August Fritzsche als Hauptschreiber der in Weißenfels erhaltenen Messe aus Bachs Notenbibliothek erlaubt uns, die Entstehungszeit der Handschrift noch weiter einzugrenzen: Im Blick auf sein jugendliches Alter dürfte Fritzsche von Bach kaum vor Anfang oder Mitte 1741 mit Schreiberdiensten beauftragt worden sein; ab 1742 hingegen begann Bachs Schrift, sich wieder so stark zu verändern, daß sie sich mit dem im Weißenfelser Stimmenmaterial vertretenen Befund kaum noch vereinbaren ließe;¹⁶ das Autograph der für die Erbhuldigung in Kleinzschocher am 30. August 1742 komponierten Bauernkantate BWV 212 (D-B, P 167) etwa weist, speziell in seinen reinschriftlichen Abschnitten, bereits deutlich die charakteristischen Züge von Bachs Spätschrift auf.

Nach diesen quellenkritischen Erwägungen gilt es, nach dem Komponisten der anonym überlieferten Messe zu suchen. Hier erweist sich zunächst ein Blick auf die satztechnische Faktur des Werks als hilfreich. Sämtliche Abschnitte sind aus – teils ausgesprochen komplexen – Kanons konstruiert. Solche kanonischen Messen im *stile antico* galten im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als die Hohe Schule der Kompositionskunst und waren entsprechend rar.¹⁷ Eine Sichtung der überschaubaren Zahl in Frage kommender Werke lieferte rasch die gewünschte Identifizierung: Bachs Stimmensatz enthält die ersten beiden Teile der *Missa canonica* von Francesco Gasparini (1661–1727).

ausereisener Oden“ siehe J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 3 (1768), S. 73. Siehe auch M. Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Stuttgart und Berlin 1902, Bd. 1/1, S. 104–106, und A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, Band 3: *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941, S. 238f. und S. 243–245.

¹⁴ Zu den nachweisbaren Werken Fritzsches siehe Schering (wie Fußnote 13), S. 238f., 244f., 256–259; ergänzend Gerber NTL 2, Sp. 208; ZfMw 7 (1924/25), S. 216–219 (A. Schering); *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 1966, Sp. 118, 150, 126 und 252; sowie VD18: 10764690.

¹⁵ Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. und kommentiert von E. Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.), Bd. 1, S. 17f.

¹⁶ Vgl. NBA IX/2, S. 173.

¹⁷ Siehe K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg 1929, speziell S. 92–95.

Der aus Camaiore bei Lucca gebürtige Gasparini war zunächst vermutlich Schüler von Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini in Rom und ließ sich dann in Venedig nieder, wo er von 1701 bis 1713 das Kapellmeisteramt am Ospedale della Pietà bekleidete; vermutlich um 1715 kehrte er nach Rom zurück. Gasparinis Reputation gründete sich in seiner Heimat vornehmlich auf seine Opern, die seinerzeit in zahlreichen Theatern aufgeführt wurden. Im 18. Jahrhundert wurde sein Name auch in Deutschland bekannt; hier schätzte man ihn allerdings in erster Linie als Meister des kunstvollen Kontrapunkts und als kühnen Harmoniker.¹⁸

Gasparinis *Missa canonica* erlangte seinerzeit beachtliche Bekanntheit; entsprechend groß ist die Zahl der überlieferten Abschriften.¹⁹ Unter diesen ist eine aus dem Bestand der Katholischen Hofkirche in Dresden stammende, von dem Dresdner Kopisten Johann Gottfried Grundig geschriebene und von Johann Georg Pisendel revidierte Partitur bemerkenswert (D-D1, *Mus.* 2163-D-7), die wohl um die gleiche Zeit entstanden ist wie Bachs Stimmensatz.²⁰ Bereits am 27. Januar 1735 berichtete auch Johann Gottfried Walther in einem Brief an Heinrich Bokemeyer, daß er „an jetziger Meße“ – gemeint ist vermutlich die Leipziger Neujahrsmesse – „von des berühmten Italiäners *Francesco Gasparini* Arbeit [...] eine aus allerhand Arten *Canonum* bestehende *Missam*“ erworben habe.²¹ Daß Bach von diesen beiden Quellen gewußt haben und seine Abschrift möglicherweise direkt auf eine dieser Vorlagen zurückgehen könnte, erscheint zwar denkbar, bleibt angesichts der weiten Verbreitung des Werks aber Spekulation. Bereits 1724 hatte nämlich auch Johann Joachim Quantz die „vierstimmige, aus lauter Canons bestehende, und von den Contrapunctisten sehr hoch geschätzte Messe“ im Kompositionsunterricht bei Gasparini kennengelernt.²² Da Quantz während seiner Ausbildungszeit in Wien und Dresden nachweislich zu Studienzwecken eine Sammlung mit

¹⁸ MGG², Personenteil, Bd. 7, S. 575–582 (L. Navach) und New Grove 2001, Bd. 9, S. 557–559 (D. Libby, A. Lepore).

¹⁹ Vgl. M. Ruhnke, *Francesco Gasparinis Kanonmesse und der Palestrinastil*, in: *Musica Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972, hrsg. von H. Hüsch, Köln 1973, S. 494–511, speziell S. 494. – Die bei Fellerer (wie Fußnote 17), S. 92, genannte Abschrift in Bologna stand für die vorliegende Studie nicht zur Verfügung.

²⁰ Siehe die Angaben bei RISM A/II (<http://opac.rism.info>), ID-Nr. 211011432.

²¹ *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 180, 181 f. – Dort findet sich auch eine auf das Jahr 1686 zielende Mitteilung über den Entstehungsanlaß der Messe, die Gasparini „als ein *Specimen* seiner Geschicklichkeit verfertigt“ haben soll, „um in die *Academie der Filarmonicorum* aufgenommen zu werden“. Diese Angabe kollidiert allerdings mit der Datierung „1705“ in der Berliner Abschrift D-B, *Mus. ms.* 7101.

²² Siehe die autobiographischen Mitteilungen von J. J. Quantz in: F. W. Marpurg, *Hi-*

kontrapunktischen Meisterwerken anlegte,²³ könnte auch er eine frühe Abschrift mit nach Deutschland gebracht haben. Es wäre zu prüfen, ob auf diesem Wege die Dresdner und insbesondere die reiche Berliner Überlieferung von Gasparinis *Missa canonica* begründet wurde.²⁴

Für die filiatorische Einordnung des Weißenfelder Stimmensatzes gibt es nur wenige Anhaltspunkte. Dies ist durch den Umstand bedingt, daß er auf eine – heute nicht mehr greifbare – Partitur zurückgeht, deren Notentext im Blick auf aufführungspraktische Belange verändert wurde. Hierzu zählen die Unterteilung der „doppelten“ Allabreve-Takte, die dadurch bedingte Aufspaltung langer Notenwerte und die Ergänzung von Akzidenzien.

Immerhin aber bietet der Stimmensatz neue Erkenntnisse zu Bachs aufführungspraktischer Realisierung von Werken im *stile antico*. Offenbar hatte er den Plan, den Vokalsatz durch eine vierstimmige Bläsergruppe (Zink und drei Posaunen) verstärken zu lassen. Die jeweils vier Stimmen für die Sänger und die Bläser sowie die – von Bach nachträglich bezifferte – Orgelstimme wurden von Fritzsche nach der verschollenen Partitur aus Bachs Besitz ausgeschrieben. Singstimmen und Bläser musizierten ebenso wie die Orgel im Chorton, so daß sämtliche Stimmen in der Tonart F-Lydisch notiert wurden. Diese Besetzung findet sich auch in der von Bach nur wenig später zur Aufführung gebrachten *Missa sine nomine* von Giovanni Pierluigi da Palestrina (D-B, *Mus. ms. 16714*).²⁵ Zusätzlich zu den von Fritzsche ausgeschriebenem Partien fertigte Bach einen weiteren Satz Instrumentalstimmen an: zwei Oboen, Taille und eine nicht näher spezifizierte Continuo-Stimme. Diese Instrumente spielten im Kammerton, benötigten also Partien, die um einen Ganzton höher (in G) notiert waren. Anscheinend traute Bach seinem jugendlichen Kopisten die

storisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I. Band, Berlin 1754/55, S. 179–250, speziell S. 224 f.

²³ Vgl. P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalienbibliothek*, in: Jahrbuch SIM 1998, S. 143–162, speziell S. 152 und 160.

²⁴ In der Staatsbibliothek zu Berlin befinden sich folgende Abschriften des Werks:

– *Mus. ms. 7101*: „Missa canonica | di | Francesco Gasparini | 1705“; Schreiber: Anon. 404, mit Einzeichnungen von Johann Friedrich Agricola, aus der Sammlung Poelchau;

– *Mus. ms. 7103*: „Missa. Francesco Gasparini. Luchese“; Abschrift, um 1845;

– *Mus. ms. 7105/1*: „Canone | in Diapente e Diapason | a 4 Voci | dell Sig. Franc: Gasparini“; Abschrift der Messe im Anschluß an „Li Principii | della Composizione | da Francesco Gasparini“ (fol. 45–68); Abschrift um 1800, aus der Sammlung Voß;

– *Am.B. 414*: „Messa Canone in Diapente | e Diapason | dal S^r Franc: Gasparini“; Abschrift von Anon. 403;

– *Am.B. 436*: „CANONE | IN DIAPENTE | E DIAPASON | DAL FRANC. | GASPARINI“; Abschrift von Anon. 403.

²⁵ Siehe Wolff *Stile antico*, S. 166–172; Beißwenger, S. 131; und NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 23–25.

anspruchsvolle Aufgabe des Transponierens nicht zu und griff – wie in anderen, vergleichbaren Fälle auch – daher lieber selbst zur Feder. Die Kopftitel der Bläserstimmen erweiterte er zu einem nicht näher bestimmbareren späteren Zeitpunkt. Aus „Hautbois I“ wurde „Hautbois I ô Violino I“; die Oboe-II- und die Taille-Stimme erhielten entsprechend den Zusatz „ô Violino 2“ beziehungsweise „ô Viola“.²⁶

Die italienische Konjunktion „ô“ deutet auf eine Besetzungsalternative, nicht auf das additive Zusammenwirken von Streichern und Bläsern. Ähnliche Bezeichnungen finden sich auch im Originalstimmensatz zu Bachs Einrichtung der Motette „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ von Sebastian Knüpfer (D-B, *Mus. ms. 11788*).²⁷ Hier wurden die Partien der drei tieferen Holzbläser nachträglich durch den Zusatz „ô Trombona“ alternativ einer Posaunengruppe zugewiesen. In einem zweiten Schritt notierte Bach dann die nunmehr chortönig transponierten Partien für die Posaunen noch einmal auf den Rückseiten der Blätter und tilgte die Zusätze auf den Vorderseiten wieder.

Die Besetzungsalternativen der Gasparini-Messe (Verstärkung der Singstimmen durch Holzbläser oder Streicher) lassen vermuten, daß auch die Posaunengruppe nur eine von insgesamt drei intendierten Realisierungsmöglichkeiten darstellte, Bach bei diesem Werk also eine andere Klangregie verfolgte als in den motettischen Chorsätzen vieler Kantaten, in denen die Singstimmen von mehreren Instrumentalgruppen verdoppelt werden. Allerdings stammen die Belege für die Kantatenchöre meist aus seinen frühen Leipziger Jahren. Verschiedentlich finden sich in deren Originalstimmensätzen Indizien für ein Wegfallen der Posaunen bei Wiederaufführungen in späteren Jahren – etwa bei der Choralkantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ BWV 101/BC A 118, deren Cornetto-Stimmblatt Bach um die Mitte der 1740er Jahre für eine Niederschrift des revidierten Traverso-Parts der Sätze 6 und 7 nutzte.²⁸ Auch das Vorhandensein von zwei Fassungen der Choralbearbeitung BWV 118/BC B 23 a/b deutet auf das gleichberechtigte Nebeneinander verschiedener Besetzungsvarianten. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die in einer Abschrift aus dem Kopiaturbetrieb des Leipziger Musikalienhändlers Breitkopf erhaltene Fassung der Kantate „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“ BWV 64/BC A 15 (D-B, *Am. B. 44*, fol. 147–165) ohne Zink und Posaunen im Eingangschor, aber mit der Angabe „2 Oboi ô Violini“ eben-

²⁶ Daß die Stimmenbezeichnungen in zwei Schritten eingetragen wurden, läßt sich anhand des Schriftbefunds sowie an der gestörten Symmetrie erkennen.

²⁷ Siehe D. R. Melamed, *Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 1989, S. 191–196, speziell S. 195.

²⁸ Vgl. NBA I/19 Krit. Bericht (R. Marshall, 1989), S. 160 f., 183–185.

falls auf eine von Bach in späteren Jahren vorgenommene Änderung der Besetzungsdisposition zurückgehen könnte.

Das in den Stimmen der Gasparini-Messen und anderwärts anzutreffende Nebeneinander von alternativen Besetzungsvarianten darf vielleicht als Indiz dafür gedeutet werden, daß Bach in den 1740er Jahren eine geänderte Aufführungsästhetik favorisierte, die auf die säuberliche Trennung unterschiedlicher Klangfarben abzielte und von der in den früheren Leipziger Jahren verfolgten Addition möglichst vieler Instrumentalgruppen zunehmend abrückte. Folgen wir dieser Deutung, so dürfen wir mit mindestens drei Aufführungen von Gasparinis *Missa canonica* rechnen, die vermutlich ab 1741 in den beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai stattfanden.

Seine aufführungspraktische Beschäftigung mit der *Missa canonica* markierte für Bach anscheinend den Beginn einer Phase der intensiven Auseinandersetzung mit dem strengen Kontrapunktstil. Um 1742 folgte die Aufführung von Palestrinas *Missa sine nomine*,²⁹ und um 1745 plante er eine Darbietung von dessen *Missa Ecce Sacerdos magnus*.³⁰ Daneben beschäftigte er sich mit dem einschlägigen theoretischen Schrifttum (speziell mit der Kanonlehre von Zarlino), formulierte Regeln zur Dissonanzbehandlung im strengen Satz und sammelte satztechnische Preziosen.³¹

Diese Interessen gehen einher mit einer spürbaren Neuorientierung seiner eigenen Kompositionsweise Anfang der 1740er Jahre, die sich durch die verstärkte Verwendung polyphoner Satztechniken, eine Vorliebe für die intricate Setzkunst des Kanons und schließlich einen ausgesprochenen Stilpluralismus auszeichnet. Für die hoch entwickelte Kanonkunst und strenge Polyphonie in Bachs Spätwerk, wie sie uns im Musikalischen Opfer, in der Kunst der Fuge und in der H-Moll-Messe begegnen, diente die *Missa canonica* von Francesco Gasparini offenbar als ein wichtiges Vorbild.

²⁹ Zur Datierung siehe Kobayashi Chr, S. 51, und P. Wollny, *Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 29–33.

³⁰ Siehe B. Wiermann, *Bach und Palestrina: Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28. Zu Bachs Verwendung dieses Materials siehe D. R. Melamed, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I*, BJ 2003, S. 221–224, und B. Wiermann, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II*, BJ 2003, S. 225–227.

³¹ Vgl. NBA Supplement (P. Wollny, 2011), S. 39–64, und Dok II, Nr. 484.

II.

Fragen wir nach dem Kontext, in dem Bachs Abschrift von Gasparinis *Missa canonica* in der Weißenfelder Sammlung überliefert ist, so stoßen wir auf eine größere Gruppe von Quellen Leipziger Provenienz. Wie sich bei der Durchsicht des Bestands herausstellt, ist der vor einiger Zeit identifizierte Stimmensatz von der Hand Carl Gotthelf Gerlachs keine versprengte Einzelquelle, sondern Teil eines offenbar signifikanten Repertoirequerschnitts aus der Musikpflege an der Leipziger Neukirche. Im einzelnen handelt es sich um folgende neun Handschriften:³²

(1) 176

[J. L. Krebs? / C. Förster?], „Frohlocket, ihr Christen“

Partitur (Kopftitel: „Festo Johannis“; WZ: –); Schreiber I

Stimmen (S, T, B, Ob 1, 2, Cr 1, 2, Vl conc, Vl 1, 2, Va, Vc, Org; WZ: Kursächsisches Wappen, gehalten von zwei Löwen); Schreiber: Gerlach

(2) 184

„Ich will nunmehr zum Vater gehen“

Partitur (Kopftitel: „Cantate“; WZ: 1. Buchstabe S, 2. Gekrönter Schild, undeutlich); Schreiber II

(3) 205

[J. F. Fasch], „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“

Partitur (Kopftitel: „Dom: 1. Adv.“; WZ: Gekreuzte Schwerter in Schild); Schreiber: Gerlach

(4) 211

[C. Förster], „Wer Gottes Wort ehret“

Partitur (Kopftitel: „Dom: 17. p. Trinit.“; WZ: –); Schreiber I

Stimmen (Ob 1, 2, Cr 1, 2, Vl 1, 2, Va, Vc, Org; WZ: Kursächsisches Wappen, gehalten von zwei Löwen); Schreiber: Gerlach; nachträglich hinzugefügte Fagotto-Stimme von J. G. Wiedner

³² Möglicherweise gehört zu dieser Gruppe auch die anonym überlieferte, lediglich mit der Initiale „H“ gekennzeichnete Kantate „Herold eines großen Königs“ (D-WFe, 178), doch ist es bislang noch nicht gelungen, den unbekanntenen Kopisten mit Gerlach in Verbindung zu bringen. Der Stil des Werks deutet auf eine frühe Entstehung (wohl vor 1720); denkbar wäre somit eine Beziehung zu Gerlachs Amtsvorgänger Melchior Hoffmann (um 1679–1715). Desgleichen könnte die Abschrift der Ouvertüre zu Carl Heinrich Grauns Oper „Catone in Utica“ (D-WFe, 208, hier anonym überliefert) aus dem Umfeld von Gerlachs Arbeit mit seinem Collegium musicum beziehungsweise dem „Großen Concert“ stammen. Das Wasserzeichen „Wilder Mann + EGER“ deutet auf eine Leipziger Provenienz.

(5) *F 34*

[C. Förster], „Alles was Odem hat“

Stimmen (S, S, A, T, B, Tr 1, 2, Timp, Ob/Fl 1, 2, Vl 1, 2, Va, Vc, Org; WZ: Kursächsisches Wappen, gehalten von zwei Löwen); Schreiber: Gerlach

(6) *G 41*

J. G. Graun, „Wenn ich dich anrufe“

Partitur (Kopftitel: „Fer: 2 Nativitatis Christi | Concerto 2 Oboe 2 Violin Viola 4 Voc: con Continuo | p. J. G. Graun“; WZ: Gekreuzte Schwerter + CHB); Schreiber III
Stimmen (WZ: Adler mit Herzschild + G); Schreiber: Gerlach(7) *W 141*

J. G. Wiedner?, „Jauchzet, ihr Himmel“

Partitur 1 (Kopftitel, Handschrift Wiedner: „Auf das Jubiläum 1755. Wiedner“); Schreiber: Gerlach

Partitur 2 (Kopftitel: „Auf das Jubelfest 1755 | im September“); Schreiber: Wiedner.³³
Enthält nur Satz 1 und eine parodierte Fassung des ersten Rezitativs (Kopftitel: „Aufs Himmelfahrts Fest“)

Stimmen (A, Ob 2, Vl 1, 2, Va, Vne, Org; WZ: ES im Falz); Schreiber: Gerlach

(8) *W 144a* und 206

J. G. Wiedner, „Siehe, es hat überwunden der Löwe“

Partitur (Kopftitel: „In Festo Pasch: 2“; Satz 1 in *W 144a*, Satz 2–6 in 206); Schreiber: Wiedner

Stimmen (WZ: Bischof mit Stab + CM); Schreiber IV, mit Zusätzen von Gerlach

(9) ohne Signatur (Sammelmappe Einzelstimmen und Fragmente)

Stimmen Corno 1 und 2 zu einer nicht identifizierten Kantate (Tutti, c, Andante, Es-Dur – Recit. con Accomp. Soprano – Aria, c, Andante, Es-Dur – Choral, c, Es-Dur; WZ: Adler + GCK); Schreiber: Gerlach

Carl Gotthelf Gerlach bekleidete das Amt des Organisten und Musikdirektors an der Leipziger Neukirche von 1729 bis zu seinem Tod im Jahre 1761.³⁴ Wegen seiner kränklichen Konstitution mußte er sich bereits in den 1730er Jahren immer wieder von Studenten vertreten lassen. Diese Praxis scheint in seinem letzten Lebensjahrzehnt fast zu einem Dauerzustand geworden zu sein. Sein Nachfolger Johann Gottlieb Wiedner, der zunächst als Geiger im Großen Concert begonnen hatte, wirkte offenbar über einen längeren Zeitraum hinweg als Gerlachs Substitut und wurde vom Leipziger Rat bereits am Tag von dessen

³³ Wiedners Handschrift ist durch seine Unterzeichnung der Visitationsartikel dokumentiert; siehe Staatsarchiv Leipzig, *Kreishauptmannschaft Leipzig Nr. 360 (Subscriptio derer Visitations-Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern in der Inspection Leipzig de anno 1627)*, fol. 144r (Eintragung vom 13. Juli 1761).

³⁴ Siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 88–138.

Beerdigung (13. Juli 1761) zu seinem Nachfolger bestimmt.³⁵ Vor oder vielleicht auch parallel zu Wiedner nahm der Theologiestudent Christian Gottlob Tüchtler eine ähnliche Funktion wahr. Tüchtler weist in seiner Bewerbung vom 19. November 1758 um die Kantorenstelle in Zeitz darauf hin, daß er „oftt bey Unpäßlichkeit des Herrn *Directoris* in der Neuen Kirche, die *Music* selbst aufgeführt“ habe.³⁶

Gerlachs Amtszeit war maßgeblich von dem Umstand geprägt, daß er vor dem Komponieren eigener Werke zurückscheute und immer wieder auf fremdes Repertoire angewiesen war. Dies trug ihm – wie Michael Maul nachweisen konnte – 1737 den Spott des Critischen Musikus Johann Adolph Scheibe ein, der gleichwohl nicht zögerte, Gerlach in der Folge selbst ausgiebig mit eigenen Kompositionen zu versorgen.³⁷ Laut Scheibe war Gerlach

in der Music so unwissend, daß er auch nicht in den kleinsten Stücken seinen Vorfahren zu vergleichen ist. Er sollte selbst ein Componist seyn; sein Amt erfordert es. Da er aber zu ungeschickt dazu ist, so muß allemahl ein anderer die Arbeit für ihn thun; und er weis sich mit den Federn der besten Männer so wohl zu spicken, daß er der Krähe des Esopus sehr ähnlich wird. Er hat aber auch schon mehr als einmahl den betrübten Ausgang erlebt, daß man ihm dieselben zu seiner grösten Beschimpffung wieder ausgerupfet hat.³⁸

Diese Aussage mag hämisch zugespitzt klingen, scheint jedoch nicht aus der Luft gegriffen. In der Tat befinden sich unter den bisher ermittelten Musikalien aus Gerlachs Nachlaß auffällig viele anonyme Werke.³⁹ Die Weißenfelser Quellen ergänzen unser Wissen über die kollegialen Verbindungen Gerlachs um einige neue Facetten. Besonders ergiebig sind die nachstehend näher kommentierten Handschriften:

– Für seine Stimmensätze zu den Kantaten (1) „Frohlocket, ihr Christen“ (D-WFe, 176) und (4) „Wer Gottes Wort ehret“ (D-WFe, 211) benutzte Gerlach die beiden diesen jeweils beiliegenden anonym belassenen Partituren von der

³⁵ Ebenda, S. 92.

³⁶ A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922 (Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte. 2.), S. 8f. Das Schriftstück befindet sich in den *Acta Die Bestellung des StadtCantoris zu Zeitz betr. 1661–1800* des Staatsarchivs Magdeburg (Signatur: *Rep. A 29 d VI, Nr. 2*), fol. 107.

³⁷ Siehe M. Maul, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, BJ 2010, S. 153–198, speziell S. 162f. und S. 180–184.

³⁸ Ebenda, S. 189f.

³⁹ Vgl. die von Andreas Glöckner (*Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche*, wie Fußnote 34, S. 97–131) detailliert verzeichneten Bestände; sie gelangten über die Sammlungen Breitkopf und Voß in die Staatsbibliothek zu Berlin.

Hand eines unbekanntes Schreibers. Das zweite Werk läßt sich unter Zuhilfenahme von Konkordanzen mit hinreichender Sicherheit dem Merseburger Konzertmeister Christoph Förster zuweisen.⁴⁰ Das erste ist in einer Abschrift im Kantoreiarchiv der Stadtkirche zu Lichtenstein zwar als Komposition von „Krebs“ ausgewiesen,⁴¹ gehört textlich aber zu demselben, noch 1767 in Schleiz aufgeführten Jahrgang wie das parallel überlieferte Werk von Förster, dem es auch musikalisch nahesteht.⁴² Auch der Text der Neujahrskantate (5) „Alles was Odem hat“ (D-WFe, F 34) findet sich in dem Schleizer Jahrgang; das Werk stammt daher keinesfalls – wie auf einer beiliegenden Partitur aus dem Jahre 1779 vermerkt – von einem Kantor Förster in Altengönna bei Jena, sondern darf bedenkenlos Christoph Förster zugewiesen werden. Für seinen Stimmensatz verwendete Gerlach das gleiche Papier wie für (1) und (4); wir dürfen somit wohl annehmen, daß auch dieses Werk auf eine – verschollene – Partiturvorlage von demselben unbekanntes Schreiber zurückgeht. Somit wäre zu überlegen, ob die für (4) und (5) gesicherte Zuschreibung an Förster nicht auf (1) „Frohlocket, ihr Christen“ auszudehnen wäre, zumal Johann Tobias Krebs (1690–1762) und sein Sohn Johann Ludwig (1713–1780) – nur sie kämen zeitlich in Frage – anscheinend nur wenige Kirchenkantaten komponiert haben.

Eine Datierung der beiden Partituren ist angesichts der ungünstigen Quellenlage nur auf Umwegen und in grober Annäherung möglich. Für die weiteren Überlegungen nehmen wir an, daß beide Werke tatsächlich von Förster stammen und Teil jenes Kantatenjahrgangs sind, der sich uns aus dem in Fußnote 42 genannten Schleizer Textdruck erschließt. Bei etwa einem Drittel der Dichtungen sind die zugehörigen Kompositionen erhalten.⁴³ Ein Vergleich dieser

⁴⁰ Siehe die Konkordanz in dem Konvolut D-B, *Mus. ms. 6440*, Nr. 17.

⁴¹ D-LST, *Mus. ant. 132:1*.

⁴² *Evangelische | Seelen-Ermunterung | Oder | Musikalische Texte | auf die Sonn- und Festtage | des ganzen Jahres, | nicht minder auch | auf die Fasten- und Paßionszeit, | in der Stadtkirche zu Schleiz, | aufgeführt, Schleiz 1767* (Exemplar: D-B, *Mus. Tf 384*). Nach Ausweis der Vorrede wurden die Texte von dem Schleizer Figural Kantor Christian Friedrich Gabler – ebenfalls ein ehemaliger Thomaner und Bach-Schüler – zum Druck befördert. Gablers Behauptung, die Dichtungen hätten „fast durchgängig den eben so sehr berühmten als bekannten Theologen, Herrn D. Johann Jacob Rambachen, zum Urheber“, trifft nicht zu. – Zu Gablers Biographie siehe Dok III, Nr. 682; BJ 1953, S. 26 (H. Löffler); NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 185; und H.-R. Jung, *Musik und Musiker im Reußenland. Höfisches und städtisches Musikleben in den Residenzen der Staaten Reuß ä. L. und j. L. vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Weimar 2007, S. 238 und 241.

⁴³ Die wichtigsten Quellen sind: D-B, *Mus. ms. 6440* (Konvolut von 20 Kantaten aus dem Nachlaß von Johann Gottfried Strohbach, überwiegend geschrieben von dem Chemnitzer Kantor Gottfried Ernst Sonntag); D-B, *Mus. ms. 30282*, Fasz. 1 und 2

Werke mit drei in Sondershausen überlieferten Gelegenheitskantaten, die Förster 1739 und 1741 für das fürstliche Haus zu Schwarzburg-Sondershausen schrieb, führt zu der Erkenntnis, daß der Komponist in seinem Kantatenjahrgang mindestens acht Arien aus diesen Vorlagen – meist in textlich veränderter Form – wiederverwendet hat.⁴⁴ Försters Parodiepraxis ähnelt damit auffällig der von Johann Sebastian Bach. Für die Datierung des Kantatenjahrgangs ergibt sich aus den Sondershäuser Konkordanzen die Erkenntnis, daß er nach 1741 entstanden sein muß, zu der Zeit also, als Förster sich um eine feste Anstellung am Rudolstädter Hof bemühte.⁴⁵ Berücksichtigen wir zudem den frühen Tod des Komponisten († 6. Dezember 1745), so kann der Datierungsspielraum für die Kantaten auf wenige Jahre eingegrenzt werden. Entsprechend später sind die beiden Partituren aus dem Besitz Gerlachs anzusetzen. Noch wichtiger als die Beantwortung dieser Fragen erscheint allerdings die Beobachtung, daß die beiden Partituren D-WFe, 176 und 211 von der Hand eines Kopisten herrühren, der sich als Nebenschreiber auch im originalen Aufführungsmaterial (D-B, *St 33 a*) von Bachs *Drama per Musica* „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ („Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde“) BWV 201/BC G 46 aus dem Jahr 1729 nachweisen läßt.⁴⁶ Es handelt sich also um einen Musiker, der sich Ende der 1720er Jahre in Leipzig befand, dort vermutlich Mitglied von Bachs Collegium musicum war und noch um die Mitte der 1740er Jahre (und vielleicht auch später) Verbindungen zu Gerlach unterhielt. Dieser Schreiber läßt sich anhand von eigenhändigen Schriftzeugnissen als der langjährige Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber

(aus der Sammlung Poelchau); B-Bc, 770–775 *MSM* (vermutlich aus der Sammlung J. J. H. Westphal).

⁴⁴ Folgende Parodiebeziehungen wurden bislang ermittelt (die genannten Arien stehen in den Kirchenkantaten jeweils an dritter Stelle):

- (1) Geburtstagskantate für Fürstin Elisabeth Albertine, 11. April 1739 („Brauset und tobet ihr rasenden Winde“), D-SHs, *Mus. A 6:1*. Satz 3 („Ich bin vergnügt“) = 3. Advent; Satz 7 („Mit lachenden Augen“) = 1. Advent; Satz 11 („In dem Schatten süßer Ruh“) = 15. Sonntag nach Trinitatis.
- (2) „Tafel Music“ für Fürst Günther XLIII., 24. August 1739 („Entblößt euch, verborgene Kräfte der Seelen“), D-SHs, *Mus. A 6:2*. Satz 12 („Beglücktes Volk“) = 2. Pfingsttag; Satz 14 („Bei Fürsten von so hohem Wesen“) = 3. Weihnachtstag.
- (3) Trauerkantate auf den Tod von Günther XLIII., 8. Januar 1741 („So auch jemand kämpfet, wird er doch nicht gekrönt“), D-SHs, *Mus. A 6:5*. Satz 3 („Stärket euch, ihr Glaubenskräfte“) = 2. Weihnachtstag; Satz 6 („Kampf, Glaub und Glaubenstreu“) = Sonntag nach Neujahr; Satz 8 („Der Kampf ersiegt die Stille“) = 24. Sonntag nach Trinitatis.

⁴⁵ Zur Biographie Försters siehe MGG², Personenteil, Bd. 6, S. 1495–1499 (U. Wagner).

⁴⁶ NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 126; NBA IX/3 Textband (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), S. 132 (Anonymus L 59).

(1704–1759) identifizieren, der erst kürzlich als mutmaßlicher Gründer eines eigenen, kurzlebigen Collegium musicum wieder ins Blickfeld der Forschung getreten ist (siehe Abbildung 5–6).⁴⁷ Fröber studierte ab dem Wintersemester 1726 in Leipzig und bewarb sich im März 1729 auf die Organistenstelle an der Leipziger Neukirche, unterlag allerdings – trotz der Darbietung repräsentativer Kompositionen – seinem Konkurrenten Gerlach.⁴⁸ Zwei Jahre später, im Juni 1731, erfolgte Fröbers Berufung auf das Kantorat in Delitzsch, das er bis zu seinem Tod versah. Die Vorgänge anlässlich der Bewerbung im Frühjahr 1729 scheinen seine persönlichen Verbindungen zu dem gleichaltrigen Gerlach nicht dauerhaft getrübt zu haben. Die nunmehr dokumentierte kollegiale Beziehung zwischen Gerlach und Fröber liefert nicht nur wertvolle Aufschlüsse hinsichtlich der Repertoirebeschaffung an der Leipziger Neukirche, sondern wirft umgekehrt auch neues Licht auf die mögliche Herkunft der von Fröber in Delitzsch aufgeführten Kirchenstücke.⁴⁹

– Die anonyme Kantate (2) „Ich will nunmehr zum Vater gehen“ (D-WFe, 184) ist in einer Kompositionspartitur erhalten, die Einblicke in manche Details ihres Entstehungsprozesses bietet. Wir dürfen annehmen, daß es sich um ein von Gerlach bestelltes Auftragswerk handelt. Der Komponist scheint mit dem Ergebnis seiner Arbeit nicht ganz zufrieden gewesen zu sein, denn am Ende fügte er den offenbar an Gerlach gerichteten Vermerk „In Eil verfertigt“ ein. Der Schreiber kann anhand der bereits erwähnten Zeitzer Bewerbung (siehe Fußnote 36) als der Leipziger Theologiestudent Christian Gottlob Tüchtler bestimmt werden (siehe Abbildung 7–8).

Tüchtler wurde am 17. November 1736 in Zeitz geboren, bezog am 26. Mai 1755 die Universität Leipzig und wurde – nach einer gescheiterten Bewerbung um die städtische Kantorenstelle in seiner Heimatstadt (19. November 1758) – im Jahre 1762 Kantor in Waldenburg; hier starb er nach 50jährigem Wirken am 30. August 1812.⁵⁰ Von Tüchtler war bislang nur eine vermutlich aus seiner

⁴⁷ Siehe T. Schabalina, *Die „Leges“ des „Neu aufgerichteten Collegium musicum“ (1729) – Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte*, BJ 2012, S. 107–119, speziell S. 112f. und 116f.; siehe auch A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 535–564, speziell S. 542–545, und W. Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*, BzBF 1 (1982), S. 54–73.

⁴⁸ Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 34), S. 88f.; sowie Hoffmann (wie Fußnote 47), speziell S. 56–57.

⁴⁹ Siehe Hoffmann (wie Fußnote 47) und ders., *Telemann-Aufführungen des Delitzscher Kantors und potentiellen Bachschülers Christoph Gottlieb Fröber*, in: Kleine Beiträge zur Telemann-Forschung, Magdeburg 1983 (Magdeburger Telemann-Studien. 7.), S. 10–20.

⁵⁰ Die biographischen Daten sind folgenden Quellen entnommen: C. F. Möller, *Ver-*

Waldenburger Zeit stammende Vertonung des 72. Psalms bekannt, die abschriftlich in den Sammlungen Grimma und Olbernhau erhalten ist.⁵¹ Nunmehr ist auch sein frühes Leipziger Schaffen dokumentiert.

Die markanten Schriftzüge Tüchtlers tauchen noch in weiteren mit der Neukirche in Verbindung stehenden Quellen auf: Von seiner Hand stammt das Auführungsmaterial zu einem großbesetzten Sanctus (D-B, *Mus. ms. anon. 1568*), bei dem ebenfalls vermutet werden kann, daß es sich um eine eigene Komposition handelt. Außerdem ist er der Kopist der beiden Johann Georg Röllig zugeschriebenen Kantaten „Sei du mein Anfang und mein Ende“ (A-Wn, *Mus. Hs. 15577*) und „Gott fährt auf mit Jauchzen“ (A-Wn, *Mus. Hs. 15578*), die ebenfalls zum Nachlaß Carl Gotthelf Gerlachs gehörten.⁵² Von Tüchtlers Hand scheint zudem die Vervollständigung des Schlußchorals in Gerlachs Abschrift der Kantate BWV 16 (D-B, *Am. B. 102*) herzurühren.

– Bei der Adventskantate (3) „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ (D-WFe, 205) nach einer Dichtung von Johann Friedrich Armand von Uffenbach wird seit geraumer Zeit eine Zuschreibung an den Zerbster Kapellmeister Johann Friedrich Fasch in Erwägung gezogen.⁵³ Eine ehemals von Werner Menke vorgeschlagene alternative Zuweisung an Georg Philipp Telemann konnte Ralph-Jürgen Reipsch vor einigen Jahren mit überzeugenden Argumenten entkräften.⁵⁴ Die Überlieferung der Kantate in zwei voneinander ab-

zeichniß der in den beiden Städten Zeitz und Naumburg gebohrnen Künstler, Gelehrten und Schriftsteller, die außerhalb des Stifts Naumburg-Zeitz ihren Wirkungskreis fanden, von der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten. Ein Beitrag zur vaterländischen Gelehrten-geschichte, Zeitz 1805, S. 19; R. Vollhardt, Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 324; Erler III, S. 428; Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz (wie Fußnote 36), S. 8f. Auf der in Olbernhau überlieferten Abschrift von Tüchtlers Vertonung des 72. Psalms (siehe die folgende Fußnote) heißt es: „Am 30 August 1812. früh um 8 Uhr ist | verschieden H Christian Gottlob Tüchtler, | Cantor und Musikdirector in Waldenburg | im 76ten Lebensjahr und 51ten Dienstjahr. Seinen | Staub überschatten nun ewiger Friede Gottes! | Ihm werde nach manchen Stürmen des menschlichen | Lebens die kühle Erde leicht.“

⁵¹ D-DI, *Mus. 3310-E-500/500a* sowie D-OLH, *Mus. arch. T. 6:1/1a* und *Mus. arch. T. 6:2/2a*.

⁵² Die Zuschreibung an Röllig stammt bei 15577 von Tüchtler, bei 15578 von Gerlach. Die Kenntnis dieser beiden Quellen verdanke ich meinen Kollegen Christine Blanken und Nigel Springthorpe.

⁵³ Siehe G. Gille, *Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Kirchenkantaten in Jahrgängen*, Michaelstein 1989 (Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein. Dokumentationen. Reprints. 19/20.), Teil 2, S. 35.

⁵⁴ R.-J. Reipsch, *Die anonym überlieferte Kantate „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ – eine Komposition von Telemann oder Fasch?*, in: *Das Wirken des Anhalt-*

weichenden Fassungen entspricht genau den von Fasch selbst in einem Brief an Uffenbach vom 1. März 1752 geschilderten Entstehungsumständen.⁵⁵ Demnach hatte Fasch seine Vertonung von „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ am ersten Adventssonntag 1751 in der Zerbster Schloßkapelle aufgeführt und daraufhin die Auflage erhalten, künftig seine Kantaten zweiteilig einzurichten und diese vor und nach der Predigt zu musizieren. Da Fasch – nach Forschungen von Barbara Reul – den Uffenbach-Jahrgang im Kirchenjahr 1755/56 erneut aufführte,⁵⁶ muß er die kritisierte Adventskantate spätestens zu diesem Zeitpunkt entsprechend umgearbeitet haben. Die Weißenfelder Abschrift repräsentiert die ursprüngliche einteilige Fassung, eine in Darmstadt erhaltene Quelle hingegen die spätere zweiteilige (D-DS, *Mus. ms. 543*). Daß die Zuweisung an Fasch trotz dieser gewichtigen Befunde bisher noch immer mit einem Fragezeichen versehen war, dürfte in erster Linie mit Unsicherheiten bei der Bewertung der beiden Quellen zusammenhängen. Die Handschrift in Darmstadt stammt, wie sich aus einer auf der Titelseite vermerkten Losnummer („479“) zweifelsfrei ergibt, aus dem Nachlaß des 1804 verstorbenen Thomaskantors Johann Adam Hiller; sie wurde später von Franz Hauser erworben und gelangte über den Nachlaß von Karl Anton an die Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Ihr Schreiber und erster Besitzer, der sich auf der Titelseite mit der Notiz „Possessor. | Nicolai.“ verewigt hat, kann anhand beglaubigter Autographe als der Görlitzer Organist David Traugott Nicolai (1733–1799) identifiziert werden.⁵⁷ Wie Hiller in den Besitz der Handschrift gekommen sein mag, läßt sich mit einem Hinweis auf die zeitweise parallel verlaufenden Lebenswege der beiden Musiker erklären: Die gemeinsam in

Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Dessau 2001 (Fasch-Studien. 8.), S. 161–190.

⁵⁵ Siehe die Wiedergabe des Briefes bei B. Engelke, *Johann Friedrich Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist*, Diss. Leipzig 1908, S. 38–42, speziell S. 40f.

⁵⁶ Siehe B. Reul, *Musical-liturgical activities at the Anhalt Zerbst Court Chapel from 1722 to 1758: the Konsistorium Zerbst Rep. 15A IXa primary source at the Landesarchiv Oranienbaum*, in: Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 18. und 19. April 1997 im Rahmen der 5. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Dessau 1997 (Fasch-Studien. 6.), S. 59–70, speziell S. 64.

⁵⁷ Zum Vergleich herangezogen wurden die Handschriften D-LEM, *III.8.57* und B-Bc, *25448 MSM*, Fasz. 6, 16 und 19 (revisionsbedürftige Schreiberzuweisung in LBB 2, S. 465–467), sowie Nicolais ausgiebig annotiertes Handexemplar von Johann David Heinichens Traktat *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728 (aus dem Nachlaß von Hugo Riemann, früher in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, jetzt in D-LEu, unkatalogisiert).

Görlitz verbrachten Jugendjahre lassen eine persönliche Bekanntschaft fast unvermeidlich erscheinen, und es ist gut vorstellbar, daß diese während der Leipziger Studienzeit – Hiller studierte hier von 1751 bis 1754, Nicolai von 1753 bis 1755 – erneuert oder vertieft wurde.⁵⁸ Leider liegen keine konkreten Anhaltspunkte für eine Datierung von Nicolais Kantatenabschrift und den Zeitpunkt des Besitzwechsels vor. Die freundschaftlichen Beziehungen, die Hiller zeitlebens nach Görlitz unterhielt, bieten jedoch Raum für allerlei Szenarien.

Mit der Identifizierung der Schreiber der beiden Quellen von „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ und dank der Erhellung des Überlieferungskontexts gewinnt die Zuschreibung des Werks an Fasch zusätzlich an Glaubwürdigkeit.

– Die Quellen der Kantate (7) „Jauchzet, ihr Himmel“ (D-WFe, *W 141*) bergen zahlreiche Probleme. Die älteste Schicht der unter der Signatur *W 141* vereinigten Handschriften besteht aus der Partitur und dem nicht vollständig erhaltenen Stimmensatz von der Hand Gerlachs. Wie üblich unterdrückte Gerlach den Namen des Komponisten, in diesem Fall aber auch die Bestimmung des Werks. In der Partitur wurden diese Angaben von Gerlachs Substitut und Nachfolger Wiedner ergänzt („Auf das Jubiläum 1755. Wiedner“). Die Formulierung „Jubiläum 1755“ bezieht sich auf den zweihundertsten Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens, der in den Städten Sachsens mit großem Zeremoniell begangen wurde.⁵⁹ Die Kantate stellt mithin den Beitrag der Neukirche zu diesem Festtag dar. Den Eingangsschor und das erste Rezitativ (letzteres in parodierter und stark überarbeiteter Form) hat Wiedner später (wohl nach 1761) für eine Festmusik zum Himmelfahrtstag wiederverwendet; auch hier wies er explizit auf seine Autorschaft hin.

Wenn Wiedner allerdings der Komponist der Festmusik von 1755 ist, so wäre zu fragen, warum das Werk in seiner ursprünglichen Form in einer Reinschrift Gerlachs und nicht als Autograph Wiedners vorliegt. Der Verdacht, daß es sich hier um eine von Wiedner vorgenommene nachträgliche Manipulation handeln könnte, verdichtet sich angesichts der Erkenntnis, daß Teile der Dichtung auf eine von Gerlach bereits zum Jubiläum der Augsburgerischen Konfession im Juni 1730 aufgeführte – nur textlich erhaltene – Kantate zurückgehen.⁶⁰ Schen-

⁵⁸ Hiller erwähnte Nicolai noch 1791 in seinem Vorwort zum dritten Teil der Choralvorspiele von Johann Christoph Oley; siehe Dok III, Nr. 959.

⁵⁹ Vgl. M. Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2000, S. 101 bis 118.

⁶⁰ Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 34), S. 11; Der Text ist abgedruckt bei C. F. Sicul, *ANNALIVM LIPSIENSIVM MAXIME ACADEMICORVM SECTIO XXXVIII Oder des Leipziger Jahr-Buchs Zu dessen Vierten Bande Dreyzehente Fortsetzung*, Leipzig 1731, S. 1132–1134.

ken wir einer Aussage des Leipziger Chronisten Christoph Ernst Sicul Glauben, so handelte es sich bei diesem Werk um eine der wenigen eigenen Kompositionen Gerlachs.⁶¹

| 1730 | 1755 |
|---|---|
| 1. Tutti. Jauchzet, ihr Himmel | 1. Tutti. Jauchzet, ihr Himmel (Text identisch) |
| 2. Recit. Beglückter Tag | 2. Recit. Beglücktes Zion, sei erfreut (Text weitgehend neu) |
| 3. Aria. Teurer Heiland, deine Lehren | 3. Aria. Gedankt sei dir (Text neu) |
| 4. Recit. So groß ist deine Macht | 4. Recit. Gewiß, Gott hat an uns (Text neu) |
| 5. Aria. Rast, ihr Feinde, tobt und wütet | 5. Aria. Zielt, ihr Feinde, schießt die Pfeile (Parodie) |
| | 6. Recit. So gib denn, großer Friedefürst (Text neu) |
| 6. Choral. Ihr, die ihr Christi Namen nennt | 7. Choral. Ihr, die ihr Christi Namen nennt (Text identisch) |

Die Rahmensätze der beiden Werke sind textlich identisch, und die Dichtung der großen Baß-Arie „Zielt, ihr Feinde“ (Satz 5) parodiert den Text der zweiten Arie der Kantate von 1730. Es wäre zwar denkbar, daß diese Entsprechungen nicht auch die Musik tangierten – mit anderen Worten: daß die Musik 1755 völlig neu komponiert wurde und damit Wiedners Anspruch auf die Autorschaft des Werks zu Recht bestände; plausibler erscheint indes die Annahme, daß Gerlach zumindest die Sätze 1, 5 und 7 ohne substantielle Veränderungen aus der Kantate von 1730 übernahm und lediglich die drei Rezitative von Wiedner neu komponieren ließ. Ob das 1730 aufgeführte Werk tatsächlich als Gerlachs eigene Komposition gelten darf oder ob der Musikdirektor der Neukirche sich auch damals schon mit fremden Federn schmückte, muß offenbleiben.

In der Tat macht die Kantate auch aus musikalischer Sicht einen heterogenen Eindruck. Die drei Accompagnato-Rezitative mit wuchtigen Unisono-Einwürfen der Streicher (Satz 2 und 4) und ariosen Zäsuren (Satz 6) gehören eher der Stilwelt der 1750er Jahre an, während die etwas kantige Melodik der konzertanten Sätze 1, 3 und 5 auf die Zeit um 1730 weist.⁶² Dies würde dafür

⁶¹ Sicul (wie Fußnote 60), S. 1132, fügt dem Abdruck des Texts die Anmerkung hinzu: „In die *Music* gesetzt von Hr. Carl Gotthelf Gerlachen, *Directore Chori Musici* und *Organisten* in der Neuen Kirche“.

⁶² Auszüge aus Satz 1 finden sich bei Schering (wie Fußnote 13), S. 504–506.

sprechen, daß auch die Musik der ersten Arie (Satz 3) auf einer älteren, nicht mehr greifbaren Vorlage beruht.⁶³

Folgt man dieser Vermutung, so wäre die in Weißenfels überlieferte Kantate „Jauchzet, ihr Himmel“ ein Pasticcio, das wesentliche Teile von Gerlachs Beitrag zum Jubiläum der Augsbургischen Konfession von 1730 bewahrt. Damit lägen uns Bruchstücke eines Werks vor, das einst parallel zu Bachs – ebenfalls nur in parodierter Form überlieferter⁶⁴ – Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 a/BC B 27 erklang.

Wiedner übernahm das handschriftliche Material zu „Jauchzet, ihr Himmel“ nach 1761 von seinem Amtsvorgänger und benutzte es weiterhin als Fundus für eigene Festmusiken. Seine – offenbar unvollständig erhaltene – Partitur nennt, wie erwähnt, eine Verwendung zum Himmelfahrtsfest; eine von seiner Hand stammende Ergänzung in den beiden Oboenstimmen⁶⁵ (siehe Abbildung 9) zeigt allerdings, daß dies nicht die einzige Wiederaufführung war.

III.

Mit der Untersuchung der Musikalien aus dem Besitz Carl Gotthelf Gerlachs ist auch dessen Amtsnachfolger Johann Gottlieb Wiedner ins Blickfeld der Forschung geraten. Wiedner zählt – neben den nahezu gleichaltrigen Bach-Schülern Johann Friedrich Doles (1715–1797) und Johann Trier (1716–1790) – zu jenen Figuren des Leipziger Musiklebens, die mit ihrem Engagement im Großen Concert den Grundstein zu ihrer beruflichen Laufbahn legten und hier mit ersten eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit traten. Wiedner wurde um 1714 im oberlausitzischen Schwerta (heute Świecie) geboren und besuchte 1737/38 das Gymnasium in Zittau, bevor er sich im Sommersemester 1739 in die Matrikel der Universität Leipzig einschrieb.⁶⁶ In der zweiten Hälfte der 1740er Jahre erscheint sein Name in der „*Tabvla Musicorum* der Löbl: großen Concert-Gesellschaft“, in der er über mehrere Jahre hinweg als Sänger, Geiger und Cembalist wirkte.⁶⁷ Die zahlreichen Instrumentalwerke aus seiner Feder, die sich in den thematischen Katalogen der Musikhandlung Breitkopf finden,⁶⁸ mögen in dieser Zeit entstanden sein; außerdem scheint er sich mit

⁶³ Siehe die auffallende Ähnlichkeit der Anfangsmotive dieser Arie und der ersten Arie von Gerlachs Osterkantate „Friede sei mit euch“ (D-DI, *Mus.* 2983-E-500).

⁶⁴ BWV 190/BC A 21.

⁶⁵ Eintragung einer solistischen Partie der Trompeten mit dem Zusatz „NB. Wenn keine Trompeten u. Pauken sind“.

⁶⁶ Zu Wiedners Biographie siehe MGG², Personenteil, Bd. 17, Sp. 886f. (M. Maul/H.-J. Schulze) und die dort verzeichnete Literatur.

⁶⁷ Siehe Schering (wie Fußnote 13), S. 264.

⁶⁸ Brook (wie Fußnote 14), Sp. 28, 78, 100, 109, 129, 137, 150, 162, 255, 268 und 286.

dem Komponieren weltlicher Festmusiken hervorgetan zu haben.⁶⁹ Um 1755 sah Wiedner seine Reputation in Leipzig offenbar soweit gefestigt, daß er sich um die Nachfolge Gottlob Harrers als Thomaskantor bewarb.⁷⁰ Da er „als bloßer Musicus“ aber keinen Schuldienst leisten konnte, wurde er bei der Auswahl nicht weiter berücksichtigt. Bei der Wiederbesetzung der Organistenstelle an der Neukirche sechs Jahre später brauchte er sich dann allerdings keiner Konkurrenz zu stellen. Durch die häufige Vertretung des kränklichen Gerlach wuchs Wiedner allmählich in das Amt hinein und konnte Erfahrungen in der Komposition von geistlicher Figuralmusik erwerben. Ernst Ludwig Gerber, der mit Wiedners Werken während seiner Leipziger Studienzeit bekannt geworden sein muß, erwähnt dessen „viele Kirchencantaten“ und lobt an seinem Kompositionsstil den „fließenden, gefälligen und leichten Gesang“.⁷¹ Eine Durchsicht der zahlreichen in Weißenfels erhaltenen Autographe Wiedners vermag diese Aussage zu bestätigen. Zugleich verraten die Partituren und Stimmensätze jedoch eine etwas hemdsärmelig anmutende Parodiepraxis und einen sehr pragmatischen Umgang mit eigenen und fremden Werken, der zuweilen eine nicht unproblematische Einstellung zu Fragen des geistigen Eigentums erkennen läßt. Eine eingehende Untersuchung und Würdigung von Wiedners Kantatenschaffen wäre in jedem Falle ein lohnendes Forschungsprojekt.⁷² Im vorliegenden Kontext sollen lediglich einige Beobachtungen mitgeteilt werden, die die Musikpflege an der Leipziger Neukirche nach dem Tod Gerlachs beleuchten; allerdings wäre noch zu prüfen, ob sie für das künstlerische Niveau der deutschen evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt als paradigmatisch gelten können.

⁶⁹ Siehe H. von Hase, *Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten*, BJ 1913, S. 69–127, speziell S. 108 (Fußnote 1).

⁷⁰ U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.), S. 339 f.

⁷¹ Gerber ATL 2, Sp. 805 f.

⁷² In der Kantoreibibliothek der Nikolaikirche zu Luckau befinden sich zahlreiche Kantaten Wiedners auf Texte des Eisenacher Hofdichters Johann Friedrich Helbig (Eisenach 1720); vgl. hierzu auch die folgenden Ausführungen. Hingewiesen sei zudem auf die in einer autographen Partitur (nur 1. Teil) und einem fragmentarischen Stimmensatz vorliegende Passionskantate „Kommt, Menschen, seht den Gottmensch sterben“ (D-WFe, W 146); der zugehörige Textdruck ist in der Sammlung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig erhalten (Bestand: *MK 181, Textbücher 42: Andächtige | Betrachtung | des Todes Jesu | am Charfreitage | aufgeführt | in der Neuen Kirche. | Leipzig, | gedruckt mit Breitkopfschen Schriften*). Laut einer Mitteilung von Schering (wie Fußnote 13, S. 506) ließ Wiedner ab 1762 jährlich ein Passionstextheft drucken.

– Die in Partitur und Stimmen überlieferte Kantate „Ihr Völker, bringet her“ (D-WFe, W 142) präsentiert einen verwirrenden Quellenbefund. Die von Wiedner geschriebene und signierte Partitur besteht aus drei Faszikeln: (1) einem nachträglich um einen Bogen erweiterten Ternio mit den Sätzen 1 (Chor „Ihr Völker, bringet her“) und 2 (Rezitativ „In dir, du Gott geweihtes Heiligtum“), (2) einem Bogen mit Satz 3 (Aria „Nun, so jauchze, mein Gemüte“) und (3) einem Bogen mit einem Rezitativ („Doch niemand maße sich des Schutzes an“) und einer Arie („Vater, hilf doch, daß auf Erden“⁷³), die wohl als die Sätze 4 und 5 zu verstehen sind. Die Niederschrift des ersten Satzes zeigt ein merkwürdiges Erscheinungsbild: Die zunächst fehlerfrei geschriebene Partitur wurde nachträglich einer intensiven Bearbeitung unterzogen. Zahlreiche Stellen sind auf der zweiten Seite des Umschlagbogens beziehungsweise auf einem Zusatzbogen neu gefaßt; neben Kürzungen von Passagen finden sich umfangreiche Erweiterungen. In geringerem Maße gibt es derartige Revisionen auch in Satz 3. Die Eingriffe erklären sich dadurch, daß die Fassung ante correcturam der Sätze 1–3 einem fremden Werk entnommen wurde, das in einer Konkordanzquelle Gottfried August Homilius zugeschrieben, in einer weiteren hingegen anonym überliefert ist.⁷⁴

Wiedner ignorierte die übrigen Sätze der fremden Kantate, fügte aber – die Zugehörigkeit des dritten Faszikels vorausgesetzt – ein weiteres Paar von Solosätzen an, das er einem anderen (eigenen oder fremden) Werk entnahm. Die Niederschrift von Einzelsätzen beziehungsweise Satzpaaren in separaten Faszikeln (1+2, 3, 4+5) ist bemerkenswert, weil bei dieser Vorgehensweise das Papier wenig ökonomisch genutzt wurde und immer wieder ganze Seiten unbeschrieben blieben. Offenbar lag dem Komponisten sehr viel an der auf diese Weise gewährten Flexibilität, denn so konnte er seine Partituren je nach Anlaß und Bedarf immer wieder aufs Neue aus einzelnen Faszikeln zusammenstellen. Wir dürfen daher annehmen, daß Wiedner die einzelnen Sätze mehrmals in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendete.

Dieses flexible Pasticcio-Prinzip ist auch an den Stimmen deutlich abzulesen. Die vier Singstimmen (jeweils aus einem beidseitig beschriebenen Blatt bestehend) enthalten nur den Eingangschor und entbehren jeglicher Hinweise auf nachfolgende Sätze. Die Instrumentalstimmen (2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streicher, Orgel) hingegen umfassen stets drei Sätze, allerdings entsprechen das Rezitativ und die Arie nicht den in den Faszikeln 2 und 3 der

⁷³ Siehe die ersten zwölf Takte bei Schering (wie Fußnote 13), S. 503.

⁷⁴ D-AG, *Mus. H. 6:59a* (Zuschreibung: Homilius) und *Mus. H. 6:126* (anonym). Siehe U. Wolf, *Gottfried August Homilius (1714–1785). Studien zu Leben und Werk (mit Werkverzeichnis HoVV, kleine Ausgabe)*, Stuttgart 2009, S. 82 (HoVV II. Anh. 31). – Uwe Wolf stellte mir freundlicherweise eine Kopie der Quelle D-AG, *Mus. H. 6:126*, zur Verfügung.

Partitur enthaltenen Sätzen. Außerdem sind die in der Partitur geforderten Hörner durch Trompeten und Pauken ersetzt.

Die Herkunft des nachträglich in die Kantate „Ihr Völker, bringet her“ integrierten zweiten Rezitativ-Arie-Paars (Satz 4+5) läßt sich mit einem Blick auf die Texte bestimmen: Das Rezitativ „Doch niemand maße sich des Schutzes an“ und die Arie „Vater, hilf doch, daß auf Erden“ sind der 1720 veröffentlichten und zuerst von Georg Philipp Telemann in Musik gesetzten Michaeliskantate „Der Engel des Herrn lagert sich“ (TVWV 1:235) des Eisenacher Hofdichters Johann Friedrich Helbig entnommen; dort bilden sie die Sätze 3 und 4.⁷⁵ Die Sätze 1 und 2 aus Helbigs Dichtung benutzte Wiedner in einer in Luckau erhaltenen Kantate, die mit einem anderweitig nicht nachweisbaren Rezitativ und einem Choralsatz schließt. Es erscheint daher plausibel, daß Wiedner zunächst Helbigs Dichtung zum Michaelisfest vollständig vertonte, dann aber die Sätze 1 bis 4 auf zwei verschiedene Werke verteilte, dort mit anderen (zum Teil fremden) Kompositionen auffüllte und auf diese Weise zu den für ihn charakteristischen Pasticcii gelangte.

– Unter der Signatur D-WFe, 182 findet sich, wiederum von Wiedners Hand (wenngleich nicht mit seinem Namen versehen), ein Stimmensatz zu dem Chor „Ich freue mich im Herrn“, bei dem es sich offenbar um den Kopfsatz einer nicht vollständig erhaltenen Kantate handelt. Eine beiliegende Partitur (1 Bogen) enthält als Kompositionsniederschrift ein von Streichern begleitetes Tenor-Rezitativ, das nach Aussage der Stimmen an zweiter Stelle der Kantate stand und anscheinend den Anschluß zu weiteren, allerdings nicht mehr vorhandenen Sätzen bildete. Das Rezitativ findet sich indes nur in einigen Stimmen (Tenore, Violino 2, Viola, Violone, Organo). Die übrigen (Soprano, Alto, Basso, Oboe 1–2, Cornu 1–2, Violino 1) enthalten weder tacet-Vermerke noch sonstige Hinweise auf nachfolgende Sätze und gehören somit womöglich einer anderen Werkschicht an. Das hier wieder angewendete ‚Baukastenprinzip‘ läßt sich auch auf musikalischer Ebene nachvollziehen: Der Chor geht zurück auf eine seinerzeit weit verbreitete vierstimmige Motette von Homilius,⁷⁶ die Wiedner lediglich mit einem jeweils viertaktigen instrumentalen Vor- und Nachspiel versah und deren Satzgewebe er außerdem durch colla

⁷⁵ J. F. Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht durchs ganze Jahr* (abweichender Titel: *Auffmunterung zur Andacht, Oder: Musicalische Texte, über Die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs ganze Jahr*), Eisenach 1720. Zu Telemanns Helbig-Jahrgang siehe C. Oefner, *Johann Friedrich Helbig und Johann Ulrich von Lingen – zwei Eisenacher Textdichter Telemanns*, in: Telemann und Eisenach. Drei Studien, Magdeburg 1976 (Magdeburger Telemann-Studien. 5.), S. 17–59, speziell S. 19–35.

⁷⁶ HoWV V.46. Siehe G. A. Homilius, *Motetten für gemischten Chor a cappella. Gesamtausgabe*, hrsg. von U. Wolf, Stuttgart 2000, S. 263–265.

parte gehende Instrumente verstärkte.⁷⁷ Das Rezitativ („Der schnelle Lauf der regen Zeiten“) geht textlich auf einen von Telemann zwischen 1729 und 1736 komponierten Zyklus musikalischer Dichtungen des Eichenbarlebener Amtmanns Gottfried Behrndt zurück; der Satz ist dort Teil des „Oratoriums“ für den Neujahrstag (vgl. *Oratorium in Festo Novi Anni* „Herr Gott, dich loben wir“, TVWV 1:745).⁷⁸ In Wiedners sprachlich nur leicht veränderter Neukomposition des Rezitativs wird an zwei Stellen das Ende des Kirchenjahres (statt, wie bei Behrndt, des Kalenderjahres) thematisiert. Dadurch wird ein de-tempore-Bezug hergestellt, der die textlich neutralen Bestandteile (den Eingangsschor und vermutlich eine Arie oder einen weiteren Chorsatz) schlüssig an den betreffenden Sonntag band.

Die hier skizzierten mannigfaltigen Beziehungen zum Schaffen von Homilius und Telemann und zur Musikaliensammlung Gerlachs werfen ein Licht auf Wiedners musikalischen Horizont, der gleichermaßen von der Wahrung bestehender Traditionen wie von innovativen Bestrebungen geprägt war. Im Gegensatz zu seinem an den benachbarten Leipziger Hauptkirchen wirkenden Kollegen Johann Friedrich Doles scheint Wiedner seine schöpferische Begabung nicht vornehmlich in den Dienst einer grundlegenden Erneuerung des Repertoires gestellt zu haben. Nach Auskunft der Weißenfelder Autographe etablierte er vielmehr eine – in manchen Zügen an Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Verfahrensweise erinnernde – Pasticcio-Praxis, durch die die liturgische Bindung der Kirchenkantaten merklich gelockert wurde.

– Die Mappen mit den Signaturen D-WFe, *W 143a* und *W 143b* enthalten autographe Partituren und Stimmen zu zwei kurzen Sanctus-Kompositionen Wiedners. Aufmerksamkeit verdient der Stimmensatz zum Sanctus in B-Dur (*W 143b*), dessen elf Stimmlätter jeweils ein weiteres, rückseitig von anderer Hand geschriebenes anonymes Sanctus in A-Dur überliefern. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß dieses A-Dur-Sanctus als erstes auf den Blättern stand, Wiedners Komposition hingegen nachträglich auf den leergebliebenen Verso-Seiten eingefügt wurde. Der Hauptschreiber des älteren Stücks läßt sich ohne Mühe identifizieren: Es handelt sich um Bachs Amtsnachfolger Gottlob Harrer. Hierzu paßt auch das Wasserzeichen „Wappen von Zedwitz + IWI“, das sich in zahlreichen Handschriften aus Harrers Notenbibliothek fin-

⁷⁷ Lediglich in den beiden letzten Takten der Vorlage veränderte Wiedner die unisonoführung der Singstimmen.

⁷⁸ Siehe U. Poetzsch, „Ein gelehrter Amtmann zu Eichenbarleben“ – *Gottfried Behrndt als Dichter für Georg Philipp Telemann*, in: Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hohohm zum 60. Geburtstag, Hildesheim 2001 (Magdeburger Telemann-Studien. 17.), S. 99–136; Telemanns Komposition ist in zwei Abschriften erhalten (D-Bsa, SA 637, und D-B, Mus. ms. 21740/255).

det.⁷⁹ Ob es sich bei dem in Weißenfels offenbar singular überlieferten Sanctus in A-Dur um eine eigene Komposition Harrers handelt oder um die Abschrift eines fremden Werkes, läßt sich nicht klären. Immerhin aber wird durch diesen Fund deutlich, daß Harrers Nachlaß nicht, wie häufig behauptet, nach seinem Tod (9. Juli 1755) vollständig von der Musikalienhandlung Breitkopf erworben wurde.⁸⁰ Wiedner und vermutlich auch andere hatten offenbar Zugang zur Notenbibliothek des Thomaskantors, noch bevor Johann Gottlob Immanuel Breitkopf mit gezielten Ankäufen den Grundstock zu seinem ab 1761 in gedruckten Katalogen angebotenen Handschriftensortiment erwarb. Da das erste, zur Leipziger Michaelismesse 1761 erschienene Verkaufsangebot zahlreiche Musikalien aus den Nachlässen Harrers und Gerlachs enthält, wäre auch denkbar, daß Harrers Notenbibliothek zunächst von Gerlach erworben wurde und daß Breitkopf erst sechs Jahre später große Teile von dessen breit gefächertem Nachlaß einschließlich der Harreriana übernahm.

Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein, so wäre vermutlich auch Bachs Abschrift der *Missa canonica* von Francesco Gasparini durch Gerlachs Hände gegangen und dann über Wiedner nach Weißenfels gelangt.

IV.

Betrachten wir Johann Gottlieb Wiedner als Bindeglied in der Provenienzkette der älteren Musikalien in der Sammlung Weißenfels, so läßt sich – zumindest hypothetisch – auch die Herkunft eines anderen älteren Bestands erklären. Es handelt sich um Kompositionsautographe des Bach-Schülers Carl Hartwig, darunter acht Kantatenpartituren sowie Partituren beziehungsweise Stimmensätze zu drei Magnificat-Kompositionen. Hartwig wurde am 18. August 1709 in Olbernhau im Erzgebirge geboren. Im Dezember 1729 bewarb er sich um die durch Johann Gottlieb Görners Versetzung an die Thomaskirche freige-wordene Organistenstelle an der Leipziger Nikolaikirche.⁸¹ Seiner Bewerbung war zwar kein Erfolg beschieden, immerhin aber erhielt er den Auftrag, das Orgelspiel in dieser Kirche bis zum Dienstantritt von Johann Schneider am 1. August 1730 zu versehen.⁸² In diese Zeit dürften auch seine noch ein Jahr-

⁷⁹ Lediglich die beiden Violinstimmen wurden von einem Kopisten geschrieben. Zum Wasserzeichen siehe Kollmar (wie Fußnote 70), S. 372 und passim.

⁸⁰ Ebenda, S. 150–155. – Ein weiteres nicht über Breitkopf überliefertes Harrer-Autograph ist die in D-LEm unter der Signatur *III.15.16a-c* erhaltene dreibändige Abschrift von Hasses Oper „Cleofide“; der früheste bekannte Vorbesitzer war in diesem Fall Johann Gottfried Schicht.

⁸¹ Schering (wie Fußnote 13), S. 65.

⁸² Dok II, Nr. 330K.

zehnt später dokumentierte Bekanntschaft mit Johann Ludwig Krebs⁸³ und sein Unterricht bei Bach fallen, den er in seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der Dresdner Sophienkirche im Sommer 1733 erwähnte.⁸⁴ Inzwischen hatte er sich offenbar in Dresden niedergelassen und Verbindungen mit dem Kreuzkantor Theodor Christlieb Reinholdt aufgenommen.⁸⁵ Eine dauerhafte Anstellung fand er schließlich im Jahre 1735 als Nachfolger von Johann Krieger († 18.7.1735) an der Johanniskirche in Zittau. Nach gut zehn Jahren in diesem Amt stellten sich Anzeichen einer psychischen Erkrankung ein, die Ende 1746 zur Dienstunfähigkeit führte. Bereits Ende 1747 gingen beim Rat der Stadt Zittau Bewerbungen um Hartwigs Nachfolge ein, darunter auch Briefe der Bach-Schüler J. G. A. Fritzsche (siehe oben) und J. L. Krebs; die Stelle wurde schließlich im Februar 1748 Gottlieb Krause zugesprochen, einem Kammermusikus der Brühlschen Kapelle in Dresden. Hartwig starb im Sommer 1750 (begraben am 5.8.1750).⁸⁶

Die in Weißenfels aufbewahrten Autographe Hartwigs stammen offenbar durchweg aus seinen ersten Jahren in Zittau (die in fünf Handschriften vermerkten Daten umspannen den Zeitraum vom 1. März 1736 bis zum 20. Juni 1739). Sie zeigen ihn als einen versierten Komponisten technisch anspruchsvoller, galant gefärbter Werke, die allenthalben seine in Leipzig und Dresden gesammelten musikalischen Erfahrungen spiegeln.⁸⁷ Neben den acht Kantaten findet sich aus Hartwigs Feder auch ein prächtiges Magnificat mit einleitender Sinfonia. Einblicke in sein Zittauer Aufführungsrepertoire vermitteln zudem seine Abschriften des Magnificat in C-Dur von Jan Dismas Zelenka und eines anonym überlieferten Magnificat in F-Dur. Im einzelnen lassen sich folgende Handschriften der Weißenfelsener Sammlung Hartwig zuordnen:

⁸³ Dok II, Nr. 492.

⁸⁴ Dok II, Nr. 330. Das Dresdner Bewerbungsschreiben Hartwigs (Stadtarchiv Dresden, Hauptaktenarchiv, *D. XXXIV. 17*, fol. 9r+v) bestätigt den autographen Charakter der Weißenfelsener Handschriften.

⁸⁵ Siehe die Angaben in seinem Bewerbungsschreiben.

⁸⁶ Zur Lebensgeschichte Hartwigs siehe W. Müller, *Musiker und Organisten um den Orgelbauer Gottfried Silbermann*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 19 (1977), S. 83–98, speziell S. 91 (Anmerkung 39); und *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente* (wie Fußnote 15), S. 15–19.

⁸⁷ In Zittau galt Hartwig als „berühmter *Componiste*“. Siehe „*Geprießener Silbermann!*“ *Gereimtes und Ungereimtes zur Einweihung der Orgeln Gottfried Silbermanns*, hrsg. von C. Ahrens und K. Langrock, Altenburg 2003 (Köstritzer Schriften, 1.), S. 239 (Schulprogramm des Zittauer Konrektors J. F. Buchner anlässlich der Einweihung der Orgel in der Johanniskirche); siehe auch S. 219–224, 260–267.

(1) *H 50*

C. Hartwig, „Liebe ist stark wie der Tod“

Partitur (Kopftitel: „Sub Communione di CHartwig“; Kolophon: „S. D. G. d. 20 Junij 1739“; WZ: Z im Doppelkreis mit Schriftzug ZITTAV)

(2) *H 51*

C. Hartwig, „Es ist eine Stimme eines Predigers“

Partitur (Kopftitel: „Festo Joh: Baptistæ di CHartwig“; Kolophon: „S. D. L. et G. d. 19 Junij 1736“; WZ: wie [1])

(3) *H 52*

C. Hartwig, „Ich recke meine Hand aus“

Partitur (Kopftitel: „Dom: 2 p. Trinit: di CHartwig“; Kolophon: „S. D. L. et G. d. 6 Junij 1736“; WZ: wie [1])

(4) *H 53*

C. Hartwig, „Ich geh und suche mit Verlangen“

Partitur (Kopftitel: „Dom: II. p. Trinit: Jesus u. die Seele. I di CHartwig“; Kolophon: „S. D. G. d. 12 Junij 1738“; WZ: wie [1])

(5) *H 55*

C. Hartwig, „Nun aber gehe ich hin“

Partitur (Kopftitel: „Dom. Cantate di CHartwig“; WZ: wie [1])

(6) *H 56*

C. Hartwig, „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“

Partitur (Kopftitel: „Festo Annunciationis Mariæ di CHartwig“; Kolophon: „S. D. G. I d. 1 Mart: 1736“; WZ: wie [1])

(7) *H 57*

C. Hartwig, „Was soll ich dir geben“

Partitur (Kopftitel: „Cantata di CHartwig“; WZ: wie [1])

(8) *H 58*

C. Hartwig, „Zittert, ihr Berge“

Partitur (Kopftitel: „Aria In actu Nativ: Xsti di CHartwig“; WZ: wie [1])

(9) *H 54*

C. Hartwig, Magnificat in D-Dur

Umschlag: „Magnificat I a quattro I con Sinfonia I del Sigl. Cantù“

Partitur (Fragment, nur 1 Bl.; Kopftitel: „CHartwig; WZ: –)

Stimmen (S, A, T, B, Tr 1, 2, Timp, Vl 1, Va; WZ: wie [1])

(10) *I 88*

Anonym, Magnificat in F-Dur

Stimmen (S, A, T, B, S Rip., A Rip., T. Rip., B Rip., Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Vc, Vne, Org; WZ: wie [1])

(11) 189

[J. D. Zelenka], Magnificat in C-Dur, ZWV 107

Titelbl. (bei 188): „Magnificat | â | 2 Violini | Oboe | Viola | 4 Voc: | con | Organo | Z.“
 Stimmen (S, A, T, B, S Rip., A Rip., T. Rip., B Rip., Ob, Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Va, Va,
 Vne, Vne, Org; WZ: wie [1])

Die in diesen elf Handschriften reichlich dokumentierten Schriftzüge Hartwigs erlauben uns, noch eine zwölfte, auf anderem Weg überlieferte Quelle von seiner Hand zu bestimmen. Es handelt sich um eine Abschrift von Zelenkas Magnificat in D-Dur ZWV 108, die in einem Konvolut aus der Sammlung Georg Poelchaus erhalten ist (D-B, *Mus. ms.* 30308, Faszikel 3).⁸⁸

Unter Hartwigs Kantaten fallen zwei Kompositionen auf Texte von Erdmann Neumeister auf. Die Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis aus dem Jahr 1736 (3) entstammt dem vierten Jahrgang Neumeisters, den Telemann im Kirchenjahr 1714/15 für den Eisenacher Hof in Musik setzte und der später als der „Französische Jahrgang“ bekannt wurde. Das Werk für den Sonntag Cantate (5) gehört zu Neumeisters drittem Jahrgang „Geistliches Singen und Spielen“ von 1711, den ebenfalls Telemann für Eisenach vertont hat. Da die Dichtungen spätestens ab 1716 in Neumeisters *Fünfffachen Kirchen-Andachten* leicht greifbar waren, wäre zu fragen, ob Hartwig sie über die Kompositionen Telemanns kennengelernt hat oder aber auf den Textdruck zurückgriff.

Eine ähnliche Frage stellt sich bei der Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis aus dem Jahr 1738 (4), einem Dialog mit dem Titel „Jesus und die Seele“. Das Werk ist textlich identisch mit Bachs Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49/BC A 150. Die Dichtung stammt von einem unbekanntem Autor; eine gedruckte Fassung ist bislang nicht ermittelt worden. Somit erscheint es nach gegenwärtigem Kenntnisstand plausibel anzunehmen, daß Hartwig den Dialogtext über Bachs Komposition kennengelernt hat. Möglicherweise war er gar als Zuhörer oder Mitwirkender bei der Erstaufführung am 3. November 1726 (20. Sonntag nach Trinitatis) zugegen.

Die unterschiedlichen de-tempore-Zuweisungen von Bachs und Hartwigs Kantaten unterstreichen die Mehrdeutigkeit der Dichtung: Bei Hartwig zielt der Dialog auf das Evangelium zum 2. Sonntag nach Trinitatis, das Gleichnis vom großen Abendmahl nach Lukas 14, das in Satz 2 („Mein Mahl ist zubereitet“) und Satz 5 („Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,/ daß das gefallene Geschlechte/ im Himmelssaal bei dem Erlösungsmahl/ zu Gaste möge sein“) anklingt. Bei Bach hingegen soll die dem Hohenlied entnommene Brautmystik im Vordergrund stehen und auf das für den 20. Sonntag nach Trinitatis bestimmte Gleichnis von der königlichen Hochzeit (Matthäus 22)

⁸⁸ Der Titel dieser Abschrift lautet: „Magnificat | â | 4 Voci | 2 Violini | 2 Oboi | Viola | con | Organo | di | J. D. Zilenska“; das Wasserzeichen entspricht dem der zuvor beschriebenen Quellen.

deuten. Welche der beiden Zuweisungen der Textdichter im Sinn hatte, bleibt offen.

Sollte Hartwig tatsächlich über Bachs Komposition auf den Text gestoßen sein, so wäre zu überlegen, ob seine Wahl der entlegenen Tonart E-Dur als eine Reverenz an das ebenfalls in E-Dur stehende Vorbild zu werten ist.

Für die Anfertigung der Dubletten seines Aufführungsmaterials zum *Magnificat* in C-Dur von Jan Dismas Zelenka (11) griff Hartwig auf die Hilfe zusätzlicher Kopisten zurück – vermutlich Alumnus des Zittauer Gymnasiums. In der Sopran-Ripieno-Stimme taucht ein Schreiber auf (siehe Abbildung 10), dessen Tätigkeit hier etwas näher beleuchtet werden soll. Dieselbe Hand begegnet uns mit identischen Schriftformen auch in D-WFe, 234. Unter dieser Signatur findet sich eine Partitur mit zwei Arien für Sopran und Streicher („Tremo fra dubbi miei“ und „Ah perdona al primo affetto“) aus Johann Adolph Hasses Oper „Tito Vespasiano“ (1735), in deren Kopftiteln die Sängerinnen der Dresdner Aufführung von 1738 vermerkt sind.⁸⁹ Die Textunterlegung stammt in beiden Fällen von der Hand Hartwigs, so daß anzunehmen ist, daß die Abschrift auf seine Veranlassung hin oder zumindest unter seiner Aufsicht in Zittau entstand.⁹⁰

In der Bach-Forschung ist dieser Kopist kein Unbekannter. Er läßt sich – mit reiferen Schriftformen – auch in sechs Abschriften von Tastenwerken J. S. Bachs aus der Sammlung Becker nachweisen (D-LEM, III.8.7–III.8.11, III.8.17).⁹¹ Diese Handschriften sind einheitlich auf Papier mit dem großen Wappen von Schönburg (Weiß 72) geschrieben, könnten also wie die von Bach

⁸⁹ R. D. Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...*“. *Johann Adolf Hasses „Opere serie“ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, Göttingen 2009 (Abhandlungen zur Musikgeschichte. 19.), Teil II: *Werk-, Quellen- und Ausführungsverzeichnis*, S. 391–432.

⁹⁰ Das Papier stammt aus der Zittauer Papiermühle (Wasserzeichen wie bei den Kantatenautographen Hartwigs). – Hier sei noch darauf hingewiesen, daß die Handschrift D-WFe, 235 ein ganz ähnliches Erscheinungsbild aufweist. Sie enthält die Arie „In quegli ultimi momenti“ aus Hasses Oper „Alfonso“ (Dresden 1738) von der Hand eines Kopisten, der später mehrfach in Stammhandschriften Breitkopfs nachweisbar ist (zum Beispiel in D-B, P 367, Fasz. 1, und D-LEM, III.12.2). Auch hier deutet das Papier auf Zittau, und der Gesangstext wurde anscheinend ebenfalls von Hartwig eingetragen.

⁹¹ Siehe die Quellenbeschreibungen bei P. Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5.), S. 16, 19 und 20. In den Krit. Berichten der NBA finden sich meist nur knappe Hinweise; vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 204; NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 42 und 61; NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962), S. 31; NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 131; NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 97.

kopierte Gasparini-Messe um 1740–1742 in Leipzig entstanden sein. Von besonderer Bedeutung ist die Quellengruppe nicht zuletzt deshalb, weil an einer Stelle in D-LEm, III.8.7 Johann Sebastian Bach eine von dem Kopisten offenbar nicht zu entziffernde Stelle eigenhändig nachgetragen hat.⁹²

Einige Jahre später ist unser Schreiber dann wieder in einer in Weißenfels erhaltenen Quelle nachweisbar (D-WFe, B 10). Diesmal kopiert er – vermutlich anhand eines Exemplars des Erstdrucks von 1744 – den Kopfsatz von C. P. E. Bachs zweiter Württembergischer Sonate in As-Dur Wq 49/2. Das in dieser Handschrift erkennbare Wasserzeichen „Lilie + Monogramm CV“ ist augenscheinlich identisch mit demjenigen in verschiedenen Originalhandschriften Bachs aus der Zeit um 1747 bis 1749 (Weiß 73).

Die an den Quellen abzulesenden biographischen Indizien führen zwar noch nicht zur Identifizierung des Schreibers, sie geben aber zumindest einige Hinweise für künftige gezieltere Ermittlungen: Zu suchen ist nach einem Musiker, der in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre Alumne des Zittauer Gymnasiums und hier vermutlich Schüler des Organisten und Director musices Carl Hartwig war. Um oder kurz nach 1740 müßte er Zittau in Richtung Leipzig verlassen haben, um hier mit Bach Kontakt aufzunehmen und unter dessen Aufsicht eine Notensammlung anzulegen, von der die sieben erhaltenen Handschriften vermutlich nur noch einen kleinen, wenngleich nicht unbedeutenden Rest darstellen.

Sämtliche genannten Quellen aus dem Umkreis Hartwigs sind vermutlich über Wiedner nach Weißenfels gelangt. Ob letzterer auch als Vermittler der Hartwig-Autographe von Zittau und Leipzig in Frage kommt, ist schwer abzuschätzen. Immerhin war er selbst 1737/38 Schüler des Zittauer Gymnasiums und dürfte in dieser Zeit mit Hartwig zusammengetroffen sein, bevor er 1739 nach Leipzig ging. Vielleicht spielt hier aber auch der vorstehend charakterisierte anonyme Kopist eine zentrale, wenngleich noch nicht völlig zu durchschauende Rolle. Bedeutsam erscheinen die Quellen allemal, weil sie von Personen herrühren, die zeitweilig zum Schülerkreis Bachs gehörten.

V.

Die Durchsicht der Weißenfelser Quellen sei mit einigen Kommentaren zu zwei Handschriften beschlossen, die zwei weitere Kopisten aus dem Umfeld Bachs betreffen.

1. Die nur aus einem Bogen bestehende Handschrift D-WFe, 240 enthält auf den Seiten 2 und 3 ein anonym überliefertes virtuosos Klavierstück in B-Dur. Das Werk ist identisch mit dem dritten Satz einer Sonate von Georg Christoph

⁹² Abbildung bei Krause (wie Fußnote 91), S. 18.

Wagenseil.⁹³ Die Rückseite des Bogens wurde zu einem späteren Zeitpunkt von dem Weißenfelder Kantor Johann August Gärtner für die skizzenhafte Niederschrift eines Rezitativs benutzt. Der Schreiber des Klavierstücks von Wagenseil beansprucht unsere Aufmerksamkeit, weil er als Kopist zahlreicher, vornehmlich früher Orgelwerke Bachs bekannt ist und offenbar Zugang zu heute verschollenen Quellenbeständen aus Bachs Thüringer Zeit hatte.⁹⁴ Das Repertoire der von diesem Anonymus kopierten Werke reicht von älteren Meistern wie Johann Pachelbel und Christian Ritter bis zu Christoph Graupner, Johann Ludwig Krebs und – wie die Weißenfelder Handschrift nunmehr belegt – Wagenseil. Ähnlich breit gefächert ist die Provenienz der bislang ermittelten Quellen, wobei Zentren der Überlieferung Erfurt und Dessau sind. Es bleibt zu hoffen, daß künftige Recherchen mehr über diese derzeit nur umrißhaft erkennbare, offenbar aber bedeutende Musikaliensammlung und ihren Schreiber zutage fördern.

2. Die Handschrift D-WFe, 237 enthält eine Partiturabschrift der Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“; der Komponist ist im Kopftitel verkürzt als „da F“ angegeben. Möglicherweise handelt es sich um ein Werk von Christoph Förster. Das zur Niederschrift verwendete Papier stammt nach Ausweis des Wasserzeichens (Adler mit Brustschild, darauf Buchstabe R + CGK) aus der Papiermühle Kröllwitz bei Halle; es ist typisch zum Beispiel für frühe Hallenser Autographe von Wilhelm Friedemann Bach und Johann Christian Berger. Die Schriftformen von D-WFe, 237 weisen allerdings nicht auf die Musikpflege an der Marktkirche, sondern auf den an der Ulrichskirche wirkenden Organisten Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747). Ziegler wurde in Leubnitz geboren und war Schüler der renommierten Organisten Christian Petzoldt in Dresden und Friedrich Wilhelm Zachow in Halle, bevor er sich zur weiteren Perfektion seiner musikalischen Fähigkeiten zu Bach nach Weimar begab⁹⁵ und von diesem, wie er später (1746) in sein Bewerbungsschreiben um den Organistendienst an der Marktkirche zu Halle einfließen ließ, die Anregung erhielt, „die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem *Affect* der Worte“

⁹³ H. Scholz-Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*, Wien 1966 (Tabulae Musicae Austriacae. 3.), Nr. 75.

⁹⁴ Zu dem von diesem Kopisten geschriebenen Quellen siehe: *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 35 (Nr. 104); NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 112 und 171; H. Joelsen-Strohbach, *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik*, AfMw 44 (1987), S. 91–140, speziell S. 119 (basierend auf Ermittlungen von H.-J. Schulze); NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 124; NBA IV/11 Krit. Bericht (U. Bartels/P. Wollny, 2004), S. 62, 105 f. und besonders S. 215 f.

⁹⁵ Siehe Walther L., S. 656 (Dok II, Nr. 324).

zu spielen.⁹⁶ Die Abschrift der Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ wäre mithin der einzige bisher nachweisbare Rest seines „starken Vorraths“ an Kirchenstücken „von berühmten *Autoribus*“.⁹⁷

Wie die vorstehenden Ausführungen zeigen, vermag die Auswertung von Sammlungen musikalischer Quellen im günstigen Falle – über rein philologische Erkenntnisse hinaus – in der Summe der Einzelbeobachtungen ein dichtes Gewebe von persönlichen Beziehungen zu rekonstruieren und somit ein Stück Lebensrealität einer vergangenen Epoche einzufangen, das auf anderen Wegen und mit anderen Untersuchungsmethoden kaum zu gewinnen wäre.

⁹⁶ Dok II, Nr. 542.

⁹⁷ Zitate aus Zieglers Brief anlässlich seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der Marktkirche zu Halle vom 1. Februar 1746 (Halle, Archiv der Marktkirche, *Acta die Organisten-Wahl betr., Vol. I, O Nr.7*, Bl. 6v); dieses Dokument wurde auch zur Identifizierung der Weißenfelder Handschrift herangezogen.

Ryrie Hautbois & Violin

Ande

Ryrie

Et in terra pax

Gratias

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title 'Hautbois & Violin' is written in cursive. The score consists of ten systems of two staves each. The first system is marked 'Ryrie'. The second system is marked 'Ande'. The third system is marked 'Ryrie'. The fourth system is marked 'Et in terra pax'. The fifth system is marked 'Gratias'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the bottom edge.

Abbildung 1

The image displays a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. There are several measures with complex rhythmic patterns, including some with multiple beams. The handwriting is in a cursive style typical of the 18th century. At the bottom of the page, there is a large, decorative signature that reads "S. Fine".

Abbildung 3

Abbildung 1–3: F. Gasparini, *Missa canonica*

- (1) *Hautbois 1* ó *Violino 1*, S. 1; geschrieben von J. S. Bach;
 (2) *Alto*, S. 1, und *Organo*, S. 4; geschrieben von J. F. A. Fritzsche. – D-WFe, 191.

Ego Ioannes Gottlieb^{us} Augu-
 stus Fritzschi^{us} Dubenensis
 natus die 27. Ian: 1727. pa-
 tre Ioanne Wilhelmo Fritzschio
 Mto. Receptus in hanc Scho-
 lam Thomanam D. VI. July
 1740. Patrocinio amplissimi
 Senatus. Pollicitus tum
 reliqua in formula obligatio-
 nis expressa tum me mansu-
 rum in hoc contubernio per
 annos septem, locus mihi erat
 assignatus, in tertia classe.
 Scribebam Lipsia D. VI. July
 1740. *dimissus ante tempus ob imperi-
 tatem vitam et negligentiam
 literarum*

Abbildung 4: Eintrag von J. F. A. Fritzsche (6. Juli 1740) mit Abgangsvermerk
 von J. A. Ernesti, in: *Album Alumnorum Thomanorum*
 (Stadtarchiv Leipzig, Thomasschule, Nr. 483), fol. 73 v.

Handwritten musical score for a cantata by C. Förster, fol. 3v. The page features multiple staves of music with lyrics in German. The lyrics are: "Ihrer Ehrentat, aus welcher ich empfangen hab den heil'gen Geiſt, der mich in dieſen heil'gen Geiſt, und mich zu einem heil'gen Geiſt gemacht hat. Ich bin ein heil'ger Geiſt, und ich bin ein heil'ger Geiſt, der mich in dieſen heil'gen Geiſt, und mich zu einem heil'gen Geiſt gemacht hat."

Abbildung 5: C. Förster, Kantate „Wer Gottes Wort ehret“; Partitur, fol. 3v, geschrieben von C. G. Fröber. – D-WFe, 211.

Act. von Zeitz: 1758. 107.

Hochwürdig, Hochwohl: auch Hochedelgeborne
Gnädige und Hochgeachtete Herren

Hochdieselben werden in Gnaden ersuchen, daß vor Ew. hohen
Augen mit Ew. unerschütterlichen Güten verbleibe.

Die hohe Gnade und Wohlthat, welche Ew. Hochwürden, Hochwohl:
und Hochedelgebornen Excellenz und Herrlichkeiten durch das
höchste Gnädigste verleihe Stipendium, mir in vorerwähnter
Art mit voranlaßet, daß demselben auch ein unerschütterlicher Dank
zu sagen, sondern auch bei Ew. Gnade die bei dem hochseligen Herrn
Cantor Trausner verbleibende Cantor. Dienst zu Ew. Hochwürdigem
Hochwohl: und Hochedelgebornen Excellenz und Herrlichkeiten
durch Ew. unerschütterliche Güte, meine Güte zu verbleibe.
Ich habe mich von Jugend auf der Musik geliebt, und weiß mir in
meinem 18ten Jahren 6 Jahre lang in der Stadt Zeitz Concert
gekönnen, sondern mich auch in Leipzig bei meinem Studio Theologico

88.

vid. Num. 87. n. 1. m. 1.

Abbildung 8: C. G. Tüchtler, Bewerbungsschreiben vom 19. November 1758. –
Staatsarchiv Magdeburg, Rep. A 29 d VI, Nr. 2 (Acta Die Bestellung
des StadtCantoris zu Zeitz betr. 1661–1800), fol. 107 r.

Oper in der Kirche: Bach und der Kantatenstreit im frühen 18. Jahrhundert*

Von Robin A. Leaver (New Haven, Connecticut)

Das exquisite Wiegenlied „Schlummert ein, ihr matten Augen“, in dem das Ende des Lebens in der Metapher des Schlafes eine schöne Entsprechung findet, gehört zu den beliebtesten Arien Bachs. Auch für den Komponisten selbst und seine Frau scheint diese Arie von besonderer Bedeutung gewesen zu sein; denn die Kantate „Ich habe genug“ BWV 82, deren Bestandteil sie ist, wurde zwischen 1727 und 1747 in vier verschiedenen Fassungen aufgeführt und Anna Magdalena Bach trug sie zudem in ihr zweites, 1725 begonnenes Klavierbüchlein ein. Nun konnte in einem einige Jahre vor der Entstehung von BWV 82 veröffentlichten Jahrgang von Kantatenlibretti eine Arie ermittelt werden, die textliche Übereinstimmungen mit BWV 82/1 aufweist. Der vorliegende Beitrag untersucht diese beiden Libretti, bietet einen Überblick über das Leben und Wirken des Autors der früher entstandenen Dichtung – insbesondere seine Rolle in der Kontroverse um die Einführung der so genannten Reformkantate – und schließt mit einigen Überlegungen zu der Frage, in welchem Umfang die Schriften dieses Autors in Bachs Leipziger Umfeld bekannt gewesen sein mögen.¹

I.

Die Kantate „Ich habe genug“ BWV 82, wurde für das Fest Mariae Reinigung am 2. Februar 1727 komponiert und basiert auf dem zugehörigen Evangelium (Lukas 2:22–32), der Darstellung Jesu im Tempel und der Reaktion des greisen Simeon, der das kleine Kind auf den Arm nimmt und sein „Nunc dimittis“ anstimmt. Die erste Fassung des Werks stand in c-Moll und war für Basso solo mit obligater Oboe, Streichern und Continuo bestimmt. In den frühen 1730er Jahren, wahrscheinlich 1731, wurde die Kantate um eine Terz höher nach e-Moll transponiert und für Sopran mit obligater Flöte eingerichtet. Um diese Zeit (1732/33) trug Anna Magdalena die Sätze 2 und 3 in ihr Klavierbüchlein

* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

¹ Mein Dank gilt Michael B. Aune, Michael Marissen, Markus Rathey, Joshua Rifkin, Ruth Tatlow, Peter Wollny und Daniel Zager für ihre Unterstützung bei der Erarbeitung dieses Beitrags.

ein (streng genommen kopierte sie das Werk sogar zweimal).² Im Februar 1735 wurde die Fassung in e-Moll erneut aufgeführt, und irgendwann in den folgenden Jahren wurde sie nach c-Moll zurücktransponiert und nun von Mezzosopran und obligater Oboe ausgeführt. Um 1746/47 schließlich wies Bach die Kantate wieder der Baßstimme zu. Das Werk umfaßt fünf Sätze – drei durch zwei Rezitative getrennte Arien (mit „Schlummert ein“ als Mittelpunkt) – ohne abschließenden Choral. Der Autor des Librettos ist nicht bekannt.

II.

1725 veröffentlichte der ehemalige Leipziger Theologiestudent Gottfried Ephraim Scheibel einen Jahrgang von Kantatenlibretti.³ Die Dichtung für das Verkündigungsfest enthält eine Arie, deren Textbeginn in wesentlichen Teilen mit Bachs später entstandener Arie übereinstimmt:

Scheibel, Am Fest Mariae Reinigung
(*Poetische Andachten*, S. 47)⁴

BWV 82/3

Schlummert ein, ihr Augenlieder
Fallet sanft in Frieden nieder, schlaft aus.
Ich sterbe wie der Simeon,
Und eile nun davon,
 Weil Jesus mir von ferne
 Winkt in das Reich der Sterne
 Und in des Himmels Haus.

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

Da Capo

Da Capo

Die Unterschiede zwischen den beiden Arien-Dichtungen betreffen vor allem deren metrische Struktur. Der von Bach vertonte Text erscheint mit seinem

² *Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Faksimile, hrsg. von G. von Dadelsen, Kassel 1988, S. 105–110 und 111 d–114; siehe auch NBA V/4 (G. von Dadelsen, 1957), S. 122–124.

³ G. E. Scheibel, *Poetische Andachten Über alle gewöhnliche Sonn- und Fest-Tage, durch das gantze Jahr/ Allen Herren Componisten und Liebhabern der Kirchen-Music zum Ergötzen, Nebst einer Vorrede von den Hindernüssen derselben*, Leipzig und Breslau 1725 (VD18: 10857605). – Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782), der in Leipzig bei Scheibel Theologie studiert hatte, komponierte – wahrscheinlich in Minden, wo er zwischen 1726 und 1732 als Organist wirkte – den vollständigen Jahrgang, allerdings sind seine Vertonungen nicht überliefert; siehe F. W. Marburg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin, 1760–1764, Bd. 2, S. 456–460; New Grove 2001, Bd. 22, S. 650–652.

⁴ Scheibel, *Poetische Andachten*, S. 47.

A-Teil (8.7.) und dem wesentlich längeren B-Teil (7.7.8.8.7.) ausgeglichener, während Scheibels A-Teil länger (8.10.8.6.) und der B-Teil merklich kürzer ist (7.7.6.).

Es ist natürlich möglich, daß die Entsprechungen zwischen den beiden Texten rein zufällig und durch den ähnlichen Zugang zu der zugrunde liegenden biblischen Erzählung bedingt sind. Auch anderwärts in Scheibels Kantatenzyklus finden sich Anklänge an Bach-Libretti. Scheibels Dichtung zum 1. Advent zum Beispiel beginnt mit den Worten „Jauchzet, frohlocket“,⁵ also genauso wie die erste Kantate des Weihnachts-Oratoriums, und der erste Satz von Scheibels Dichtung zum Ostersonntag spricht von „Trompeten“, „Pauken“ und „Saiten“,⁶ erinnert mithin an den ersten Satz von „Tönet, ihr Pauken!“ BWV 214/1 – der Kantate, die Bach für den Eröffnungssatz des Weihnachts-Oratoriums parodierte. Hier handelt es sich jedoch eindeutig um Versatzstücke aus dem gebräuchlichen Vokabular für feierliche Anlässe. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden mit den Worten „Schlummert ein“ anhebenden Arien hingegen scheinen mehr als bloßer Zufall zu sein und implizieren, daß der Verfasser des späteren Librettos das frühere kannte.

Vergegenwärtigen wir uns folgendes: Beide Libretti entstanden für das Fest Mariae Reinigung und sind daher Betrachtungen zum Evangelium dieses Tages. Beide Arien verwenden dieselbe Metaphorik vom Tod als Schlaf, dem Schließen der Augen, und in beiden wird der Gläubige metaphorisch dem Simeon an die Seite gestellt und bedenkt mit ihm das persönliche Hinüberwechseln von der Erde zum Himmel.

Die ersten beiden Zeilen der beiden Arien beginnen mit denselben Worten. Dieses Phänomen – daß Passagen aus früheren Libretti von späteren Dichtern aufgegriffen werden – läßt sich auch in anderen von Bach vertonten Kantatenlibretti ausmachen. So beginnt zum Beispiel der dritte Satz der von einem unbekanntem Autor verfaßten Dichtung der Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende?“ BWV 27, die Bach für den 16. Sonntag nach Trinitatis (6. Oktober) 1726 komponierte, mit fast genau denselben Zeilen wie der Schlußsatz in der Dichtung auf den 1. Sonntag nach Trinitatis, die Erdmann Neumeister um 1700 für den Weißenfelser Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger schuf:

Neumeister I (1. Sonntag nach Trinitatis)⁷ BWV 27/3 (16. Sonntag nach Trinitatis)

*Willkommen! will ich sagen,
So bald der Tod ans Bette tritt.*

*Willkommen! will ich sagen,
Wenn der Tod ans Bette tritt.*

⁵ Ebenda, S. 1.

⁶ Ebenda, S. 76.

⁷ E. Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres*, hrsg. von G. Tilgner, Leipzig 1716, S. 294.

Einige Wochen später – für eine Aufführung am 19. Sonntag nach Trinitatis (27. Oktober) 1726 – schrieb Bach seine Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56 ebenfalls auf ein Libretto eines unbekanntes Textdichters. Der Text entspricht zu Beginn den Anfangszeilen von Neumeisters Libretto für den 21. Sonntag nach Trinitatis aus demselben um 1700 entstandenen Zyklus:

| | |
|---|--|
| Neumeister I (21. Sonntag nach Trinitatis) ⁸ | BWV 56/1 (19. Sonntag nach Trinitatis) |
| <i>Ich will den Kreuzweg gerne gehen</i> | <i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i> |
| Ich weiß, da führt mit <i>Gottes Hand</i> | Er kömmt von <i>Gottes lieber Hand</i> |

Dies sind keine Einzelfälle. Wie Helmut K. Krausse gezeigt hat, gibt es im Korpus der Bach-Kantaten zahlreiche Beispiele, bei denen Zeilen und Phrasen einer Dichtung von anderen Autoren übernommen und adaptiert wurden: Neumeister regte Salomo Franck und Georg Christian Lehms an, und Franck wiederum beeinflusste einen oder mehrere anonyme Dichter.⁹ Die Entsprechungen zwischen Scheibels Libretto und Bachs Arie sind von derselben Art wie diese anderen Beispiele.

Die Arien in den beiden Libretti bilden jeweils den Mittelsatz der betreffenden Kantate. Scheibels Dichtung beginnt mit drei Sätzen – Arie, Rezitativ und Choral – und endet auch mit dreien – Rezitativ, Arioso und Choral. In der Mitte steht die Arie „Schlummert ein“, die von einem knappen zweizeiligen Rezitativ eingeleitet wird¹⁰:

1. Aria. Licht des Lebens, leuchte mir. *Da capo*.
2. Accomp. [Recit.] Ich denck meinen Tod.
3. Choral. Herr, nun laß in Friede.¹¹
4. [Recit.] So wollt ich gleichfalls, eh die Augen brechen,
Eh meine Zunge starrt, noch sprechen:

⁸ Ebenda, S. 514.

⁹ H. K. Krausse, *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, S. 7–31.

¹⁰ Scheibel, *Poetische Andachten* (wie Fußnote 3), S. 45–47.

¹¹ Strophe 1 einer anonymen Paraphrase des Simeon-Lieds („Nunc dimittis“), die zuerst in der fünften Auflage der *Vollständigen Kirchen- und Haus-Music* (Breslau 1663) erschien und vornehmlich in schlesischen Gesangbüchern verbreitet war. Dies entbehrt nicht einer gewissen Ironie, da Scheibel sich kritisch über Johann Jacob Rambachs Kantatenjahrgang äußerte, in dem dieser wenig verbreitete Lieder aus Freylinghausens Hallenser Gesangbuch verwendete; siehe G. E. Scheibel, *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-Music, Wie Sie heutiges Tages beschaffen ist*, Frankfurt und Leipzig 1721 (Faksimile: Stuttgart 2002), S. 75–76. Der Choralsatz enthält die Spezifizierung „*a l. voix*“ und repräsentiert somit die Stimme des greisen Simeon.

5. Aria. Schlummert ein, ihr Augenlieder. *Da capo*.
6. [Recit.] Christus ist mein Leben
7. Arioso. Ich will gar gerne sterben.
8. Choral. Komm, o Christ, komm uns auszuspannen.¹²

III.

Gottfried Ephraim Scheibel (1696–1758)¹³ wird oft als Theologe bezeichnet, obwohl er nie ordiniert wurde. Der Sohn eines Kantors an der Breslauer Elisabethkirche studierte zwischen 1715 und 1719 Theologie an der Universität Leipzig, scheint im übrigen aber sein Leben in Schlesien (in und bei Breslau) verbracht zu haben. Die Widmung seiner Abhandlung *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusic* (1721) wurde in Oels unterzeichnet (dem heutigen Oleśnica, das etwa 15 km von Breslau entfernt liegt); sein Beruf ist nicht angegeben, doch wirkte er höchstwahrscheinlich in dem Ort als Lehrer. Der Titel seiner *Poetischen Andachten* (1725) beschreibt ihn als „Rev. Min. Cand. Wr. Sil.“, also als „Anwärter auf den geistlichen Stand, aus Breslau in Schlesien“. In den mittleren 1730er Jahren wurde er Lehrer am Breslauer Elisabeth-Gymnasium (der Wirkungsstätte seines Vaters); diese Position bekleidete er anscheinend bis zu seinem Tod.

Als Student in Leipzig muß Scheibel gelegentlich die geistliche Musik von Johann Kuhnau in der Nikolaikirche, Thomaskirche oder Paulinerkirche (der Universitätskirche) gehört haben; vor allem aber scheint er regelmäßig die Gottesdienste in der Neukirche besucht zu haben, wo Johann Gottfried Vogler als Musikdirektor wirkte. Die Neukirche war für den opernhaften Stil ihrer Kirchenmusik bekannt, und Vogler war auch als Geiger und Komponist an der Leipziger Oper aktiv.¹⁴ Es ist daher wahrscheinlich, daß Scheibel die erste Aufführung von Telemanns Brockes-Passion (TVWV 5:1) am Karfreitag des

¹² Strophe 6 von Simon Dach, „O wie selig seid ihr doch ihr Frommen“ (1639).

¹³ Zu Scheibel siehe WaltherL, S. 547; Zedler, Bd. 34, Sp. 1097; C. J. A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960 bis 1830*, Breslau 1830, S. 382–384; S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh 1888–1895 (Reprint: Hildesheim 1974), Bd. 3, S. 173 f.; New Grove 2001, Bd. 22, S. 446 f.; J. Irwin, *Bach in the Midst of Religious Transition*, in: *Bach's Changing World: Voices in the Community*, hrsg. von C. K. Baron, Rochester 2006, S. 108–126, speziell S. 115–122. Die einschlägigen Lexika geben als Todesjahr durchweg 1759 an, dies ist jedoch ein Irrtum; siehe H. Lölkes, *Gottfried Ephraim Scheibel als Autor kirchenmusikalischer Schriften*, in: *Jahrbuch für Schlesische Kirchengeschichte N. F. 74* (1995), Sigmaringen 1996, S. 257–281.

¹⁴ Scheibel erwähnt besonders, ein deutsches Magnificat von Vogler gehört zu haben; siehe Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 65. Er könnte auch die

Jahres 1717 in der Neukirche und erneut entweder 1718 oder 1719 hörte.¹⁵ Möglicherweise hatte er eine dieser Aufführungen im Sinn, als er einige Jahre später schrieb:

Ich weiß mich zu erinnern/ daß in einem gewissen Orte am Charfreytage vor und nach der Predigt eine Passion solte gemusiciret werden. Des Predigers wegen waren die Leute gewißlich nicht so zeitig/ und mit so großem Gedräng in die Kirche kommen/ sondern/ wie vermuthlich/ der Music wegen.¹⁶

Dies scheint den Erkenntnissen von Tanya Kevorkian zu widersprechen, die die Auffassung vertritt, daß in Leipzig die Predigten sehr ernstgenommen wurden und daß Gemeindemitglieder, die nur einem Teil des Gottesdienstes beiwohnten, sich bemühten, die Predigt nicht zu verpassen.¹⁷ Die Passionsaufführungen am Karfreitag in der Neukirche verkörperten allerdings eine signifikante neue Entwicklung in der musikalischen Gestaltung der Karwoche in Leipzig, die sicherlich mit großem Interesse verfolgt wurde, zumal die im Laufe des Kirchenjahrs in der Neukirche erklingende Musik sich bekanntermaßen wesentlich von der in den anderen Leipziger Kirchen unterschied. In seinem Memorial zur Verbesserung der Kirchenmusik (29. Mai 1720) beklagte Kuhnau, daß er für seine Aufführungen in den beiden Hauptkirchen keine passenden Musiker finden könne, da die begabtesten bereits bei den beliebten opernhaften Kirchenmusiken in der Neukirche mitwirkten. Seiner Ansicht nach wurde der Gottesdienst in der Neukirche von diesen jungen „Operisten“ verweltlicht, da sie von dem wahren Kirchenstil nichts verstünden und es stattdessen „lieber mit der lustigen *Music* in der *Opera*, und denen *Caffée Häuser*“ hielten.¹⁸ Als Student in Leipzig muß Scheibel einer dieser von Kuhnau gerügten „Operisten“ gewesen sein. In seinen *Zufälligen Gedancken* nennt er das Libretto von Telemanns Oper „Jupiter und Semele, oder Der unglückliche Alcmeon“ (TVWV 21:7; Musik verschollen),¹⁹ die 1716 und 1718 im Leipziger Opernhaus am Brühl erklang, sowie Voglers „Die über Haß und Liebe

Musik von Melchior Hoffmann – Telemanns Nachfolger an der Neukirche – gehört haben, allerdings verstarb Hoffmann schon bald nach Scheibels Ankunft in Leipzig.

¹⁵ Das Libretto von Brockes wird ausdrücklich erwähnt; siehe Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 73. Siehe auch A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 79.

¹⁶ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 30.

¹⁷ T. Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650–1750*, Aldershot 2007, S. 33.

¹⁸ Zitiert nach Spitta II, S. 866; siehe auch Glöckner (wie Fußnote 15), S. 82, sowie die Diskussion der Verbindungen zwischen der Leipziger Oper und der Neukirche bei M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009, Bd. 1, S. 535–538.

¹⁹ Speziell die ersten beiden Arien in Szene 2 des ersten Aktes. Siehe Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 1040–1043 (Nr. 70).

triumphirende Tugend, oder Artaxerxes“,²⁰ aufgeführt 1718.²¹ Ihre Erwähnung läßt vermuten, daß er diese Werke zumindest gehört hatte. Da aber die Leipziger Oper maßgeblich auf studentische Musiker angewiesen war,²² ist es durchaus möglich, daß Scheibel in seiner Studentenzeit an Operaufführungen mitwirkte oder sonst in irgendeiner Weise an diesen beteiligt war. Sicherlich interessierte er sich auch nach seiner Rückkehr nach Breslau weiterhin für die theatralische Musik, besonders nach 1725, als dort die italienische Oper unter der Leitung des venezianischen Impresarios Antonio Peruzzi eine Blütezeit erlebte.²³ Auch scheint Scheibel Verbindungen zur Hamburger Oper unterhalten oder zumindest deren Aktivitäten verfolgt zu haben, da er verschiedene seiner Schriften Telemann, Mattheson und Brockes widmete.

IV.

Eines der Merkmale der *Zufälligen Gedancken* ist Scheibels Befürwortung von opernhafte Elementen in der geistlichen Musik, etwa das Ausdrücken von Emotionen und sogar die Verwendung von Sängerinnen anstelle von indifferenten Knabensopranen. So heißt es:

Und ich weiß nicht woher die Opern allein das Privilegium haben/ daß sie uns die Thränen auspressen sollen/ warum geht das nicht in der Kirchen an? [...] Kan mir ein Componiste in Theatralischen und weltlichen Musicken die Affecten moviren/ so wird er solches in geistlichen Dingen thun können/ wie solches das Exempel Mons. Käysers/ Mathesons und Telemanns bezeuget.²⁴

Scheibels Befürwortung opernhafter Elemente war Teil einer ausgedehnten Debatte über den angemessenen Stil der Kirchenmusik. Diese sollte sich über die nächsten zwanzig Jahre und länger fortsetzen.²⁵ Seit Spitta neigen Bach-

²⁰ Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 1033–1034 (Nr. 66).

²¹ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 35–38. Zur Leipziger Oper in Scheibels Studentenjahren (1715–1719) siehe Maul (wie Fußnote 18), speziell Bd. 1, S. 107–108, und Bd. 2, S. 862–863.

²² Siehe Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 250–251; R. Strohm, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven 1997, S. 92.

²³ Siehe Strohm, S. 93 und 95.

²⁴ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 39–41.

²⁵ Siehe die Diskussion bei J. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993, S. 127–139, sowie die Zusammenfassung in J. Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*, New York 2004, S. 122–123; außerdem C. Bunnars, *Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp*, in: Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der Evangelischen Kirchenkantate, hrsg. von H. Rucker, Rudolstadt 2000, S. 39–50.

Forscher dazu, die Bedeutung der neuen Entwicklungen für die Kirchenkantate zu unterschätzen, indem sie argumentieren, daß diese eine ungebrochene Tradition repräsentierte, in der das langjährige Wirken der orthodoxen lutherischen Theologie eine neue Dimension gewann, und implizieren, daß lediglich die Pietisten den neu eingeführten Stil problematisch fanden. Wie Joyce Irwin nachgewiesen hat, widerspricht diese Schlußfolgerung jedoch der tatsächlichen Situation; die Entwicklungen verliefen – sowohl in theologischer als auch in musikalischer Hinsicht – wesentlich radikaler und revolutionärer als gemeinhin angenommen.²⁶

In vielerlei Hinsicht beginnt die Debatte mit Erdmann Neumeister,²⁷ der in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts für Johann Philipp Krieger am Weißenfelfer Hof einen vollständigen Zyklus von Kantatenlibretti schrieb.²⁸ Diese Texte zeichnen sich durch die Verwendung von Formen (Rezitative und Arien) aus, die man bis dahin gewöhnlich nur in der Oper zu Gehör bekam. Der Kantatenzyklus erschien 1702 anonym,²⁹ versehen mit einem Vorwort Neumeisters,³⁰ das den folgenden Passus enthielt:

Sol ichs kurzlich aussprechen/ so siehet eine Cantata nicht anders aus/ als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und *Arien* zusammen gesetzt.³¹ [...] Doch hatte

²⁶ Irwin (wie Fußnote 25), S. 127–128.

²⁷ Neumeister (1671–1756) hatte schon früh Verbindung zum Weißenfelfer Hof. Nach seinem Studium der Theologie an der Universität Leipzig wurde er zunächst vom Herzog von Sachsen-Weißenfels gefördert, wirkte sodann eine Zeitlang als Hofprediger und wurde 1715 Pastor an der Hamburger Jacobikirche; siehe *Erdmann Neumeister* (wie Fußnote 25), S. 19–23 (H. Rucker), sowie die dort genannte Literatur. Neumeister war natürlich nicht der erste, der opernhafte Elemente in die Kantatenform einbaute, aber er war der einflußreichste Verfechter dieser Richtung.

²⁸ Zum Hintergrund siehe A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.

²⁹ *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu einer/ denen Herren Musicus sehr bequemen Kirchen-Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt* (o.O., 1702); siehe W. Hobohm, *Ein unbekannter früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, Jahrbuch MBM 2000, S. 182–186. Eine zweite Auflage erschien zwei Jahre später: E. Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede*, [Hamburg] 1704. Zu weiteren Ausgaben siehe I. Scheitler, *Zwei weitere frühe Drucke von Neumeisters Geistlichen Cantaten*, in: Jahrbuch MBM 2003, S. 365–367; U. Poetzsch-Seban, *Weitere Aspekte zu den Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, in: Jahrbuch MBM 2004, S. 343–347.

³⁰ Siehe H. Rucker, *Erdmann Neumeisters „Vorbericht“ zu seinen „Geistlichen Cantaten“ von 1704: ein literatur- und musikprogrammisches „Meister-Stück“*, in: *Erdmann Neumeister* (wie Fußnote 25), S. 51–74.

³¹ Hier greift Neumeister seine 1695 an der Universität Leipzig gehaltenen Poetikvorlesungen auf. Diese wurden von Christian Friedrich Hunold unter dem Pseudo-

ich oben gesagt: Eine *Cantata* sähe aus/ wie ein Stück einer Opera; so dürffte fast muthmaßen/ daß sich mancher ärgern möchte/ und denken: Wie eine Kirchen-Music und Opera zusammen stimmten? Vielleicht/ wie Christus und Belial? Etwan/ wie Licht und Finsternis? Und darnach hätte man lieber/ werden sie sprechen/ eine andere Arth erwehlen sollen. Wiewohl darüber will ich mich rechtfertigen lassen/ wenn man mir erst beantwortet hat: Warumb man nicht andere Geistliche Lieder abschaffet/ welche mit Weltlichen und manchmal schändlichen Liedern eben einerley genus versuum haben? Warumb man nicht die instrumenta Musica zerschlägt/ welche heute sich in der Kirche hören lassen/ und doch wohl gestern bey einer üppigen Weltlust aufwarten müssen? Sodann: Ob diese Arth Gedichte/ wenn sie gleich ihr Modell von Theatralischen Versen erborget/ nicht dadurch geheiligt/ indem/ daß sie zur Ehre Gottes gewiedmet wird? Und ob nicht dißfals die Apostolischen Sprüche 1. Cor. VII.14. 1 Tim. IV.5. Phil. 1. 18. in applicatione justa mir zu einer gnugsamen Verantwortung dienen können?³²

Neumeister hatte seine neuartigen Kantatenlibretti in Verbindung mit bestimmten Höfen entwickelt, die für ihre Opernaufführungen bekannt waren. Seinen ersten Kantatenzyklus schrieb er, wie bereits erwähnt, für Johann Philipp Krieger in Weißenfels (1700–1701, veröffentlicht 1704, Nachdrucke 1705 in Hamburg und 1727 in Querfurt); der zweite Jahrgang entstand für Philipp Heinrich Erlebach, Kapellmeister in Rudolstadt (1707, veröffentlicht Augsburg 1708), während der dritte und vierte Jahrgang für Georg Philipp Telemann in Eisenach³³ bestimmt waren (der dritte wurde 1711 in Gotha gedruckt, der vierte 1714 in Frankfurt, Nachdruck Eisenach 1717). Somit wurde die neue Kantatenform zuerst an Hofkapellen eingeführt und nicht an städtischen Kirchen – dargeboten von Musikern, die auch an Opernaufführungen mitwirkten.³⁴ Vor allem in den Stadtkirchen regte sich Widerstand. So beklagte Kuhnau sich über die opernhafte Musik in der Leipziger Neukirche, und als

nym Menantes plagiiert und in überarbeiteter Form unter dem Titel *Die Allerneueste Art/ Zur Reinen Galanten Poesi zu gelangen* (Hamburg 1707) veröffentlicht. Der Abschnitt über die Kantate enthält folgenden Text (S. 284–285): „Also werden nun kürztlich die *Cantaten* auf dieser Art gemacht/ daß man *Stylum recitativum* und *Arien* mit einander abwechselt. Mit einem Wort: Eine *Cantata* siehet aus/ wie ein Stück aus einer *Opera*“.

³² E. Neumeister, *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht: In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt*, Halle 1705, Bl. 2v–3r und 7v–8r; Spitta I, S. 467 f.

³³ In Eisenach gab es kein Opernhaus, aber Telemann schrieb auch dort weiterhin für die Leipziger Oper. In Eisenach verfaßte er vier oder fünf vollständige Kantatenzyklen; diese Tätigkeit setzte er auch nach seinem Wechsel nach Frankfurt im Jahre 1712 fort. Vier oder fünf Opern von Telemann wurden zwischen 1712 und 1719 in Leipzig zur Aufführung gebracht; siehe Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 861–863.

³⁴ Zum Hintergrund siehe ausführlich K. Küster, „*Theatralisch vorgestellt*“. *Zur Aufführungspraxis höfischer Vokalwerke in Thüringen um 1710/20*, in: *Barockes*

Bach einige Jahre später sein Nachfolger als Thomaskantor wurde, mußte er ein ähnliches Dokument unterschreiben wie Kuhnau im Jahre 1701. Bach gelobte:

7). Zu Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen [soll er] die *Music* dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht *opernhaftig* herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.³⁵

Die neue Kantatenform wurde als Andachtsdichtung aufgenommen. 1715 schrieb Johann David Schiefferdecker, Lehrer am Weißenfelser Gymnasium, einen deutlich von Neumeister geprägten Jahrgang von Kantatentexten, der im folgenden Jahr im Druck erschien.³⁶ 1716 wurden in Leipzig Neumeisters vier Jahrgänge gemeinsam mit einem fünften unter dem Titel *Fünffache Kirchen-Andachten [...] Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres* veröffentlicht. Zu beiden Sammlungen rückte die in Leipzig publizierte orthodoxe theologische Zeitschrift *Unschuldige Nachrichten*³⁷ 1717 kurze Besprechungen ein.³⁸ Dort heißt es, Neumeisters Libretti ermöglichen eine neue, künstlerische Form der Musik für den öffentlichen Gottesdienst und Schiefferdeckers Dichtkunst zeugen von großem Können. Allerdings konzentrieren sich diese Kritiken auf textliche Aspekte; erst als die Libretti in Musik gesetzt waren, kam es zu ernsthaften Vorbehalten und Kritik. Christian Gerber etwa schrieb zu einem etwas späteren Zeitpunkt:

Musiktheater im mitteleuropäischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von F. Brusniak, Köln 1994, S. 118–141.

³⁵ Dok I, Nr. 92 (S. 177). Das Dokument ist auf den 5. Mai 1723 datiert. Bachs Wahl zum Kantor hatte zwei Wochen zuvor am 22. April stattgefunden; das zugehörige Protokoll registriert, daß Dr. Steger für Bach votierte mit der folgenden Anweisung: „und hätte er solche *Compositiones* zu machen, die nicht *theatralisch* wären“. Siehe Dok II, Nr. 129 (S. 94).

³⁶ J. D. Schiefferdecker, *Auserlesene aus Fürstlichen Gedancken [...] Nach Ordnung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien, in Geistliche Cantaten verfasst*, Eisleben [1716]. Die Libretti wurden 1715 bzw. 1716 von den beiden Kapellmeistern Johann Philipp Krieger und Johann Augustin Kobelius vertont und in den Schloßkapellen von Weißenfels und Sangerhausen aufgeführt. Kobelius komponierte und dirigierte zwischen 1715 und 1729 am Weißenfelser Hof mehr als zwanzig Opern; siehe Werner (wie Fußnote 28), S. 119f. 1702 bewarb sich der 17jährige Bach auf das Organistenamt in Sangerhausen, wurde aber von Herzog Johann Georg von Sachsen-Weißenfels abgelehnt, der auf der Anstellung von Kobelius bestand; siehe Dok I, Nr. 38 K.

³⁷ *Unschuldige Nachrichten* (im folgenden UN), die erste deutsche theologische Zeitschrift, wurde zwischen 1701 und 1761 herausgegeben. Der erste Band erschien bei Ludwig in Wittenberg, die späteren in Leipzig bei Große (1702–1719) und Braun (1720–1761).

³⁸ Neumeister (UN 1717, S. 264f.), Schiefferdecker (UN 1717, S. 654).

Ob nun wohl eine mäßige Music in der Kirche bleiben kann [...] so ist doch bekannt, daß sehr oft damit *excediret* wird [...] Denn sie klinget oft so gar weltlich und lustig, daß sich solche Music besser auff einem Tanzboden oder eine Opera schickte, als zum Gottesdienst.³⁹

Friedrich Smend tut Gerbers Kritik als die typische Haltung eines Pietisten ab.⁴⁰ Doch so einfach war die Sache nicht: Es gab Protagonisten und Antagonisten beiderseits der Scheidelinie zwischen Orthodoxen und Pietisten, und auch unter den Geistlichen und den Musikern fanden sich Befürworter und Gegner der opernhafte Texte und ihrer musikalischen Umsetzung. Die Befürworter stammten meist aus dem Umfeld der höfischen Musik – vor allem wenn es an dem betreffenden Hof auch Opern gab –, und die Gegner standen in der Regel den musikalischen Institutionen der Stadtkirchen nahe.

Neumeister wurde 1715 zum Hauptpastor an der Hamburger Jacobikirche berufen – ein Jahr, bevor die Sammlung seiner fünf Jahrgängen von Kantatenlibretti veröffentlicht wurde. Bezeichnenderweise fehlte hier Neumeisters „Vorbericht“ zum ersten Jahrgang, in dem er behauptet hatte, daß eine Kantate im Grunde nur ein Stück aus einer Oper sei. Stattdessen war den Libretti ein neues Vorwort aus der Feder des Herausgebers Gottfried Tilgner vorangestellt, das wesentlich vorsichtiger und defensiver formuliert war als Neumeisters eigene frühere Einleitung. Nachdem er sich zunächst an die Kritiker der neuen Kantatenform wandte, fuhr Tilgner fort:

Denn weil diese viel klügern Gegner ernstlich darwider protestiren, daß sie nicht gesonnen die Kirchen-Musick überhaupt, sondern den eingerissenen Mißbrauch derselben anzufechten: so hat es freylich einen ziemlichen Schein des Rechten, wenn sie eifern, daß man den Tempel des HERRN nicht zu einem Opern-Hause, noch sein Heiligthum zu einem Schau-Platze Ohren-kützelnder Uppigkeiten machen solle [...]. In Wahrheit, wer das schmerzlich Leiden unsers Heylandes nach der Melodie einer *folie d’Espagne*⁴¹ besingen, oder desselben fröliche Auferstehung und Himmelfarth mit *Couranten-* und *Giquen-Tackte*⁴² bejauchzen wolte, würde billig wo nicht vor einen gottlosen Spötter, doch gewiß vor einen sehr einfältigen Verehrer der göttlichen Geheimnisse anzusehen seyn.⁴³

³⁹ C. Gerber, *Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, Dresden und Leipzig 1732, zitiert bei F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S.135. An diese Passage schließt sich eine Anekdote über eine Passionsaufführung in einer namentlich nicht genannten Stadt an (eine Zeitlang glaubte man, es handele sich um eine Passion Bachs), bei der eine ältere ZuhörerIn ausrief: „Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.“

⁴⁰ Smend (wie Fußnote 39), S. 137.

⁴¹ *La Folia*, das in der Barockzeit am häufigsten gewählte Thema für Variationsreihen.

⁴² „Ich gebe gerne zu/ daß *Menueten/ Giquen/ Gavotten/ Passpieds* &c. sich in die Kirchen nicht schicken/ weil dadurch den Zuhörern eitele *Ideen* beygebracht werden“. Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 41.

⁴³ Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten* (wie Fußnote 8), Vorrede (S. 3).

Die Haltung gegenüber der neuen Kantatenform war zum Teil generationsbedingt, wobei die ältere Generation von der jüngeren als rückwärtsgewandt bezeichnet wurde, während sie selbst sich für progressiv hielt. Unter den Musikern läßt sich vielleicht eine zusätzliche Spannung zwischen Organisten und anderen Musikern ausmachen. Organisten, deren Hauptbetätigungsfeld die Kirche war, waren noch dem alten modalen System der Choralmelodien verhaftet, mit denen sie ständig zu tun hatten⁴⁴, während andere Musiker, die in den Orchestern und Collegia musica der Opern- und Kaffeehäuser spielten, allgemein die neue Dur-Moll-Tonalität bevorzugten.⁴⁵ Diese unterschwellige Spannung entlud sich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in dem Disput zwischen Buttstedt und Mattheson. Johann Mattheson veröffentlichte *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713), in dem er die älteren Praktiken der lutherischen Komponisten kritisierte und sich für die stilistische Öffnung der Kirchenmusik aussprach. Johann Heinrich Buttstedt, Organist an der Erfurter Predigerkirche – und sicherlich kein Pietist –, reagierte mit seiner Schrift *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, tota Musica et Harmonia Aeterna* (Erfurt, um 1715), einer detailfreudigen polemischen Widerlegung von Mattheson Traktat.⁴⁶ Besonders beklagt Buttstedt das Verschwinden der traditionellen Unterscheidung zwischen kirchlichem und weltlichem Stil (S. 64):

Und was ist heut zu tage zwischen Kirchen- *Theatral* und Cammer-*Musique* für ein Unterscheid? es ist ja fast eine wie die andere. Bringet man doch jetzo nebst dem *Stylo recitativo Theatrali* faßt allen liederlichen Krahm in die Kirche/ und je lustiger und tänztlicher es gehet/ je besser gefällt es theils Personen/ (aber nicht allen) daß es zuweilen an nichts fehlet/ als daß die Mannsen die Weibsen anfasseten/ und durch die Stühle tanzten.⁴⁷

Scheibel teilte Buttstedts Urteil, daß es wenige oder keine Unterschiede gebe zwischen der neuen Kirchenmusik und der zeitgenössischen Oper; er sah darin jedoch einen Vorzug, während Buttstedt diese Entwicklung als Verfall wertete. Bei Scheibel heißt es:

Der Thon/ der mich in einer *Opern* vergnügt/ der kan auch solches in der Kirchen thun/ nur daß er ein anders *Objectum* hat... wenn unsre Kirchen-Music heut zu Tage ein wenig lebhaftiger und freyer/ *c'est a dire*, mehr *theatralisch* wäre/ sie würde mehre Nut-

⁴⁴ Scheibels Kommentar (*Zufällige Gedancken*, S. 23) ist sehr aufschlußreich: „Was die *Figural-Music* anbelangt/ so halt ich davor/ daß diese vor der *Choral-Music* einen großen Vorzug haben müsse. Denn da wird jedem *affectuesen* Worte ein Genügen gethan/ da man in den *Choralen* nur drüber weg geht.“

⁴⁵ Siehe J. Lester, *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592–1680*, *JAMS* 30 (1977), S. 208–253.

⁴⁶ Siehe B. C. Cannon, *Johann Mattheson: Spectator in Music*, New Haven 1947, S. 83–84 und 134–138.

⁴⁷ Siehe auch die ähnliche Formulierung auf S. 81.

zen schaffen/ als die gezwungne *Composition*, der man sich in der Kirchen *ordinair* bedienet. Soll zum Exempel etwas erfreuliches gemusiciret werden/ so giebt man ihm ein ernsthaftes langsames *Air*, da der Sechs achtel *Tact* noch einmahl so langsam sich bringt/ wodurch auch die *Motion* der *Affecten* um ein merckliches gemehret wird; Und dieses ist auch die Ursache/ warum unsre heutige Kirchen-Music so herleiden muß. Die Leute sind des Alten Schlendrians⁴⁸ und der Hammer-Schmiedischen⁴⁹ *Composition* gewohnt/ da weder Anmuth noch Zierligkeit drinnen steckt/ und die meisten dencken/ alles was fein altväterlich und einfaltig klinget/ schicke sich am besten in die Kirche.⁵⁰

Viele Zeitgenossen empfanden die von Scheibel – ebenso wie die von Neumeister, Mattheson und anderen – verfochtenen Ansichten als radikal. Daß Mattheson in Hamburg Scheibels Schrift zustimmend aufnahm, ist kaum überraschend; in seiner *Critica Musica* (1722) heißt es: „[...] ich habe niemahls etwas dergleichen gelesen/ das mit meinen sentiments so wohl übereingekommen wäre.“⁵¹ Im Laufe der Jahre wies Mattheson immer wieder darauf hin, daß der opernhafte Stil „moderner“ Kirchenmusik als Basis dienen sollte: „Die Opern sind der Musik Academien: so wie die Concerte ihre Gymnasien; in der Kirche aber findet sie den rechten Beruf.“⁵²

Die Debatte läßt sich beispielhaft veranschaulichen in den gedruckten Polemiken zwischen Joachim Meyer in Göttingen, der die Verbreitung des Opernstils ablehnte, und Johann Mattheson in Hamburg, der sie befürwortete.⁵³ Die erste Salve feuerte der juristisch geschulte Meyer, Professor der Musik und

⁴⁸ Man beachte, daß „Schlendrian“ der Name des Vaters in Bachs Kaffeeekantate BWV 211 ist.

⁴⁹ Wortspiel auf den Namen von Andreas Hammerschmidt (1612–1675), dessen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand und häufig aufgeführt wurde.

⁵⁰ Scheibel, *Zufällige Gedanken* (wie Fußnote 11), S. 35 und 39–40.

⁵¹ J. Mattheson, *Critica Musica* I/2, Hamburg 1722, S. 96; siehe auch den gesamten Abschnitt S. 96–104.

⁵² J. Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg 1744, S. 103f. Siehe auch Mattheson, *Der Musikalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 9. Während er Elemente des Opernstils in der Kirchenmusik befürwortete, unterschied Mattheson trotzdem weiterhin zwischen Kirchenstil, Theatralischem Stil und Kammerstil.

⁵³ Siehe unter anderem J. Heidrich, *Der Meier-Mattheson-Disput: Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1995 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 1995, Nr. 3), S. 55–107; A. Forchert, *Polemik als Erkenntnisform: Bemerkung zu den Schriften Matthesons*, in: *New Mattheson Studies*, hrsg. von G. Buelow und H. J. Marx, Cambridge 1983, S. 199–212, speziell S. 209–211; Cannon (wie Fußnote 46), S. 58 und 185f. Auch die Oper selbst hatte ihre Kritiker, und die Unterstützer der Gattung teilten sich auf in Konservative, die

Kantor des Göttinger Gymnasiums, mit seinen *Unvorgreifflichen Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music* (Lemgo 1726);⁵⁴ der Titel mag durch Scheibels *Zufällige Gedancken* angeregt worden sein und sollte vielleicht andeuten, daß Scheibels Gedanken zwar zufällig sein mochten, daß sie aber dennoch parteiisch waren, während seine – Meyers – unparteiisch seien. Mattheson reagierte auf diese Breitseite auf den theatralischen Stil in der Kirchenmusik mit seiner Schrift *Der neue Göttingische Aber viel Schlechter/ als die alten lacedämonischen/ urtheilende Ephorus* (Hamburg 1727), die er mit einer Widmung an Scheibel versah.⁵⁵ Zur Verbreitung seiner Ansichten gab Mattheson ein Wochenblatt mit dem Titel *Der Musikalische Patriot* (1728) heraus, das der allgemeinen Hamburger Zeitung *Der Patriot* nachempfunden war und in seinen Fortsetzungen eine umfassende Diskussion der grundlegenden biblischen, theologischen, philosophischen, moralischen und künstlerischen Prinzipien zur Untermauerung der theatralischen Kirchenmusik präsentierte. Damit bezog Mattheson sich wiederum zustimmend auf Scheibels *Zufällige Gedancken*.⁵⁶ Noch während die Lieferungen des *Musikalischen Patrioten* im Druck erschienen, schoß Meyer eine weitere, längere Salve gegen Mattheson ab – die Schrift *Der anmaßliche Hamburgische Criticus* (Lemgo 1728).⁵⁷ Beekman Cannon beschreibt in seiner Besprechung der Debatte Meyers literarischen Stil als „nachlässig“ und seine Argumentation als „eher unangemessen“, während Matthesons als brillant bezeichneter Stil in seiner „üblichen leidenschaftlichen, um nicht zu sagen rüden Weise“ Ausdruck finde.⁵⁸

Die musikalische Welt zeigte sich in der Sache weiterhin gespalten, doch viele Angehörige des Klerus waren in Bezug auf die neue Reformkantate und die

die älteren Traditionen fortsetzen wollten, und Radikale, die sich grundlegende Reformen wünschten; siehe Strohm (wie Fußnote 22), S. 81–96.

⁵⁴ J. Meyer, *Unvorgreiffliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music und denen darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Music voriger Zeiten Verbesserung der Unsrigen*, Lemgo 1726.

⁵⁵ J. Mattheson, *Der neue Göttingische aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines anderen belehret*, Hamburg 1727: „Dem Wol-Edlen, Wolgelahrten Herrn, Herrn Gottfried Ephraim Scheibel, Rever. Minist. Candid. Wratisl. Sil. hat, durch freund-willige Zueignung dieses Wercks, seine Dankbarkeit, theils für öffentlich-erwiesene Ehre; am meisten aber für öffentliche Vertheidigung der guten Sache, auch öffentlich bezeugen wollen der Verfasser.“

⁵⁶ Mattheson, *Der Musikalische Patriot* (wie Fußnote 52), S. 105–120.

⁵⁷ J. Meyer, *Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine crisi entgegengesetzt dem so genannten Göttingischen Ephoro Joh. Matthesons, und dessen vermeyntlicher Belehrungs-Ungrund der Verthädigung der Theatralischen Kirchen-Music*, Lemgo 1728.

⁵⁸ Cannon (wie Fußnote 46), S. 186.

Einbeziehung von Elementen der Oper erwartungsgemäß ablehnender oder zumindest extrem argwöhnischer Haltung. So berücksichtigten die *Unschuldigen Nachrichten* die beiden negativen Titel Meyers,⁵⁹ ignorierten aber Matthesons befürwortende Stellungnahmen.⁶⁰ Die Zeitschrift enthielt außerdem einen kurzen Hinweis auf Martin Heinrich Fuhrmanns hitzige Streitschrift gegen den Einfluß der Oper auf die Kirchenmusik, *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle* (Berlin, 1729).⁶¹ Fuhrmann, der Meyers Angriffe gegen Mattheson unterstützte, verdammt die Kantatenform allerdings nicht grundsätzlich: „Ich will nicht, daß man alle *Cantaten* aus den Kirchen soll peitschen wie die Hunde, sondern nur diejenigen, so fett und feist am *Opern Geist*.“⁶²

Für Scheibel lag ein Großteil der Problematik der älteren Kirchenmusik in dem „Mangel geschickter Texte.“⁶³ Er weist auf die zahlreichen Jahrgänge von Kantatentexten, die gemeinhin produziert wurden und kommentiert, „[...] die wenigsten aber halten den Stich/ und sind nicht werth/ daß ein *Componiste* sich drüber mache.“⁶⁴ Nur drei Kantatendichter fanden seine Zustimmung: Erdmann Neumeister (den er mit den Psalmisten Asaph und David vergleicht), Johann Jacob Rambach (mit gewissen Vorbehalten) und Salomo Frank.⁶⁵ Wohl wegen dieses von ihm empfundenen allgemeinen Mangels gab Scheibel vier Jahre, nachdem er seine *Zufälligen Gedancken* veröffentlicht hatte, einen eigenen Jahrgang von Kantatenlibretti heraus, die *Poetischen Andachten* (1725).⁶⁶

⁵⁹ Meyers *Unvorgreiffliche Gedancken* (1726) wurden in UN (1726), S. 857 besprochen, seine Schrift *Der anmaßliche Hamburgische Criticus* (1728) in UN (1730), S. 283–285.

⁶⁰ Die zuletzt genannte Besprechung erwähnt am Rande eine Kritik von Matthesons *Göttischem Ephorus* (1727) in den „Leipziger Gelehrten Zeitungen 1727. p. 613“.

⁶¹ UN (1729), S. 1044 f.

⁶² Marco Hilario Frischmuth [Martin Heinrich Fuhrmann], *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle*, [Berlin 1726], S. 45.

⁶³ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 41.

⁶⁴ Ebenda, S. 73.

⁶⁵ Ebenda, S. 74–76, 78. In seiner späteren kurzen Geschichte der Kirchenmusik, die der zeitgenössischen Situation nur knapp zwei Seiten widmet, nennt Scheibel einige weitere lobenswerte Librettisten, darunter besonders Benjamin Schmolck. Siehe Scheibel, *Die Geschichte der Kirchen-Music alter und neuer Zeiten*, Breslau 1738 (Reprint: Stuttgart 2002), S. 47.

⁶⁶ 1734 veröffentlichte Scheibel ein Buch über die Verbesserung der Dichtkunst, und 1738 gab er einen zweiten Jahrgang von Kantatenlibretti heraus, den er Barthold Hinrich Brockes widmete. Siehe *Die Unerkannte Sünden der Poeten Welche man Sowohl in ihren Schriften als ihrem Leben wahrnimmt. Nach den Regeln des Christentums und vernünfftiger Sittenlehre geprüftet*, Leipzig 1734 (Reprint: München 1981) und *Musicalisch-Poetische Andächtige Betrachtungen über alle Sonn- und Fest-Tags Evangelien Durchs gantze Jahre Andächtigen Seelen zur Erbauung ans*

Der Mattheson⁶⁷ und Telemann gewidmete Band verfolgte zweierlei Absichten. Einerseits enthielt er Muster dessen, was seiner Meinung nach für die moderne Kirchenkantate benötigt wurde, und andererseits vertiefte Scheibel die Debatte um den neueren Stil in seinem 48 Seiten umfassenden Vorwort, das eine Fortsetzung seiner vier Jahre zuvor erschienenen *Zufälligen Gedancken* darstellte.

V.

Scheibels zentrales Thema, auf das er sowohl in der früheren Abhandlung als auch in dem ausgedehnten Vorwort zu seinen *Poetischen Andachten* zurückkommt, ist der Bedarf an Musik – für Oper wie Kirche –, die Gefühle ausdrückt und hervorruft: „[...] daß die Kirchen- und die Welt-Music/ was die *Motion* der Affecten anbetrifft nicht eignes habe/ und also ein *Componiste* hierzu sich einerley *Modi* bedienen müsse.“⁶⁸ Zur Untermauerung dieser Theorie,⁶⁹ nach der derselbe Affekt seine Wirkung sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Kontext entfaltet, zitiert er Arientexte aus Opern von Telemann und Vogler und parodiert sie sodann, um sie für die Verwendung in Kirchenkantaten passend zu machen⁷⁰ und um zu demonstrieren, daß er mit dem parodierten Text „eben den *Affect* den die *Composition* mit sich bringt“ ausdrückt.⁷¹

Licht, Breslau 1738. Außerdem stellte er eine Anthologie von Gedichten zu allen Sonn- und Festtagen zusammen: *Andachts-Blumen Der zu Ehren Gottes Blühenden Jugend Oder Gedenck-Reime Uber alle Sonn- und Festtags-Evangelien*, Breslau [1750].

⁶⁷ In dem um 1764 zusammengestellten handschriftlichen Katalog seiner Bibliothek führt Mattheson Scheibels *Poetische Andachten* als Nr. 122 an; D-Hs, *Sig. VI, 4* („Verzeichnis der Bücher und Schriften“, fol. 4v); vgl. H. J. Marx, *Johann Matthesons Nachlaß. Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg*, in: *Acta Musicologica* 55 (1983), S. 120.

⁶⁸ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 34.

⁶⁹ Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 536.

⁷⁰ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 35–39; siehe auch Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 532–534. Maul bespricht Scheibel im Zusammenhang mit Melchior Hoffmanns Verwendung eigener Kirchenkantaten als Quellen für seine Opern. So wurde die in der Leipziger Neukirche aufgeführte Kantate zu Mariae Verkündigung „Entfernet euch, ihr schmeichelnden Gedanken“ (siehe Glöckner, wie Fußnote 15, S. 52 f.) in der 1713 im Leipziger Opernhaus präsentierten Oper „Ismenie und Montaldo“ parodiert; siehe auch Maul (wie Fußnote 18), Bd. 1, S. 529–557, speziell S. 538–544.

⁷¹ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 36.

Das gesamte zweite Kapitel der *Zufälligen Gedancken* ist der Erregung der Affekte gewidmet, ein auch im Vorwort der *Poetischen Gedancken* immer wieder vorkommender Begriff.⁷² Eine von Scheibels bedeutsamsten Aussagen steht zu Beginn der *Zufälligen Gedancken*:

Wenn jemand fragt: Was ist denn die Music? so antwort ich/ *quod sit Ars, quae docet per Mutationem Tonorem Affectus movere*; oder auf gutt deutsch: Die Music ist eine Kunst die uns weiset wie man durch die Abwechßlung der Thone die Affecten bewegen kan.⁷³

Mattheson hatte im *Neu-Eröffneten Orchestre* (1713) über die Möglichkeiten geschrieben, in der Oper eine große Bandbreite an Emotionen auszudrücken,⁷⁴

da durch des *Componisten* und der Sänger Geschicklichkeit alle und jede *Affectus*, besser als in der *Oratorie*,⁷⁵ besser als in der Mahlerey, besser als in der *Sculpture*, nicht allein vivâ voce schlecht weg, sondern mit Zuthun einer *convenablen Action*, und hauptsächlich vermittelst Hertz-bewegender *Music*, gar schön und natürlich *exprimiret* werden.⁷⁶

Doch Mattheson hatte noch nicht seine systematischen Ausführungen zu den verschiedenen Aspekten der Affektenlehre entwickelt; dies geschah erst später in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von 1739.⁷⁷ Mithin ergänzte und entwickelte Scheibel in seinen Schriften von 1721 und 1725 Ideen, die Mattheson bereits 1713 vorgestellt hatte, wobei er sich auf rhetorische Kategorien bezog:

Wiewohl wenn ich auch die Music und ihren *Effect* ohne Absicht der *Temperamente* ansehe/ so hat Sie schon mit unsern *Passionen* als da ist Traurigkeit/ Freude/ Zufriedenheit/ Zorn/ etc. so eine *Connexion* daß sie nothwendig *moviren* muß. Sind bloße Worte eines Redners fähig unser Gemüthe fröhlich oder betrübt zu machen/ wie vielmehr die Music/ die einen Affect noch lebhafter und *penetranter* vorstellen kan.⁷⁸ [...] Denn sie ist vor nichts anders als vor eine *Praeparation* zur Andacht an-

⁷² Ebenda, S. 10–18.

⁷³ Ebenda, S. 3–4.

⁷⁴ Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 160–161.

⁷⁵ Cannon übertrug „oratorie“ irrtümlich als „oratorio“.

⁷⁶ Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Fußnote 74), S. 167–168.

⁷⁷ Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1954).

⁷⁸ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 15–16.

zusehen/ und eben das was das *Exordium* bey einer *Oration*;⁷⁹ deßwegen auch meistens mit ihr der Gottes-Dienst in unsern Kirchen angefangen wird.⁸⁰

Natürlich war es nicht neu, Verbindungen zwischen Rhetorik und Musik zu ziehen. Seit dem 16. Jahrhundert beruhte die an den Lutherischen Lateinschulen und Universitäten gepflegte Erziehung im wesentlichen auf den sieben Freien Künsten (Grammatik, Logik, Rhetorik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik), die aus den Lehrplänen von Philipp Melanchthon hervorgingen, der selbst wiederum wesentlich von klassischen Autoren wie Cicero und Quintilian beeinflusst war. Die Kantoren, die an den Schulen Musik unterrichteten und die Kirchenmusiken leiteten, waren häufig auch verpflichtet, lateinische Grammatik und Logik zu lehren. Zahlreiche Kantoren des 17. Jahrhunderts schrieben auch grundlegende musiktheoretische Lehrbücher, die sich rhetorischer Kategorien bedienten, um das Wesen, die Logik und die Bedeutung der Musik zu erklären;⁸¹ zu diesen zählen unter anderem Burmeister, Calvisius und Lippius.⁸² Als die Erben der antiken Modaltheorie, der zufolge jeder Modus eine bestimmte Emotion reflektierte, betonten diese Theoretiker das expressive Wesen der Musik, also ihre Fähigkeit, emotionale Inhalte auszudrücken und zu vermitteln. Allerdings war die musikalische Darstellung dieser Affekte an den zu vertonenden Text gekoppelt. Wie Quintilian erklärt hatte: „Die Musik [...] verwendet all ihre Kunst, um den Emotionen der begleitenden Worte zu entsprechen.“⁸³ Gioseffo Zarlino, der meistgelesene Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts, entwickelte diesen Gedanken weiter:

⁷⁹ Das *exordium*, oder die Einleitung, gilt als wesentlicher Teil der Rede, da es den Inhalt der Rede selbst vorstellt und die Zuhörer für das Nachfolgende einstimmt und vorbereitet; siehe Quintilian, *Institutio rhetorica*, lib. 4, cap. 1. Scheibels Hinweis auf die Musik zu Beginn des Gottesdienstes könnte durchaus eine Anspielung auf Quintilians Erklärung des griechischen *prooimion* sein, das dem lateinischen *exordium* entspricht: „Nam sive propterea quod οἴμη cantus est et citharoedi pauca illa quae antequam legitimum certamen inchoent emerendi favoris gratia canunt prohoemium cognominaverunt“ (Denn *oimē* bedeutet Lied, und Lyraspieler verwendeten den Begriff *prooimion* für die kurzen Stücke, die sie spielten, um sich die Gunst des Publikums zu sichern, bevor sie mit dem offiziellen Wettstreit begannen).

⁸⁰ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 22.

⁸¹ Zur Vertiefung siehe zum Beispiel H.-H. Unger, *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941 (Reprint: Hildesheim 2000); B. Vickers, *Figures of Rhetoric / Figures of Music?*, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2 (1984), S. 1–44; D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997.

⁸² J. Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606 (Reprint: Kassel 1955); S. Calvisius, *Exercitatio musica tertia*, Leipzig 1611 (Reprint: Hildesheim 1973); J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612 (Reprint: Hildesheim 2004).

⁸³ Quintilian, *Institutio rhetorica*, lib. 1, cap. 10: „[Musice] moderata leniter canit totaque arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus.“

Percioche si come non è lecito tra i Poeti comporre una Comedia con versi Tragici; cosi non sarà lecito al Musico di accompagnare queste due cose, cioè l'Harmonia, & le Parole insieme, fuori di proposito. Non sarà adunque conveniente, che in una materia allegra usiamo l'Harmonia mesta, & i Numeri gravi; ne dove si tratta materie funebri, & piene di lagrime, è lecito usare un'Harmonie allegra, & li numeri veloci nelle materie allegre; & nelle materie meste le harmonie meste, & li numeri gravi; accioche ogni cosa sia fatta con proportione.⁸⁴

Im Laufe des 17. Jahrhunderts nahm die Expressivität der Kirchenmusik stetig zu, da auch die Intensität der Andachtsliteratur wuchs.⁸⁵ Die Intention lag jedoch darin, Emotionen zu reflektieren, nicht sie zu stimulieren; es ging also darum, einer Empfindung Ausdruck zu verleihen („affectus exprimere“). Was an den Ansichten von Mattheson, Scheibel und anderen sowie in den Libretti von Neumeister und seinen Anhängern als radikal und voraussetzungslos neu empfunden wurde, war die Forderung nach der aktiven Erzeugung einer Empfindung („affectus movere“). Hier handelte es sich um eine radikale Verlagerung weg vom Text als dem Objekt der Komposition; stattdessen wurde der Zuhörer zum Mittelpunkt der Musik, deren Ziel es war, während des Vortrags eine subjektive Reaktion auf die Musik zu evozieren.⁸⁶

⁸⁴ G. Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* [1558], Venedig 1562, S. 339; deutsche Übersetzung: „Denn wenn es dem Dichter nicht erlaubt ist, eine Komödie in tragischen Versen zu verfassen, dann ist es auch dem Musiker nicht gestattet, diese beiden Dinge, das heißt Harmonien und Worte, in unpassender Weise miteinander zu verknüpfen. So wäre es weder angemessen, wenn er in einer freudigen Situation traurige Klänge und einen schwerfälligen Rhythmus verwendete, noch wäre es akzeptabel, für traurige und tränenreiche Themen eine fröhliche Harmonie und einen leichten oder schnellen oder wie auch immer genannten Rhythmus zu wählen. Im Gegenteil, er muß fröhliche Klänge und lebhaft Rhythmen in freudigen Situationen und bei von Trauer bestimmten Anlässen traurige Klänge und schwerfällige Rhythmen verwenden, so daß alles mit der richtigen Proportion ausgeführt werde.“

⁸⁵ Siehe I. van Elferen, *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, Lanham 2009; siehe auch J. Butt, *Emotion in the German Lutheran Baroque and the Development of Subjective Time Consciousness*, in: *Musical Analysis* 29 (2010), S. 19–36.

⁸⁶ Herl sieht in den Schriften, die den neuen Stil befürworten, ein wesentliches Anzeichen für diese Verlagerung der Aufmerksamkeit in der Ablösung des alten Begriffs für „Gemeine“ – oder „Gemeinde“ – durch „Zuhörer“; siehe Herl (wie Fußnote 25), S. 123. Allerdings wurde der neue Begriff umfassender eingesetzt, zum Beispiel wurde „Zuhörer“ in diesem Sinn in den Protokollen von Bachs Wahl zum Thomaskantor verwendet (vgl. Dok I, S. 177). Über die Befürworter des neuen Stils schreibt Herl: „Sie sahen die Gemeinde eher als passive Zuschauer, deren Empfindungen es zu rühren galt, denn als aktive Teilnehmer an der Liturgie, zumindest was die Kirchenmusik betraf“. Doch auch das Gegenteil könnte der Fall gewesen sein – daß sie das Publikum der älteren Kirchenmusik als passive Zuschauer betrachteten und die

In gewissem Sinne handelte es sich hier um die Rückkehr zu einem im 16. Jahrhundert verbreiteten Verständnis der Rhetorik, das seit dem frühen 17. Jahrhundert allerdings in Vergessenheit geraten war.⁸⁷ Die Lehrbücher der Renaissance vertraten die Auffassung, daß es ein vornehmliches Ziel der Rhetorik sei, den Zuhörer mittels des Inhalts des Vernommenen „zu bewegen“ – ein Konzept, das durch verwandte Begriffe und Synonyme des lateinischen „movere“ ausgedrückt wird.⁸⁸ In dieser Hinsicht war der Einfluß von Philipp Melanchthon von Bedeutung nicht nur wegen seiner Schriften zur Rhetorik, sondern auch wegen der rhetorischen Qualität seiner übrigen Schriften.⁸⁹ Melanchthons *Elementorum rhetorices libri duo* (Wittenberg 1531) fand weite Verbreitung, mit mehr als fünfzig Auflagen vor dem Ende des Jahrhunderts⁹⁰ sowie verschiedenen Bearbeitungen und Übersetzungen. In dieser Schrift behandelt er den Unterschied zwischen Dialektik und Rhetorik:

Iuxta hoc discrimen proprius Dialecticae finis est docere: Rhetoricae autem permovere, at[que] impellere animos, et ad affectum aliquem traducere.⁹¹

aufgerüttelte Zuhörerschaft des neuen Stil als von der gefühlsbetonten Musik aktiv berührt empfinden; Hören ist passiv, Zuhören hingegen aktiv.

⁸⁷ Die abnehmende Bedeutung des *movere* in der Rhetorik ging an den Lutherischen Universitäten einher mit dem Auftauchen der aristotelischen Metaphysik im frühen 17. Jahrhundert; siehe J. Krēsliņš, *Dominus narrabit in scriptura populorum: A Study of Early Seventeenth-Century Teaching on Preaching and the Lettische langgewünschte Postill of Georgius Mancelius*, Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Forschungen. 54.), S. 17, 21–74.

⁸⁸ Siehe K. Dockhorn, *Rhetorica movet: Protestantischer Humanismus und karolingische Renaissance*, in: Rhetorik: Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert, hrsg. von H. Schanze, Frankfurt 1974, S. 17–42; F. Reckow, *Zwischen Ontologie und Rhetorik: die Idee des movere animos und der Uebergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in: Traditionswandel und Traditionsverhalten, hrsg. von W. Haug, Tübingen 1991, S. 145–178.

⁸⁹ Siehe K. Bullemer, *Quellenkritische Untersuchungen zum I. Buche der Rhetorik Melanchthons*, Würzburg 1902; M. B. Aune, *To Move the Heart: Philip Melancthon's Rhetorical View of Rite and its Implications for Ritual Theory*, San Francisco 1994; ders., „A Heart Moved“: *Philip Melancthon's Forgotten Truth About Worship*, in: *Lutheran Quarterly* 12 (1998), S. 393–416.

⁹⁰ Zwischen 1531 und 1606 wurden in Wittenberg 22 Auflagen veröffentlicht, 36 Auflagen in anderen Städten zwischen 1532 und 1578.

⁹¹ Deutsche Übersetzung: „Der Unterschied, um es vielleicht genauer zu formulieren, besteht darin, daß es das Ziel oder der Zweck der Dialektik ist, zu belehren, während die Funktion der Rhetorik darin liegt, die Geister zu bewegen und anzuregen und damit auf eine Person einzuwirken.“ Ähnlich hatte Melanchthons sich einige Jahre zuvor in den Prolegomena zu *De rhetorica libri tres* (Basel 1519, S. 6) geäußert; vgl. Aune, *To Move the Heart* (wie Fußnote 89), S. 14.

Aus demselben Jahr, in dem Melanchthons Handbuch veröffentlicht wurde (1531), ist von Luther eine ähnliche Aussage überliefert: „Dialectica docet, rhetorica movet. Illa ad intellectum pertinent, haec ad voluntatem“.⁹² Die lateinische Version zirkulierte unter Akademikern, aber die deutsche war bekannter, da sie in Luthers *Tischreden* von 1566 enthalten ist, die unzählige Male gedruckt worden sind: „Dialectica lehret/ Rhetorica moviret und beweget/ Diese gehört zum Willen/ Jene zum Verstande.“⁹³ Dies mag eine der Quellen gewesen sein, die Scheibel und andere bei der Formulierung ihrer Gedanken in Bezug auf das „movere“ und die Musik beeinflussten; denn Luthers Äußerung findet sich in Aurifabers Sammlung der *Tischreden* am Ende von Kapitel 68 („Von Schulen und Universiteten“) in dem Abschnitt „Von guten Künsten“ (fol. 574r–577r), mithin nur zwei Seiten vor Kapitel 69, „Von der Musica“ (fol. 577v–578).⁹⁴

Ganz gleich, ob Scheibel diese Äußerung Luthers (oder die Melanchthons) kannte, ist es bemerkenswert, daß es Librettisten und Musiktheoretiker waren – und nicht Akademiker in den der Rhetorik nahestehenden Disziplinen (insbesondere Theologie, Philosophie und Jura) –, die diese ursprüngliche Definition der Rhetorik aufgriffen, die im 16. Jahrhundert in der Erziehung eine fundamentale Rolle spielte.⁹⁵

⁹² D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe: *Tischreden*, Weimar 1912 bis 1921, Bd. 2, S. 359, Nr. 2199. Siehe A. Grün-Oesterreich und P. L. Oesterreich, *Dialectica docet, rhetorica movet: Luthers Reformation der Rhetorik*, in: *Rhetorica Movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honor of Heinrich F. Plett*, hrsg. von P. L. Oesterreich und T. O. Sloane, Leiden 1999, S. 25–41; siehe auch B. Stolt, *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000.

⁹³ *Tischreden Oder Colloquia Doct. Mart: Luthers*, hrsg. von J. Aurifaber, Eisleben 1566, fol. 576r (*Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe: Tischreden*, Bd. 2, S. 360).

⁹⁴ Dies gewinnt zusätzlich an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß sich ein Exemplar von Luthers *Tischreden* in Bachs Bibliothek befand; siehe R. A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek: Eine kritische Bibliographie*, Stuttgart 1983, S. 59 f. (Nr. 4).

⁹⁵ Lehrbücher des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zur Rhetorik widmen sich vor allem Details zu den Strukturen und Kategorien sowie der Terminologie der Rhetorik. Um nur ein Beispiel anzuführen: *Hodegeticum Brevibus Aphorismis Olim pro Collegio Concionatorio*, Leipzig 1652 (spätere Ausgaben: 1656 und 1675) von Johann Benedict Carpov [I] (1607–1657), Professor der Theologie und Archidiakon der Leipziger Thomaskirche. Das als Einführung zur Homiletik für Theologiestudenten an der Leipziger Universität konzipierte Werk wurde bis weit in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts verwendet und als *Hodegetici Ad Artem Concionatoriam*, Leipzig 1689 erneut herausgegeben von Tilemann Andreas Rivinus, einem späteren Archidiakon der Thomaskirche.

VI.

Es ist nicht anzunehmen, daß Bach Scheibel persönlich kannte, da dieser Leipzig bereits vier Jahre vor Bachs Ankunft verlassen hatte und den Rest seines Lebens in der Umgebung von Breslau verbrachte. Der Umstand, daß Scheibels *Zufällige Gedancken* (1721) und seine *Poetischen Andachten* (1725) beide parallel auch in Leipzig erschienen, könnte andeuten, daß der Autor der Stadt, in der er studiert hatte, gelegentlich einen Besuch abstattete, und dabei hätte er in späteren Jahren auch Bach treffen können. Doch das ist reine Spekulation.

Bach muß von der Leipziger Oper und der in der Neukirche aufgeführten Musik bereits lange vor seiner Ankunft in der Stadt gewußt haben. Seit seiner frühen Weimarer Zeit pflegte er persönlichen Kontakt zu Telemann, der in seiner Leipziger Studienzeit wesentlich für die Einführung des Opernstils an der Neukirche verantwortlich war; außerdem wurden seine Opern auch in späteren Jahren im Leipziger Opernhaus aufgeführt.⁹⁶

Während seiner Zeit als Kapellmeister in Köthen hatte Bach wiederholt Gelegenheit, sich über die musikalischen Entwicklungen in Leipzig zu informieren. In den Köthener Rechnungsbüchern findet sich unter dem 16. Dezember 1718 der Vermerk, „Vogler aus Leipzig“ habe als Gastmusiker 16 Thaler erhalten.⁹⁷ Dies bezieht sich auf den Organisten und Musikdirektor der Leipziger Neukirche Johann Gottfried Vogler, der auch als Geiger und Komponist an der Leipziger Oper tätig war. Der Anlaß für Voglers Anwesenheit in Köthen war die Geburtstagsfeier für Fürst Leopold am 10. Dezember 1718, für die Bach zwei Kantaten komponiert hatte – „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ BWV Anh. 5 und „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ BWV 66a. Die beiden Libretti stammten von Menantes (Christian Friedrich Hunold). Menantes hatte auch Neumeisters Poetik-Vorlesungen herausgegeben und war selbst ein anerkannter Dichter und Librettist, der mehrere umfangreiche Gedichtbände veröffentlicht hatte. Zwischen 1718 und 1720 komponierte Bach für den Köthener Hof insgesamt fünf Kantaten auf Texte von Menantes; neben den bereits erwähnten Werken handelt es sich um „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a (Neujahr 1719), „Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne“ BWV Anh. 6 (Neujahr 1720) und „Heut ist gewiß ein guter Tag“ BWV Anh. 7 (Leopolds Geburtstag im Dezember 1720). Seine Zusammenarbeit mit Menantes am Köthener Hof stützt die Vermutung, daß Bach von den veröffentlichten Gedichtsammlungen des Autors wußte, und es ist durchaus möglich, daß er den einen oder anderen Band besaß.⁹⁸ Auch

⁹⁶ Siehe M. Boyd (Hrsg.), *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, Oxford 1990, S. 475; Maul (wie Fußnote 18), Bd. 2, S. 859–863.

⁹⁷ Dok II, S. 72 (Nr. 93).

⁹⁸ Die *Academischen Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte* von Menantes (Halle

andere für den öffentlichen Gottesdienst bestimmte Gedichtanthologien standen offenbar in seiner Bibliothek, darunter Georg Christian Lehms' *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (Darmstadt 1711), das er schon bald nach Erscheinen erworben haben muß, da es die Libretti zu zwei Kantaten enthielt, die er 1713 und 1714 in Weimar komponierte (BWV 157 und BWV 54). Da er auch die nachfolgend genannten Sammlungen zu verschiedenen Zeiten als Quelle für Kantatenlibretti verwendete, befanden sich diese (und andere) wahrscheinlich ebenfalls in seinem Besitz: Erdmann Neumeister, *Geistliches Singen und Spielen* (Gotha 1711); Salomo Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715); Erdmann Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten* (Leipzig 1716); Salomo Franck, *Geist- und Weltlicher Poesien Zweiter Theil* (Jena 1717); Erdmann Neumeister, *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen* (Eisenach 1717); Johann Friedrich Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht* (Eisenach 1720); und Johann Oswald Knauer, *Gott-geheiligtetes Singen und Spielen* (Gotha 1721). Es ist bedauerlich, daß es keinen Nachweis der gedruckten Anthologien von Kantatenlibretti in Bachs Besitz gibt. Man gewinnt jedoch den Eindruck, daß seine Sammlung solcher Literatur recht umfangreich gewesen sein muß, allerdings läßt sich nicht entscheiden, ob Scheibels *Poetische Andachten* ebenfalls in seinem Bücherregal standen.

Einige der von Scheibel in seinen Schriften vertretenen Ansichten scheinen mit Bachs Auffassungen übereinzustimmen. Es ist offensichtlich, daß Bach die neuen stilistischen Reformen der Kantate befürwortete, die in engem Bezug zum „theatralischen Stil“ standen, da er selbst einer der Vorreiter dieser Entwicklung war.⁹⁹ Scheibels kritisches Urteil über die meisten Jahrgänge von Kantatenlibretti findet Entsprechung in dem Umstand, daß Bach im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit niemals einen vollständigen Jahrgang von Kantatenlibretti aus der Feder eines einzigen Dichters in Musik setzte. Stattdessen zog er es vor, eine Auswahl zu treffen – häufig nahm er nur einen Text, manchmal zwei oder drei für aufeinanderfolgende Sonn- oder Festtage, selten aber mehr als drei. Auch Scheibels Wertschätzung der Kantatenlibretti von Neumeister, Franck und Rambach entspricht Bachs Wahl von Texten dieser Dichter überein: Mit Ausnahme von zwei Libretti stammen sämtliche Texte seiner Weimarer Kantaten von Franck, außerdem auch zwei seiner Leipziger Kantaten; fünf Libretti sind von Neumeister (BWV 18 und 61 in Weimar,

und Leipzig 1713) etwa könnten sich durchaus in Bachs Besitz befunden haben, da das Libretto von „Ich bin in mir vergnügt“ (BWV 204) Sätze aus dieser Quelle enthält; siehe die Diskussion weiter unten.

⁹⁹ Siehe H. J. Marx, *Bach und der „theatralische Stil“*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, 28.–30. Mai 1986, hrsg. von C. Wolff, Kassel 1988, S. 148–154.

BWV 24, 28 und 59 in Leipzig) und eine basiert auf einem Libretto von Rambach (BWV 25).

Einige weitere Ansichten Scheibels hingegen können nicht von Bach geteilt worden sein, darunter vor allem seine harsche Kritik an der älteren geistlichen Musik. Seine in den *Zufälligen Gedancken* in einem Wortspiel ausgedrückte Verurteilung von Hammerschmidt als Repräsentant altmodischer Kirchenmusik wurde bereits erwähnt.¹⁰⁰ In seinem ausgedehnten Vorwort zu den *Poetischen Andachten* verurteilt Scheibel diese Art von Musik ein weiteres Mal – wieder mit einem Wortwitz – und attackiert dabei besonders die Kontrapunktik:

Wenn man sie fragt, was gefiel denn an der alten Kirchen *Music*? So erfolgt die Antwort: Es klang fein andächtig. Ich hätte lieber setzen wollen: Es klung fein einfältig. Zur selbigen Zeit war das Rüsthaus der *Music* hoch voller schweren *Canonen*, die *Utremitasolitten* (*barbara Nomina! Barbara Musica!*) übten noch ihre Tyranney unter einer Pharisäischen Heiligkeit aus [...].¹⁰¹

Bach war mit seiner Begeisterung für kanonische Techniken,¹⁰² seinem Respekt vor der Musik früherer Komponisten¹⁰³ und seiner kenntnisreichen Expertise im *Stile antico*¹⁰⁴ solchen Empfindungen sicherlich abhold. Allerdings waren die von Scheibel geäußerten Aversionen Teil des geistigen Hintergrunds von Johann Adolph Scheibes Angriff auf Bach und andere im Jahr 1737¹⁰⁵ und gehörten zur Definition des entstehenden galanten Stils. Insgesamt aber dürfte Bach an Scheibels Dichtkunst wesentlich mehr interessiert gewesen sein als an seiner Prosa.

VII.

Was die Kantatenlibretti betrifft, so scheint Bach es vorgezogen zu haben, mit einem Dichter direkt zusammenzuarbeiten, anstatt sich bereits veröffentlichter Sammlungen zu bedienen. Namhafte Beispiele sind Salomo Franck in Weimar, Menantes in Köthen sowie Christiana Mariana von Ziegler und Picander in Leipzig, deren für Bach geschriebene Texte nach Vollendung der jeweiligen Komposition veröffentlicht wurden. Diese Vorgehensweise war allerdings

¹⁰⁰ Vgl. Fußnote 49.

¹⁰¹ Scheibel, *Poetische Andachten* (wie Fußnote 3), Bl. b2r.

¹⁰² Siehe zum Beispiel D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge 2002.

¹⁰³ Siehe Beißwenger, *passim*.

¹⁰⁴ Siehe Wolff *Stile antico*, *passim*.

¹⁰⁵ Siehe M. Maul, *Neues zum Kontext einer musikalischen Debatte: Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik*, in: *Bach Magazin* 17 (2011), S. 9–11.

nicht immer möglich, und in solchen Fällen wandte Bach sich gedruckten Quellen zu. Die Phase vor seiner intensiven Zusammenarbeit mit Picander, also etwa die Zeit von Ende 1725 bis Mitte des Jahres 1727,¹⁰⁶ zeichnet sich durch das Fehlen eines regulären poetischen Partners für die Kantatenproduktion aus. In dieser Zeit stammten siebzehn Libretti aus nur zwei Quellen: Lehms' *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (Darmstadt 1711) und die anonymen *Sonn- und Fest-Tags-Andachten* (Rudolstadt 1726; siehe Tabelle 1). Bach vertonte in diesen Monaten auch einzelne Libretti aus gedruckten Anthologien von Neumeister, Franck und Helbig (siehe Tabelle 2), außerdem sieben Libretti von unbekanntem Dichtern (siehe Tabelle 3). Weitere fünf von Bach in Musik gesetzte Libretti sind ebenfalls anonym überliefert, stehen aber mit zuvor veröffentlichten Quellen in Verbindung.¹⁰⁷ Diese fünf Dichtungen werden hier in chronologischer Folge besprochen.

Das Libretto der 1726 (oder möglicherweise 1727) für einen unbekanntem Anlaß komponierten Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 ist eine raffinierte Zusammenstellung und Modifizierung von Dichtungen aus zwei verschiedenen Quellen von Menantes sowie zusätzlichen Strophen von einem unbekanntem Autor. Die Menantes zugeordneten Vorlagen finden sich in seinen *Academischen Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte* (Halle und Leipzig 1713), einer Zusammenstellung einzelner Teile mit jeweils eigener Paginierung. Die beiden Quellen zu BWV 204 entstammen demselben Teil, den *Lob- und Glückwünschungs-Schriften*. Der erste Satz, ein Rezitativ, basiert auf einem 24zeiligen Gedicht, das in Menantes' Band (S. 40) den Titel „Der vergnügte Mensch“ trägt;¹⁰⁸ die handschriftliche Partitur von Bachs Kantate ist betitelt „Cantata von der Vergnügsamkeit“.¹⁰⁹ Bachs Libretto folgt im wesentlichen Menantes' Dichtung. In den Zeilen 19 und 20 allerdings ersetzt das Ideal der Furchtlosigkeit das ursprüngliche der Bescheidenheit:

¹⁰⁶ 1725 lieferte Picander zwei Libretti für nicht-liturgische Festkantaten: „Entfliehet, verschwindet“ BWV 249a (Februar) und „Zerreiet, zersprenget“ BWV 205 (August). Die früher entstandene Kantate „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ BWV 148, die für den 17. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 komponiert wurde, basierte auf einem Gedicht von Picander; für die endgültige Form des Librettos könnte aber jemand anderes verantwortlich gewesen sein.

¹⁰⁷ Damit soll nicht suggeriert werden, daß sich derartige Libretti nur in Kantaten dieser Zeit finden. Bei dem Libretto der 1723 entstandenen Kantate BWV 25 zum Beispiel handelt es sich um eine geschickte Bearbeitung eines Kantatenlibrettos von Johann Jacob Rambach; zu Einzelheiten siehe M. Petzoldt, *Bach-Kommentar: theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Bd. 1, Kassel 2004, S. 388–393.

¹⁰⁸ Siehe das Faksimile in BT, S. 263.

¹⁰⁹ NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 81.

Menantes

Ich bin in mir vergnügt

...

*Was meine Wollust ist/
ist, meine Lust zu zwingen.**Die Demuth liebt mich selbst;
wer es so weit kan bringen,
Der gehet nach dem Fall*

...

BWV 204/1

Ich bin in mir vergnügt

...

*Was meine Wollust ist,
Ist, meine Lust zu zwingen;**Ich fürchte keine Not,
Frag nichts nach eitlen Dingen.
Der gehet nach dem Fall*

...

Die nächsten fünf Sätze (BWV 204/2–6) sind der „Cantata Von der Zufriedenheit“ (S. 62–64) entnommen.¹¹⁰ Auch hier folgt der Text weitgehend Menantes' Original, doch gibt es einige wesentliche Änderungen, besonders im fünften Satz. Wieder finden wir den direkten Austausch von Vokabeln: in Zeile 5 wurde „Ergetzen“ durch „Vergnügen“ ersetzt. Menantes' ursprünglicher Satz enthält 20 Zeilen, die Fassung in BWV 204 hingegen 22. Das zusätzliche Couplet steht daher mit der Änderung in Zeile 5 in Verbindung, da es wiederum das „Vergnügen“ behandelt, das eigentliche Sujet der Kantate:

Menantes

*Und sonder des Gewissens Brand
Gen Himmel sein Gesicht gewandt.**Die Muscheln öffnen sich/
wenn Strahlen darauf schießen,
Und zeugen dann in sich die Perlen Frucht*

BWV 204/5

*Und sonder des Gewissens Brand
Gen Himmel sein Gesicht gewandt,**Da ist mein ganz Vergnügen,
Der Himmel wird es fügen.**Die Muscheln öffnen sich,
wenn Strahlen darauf schießen,
Und zeigen dann in sich die Perlenfrucht*

Die ersten beiden Zeilen des siebten Satzes von Bachs Kantate entsprechen dem Eröffnungssatz von Menantes' „Cantata von der Vergnügsamkeit“. Der Rest des siebten sowie der gesamte achte Satz stammen von einem unbekanntem Dichter, der höchstwahrscheinlich auch für das Libretto der Kantate in seiner gegenwärtigen Form verantwortlich war.

Für das Michaelisfest am 29. September 1726, das mit dem 15. Sonntag nach Trinitatis zusammenfiel, komponierte Bach „Es erhub sich ein Streit“ BWV 19. Auch hier ist das Libretto eine Kompilation bereits existierender Texte, die überarbeitet und durch neu verfaßte Verse ergänzt wurden. Hier handelt es sich um eine Bearbeitung einer Strophendichtung für das Michaelisfest von Picander, die zu der Melodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ gesungen werden sollte; veröffentlicht wurde der Text in Picanders *Sammlung*

¹¹⁰ Siehe das Faksimile in BT, S. 263.

Erbaulicher Gedancken (Leipzig 1724/25).¹¹¹ Vier der sieben Strophen bilden die textliche Grundlage von drei Sätzen des Librettos. Die ersten beiden Sätze lehnen sich eng an die Lesung des Tages an (Offenbarung 12: Der Triumph des Erzengels Michael und seiner Heerscharen über die Knechte des Teufels) und stammen von einem unbekanntem Dichter. Der dritte Satz entspricht der dritten Strophe von Picanders Ode in nahezu unveränderter Form. Im vierten Satz wurde die erste Strophe der Vorlage modifiziert und erweitert und erhielt eine andere metrische Struktur:

Picander

BWV 19/4

*Was ist der Mensch, das Erden-Kind,
Der Staub, der Wurm, der Sünder?
Daß ihn der Herr so lieb gewinnt,*

*Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt*

*Und ihm die Gottes Kinder,
Das große Himmels-Heer,
Zu einer Wacht und Gegenwehr,
Zu seinem Schutz gesetzt.*

*Und ihm die Himmelskinder,
Der Seraphinen Heer,
Zu seiner Wacht und Gegenwehr,
Zu seinem Schutze setzt.*

Der fünfte Satz ist lose mit dem Grundgedanken von drei Zeilen in Picanders sechster Strophe verbunden, die vom Einstimmen mit den Engeln in den Lobgesang Gottes handeln; Picanders spezifische Anspielung auf das liturgische Sanctus ist dabei aber verlorengegangen:

Picander

BWV 19/5

...

*Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führet mich auf beiden Seiten,*

*Erhebt mit Loben Gottes Reich,
Und lasset uns den Engeln gleich
Sein dreimal Heilig! singen.*

*Daß mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernt mich auch allhier
Euer großes Heilig singen
Und dem Höchsten Dank zu singen!*

Der sechste Satz der Kantate entstand aus der Zusammenführung der beiden letzten Strophen (6 und 7) von Picanders Ode:

¹¹¹ C. F. Henrici, *Sammlung Erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage*, Leipzig 1725, S. 434f. (Faksimile: BT, S. 309).

Picander

BWV 19/6

*Drum lasset uns das Angesicht
Der frommen Engel lieben
Und sie mit unsern Sünden nicht
Vertreiben und betrüben.*

*Laßt uns das Angesicht
Der frommen Engel lieben
Und sie mit unsern Sünden nicht
Vertreiben oder auch betrüben.*

Erhebt mit Loben Gottes Reich,
Und lasset uns den Engeln gleich
Sein dreymahl Heilig! singen.

Befiehlt uns, *Herr*, ein sanfter Tod
Der Welt Valet zu sagen,
So laß uns aus der Sterbens-Noth
Die Engel zu dir tragen.
Verleihe, daß wir nach der Zeit
In deiner süßen *Seeligkeit*
Den Engeln ähnlich glänzen.

So sein sie, wenn der *Herr* gebeut,
Der Welt Valet zu sagen,
Zu unsrer *Seligkeit*
Auch unser Himmelswagen.

Den Schlußsatz von Kantate 19 (Satz 7) bildet die neunte Strophe des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Freiburg 1620).

Die verbleibenden drei Kantaten mit anonymen Libretti, die bereits existierende Dichtung verwenden, wurden schon zu Beginn dieses Beitrags diskutiert:

| | | |
|-------------------|-----------------------------|---|
| 6. Oktober 1726 | 16. Sonntag nach Trinitatis | „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ BWV 27 |
| 17. November 1726 | 22. Sonntag nach Trinitatis | „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ BWV 55 |
| 2. Februar 1727 | Mariae Reinigung | „Ich habe genug“ BWV 82 |

Die Kantaten BWV 27 und BWV 55 verwenden einzelne Zeilen aus Neumeisters Libretti, die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ in BWV 82 klingt an Scheibel an.

VIII.

Die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ scheint auch außerhalb der Bach-Familie rezipiert worden zu sein.¹¹² Einige Jahre nach der Komposition von BWV 82 veröffentlichte Picander ein Libretto für eine „Cantate bey der Communion“, deren zentrale Arie auf derselben Metaphorik beruht:

Schlaffet ein!
 Schlafft ihr müden Augen-Lieder,
 Und ihr abgezehrten Glieder
 Schlaffet ein!
 Laßt die Erde, Erde seyn,
 Denn der Himmel ist nun mein,
 Schlaffet ein!¹¹³

In den Jahren 1737 bis 1742 beschäftigte Bach seinen Neffen Johann Elias Bach (1705–1755), den zweiten Sohn seines Veters Johann Valentin, als Sekretär und Lehrer seiner Kinder. Nach dieser Zeit kehrte J. E. Bach in seine Geburtsstadt Schweinfurt zurück, wo er Kantor an der Johannisschule wurde. In einem gedruckten Jahrgang von Kantatentexten, den *Texten zu der Schweinfurther Kirchen Musik/ welche in der Kirche zu Johannes von dem Choro Musico daselbst abgesungen werden Anno 1744. und 45*, ist der zentrale Satz des Librettos für Mariae Reinigung identisch mit dem Mittelsatz von BWV 82.¹¹⁴

IX.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Bachs Komposition von Kirchenkantaten in der Zeit zwischen Ende 1725 und Mitte 1727 von zwei miteinander verwandten Phänomenen bestimmt ist. Einerseits machte Bach häufiger Gebrauch von gedruckten Libretti als es bis dahin seine Gepflogenheit gewesen war, und andererseits gibt es eine Gruppe von Kantatentexten,¹¹⁵ für die ein unbekannter Dichter bereits veröffentlichte Texte anderer Autoren verwendete. Man gewinnt den Eindruck, daß Bach in dieser Zeit mit einem Dichter eng

¹¹² Siehe den ersten Absatz dieses Beitrags.

¹¹³ *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil*, Leipzig 1732, S. 47.

¹¹⁴ Siehe P. Wollny, *Dokumente und Erläuterungen zum Wirken Johann Elias Bach in Schweinfurt (1743–1755)*, in: *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755)*, hrsg. von E. Odrich und P. Wollny, Hildesheim 2005 (LBB 3), S. 55.

¹¹⁵ Fünf wurden bisher bestimmt, es könnte aber noch weitere geben.

zusammenarbeitete und gezielt gedruckte Sammlungen von Kantatentexten sichtet, um brauchbare Libretti zu finden oder um Formulierungen, Zeilen, Reime und Ideen zu entdecken, die umgearbeitet und aus denen neue Libretti gewonnen werden konnten. Bei einer dieser Quellen scheint es sich um Scheibels *Poetische Andachten* zu handeln. Das wirft die – nicht zu beantwortende – Frage auf, wie eng Bach an der Entstehung dieser neuen Texte beteiligt war. Seine Vorliebe für die direkte Zusammenarbeit mit Dichtern scheint darauf hinzudeuten, daß es sich um eine aktive Beteiligung handelte. Das Maß einer solchen Kollaboration ist jedoch nicht zu bestimmen. Ebenso wenig läßt sich ermitteln, was Bach grundsätzlich von Scheibels Dichtungen hielt. Die Tatsache, daß er kein vollständiges Libretto des schlesischen Dichters vertonte, ließe sich als Argument dafür anführen, daß keines seinen Ansprüchen völlig genügte.

Scheibels schneidender Kritik an der älteren Kirchenmusik hätte Bach vermutlich widersprochen. In der Ablehnung der Solmisation als „barbarische Musik“¹¹⁶ folgte Scheibel Matthesons *Beschütztem Orchestre* (Hamburg 1717), das unter anderem eine ausführliche Abrechnung mit Buttstedts Traktat enthält.¹¹⁷ Mattheson charakterisierte diesen Aspekt seines Buches auf der Titelseite mit einer ironischen Verdrehung von Buttstedts Titel:

... so dann endlich des lange verbannet gewesenen *Ut Mi Sol Re Fa La* Todte (nicht tota) Musica Unter ansehnlicher Begleitung der zwölff Griechischen *Modorum*, als ehrbahrer Verwandten und Trauer-Leute/ zu Grabe gebracht und mit einem *Monument*, zum ewigen Andencken beehret wird.

Für Mattheson und Scheibel gab es nur einen Weg nach vorne, und das war der vollständige Bruch mit der Vergangenheit. Für Bach hingegen war musikalischer Fortschritt nur als Weiterentwicklung der Vergangenheit möglich. Es ist bedeutsam, daß der Titel des Wohltemperierten Klaviers von 1722 einen Hinweis auf die Solmisation enthält: „*Praeludia*, und *Fugen* durch alle *Tone*

¹¹⁶ Siehe Fußnote 101.

¹¹⁷ Matthesons Angriff gegen Buttstedt war indirekt auch ein Angriff gegen Bachs erweiterte Familie, da Buttstedt mit Martha Lämmerhirt verheiratet war, einer entfernten Verwandten von Bachs Mutter. Außerdem enthält Matthesons *Beschütztes Orchestre* eine geringschätzige und herabwürdigende Bemerkung über Johann Michael Bach als Komponist (S. 221 f.). In einer Fußnote zu dieser Passage merkt Mattheson zudem an, er wisse nicht, ob Johann Sebastian Bach mit diesem Johann Michael Bach verwandt sei, fordert ihn aber auf, er möge trotzdem biographisches Material für seine geplante *Musicalische Ehren-Pforte* beisteuern; siehe Dok II, S. 65 (Nr. 83). Johann Michael Bach (1648–1694) war Bachs erster Schwiegervater, dessen Musik er bewunderte, ebenso wie die von dessen Bruder Johann Christoph (1642–1703). Zweifellos trug dies zu Bachs Entschluß bei, Matthesons Aufforderung zu ignorieren.

und *Semitonia*, So wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* an langend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend“.¹¹⁸ In der Verwendung der Guidonischen Solmisationssilben distanziert er sich von Mattheson ebenso wie von Scheibel; dies läßt vermuten, daß er eher mit Buttstedt sympathisierte, auch wenn er vielleicht nicht völlig mit ihm einig war.¹¹⁹

Hingegen deckten Bachs Ansichten sich vermutlich mit denen von Scheibel bezüglich der Intentionen und Zielsetzungen des Kantatenschaffens: Ihr Zweck liegt in Liturgie und Andacht, unmittelbar und mit überzeugendem emotionalen Inhalt ausgedrückt in zeitgemäßer Sprache und Musik. Scheibel schreibt:

Was soll aber gemusiciret werden? [...] überhaupt man *musiciret* etwas/ was sich auff die Zeit schickt: Ihrer eigentlich Beschaffenheit aber/ so müssen sie I. Erbaulich seyn/ II. Den *Affect* wohl *exprimiren*/ III. Nicht undeutliche Redens-Arten in sich halten.¹²⁰

Einige Seiten weiter unten greift Scheibel sein zentrales Anliegen erneut auf:

Doch können wir überhaupt mercken/ daß dieselbe [die angemessenen Dichtung] von einem guten Meister/ der die Lehre von den *affecten* gut eingesehn/ müsse verfertigt werden. Wenn der Text noch so gutt/ und die *Composition* einfältig/ ob Sie gleich *harmonice* gesetzt/ so wird keine Erbauung folgen. Was ich in demjenigen Capital dargethan/ wo ich beweise, daß die Kirchen- und *Theatralische Composition Ratione* der Bewegung der *Affecten* nichts eignes haben/ wil ich hier erst nicht wiederholen. Genug/ daß ein Componiste die Zuhörer in der Kirchen eben so zu *moviren* suchen muß/ als auf dem *Theatro*.¹²¹

Der Text wie auch die Musik einer Kantate verfolgen das Ziel, die Zuhörer zu „moviren“ – nicht einfach den Ohren zu schmeicheln oder den Verstand zu unterhalten, sondern das Herz zu bewegen. Die einzelnen Sätze von Bachs Kantaten, und ganz besonders die Arien, sind mehr als nur musikalische Darstellungen der jeweiligen Texte, mehr als einfache Wortmalerei, mehr als theologische Konzepte in klanglicher Form. Der Hauptzweck dieser erstaunlich wohlgestalteten Sätze voller musikalischer Rhetorik ist das „movere“, das Bestreben eine emotionale Reaktion der Hörer hervorzurufen. Die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ in BWV 82 ist ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür, das auch heute noch so wirkungsvoll unsere Herzen anspricht wie zu der Zeit, als sie zum ersten Mal erklang.

¹¹⁸ Dok I, S. 219 (Nr. 152).

¹¹⁹ W. Blankenburg, *Die innere Einheit von Bachs Werk*, maschr. Diss. Göttingen 1942, S. 74f.; D. Ledbetter, *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*, New Haven 2002, S. 124f.

¹²⁰ Scheibel, *Zufällige Gedancken* (wie Fußnote 11), S. 62f.

¹²¹ Ebenda, S. 66f.

Tabelle 1. Kantatenlibretti (1725–1727) aus zwei gedruckten Quellen

1. G. C. Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711

| Datum | Kantate | BWV | Anlaß |
|--------------|---|-----|-----------------------------|
| 25. 12. 1725 | Unser Mund sei voll Lachens | 110 | Erster Weihnachtstag |
| 26. 12. 1725 | Selig ist der Mann | 57 | Zweiter Weihnachtstag |
| 27. 12. 1725 | Süßer Trost, mein Jesu kömmt | 151 | Dritter Weihnachtstag |
| 30. 12. 1725 | Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende | 28 | Sonntag nach Weihnachten |
| 1. 1. 1726 | Herr Gott, dich loben wir | 16 | Neujahr |
| 13. 1. 1726 | Liebster Jesu, mein Verlangen | 32 | 1. Sonntag nach Epiphania |
| 20. 1. 1726 | Meine Seufzer, meine Tränen | 13 | 2. Sonntag nach Epiphania |
| 28. 7. 1726 | Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust | 170 | 6. Sonntag nach Trinitatis |
| 8. 9. 1726 | Geist und Seele wird verwirret | 35 | 12. Sonntag nach Trinitatis |
| 6. 2. 1727 | Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn! | 157 | Trauerfeier |

2. *Sonn- und Fest-Tags-Andachten über die ordentlichen Evangelia*, Rudolstadt 1726

| | | | |
|-------------|--|-----|-----------------------------|
| 30. 5. 1726 | Gott fährt auf mit Jauchzen | 43 | Himmelfahrt |
| 23. 6. 1726 | Brich dem Hungrigen Brot | 39 | 1. Sonntag nach Trinitatis |
| 21. 7. 1726 | Siehe, ich will viel Fischer aussenden | 88 | 5. Sonntag nach Trinitatis |
| 4. 8. 1726 | Es wartet alles auf dich | 187 | 7. Sonntag nach Trinitatis |
| 11. 8. 1726 | Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist | 45 | 8. Sonntag nach Trinitatis |
| 25. 8. 1726 | Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben | 102 | 10. Sonntag nach Trinitatis |
| 22. 9. 1726 | Wer Dank opfert, der preiset mich | 17 | 14. Sonntag nach Trinitatis |

Tabelle 2. Einzelne Kantatenlibretti (1725–1727) aus drei gedruckten Quellen

E. Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten*, Leipzig 1716

| Datum | Kantate | BWV | Anlaß |
|--------------|------------------------------------|-----|------------------|
| 30. 12. 1725 | Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende | 28 | 1. Weihnachtstag |

S. Franck, *Evangelisches Andachtsopffer*, Weimar 1715

| | | | |
|-------------|------------------------------|----|---------------------------|
| 27. 1. 1726 | Alles nur nach Gottes Willen | 72 | 3. Sonntag nach Epiphania |
|-------------|------------------------------|----|---------------------------|

J. F. Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht*, Eisenach 1720

| | | | |
|--------------|------------------------|----|-----------------------------|
| 13. 10. 1726 | Wer sich selbst erhöht | 47 | 17. Sonntag nach Trinitatis |
|--------------|------------------------|----|-----------------------------|

Tabelle 3. Anonyme Kantatenlibretti (1726–1727)

| Datum | Kantate | BWV | Anlaß |
|--------------|---|------|-----------------------------|
| April 1726 | <i>O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe</i> | 34 a | Hochzeit |
| 20. 10. 1726 | <i>Gott soll allein mein Herze haben</i> | 169 | 18. Sonntag nach Trinitatis |
| 27. 10. 1726 | <i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i> | 56 | 19. Sonntag nach Trinitatis |
| 3. 11. 1726 | <i>Ich geh und suche mit Verlangen</i> | 49 | 20. Sonntag nach Trinitatis |
| 10. 11. 1726 | <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan II</i> | 98 | 21. Sonntag nach Trinitatis |
| 24. 11. 1726 | <i>Falsche Welt, dir traue ich nicht</i> | 52 | 23. Sonntag nach Trinitatis |
| 5. 1. 1727 | <i>Ach, Gott, wie manches Herzeleid</i> | 58 | Sonntag nach Neujahr |

Anmerkungen zu Bachs Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199)*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Seit dem Erscheinen des Bandes I/20 der Neuen Bach-Ausgabe (1986), der meine Edition der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199) enthält,¹ haben sich hierzu für die Bach-Forschung in zweierlei Hinsicht neue Aspekte ergeben: zum einen im Blick auf die Entstehung der Kantate und deren traditionelle Datierung auf das Jahr 1714, die von Yoshitake Kobayashi in seinem Beitrag zu dem Kolloquium „Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs“ der Universität Rostock 1990 in Zweifel gezogen wurde und seither in Frage steht,² zum anderen durch die Entdeckung einer bis dahin in der Bach-Forschung unbekanntem und daher auch von mir für die Edition nicht berücksichtigten autographen Violinstimme im Besitz des Puschkin-Hauses Sankt Petersburg, auf die erstmals Tatjana Schabalina mit einem Aufsatz im BJ 2004 aufmerksam gemacht hat.³ Im folgenden soll zunächst von der Datierungsfrage, dann von der neuentdeckten Violinstimme und den damit verbundenen Problemen die Rede sein. An dritter Stelle soll der in meinem Kritischen Bericht seinerzeit offen gelassenen Frage nach der Bestimmung einer Continuo-Dublette der Köthener Zeit neu nachgegangen werden.

Zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen sei eine Übersicht über die Quellen vorangestellt (Quellensiglen A, B, C 1–20 und Stimmengruppengliederung für C 1–20 nach NBA I/20 Krit. Bericht, S. 13 ff.):

- A.** Autographe Partitur. Königliche Bibliothek Kopenhagen, Signatur: *C I, 615*.
- B.** Autographe Partiturskizze zur Neufassung von Satz 8. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1162*. Die Partiturskizze steht auf dem freien Raum der Weimarer Originalstimme C 6 (siehe unten).

* In memoriam Yoshitake Kobayashi (1942–2013) und Kirsten Beißwenger (1960 bis 2013).

¹ Johann Sebastian Bach, *Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis*, hrsg. von Klaus Hofmann (BWV 199, 179, 69 a, 137, 35) und Ernest May (BWV 113), NBA I/20, Kassel, Leipzig 1986, S. 1–54; Krit. Bericht ebenda 1985, S. 13–57.

² Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308 (Diskussion S. 309 f.).

³ T. Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, BJ 2004, S. 11–39 (darin verkleinerte Abbildung der Violinstimme, S. 37–39).

C. 21 Originalstimmen, heute an vier verschiedenen Stellen aufbewahrt: a) 18 Stimmen: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach St 459* (= C 1–5, 7–13, 15–20); b) Stimme *Viola obligata* (mit der Partiturskizze Quelle B): ebenda, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1162* (= C 6); c) Stimme *Viola da Gamba*: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: *A 88* (= C 14); d) Stimme *Violino 1*: Puschkin-Haus Sankt Petersburg, Signatur: *9789w* (= C 21).⁴

Autographe Stimmen sind im folgenden durch einen Stern bei der laufenden Nummer gekennzeichnet.

In einem Teil der Stimmen erscheint der Notentext eine große Sekunde höher als in Bachs Partitur, d.h. mit Kantatenbeginn in d- statt c-Moll und Kantatenschluß in C- statt B-Dur (c-Moll/B-Dur bezieht sich dabei auf den Chorton, d-Moll/C-Dur auf den Kammerton). Die Hochtransposition wird in der folgenden Aufstellung durch ein Pluszeichen bei der Satznummer angezeigt.

Erste Stimmengruppe: Weimarer Stimmen⁵

1. *Oboe*. Sätze 2⁺ und 8⁺.
2. *Violino 1*. (Erstkopie) Sätze 1, 3, 4, 7, 8
3. *Violino 1*. (Dublette) Sätze 1, 3, 4, 7, 8
4. *Violino 2*. Sätze 1, 3, 4, 7, 8
5. *Viola*. Sätze 1, 3, 4, 7, 8
6. *Viola obligata*. Satz 6
7. *Violono*. Sätze 1–8 (Continuopart)
8. *Fagotto*. Sätze 1, 3, 4, 7, 8 (Continuopart)
- 9*. *Violoncello. è Hautbois*. Continuopart (unbezziffert) der Sätze 1, 3, 4, 5, 7, Obligatpart von Satz 6, Oboenpart der Sätze 2⁺ und 8⁺

Zweite Stimmengruppe: Köthener Stimmen

- 10*. *Continuo*. Sätze 1⁺–8⁺, beziffert
11. *Continuo*. (Dublette) Sätze 1⁺–8⁺, bis Satz 7 beziffert
- 12*. *Violino* (ohne originale Stimmbezeichnung). Satz 8 in Neufassung
- 13*. *Viola* (ohne originale Stimmbezeichnung). Satz 8 in Neufassung
- 14*. *Viola da Gamba zum Choral. und letzten Aria*. Enthält die Sätze 6⁺, 7⁺ und 8⁺; Sätze 6 und 8 in Neufassung, Satz 7 als Continuo-Stimme

Dritte Stimmengruppe: Leipziger Stimmen

15. *Violino 1*. (Erstkopie) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺
16. *Violino 1*. (Dublette) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺
17. *Violino 2*. (Erstkopie) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺
18. *Violino 2do*. (Dublette) Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺

⁴ Die neuentdeckte Violinstimme erhält in unserer Liste der Einfachheit halber die Sigle C 21.

⁵ Mindestens zwei Weimarer Stimmen sind als verschollen anzusehen, eine Stimme für den Solosopran und eine Continuo-Stimme für Orgel; vgl. NBA I/20 Krit. Bericht, S. 36: *Soprano solo* (E 1) und *Continuo* (E 2).

19. *Viola*. Sätze 1⁺, 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺

20. Violoncello piccolo (ohne originale Stimmbezeichnung). Satz 6⁺

In Sankt Petersburg neu aufgefunden:

21*. *Violino I*. Sätze 1⁺, 2⁺ (Oboenpart), 3⁺, 4⁺, 7⁺, 8⁺ (Oboenpart)

I. Zur Datierung

Yoshitake Kobayashis Rostocker Referat „Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs“ geht von der Frage aus, ob und inwieweit sich die von Alfred Dürr entworfene Chronologie der Weimarer Kantaten⁶ mit diplomatischen Methoden bestätigen lasse. Was die von Bach verwendeten Papiersorten betrifft, so kommt Kobayashi für die Chronologie zu einem negativen Ergebnis.⁷ Chancen aber sieht er in der Untersuchung der Schriftentwicklung Bachs und seiner Kopisten. Bei Bach selbst verzeichnet er für die Weimarer Jahre einen charakteristischen Wandel der Notenschrift besonders bei Halbenoten: Hier treten im Laufe der Zeit an die Stelle der „Vogelkopfform“ abwärts kaudierter und der „Löffelform“ aufwärts kaudierter Noten „ovale Formen“ und die „Halbmondform“ sowie „Formen mit einem offenen Notenkopf“.⁸

Kobayashi nimmt eine kontinuierliche Fortentwicklung der Notenschrift Bachs an und kommt bei der Analyse des Schriftstadiums des Autographs von BWV 199 zu einem Ergebnis, das in Widerspruch steht zu der bisherigen Datierung.⁹ Bis dahin nämlich hatte man – mit Alfred Dürr¹⁰ – angenommen, daß die Kantate im Rahmen des im März 1714 begonnenen vierwöchentlichen Turnus Bachscher Kantatenaufführungen im Weimarer Hofgottesdienst zum 11. Sonntag nach Trinitatis 1714, dem 12. August des Jahres, entstanden sei. Kobayashi kommt nach Vergleich mit Quellen von sicher datierten anderen Kompositionen zu dem Schluß, daß in Bachs Partitur und in der von Bach selbst ausgeschriebenen Stimme C 9 „die Halben außer in der ‚ovalen‘ Form noch sehr oft in der ‚Löffel-‘ und ‚Vogelkopfform‘ geschrieben sind“ und sich daher „Bachs Schrift [...] am ehesten auf das Jahr 1713 datieren“ lasse.¹¹ Die Weimarer Stimmen dagegen des Kopisten Anonymus Weimar 2 – nach neue-

⁶ Dürr St 2, S. 64f.

⁷ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 291 mit S. 298.

⁸ Ebenda, S. 294f. mit S. 303.

⁹ Eine knappgefaßte Kritik enthält bereits mein Aufsatz *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29, dort S. 10, Fußnote 9.

¹⁰ Zuerst in Dürr St, S. 54, 210; ebenso in Dürr St 2, S. 64f., 221.

¹¹ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 296.

ren Erkenntnissen Johann Lorenz Bach (1695–1773)¹² – (C 1, 2, 4–8) datiert auch Kobayashi auf das Jahr 1714.¹³

Nach Kobayashi wäre also die Kantate bereits 1713 entstanden und unter Verwendung der Stimme C 9 – als Teil eines im Übrigen verschollenen Stimmensatzes – aufgeführt worden. Daß die Vordatierung nicht gut zum musikalischen Befund paßt, sieht auch er. Schwer mit Kobayashis These zu vereinbaren sind vor allem gewisse auffällige inhaltliche Unterschiede der Stimme C 9 zu dem 1714 notengetreu nach Bachs Partitur ausgeschriebenem Aufführungsmaterial: Die Stimme C 9 – eine „Kombinationsstimme“ für einen Oboisten, der auch Violoncello spielte – enthält, über die Partitur hinausgehend und anders als die Oboenstimme C 1 vom Sommer 1714, in Satz 2 einige technisch anspruchsvolle Ornamente (Doppelschläge), vor allem aber ist der ursprünglich für Bratsche bestimmte, hier dem Violoncello übertragene Obligatpart von Satz 6 mittels diminutionsartiger Auszierungen in Zweiunddreißigstelnoten und durch Änderungen des Stimmverlaufs charakteristisch weiterentwickelt.¹⁴ Während der Part in seiner ursprünglichen Fassung, abgesehen vom Themenkopf, auf weite Strecken ununterbrochen in Sechzehntelnoten verläuft, erscheint in der Violoncello-Fassung von C 9 das melodisch-rhythmische Profil geschärft durch zwei Wechselnotenfiguren in Zweiunddreißigsteln, die, ausgehend von T. 2 und 3, den ganzen Satz hindurch in wechselnden Konstellationen wiederkehren. Hier eine Gegenüberstellung zweier Ausschnitte der beiden Fassungen (T. 1–4, 8–13):

Notenbeispiel 1

Viola obligata
(A, C 6)

1

3

8

9

12

usw.

¹² *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger*, NBA IX/3, 2 Bände (Textband, Abbildungen), Kassel 2007, Nr. 11.

¹³ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 293 mit S. 302.

¹⁴ Kobayashi (ebenda, S. 296) bezieht sich – wohl versehentlich – nur auf die Veränderungen in der Oboenpartie.

Violoncello (C 9)

3

8 usw.

9

11

Aus musikalischer Sicht spricht also alles dafür, daß es sich bei der Stimme C 9 um eine spätere Fassung als in den im Sommer 1714 geschriebenen Weimarer Stimmen für Oboe (C 1) und Solobratsche (C 6) handelt. Man könnte sogar sagen, daß der Obligatpart von Satz 6 in der Kombinationsstimme C 9 seine endgültige Gestalt gewonnen hat, denn die Köthener Gambenstimme (C 14) enthält den Part ebenso wie die Leipziger Stimme für Violoncello piccolo (C 20) inhaltlich unverändert als reine Transpositionskopie der Fassung von C 9.

Kobayashi versucht das Problem durch Hypothesen zu entschärfen. Zur Erklärung der Tatsache, daß Bach bei der Anfertigung des Stimmensatzes im Sommer 1714 für Satz 6 nicht auf die weiterentwickelte Version der Stimme C 9, sondern auf den unveränderten Bratschenpart der Partitur zurückgegriffen hat, schlägt er vor anzunehmen, daß die Stimme C 9 zusammen mit den übrigen Stimmen der Aufführung von 1713 „aus unbekanntem Gründen“¹⁵ Bach 1714 nicht zur Verfügung gestanden habe. Freilich wäre sie dann, so muß man ergänzen, spätestens in den Köthener Jahren (in denen sie als Teilvorlage für die Gambenstimme C 14 diente) in Bachs Besitz zurückgekehrt.

Wenn man die Veränderungen der Stimme C 9 in Satz 6 betrachtet, kann man jedoch kaum glauben, daß es von hier je ein Zurück in die schlichtere Fassung von Bachs Partitur und der Weimarer Solobratschenstimme vom Sommer 1714 habe geben können. Die markanten Verbesserungen dürften Bach schwerlich wenige Monate nach seinem Debüt als Komponist von Kirchenkantaten für den Weimarer Hofgottesdienst derart gleichgültig gewesen sein, daß er sie im Sommer 1714 einfach ignorierte (während er sie in späteren Fassungen wieder aufleben ließ).¹⁶

¹⁵ Ebenda, S. 296.

¹⁶ Selbst wenn die Stimme C 9 mit der weiterentwickelten Fassung zwar bereits exi-

Quellenphilologische und musikalische Befunde stehen hier zueinander in offenem Widerspruch. Kobayashi ist sich der Brisanz seiner These durchaus bewußt, wenn er vermerkt: „Daß Bach BWV 199 bereits 1713, und zwar nicht erheblich später als die Jagdkantate, komponiert haben muß, ist allerdings von großem Interesse [...] Die Entwicklung von der kurzatmigen Melodik, die in der [...] Jagdkantate noch vorherrscht, zum typischen, von den reiferen Werken her bekannten weiträumigen Stil, der bereits in BWV 199 zum Vorschein kommt, ist in diesem kurzen Zeitraum offenbar sprunghaft vonstatten gegangen.“¹⁷

Kobayashis These der Entstehung der Partitur 1713 und der ersten Aufführung im gleichen Jahr unter Verwendung der Stimme C 9 ist nach dem Gesagten an zwei hypothetische Voraussetzungen gebunden; und eine unausgesprochene dritte kommt hinzu:

1. Die Stimmen der Aufführung von 1713 waren im Sommer 1714 vorübergehend für Bach nicht zugänglich. Aus diesem Grund blieben die Weiterentwicklungen von 1713 beim Ausschreiben der Stimmen für die Weimarer Aufführung am 12. August 1714 unberücksichtigt.
2. Zwischen der Entstehung der Jagdkantate BWV 208 (Anfang 1713) und der Entstehung von BWV 199 (Sommer 1713) vollzog sich bei Bach eine „sprunghafte“ Stilentwicklung.
3. Es war Zufall, daß die von Bach 1713 für einen unbekanntes Anlaß komponierte Kantate mit ihrer liturgischen Bestimmung zum 11. Sonntag nach Trinitatis genau in den im März 1714 begründeten vierwöchigen Turnus Bachscher Kantatenaufführungen paßte und daher in diesem Rahmen am 12. August 1714 im Weimarer Hofgottesdienst dargeboten werden konnte.¹⁸

tiert haben, aber im Sommer 1714 nicht verfügbar gewesen sein sollte, hätte dies Bach nicht gezwungen, auf die Verbesserungen zu verzichten: Wie das Schriftbild von C 9 zeigt, hat Bach die Änderungen dort unmittelbar beim Ausschreiben der Stimme vorgenommen. Daß Bach aber damals unzweifelhaft die Absicht hatte, den Obligatpart von Satz 6 in der Fassung der Bratschenstimme C 6 spielen zu lassen, ergibt sich aus seinen Revisionseintragungen (Trillerzeichen in T. 1, 8, 13, 16, 17, 23).

¹⁷ Kobayashi (wie Fußnote 2), S. 297. Die „Jagdkantate“ BWV 208, die zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels am 23. Februar entstand, wird auf 1713 datiert. Eine Entstehung zum Februar 1712, wie von Kobayashi in Betracht gezogen (vgl. S. 295 mit Fußnote 13), ist auszuschließen; vgl. H.-J. Schulze, *Wann entstand Johann Sebastian Bachs „Jagdkantate“?*, BJ 2000, S. 301–305.

¹⁸ Dieses Problem wurde in Kobayashis Rostocker Referat nicht angesprochen und auch in der anschließenden Diskussion (S. 309f.) nur am Rande berührt. Als Anlaß für eine Entstehung der Kantate bereits 1713 wurde sowohl eine auswärtige Aufführung, eventuell auch außerhalb des Detempore, in Betracht gezogen als auch die Möglichkeit, daß Bach vereinzelt die Komposition und Aufführung von Kantaten für den Weimarer Hofgottesdienst schon 1713 übernommen haben könnte. – Ein

Ich kann das von Kobayashis Ergebnissen verursachte Dilemma nicht auflösen. Doch es stimmt skeptisch, wenn eine These so komplexe Hypothesen nach sich zieht. Zu überprüfen blieben die Prämissen: Genügt es, die Chronologie der Schriftentwicklung Bachs, und damit die Datierung von Manuskripten, auf seine Schreibung der Halbenoten zu gründen – oder ist die Basis zu schmal? Wie sicher ist die Annahme einer linearen Schriftentwicklung ohne Rückschritte und eines stetig voranschreitenden Wandels, in dessen Verlauf allmählich eine Notenform durch eine andere ersetzt wird? Welchen Aussagewert haben quantitative Schriftanalysen? Welchen Einfluß haben Schreibumstände und Schreibintention, welche Rolle spielen Federkiel, Tintenfluss und Oberflächenbeschaffenheit des Papiers?

II. Zur Sankt Petersburger Violinstimme

Die autographe Sankt Petersburger Stimme mit dem Besetzungstitel *Violino I* fügt sich nicht leicht in unser Bild von der Aufführungs- und Fassungs-geschichte der Kantate. Tatjana Schabalinas Deutung der Stimme als Teil einer nur von Streichern begleiteten Kantatenfassung (ohne Oboe, aber mit Viola da gamba), die der Komponist, ausgehend von der zunächst als Einzelstück entstandenen Köthener Neufassung der Schlußarie, eigens für Anna Magdalena Bach geschaffen habe,¹⁹ beruht auf teilweise wenig belastbaren Argumenten. Immerhin besteht dank Schabalinas gründlicher Diskussion des diplomatischen Befundes Gewißheit darüber, daß die Stimme Bachs Köthener Jahren angehört.²⁰ In dem komplexen Quellenbestand von Weimarer, Köthener und Leipziger Materialien ist sie also eindeutig der Köthener Quellengruppe zuzuordnen.

Der bislang bekannte Bestand an Köthener Quellenmaterialien umfaßt eine autographe Partiturskizze zur Neufassung des letzten Satzes (Quelle B) und – wie auch aus der obigen Quellenliste ersichtlich – fünf Stimmen: zwei bezif-ferte Continuo-Stimmen mit allen Sätzen der Kantate (C 10, 11), zwei halb-formatige (Einlage-)Blätter ohne Besetzungsangaben mit den Stimmen der Neufassung von Satz 8 für Violine und Viola (C 12, 13) und eine Stimme für

ähnliches Problem stellt sich bei der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ (BWV 18) zum Sonntag Sexagesimae: Kobayashi datiert sie aufgrund der „mehrmals“ vorkommenden Löffelform auf Sexagesimae 1713, den 19. Februar des Jahres (S. 304). Innerhalb des im Frühjahr 1714 begonnenen Kantatenturnus (vgl. hierzu die Aufführungskalender bei Dürr St 2, S. 64 f., und in meinem oben in Fußnote 9 erwähnten Aufsatz, S. 27 ff.) hätte sie ihren bestimmungsgemäßen Platz aber am 24. Februar 1715.

¹⁹ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 31–35.

²⁰ Ebenda, S. 26 f., 28 ff.

Viola da gamba (C 14) mit den Sätzen 6 (Obligatpart nach C 9), 7 (Continuo) und 8 (Obligatpart der Neufassung). Alle Stimmen außer C 11 sind autograph; C 11 ist eine Abschrift von C 10. Die Stimmen sind teils kammertönig notiert, rechnen also mit d-Moll am Kantatenbeginn und C-Dur für den Schlußsatz (Continuo C 10, C 11, Viola da gamba C 14), teils aber chortönig, also für den Kantatenbeginn in c-Moll und den Kantatenschluß in B-Dur angelegt (Violine C 12, Viola C 13). In Bachs Partiturskizze zur Neufassung des Schlußsatzes (die keine originalen Besetzungsangaben enthält) steht der Oboenpart im Kammerton, alle übrigen Stimmen (Sopran, Violine, Viola, Viola da gamba, Continuo) sind chortönig notiert. Eine Besonderheit der Neufassung ist, daß Bach nur den Mittelstimmenkomplex (Violine I, II, Viola) umgestaltet, die Partien der Oboe, des Soprans und des Continuo aber unangetastet gelassen hat. Bei den beiden Köthener Continuostimmen (C 10, 11) ist daher am Notentext selbst nicht zu erkennen, ob sie in Verbindung mit der Neufassung des Schlußsatzes oder aber für eine modifizierte Aufführung der Weimarer Kantatenfassung entstanden sind. Die drei Köthener Stimmen C 12–14 dagegen sind eindeutig der Neufassung zuzuordnen.

Die Herausforderung, die von dieser – nunmehr um die Sankt Petersburger Violinstimme erweiterten – Quellengruppe ausgeht, besteht in der Frage nach der Aufführungsrealität, die sich in ihr widerspiegelt. Die Antwort ist aus mehreren Gründen schwer zu finden:

1. Die Köthener Stimmen bilden keinen vollständigen Stimmensatz und haben wohl auch nie einen solchen gebildet. Vielmehr werden in der Köthener Zeit jeweils nur solche Stimmen angefertigt worden sein, die als Ergänzung der Weimarer Materialien zur Anpassung an die jeweiligen Aufführungsumstände (Besetzung, Stimmton) erforderlich waren.
2. Sowohl die Köthener als auch die Weimarer Quellenmaterialien sind teils im Chorton (c-Moll/B-Dur), teils im Kammerton (d-Moll/C-Dur) notiert. Diese Notenmaterialien konnten teilweise miteinander verwendet werden. Ungewöhnlich war das nicht: Der Chorton – eine große Sekunde bis kleine Terz höher als der Kammerton – war der Stimmton der Kirchenorgeln. In der Kirchenmusik richtete sich daher traditionell ein Teil des Klangkörpers nach dem Stimmton der Orgel. Ein typisches Beispiel für diese Praxis bieten die Weimarer Stimmen unserer Kantate: Soweit erhalten, stehen sie mit Ausnahme der Oboenpartie sämtlich im Chorton (c-Moll), und zweifellos waren die heute verlorenen Weimarer Stimmen²¹ für den Solosopran (E 1) und für die Continuo-Orgel (E 2) ebenso notiert; die Stimme der Oboe aber (C 1; Sätze 2 und 8 in C 9) steht nach damaliger Gepflogenheit im Kammerton (d-Moll). Die Differenz zwischen den Stimmtönen wurde durch Trans-

²¹ Vgl. Fußnote 5.

position ausgeglichen. Chorton c-Moll und Kammerton d-Moll stimmten in der absoluten Tonhöhe überein.

3. Es muß mit mehr als einer Aufführung und je verschiedenen Anpassungsmaßnahmen gerechnet werden.
4. Es muß mit dem Verlust einzelner Köthener Stimmen gerechnet werden.

* * *

Auf der Suche nach der hinter den Köthener Materialien stehenden Ausführungsrealität habe ich seinerzeit in Band I/20 der NBA eine „Köthener Fassung“ der Kantate postuliert, bei der in Satz 6–8 eine Viola da gamba mitwirkte und der Schlußsatz in der in Quelle B skizzierten Neufassung erklang, die in den Instrumenten mit Oboe, Violine, Viola, Gambe und Continuo besetzt war.²² Bezüglich der Stimmtonpraxis hatte ich im wesentlichen dieselben Verhältnisse wie in Weimar angenommen: Die Oboe spielte im Kammerton (im Schlußsatz also in C-Dur); Violine, Viola und Continuo intonierten im Chorton²³ (im Schlußsatz also in B-Dur); der Sopran (für dessen Ausführung die Tonartnotation ohne Bedeutung war) dürfte aus der chortönig notierten verschollenen Weimarer Stimme (E 1) gesungen worden sein. Für die Gambe war nach der Stimme C 14 Kammertonstimmung anzunehmen.²⁴

Meine damals vorgelegte hypothetische Rekonstruktion der „Köthener Fassung“ wird insoweit auch heute noch Geltung beanspruchen dürfen. Einzuräumen ist, daß das Notenbild in NBA I/20 die Stimmtonsituation nicht realistisch widerspiegelt, da die Kantatensätze 6–8 nach Praxis der NBA in tonartlich vereinheitlichter Partitur wiedergegeben sind (und zwar im Kam-

²² Teilabdruck (Satz 6–8) in NBA I/20, S. 48–54; dazu im Krit. Bericht besonders S. 33 f., 42 und 43 ff.

²³ Im Continuo dürfte die heute nicht mehr erhaltene Weimarer Orgel-Stimme E 2 verwendet worden sein, ergänzt vielleicht durch eine der Weimarer Violone- bzw. Fagottstimmen C 7, C 8. – Beim Continuo-System meiner Ausgabe (S. 51) mag das Fehlen eines Vorsatzes mit dem Beginn der Stimme in B-Dur (und entsprechenden Vorsätzen bei Satz 6 und 7) irritieren (vgl. das Mißverständnis bei Schabalina, S. 34). Da die Weimarer Orgelstimme nicht erhalten ist, wird sie in meiner Edition durch die offenbar auf sie zurückgehende Transpositionskopie C 10 vertreten. Diese ist allerdings kammertönig in C-Dur, also bereits wie in NBA wiedergegeben, notiert, deshalb bleibt das System nach den Editionsrichtlinien der NBA ohne Vorsatz.

²⁴ In Quelle B hat Bach den Part chortönig notiert, möglicherweise nur, um sich die kompositorische Umgestaltung des Streicherstimmenkomplexes zu erleichtern. – Da die Gambe nicht zum Standardinstrumentarium der Kirchenmusik gehörte, gab es für sie wohl keine normative Stimmtonpraxis und Bach richtete sich fallweise nach Spieler und Instrument. – Schabalina nimmt ohne Begründung an, daß der Gambenpart zuerst für Violoncello bestimmt war (S. 34).

merton). Eigentlich müßten in Satz 6–8 Sopran und Continuo, in Satz 7 Sopran, Violine I, II, Viola und Continuo (mit Ausnahme der Gambe) und in Satz 8 alle Stimmen außer denen der Oboe und der Gambe eine große Sekunde tiefer, also im Chorton, notiert sein.

Das entscheidende Indiz dafür, daß Bach bei dieser „Köthener Fassung“ für die Singstimme, die Violinen, die Viola und den Continuo (bei Satz 7 die Gambe ausgenommen) mit der Ausführung im Chorton rechnete, ist – neben der Notation dieser Stimmen in der Partiturskizze für den Schlußsatz – die chortönige Notation der autographen Einzelstimmen von Violine und Viola zur Neufassung des Schlußsatzes (C 12, 13). Dieses Notationsmerkmal nämlich bedeutet, daß die Aufführung in einer Kirche unter Mitwirkung der Orgel erfolgte, die wie üblich im Chorton gestimmt war. Was aber die vorangehenden Sätze betrifft, so können hier Violinen und Viola schlechterdings nicht anders gestimmt gewesen sein als im Schlußsatz. Ebenso ist für eventuell im Orgel-Continuo außer der Gambe mitgehende Melodieinstrumente, also etwa Violoncello, Violone oder Fagott, Chortonstimmung anzunehmen.

Ein damals schon von mir vermerktes Defizit der in NBA I/20 vorgelegten Lösung besteht darin, daß die Rolle der beiden kammertönigen Continuo-Stimmen C 10 und C 11 ungeklärt bleibt.²⁵ Beide Stimmen sind beziffert (C 11 allerdings nur bis Satz 7), waren also für Akkordinstrumente gedacht; der kammertönigen Notation wegen waren sie als Orgelstimmen ungeeignet, vielmehr war C 10 vermutlich für Cembalo, C 11 aber – wie noch zu begründen sein wird – für Laute bestimmt. Daß aber Cembalo und Laute in der „Köthener Fassung“ zusätzlich zur Orgel als Generalbaßinstrumente eingesetzt waren, ist angesichts der sicherlich kleinen Gesamtbesetzung wohl auszuschließen. Die Stimmen dürften also für eine andere Aufführung entstanden sein.

* * *

Wir kommen zurück auf die Frage nach dem Ort der Sankt Petersburger Stimme *Violino 1* in der Aufführungs- und Fassungsgeschichte unserer Kantate. Die Stimme weist zwei Merkmale auf, die Rückschlüsse auf die Umstände der Aufführung ermöglichen. Signifikant ist zum einen der Inhalt der Stimme: Sie enthält den Part der 1. Violine der Sätze 1, 3, 4 und 7 sowie außerdem, nun ebenfalls für Violine bestimmt, die Oboenpartien von Satz 2 und Satz 8. Und signifikant ist die Tonart: Die Stimme ist in d-Moll, also im Kammermerton, notiert.

Aus dem Inhalt der Stimme ergibt sich, daß sie für eine Aufführung angefertigt wurde, bei der keine Oboe zur Verfügung stand und daher der Spieler der

²⁵ NBA I/20 Krit. Bericht, S. 42.

1. Violine deren Part mitübernehmen mußte. Die durchgehend kammertönige Notation der Stimme aber zeigt, daß die Aufführung unter Stimmtonverhältnissen stattfand, die von Bachs Weimarer Praxis abwichen. Das betraf den gesamten Streicherpart: Denn wenn die 1. Violine im Kammerton spielte, muß dies auch für die 2. Violine und ebenso für die Viola gegolten haben; alles andere war nach der Praxis der Zeit undenkbar. Es müssen also mindestens zwei Stimmen in d-Moll, eine für die 2. Violine und eine für Viola, verloren gegangen sein.

Eine offene Frage ist, welche Werkfassung jener Aufführung zugrunde lag. Grundsätzlich ist denkbar, daß dies eine modifizierte Form der Weimarer Originalfassung der Kantate war. Die entsprechenden Weimarer Stimmen hätten dann lediglich von c- nach d-Moll transponiert werden müssen. Allerdings wären dann bei Satz 8 nunmehr drei Violinen oder aber zwei Violinen erforderlich geworden. Denn da die 1. Violine hier die Oboenstimme spielte, hätte die 2. Violine den ursprünglichen Part der 1. Violine übernehmen müssen, und für den ursprünglich der 2. Violine zugewiesenen Part hätte man eine 3. Violine oder eine zusätzliche Viola gebraucht.²⁶

Es ist aber auch möglich, daß Bach auf die „Köthener Fassung“ zurückgegriffen hat – sofern diese schon vorlag (was ja keineswegs sicher ist) und für die Aufführung ein Gambist zur Verfügung stand. In dieser Fassung war im Schlußsatz nur eine Violine erforderlich. Ihr Part konnte, wenn die 1. Violine die Oboenstimme spielte, von der 2. Violine übernommen werden. Aber auch in diesem Fall hätten die zu der Sankt Petersburger Violinstimme hinzutretenden Violin- und Violastimmen für die ganze Kantate transponiert werden müssen.

In jedem Falle deutet die d-Moll-Notation der Sankt Petersburger Violinstimme auf eine Aufführung, bei der die Streicher im Kammerton spielten, d.h. entweder eine außerkirchliche Aufführung (mithin ohne Orgel) oder eine Aufführung in einer Kirche, bei der es bereits üblich war, daß die Streicher, wie damals von Kuhnau in Leipzig eingeführt, im Kammerton intonierten.²⁷ Die erste Möglichkeit ist die weitaus wahrscheinlichere. Da bei einer außerkirchlichen Aufführung das Cembalo an die Stelle der Orgel trat, ließe sich so auch die Anfertigung der kammertönigen bezifferten Continuo-Stimme C 10 erklären. Vermutlich gab es also eine solche Aufführung im weltlichen Rahmen einer Kammermusik mit Cembalo als Generalbaßinstrument und zusätzlich mit Laute (C 11).

* * *

²⁶ Vielleicht wurde der Streicherpart auch provisorisch modifiziert, etwa indem die originale Partie der 2. Violine mit leichten Umfangsretuschen für Bratsche und die originale Bratschenpartie für Gambe eingerichtet wurde.

²⁷ Wir übergehen hier der Einfachheit halber den seltenen Sonderfall einer Orgel mit einem kammertönigen „Musikgedackt“-Register.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß sich in den Köthener Quellen offenbar zwei unterschiedliche Aufführungen dokumentieren: eine Aufführung in einer Kirche im zeitüblichen Neben- und Miteinander von Chor- und Kammerton, besetzt mit Oboe und obligater Gambe und verbunden mit der Neufassung des Schlußsatzes (die „Köthener Fassung“ von NBA I/20); und eine „kammermusikalische“ Darbietung in außerkirchlichem Rahmen, bei der alle Instrumente im Kammerton spielten und nach Ausweis der Sankt Petersburger Violinstimme die Oboe durch Violine ersetzt wurde. Ob dieser Aufführung die Weimarer oder aber die „Köthener Fassung“ mit obligater Gambe und dem neugefaßten Schlußsatz zugrunde lag, muß offen bleiben. Ein Zusammenhang der Sankt Petersburger Violinstimme mit den Köthener Continuo-Stimmen C 10 und C 11 ist sehr wahrscheinlich. Die kammertönigen Stimmen für Violine II und Viola (und vielleicht eine weitere Violin- oder Violastimme), die für diese Aufführung angefertigt worden sein dürften, sind als verschollen anzusehen. Sollte sich eine dieser Stimmen wiederfinden, so dürfte aus ihr – anders als aus der Sankt Petersburger Violinstimme – mit Sicherheit zu erkennen sein, ob die Aufführung, für die sie angefertigt wurde, beim letzten Satz der „Köthener Fassung“ oder aber dem Weimarer Original folgte.

* * *

Bei den Aufführungsumständen, die sich in den Köthener Materialien spiegeln, handelt es sich um Ausnahmesituationen, für die das Weimarer Aufführungsmaterial teilweise ersetzt oder ergänzt werden mußte. Die Gründe dafür waren Umbesetzungen und wechselnde Stimmtonverhältnisse. Die Merkmale der Köthener Quellen deuten auf Darbietungen sowohl in der Kirche als auch in außerkirchlichem Rahmen.

Wo diese Aufführungen stattfanden, ist eine offene Frage. Immerhin läßt sich vermuten, daß sie nicht in Köthen erfolgten. Für die „kammermusikalische“ Fassung, bei der die Sankt Petersburger Violinstimme die Oboe ersetzte, ist zwar Köthen als Ort einer Darbietung in privatem Rahmen nicht auszuschließen. Daß aber am Köthener Hof, der ja über entsprechende Musiker verfügte, eine Aufführung in dieser eingeschränkten Besetzung stattfand, ist unwahrscheinlich. Eher ist an eine auswärtige Aufführung auf einer der Reisen Bachs zu denken.

Zumindest für die „Köthener Fassung“ mit Sologambe und dem veränderten Schlußsatz läßt sich die Vermutung einer auswärtigen Aufführung indirekt durch Quellenbefunde erhärten. Peter Wollny ist der Hinweis auf eine Besonderheit der Partiturskizze zum Schlußsatz zu verdanken, die, wie er plausibel darlegt, darauf deutet, daß deren Aufzeichnung auf Reisen erfolgte.²⁸ Für die

²⁸ Johann Sebastian Bach, *Beiträge zur Generalbaß- und Satzlehre, Kontrapunktstudien, Skizzen und Entwürfe*, hrsg. von P. Wollny, NBA Supplement, Kassel 2011, S. 93.

Umarbeitung hat Bach nämlich nicht auf seine Partitur zurückgegriffen, sondern die Arie, soweit es die unverändert zu übernehmenden Partien von Oboe, Sopran und Continuo betraf, aus den Weimarer Stimmen spartiert. Der merkwürdige Sachverhalt läßt nur eine Erklärung zu: Die Partitur stand Bach nicht zur Verfügung; sie war wohl zur Entlastung des Reisegepäcks in Köthen zurückgeblieben.

Aber noch mehr spricht für eine Reisesituation: Offenbar war auch das Papier knapp; denn anders ist kaum zu erklären, daß für die Niederschrift der Partiturskizze der freie Raum auf der Bratschenstimme C 6 herhalten mußte. Und in dieselbe Richtung deutet, daß die neuen Stimmen zum Schlußsatz für Violine und Viola, C 12 und C 13, je auf nur einem halben Blatt notiert wurden.

* * *

Die hier vorgetragenen Überlegungen treffen sich mit denjenigen Schabalinas in der Erkenntnis, daß es sich bei den Köthener Quellen nicht um Dokumente einer einzigen, sondern um solche von wenigstens zwei Aufführungen in unterschiedlicher Fassung handelt. Darüber hinaus bestehen in unserer Deutung der Quellenbefunde allerdings beträchtliche Unterschiede. Ich habe zur Entlastung meines Textes darauf verzichtet, Schabalinas Argumentation im einzelnen kritisch zu kommentieren. Den Beschluß mögen jedoch drei kritische Anmerkungen bilden:

1. Schabalina ist der Ansicht, daß die Neufassung des Schlußsatzes zunächst für eine Einzeldarbietung dieser Arie und nicht für eine Aufführung der vollständigen Kantate gedacht gewesen sei.²⁹ Zur Begründung stellt sie im Blick auf die von mir postulierte „Köthener Fassung“ die rhetorische Frage, wie es denn sein könne, daß im Schlußsatz nur eine statt der bis dahin erforderlichen zwei Violinen beschäftigt sei: „Warum ‚verstummt‘ plötzlich eine dieser Violinen in der Schlußarie?“³⁰ Doch die Aufführungsrealität der Bach-Zeit weicht von unserer heutigen Praxis oft entschieden ab: Wir müssen uns nur vorstellen, daß Bachs Oboist auch Geiger war und außer in Satz 2, wo er Oboe spielte, bis Satz 7 in der 2. Violine eingesetzt war.³¹ Für Satz 8 wurde dann freilich eine kompositorische Reduktion des Streicherparts unabweisbar. – Denkbar ist aber auch eine andere Antwort: Nicht unbedingt brauchte eine der beiden Violinen im Schlußsatz zu „verstummen“, vielleicht spielten sie beide ein und dieselbe Stimme unisono. Der Verzicht auf selbständige Führung der 2. Violine wäre der Transparenz des Satzes

²⁹ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 32 ff.

³⁰ Ebenda, S. 33, Fußnote 44.

³¹ Ähnlich wie der Musiker, der in der zweiten Weimarer Fassung aus der Stimme C 9 spielte und zwischen Violoncello und Oboe wechselte.

- zugutegekommen und hätte dazu beigetragen, daß die Gambe sich im Gesamtklang besser behaupten konnte.³²
2. Ins Reich der Legende führt Schabalinas These, daß Bach die Kantate, beginnend mit dem Schlußsatz, für seine Gattin Anna Magdalena umgearbeitet und dabei eine einheitlich in d-Moll stehende Fassung geschaffen habe, der sie die Sankt Petersburger Violinstimme zurechnet.³³ Es ist in der Tat gut möglich, daß Anna Magdalena Bach die Kantate gesungen hat, doch fehlt dafür jeder dokumentarische Anhaltspunkt. Der Vorstellung aber, daß der Wechsel von c-Moll nach d-Moll der Anpassung an ihre Stimmlage (oder auch an die eines anderen Sängers) gedient habe, liegt ein Mißverständnis zugrunde. Denn die Transposition veränderte nicht die reale Tonhöhe: c-Moll im Chorton und d-Moll im Kammerton stimmten in der Tonhöhe überein. Man wird also gut daran tun, in den Schwankungen der Tonartnotation nicht mehr zu sehen als Maßnahmen der Anpassung an wechselnde Aufführungssituationen mit unterschiedlichen Stimmtonpraktiken.
 3. Nicht zuzustimmen ist Schabalina denn auch, wenn sie der von ihr angenommenen d-Moll-Fassung zugutehält, hier gebe es – anders als in der von mir postulierten „Köthener Fassung“ – „keinen Widerspruch mit den Tonarten der auf uns gekommenen Köthener Quellen“³⁴: Tonartliche Einheitlichkeit des Aufführungsmaterials einer Kantate ist für Bach kein Wert an sich und kein erstrebenswertes Ziel. Nahezu alle Aufführungsmaterialien Bachscher und anderer zeitgenössischer Kirchenkantaten weisen den vermeintlichen Widerspruch zwischen Chor- und Kammertonnotation auf. Auch bleibt zu bedenken, daß für den Sopranpart der besagten d-Moll-Fassung doch aller Wahrscheinlichkeit nach in der Köthener Zeit wie noch in Leipzig die Weimarer c-Moll-Stimme weiterverwendet worden ist.

³² Unklar bleibt, welche Rolle dem Gambisten in den Sätzen 1–5 zukam, die in seiner Stimme nicht enthalten sind. Es liegt nahe anzunehmen, daß er hier den Continuo part mitspielte. Allerdings hätte er dazu eine kammertönig notierte Stimme benötigt. Im Weimarer Material ist keine solche Stimme vorhanden, und ob die Stimmen C 10 und C 11 (aus denen er hätte mitspielen können) in diesem Stadium schon existierten, ist unsicher. Am wahrscheinlichsten ist wohl, daß eine kammertönig notierte Continuo-Stimme mit den Sätzen 1–5 vorhanden war und später verloren gegangen ist.

³³ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 34.

³⁴ Ebenda, S. 35.

III. Zur Köthener Continuo-Stimme C 11

Die Stimmen der Köthener Quellengruppe sind mit Ausnahme der Continuo-Dublette C 11 von Bach selbst geschrieben. Schreiber von C 11 ist der namentlich nicht bekannte Köthener Kopist K 1.³⁵ Die Stimme ist nach der autographen Continuo-Stimme C 10 kopiert. Wie diese ist sie kammertönig notiert und beziffert, allerdings fehlt die Bezifferung beim letzten Satz. Die Stimme enthält einige wenige Abweichungen, die offensichtlich auf Absicht beruhen. Es sind durchweg Oktavversetzungen einzelner Noten, teils in die obere, teils in die untere Oktave, die der Kopist unmittelbar beim Schreiben der Stimme – also nicht durch nachträgliche Korrektur – vorgenommen hat. Im einzelnen handelt es sich um folgende Sonderlesarten: Satz 1, Schlußnote *d* statt *D*; Satz 3, T. 8–9, *d e* statt *D E*; Satz 8, T. 22, 8. Note *e* statt *E*; ferner in umgekehrter Richtung oktaviert: Satz 7, Schlußnote *c* statt *c'*.

Wie schon im Kritischen Bericht NBA I/20 vermerkt, kann es sich nicht um umfangsbedingte Stimmknickungen handeln, denn der notierte Umfang der Stimme ist *C–e'*, und alle von Änderungen betroffenen Noten liegen innerhalb dieses Ambitus. Auch sind die fraglichen Töne keineswegs konsequent vermieden. Sinn und Zweck der Abweichungen konnte ich seinerzeit nicht klären. So mußte ich mich auf die Feststellung beschränken, daß die „auf den ersten Blick willkürlich scheinenden Oktavversetzungen [...] vermutlich den Schlüssel zum Problem der Bestimmung des zweiten Continuo-Parts“ darstellen.³⁶

Hier zeichnet sich nun eine Lösung ab: Sinnvoll erscheinen die Oktavversetzungen, wenn man annimmt, daß die Stimme für Laute gedacht war. Da die Änderungen vom Schreiber ad hoc vorgenommen wurden, muß man weiter annehmen, daß dieser selbst Lautenist war und die Stimme beim Kopieren gleich für sein Instrument einrichtete. Die Gründe für die Änderungen liegen auf der Hand: Die Hochoktavierung bei der Schlußnote von Satz 1 (*d* statt *D*) und in T. 8–9 von Satz 3 (*d e* statt *D E*) dürfte darauf beruhen, daß sich bei der damaligen d-Moll-Stimmung der Laute der erforderliche D-Dur- bzw. d-Moll-Akkord am günstigsten vom kleinen *d* aus aufbauen ließ. Die Tiefoktavierung der Schlußnote von Satz 7 (*c* statt *c'*) hat offenbar den Zweck, Platz zu schaffen für einen Generalbaßakkord in lautengemäßer Lage (also in der kleinen und in der eingestrichenen Oktave etwa bis *e'* oder *g'*). An den drei genannten Stellen dürfte somit etwa an folgende Ausführung gedacht gewesen sein:

³⁵ NBA IX/3, Nr. 25.

³⁶ Schabalina (wie Fußnote 3), S. 34.

Notenbeispiel 2

a) Satz 1, T. 21f.

Violini
e Viola

Soprano

(ver) - dek - ken.

Liuto
(Continuo, C 11)

Cembalo (etc.)
(Continuo, C 10)

b) Satz 3, T. 8ff.

Violini
e Viola

Soprano

Gott sei mir Sün - der gnä - - dig!

Liuto
(Continuo, C 11)

Cembalo (etc.)
(Continuo, C 10)

c) Satz 7, T. 10f.

Violini
e Viola

Soprano

(fröh) - lich sin - gen.

Liuto
(Continuo, C 11)

Cembalo (etc.)
(Continuo, C 10)

Die Hochoktavierung der 8. Note in T. 22 des letzten Satzes (*e* statt *E*) dürfte am ehesten mit der nach der Tiefe hin abnehmenden Treffsicherheit des Daumens zumal in raschem Tempo wie auch mit dem unter Umständen störenden Nachklingen der ungedämpften und relativ lautstarken „Contrabbassi“ zusammenhängen (zumal der Continuo hier in eine Pause hinein nachschlägt). Erwägungen zu Treffsicherheit und Lautstärke könnten im übrigen auch bei den Hochoktavierungen in Satz 1 und Satz 3 eine Rolle gespielt haben.

Auffällig ist, daß drei der vier Änderungen der Oktavlage an prominenten Stellen stehen: Bei Satz 1 und Satz 7 ist der Schlußakkord betroffen, bei Satz 3 das musikalisch herausgehobene Zitat des Bibelworts „Gott sei mir Sünder gnädig“. So könnte man glauben, daß der Schreiber und Spieler der Stimme die Kantate bereits kannte, als er die Stimme anfertigte. Hatte er womöglich seinen Part schon nach der Cembalostimme C 10 mitgespielt und zog beim Ausschreiben seiner eigenen Stimme Konsequenzen aus seinen Erfahrungen?

Daß sich in den insgesamt nur vier Oktavänderungen das ganze Ausmaß der lautenistischen Abweichungen gegenüber dem notierten Continuoart widerspiegelt, wird man nicht annehmen dürfen. Vieles wird Sache der Improvisation gewesen sein. Aber vielleicht handelt es sich bei den notierten Änderungen um diejenigen, die dem Schreiber und Spieler am wichtigsten waren.

Auch das Fehlen der Bezifferung beim letzten Satz könnte in der Bestimmung des Parts für Laute begründet sein. Der Schreiber könnte in der Einsicht auf die Bezifferung verzichtet haben, daß angesichts des schnellen Tempos akkordisches Spiel nur in äußerst rudimentärer Form in Frage kam, beschränkt etwa hauptsächlich auf Akkorde zu Baß-Fortschreitungen in punktierten Viertelnoten und auf markanten Taktschwerpunkten, für die ein erfahrener Musiker der Bezifferung kaum bedurfte.³⁷

³⁷ Für die Beratung in lautenistischen Fragen sei Harry Hoffmann (Bremen) freundschaftlich gedankt. – Eine neue Ausgabe der Kantate lege ich im Carus-Verlag Stuttgart vor.

Die Passaggio-Orgelchoräle – Neue Perspektiven*

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Seit einigen Jahren hat sich der Begriff „Passaggio-Choral“ eingebürgert für einen schlichten Orgelchoral, bei dem zwischen die einzelnen Choralzeilen *passaggi* eingeschoben sind; vielfach verbindet man damit die Vorstellung, diese Sätze seien zur Begleitung der singenden Gemeinde beim Gottesdienst bestimmt. So wurden die Choräle BWV 715, 722, 726, 729, 732 und 738 auch als „Arnstädter Gemeindechoräle“ bezeichnet. Fragwürdig an diesem Begriff sind zwei Aspekte: erstens ist es unsicher, ob diese Choräle wirklich zur Begleitung der im Gottesdienst singenden Gemeinde intendiert sind, zweitens ist zu fragen, ob sie nicht überhaupt erst in Weimar entstanden sein könnten.

Die Geschichte dieser Gattung ist noch nicht geschrieben; viele Anregungen erhielt ich durch Rudolf Lutz, Jörg-Andreas Bötticher und die Forschungsgruppe Basel für Improvisation (FBI), die an der Schola Cantorum Basiliensis mit solchen Improvisationsmodellen arbeiten.¹ Ähnlich wie beim Orgelbüchlein-Typus handelt es sich um kleine Orgelchoräle: Sie beginnen ohne Vorspiel und die Chormelodie erklingt fortlaufend in der Oberstimme, wenn auch durch die genannten *passaggi* unterbrochen. In der Terminologie der Zeit wird meist von einem „schlechten [schlichten] Choral“ gesprochen. Vom professionellen Orgelspieler wird erwartet, daß er solche Choräle aus dem Stegreif, mit improvisatorischer Freiheit spielen kann (siehe dazu Abschnitt 6); entsprechend selten sind notierte Beispiele, sei es als Aufzeichnung mit beziffertem Baß, sei es mit ausgearbeiteten Mittelstimmen.

Nach momentanem Kenntnisstand wird erst ab etwa 1725 deutlich gesagt, daß in dieser Art die gottesdienstliche Gemeinde begleitet wurde, wobei die Passagen Zeit zum Atemholen gewähren.² Es gab Befürworter und Gegner

* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

¹ Das *Compendium Improvisation* der Schola Cantorum Basiliensis befindet sich in Vorbereitung; der Abschnitt von Jörg-Andreas Bötticher trägt den Titel „*Gar stille halten wäre zu schlecht*“ – *Zeilenzwischenspiele in der Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts*.

² J. C. Voigt, *Gespräch von der MUSIK, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, Erfurt 1742, S. 96: „Es wollte ziemlich abgeschmackt heraus kommen, ohne einige manierliche Lauffer zu machen, welches nicht allein die Zuhörer vergnügt, sondern sie können auch wiederum indeß Athem holen, und sich zum Singen geschickt machen.“

dieser Begleitpraxis. Johann Jacob Adlung berichtet: „Endlich sind noch die *Zwischenspiele* zu beurteilen, welche insgemein *Passagien* heißen. Einige machen zwischen den Zeilen gar keine, weil sie es nicht vor dienlich halten (u), einigen ist wohl gar untersagt (w)“. In der Fußnote u) lesen wir: „So war Herr *Bach* in Jena nicht wohl darauf zu sprechen, weil er glaubte, ein anhaltender Griff könnte die Gemeinde besser zwingen ohne solch Laufwerk.“ Johann Nicolaus Bach (1669–1753), Universitätsorganist in Jena, ist ein Sohn des Eisenacher Johann Christoph Bach (1642–1703); war wohl schon Johann Christoph dieser Meinung? Die Neumeister-Sammlung überliefert von ihm zwei exquisit harmonisierte Choräle ohne Passagen.³ Fußnote w) im obigen Text nimmt auf Weißenfels Bezug: „Als ich einstens im Schloß zu Weißenfels zuhörete, und weiter nichts vernahm, als einen kurzen Vorschlag, so erhielt ich bey meiner bezeigten Verwunderung die Nachricht, daß ein mehrers nicht erlaubt sey.“⁴ Johann Sebastian Bach könnte also bei seinen Weißenfelser Besuchen (ab 1713) mit dieser Praxis in Berührung gekommen sein. Nach dem Zeugnis Johann Friedrich Agricolas vertrat Johann Sebastian Bach in späteren Jahren eine ähnliche Ansicht wie Johann Nicolaus: „Denn dies Zwischenspielen ist überhaupt nur bey den wenigsten Gelegenheiten schicklich. Johann Sebastian Bach, der größte Orgelspieler von ganz Europa, hielt nichts davon, sondern sagte vielmehr: Der Organist zeige seine eigentliche Kunst und Fertigkeit, wenn er welche besitzt, im Vorspiele; bey dem Gesange aber, halte er die Gemeinde bloß durch volle, reine, auf richtige Melodie gestützte, Harmonie in Ordnung.“ Wenn wir die oben genannten Choräle – wie das meist geschieht – als frühe Werke Bachs betrachten, müßte der Meister „seine Anschauungen im Laufe der Zeit geändert“ haben.⁵ Ein Zentrum der Passaggio-Choräle scheint in Thüringen und speziell in Erfurt gelegen zu haben, was sich bis hin zu Johann Christian Kittels Lehrbuch von 1803⁶ und Michael Gotthard Fischers „Choral-Melodien der evangelischen Kirchen-Gemeinden“⁷ von 1821 zeigen läßt. Für die Position

³ J. M. Bach, *Sämtliche Orgelchoräle, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)*, hrsg. von C. Wolff, Neuhäusen-Stuttgart 1988, S. 72–73.

⁴ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Reprint, hrsg. von H.-J. Moser, Kassel 1953 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. 4), S. 683.

⁵ Dok V, Nr. C 760 a (S. 213); U. Czubatynski, *Choralspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs*, BJ 1993, S. 223.

⁶ J.-C. Kittel, *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*; drei Teile, Erfurt 1803–1808 (Reprint mit einem Nachwort von G. Bal, Leipzig 1986), Erste Abtheilung, S. 8 f.

⁷ Exemplar im Besitz von Georg Senn, Basel.

des jungen Bach, möchte ich hier einige bisher unbekannte Dokumente besprechen; wie nicht anders zu erwarten, ergeben sich damit auch neue Fragen.

1. Die frühe thüringische Tradition der Passaggio-Choräle

Aus Pachelbels Amtszeit an der Predigerkirche in Erfurt ist bekannt, daß er die Choräle „durchgehends mitspielen“ sollte;⁸ seine Begleitpraxis läßt sich freilich kaum belegen. Einen Reflex der frühen Erfurter Praxis stellen vielleicht die einfachen Generalbaß-Choräle des Weimarer Tabulaturbuches (D-WRz, Ms. Q 341 b) dar. Der Titel weist den Inhalt pauschal Johann Pachelbel zu; da dies für die kurzen Vorspiele widerlegt werden kann, ist auch bei den Generalbaß-Chorälen Vorsicht geboten.⁹ Von Pachelbels Amtsnachfolger an der Predigerkirche seit 1691, Johann Heinrich Buttstett, ist ein 4- bis 6stimmiger Choralsatz mit *passaggi* erhalten: leider ist der Druck „Allein Gott in der Höh sey Ehr, von 2 Variationen, nebst dem schlechten Choral, an. 1705“ offenbar verschollen.¹⁰ Die Abschrift Johann Gottfried Walthers zeigt jedoch alle Merkmale einer getreuen Kopie.¹¹ Wie aus dem Titel zu ersehen, geht es hier vor allem um das dritte Stück, den „schlechten“ Choral. Die Melodie wird in Ganzen und Halben (3/2-Takt) notiert, die eingeschobenen *passaggi* meist in Achteln (siehe dazu Notenbeispiel 2). Mit einfacheren Passagen steuert das Plauener Orgelbuch einen Satz zum Lied „Am Sabbath früh Marien drei – Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ bei, wiederum auf ein Bicinium folgend

⁸ Pachelbels Erfurter Anstellungsvertrag ist abgedruckt in J. Pachelbel, *94 Kompositionen – Fugen über das Magnificat für Orgel oder Klavier*, hrsg. von H. Botstiber und M. Seiffert; DTÖ, Jg. VIII/2 (Bd. 17), S. VIII. Dieselbe Formulierung auch im Anstellungsvertrag von Buttstett, vgl. E. Ziller, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstett (1666–1727)*, Halle 1935 (Reprint Tübingen 1971), S. 126.

⁹ J.-C. Zehnder, *J. A. L. – Ein Organist im Umkreis des jungen Bach*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 22 (1998), Winterthur 1999, S. 127–155; H. H. Eggebrecht, „Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704“, in: AfMw 22 (1965), S. 115–125; die Ausgabe von Traugott Fedtke (Pachelbel, *Orgelwerke*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1972) enthält eine vom Herausgeber vorgenommene Aussetzung des Generalbasses.

¹⁰ J. H. Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Band 2, Meßstetten 1996 (später Schott, Mainz), Nr. 2 (mit Kommentar auf S. 119, 122, 123). Der Druck ist nachgewiesen bei Walther L, S. 122.

¹¹ NL-DHgm, 4. G. 14, S. 1–3. Das Manuskript befindet sich momentan im Nederlands Muziek Instituut; unter <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/web-presentations/walther> ist es Online einsehbar.

(S. 36–37, ohne Angabe des Komponisten).¹² Diese umfangreiche Quelle mit dem Titeldatum 1708 ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Erfurter Kreis zuzurechnen. „Am Sabbath früh“ steht im Fughetten-Bicinien-Teil der Handschrift, dessen Beziehung zum Weimarer Tabulaturbuch ich in einer früheren Studie nachgegangen bin.¹³ Weitere Sätze mit Zeilenzwischenspielen seien mehr am Rande erwähnt: Eine anonyme Bearbeitung über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ kombiniert den vierstimmig-akkordischen Satz mit einem meist in Sechzehnteln fließenden Baß; über das gleiche Lied ist von Buttstett ein dreistimmiger Satz mit Passagen überliefert.¹⁴ Dies mag genügen um darzutun, daß Buttstett, dessen Vorliebe für oft recht kapriziöse Passagen auch anderweitig bekannt ist, die Zeilenzwischenspiele gepflegt, möglicherweise sogar begründet hat. Mit dem Datum 1705 ist zudem ein chronologischer Hinweis gegeben: den Ursprung dieser Praxis wird man einige Jahre früher anzunehmen haben, wohl noch vor 1700. Jedenfalls ist die seit den Untersuchungen von Martin Blindow gültige These, Bachs Passaggio-Choräle seien die frühesten Beispiele dieser Gattung, in Frage zu stellen.¹⁵ Ein nächster Ankerpunkt ist die Handschrift *P 802*, die dem Weimarer Kreis um Bach, Johann Gottfried Walther und deren gemeinsamen Schüler Johann Tobias Krebs zugehört. Sie enthält von der Hand des Johann Tobias Krebs die Generalbaß-Fassungen der vier Weihnachtschoräle „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 722 a, „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 738 a, „In dulci jubilo“ BWV 729 a und „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ BWV 732 a.¹⁶ Auch Krebs selbst scheint Versuche mit *passaggi* gemacht zu haben; demnach setzten sich Bachs Schüler ebenfalls mit dieser Choralpraxis ausein-

¹² Das Original ist Kriegsverlust; erhalten sind Fotokopien im Staatlichen Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Signatur: *Fot. Bü 129*). Die Melodie ist besser bekannt mit dem Text „Erschienen ist der herrliche Tag“.

¹³ Zehnder (wie Fußnote 9).

¹⁴ Incipits bei M. Seiffert, *Das Plauener Orgelbuch von 1708*, AfMw 2 (1920), S. 377. Die zweite Bearbeitung in: *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts – Werke in Erstausgaben*, Bd. II, hrsg. von S. Rampe, Kassel 2004, S. 23; Rampe publiziert nach der Handschrift D-Hs, *ND VI 2365 d*. Siehe auch S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: Schütz-Jahrbuch 25 (2003), S. 63.

¹⁵ M. Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*, Regensburg 1957 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 13.), S. 120; M. Schneider, *Bachs „Arnstädter Choräle“ – komponiert in Weimar?*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002, hrsg. von M. Geck, Dortmund 2003, S. 298.

¹⁶ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs’schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.).

ander (siehe dazu Abschnitt 2). Daß der Passaggio-Choral in Weimar aktuell blieb, zeigen die 1737 dort publizierten Choräle Johann Caspar Voglers (1696–1763). Formal scheinen sie insgesamt den Stand seiner Studien bei Bach zu repräsentieren (Bicinium mit Continuo-Ritornell, kolorierte cantus firmi). Die *passaggi* beschränken sich fast ausschließlich auf 32stel-Skalen.¹⁷ Vogler scheint eine Vorliebe für schnelle Tempi gehabt zu haben: seine Bewerbung um die Organistenstelle der Leipziger Nikolaikirche schlug fehl, da er „die Kirche irre gemacht und zu geschwinde gespielt“ hatte.¹⁸ Eigenartigerweise findet sich im umfangreichen Choral-Oeuvre von Johann Gottfried Walther, soweit ich sehe, keine Andeutung von Zeilenzwischenpielen. Zahlreiche Passaggio-Choräle hat Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735), Organist in Merseburg, in seiner „Harmonischen Seelenlust“ (1733f.) veröffentlicht. Um 1695 war Kauffmann Schüler Buttstetts, was erneut Erfurt als Zentrum für unser Thema bekräftigt.¹⁹ Der Titel erwähnt die *Praeludia* (also die großen Choralbearbeitungen) und bestimmt sie zuerst „Allen Hohen und Niedern Liebhabern des *Claviers* zu einem *Privat* Vergnügen“, dann [in kleinerer Schrift] „denen *HERREN* Organisten in Städten und Dörffern aber [noch kleinerer Schrifttypus] Zum allgemeinen Gebrauch bey dem öffentlichen *GOTTES*-Dienst“. Erst danach wird erwähnt, daß „jedemahl am Ende der schlechte *Choral*, mit einem zierlichen *Fundament* nach dem *General-Baß* und zwischen jeden *Commate* eine kurtze *Passage*“ begefügt sei. Im ausführlichen Vorwort lesen wir dann, daß die Passaggio-Choräle auf Wunsch einer „vornehme[n] Person“ für ihre Kinder begefügt worden seien; die liturgische Begleitpraxis ist mit keinem Wort erwähnt.²⁰ Wenn Kauffmann etwa davon spricht, daß „der Baß etwas zierlich und lebhaft/ jedoch nicht eben schwer/ gesetzt würde“, so ist deutlich, daß solchen Stücken ein eigener Wert zugebilligt wurde: sie sind gleichsam „Choräle an sich“, sei es für eine Hausandacht oder zur musikalischen Privatunterhaltung; eine Verwendung als Begleitsatz zur singenden Gottesdienst-Gemeinde sei damit nicht ausgeschlossen, doch sind sie offenbar nicht in erster Linie dafür komponiert worden. Kauffmanns Passagen richten sich nach dem Affekt des Liedes: er versieht die Passagen-Figurationen teilweise mit Legato-Bögen, um einen weicheren Charakter anzudeuten. Dies scheint – gegenüber Bachs Praxis – ein späteres Stadium zu repräsentieren.

¹⁷ J. C. Vogler, *Koraalbewerkingen*, hrsg. von E. Kooiman, Hilversum 1988 (Incognita Organo. 36.), S. 4–6.

¹⁸ Dok II, Nr. 266.

¹⁹ Walther L, S. 336.

²⁰ Exemplar in CH-Bu, *kk VIII 107*. In der Ausgabe von P. Pidoux (Kassel 1948) ist das Vorwort nur auszugsweise wiedergegeben. Die Aussage von Matthias Schneider (wie Fußnote 15, S. 297), Kauffmanns „schlechte Choräle“ seien „dezidiert zur Gemeindebegleitung komponiert“, muß in Frage gestellt werden.

Eine Äußerung von Jacob Adlung läßt uns den Horizont noch weiter ziehen; er beklagt, daß die Choräle in jedem Dorf, ja in jeder Kirche Erfurts anders gesungen würden. Wenn nun ein Komponist in einem Kirchenstück eine Chormelodie verwende, so „unterlassen die Zuhörer nicht, solch ihnen einigermaßen bekanntes Lied mit zu singen, ob es wohl in vielen Stücken von der Composition abweicht“.²¹ Anlaß für Adlungs Bemerkung sind also die Mißklänge, die durch Abweichungen der Melodiefassung entstehen; für uns aber wird deutlich, wie tiefgehend im lutherischen Umfeld die Verbundenheit mit den Chorälen gewesen sein muß.²² Ein weiteres Beispiel sind die Textdrucke zur Hamburger Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns: gelegentlich wird vermerkt, welche Choräle „von dem Musicalischen Chore allein“ zu singen seien.²³ Dominik Sackmanns Bedenken, bei Bachs komplexer Harmonik würden die Singenden nach dem *passaggio* den Einsatzton nicht mehr finden, gehen zu sehr von einem heutigen Perfektionsanspruch aus.²⁴ Nach meiner Erfahrung bleibt der zuletzt gesungene Ton der vorangehenden Zeile im Gedächtnis und entsprechend ist es nicht schwierig, erneut einzusetzen (man bedenke, daß in über 50 % der Fälle Schlußton und folgender Einsatzton identisch sind). Die Frage „Begleitsatz ja oder nein?“ steht im folgenden nicht im Zentrum der Betrachtung.

2. Die Generalbaß-Fassungen

Wie verhalten sich nun Bachs Passagio-Choräle zu den angesprochenen Dokumenten? Die in *P 802* überlieferten Generalbaß-Fassungen sind die ältesten Zeugnisse für Bachs Beschäftigung mit diesem Typus; sie stehen in der Beschriftungsphase II (S. 71–302), wo Johann Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs ein buntes Repertoire von Choralbearbeitungen mittel- und norddeutschen Ursprungs eingetragen haben. Seit den Studien von Hermann Zietz steht fest, daß dieses Manuskript in engem Zusammenhang zu sehen ist mit

²¹ Adlung (wie Fußnote 4), S. 665. Auf dieses Zitat hat mich Markus Schwenkreis (Basel) aufmerksam gemacht.

²² Man denke auch an die Musikverbundenheit, die sich in den Adjuvantenchören manifestiert; vgl. W. Stolze, *Dörfliche Musikkultur Thüringens und ihre Sonderstellung in der Musikgeschichte*, in: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 213–226.

²³ J. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungsbedingungen. Mit einer umfangreichen Quellendokumentation*, Hildesheim 2009 (Magdeburger Telemann-Studien. 20.), S. 70–71; dort auch weitere einschlägige Zitate.

²⁴ D. Sackmann, *Bach und Corelli – Studien zu Bachs Rezeption von Corellis Violinsonaten op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Choräle“ und der langsamen Konzertsätze*, München 2000 (Musikwissenschaftliche Schriften. 36.), S. 46.

dem Unterricht, den Johann Tobias Krebs (1690–1762) in den Jahren 1710 bis 1717 bei Walther und bei Bach genoß.²⁵ Der Anteil Walthers nimmt allmählich ab, bis in der Beschriftungsphase III (S. 303–352) nur noch Krebs aktiv ist und ausschließlich Bachsche Werke kopiert. Pädagogische Absichten kann man daran erkennen, daß Stücke ähnlicher Faktur, aber verschiedener Provenienz zusammengestellt wurden, beispielsweise chromatische Choräle (Pachelbel und BWV 637 auf S. 134–136). Zudem vermutete schon Zietz, einige anonyme Stücke (Skizzen) von der Hand Tobias Krebs' seien wohl seine eigenen Versuche. Der Eintrag der vier Bachschen Passaggio-Choräle steht mitten in diesem pädagogischen Abschnitt der Handschrift.

Zunächst sei der Anschluß an die ältere thüringische Notationspraxis durch einen Vergleich mit dem *Weimarer Tabulaturbuch* gezeigt (Beispiele 1a und 1b²⁶). Grundwert der Chormelodie ist die Halbenote, Taktstriche erscheinen lediglich beim Zeilenende:

Beispiel 1: „Gelobet seist du, Jesu Christ“, Zeilen 1 und 2: a) Weimarer Tabulaturbuch, S. 40; b) BWV 722a nach P 802, S. 241; c) J. S. Beyer, *Musicalischer Vorrath* (vgl. Fußnote 35), S. 10; d) C. F. Witt, *Psalmodia sacra*, Gotha 1715, Nr. 19.

a)

b)

²⁵ Zietz (wie Fußnote 16), S. 99. Die von Zietz vorgeschlagenen Datierungen sind wohl um einige Jahre zu früh; die Beschriftungsphasen II und III könnten etwa um 1714–1717 liegen. Vgl. J.-C. Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs – Stil, Chronologie, Satztechnik*, Basel 2009 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. 1.), S. 354–355.

²⁶ Zu den Abweichungen vom Notentext in NBA IV/3 (H. Klotz, 1961) siehe schon Zietz (wie Fußnote 16), S. 165–166.

c)

Allabreve

6 # 5 4 3 6 6 5 4 #

d)

b # #

Bachs reichere harmonische Sprache wird später kommentiert. Im Weimarer Tabulaturbuch fehlen die Zeilenzwischenspiele; anders dann in Buttstetts „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ von 1705. Das Stück steht im 3/2-Takt, ermöglicht deshalb einen direkten Vergleich mit Bachs „In dulci jubilo“ BWV 732 a:

Beispiel 2: a) J. H. Buttstett, „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (vgl. Fußnote 10), T. 12;
b) J. S. Bach, „In dulci jubilo“ BWV 729 a, Passage zwischen den Zeilen 2 und 3.

a)

b)

In beiden Fällen alternieren Skalen, Akkordbrechungen und Zickzack-Bewegungen: Das Erfurter Muster ist kaum von der Hand zu weisen.²⁷ Dies gilt

²⁷ Dominik Sackmanns These, die Passagen seien nach dem Muster der verzierten langsamen Sätzen von Corellis Violinsonaten op. 5 (Amsterdam, 1710) gestaltet,

auch für die in 32steln notierten Choräle im geraden Takt. Nun ist Buttstetts kompositorisches Profil nicht so herausragend, daß wir eine Vorbildfunktion für Bach leichthin annehmen sollten. Andererseits wird Erfurt als musikalisches Zentrum eine starke Ausstrahlung auf Thüringen, sei das nun Arnstadt oder Weimar, ausgeübt haben.

Wie schon angedeutet, enthält *P 802* von Tobias Krebs' Hand Skizzen zu weiteren „schlechten“ Chorälen. Auf S. 227 notierte er die Melodie „Seele, was ist schöner wohl“; auf S. 230 folgt „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“, zwar ebenfalls ohne Baß, jedoch mit *passaggi* bei allen Zeilenübergängen. Bachs Choräle BWV 722 a, 738 a, 729 a und 732 a nehmen die Seiten 241 und 242 ein; das Notenbild ist flüchtig mit schrägen Notenhälsen und wenig vorausschauender Platzdisposition. Schließlich schrieb Krebs auf S. 253 einen vollständigen Choral mit der Überschrift „Jesu, der du meine Seele“. Diese beiden Skizzen auf S. 230 und 253 sind sehr aufschlußreich: Passagen aus den Bachschen Chorälen werden mit anderen Melodien in Verbindung gebracht, offensichtlich eine Studienarbeit von Johann Tobias Krebs.²⁸

Beispiel 3: „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“, Skizze von der Hand J. T. Krebs', *P 802*, S. 230.



In den Generalbaß-Fassungen ist das Grundmaß der cantus firmi die Halbe note; dies entspricht den thüringischen Orgelchorälen von Pachelbel, Johann Michael Bach, Johann Christoph Bach und anderen (nur in den Choralpartiten herrscht die Viertelnote vor). Bezeichnend für dieses Stadium der Notation ist zudem, daß trotz der Allabreve-Mensur das Taktzeichen *c* gesetzt wird (Beispiele 1a und 1b).²⁹ Der Vergleich mit den zeitgenössischen Choralsätzen

dürfte damit aus der Diskussion ausscheiden. Daß die Suche nach Vorbildern „in der deutschen Orgelmusik zu keinem Ergebnis“ (Sackmann, wie Fußnote 24, S. 82) führe, konnte widerlegt werden. Zudem hat schon Schneider (wie Fußnote 15, S. 299) zu Recht auf den Unterschied zwischen *passaggio* und Diminution hingewiesen.

²⁸ Ein Ausschnitt aus „Jesu, der du meine Seele“ bei D. Schulenberg, *Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach*, in: *Bach Perspectives* 1, Lincoln 1995, S. 1–42, hier S. 20. In beiden Fällen handelt es sich nicht um die aus Bachs Kantaten und Chorälen bekannten Melodien.

²⁹ Siehe den Vorsatz in NBA IV/3, die Korrektur zu *c* im Haupttext geht auf das Konto

(Beispiele 1a, 1c und 1d) läßt erahnen, wie ungewohnt Bachs Spiel auf die Zuhörer gewirkt haben muß. Bekanntlich wurde Bach am 2. Februar 1706 vom Arnstädter Konsistorium nach seiner verspäteten Rückkehr aus Lübeck vorgehalten, „daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber *confundiret* worden“.³⁰ Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelte es sich um improvisierte Choralsätze; dennoch geben uns die in *P 802* erhaltenen, vermutlich aus pädagogischen Gründen notierten Choräle einen Eindruck von Bachs Praxis. Hingewiesen sei besonders auf die zahlreichen „*chordae elegantiores*“ und auf das unvorbereitete Eintreten einer Septime zum Melodieton des Chorals. „Zierlichere Saiten“ oder „*chordae elegantiores*“ sind nach Mattheson und Walther (chromatische) Töne, die eigentlich nicht zum Modus gehören; als Beispiel nennt Walther eine „*clausula peregrina*“ mit *cis* in C-Dur (nach moderner Terminologie eine Zwischendominante zur II. Stufe, also zu d-Moll).³¹ In der 2. Zeile müssen *cis* und *dis* als „frembde Töne“ gelten, die – nach dem Vergleich mit zeitgenössischen Sätzen in Notenbeispiel 1 – wohl im Stande waren, eine Gemeinde zu „*confundieren*“. Ebenso unvertraut waren wohl die Septimen zwischen Baßton und Melodieton: im Beispiel 1b wird die Penultima der 1. Zeile (d²) als a-Moll V⁷ harmonisiert. Da hier d als Akkordton im vorhergehenden Klang enthalten war, ist die Regel der Vorbereitung zumindest heteroleptisch erfüllt. Bei „*In dulci jubilo*“ jedoch wird in der 2. Zeile der Melodieton *fis*² durch den Baßton *Gis* kontrapunktiert; weder im vorhergehenden noch im nachfolgenden Klang ist einer der Töne dieses Septakkords enthalten. Zwar sind solche Freiheiten nach dem Regelwerk der mitteldeutschen Kompositionslehre suspekt, doch scheinen sie in der Familie Bach³² Tradition zu haben:

des Herausgebers. Vgl. dazu Zehnder (wie Fußnote 25), S. 362–363. Die Beispiele 1c und 1d machen deutlich, daß ab etwa 1710 vermehrt das Zeichen ϵ verwendet wird.

³⁰ Dok II, Nr. 16; Sackmann (wie Fußnote 24), S. 33. Zum Datum 2. Februar (statt früher 21. Februar) vgl. A. Forchert, *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 66. Die erhaltenen Passaggio-Choräle wurden von Spitta, Frotscher, Keller, Schneider (und anderen) in unterschiedlicher Weise mit den Arnstädter Vorwürfen in Verbindung gebracht; siehe dazu Sackmann (wie Fußnote 24), S. 49–54.

³¹ Walther L, S. 160; J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1734, S. 126; J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992, S. 82–87.

³² Zur Expressivität in den Vokalwerken von Johann Christoph und Johann Michael Bach vgl. Zehnder (wie Fußnote 25), S. 377. Südliche Einflüsse sind zu vermuten, siehe etwa G. Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Salzburg 1690 (hrsg. von M. Radulescu, Wien 1982), *Toccata septima*, T. 59.

Beispiel 4: a) Joh. Christoph Bach, „Ach, daß ich Wassers gnug hätte“, T. 13 f.; b) J. S. Bach, „In dulci jubilo“, BWV 729 a, Ende von Zeile 2, c) ebenda, BWV 729, T. 9 f.

a)

VI

VdG

Alto
hät - te in mei - nem Haup - te

B.c.
5 # 7 h #

b)

7

c)

Offensichtlich liegt die Überzeugungskraft der Fortschreitung in der melodischen Stringenz der beiden Stimmen. Weitere Beobachtungen zur Harmonik folgen im Abschnitt 4.

Die Gestaltung der Baßstimme ist teils rein akkordisch, teils gemahnt die Bewegung der Unterstimmen an den ‚Bach-Choral‘, wo Durchgangsnoten in Achteln (seltener Sechzehnteln) und Synkopierungen den Satz in Fluß halten. Bemerkenswert ist die Wahl der Tonarten: A-Dur für „In dulci jubilo“ ist vom Orgelbüchlein her vertraut; E-Dur für „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ ist aber Bachs einziger Orgelchoral in dieser Tonart.³³

3. Die vier Weihnachtschoräle in ausgearbeiteter Fassung

Für die ausgearbeiteten Fassungen haben wir nur spätere Quellen zur Verfügung; als wichtigste gilt eine Abschrift von Johann Gottlieb Preller (D-LEM, Sammlung Mempell-Preller, Ms. 7), in der die vier Stücke in gleicher Reihen-

³³ Sackmann (wie Fußnote 24, S. 45) macht darauf aufmerksam, daß die Grundtöne der vier Weihnachtschoräle in steigenden Quinten angeordnet sind: G, D, A, E.

folge unter dem Titel „Vier Weyhnachts Chorale“ erscheinen. Nach den Untersuchungen von Thomas Synofzik ist Prellers Kopie zwischen 1743 und 1749 entstanden und beruht auf Weimarer Vorlagen.³⁴ Von „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 722 existiert zudem eine Quelle von Johann Gottfried Walther, die die Verbindung zu Weimar bekräftigt. Die wohl frühesten Abschriften – leider Fragmente – stammen aber von der Hand Johann Peter Kellners (1724 bzw. 1727, vgl. Abschnitt 4).

Ein vorrangiges Merkmal von Bachs Revision ist die Verkürzung der Grundmensur der Chormelodie auf Viertel (Ausnahme: BWV 729). Damit könnte eine Angleichung ans Orgelbüchlein beabsichtigt sein, vielleicht aber folgt Bach einfach einer Zeitströmung: schlichte Choräle werden mehr und mehr in Viertelmensur präsentiert, so jedenfalls im frühesten einigermaßen sicher datierbaren Bach-Choral am Schluß der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee“ BWV 18 (um 1713).³⁵

Erstaunlicherweise setzt Bach als Norm den fünfstimmigen Satz, von dem fallweise zur Vier- oder Sechsstimmigkeit abgewichen wird; fünfstimmig sind auch die Weimarer Choralsätze mit freier Überstimme, wie erstmals in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12/7 (1714) zu hören. In der Regel sind die Mittelstimmen reich bewegt und gehen über die Ziffern der Generalbaß-Fassungen weit hinaus; ihre Gestaltung ist satztechnisch einwandfrei, Parallelen sind vermieden.³⁶ Der Kontext der Choralsätze fürs Tasteninstrument ergibt folgendes Bild: die sorglose Vollstimmigkeit (mit Inkaufnahme von Parallelen) in den Choralsätzen der frühen Partiten BWV 770/1, 766/1 und 767/1 ist Vergangenheit. Bachs größte Choralpartita, „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768, vermutlich in den ersten Weimarer Jahren entstanden, wird eingeleitet durch einen vierstimmigen Satz, der dem Typus Bach-Choral sehr ähnlich ist. Einige Floskeln der Ausarbeitung kann man als Verzierungen einstufen (BWV 722, Sechzehntelmotive in T. 5), andere sind raffinierte

³⁴ T. Synofzik, *Johann Gottlieb Preller und seine Abschriften Bachscher Clavierwerke – Kopistenpraxis als Schlüssel zur Aufführungspraxis*, in: Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen, Bericht über das Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 4.), S. 45–64, hier S. 49.

³⁵ Merkwürdig ambivalent ist der *Musicalische Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge* von Johann Samuel Beyer (Vorwort datiert 1716; Exemplar im Besitz des Verfassers): in den Choralsätzen wird die Melodie in Halben gebracht, aber mit dem Vermerk *Allabreve* und mit dem zugehörigen Taktzeichen versehen, in den Variationen jedoch in Vierteln. Zum ‚Bach-Choral‘ vgl. W. Breig, *Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralsatz*, in: AfMw 45 (1988), S. 165–185 und S. 300–319, besonders S. 170.

³⁶ Sackmann (wie Fußnote 24), S. 39, moniert parallele Oktaven zu Beginn der 4. Zeile, die ich nicht entdecken kann.

Ausweichungen, um eine korrekte Stimmführung zu erreichen. Überstimmen können sich über die Chormelodie aufschwingen (BWV 732, T. 6–8; BWV 738, T. 2; vgl. die obige Bemerkung zum Schlußchoral von BWV 12). Die einzelnen Choräle haben je wieder ein anderes Profil; sie seien deshalb kurz charakterisiert.

„Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 722: Von diesem Stück existiert eine Abschrift von Johann Gottfried Walther in D-B, *Mus. ms. 22541/1*, einer für Walther typischen, nach dem de tempore des Kirchenjahres geordneten Sammlung. Zum jeweiligen Lied kopierte Walther mehrere Orgelchoräle verschiedener Komponisten (zu „Gelobet seist du“: Böhm, Buxtehude, Böhm [Partita], anonymer Orgelchoral, BWV 604, BWV 722, Heinrich Michael Keller).³⁷ Diese Sammlung spricht dafür, daß Walther BWV 722 als Orgelchoral (und nicht primär als Begleitsatz) aufgefaßt hat. Wie schon angedeutet, verläuft die Melodie in Viertel-Mensur; wenn überraschend für die letzte Choralzeile, das „Kyrieleis“, ein Mensurwechsel zu Halben stattfindet,³⁸ so wird man den Grund weniger in einem Rückgriff auf BWV 722a als vielmehr in der Ausstattung mit fließenden Sechzehnteln zu suchen haben. Baß und Tenor führen eine Sechzehntelfigur ein (T. 9), wie sie aus dem Orgelbüchlein vertraut ist; im letzten Takt hören wir ein luthé-Spiel, vergleichbar dem Schluß von „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665 – beides Elemente aus den normalen Orgelchorälen dieser Schaffenszeit. Auch die vielen Ornamente, die Accente und Schleifer umfassen, sind einer Gemeindebegleitung kaum förderlich.

„Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ BWV 732: Eine 32stel-Floskel wird imitierend vom Sopran bis zum Baß geführt, analog zum Orgelbüchlein-Choral „Herr Christ, der ein’ge Gottes Sohn“ BWV 601; hier wird freilich das Motiv im weiteren Verlauf nicht mehr herangezogen. Die Schlußtöne der Choralzeilen 1 bis 3 werden bei der Ausarbeitung verlängert, wobei die Unterstimmen die Bewegung weitertragen, besonders auffallend gegen Ende der 3. Zeile („der heut schließt auf sein Himmelreich“), wobei die darüberliegende Stimme sich bis h^2 aufschwingt. In der frühen Fassung fehlt zwischen den Zeilen 2 und 3 ein *passaggio*; nach der genannten Verlängerung des Schlußtons fügt Bach nur eine knappe Passage ein (T. 3). Pedalverwendung ist in den Quellen zwar nicht vorgeschrieben, doch ist ein punktueller Pedaleinsatz für die meisten Spieler unumgänglich (z. B. in T. 4, letztes Viertel).

„In dulci jubilo“ BWV 729: Abweichend von den anderen drei Weihnachtschorälen besteht hier kein Unterschied in der Taktart zwischen BWV 729a und BWV 729: beide notieren den $3/2$ -Takt. Der modernere $3/4$ -Takt, im

³⁷ NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 28.

³⁸ Ein weiteres Beispiel für einen unerwarteten Mensurwechsel ist „Vater unser im Himmelreich“ BWV 737, dazu Zehnder (wie Fußnote 25), S. 158–159.

Orgelbüchlein nur in BWV 623 (einem späten Eintrag, wohl nach 1714) vertreten, steht offenbar noch nicht zur Diskussion. In BWV 729a fehlt das Zwischenspiel zwischen der 5. und 6. Zeile; die für BWV 729 vorgenommene Ergänzung wird nicht durch eine Passage, sondern im zweistimmigen Satz bewerkstelligt (T. 30–32). Hier wird die jubelnde sextolische Bewegung exponiert, die dann auch die 6. Choralzeile (T. 32–36) erfüllt. Das Stück beginnt im fünfstimmigen akkordischen Satz, mehr und mehr dringt aber die in den Zwischenspielen entwickelte Bewegung in die Zeilen ein; Höhepunkt sind die schon genannten Sextolen. Die Rückkehr zum akkordischen Satz bei der Zeile „Alpha es et O“ (T. 39) ist ein eindrücklicher Effekt; die wieder bewegtere Coda ist gegenüber BWV 729a um etwa 5 Takte verlängert und klingt deutlich an den Schluß von „In dulci jubilo“ BWV 608 im Orgelbüchlein an.

„Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 738: Die Ausstattung mit bewegten Mittelstimmen ist hier weit konsequenter durchgeführt als in den übrigen Passaggio-Chorälen; schon in der Generalbaß-Fassung wird dies in der 1. Zeile durch eine darüberliegende Stimme angedeutet. Sackmann und Schneider ziehen sogar einen Vergleich zu dem Orgelbüchlein-Choral über dasselbe Lied (BWV 606), wobei freilich von einem „durchweg beibehaltenen Grundmotiv“ in BWV 738 nicht gesprochen werden sollte.³⁹ An das Orgelbüchlein erinnert zudem die durchgehende Pedalverwendung. Auffallend ist der Wechsel von Dreier-Einheiten und Zweier-Einheiten innerhalb der Sextolen. Thomas Synofzik hat gezeigt, daß „Zuordnungsstriche“ in der Kopie von Preller eine Angleichung der beiden Muster suggerieren.⁴⁰ In der frühen Fassung fehlt zwischen den Zeilen 2 und 3 ein *passaggio*; ähnlich wie bei BWV 732 fügt Bach bei der Ausarbeitung ein Zwischenspiel ein, das als zweistimmige Sequenz gebildet ist. Sollte man daraus schließen, daß die Ausarbeitung zu einer Zeit stattgefunden hat, als Bachs Liebe zu den *passaggi* nicht mehr so groß war?

Es ist kaum wegzudiskutieren, daß sich die ausgearbeiteten Fassungen in Richtung von selbständigen Orgelchorälen entwickelt haben; hierin ist Hermann Keller und Dominik Sackmann beizustimmen.⁴¹ Lediglich Matthias Schneider plädiert bei beiden Fassungen für Gemeindebegleitung (und für Arnstadt).⁴² Wie oben dargelegt, halte ich die Generalbaß-Fassungen als zur

³⁹ M. Schneider, „... daß die Gemeinde drüber confundiret worden“ – Zu Bachs „Arnstädter Chorälen“ für Orgel, in: Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 3, Frankfurt/Main 1996, S. 111–125. Ob man mit Sackmann (wie Fußnote 24, S. 65) einen „Qualitätsunterschied“ zwischen BWV 738 und 608 diagnostizieren soll, sei dahingestellt.

⁴⁰ Synofzik (wie Fußnote 34), S. 53.

⁴¹ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs – Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 141; Sackmann (wie Fußnote 24), S. 60–61.

⁴² Schneider (wie Fußnoten 15 und 39).

Begleitung geeignet; Sackmanns Argument, die Gemeinde hätte den je folgenden Einsatzton nicht mehr treffen können, kann nicht überzeugen (vgl. Abschnitt 1).

4. Die durch Kellner überlieferten Passaggio-Choräle

Zwei weitere Passaggio-Choräle sind nur in ausgearbeiteter Fassung erhalten: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 715 und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 726, geschrieben von Johann Peter Kellner (1705–1772). Kellner wirkte ab 1725 in Frankenhain, ab 1727 dann als Schuldiener, Organist, Kantor und Komponist in Gräfenroda, unweit von Ohrdruf und Arnstadt. Nach Russell Stinsons Studien zu den Kellner-Quellen ist der Faszikel 42 der Handschrift *P 804* „1727 oder später“ zu datieren.⁴³ Kellners Vertrautheit mit Bachs Passaggio-Chorälen ist außerdem durch eine fragmentarische Kopie von BWV 722 und einzelne Passagen aus BWV 732 dokumentiert. Nach Stinsons Einordnung auf „1724/25“ ist diese Aufzeichnung (*P 274*, im Anschluß an BWV 531⁴⁴) das älteste Zeugnis der ausgearbeiteten Fassungen. Deutlich wird durch diese Datierung auch, daß Kellners Kopien zu Beginn seiner organistischen Tätigkeit, vielleicht sogar noch während seiner Lehrjahre entstanden sind. Die letzte Station seiner Ausbildung waren Studien bei Hieronymus Florentinus Quehl (1694–1739) im benachbarten Suhl. Das Profil dieses heute weitgehend unbekanntes Musikers läßt sich durch einen Druck von 1734 erschließen: *Der zur Beförderung Göttlicher Ehre, und Aufmunterung des Geistlichen Zions abzielende Erstere Musicalische Versuch*⁴⁵ bringt zu zwei Chormelodien je eine Folge von Variationen mit verschiedenen Formtypen. Eingeleitet werden sie durch einen Choralsatz, der – wie Quehl in seinem Vorwort schreibt – „gantz schlecht, mit darzwischen lauffenden Passagen und Zu-Lenkungen, für Anfänger und Lehrbegierige“ gesetzt ist. Vielleicht wurde Kellner von Quehl in die *passaggio*-Technik eingeführt; denkbar wären indes auch Verbindungen zu Johann Caspar Vogler in Weimar (vgl. Abschnitt 1), mit dem Kellner freundschaftlich verbunden war. Von Johann Peter Kellner selbst scheinen keine Passaggio-Choräle erhalten zu sein;

⁴³ R. Stinson, „*Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz*“: *Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, S. 45–64, hier S. 62–63.

⁴⁴ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 49; Faksimile in Sackmann (wie Fußnote 24), S. 87.

⁴⁵ RISM A/I, Q 40; D-B, *Am. B. 473*. Vgl. G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2. Auflage, Berlin 1959, S. 620. 1723 wurde Bach Pate von Quehls Sohn (siehe Dok V, Nr. B 153 a). Ob in diese Beziehung auch Johann Peter Kellner auf irgendeine Weise eingebunden war, ist höchstens zu vermuten.

sein Sohn, Johann Christoph Kellner (1736–1803) jedoch hat einige Choräle im Druck herausgebracht.⁴⁶

Der Überlieferungsweg über Johann Peter Kellner bringt neue Aspekte ins Spiel. Während Johann Gottfried Walther, Johann Tobias Krebs und Johann Gottlieb Preller als zuverlässige Gewährsleute gelten dürfen, sind Kellners Abschriften öfter von einer gewissen Flüchtigkeit. Die zahlreichen Pflichten und beengte Platzverhältnisse in seinem Wohnhaus, das zugleich als Schulstube dienen mußte, mögen erklären, warum seine Kopien nicht zu den zuverlässigsten Zeugen für Bachs Werke zu zählen sind.⁴⁷ Die oben genannten Kühnheiten sind in den beiden Chorälen BWV 715 und 726 auf die Spitze getrieben; schon Hermann Keller galt BWV 715 als „genialisch harmonisiert“.⁴⁸ Gerade an exponierten Stellen ergeben sich freilich Probleme der Quellenlesung, so daß die Herausgeber meist korrigierend eingegriffen haben. Die Kritischen Berichte von Naumann (BG), Keller (Peters, Bd. IX, 1940) und Klotz (NBA) geben darüber, wenn auch unvollständig, Auskunft. Bernhard Billeter möchte die satztechnischen Besonderheiten als chronologisches Indiz einsetzen: diese seien „Experimente, wie sie in dieser Häufigkeit und Unausgegorenheit in der Weimarer Zeit nicht mehr anzutreffen sind“.⁴⁹ Seine Ausführungen vertrauen dem Notentext von NBA IV/3; einige Richtigstellungen sind deshalb unumgänglich. In T. 7 muß der Tenor auf der dritten Zählzeit c¹, das folgende Achtel wahrscheinlich cis¹ lauten.⁵⁰ Damit wird Billeter's Diskussion um den verminderten Dreiklang c¹ es¹ fis¹ gegenstandslos. Als besonders ausgefallen nennt er dann die „doppelt verminderte Oktave“ His-b; daß Kellner c (und nicht His) schreibt, ist dem Notentext von Keller und dem Kritischen Bericht von Klotz zu entnehmen.⁵¹

⁴⁶ Die Informationen über Vater und Sohn Kellner verdanke ich Peter Harder, Waltershausen (Johann-Peter-Kellner-Gesellschaft), der mir zudem einen Choral von J. C. Kellner aus op. 20 zur Verfügung gestellt hat (vgl. RISM A/I, K 278).

⁴⁷ R. D. Claus, *Johann Peter Kellner – Musiker und Schulmeister*, in: Thüringer Orgeljournal 1997, S. 69–92.

⁴⁸ H. Keller, Vorwort zur Peters-Ausgabe der Orgelwerke, Neufassung von Band IX (1940).

⁴⁹ B. Billeter, *Wann sind Johann Sebastian Bachs Choralfughetten (BWV 696–699 und 701–704) und die sogenannten „Arnstädter Gemeinde-Choräle“ (BWV 726, 715, 722, 732, 729 und 738) entstanden?*, BJ 2007, S. 213–221, das Zitat auf S. 218.

⁵⁰ So in Peters/Keller; auf meinem Mikrofilm meine ich für das zweite Achtel c mit Akzidens b zu erkennen. Eine Kontrolle direkt an der Handschrift *P 804* wäre wünschenswert. Klotz' Korrektur zur durchgehenden chromatischen Linie könnte man unterstützen durch einen Vergleich mit „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 665/665 a, T. 37.

⁵¹ Keller (wie Fußnote 48), S. 50; NBA IV/3 Krit. Bericht, S. 51.

Betrachtungen zu Bachs Harmonik sollten – mindestens zehn Jahre vor Rameau – von der heute noch weit verbreiteten Lehre der Umkehrungen (auch Umstellungen genannt) eines Septakkords Abstand nehmen. Der Quint-Sext-Akkord hat wesentlich früher in Choralen Eingang gefunden als der Septakkord in Grundstellung. Bernhard Billeter's Beschreibung der Stelle von T. 13 in BWV 715: „fünf verminderte Septakkorde auf cis, h, fis, gis und dis“⁵² geht zu sehr von der spätestens seit Franz Liszt fixierten Vorstellung *verminderter Septakkord* aus. Einen Versuch, diese Stelle im Sinne Bachs zu verstehen, verdanke ich Markus Jans: als Basis-Fortschreitung kann man eine Folge von Sextakkorden annehmen, die nun durch Dissonanzen verschärft werden.⁵³ Die Diskussion muß hier abgebrochen werden; Voraussetzung für ein vertieftes Verständnis wäre eine Darstellung von Bachs harmonischer und kontrapunktischer Sprache von frühen Experimenten bis zu den Kühnheiten der Chromatischen Fantasie BWV 903. Ob nun die Choräle BWV 715 und 726 als „unausgegorene Experimente“, die Bach später wieder zurückgenommen hat, oder aber als Schritte auf dem Weg zu einer reifen Satztechnik zu sehen sind, könnte auf der Folie einer umfassenden Studie – dies sei als Hoffnung und Herausforderung an künftige Forschung ausgesprochen – beantwortet werden. Das von Hans-Joachim Schulze für Bachs frühe Chromatik beobachtete Muster ist in BWV 726 jedenfalls nicht präsent; auch wenn Schulze sich ebenfalls auf den emendierten NBA-Text stützt, bleibt seine Feststellung gültig, BWV 726 (zu ergänzen: und BWV 715) sei „prinzipiell nicht oder nicht mehr“ mit der simplen frühen Chromatik vergleichbar.⁵⁴

⁵² Billeter (wie Fußnote 49), S. 218.

⁵³ M. Jans, *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave*, in: *Towards Tonality. Collected Writings of the Orpheus Institute*, hrsg. von P. De-jans, Leuven 2007, S. 119–143; M. Jans, Modale „Harmonik“ – Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 167–188.

⁵⁴ H.-J. Schulze, *Die Handhabung der Chromatik in Bachs frühen Tastenwerken*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 70–86, hier S. 80; Zehnder (wie Fußnote 25), S. 519–521. Ein weiteres chronologisches Indiz bei Billeter (wie Fußnote 49) ist die Präsenz bzw. das Fehlen von rhetorischen Figuren. Ein so kontroverses Argument sollte meines Erachtens für die zeitliche Einordnung eines Werks nicht herangezogen werden.

5. Ein Seitenblick auf das Orgelbüchlein und auf den Bach-Choral

Die meisten Orgelbüchlein-Choräle sind – ebenso wie die Passaggio-Choräle – kleine Choralbearbeitungen; einige Detailbeziehungen sind in die voranstehenden Bemerkungen schon eingeflossen. In der Bach-Literatur werden für den im Orgelbüchlein vertretenen Typus zwei Wurzeln angesprochen: der Kantionalsatz und die Choralpartita. Die Anknüpfung an den Kantionalsatz (zu ergänzen: den Generalbaß-Satz) bleibt freilich meist ohne konkrete Vorbilder.⁵⁵ Doch scheinen gerade um 1710 „schlechte“ Choräle mit Variation beinahe eine Modeerscheinung gewesen zu sein: in den Drucken von Daniel Vetter (1709) und Johann Samuel Beyer (1716) folgen auf den Kantionalsatz jeweils eine oder mehrere einfache Variationen.⁵⁶ Veters Auffächerung der Akkorde in „gebrochener Art“ klinge, wie im Vorwort zu lesen ist, auf Spinnetten und Clavichorden „gar schöne“. Beyers Variationen versetzen die Melodiestimme beziehungsweise den Baß in schnellere Bewegung (zuerst Achtel, dann Sechzehntel); auch seine Variationstechnik ist unkompliziert, wobei Ziffern dazu auffordern, den zweistimmigen Satz akkordisch zu bereichern. Der Abstand zu den seit etwa 1690 in größerer Zahl publizierten Generalbaß-Choralen ist nicht allzu groß; als Hintergrund für die Passaggio-Choräle, für das Orgelbüchlein und wohl auch für den Bach-Choral müßten diese Choralbücher – eine Gattung zwischen Gesangbuch und Orgelmusik – intensiver ins Auge gefaßt werden. In Vorworten ist von Haus-Andachten die

⁵⁵ C. Wolff, *Zur Problematik der Chronologie und Stilentwicklung des Bachschen Frühwerkes, insbesondere zur musikalischen Vorgeschichte des Orgelbüchleins*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest [...] Leipzig 1985, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 449–455, hier S. 451–453. Das „ideale Vorbild des variierten Kantionalsatzes“ als Ausgangspunkt wird auch von Heinz-Harald Löhlein betont (*J. S. Bach. Orgelbüchlein. Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von H.-H. Löhlein, Documenta musicologica II/9, Vorwort, S. 11).

⁵⁶ D. Vetter, *Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit*, Leipzig 1709–1713 (Reprint Hildesheim 1985); zu Beyer siehe Fußnote 35. Auch in Norddeutschland gibt es vergleichbare Tendenzen: im *Choral-Buch* von Georg Bronner (Hamburg 1715, RISM B VIII/1, 1715⁰¹; Exemplar in D-Hs, MA 5) werden zu den Chorälen jeweils zwei verschiedene Bässe gesetzt, ein einfacherer und ein mit Achteln belebter; sogar ein Beispiel mit Sechzehnteln wird im Vorwort gezeigt (Notenbeispiel, auf fol. c2 folgend). Nicht fern von diesen Überlegungen ist auch Friedrich Erhard Niedts *Variation des Generalbasses*, die Klaus-Jürgen Sachs in seinen Ausführungen zum Orgelbüchlein herangezogen hat, siehe K.-J. Sachs, *Die „Anleitung..., auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen“ als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs*, in: AfMw 37 (1980), S. 135–154.

Rede; die dadurch zum Ausdruck kommende Choralfreudigkeit dürfte auch mit pietistischen Strömungen zu tun haben. Im genannten Weimarer Tabulaturbuch (vgl. Abschnitt 1) gibt es einen umfangreichen zweiten Teil mit der Überschrift „Neu-Hallische Gesänge“, der Lieder aus verschiedenen Auflagen der beiden Gesangbücher von Johann Anastasius Freylinghausen enthält (1704 und 1714).⁵⁷

Daniel Vetter verweist im Anschluß an seine Bemerkung über die Variation auf Johann Pachelbel, der „an etlichen Chorälen davon [von der Variation] eine Probe an das Licht gegeben“ habe. Damit spielt Vetter zweifellos auf die 1683 gedruckten *Musicalischen Sterbensgedanken* an, mithin auf seine Choralpartiten (der Druck ist verschollen, Variationen über Sterbelieder sind handschriftlich erhalten). Somit verknüpft Veters Aussage den „schlechten“ Choral mit der Tradition der Choralpartita. Auch dieser Typus der Variation über ein Kirchenlied ist eine relativ eng begrenzte Erscheinung, „eine weitgehend exklusive thüringische Angelegenheit“, die „von etwa 1680 bis etwa 1715“ zu beobachten ist.⁵⁸ Schon Fritz Dietrich hat die Motivverwandtschaften zwischen Partiten Pachelbels, Böhms und Bachs als Wurzeln für die Gestaltung der Orgelbüchlein-Choräle betrachtet.⁵⁹ Natürlich ist es reichlich spekulativ, den Passaggio-Choral als „schlechten“ Choral und den dazugehörigen Orgelbüchlein-Choral als *variatio* aufzufassen.⁶⁰ Doch ist die oben genannte Choralfreudigkeit als Dach für alle diese Phänomene wohl nicht von der Hand zu weisen.

Hat vielleicht auch die Herausbildung des Typus Bach-Choral mit der Zuwendung zum „schlechten“ Choral um 1710 zu tun? Der vierstimmige Satz zu Ende der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee“ (um 1713) oder der fünfstimmige Satz in „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ BWV 12 (Juni 1714)

⁵⁷ Eggebrecht (wie Fußnote 9), S. 116. Für den Gedankenaustausch zum Thema Pietismus bedanke ich mich bei Martin Geck. Seine Sicht des Orgelbüchlein-Zyklus als „integrales Kunstwerk“ macht deutlich, zu welcher Höhe Bach den „schlechten“ Choral im Orgelbüchlein geführt hat: M. Geck, *Bach – Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 545 f.

⁵⁸ P. Dirksen, *J. S. Bach und die Tradition der Choralpartita*, in: Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag, Dortmund 2009, S. 39–48.

⁵⁹ F. Dietrich, *Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, BJ 1929, S. 1–89; Zehnder (wie Fußnote 25), S. 515 f.

⁶⁰ Um den Fragenkreis ganz auszuschreiten, wären auch die in Generalbaßnotation aufgezeichneten Sätze im Anschluß an BWV 690, 695, 713, 734 und 736 mit zu bedenken. Hingewiesen sei zudem auf den Passaggio-Choral „Komm heiliger Geist, erfüll die Herzen“, der in US-NH LM 4843 mit „di Seb. Bach“ bezeichnet ist (NBA IV/10, S. 108).

könnten auf eine Vorliebe der Zeit antworten. Angesichts des genannten Passagen-Verbots in Weißenfels könnte man auch an Anweisungen der weltlichen oder geistlichen Obrigkeit denken.

6. Arnstadt oder Weimar?

Eine wichtige Feststellung vorweg: es steht außer Frage, daß Bach schon in Arnstadt die Gemeinde mit improvisierten Choralsätzen in der Weise begleitet hat, daß diese durch „fremde Töne perturbiret“ wurde. Siegbert Rampe hat in einem breit angelegten Exposé gezeigt, daß für das gottesdienstliche Orgelspiel und für das Renommé eines Orgelspielers des 18. Jahrhunderts grundsätzlich die Improvisation maßgeblich war.⁶¹ Gerade für so einfache satztechnische Aufgaben wie diese Choräle haben wir – wie auch noch heute – fast ausschließlich mit Improvisationen zu rechnen. Eine Aufzeichnung ist, wie wir gesehen haben, äußerst selten (eine Ausnahme macht lediglich Kauffmann, vgl. Abschnitt 1), die These, es handle sich dabei um Muster „für Anfänger und Lehrbegierige“⁶² deshalb sehr naheliegend. In den Generalbaß-Fassungen der Weimarer Handschrift *P 802* hat Bach offenbar seine seit einigen Jahren geübte Praxis für Schüler zu Papier gebracht.

Die Frage „Arnstadt oder Weimar?“ verliert unter dieser Prämisse ihre Spitze. Die Anknüpfung an Buttstett eröffnet grundsätzlich die Möglichkeit, die Generalbaß-Fassungen zu Ende der Arnstädter Zeit zu plazieren. Doch sind die Gedanken mehrfach zum Orgelbüchlein abgeschweift: die knappe Gestalt des kleinen Orgelchorals verbindet die beiden Typen. Der in der Geschichte der Orgel-Choralbearbeitung seltene Typus der kleinen Choralbearbeitung ist in Bachs Oeuvre vor 1708 kaum präsent; die große *varietas* der Neumeister-Choräle und weiterer früher Choralbearbeitungen läßt kaum an einen so kompakten Satz wie BWV 722a denken. Zudem gibt es in der Gruppe der Mühlhäuser Kantaten keinen einzigen „schlechten“ Choral. Die frühen Weimarer Jahre stellen für Bachs kompositorisches Schaffen eine Schwelle dar; die in den Abschnitten 5 und 6 formulierten Fragen bedürfen weiteren Forschens und Nachdenkens.

⁶¹ S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: Schütz-Jahrbuch 25 (2003), S. 7–70; 26 (2004), S. 155–204; 27 (2005), S. 53–127.

⁶² Quehl (wie Fußnote 45), Vorwort.

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

Von Rodolfo Zitellini (Fribourg)

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

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

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

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

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

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

Von der Sonate zur Fuge

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

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

Beispiel 1:

Synopse von Bononcinis und Bachs Fassung des Themas

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bononcini' and the bottom staff is labeled 'Bach'. Both staves are in G minor (one flat) and common time. The Bononcini version shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The Bach version shows a similar sequence but with a tertian leap in the third measure: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The Bach version also has a different ending: G6, F6, E6, D6, C6, B5, A5, G5.

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

⁴ Swale (wie Fußnote 2), S. 687.

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

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

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

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

Beispiel 2a: Bach



Beispiel 2b: Bononcini

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

Beispiel 3:

The image shows a musical score for Example 3, comparing two fugue themes. The top section is titled "Bononcini, T. 99-103" and features three staves: Violino I, Violino II, and Organo. The bottom section is titled "Bach, T. 18-21" and features a grand staff (treble and bass clefs). Both sections are in 3/4 time and B-flat major. The Bononcini theme starts with a half rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bach theme starts with a half rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Both themes exhibit a parallel third motion in the upper voices. The Bach section includes a "Ped." marking at the bottom.

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Siehe die Diskussion der Quellen weiter unten.

⁹ Williams (wie Fußnote 1), S. 171.

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

Das Schreiben einer Fuge über ein entlehntes Thema

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

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

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

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

¹¹ Swale (wie Fußnote 2), S. 689.

¹² Williams (wie Fußnote 1), S. 172.

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Williams (wie Fußnote 1), 174.

¹⁷ Ebenda.

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

BWV 574

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

P 247: Fuga

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

BWV 574 a

P 207: Fuga a 4. Voc

BWV 574 b

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

P 805: Fuga (J. G. Walther)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Tagliavini (wie Fußnote 10).

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

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

Giovanni Maria Bononcini's „Sonate“ op. 6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Insgesamt sind heute noch 14 Exemplare dieses Werks erhalten.

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

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

⁴² In der Diözesanbibliothek Münster.

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

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

⁴⁵ Williams (wie Fußnote 1), S. 201.

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Bacciagaluppi (wie Fußnote 44).

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

⁴⁹ Dok II, Nr. 620.

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

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

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

95 **Allegro**

Violino I

Violino II

Organo

6 p 6 f 6 # 6 6 5

99

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

103

6 5 p f b 6

106

6 b 6 6 b 6 7 6 7 6

110

7 6 5 6 6 5
 p f p f 6 5 6

114

5 6 # 6 b 6 p 6

118

f 6 6 # 6 6 5 p f 6

122

6 6 6 # 6 6 5 p f

