

Bach - Jahrbuch

52

1966

Städtische

**MZ** 8°

10

Landesbibliothek







Stm. Pro.-bd. 1. bei

# BACH-JÄHRBUCH

✓

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

52. Jahrgang 1966



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

VEREINSJAHR 1966



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 385

Geschäftsstelle 3 Hannover, Reitwallstraße 8

—  
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Baurat-Gerber-Straße 7

Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—  
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1966

Lizenz 420. 205-267-66. ES 13 B. H 2842.

III-18-2

## INHALT

	Seite
Friedrich Smend (Berlin), Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs.....	5
Ernst Arfken (Göttingen), Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins .....	41
Roger Bullivant (Sheffield), Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten .....	59
Karl Trötz Müller (Wien), Über einen „Fehler“ in der Matthäus-Passion .....	69
Erhard Franke (Leipzig), Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten .....	72
Karol Hlawiczka (Cieszyn, Polen), Die Herkunft der Polonaise-Melodie aus der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067).....	99
Karl Tittel (Herborn), Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Versuch zur Lösung von Autorschaftsproblemen .....	102
Peter Thalheimer (Stuttgart), Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach .....	138

## ABKÜRZUNGEN

- Am. B. = Amalienbibliothek (in der BB)
- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
- BB (Dahlem) = Bestände der BB, gegenwärtig in der Staatsbibliothek Berlin-Dahlem
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899
- BJ = Bach-Jahrbuch
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach*, Leipzig 1950
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs* in: BJ 1957
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1949ff.
- Ms. = Manuskript
- NBA = Neue Bach-Ausgabe
- NBG = Neue Bachgesellschaft (und deren Publikationen)
- SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873. Bd. II, Leipzig 1880
- TBSt 1, 2/3, 4/5 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. v. Walter Gerstenberg.  
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957  
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958  
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
- ZIMG = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft



## Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs

Von Friedrich Smend (Berlin)

### I

Arnold Schering hat in seinem Aufsatz *Job. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle*<sup>1</sup> wichtiges Material zur Entstehungsgeschichte der ältesten gedruckten Sammlungen von J. S. Bachs vierstimmigen Choralsätzen vorgelegt. Ich fasse zunächst die Ergebnisse dieser Studie zusammen, um einiges Material vermehrt.

Aus einem Brief Kirnbergers an Breitkopf vom 19. 6. 1777<sup>2</sup> erfahren wir: Friedrich Wilhelm Marpurg befand sich zu Beginn der 1760er Jahre, in Berlin lebend, in geldlich bedrängten Verhältnissen. Er bot dem Verleger Friedrich Wilhelm Birnstiel an, eine Sammlung vierstimmiger Choräle J. S. Bachs herauszugeben. Birnstiel ging darauf ein, und Marpurg erhielt „für Communication und Correctur für einen Choral 12 gr., machte den Bogen 4 Rthl.“.

Der Druck begann. Aber bevor der erste Teil vorlag, erhielt der Herausgeber – im Jahre 1763 – das Amt des königlichen Lotterie-Direktors und stellte die Arbeit an der Edition ein. Kirnberger fügt in dem erwähnten Brief hinzu: „wodurch Birnstiel genötigt wurde, den damals hier [in Berlin] noch gewesenen Hamburger Bach zu bitten, ihm die Folge zum ersten Theil zu geben, der es auch eingieng, ließ sich aber statt 12 gr. für einen Choral 1 rth. und 8 gr. bezahlen, daß also der Bogen 12 Rthl. zu stehen kam. Birnstiel endigte mit Angst und Noth den ersten Theil, und hatte nicht mehr Lust für diesen hohen Preiß den zweyten Theil fortzusetzen.“ So erschien zunächst nur Teil 1; er trägt folgenden Titel:

*Johann Sebastian Bachs | vierstimmige | Choralgesänge | gesammelt | von | Carl Philipp Emanuel Bach. | Erster Theil. | Berlin und Leipzig, | gedruckt und zu finden bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, Königl. privil. Buchdrucker, 1765*<sup>3</sup>.

Der Band (Quer. 8<sup>o</sup>) enthält auf 50 gezählten Seiten 100 numerierte Choräle in Notentypendruck. Angefügt ist auf zwei ungezählten Seiten ein Verzeichnis „Druckfehler“, den Chorälen vorangestellt auf zwei ebenfalls ungezählten Seiten folgende Vorrede:

Die Besorgung dieser Sammlung wurde mir von dem Herrn Verleger aufgetragen, nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren. Daher ist es geschehen, daß man vier Lieder hat eingerückt, welche nicht aus der Feder meines seeligen Vaters gekommen sind. Man findet diese vier Lieder unter der sechsten, funfzehnten, achtzehnten und ein und dreyßigsten Nummer. Die übrigen Lieder, so wohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seeligen Vater verfertigt, und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu

<sup>1</sup> B J 1918, S. 141–150.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 143–145.

<sup>3</sup> Über dem Impressum des Titelblattes eine Vignette in Kupferstich.

gefallen auf zwey Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige davon den Umfang gewisser Hälse überschreiten sollten: so kann man sie übersetzen. Bey den Stellen, wo der Baß so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeheth, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Oktav, und dieses tiefere Intervall nimmt man alsdenn, wenn der Baß den Tenor überschreitet. Der seelige Verfaßer hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen. Den Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Sätze unrichtig scheinen möchten, hat man da, wo es nöthig ist, die Fortschreitung der Stimmen durch einfache und doppelte schräge Striche deutlich angezeigt. Ich hoffe auch durch diese Sammlung vielen Nutzen und vieles Vergnügen zu stiften, ohne daß ich nöthig habe, zum Lobe der Harmonie dieser Lieder etwas anzufügen. Der seelige Verfaßer hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen. Diesen Nahmen werden die Kenner der Setzkunst gegenwärtiger Sammlung ebenfalls nicht versagen können, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Baßes, wodurch sich diese Choralgesänge vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachten. Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer läugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man, statt der steifen und pedantischen Contrapuncte, den Anfang mit Chorälen machet? Zum Beschluß kann ich den Liebhabern überhaupt von geistlichen Liedern melden, daß diese Sammlung ein vollständiges Choralbuch ausmachen wird. Es werden diesem Theile noch zweyen andere folgen, und alle zusammen über dreyhundert Lieder enthalten.

C. P. E. Bach.

Wir erfahren nicht genau, an welcher Stelle des Bandes Marpurgs Herausgebertätigkeit endet und die C. P. E. Bachs beginnt. Da aber die Nummer 31 noch zu den Stücken gehört, die als nicht von J. S. Bach stammend bezeichnet werden, kann die Grenze frühestens beim Beginn des nächsten Bogens, d. h. zwischen den Nummern 32 und 33 der Sammlung liegen.

Von dem Fortgang der Editionsarbeit berichtet Kirnberger in dem zitierten Brief vom 19. 6. 1777: „*Hierauf brachte er [Birnstiel] das Msct von Ihnen [Breitkopf], welches er vorgab für 30 Rthlr gekauft zu haben, verlangte von mir, ich sollte die Correctur besorgen, H. Bach war noch zugegen, ich schlug es ab, 1) um mit Hn. Bach keinen Verdruß zu bekommen, 2) weil das Manusc: sehr fehlerhaft war nicht Muth genug hatte, die Correctur über mich zu nehmen.*“

Der zweite Teil von Birnstiels Ausgabe erschien 1769 mit einem dem ersten Teil analogen Titelblatt, jedoch ohne Angabe eines Herausgebers. Der Band – ausgestattet wie sein Vorgänger – enthält 54 Seiten, wovon das Titelblatt stillschweigend als S. 51 und 52 gezählt, die folgenden Blätter als S. 53 bis 104 paginiert sind; er bietet wiederum 100 Choralsätze, von 101 bis 200 numeriert.

Kirnberger gibt in dem genannten Brief an Breitkopf von der Entstehung dieses Teiles 2 folgende Darstellung: „*H. Bach kam nach Hamburg, darauf überredte der H. Birnstiel den verstorbenen Agricola, welcher die Correctur des Zweyten Theils besorgte, aber verschiedene Fehler übersehen, dadurch bekam H. Bach Gelegenheit sich wegen des Ihm entgangenen Profites an Birnstiel zu rächen. ließ ein*

*Avertissement in die Hamburger Zeitung wegen des zweyten Theil einrücken, und beschuldigte es voller Fehler, auch so gar daß einige Choräle von seinem seel. Vater nicht wären, dieses bewürkte so einen Schaden für Birnstiel, daß seyn ganzer zweyter Theil Maculatur wurde.* – In der Tat läßt C. P. E. Bachs Verlautbarung an Schärfe der Kritik nichts zu wünschen übrig. Sie lautet<sup>4</sup>:

Nachricht für das Publicum

Es hat der Herr Birnstiel in Berlin kürzlich mit eben so vieler Dreistigkeit als Unwissenheit in der Musik den zweyten Theil von Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Choralgesängen, wovon ich der eigentliche Sammler bin, ohne mir das geringste davon wissen zu lassen, herausgegeben. Ich habe etwas davon angesehen, und eine große Menge von Fehlern von allerley Art darinnen gefunden. Der Verdruß und Eckel hielt mich ab, alles durchzugehen, weil ich zuletzt sogar Fehler fand, dergleichen ein Anfänger in der Composition nicht leicht machen wird. Ich bin im Stande, jedem, der es verlangt, die Fehler zu zeigen, und ihm mein Original dagegen zu halten. Da nun durch diese Ausgabe die Ehre des seligen großen Mannes, und meine eigene, als Sammler, aufs empfindlichste angegriffen worden ist: so erkläre ich hiemit öffentlich dem Publico meine Unschuld, und warne es aufs treueste, sich durch Anschaffung dieses zweyten Theiles nicht hintergehen zu lassen; alle Freunde meines seligen Vaters bitte ich besonders, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Art zu hindern, um so viel mehr, da diese Sammlung nunmehr ungleich mehr Schaden als Nutzen stiften muß, anstatt daß sie nach meiner ersten Absicht, als sein praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern, denen Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen hätte seyn können. Doch – wie reich sind wir nicht jetzo an Lehrbüchern ohne richtige Grundsätze und Muster!

Hamburg, den 29sten May, 1769.

C. P. E. Bach.

In einem Punkt irrte sich Kirnberger. Die „Nachricht für das Publicum“ macht dem Bande nicht den Vorwurf, unechte Sätze zu enthalten. Andererseits gab der Hamburger Bach trotz dieser – zweifellos ab irato verfaßten – Kritik offensichtlich die Hoffnung nicht auf, bei Birnstiel noch einmal ins Geschäft zu kommen. Schon am 21. 7. 1769, knapp zwei Monate nach seiner Zeitungsnachricht, schrieb er an Kirnberger<sup>5</sup>: *„Aus denselben Absichten, die Sie haben, wünsche ich eine vernünftige Ausgabe der Choräle von meinem seel. Vater: Ich bin zu allem bereit. Seyn Sie der Unterhändler. (1) muß der 2te Theil in angemerkten Erratis reine ausgemistet werden; (2) besorge ich den 3tten u. 4ten Theil und alles zusammen werden Sie mit Genauigkeit gütigst durchsehen; (3) muß allen 3 folgenden Theilen, so wie auf dem ersten mein Nahme stehen, alsdenn stehe ich für alles. Der Hauptpunkt ist dieser, daß ich voraus bezahlt werde.“*

C. P. E. Bach dachte also an eine Fortsetzung des Unternehmens mit Einschluß des zweiten Teiles, der jedoch ein Druckfehlerverzeichnis erhalten sollte, zudem ein neues Titelblatt, da das vorliegende keinen Herausgeber nannte. Zu einem neuen Geschäftsabschluß mit Birnstiel kam es nicht.

<sup>4</sup> *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartbeyischen Correspondenten*. Nr. 85. 30. May 1769.

<sup>5</sup> BJ 1918, S. 143.

Wie wir vermuten dürfen, scheiterte die Sache an der Forderung des pränumerando zu zahlenden Honorars.

Erst im Jahre 1777 erfahren wir wieder von dem Plan, J. S. Bachs Choräle zu edieren. Jetzt ist es Kirnberger, der die Sache betreibt. Im Unterschied von Marpurg und C. P. E. Bach will er kein Geschäft damit machen; ihm geht es nur um die Sache. Seine Schülerin, die Prinzessin Amalie von Preußen, hatte im Jahre 1771 das Manuskript des Hamburger Bach-Sohnes für 12 Friedrichsdor erworben und Kirnberger zur Verfügung gestellt. Dieser wandte sich am 10. 5. 1777 an Breitkopf in Leipzig<sup>6</sup>. In dem Brief heißt es: „*Ich habe die möglichen Choräle von J. Seb. Bach, welche ehemals der Herr Birnstiel in zwey Theilen aber sehr fehlerhaft herausgegeben und noch dazu 200 mehr also alles in allen über 400 Stück, welche meine Durchl. Prinzess vom H. Capellmeister Bach in Hamburg erhalten hat, und sie Ihm dafür auch bezahlet.*“ In einem Brief an das Leipziger Verlagshaus vom 7. 6. 1777<sup>7</sup> wiederholt er das Angebot und betont seine Uneigennützigkeit: „*aller Nutzen der daraus entstehen kann, soll Ihr eigener und nicht meiner seyn.*“ Es kam zur Verhandlung. Zugleich mit einem Brief vom 19. 6. 1777 sandte Kirnberger das Material zur Ansicht nach Leipzig, begleitet von einem Brief C. P. E. Bachs an Kirnberger, „*wobey wegen des Druckes seine Erinnerung mit folgen; ich versprach es Ihm, sie unter meiner Aufsicht und Correctur sämtl. mit beyden in Druck erschienenen Theilen von Birnstiel, als ein vollständiges Choralbuch in Druck zu geben*“.

Die Angelegenheit schien zunächst dadurch in ein neues Stadium einzutreten, daß Birnstiel zur Ostermesse 1778 in Leipzig erschien und gegenüber Breitkopf erklärte, daß er in diesem Sommer die von ihm begonnene Choralausgabe zu Ende führen werde. Dazu kam es nicht. Kirnbergers Verhandlungen mit Breitkopf zogen sich aber in die Länge. Der Verleger sandte das ihm zugegangene Material zunächst nach Berlin zurück und verstand sich erst zum Druck, als er das Manuskript zum Geschenk erhielt und Kirnberger nochmals auf jedes Honorar verzichtete. Dieser selbstlos um die Veröffentlichung der Choräle seines großen Meisters bemühte Mann sollte das Ziel seines Strebens nicht erleben; er starb am 27. Juli 1783.

Im folgenden Jahr begann das Erscheinen der so lange vorbereiteten Edition. Herausgeber war nunmehr C. P. E. Bach. Der Titel des ersten Teiles lautet:

*Johann Sebastian Bachs | vierstimmige | Choralgesänge. | Erster Theil.  
Leipzig, | bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1784*<sup>8</sup>.

Drei weitere Teile folgten mit analogen Titelblättern 1785, 1786 und 1787<sup>9</sup>. Die Sätze sind von 1 bis 370 nummeriert; da aber die Nummer 283 zweimal

<sup>6</sup> BJ 1918, S. 142.

<sup>7</sup> A. a. O., S. 142 f.

<sup>8</sup> In der Mitte des Titelblattes eine Vignette in Kupferstich.

<sup>9</sup> Die Titelblätter unterscheiden sich nicht nur durch Zählung und Jahresangabe, sondern auch durch die in der Mitte stehenden Vignetten.

auftritt, am Schluß des dritten und am Anfang des vierten Teiles, sind es im ganzen 371 Stücke. Am Ende steht ein alphabetisches „*Verzeichnis der Choräle 1sten, 2ten, 3ten und 4ten Theils*“. Dem Ganzen ist eine von C. P. E. Bach unterschriebene „*Vorrede*“ vorangestellt. Im wesentlichen ist sie eine Wiederholung der *Vorrede* von 1765. Statt der dort stehenden vier ersten Sätze heißt es jetzt:

Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen, und von den eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden. Vom Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den itzigen Herrn Verleger gekommen. Bey diesem neuen Drucke sind also auch die bey dem vorigen eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden, und die nun abgedruckten sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt, und eigentlich in vier Systemen für vier Singestimmen gesetzt.

Der letzte Satz der *Vorrede* lautet nunmehr:

Es werden diesem Theile noch drey andere folgen, und alle zusammen über dreyhundert Lieder enthalten.

Wie die Birnstielsche Ausgabe so ist auch diese Breitkopfsche in Notentypendruck hergestellt. Äußerlich betrachtet, unterscheidet sie sich von ihrer Vorgängerin in mehrfacher Beziehung. An die Stelle des Queroktavis ist das Quartformat getreten. Jeder Satz beginnt mit einer neuen Zeile, ein Prinzip, das bei Birnstiel nicht konsequent durchgeführt war. Die Verteilung der vier Stimmen auf die beiden Systeme (Sopran- und Baßschlüssel) ist übersichtlicher geordnet. In den Drucken von 1765 und 1769 stehen sehr häufig Sopran, Alt und Tenor im oberen System, der Baß unten; statt dessen finden wir in den 1784 bis 1787 gedruckten Sätzen (mit ganz wenigen Ausnahmen) die beiden Ober- und die beiden Unterstimmen jeweils auf einem der Systeme notiert. Wie bei Birnstiel so ist auch bei Breitkopf die ganze Sammlung durchpaginiert. Das erste und zweite Titelblatt sowie die zwei Seiten füllende *Vorrede* haben keine Seitenzählung. Das dritte und vierte Titelblatt sind (stillschweigend) als S. 109/110 und S. 165/166 in die Paginierung einbezogen. Der Notentext endet auf S. 213, das Register auf S. 218.

## II

Der Inhalt der sechs gedruckten Teile ist aus der beigefügten Tabelle A abzulesen. Die Sätze sind durch Wolfgang Schmieders Nummern (BWV) kenntlich gemacht<sup>10</sup>. Wie man sieht, treten 21 Choräle zweimal auf; einer sogar dreimal: 1765, 91 (= 1784, 85); 1786, 195; 1787, 304. Diejenigen

<sup>10</sup> In zwei Fällen weiche ich von Schmieders BWV-Nummern ab: 1786, 270 (nach Schmieder BWV 161,6) ist nicht identisch mit dem Schlußsatz der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“, sondern ein selbständiger Satz. — 1787, 315 (nach Schmieder BWV 282) bezeichne ich als BWV 95,1, da es (unter Weglassung des Instrumentalparts) der Vokalsatz aus dem Eingangsstück der Kantate „Christus der ist mein Leben“ ist.

Choräle, die aus verschollenen Kompositionen Bachs stammen, sind an den BWV-Nummern 250 bis 438 zu erkennen.

Die zu Bachs Sätzen gehörenden Texte sind mit wenigen Ausnahmen nicht angegeben. Diese Ausnahmen sind:

- 1769, 134: „Kyrie Gott Vater etc.“ – Bei Strophe 2: „Vers 2. Christe aller Welt Trost.“ – Bei Strophe 3: „Vers 3. Kyrie Gott heiliger Geist.“ (Ähnlich 1785, 132, jedoch ohne „Vers 2“ und „Vers 3“.)
- 1786, 197: „Christ ist erstanden.“ – Bei Strophe 2: „Wär er nicht erstanden.“ – Bei Strophe 3: „Alleluja.“
- 1786, 205: „Herr Gott dich loben wir.“ – Bei Takt 9: „Heilig ist Gott etc.“ – Bei Takt 11: „Heilig etc.“ – Bei Takt 18: „Du König etc.“ – Bei Takt 22: „Laß uns im Himmel haben Theil.“ – Bei Takt 42: „Auf dich hoffen wir.“
- 1786, 283: „Jesu meine Freude.“ – Unter Takt 1 steht die Notiz: „(Gute Nacht, V. 5.)“
- 1787, 304: „Wie schön leuchtet der Morgenstern.“ – Unter Takt 1 steht die Notiz: „Wie bin ich doch so herzlich froh etc.“ – Diese Notiz fehlt bei den Nummern: 1765, 91 (1784, 85) und 1786, 195.
- 1787, 315: „Christus der ist mein Leben.“ – Bei Takt 5 bis 11 stehen zwischen den Systemen die Worte: „Ster---ben ist“.

In den drei erstgenannten Fällen handelt es sich um Durchkomponierung der ausgedehnten Weisen; die Hinzufügung der Worte ergibt sich von selbst und soll hier nur zur Erleichterung im Gebrauch der Ausgabe dienen. Der 1787, 315 abgedruckte Satz ist (unter Fortlassung des Instrumentalparts) der gleichnamigen Kantate 95 entnommen. Die Zerdehnung des Anfangs der zweiten Choralzeile („Sterben“) entspricht dem Original. Ganz anders liegt es bei 1786, 283. Es ist der 7. Satz der gleichnamigen Motette (BWV 227), dessen Text lautet „Weg mit allen Schätzen“ (Str. 4 des Liedes von Johann Franck). „Gute Nacht, o Wesen“ ist die 5. Strophe desselben Liedes. Hier liegt also eine mehrfach fehlerhafte Notiz vor. Ob die Textangabe von 1787, 304 stimmt, läßt sich nicht feststellen, da das Werk, aus dem der Satz stammt, nicht erhalten ist.

Zu beachten ist die Setzung der Choralüberschriften. Vielfach erscheint sie völlig willkürlich. Häufig tritt dieselbe Melodie unter verschiedenen Bezeichnungen auf. Hierfür einige Beispiele:

Herzlich tut mich verlangen:

Originaltitel: 1765, 24 (1784, 21).

„O Haupt voll Blut und Wunden“: 1765, 79 (1784, 74); 1765, 86 (1784, 87); 1765, 88 (1784, 89); 1769, 102 (1785, 98); 1787, 344.

„Befiehl du deine Wege“: 1786, 270; 1787, 285; 1787, 366.

O Welt, ich muß dich lassen:

Originaltitel fehlt.

„O Welt, sieh hier dein Leben“: 1786, 275; 1787, 362; 1787, 365.

„In allen meinen Thaten“: 1765, 54 (1784, 50).

„Nun ruhen alle Wälder“: 1765, 65 (1784, 62); 1769, 107 (1785, 103); 1769, 120 (1785, 117); 1787, 288; 1787, 354.

Die Willkürlichkeit in der Wahl der Überschriften geht auch daraus hervor, daß, wenn schon der Originaltitel der Melodie unberücksichtigt bleibt, die Überschrift häufig auch nicht dem Textanfang des Liedes, dem der originale Wortlaut des Satzes entnommen ist, entspricht:

Zu 1787, 344 (BWV 248,5) gehört Strophe 5 von „Wie soll ich dich empfangen“. Der Satz ist überschrieben „O Haupt voll Blut und Wunden“.

Zu 1765, 54 (BWV 244, 44) und 1765, 65 (BWV 245, 15) gehört Strophe 3, bzw. 3 und 4 von „O Welt, sieh hier dein Leben“. Der erste der Sätze ist überschrieben „In allen meinen Thaten“, der zweite „Nun ruhen alle Wälder“.

Beispiele dieser Art ließen sich in sehr großer Zahl anführen. Es kommt jedoch ein weiteres hinzu, daß nämlich verschiedene Choralweisen unter der gleichen Überschrift erscheinen. Unter „Befiehl du deine Wege“ stehen nicht nur Sätze zur Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ (s. o.), sondern 1787, 339 auch ein Satz zu „Lobet Gott, unsern Herren“ (Barth. Gesius. 1603). – Die Überschrift „In allen meinen Thaten“ steht nicht nur über Sätzen zu „O Welt, ich muß dich lassen“ (s. o.), sondern 1769, 145 (1785, 140) auch bei der zu diesem Text gehörenden Originalweise von 1679. Das Auftreten von Dubletten ist in vielen Fällen wohl darauf zurückzuführen, daß derselbe Satz unter verschiedenen Überschriften steht und daher die Identität nicht bemerkt wurde.

{ 1765, 10 (1784, 9): „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“.

{ 1787, 360: „Du Lebensfürst Herr Jesu Christ“.

{ 1765, 26 (1784, 23): „Zeuch ein zu deinen Thoren“.

{ 1765, 87 (1784, 88): „Helft mir Gottes Güte preisen“.

Beispielen dieser Art stehen jedoch andere gegenüber, bei denen der gleiche Satz mehrfach unter der gleichen Überschrift auftritt.

Soweit die Werke Bachs, aus denen diese Sätze stammen, erhalten sind, können wir feststellen: Einige, nicht sehr viele, der Choräle sind gegenüber den Originalen transponiert. (Sie sind in den Anmerkungen zu Tabelle A kenntlich gemacht.) C. P. E. Bach sagt in den Vorreden zu beiden Ausgaben über die Tonsätze: „Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige davon den Umfang gewisser Hälse überschreiten sollten: so kann man sie übersetzen.“ Hieraus darf man schließen: Der Herausgeber war sich dessen nicht bewußt, daß hier und da schon Transponierungen vorgenommen waren; er glaubte vielmehr, sich stets an die Originaltonarten gehalten zu haben.

Auch andere Abweichungen von den Kompositionen seines Vaters scheint C. P. E. Bach nicht bemerkt zu haben. 1765, 49 (1784, 45) erscheint der Schlußchoral aus dem Ersten Teil des Weihnachts-Oratoriums (BWV 248,9) ohne die Zwischenspiele und das Nachspiel. Ähnlich liegt es 1787,

315 (BWV 95,1); 1787, 336 (BWV 24,6); 1787, 343 (BWV 248,27) und 1787, 367 (BWV 248,42). – Der Schlußchoral der Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ist 1769, 185 (1785, 179) gegenüber dem Original in halb so großen Notenwerten wiedergegeben.

In der Vorrede von 1765 hatte C. P. E. Bach gesagt, daß auf den Bogen der Birnstielschen Ausgabe, die schon vor Beginn seiner Herausgeberrätigkeit gedruckt vorlagen, vier Choräle abgedruckt waren, die nicht von seinem Vater stammten. Dies sind: 1765, 6: „Ich hebe meine Augen auf“, 1765, 15: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“, 1765, 18: „O Traurigkeit, o Herzeleid“, 1765, 31: „Gott hat das Evangelium“.

Diese zweifellos nicht echten Sätze hat C. P. E. Bach beim Neudruck von Teil 1 im Jahre 1784 fortgelassen. In der Vorrede zu dieser Neuauflage drückt er sich allgemeiner aus: „*Bey diesem neuen Drucke sind . . . die bey dem vorigen eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden.*“ Selbstverständlich bezieht sich dies auf die genannten vier Nummern. Aber auch aus Birnstiels Teil 2 (1769) fehlt im Neudruck (1785) ein Choral: 1769, 168: „Da Jesus an dem Creutze stund“.

Im Unterschied von den aus dem Druck von 1765 ausgeschiedenen ist es bei diesem schönen phrygischen Satz nicht evident, daß er unecht ist. Die Führung der Mittelstimmen und des Basses entsprechen dem Stil J. S. Bachs ebenso wie die Behandlung der Kirchentonalart. Bei der mangelhaften Sorgfalt, die beim Nachdruck der Birnstielschen Ausgabe obwaltete und von der noch zu sprechen sein wird, halte ich für möglich, daß in unserm Fall ein Originalsatz J. S. Bachs beiseite blieb:

#### Da Jesus an dem Creutze stund



Ein eigenartiges Bild bietet die Choralsammlung im ganzen und in ihren einzelnen Teilen in bezug auf die Ordnung der Sätze. Hier ist keinerlei Prinzip feststellbar. Gelegentlich z. B. stehen Sätze aus den Passionen (BWV 244 und 245) oder dem Weihnachts-Oratorium (BWV 248) relativ dicht nebeneinander; andere aus denselben Werken aber finden sich an weit davon entfernten Stellen der Sammlungen. Von Interesse ist es jedoch zu beobachten, daß C. P. E. Bach bei dem Wiederabdruck der Edition Birnstiels Umstellungen vorgenommen hat. Ich wähle als Beispiel den Übergang von 1765 zu 1784. Aus der Streichung der vier genannten Nummern ergab sich 1784 von selbst eine andere Nummernfolge. Dabei aber blieb es nicht; es fanden, wie gesagt, Umstellungen statt. Die erste begegnet uns nach 1765, 10 (1784, 9):

1765	BWV	1784	BWV
10	248,12	9	248,12
11	41,6	10	38,6
12	65,2	11	41,6
13	33,6	12	65,2
14	38,6	13	33,6

Diese Umordnung – das kann man erkennen – ist sorgfältig überlegt und hängt mit der Verteilung des Stoffes auf Recto- und Verso-Seiten der Blätter zusammen. In beiden Ausgaben wurden die Choräle so gedruckt, daß innerhalb eines Satzes nicht umgeblättert werden mußte. Wäre in unserer Gruppe die Reihenfolge von 1765 beim Neudruck beibehalten worden, so hätte 1784 der Anfang von BWV 33,6 am Fuß der (Recto-)Seite 7, die Fortsetzung am Kopf der (Verso-)Seite 8 gestanden.

Bei der weiteren Redaktion seiner Vorlage entfernt sich der Herausgeber immer stärker von dem Erstdruck, wobei typographische Gründe bald keine Rolle mehr spielen. Die ursprüngliche Satzfolge 1765, 37 bis 40 hätte beim Neudruck völlig unverändert bleiben können, ohne die Benutzung (etwa durch Umblättern mitten im Satz) zu beeinträchtigen. Im letzten Viertel des Teiles 1 (1784) hat sich C. P. E. Bach, was die Ordnung des Stoffes angeht, von dem Druck des Jahres 1765 recht unabhängig gemacht. – Ähnlich verfuhr der Herausgeber 1785 gegenüber dem Druck von 1769. Die Tabelle A gibt hiervon ein Bild.

Hiermit sind wir bei der Herausgeberebetätigkeit C. P. E. Bachs angelangt. In der Vorrede von 1784 sagt er, er habe die gedruckte vorliegende Sammlung „*nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von den eingeschlichenen Fehlern gereinigt*“. Mit der Genauigkeit, deren er sich rühmt, ist es indessen nicht weit her gewesen. Nur eine einzige der in Birnstiels Ausgabe auftretenden Dubletten (1769, 190 = 1765, 68) hat er als solche erkannt und

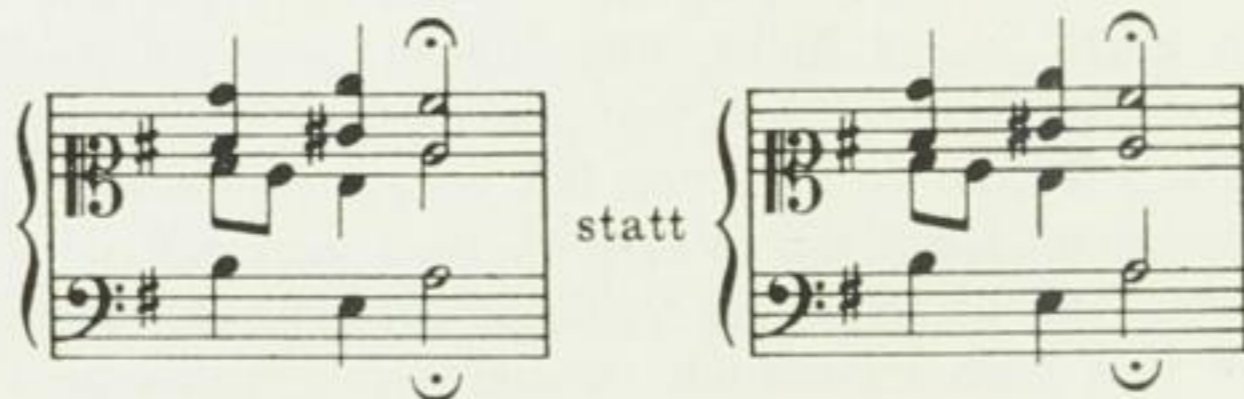
gelöscht; demgegenüber hat er im dritten und vierten Teil zahlreiche neue Dubletten aufgenommen. Dem Druck von 1765 hatte C. P. E. Bach ein Fehlerverzeichnis beigelegt, in dem 59 Druckfehler berichtigt wurden. Nicht einmal sämtliche hier genannten Errata sind 1784 richtiggestellt. Nach der vernichtenden Kritik, die der Hamburger Bach dem zweiten Teil Birnstiels hatte zuteil werden lassen, erwarten wir bei dessen Neudruck (1785) tiefgreifende Revisionen. Gewiß ist hier mancherlei geändert; von der dabei aufgewandten Sorgfalt ist aber nicht viel Rühmens zu machen. Hierfür einige Beispiele:

Gelegentlich handelt es sich um Flüchtigkeitsfehler, die man auf den ersten Blick erkennen kann. Dies ist z. B. der Fall bei dem Satz 1785, 172 „Sey gegrüßet Jesu gütig“ (BWV 410), bei dem versehentlich drei  $\flat$  vorgezeichnet sind; der Erstdruck 1769, 177 bietet korrekt nur zwei  $\flat$ . – Viel schwerer wiegen Eingriffe in den Notentext. 1769, 142 (BWV 64,8), überschrieben „Jesu meine Freude“, bietet den Takt 3 des Abgesanges korrekt:

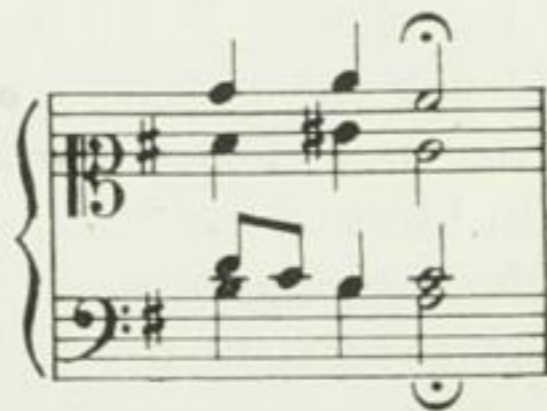


1785, 138 macht aus dem *ais* des Tenors ein *a*.

1769, 143 (BWV 248,33), überschrieben „Warum solt ich mich denn grämen“, enthält in Takt 10 einen geringfügigen Fehler. Der Takt lautet hier:



1785, 139 sieht derselbe Takt folgendermaßen aus:



In demselben Satz (BWV 248,33) lautet Takt 2 im Erstdruck 1769, 143 korrekt:



Der Nachdruck 1785, 139 macht daraus:



Fälle von Verfälschungen dieser Art lassen sich in großer Zahl anführen. Häufig handelt es sich dabei, wie in den hier genannten Beispielen, um Sätze aus Werken J. S. Bachs, deren Originalmanuskripte C. P. E. Bach besaß. Man erkennt, daß der Hamburger Bach bei der angeblich „mit vieler Sorgfalt“ vorgenommenen Revision der Drucke Birnstiels die ihm unmittelbar zur Verfügung stehenden authentischen Quellen nicht zu Rate gezogen hat.

Damit erhebt sich die Frage, wie sich die in C. P. E. Bachs Besitz befindliche Choralsammlung generell zu dem großen Bestande von eigenhändigen Handschriften seines Vaters verhielt, die in seiner Bibliothek standen. Hierzu zunächst eine Vorbemerkung: Auch die vierteilige Edition 1784 bis 1787 ist nicht vollständig. Wir besitzen vielmehr 54 hierher gehörige vierstimmige Choräle J. S. Bachs, die in der Breitkopfschen Ausgabe fehlen. Hiervon gehören 15 Sätze zu Kompositionen, von denen C. P. E. Bach Eigentümer der Originalhandschriften war. Sein Sammelmanuskript von Chorälen seines Vaters ist also offensichtlich nicht so entstanden, daß er die bei ihm befindlichen Werke J. S. Bachs ausschöpfte. Ein Beweis dafür ist auch in folgendem zu sehen: Der Hamburger Bach besaß die Originalpartituren sowohl zum Weihnachts-Oratorium wie zur Johannes-Passion. Aus dem Oratorium fehlen in seiner Ausgabe die Sätze „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“ (BWV 248,17) und „Dies hat er alles uns getan“ (BWV 248,28), aus der Passion der Choral „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich“ (BWV 245,9). Wäre C. P. E. Bach zum Zweck der Herstellung einer Sammlung der Choräle seines großen Vaters die bei ihm vorhandenen echten Handschriften durchgegangen, so hätte er diese Stücke nicht übersehen können.

### III

Mit dem zuletzt Dargestellten berührten wir bereits ein Problem von besonderer Dringlichkeit, die Frage nämlich, nach was für handschriftlichen Vorlagen unsere Drucke hergestellt sein mögen. Charles Sanford Terry ist

als erster und bisher als einziger dieser Frage nachgegangen<sup>11</sup>. Er glaubte, in dem Manuskript der Berliner Staatsbibliothek *Mus.Ms. Bach P 831* die unmittelbare Vorlage zu den Drucken Berlin: Birnstiel 1765 und 1769 entdeckt zu haben. Handschrift und Drucke decken sich, was den Bestand an Sätzen angeht, genau. Darüber hinaus führt Terry zum Beweise seiner These vier Argumente an:

1. Der Handschrift fehlt das Verzeichnis der „Druckfehler“.
2. Die „Vorrede“ ist in der Handschrift auf anderem Papier geschrieben als die Choräle, ist also nachträglich hinzugefügt.
3. In einer großen Anzahl von Fällen enthält das Manuskript die richtigen Lesarten, während Birnstiels Druck im Context Fehler bietet, die erst im Verzeichnis der Errata richtiggestellt sind.
4. Die Reihenfolge der Sätze und ihre Numerierung stimmt zwar im ganzen überein, in zwei Fällen weichen jedoch die Zeugen hierin voneinander ab:

Überschrift	P 831	Birnstiel
Puer natus in Bethlehem	11	1765,12
Jesu, nun sey gepreiset	12	1765,11
Liebster Jesu wir sind hier	137	1769,138
Gott der Vater wohn uns bey	138	1769,137

Aus all dem soll die Priorität der Handschrift hervorgehen, sogar bewiesen werden, daß *P 831* die Vorlage für die Edition gewesen ist. Keins der Argumente ist stichhaltig. Im Gegenteil, es läßt sich beweisen, daß *P 831* eine unmittelbare Kopie des der Berliner Staatsbibliothek gehörenden Exemplars von Birnstiels Ausgabe Kb 59 (*Mus. o. 9450*) ist<sup>12</sup>. In diesem Bande sind zahlreiche Errata im Context entsprechend dem Verzeichnis der „Druckfehler“ berichtigt, jedoch nicht alle. *P 831* bietet die in dem genannten Exemplar berichtigten Lesarten korrekt; ist in Kb 59 im Context der im Druckfehlerverzeichnis notierte Irrtum stehengeblieben, so findet sich in *P 831* die gleiche fehlerhafte Lesart. Der Schreiber der Handschrift war also, ohne den Sachverhalt genau überprüft zu haben, der Meinung, alle Druckfehler seien berichtigt, und verzichtete daher auf das Fehlerverzeichnis. – Die Vertauschung der Nummern 12/11 und 138/137 nahm der Kopist aus demselben Grunde vor, der uns bei ähnlichen Fällen begegnet ist, als von dem Neudruck der Birnstielschen Ausgabe bei Breitkopf die Rede war. Die Notwendigkeit, innerhalb eines Satzes umzublättern, sollte vermieden werden.

<sup>11</sup> *The Four-Part Chorals of J. S. Bach*. Oxford University Press 1929, S. IV f.

<sup>12</sup> Für die Zugänglichmachung gerade dieses Exemplares bin ich der Deutschen Staatsbibliothek Berlin zu großem Dank verpflichtet.

Der entscheidende Fehler Terrys liegt jedoch in seiner Annahme, Marburg habe bei seinem Ausscheiden aus der Arbeit dem Verleger sein Manuskript überlassen, so daß Birnstiel auch 1769 noch davon habe Gebrauch machen können. Dem widersprechen die Aussagen Kirnbergers, wonach Marburg „für *Communication und Correctur für einen Choral 12 gr.*“ erhielt, d. h. auch die Bereitstellung des Materials satzweise honoriert bekam. Dem entspricht, wie wiederum Kirnberger mitteilt, daß sich Birnstiel danach genötigt sah, C. P. E. Bach „zu bitten, ihm die Folge zum ersten Theil zu geben“. Es handelt sich also schon bei dem Druck von 1765 um zwei verschiedene Manuskripte. Ein drittes aber kam hinzu – auch dies wissen wir aus Kirnbergers Briefen –, als Birnstiel den zweiten Teil seiner Ausgabe vorbereitete; diesmal hatte der Verleger selber eine handschriftliche Sammlung von Chorälen Bachs besorgt.

Über das von Birnstiel benutzte Material hinaus aber besaß C. P. E. Bach eine umfassendere Sammlung. In seiner „*Nachricht für das Publicum*“ vom 29. Mai 1769 sagt er, er sei „*der eigentliche Sammler*“, d. h., er betrachtete die Sammlung von Chorälen seines Vaters als sein Eigentum und wollte daher dem Berliner Drucker und Verleger das Publikationsrecht streitig machen. Diese Sammlung erwähnt C. P. E. Bach mehrfach. Am Schluß der Vorrede von 1765 kündigt er „*zween andere*“ Teile der Edition an und sagt, daß „*alle zusammen über dreyhundert Lieder enthalten*“ sollen. In dem Brief an Kirnberger vom 21. 7. 1769 spricht er von einem „*3ten und 4ten Theil*“ als Fortsetzung von Birnstiels Edition, und Kirnberger – inzwischen in den Besitz von C. P. E. Bachs Manuskript gelangt – nennt in dem Brief an Breitkopf vom 10. 5. 1777 als Gesamtzahl der zu publizierenden Choräle „*über 400 Stück*“. C. P. E. Bach hat also nach 1765 seine Sammlertätigkeit fortgesetzt. Als deren Ertrag liegen uns die beiden letzten Teile der Breitkopfschen Ausgabe (1786 und 1787) vor. Hierin stehen zusammen mit den beiden Teilen von 1784 und 1785 jedoch weniger als 400 Choräle. Nach Abzug der mehrfach abgedruckten sind es 348 verschiedene Sätze. Die wichtigste Frage lautet also jetzt: Was läßt sich über die Entstehung und die Vorlagen der Drucke von 1786 und 1787 in Erfahrung bringen?

Einen entscheidenden Beitrag zu ihrer Beantwortung erhalten wir durch die Handschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig *Ms. R 18*. Das Manuskript wird in dem Katalog *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*<sup>13</sup> (S. 51f.) ausführlich beschrieben. Diese Beschreibung sei hier durch folgende Angaben ergänzt:

1. Auf das Titelblatt (Rückseite leer) folgen 51 Blätter, paginiert 1 bis 102. – Der Notentext beginnt auf S. 1 und endet in der Mitte von S. 81. – S. 81 (untere Hälfte) ist mit zweimal 4 Systemen rastriert; rastriert sind ebenfalls

<sup>13</sup> Bearbeitet von Peter Krause. *Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*. 1964. – Einzelne Irrtümer der Beschreibung von *R 18* berichtige ich stillschweigend. – Für die Zugänglichmachung der Handschrift sage ich der Bibliothek meinen herzlichen Dank.

2. Bach-Jahrbuch

die Seiten 82 bis 96, und zwar mit je viermal 4 Systemen. – S. 97/98 enthält den Anfang, S. 101 den Schluß des Registers. S. 99 und 100 sowie S. 102 sind leer.

2. Die Choräle sind auf 4 Systemen mit den zugehörigen Schlüsseln notiert.

3. Die Sätze sind römisch numeriert. Die Nummernfolge zeigt nachträgliche Fehlerberichtigungen:

XIV bis XVII hieß ursprünglich XIII bis XVI;  
CXXIIX bis CXXXI hieß ursprünglich CXXIX bis CXXXII;  
CXL bis CXLIX hieß ursprünglich CXLI bis CL.

Diese Korrekturen sind erst nach Anfertigung des Registers vorgenommen worden, da das Register auf die unkorrigierten Nummern verweist. – (Bei den Satzangaben werde ich mich, wie der Leipziger Katalog, auf die korrigierten Nummern beziehen.)

4. Die Sätze Nr. I und XII enthalten eine (nachträgliche ?) Bezifferung.

5. Bei den Sätzen Nr. II, CVII und CXVI finden sich (einwandfrei späte) Notizen, die unberücksichtigt bleiben müssen.

Überblickt man die in *R 18* vorliegende Sammlung, so stellt man fest: Was zur Charakterisierung der Drucke und ihrer einzelnen Teile gesagt wurde, gilt weitgehend auch für den Inhalt der Handschrift. Wir begegnen nicht nur Chorälen aus erhaltenen Werken Bachs, sondern auch aus verschollenen Kompositionen. – Auch in der Handschrift *R 18* finden sich Dubletten: 1 = 100; 119 = 134. – Die Choräle sind nicht textiert. – Die den Sätzen gegebenen Überschriften sind oft völlig willkürlich gewählt, und zwar in der gleichen Weise wie in den Drucken. Hierfür einige Beispiele:

Es ist das Heil uns kommen her:

Originaltitel: 70.

„Sey Lob und Ehr dem höchsten Guth“: 1, 100.

O Welt, ich muß dich lassen:

Originaltitel fehlt.

„O Welt sieh hier dein Leben“: 57, 138, 141.

„Nun ruhen alle Wälder“: 66, 108.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist:

Originaltitel: 134.

„Du Lebens Fürst Herr Jesu Christ“: 119.

Auch darin stimmt das Manuskript mit den Drucken überein, daß Sätze als vierstimmig schlicht abgesungene Choräle auftreten, die in Bachs Originalwerken mit selbständigem Instrumentalpart ausgestattet sind, der hier fortgelassen ist. Mit Birnstiels Teil 1 (1765) hat die Handschrift *R 18* auch dies gemeinsam, daß darin Sätze auftauchen, die offensichtlich nicht aus J. S. Bachs Feder stammen. Dies sind:

- 38: „Denket doch ihr Menschen-Kinder“,  
 50: „Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein Gunst“,  
 69: „Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ“,  
 113: „O Gott du frommer Gott“.

Wie die Drucke so läßt auch die Handschrift in bezug auf die Ordnung der Sätze jegliches Prinzip vermissen; die Choräle scheinen völlig willkürlich oder zufällig aneinandergereiht zu sein. In diesem Punkt zeigt sich jedoch die allernächste Verwandtschaft zwischen *R 18* und den Drucken. Dies läßt sich an der dieser Arbeit beigefügten Tabelle B ablesen. Spalte 1 und 2 enthalten die Angabe der Seite und die Nummer jedes Satzes in *R 18*, Spalte 3 die BWV-Nummer. In den sechs nächsten Spalten findet man den Nachweis, ob und an welcher Stelle der Satz innerhalb der Drucke zu finden ist.

Auf den ersten Blick ist klar, daß zwischen *R 18* und den Drucken von 1786 und 1787 engste Beziehungen bestehen. In drei Abschnitten von Breitkopfs Teil 3 und 4 ist ein auffallender Parallelismus zwischen Druck und Handschrift festzustellen:

- Teil 3 (1786), 248–280 entspricht *R 18*, 1–59,  
 Teil 4 (1787), 283–312 entspricht *R 18*, 60–93,  
 Teil 4 (1787), 348–370 entspricht *R 18*, 97–149.

In diesen Satzgruppen können die beiden Quellen nicht unabhängig voneinander entstanden sein; es muß ein Abhängigkeitsverhältnis vorliegen. Dann aber gehört die Priorität eindeutig der Handschrift. Sie bietet die Choräle in der Originalnotation auf vier Systemen, die, wie C. P. E. Bach in beiden Vorreden (1765 und 1784) sagt, im Druck „den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwey Systeme gebracht“ worden sind.

Da kein Zweifel daran bestehen kann, daß mit *R 18* eine der handschriftlichen Vorlagen für 1786 und 1787 zutage gekommen ist, das Manuskript andererseits umfangreicher ist als die ihm in den Drucken entsprechenden Abschnitte, fragen wir zunächst, nach welchen Gesichtspunkten der Redaktor der Drucke den von ihm aus *R 18* übernommenen Stoff ausgewählt hat. Hier stellt sich heraus: Fortgefallen sind:

1. Die vier schon genannten wohl fraglos unechten Sätze.
2. Choräle, die schon in einem der Birnstielschen Teile gedruckt waren; die Aufnahme von Dubletten sollte vermieden werden. Dies ist in der Regel auch gelungen, jedoch nicht ausnahmslos. So ist die eine der beiden in *R 18* stehenden Dubletten an beiden Stellen übernommen worden:

$$R 18,1 = 1786, 248 / R 18,100 = 1787, 353.$$

Bei den übrigen als Dubletten übernommenen Sätzen ist das Versehen darauf zurückzuführen, daß zwar derselbe Choralatz vorliegt, jedoch meist unter verschiedener Überschrift erscheint:

$$R 18,11 = 1786, 254: „Weg mein Hertz mit den Gedanken“  
 (1786, 282: „Freu dich sehr o meine Seele“).$$

- R 18,18* = 1786, 256: „Jesu deine tiefen Wunden“ (B)  
(1765, 66 u. 1784, 63: „Freu dich sehr, o meine Seele“  
[G]).
- R 18,20* = 1786, 259: „Verleih uns Frieden gnädiglich“  
(1765, 97 u. 1784, 91: gleiche Überschrift).
- R 18,83* = 1787, 294: „O Jesu Christ mein's Lebens Licht“  
(1786, 236: „O Jesu du mein Bräutigam“).
- R 18,101* = 1787, 352: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“  
| (1787, 312: „Allein Gott in der Höh sey Ehr“).
- R 18,119* = 1787, 360: „Du Lebensfürst Herr Jesu Christ“  
(1765, 10 u. 1784, 9: „Ermuntre dich, mein schwacher  
Geist“).

Wir vergleichen hiermit C. P. E. Bachs Vorgehen beim Neudruck der Birnstielschen Ausgabe. Auch hierbei war es sein Bemühen, Dubletten zu vermeiden. Der Choral 1765, 68 ist identisch mit 1769, 190; er erscheint in der Breitkopfschen Ausgabe nur einmal (1784, 64). Aber auch bei dem Neudruck sind Dubletten versehentlich stehengeblieben. Auch hier ist gelegentlich die Verschiedenheit der Überschriften bei Gleichheit des Satzes Anlaß zu dem Irrtum gewesen. Als Beispiel nenne ich:

- { 1769, 104 = 1785, 100: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ“.  
{ 1769, 130 = | 1785, 126: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“.

Ein hierher gehöriger Einzelfall ist besonders hervorzuheben: *R 18,148* „Liebster Gott wenn werd ich sterben“. Der Choral wurde aus der Handschrift nicht in den Druck von 1787 übernommen, weil er als Dublette zu *R 18,88* (BWV 8,6) betrachtet wurde.

Fortgefallen sind bei der Übernahme aus *R 18* in die Drucke von 1786 und 1787:

3. Zahlreiche Sätze, die in Bachs Original mit selbständigem Instrumentalpart ausgestattet sind, in *R 18* aber als schlicht abgesungene Choräle auftreten. Sie sind in der letzten Spalte der Tabelle B kenntlich gemacht. – Auch dies Prinzip ist nicht konsequent durchgeführt; eine Ausnahme ist:

*R 18,146* = 1787, 367 (BWV 248,42).

Wieder vergleichen wir die nicht aus *R 18* stammenden Sätze der Editionen. Auch hier finden wir Choräle, die in diesem Sinne dem Original gegenüber verstümmelt sind. Ich nannte sie schon im Abschnitt II dieser Arbeit.

4. Zwei Einzelstücke, die ebenfalls als verstümmelt oder unvollständig anzusehen sind:

*R 18,32* = BWV 227,3. Das Original ist fünfstimmig; in der Handschrift fehlt Sopran II.

*R 18,79* = BWV 66,6. Es ist nur die dritte Strophe des Liedes „Christ ist erstanden“.



5. Der ohne Überschrift aufgezeichnete Satz *R 18,95*. Er ist der bei Schemelli stehenden Vertonung von „Auf, auf, mein Herz mit Freuden“ (BWV 441) nächstverwandt, gehört also nicht zu den „Choralgesängen“ im eigentlichen Sinn.

Zeigt sich an diesen Fortlassungen von Sätzen – trotz einiger Versehen – eine gute Kenntnis von Bachs Werken auf seiten des Redaktors der Drucke von 1786 und 1787, so muß es als bloße Flüchtigkeit betrachtet werden, daß er *R 18,120* (BWV 248,17) und *R 18,123* (BWV 248,28) nicht in seine Edition übernommen hat.

Aus dem bisher Dargestellten erkennt man: Die Aufgabe des Herausgebers von Breitkopfs Teil 3 und 4 bestand darin, aus dem Manuskript *R 18* Choralsätze auszuwählen und sie einer schon vorhandenen Sammlung solcher Sätze einzufügen. Dabei ist zutage gekommen, daß bei dieser Redaktionsarbeit weitgehend dieselbe Methode angewandt worden ist wie bei der Herstellung der Neudrucke nach Birnstiels ersten beiden Teilen. Wir gehen einen Schritt weiter und betrachten die Ordnung des Materials in *R 18*, verglichen mit der der Drucke von 1786 und 1787. In den Anfangsabschnitten von 1786 und 1787 wird die Reihenfolge der Choräle, wie sie sich in *R 18* findet, annähernd genau beibehalten. Nur gelegentlich findet man Umstellungen, z. B.:

<i>R 18</i>	1786	BWV
7	252	362
8	—	28,6
9	251	345
10	253	77,6

Unter Beibehaltung der in *R 18* vorliegenden Satzfolge hätte in Breitkopfs Teil 3 (1786) der ausgedehnte Choral BWV 362 „Jesu nun sey gepreiset“ mit seiner ersten Hälfte am Fuß der (Recto-)Seite 145, mit der zweiten Hälfte am Kopf der (Verso-)Seite 146 gestanden. Es ist der uns bekannte Fall: Die Umstellung erfolgt, um das Umblättern während eines Satzes zu vermeiden. Die Parallele zwischen der Herstellung der Neudrucke und der Übernahme von Chorälen aus *R 18* in die Teile von 1786 und 1787 geht noch weiter: wie damals nur zu Beginn der Drucke von 1784 und 1785 die Satzfolge aus Birnstiels Edition, wenn nicht erkennbare Gründe vorlagen, beibehalten wurde, später aber die Neudrucke sich immer weiter von den Erstdrucken entfernten, so auch bei der Übernahme von Sätzen aus *R 18* in die Drucke von 1786 und 1787. Ich kann es dem Leser überlassen, dies aus Tabelle B festzustellen.

Schließlich richten wir unser Augenmerk auf die Satzüberschriften in der Handschrift und in Breitkopfs Teil 3 und 4. Beide Quellen verfahren hier völlig willkürlich. Die diesem Aufsatz beigegebene Tabelle C zeigt jedoch: Hier liegt eine weitgehende Übereinstimmung vor, und dies bedeutet, daß

der Redaktor der Drucke sich engstens an seine handschriftliche Quelle gehalten hat. Mit drei Ausnahmen hat er die Überschriften der Choralsätze, auch die ganz willkürlichen, aus *R 18* übernommen. Die genannten Ausnahmen sind:

1. *R 18*, 145. In der Handschrift fehlt die Überschrift; 1787, 368 ergänzt die Vorlage korrekt.
2. *R 18*, 146. Die Handschrift bietet den unzutreffenden Titel „Jesu meiner Seelen Wonne“ (Mel.: Werde munter, mein Gemüte); 1787, 367 berichtigt den Fehler durch die Überschrift „Hilf Herr Jesu laß gelingen“, d. h. durch den Textanfang des Liedes, zu dem die Worte aus BWV 248, 42 gehören.
3. *R 18*, 134. Die Handschrift bietet den Originaltitel der Melodie und damit zugleich den Anfang des Liedes, dessen Strophe 9 den Text von BWV 248, 12 bildet. 1787, 360 ersetzt die Überschrift durch „Du Lebensfürst Herr Jesu Christ“. Hierbei ist jedoch zu beachten, daß unsere Weise in den Drucken von 1786 und 1787 auch sonst nicht unter ihrer originalen Bezeichnung erscheint.

Unsere Tabelle C zeigt weiterhin: Der Redaktor der Drucke bemühte sich, die Schreibweise seiner Vorlage zu modernisieren, z. B. in der Orthographie: In der Regel druckt er „Gedanken“ statt „Gedancken“, „Straf“ statt „Straff“, „tief“ statt „tieff“, „Tod“ statt „Todt“ usw. Bemerkenswert ist die Schreibweise des Wortes „Guth“: *R 18*, 1.40.74 und 100 wird es mit th geschrieben; die Drucke übernehmen es exakt. Demgegenüber fällt die Orthographie „Gut“ 1784, 73 auf. Auch in diesem Fall hielt sich der Redaktor genau an seine Vorlage; denn im Erstdruck 1765, 78 erscheint das Wort mit bloßem t (vgl. Tabelle C zu *R 18*, 54). Als orthographische Modernisierung ist es ebenfalls zu bezeichnen, daß die Drucke Komposita, die in der Handschrift in zwei Worten – mit oder ohne Bindestrich – erscheinen, zu einem Wort zusammenziehen. Auch in der Interpunktionsweise – *R 18* vermeidet Kommata innerhalb des Titels so gut wie immer – ist in den Drucken unsere Handschrift als Vorlage zu erkennen.

Ich fasse die bisherigen Ergebnisse zusammen. Von Birnstiels Teil 1 (1765) wissen wir, daß ihm zwei verschiedene Handschriften als Vorlage gedient haben, eine aus Marpurgs Besitz, die andere aus dem C. P. E. Bachs. Für seinen Teil 2 (1769) hatte Birnstiel ein eigenes Manuskript besorgt. Die beiden ersten Teile von Breitkopfs Ausgabe (1784 und 1785) gehen ohne Benutzung neuer Quellen auf Birnstiels Edition zurück. Für Breitkopfs Teil 3 und 4 (1786 und 1787) hatte C. P. E. Bach durch Verkauf seiner Sammlung an die Prinzessin Amalie von Preußen (1771) das handschriftliche Material geliefert. Dieser Sammlung aber lagen mindestens zwei Manuskripte zugrunde; eins davon ist in *Ms. R 18* der Musikbibliothek der Stadt Leipzig erhalten. Aus dieser Handschrift übernahm C. P. E. Bach 60 Choralsätze und gliederte sie der ihm gehörenden Sammlung von Chorälen seines Vaters ein. Die hierbei angewandte Methode ist weitgehend dieselbe, die er 1784 und 1785 beim Neudruck der Ausgabe Birnstiels zur Anwendung brachte.

## IV

Man wird künftig bei der Quellenuntersuchung zu Bachs Chorälen und ihren ältesten gedruckten Sammlungen an der Leipziger Handschrift *R 18* nicht vorbeigehen können. Dies nachzuweisen, ist der Zweck vorliegender Arbeit. Ich sehe meine Aufgabe nicht darin, die hier in der Literatur erstmalig besprochene Quelle auszuschöpfen; wohl aber möchte ich abschließend einige Beobachtungen und Überlegungen mitteilen, die sich mir beim ersten Studium ergeben haben. Ich tue es auf die Gefahr, daß genauere Einzeluntersuchungen das Gesagte nicht nur ergänzen, sondern vielleicht auch berichtigen werden.

Wir fragen nach der Zuverlässigkeit der Handschrift und interessieren uns zunächst für die Sätze, die aus *R 18* in die Drucke übergegangen sind. Eine Kontrolle ist natürlich nur bei den aus erhaltenen Werken J. S. Bachs stammenden Chorälen möglich. Das Urteil lautet: *R 18* ist keineswegs fehlerfrei, aber aufs Ganze gesehen ist die Handschrift den Originalen sehr viel näher als die Drucke. Nicht wenige Fehler sind beiden Zeugen gemeinsam, viel größer aber ist die Zahl der Fälle, in denen *R 18* die korrekte, die Drucke die fehlerhafte Lesart bieten.

Aus den Sätzen der Handschrift, die die Editionen nicht übernommen haben, greife ich zunächst diejenigen heraus, in denen bei Birnstiel und bei Breitkopf Transponierungen gegenüber dem Original vorliegen:

Drucke	BWV	<i>R 18</i>	Überschrift 1784/85
1765,16 1784,14	184,5	15	O Herre Gott, dein göttlich Wort
1765,25 1784,22	180,7	25	Schmücke dich, o liebe Seele
1765,42 1784,38	115,6	27	Straf mich nicht in deinem Zorn
1765,69 1784,71	177,5	67	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
1765,71 1784,67	39,7	116	Freu dich sehr, o meine Seele
1765,73 1784,69	226	16	Komm heiliger Geist, Herre Gott
1769,176 1785,170	62,6	96	Nun komm der Heyden Heiland

In allen diesen Fällen sind die Choräle in *R 18* in der Originaltonart notiert. – Vergleichbar liegt es bei der Wiedergabe von BWV 140,7 (1769, 185; 1785, 179; *R 18*, 17). Die Handschrift bietet den Choral in den originalen

Notenwerten von Bachs Kantate, die Drucke verkleinern sie auf die Hälfte. – Was die Einzellesarten verschiedenster Sätze angeht, die zwar der Handschrift und den Drucken gemeinsam, aber nicht aus dem Manuskript in die Editionen übergegangen sind, so bietet auch hier aufs Ganze gesehen *R 18* die korrektere Fassung.

Von diesen kontrollierbaren Fällen erhalten nun diejenigen Sätze unserer Quellen ein besonderes Licht, die sich der Überprüfbarkeit entziehen, da keine Originale erhalten sind. Differieren Handschrift und Drucke, so kommt jedenfalls prinzipiell der Handschrift der höhere Quellenwert zu. Dies wiederum ist von besonderem Gewicht, da sich unser Manuskript mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit datieren läßt. Hierbei ist zu beachten, daß die Numerierung der Sätze in *R 18* eine, wie ich gezeigt habe, nachträgliche Änderung erfahren hat. Der letzte Choralsatz trug ursprünglich die Nummer CL. – In dem *Verzeichnis musikalischer Werke*, das Breitkopf zur Leipziger Neujahrmesse 1764 vorlegte, findet sich unter den zum Verkauf angebotenen Musikalien: *Bach, J. S. Capellmeisters und Musikdirektors in Leipzig, 150 Choräle, mit 4 Stimmen, a 6 Thlr.*<sup>14</sup>

Die angegebene Zahl der Sätze stimmt genau mit der ursprünglichen Endnummer aus *R 18* überein. Schon dies macht es aufs höchste wahrscheinlich, daß unser Manuskript mit dem zu Neujahr 1764 angebotenen identisch ist. Bekräftigend aber kommt hinzu: Aus den uns überlieferten Nachrichten ist erkennbar, daß C. P. E. Bachs Sammlung von Chorälen seines Vaters nach Abfassung der Vorrede von 1765 einen Zuwachs erlebt hat. Diese Vorrede spricht von drei zu publizierenden Teilen, 1769 plant C. P. E. Bach deren vier<sup>15</sup>. Nichts liegt näher als die Annahme, daß er das von ihm nachweisbar benutzte Manuskript in der Zeit zwischen 1765 und 1769 erworben hat. – Die bloße Priorität der Handschrift gegenüber den Drucken besagt selbstverständlich noch nichts über den Quellenwert; tritt sie aber den in vielen Fällen nachweisbar besseren Lesarten zur Seite, so ist sie von Gewicht.

Eine letzte Frage soll noch berührt werden: Läßt sich von der Entstehung der Teilsammlungen, aus denen die umfangreichen Editionen, wie wir jetzt wissen, zusammengewachsen sind, noch etwas ermitteln? Einen ersten wichtigen Anhalt zur Beantwortung gewinnen wir aus dem Auftreten von Dubletten innerhalb der einzelnen Teile. Schon in Birnstiels Teil 1 (1765) finden wir ein Beispiel:

- { 1765, 26 (1784, 23): „Zeuch ein zu deinen Thoren“,  
 { 1765, 87 (1784, 88): „Helft mir Gottes Güte preisen“.

<sup>14</sup> Zitiert nach BJ 1918, S. 141.

<sup>15</sup> In Kirnbergers Brief vom 1. 7. 1777 (BJ 1918, S. 145) wird eine andere, in Breitkopfs Besitz befindliche Choralsammlung erwähnt; die ebenfalls 150 Sätze enthalten haben soll. Das Manuskript kann mit *R 18* nicht identisch sein, da der Bestand an Sätzen in C. P. E. Bachs Sammelhandschrift zusammen mit den von Birnstiel gedruckten schon im Jahre 1769 als vier Teile füllend bezeichnet wird.

Der erste Abdruck geht eindeutig auf Marpurgs Handschrift zurück, der zweite ebenso sicher auf die aus C. P. E. Bachs Besitz. Vergleichbar sind die Dublettenpaare aus Breitkopfs Teil 3 und 4:

- { 1786, 254: „Weg mein Hertz mit den Gedanken“,
- { 1786, 282: „Freu dich sehr o meine Seele“.
- { 1787, 312: „Allein Gott in der Höh sey Ehr“,
- { 1787, 352: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“.

1786, 254 und 1787, 352 stammen aus *R 18*, die beiden anderen Nummern aus der schon vorher bei C. P. E. Bach vorhandenen Sammlung.

Analoges gilt dann aber auch von Birnstiels Teil 2:

- { 1769, 104 (1785, 100): „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ“,
- { 1769, 130 (1785, 126): „Durch Adams Fall ist ganz verderbt etc.“.

Sie werden aus verschiedenen Einzelsammlungen in das von Birnstiel erworbene Manuskript übergegangen sein. – Finden wir schließlich in *R 18* gar zwei Dublettenpaare, 1/100 und 119/134, so dürfen wir auf mindestens drei Einzelsammlungen schließen, die hier zusammengefügt worden sind. Unser Manuskript läßt diese Entstehung sogar noch erkennen. An seinem Schluß finden sich 15<sup>1/2</sup> Seiten mit der für die Aufzeichnung vierstimmiger Choräle eingerichteten Rastrierung. Der Schreiber gedachte also, seine Sammlung fortzusetzen, wenn er in den Besitz weiteren Materials käme. Er legte zwar ein Register an; aber auch dies wurde, wie das recto und verso leere Blatt 51 (S. 99/100) beweist, auf Ergänzung durch Einschübe eingerichtet, die bei Fortsetzung der ganzen Sammlung notwendig werden mußten.

Die Dublettenpaare sind nur eins der Merkmale, die auf die kleinen Ursammlungen schließen lassen. Ein anderes ist das Auftreten von Transponierungen. Soweit uns dies zu beurteilen möglich ist, sind die Sätze von *R 18* sämtlich in der Originaltonart notiert. Dasselbe ist von weiten Strecken innerhalb der Drucke zu sagen (z. B. 1769, 151 bis 1769, 184), während an anderen Stellen unserer Editionen transponierte Sätze sich in dichter Folge mit untransponierten mischen (s. Tabelle A). Auch diese auffallenden Unterschiede lassen sich am besten aus dem Vorhandensein verschiedener kleiner Urmanuskripte erklären.

Unsere Quellen stellen uns vor eine Reihe von Fragen anderer Art, z. B. wie es zu den eigentümlichen Satzüberschriften gekommen sein mag. Wir stehen noch am Anfang der Beschäftigung mit den frühen Sammlungen von Bachs Chorälen. Möchte diese Studie dazu beitragen, den hier auftretenden Problemen weiter nachzugehen.

Tabelle A  
Inhaltsübersicht der Drucke

1765	1784	BWV	1765	1784	BWV
1	1	269	39	34	248,53
2	2	347	40	36	385
3	3	153,1	41	37	352
4	4	86,6	42	38	115,6 <sup>6</sup>
5	5	267 <sup>1</sup>	43	39	259
	(1787, 308)		44	40	255
6	—	—	45	41	65,7
7	6	17,7	46	42	67,7
8	7	281	47	43	8,6
9	8	40,8	48	44	377
10	9	248,12	49	45	248,9 <sup>7</sup>
	(1787, 360)		50	47	416
11	11	41,6	51	46	108,6
12	12	65,2	52	48	26,6
13	13	33,6	53	49	382
14	10	38,6	54	50	244,44
15	—	—	55	51	429
16	14	184,5 <sup>2</sup>	56	52	122,6
17	16	311	(1769, 183)	(1785, 178)	
18	—	—	57	53	91,6
19	15	277	58	55	121,6
20	17	145,7 <sup>3</sup>	59	54	151,5
21	18	318	60	56	174,5
22	19	351	61	57	110,7
23	20	302	62	58	245,7
24	21	153,5	63	59	159,5
25	22	180,7 <sup>4</sup>	64	61	133,6
26	23	28,6	65	62	245,15
(1765, 87)	(1784, 88)		66	63	194,6 <sup>8</sup>
27	24	415		(1786, 256)	
28	25	148,6 <sup>5</sup>	67	65	280
29	26	20,7	68	64	144,3
30	27	308	(1769, 190)	(—)	
31	—	—	69	71	177,5 <sup>9</sup>
32	28	36,8	70	79	342
33	29	32,6	71	67	39,7 <sup>10</sup>
34	30	363	72	68	431
35	31	256	73	69	226 <sup>10</sup>
36	32	386	74	60	404
37	33	305	75	70	322
38	35	330	76	66	197,10

<sup>1</sup> 1787,308 in *As* (sonst *G*).<sup>2</sup> In *G* (statt *D*).<sup>3</sup> In *e* (statt *fis*).<sup>4</sup> In *Es* (statt *F*).<sup>5</sup> In *f* (statt *fis*).<sup>6</sup> In *Es* (statt *G*).<sup>7</sup> Ohne Instr.-Part.<sup>8</sup> 1765, 66 u. 1784, 63 in *G*; 1786,256 in *B*.<sup>9</sup> In *e* (statt *g*).<sup>10</sup> In *G* (statt *B*).

1765	1784	BWV	1769	1785	BWV
77	80	245,21	111	107	245,68
78	73	334	112	108	245,52
79	74	244,63	113	109	187,7
80	75	291	114	110	102,7
81	77	248,46	115	111	245,27
82	81	46,6	116	112	84,5
83	82	245,20	117	113	245,65
84	76	30,6 <sup>11</sup>	118	114	419
85	78	244,3	119	115	244,31
86	87	244,53	120	117	244,16
87	88	28,6	121	116	29,8
(1765, 26)	(1784, 23)		122	118	244,38
88	89	244,72 <sup>12</sup>	124	119	176,6
89	83	197,5	(statt 123)	120	103,6
90	84	45,7	124 <sup>B</sup>	(1787, 348)	
91	85	36,4		121	244,48
	(1786, 195 - 1787, 304)		125	122	85,6
92	86	56,5	126	123	183,5
93	90	57,8	127	124	268
94	96	87,7	128	125	104,6 <sup>15</sup>
95	95	55,5	129	(1787, 325)	
96	94	47,5		126	18,5 <sup>16</sup>
97	91	42,7	130	(1785, 100)	
	(1786, 259)		(1769, 104)	127	298
98	92	168,6	131	128	263
99	93	194,12	132	129	369
	(1786, 257)		133	132	371
100	72	6,6	134	130	324
			135	133	437
			136	134	317
			137	131	373
			138	(1787, 327)	
			139	135	433
			140	136	332
			141	137	301
			142	138	64,8
			143	139	248,33
			144	142	40,6
			145	140	367
			146	141	409
1769	1785	BWV			
101	97	169,7			
102	98	244,21 <sup>13</sup>			
103	99	16,6			
104	100	18,5 <sup>14</sup>			
(1769, 130)	(1785, 126)				
105	101	164,6			
106	102	43,11			
107	103	13,6			
108	104	88,7			
109	105	244,55			
110	106	245,56			

<sup>11</sup> In G (statt A).      <sup>12</sup> In b (statt a).      <sup>13</sup> In D (statt E).<sup>14</sup> 1769,104 u. 1785,100 in g; 1769,130 u. 1785,126 in a (statt g).<sup>15</sup> 1769,129 u. 1785,125 in G (statt A); 1787,325 in A.<sup>16</sup> Siehe Anm. 14.

1769	1785	BWV	1769	1785	BWV
147	144 (1787, 317)	339	174	171	408
148	145	420	175	169	355
149	146	434	176	170	62,6 <sup>17</sup>
150	143	368	177	172	410
151	147	427	178	173	400
152	148	414	179	174	364
153	149	384	180	175	365
154	150	27,6	181	176	306
155	151	379	182	177	253
156	152	154,8	183	178	122,6
157	153	262	(1765, 56)	(1784, 52)	
158	154	293	184	181	319
159	155	344	185	179	140,7 <sup>18</sup>
160	156 (1787, 307)	3,6	186	180	265
161	157	438	187	182	14,5
162	158	294	188	183	388
163	159	264	189	184	4,8 <sup>19</sup>
164	160	64,2	190	—	144,3
165	161	366	(1765, 68)	(1784, 64)	
166	162	288	191	185	387
167	163	313	192	186	254
168	—	—	193	187	370
169	164	300	194	188	349
170	165	401	195	189	336
171	166	309	196	190	337
172	167	326	197	191	73,5 <sup>20</sup>
173	168	341	198	192	321
			199	193	424
			200	194	123,6

1786	BWV	1786	BWV	1786	BWV
195	36,4	201	402	211	426
(1765, 91 · 1784, 85 · 1787, 304)		(1787, 305)		212	329
196	285	202	407	213	405
197	276	203	403	214	383
198	283	204	166,6	215	126,6 <sup>21</sup>
(1787, 306)		205	328	216	60,5
199	343	206	412	217	153,9
(1787, 301)		207	295	218	372
200	284	208	266	219	406
		209	299	220	413
		210	275	221	338

<sup>17</sup> In *a* (statt *b*).<sup>18</sup> In halben Notenwerten.<sup>19</sup> In *d* (statt *e*).<sup>20</sup> In *a* (statt *c*).<sup>21</sup> In aeol. *g* (statt aeol. *a*).



1786	BWV	1786	BWV	1787	BWV
222	391	258	378		12,7 <sup>23</sup>
223	346	259	42,7	292	69a,6 <sup>23</sup>
224	290	(1765, 97 · 1784, 91)		293	113,8
225	316			294	335
226	333	260	307	(1786, 236)	.
227	374	261	279	295	390
228	286	262	2,6	296	78,7
229	350	263	227, I u. II	297	19,7
230	273	264	361	298	380
231	296	265	144,6	299	421
232	297	266	48,7	300	114,7
233	154,3	267	90,5	301	343
234	320	268	389	(1786, 199)	
235	325	269	353	302	96,6
(1787, 318)		270	— <sup>22</sup>	303	5,7
236	335	271	315	304	36,4
(1787, 294)		272	348		
237	423	273	80,8	(1765, 91 · 1784, 85 · 1786, 195)	
238	310	274	397		
239	292	275	393	305	402
240	396	276	375	(1786, 201)	
241	425	277	340	306	283
242	435	278	436	(1786, 198)	
243	356	279	48,3	307	3,6
244	357	280	304	(1769, 160 · 1785, 156)	
245	274	281	89,6		
246	411	282	25,6	308	267 <sup>24</sup>
247	432	(1786, 254)		(1765, 5 1784, 5)	
248	117,4	283	227,7		
(1787, 353)				309	245,4 <sup>0</sup>
249	260			310	287
250	303	1787	BWV	311	398
251	345			312	112,5
252	362			(1787, 352)	
253	77,6	283 <sup>[bis]</sup>	127,5	313	289
254	25,6	284	257	314	399
(1786, 282)		285	270	315	95,1 <sup>25</sup>
255	64,4	286	331	316	156,6
256	194,6	287	314	317	339
(1765, 66 · 1784, 63)		288	392	(1769, 147 · 1785, 144)	
257	194,12	289	9,7		
(1765, 99 · 1784, 93)		290	64,4	318	325
		291	94,8	(1786, 235)	
			101,7	319	323

<sup>22</sup> Irrtümlich als BWV 161,6 bezeichnet.<sup>24</sup> Siehe Anm. 1.<sup>23</sup> BWV 12,7 in B; BWV 69a,6 u. 1787, 292 in G.<sup>25</sup> Ohne Instr.-Part(BWV 282).

1787	BWV	1787	BWV	1787	BWV
320	40,3	337	145,1	354	44,7
321	428	338	179,6	355	358
322	172,6	339	272	356	422
323	81,7	340	37,6	357	10,7
324	83,5	341	376	358	261
325	104,6 <sup>26</sup>	342	11,6	359	248,35
(1769, 129 · 1785, 125)		343	248,23 <sup>27</sup>	360	248,12
326	190,7	344	248,5	(1765, 10 · 1784, 9)	
327	373	345	381	361	248,59
(1769, 138 · 1785, 131)		346	250	362	395
328	251	347	70,11	363	417
329	252	348	103,6	364	359
330	136,6	(1769, 124B · 1785, 120)		365	394
331	418	349	360	366	271
332	69,6	350	430	367	248,42 <sup>27</sup>
333	327	351	312	368	354
334	155,5	352	112,5	369	74,8
335	258	(1787, 312)		370	278
336	24,6 <sup>27</sup>	353	117,4		
		(1786, 248)			

<sup>26</sup> Siehe Anm. 15.<sup>27</sup> Ohne Instr.-Part.

Tabelle B

Inhaltsübersicht der Handschrift R 18, verglichen mit dem Inhalt der Drucke  
(\* bezeichnet stärkere Varianten)

R 18		BWV	1765	1769	1784	1785	1786	1787
Seite	Nr.							
1	1* (100*)	117,4					248	(353)
	2	260					249	
2	3*	303					250	
	4	67,7	46		42			
3	5	288		166		162		
	6	299					209	
4	7	362					252	
5	8	28,6	26 u. 87		23 u. 88			
	9	345					251	
6	10	77,6					253	
	11	25,6					254	
							(282)	
7	12	64,8		142		138		
	13	64,2		164		170		

R 18		BWV	1765	1769	1784	1785	1786	1787	
Seite	Nr.								
8	14	64,4					255		
	15	184,5	16		14				R 18,15 in Orig.-Tonart
9	16	226, Choral	73		69				R 18,16 in Orig.-Tonart
10	17	140,7		185		179			
11	18	194,6	66		63		256		
	19	194,12	99		93		257		
12/13	20	42,7	97		91		259		
13	21	227,7					283		
14	22	307					260		
	23	397					274		
15	24	279					261		
	25	180,7	25		22				R 18,25 in Orig.-Tonart
16	26	2,6					262		
	27	115,6	42		38				R 18,27 in Orig.-Tonart
17	28	3,6		160		156		307	
	29	353					269		
18	30	84,5		116		112			
	31	227,1 u. 11					263		
19	32	227,3							ohne Sopr. II
	33*	36,4	91		85		195	304	
20	34	161,6							ohne Instr.-Part
	35	80,8					273		
21	36	169,7		101		97			
	37	48,3					279		
22	38	—							wohl nicht echt
22/23	39	389					268		
23	40	48,7					266		
24	41	90,5					267		
	42	361					264		
25	43	144,3	68	190	64				
	44	144,6					265		
26	45	304					280		
26/27	46	60,5					216		
27	47	434		149		146			
28	48	315					271		
	49	348					272		
29	50	—							wohl nicht echt
	51	382	53		49				
30	52	159,5	63		59				
30/31	53	340					277		
31	54	334	78		73				

R 18		BWV	1765	1769	1784	1785	1786	1787	
Seite	Nr.								
32	55	122,6	56	183	52	178			
	56	133,6	64		61				
33	57	393					275		
	58*	375					276		
34	59	436					278		
	60	127,5						283 <sup>[bis]</sup>	
35	61	257						284	
	62	270						285	
36	63	331						286	
	64	302	23		20				
37	65	314						287	
	66	97,9							ohne Instr.-Part
38	67	177,5	69		71				R 18,67 in Orig.- Tonart
	68	185,6							ohne Instr.-Part
39	69	—							wohl nicht echt
	70	9,7						289	
40	71	105,6							ohne Instr.-Part
	72	64,4						290	
		94,8							
41	73	101,7						291	
	74	113,8						293	
42	75	179,6						338	
	76	12,7						292	R 18,76 und 1787,292 in G
		69a,6							ohne Instr.-Part
43	77	137,5							ohne Instr.-Part
	78	31,9							„Christ ist erstanden“, nur Str. 3
44	79	66,6							
44/45	80	33,6	13		13				
45	81	390						295	
46	82	164,6		105		101			
	83	335					236	294	
47	84	78,7						296	
	85	130,6							ohne Instr.-Part
48	86	380						298	
	87	19,7							ohne Instr.-Part
49	88	8,6	47		43				
	89	95,6							ohne Instr.-Part
50	90*	421						299	
	91	114,7						300	
51	92	96,6						302	
	93	5,7						303	
52	94	38,6	14		10				
	95*	441							

R 18		BWV	1765	1769	1784	1785	1786	1787	
Seite	Nr.								
53	96	62,6		176		170			R 18,96 in Orig.-Tonart
	97	430						350	
54	98	108,6	51		46				
	99	312						351	
55	100*	117,4					(248)	353	
	(1*)								
	101	112,5						312	
								352	
56	102	103,6		124 <sup>B</sup>		120		348	
	103	100,6							ohne Instr.-Part
57	104	360						349	
	105	87,7	94		96				
58	106	85,6		126		122			
	107	43,11		106		102			
59	108	44,7						354	
	109	385	40		36				
60	110	59,3							ohne Instr.-Part
60/61	111	174,5	60		56				
61	112	74,8						369	
62	113	—							wohl nicht echt ohne Instr.-Part
	114	129,5							
63	115	358						355	
	116	39,7	71		67				R 18,116 in Orig.-Tonart
64	117*	422						356	
	118	10,7						357	
65	119	248,12	10		9			360	
	(134)								
	120	248,17							
66	121	248,59						361	
	122	248,64							ohne Instr.-Part
67	123	248,28							
	124	248,35						359	
68	125	248,33		143		139			
	126	248,46	81		77				
69	127	359						364	
	128	14,5		187		182			
70	129	154,8		156		152			
	130	91,6	57		53				
71	131	41,6	11		11				
72	132	429	55		51				
	133	278						370	
73	134	248,12						(360)	
	(119)								
	135*	417						363	

R 18		BWV	1765	1769	1784	1785	1786	1787	
Seite	Nr.								
74	136	245,7	62		58				
	137	416	50		47				
75	138	245,15	65		62				
	139	244,48		125		121			
76	140	245,27		115		111			
	141	394						365	
77	142	245,52		112		108			
	143	271						366	
78	144	267	5		5			308	
78/79	145	354						368	
79	146	248,42						367	ohne Instr.-Part
80	147	248,53	39		34				
	148	- <sup>1</sup>							
81	149	386	36		32				

<sup>1</sup> Im Katalog der Bach-Hss. der Musikbibliothek Leipzig als Variante zu R 18,88 (BWV 8,6) bezeichnet.

## Tabelle C

Die Satzüberschriften der Handschrift R 18, verglichen mit denen der Drucke

R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
1	Sey Lob und Ehr dem höchsten Guth	1786, 248: ebenso
2	Allein Gott in der Höh sey Ehr	1786, 249: ebenso
3	Ein feste Burg ist unser Gott	1786, 250: ebenso
4	Du Friede-Fürst Herr Jesu Christ	1765, 46   : Du Friedensfürst, Herr Jesu
		1784, 42   Christ
5	Das alte Jahr vergangen ist	1769, 166   : ebenso
		1785, 162
6	Dir dir Jehovah will ich singen	1786, 209: Dir, dir, Jehova, will ich singen
7	Jesu nun sey gepreiset	1786, 252: ebenso
8	Helfft mir Gottes Güte preißen	1765, 26 u. 1784, 23: Zeuch ein zu deinen Thoren
		1765, 87 u. 1784, 88: Helfft mir Gottes Güte preisen
9	Ich bin ja Herr in deiner Macht	1786, 251: ebenso
10	Ach Gott von Himel sieh darein	1786, 253: Ach Gott vom Himmel sieh darein
11	Weg mein Hertz mit den Gedancken	1786, 254: Weg mein Hertz mit den Gedanken
12	Jesu meine Freude	1786, 282: Freu dich sehr o meine Seele
		1769, 142   : ebenso
		1785, 138

R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
13	Gelobet seyst du Jesu Christ	1769, 164 } 1785, 160 } : ebenso
14	Was frag ich nach der Welt	1786, 255 : ebenso
15	O Herre Gott dein göttlich Wort	1765, 16 } : O Herre Gott, dein göttlich 1784, 14 } Wort
16	Kom̄ Heiliger Geist	1765, 73 : Komm Heiliger Geist 1784, 69 : Komm heiliger Geist, Herre Gott
17	Wachet auf ruft uns die Stimme	1769, 185 } : Wachet auf ruft uns die 1785, 179 } Stimme
18	Jesu deine tieffen Wunden (B)	1765, 66 u. 1784, 63 : Freu dich sehr, o meine Seele (G)
19	Nun last uns Gott den Herren	1786, 256 : Jesu deine tiefen Wunden (B) 1765, 99 u. 1784, 93 : Wach auf mein Herz und singe 1786, 257 : Nun last uns Gott den Herren
20	Verleih uns Frieden gnädiglich	1765, 97 u. 1784, 91 } : ebenso
21	Jesu meine Freude	1786, 259 1786, 283 : ebenso
22	Es ist gewißlich an der Zeit	[aber unter Takt 1:] (Gute Nacht, V. 5) 1786, 260 : ebenso
23	O Ewigkeit du Donner Wort	1786, 274 : O Ewigkeit du Donnerwort
24	Christ lag in Todtes-Banden	1786, 261 : Christ lag in Todesbanden
25	Schmücke dich ô liebe Seele	1765, 25 } : Schmücke dich, o liebe Seele 1784, 22 }
26	Ach Gott von Himmel sieh darein	1786, 262 : Ach Gott vom Himmel sieh darein
27	Straff mich nicht in deinen Zorn	1765, 42 } : Straf mich nicht in deinem 1784, 38 } Zorn
28	Ach Gott wie manches Hertzeleyd	1769, 160 u. 1787, 307 : Ach Gott wie manches Herzeleid 1785, 156 : Ach Gott, wie manches Herzeleid
29	Jesu der du meine Seele	1786, 269 : Jesu der du meine Seele etc.
30	Wer weiß wie nahe mir mein Ende	1769, 116 } : Wer nur den lieben Gott 1785, 112 } läßt walten
31	Jesu meine Freude	1786, 263 : ebenso
32	Jesu meine Freude	
33	Wie schön leuchtet der Morgen-Stern	1765, 91 u. 1784, 85 } : Wie schön leuch- 1786, 195 } tet der Morgen- stern 1787, 304 : Wie schön leuchtet der Mor- genstern (aber unter Takt 1:) Wie bin ich doch so herzlich froh etc.
34	Befiel du deine Wege	

R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
35	Ein feste Burg ist unser Gott	1786, 273: ebenso
36	Nun bitten wir denn Heiligen-Geist	1769, 101: Nun bitten wir den heiligen Geist 1785, 97: Nun bitten wir den heiligen Geist
37	Ach Gott und Herr	1786, 279: ebenso
38	Denket doch ihr Menschen-Kinder	
39	Nun lob mein Seel denn Herren	1786, 268: Nun lob mein Seel den Herren
40	Herr Jesu Christ du höchstes Guth	1786, 266: ebenso
41	Vater unser im Himmelreich	1786, 267: ebenso
42	Jesu meines Hertzens-Freud	1786, 264: Jesu meines Hertzens Freud
43	Was Gott thut das ist wohl gethan	1765, 68 u. 1769, 190: Was Gott thut das ist wohl gethan 1784, 64: Was Gott thut, das ist wohlgethan
44	Was mein Gott will das gescheh allzeit	1786, 265: Was mein Gott will, das gescheh allzeit
45	Eins ist Noth: ach! Herr dis eine	1786, 280: Eins ist noth! ach Herr dies eine
46	Es ist genung	1786, 216: Es ist genug, so nimm Herr etc.
47	Wer weiß wie nahe mir mein Ende	1769, 149   : Wer nur den lieben Gott 1785, 146   läßt walten
48	Gieb dich zufrieden und sey stille	1786, 271: ebenso
49	Ich danck dir lieber Herre	1786, 272: Ich dank dir lieber Herre
50	Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein Gunst	
51	Mitt Fried und Freud ich fahr dahin	1765, 53   : Mit Fried und Freud fahr ich 1784, 49   dahin
52	Jesu Leiden Pein und Todt	1765, 63 : Jesu Leiden Pein und Tod 1784, 59 : Jesu Leiden, Pein und Tod
53	Hertzlich lieb hab ich dich ô Herr	1786, 277: Hertzlich lieb hab ich dich o Herr! etc..
54	Herr Jesu Christ ich schrey zu dir	1765, 78: Herr Jesu Christ du höchstes Gut 1784, 73: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
55	Das neugebohrne Kindelein	1765, 56 u. 1769, 183: Das neugebohrne Kindelein 1784, 52: Das neugeborne Kindelein 1785, 178: Das neu gebohrne Kindelein
56	Ich freue mich in dir	1765, 64   : ebenso 1784, 61
57	O Welt sieh hier dein Leben	1786, 275: ebenso
58	Lobt Gott ihr Christen allzugleich	1786, 276: ebenso



R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
59	Wie schön leuchtet der Morgen-Stern	1786, 278: Wie schön leuchtet der Morgenstern
60	Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott	1787, 283[bis]: Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott
61	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	1787, 284: ebenso
62	Befiehl du deine Wege	1787, 285: ebenso
63	Herr ich habe mißgehandelt	1787, 286: Herr, ich habe mißgehandelt
64	Ein feste Burg ist unser Gott	1765, 23   1784, 20   : Eine feste Burg ist unser Gott
65	Gelobet seyst du Jesu Christ	1787, 287: ebenso
66	Nun ruhen alle Wälder	
67	Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ	1765, 69: Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ 1784, 71: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
68	Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ	
69	Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ	
70	Es ist das Heyl uns kōmen her	1787, 289: Es ist das Heil uns kommen her
71	Jesu der du meine Seele	
72	Was frag ich nach der Welt	1787, 290: ebenso
73	Nimm von uns Herr du treuer Gott	1787, 291: ebenso
74	Herr Jesu Christ du höchstes Guth	1787, 293: ebenso
75	Ich armer Mensch ich armer Sünder	1787, 338: Wer nur den lieben Gott läßt walten
76	Was Gott thut das ist wohl gethan	1787, 292: Was Gott thut das ist wohlgethan
77	Hast du den Jesu dein Angesicht gänzlich verborgen	
78	Wenn mein Stündlein vorhanden ist	
79	Alleluja. Aus dem Liede Christ ist erstanden	
80	Allein zu dir Herr Jesu Christ	1765, 13   : Allein zu dir, Herr Jesu 1784, 13   Christ
81	Nun lob mein Seel den Herren	1787, 295: Nun lob meine Seel den Herren
82	Herr Christ der einge Gottes Sohn	1769, 105   1785, 101   : ebenso
83	Herr Jesu Christ meines Lebens Licht	1786, 236: O Jesu du mein Bräutigam 1787, 294: Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht
84	Jesu der du meine Seele	1787, 296: ebenso
85	Herr Gott dich loben alle wir	
86	Meinen Jesum laß ich nicht	1787, 298: ebenso
87	Weg mein Hertz mit den Gedanken	
88	Liebster Gott wenn werd ich sterben	1765, 47: Liebster Gott wenn werd ich sterben 1784, 43: Liebster Gott, wenn werd ich sterben

R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
89	Wenn mein Stündlein vorhanden ist	
90	Warum betrübst du dich mein Hertz	1787, 299: Warum betrübst du dich mein Herz etc.
91	Ach lieben Christen seydt getrost	1787, 300: ebenso
92	Herr Christ der einge Gottes Sohn	1787, 302: ebenso
93	Auf meinen lieben Gott	1787, 303: ebenso
94	Aus tieffer Noth schrey ich zu dir	1765, 14   : Aus tiefer Noth schrey ich 1784, 10   zu dir
95	[ohne Überschrift]	
96	Nun kom der Heyden Heyland	1769, 176: Nun kommt der Heyden Heyland 1785, 170: Nun komm der Heyden Heyland
97	Wenn mein Stündlein vorhanden ist	1787, 350: ebenso
98	Komt her zu mir spricht Gottes Sohn	1765, 51: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn 1784, 46: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn
99	Es woll uns Gott genädig seyn	1787, 351: Es woll' uns Gott genädig seyn
100	Sey Lob und Ehr dem höchsten Guth	1787, 353: ebenso
101	Der Herr ist mein getreuer Hirt	1787, 312: Allein Gott in der Höh sey Ehr 1787, 352: Der Herr ist mein getreuer Hirt
102	Ich hab in Gottes Hertz und Sinn	1769, 124 <sup>B</sup> u. 1785, 120: Was mein Gott will, das gescheh allezeit 1787, 348: Ich hab in Gottes Herz und Sinn
103	Was Gott thut das ist wohl gethan	
104	Jesu meiner Seelen Wonne	1787, 349: ebenso
105	Jesu meine Freude	1765, 94   : ebenso 1784, 96
106	Ist Gott mein Schild und Helffers- Mann	1769, 126   : Ist Gott mein Schild und 1785, 122   Helfersmann
107	Du Lebens-Fürst Herr Jesu-Christ	1769, 106   : Ermuntre dich mein schwa- 1785, 102   cher Geist
108	Nun ruhen alle Wälder	1787, 354: ebenso
109	Nun bitten wir den Heiligen Geist	1765, 40: Nun bitten wir den Heiligen Geist 1784, 36: Nun bitten wir den heiligen Geist
110	Kom̄ heiliger Geist	
111	Hertzlich lieb hab ich dich ô Herr	1765, 60: Hertzlich lieb hab ich dich ô Herr 1784, 56: Hertzlich lieb hab ich dich, ô Herr

R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
112	Kom̄t her zu mir spricht Gottes Sohn	1787, 369: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn
113	O Gott du fromer Gott	
114	O Gott du fromer Gott	
115	Jesu meine Freude	1787, 355: ebenso
116	Freu dich sehr ó meine Seele	1765, 71   1784, 67   : Freu dich sehr, o meine Seele
117	Warum solt ich mich den grämen	1787, 356: Warum solt ich mich denn grämen
118	Meine Seel erhebt den Herren	1787, 357: ebenso
119	Du Lebens Fürst Herr Jesu Christ	1765, 10 u. 1784, 9: Ermuntre dich, mein schwacher Geist 1787, 360: Du Lebensfürst Herr Jesu Christ
120	Von Himmel hoch da kom ich her	
121	Es ist gewißlich an der Zeit	1787, 361: ebenso
122	Ach Herr mich armen Sünder	
123	Gelobet seyst du Jesu Christ	
124	Wir Christen Leut	1787, 359: Wir Christen Leut etc.
125	Warum solt ich mich den grämen	1769, 143: Warum solt ich mich denn grämen 1785, 139: Warum solt ich mich denn grämen
126	In dich hab ich gehoffet Herr	1765, 81: In dich hab ich gehoffet Herr 1784, 77: In dich hab ich gehoffet, Herr
127	Jesu meiner Seelen Wonne	1787, 364: ebenso
128	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	1769, 187   1785, 182   : ebenso
129	Meinen Jesum laß ich nicht	1769, 156   1785, 152   : Meinen Jesum laß ich nicht, weil etc.
130	Gelobet seyst du Jesu Christ	1765, 57: Gelobet seyst du Jesu Christ 1784, 53: Gelobet seyst du, Jesu Christ
131	Jesu nun sey gepreiset	1765, 11   1784, 11   : Jesu, nun sey gepreiset
132	Wenn mein Stündlein vorhanden ist	1765, 55   1784, 51   : ebenso
133	Christ lag in Todtes Banden	1787, 370: Christ lag in Todes Banden
134	Ermuntre dich mein schwacher Geist	1787, 360: Du Lebensfürst Herr Jesu Christ
135	Von Gott will ich nicht lassen	1787, 363: ebenso
136	Hertzliebster Jesu was hast du verbrochen	1765, 62: Hertzliebster Jesu was hast du verbrochen 1784, 58: Hertzliebster Jesu, was hast du verbrochen
137	Vater unser im Himel-Reich	1765, 50   1784, 47   : Vater unser im Himmelreich

R 18	Satzüberschriften der Handschrift	Satzüberschriften der Drucke
138	O Welt sieh hier dein Leben	1765, 65 } 1784, 62 } : Nun ruhen alle Wälder
139	Jesu meiner Seelen Wonne	1769, 125 } : Werde munter mein 1785, 121 } Gemüthe
140	Hertzliebster Jesu was hast du verbrochen	1769, 115 } : Hertzliebster Jesu, was hast 1785, 111 } du verbrochen
141	O Welt sieh hier dein Leben	1787, 365: ebenso
142	Valet will ich dir geben	1769, 112 } 1785, 108 } : ebenso
143	Befiehl du deine Wege	1787, 366: ebenso
144	An Waßer Flüssen Babylon	1765, 5 } 1784, 5 } : An Wasserflüssen Babylon 1787, 308: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld
145	[ohne Überschrift]	1787, 368: Jesu, der du meine Seele etc.
146	Jesu meiner Seelen Wonne	1787, 367: Hilf Herr Jesu laß gelingen
147	Gott des Himels und der Erden	1765, 39 } : Gott des Himmels und der 1784, 34 } Erden
148	Liebster Gott wenn werd ich sterben	
149	Nun danket alle Gott	1765, 36 } 1784, 32 } : ebenso

## Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins

Von Ernst Arfken (Göttingen)

Der vorliegende Beitrag ist das dritte von drei Einleitungskapiteln aus einer Theol. Dissertation über *Das Weimarer Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach* (Göttingen 1965, 103 S. Maschinenschrift). Das erste Kapitel berichtet über die Deutungsgeschichte des Orgelbüchleins, das zweite über die Geschichte der musikalischen Figurenlehre. Es folgen zehn Choralanalysen mit Hilfe der Figurenlehre. Ein Schlußkapitel faßt die theologischen Ergebnisse zusammen.

Über Bachs letzte Wochen in Weimar erzählt Ch. Sanford Terry: „... Kaum war das Fest vorbei, als er von neuem um seine Entlassung aus herzoglichen Diensten einkam. Eine solche unerhörte Hartnäckigkeit mußte Wilhelm Ernst verdrießen. Hofsekretär Theodor Benedikt Bormann berichtet in lakonischer Kürze, was erfolgte<sup>1</sup>: ‚6. November ist der bisherige Concertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender *Dimission* auf der Landrichterstube *arretirt* und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger *Dimission* des *Arrestes* befreyet worden.‘ Der Monat seiner Haft verging nicht ungenützt, da Bach, wie wir vermuten,<sup>2</sup> in dieser Zeit den Plan zu seinem ‚Orgelbüchlein‘ entwarf und mit der Ausarbeitung begann“<sup>3</sup>.

Diese Hypothese des bedeutenden englischen Bachforschers besticht vor allem durch ihren poetisch-biographischen Reiz, der wohl auch Hermann Keller und Fred Hamel veranlaßte, ihr beizupflichten<sup>4</sup>. Außerdem würde sie, wenn sie sich erhärten ließe, eine äußerst genaue Datierung des Orgelbüchleins ermöglichen, da die Daten von Bachs „Inhaftierung“ ja festliegen. In Wirklichkeit dürfte das Problem sehr viel komplizierter sein und zu den schwierigsten Fragen der Bachforschung gehören.

Den ersten Anhaltspunkt zur Datierung scheint Joh. Seb. Bach selbst in der Unterschrift auf dem Titelblatt des Orgelbüchleins zu geben<sup>5</sup>:

*Autore | Joanne Sebast: Bach | p. t. Capellae Magistri | S. P. R. Anhaltini- | Cotheniensis*

<sup>1</sup> Thüringer Staatsarchiv, Weimar, Blatt 66b anno 1717.

<sup>2</sup> Ch. S. Terry, *Job. Seb. Bach. Cantata texts sacred and secular. With a reconstruction of the Leipzig Liturgy of his period*, London 1926, III, 18 [so die Anm. Terrys].

<sup>3</sup> Ch. S. Terry, *Johann Sebastian Bach*. Deutsch v. Alice Klengel, Leipzig o. J. (1929), S. 131. Vgl. jedoch die in Wortlaut und Schreibung korrigierte Wiedergabe der Notiz Bormanns durch R. Jauernig, *J. S. Bach in Weimar* in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 98.

<sup>4</sup> H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 149.

Ders. im Nachwort zu seiner Ausgabe des Orgelbüchleins, Kassel 1928, S. 137.

F. Hamel, *J. S. Bach, Geistige Welt*, Göttingen 1951, S. 68.

<sup>5</sup> *BB Mus. ms. Bach P 283*.

Aus der Titulatur „*p. t. Capellae Magistri S. [erenissimi] P. [rincipis] R. [egnantis] Anhaltini-Cötheniensis*“ (= z. Z. Kapellmeister des gnädigsten regierenden Fürsten von Anhalt-Köthen) hat man vor allem im 19. Jahrhundert (Hilgenfeldt<sup>6</sup>, Bitter<sup>7</sup>, Rust<sup>8</sup>) geschlossen, daß das Orgelbüchlein während Bachs Aufenthalt in Köthen (1717–1723) entstanden sei. Weil Bach aber in Köthen nicht Organist, sondern Hofkapellmeister war, kommt A. Schweitzer zu der Kompromißlösung: „Alle diese Choräle sind in Weimar entstanden. In Cöthen trug er sie dann in Reinschrift in sein Prachthandexemplar um“<sup>9</sup>. H. Keller schreibt, das Orgelbüchlein sei in Weimar begonnen, in Köthen vollendet worden<sup>10</sup>. Nach G. v. Dadelsen hat Bach die Eintragung von 45 der 47 Choralbearbeitungen „vermutlich noch in Weimar . . . abgeschlossen. Das Titelblatt schrieb er in den letzten Köthener Jahren“<sup>11</sup>. Gegen A. Schweitzers These wendet Fr. Blume ein: „Die Reinschrift braucht nicht in Köthen angefertigt zu sein, da Bach ja nach seiner Ernennung zum Cöthener Kapellmeister noch fast fünf Monate in Weimar weilte“<sup>12</sup>. Außerdem kann das Autograph des Orgelbüchleins nicht einfach als Reinschrift gelten, sondern bietet „in der Tat ein uneinheitliches Bild. Manuskripte, die sich ihres Konzept-Charakters wegen sogleich als Urschriften erweisen, z. B. Nr. 1 und Nr. 2 (BWV 599 und 600), wechseln mit korrekturlosen, betont kalligraphischen Reinschriften, wie wir sie etwa in Nr. 3 oder Nr. 9 (BWV 601 und 606) vor uns haben“<sup>13</sup>. Die Köthener Titulatur dürfte schon deshalb nicht beweiskräftig sein, weil Bach sie natürlich auch später hinzugesetzt haben kann. (Im Titelblatt des Autographs wirkt der Titelvermerk gegenüber der sehr geschmackvollen Zeilenanordnung sogar etwas gedrängt und störend. Hingegen ist der Tintenfärbungs-Unterschied zwischen Namenszug und Titulatur gering, so daß er weder zum Beweis für späteren Zusatz noch für das Gegenteil dienen kann.) G. v. Dadelsen vermutet, daß das Titelblatt in zeitlicher Nachbarschaft zum „Wohltemperierten Klavier“ und zu den Inventionen und Sinfonien entstand, da den Titelblättern die Betonung des pädagogischen Zweckes und gewisse Übereinstimmungen in der Wortwahl gemeinsam sind<sup>14</sup>. Einmalig ist dagegen der Zweizeiler: „Dem Höchsten Gott allein zu Ehren / Dem Nächsten, draus sich zu belehren.“ Wie A. Schmitz treffend feststellt, ist mit dem „Nächsten“ hier nicht der bereits angesprochene Schüler gemeint, sondern der Hörer in der Gemeinde<sup>15</sup>.

<sup>6</sup> C. L. Hilgenfeldt, *Job. Seb. Bach's Leben, Wirken und Werke*, Leipzig 1850, S. 134.

<sup>7</sup> C. H. Bitter, *Job. Seb. Bach*, Berlin 1865, Bd. II, S. 248.

<sup>8</sup> F. W. Rust im Vorwort zu BG 25,2, S. Vf.

<sup>9</sup> A. Schweitzer, *Job. Seb. Bach*, Leipzig 1908, S. 263.

<sup>10</sup> H. Keller im Nachwort seiner Ausgabe des Orgelbüchleins, Kassel 1928, S. 137.

<sup>11</sup> G. v. Dadelsen, *Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins* in: Festschrift Friedrich Blume, hrsg. v. A. A. Abert u. W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 77.

<sup>12</sup> Fr. Blume, *Johann Sebastian Bach* in: MGG I, Sp. 976.

<sup>13</sup> G. v. Dadelsen, a. a. O., S. 75. <sup>14</sup> ebd., S. 77.

<sup>15</sup> A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, S. 72.

Die im Titelblatt vorkommende Floskel *p. t.* hat zu den kühnsten Vermutungen Anlaß gegeben. Spitta meint: „Pro tempore‘ konnte Bach nur schreiben mit Rückblick auf eine frühere Zeit“<sup>16</sup>. Ch. S. Terry vertritt die Ansicht, daß das *p. t.* auf Bachs Arrestzeit schließen lasse und „auf die innere Ungewißheit zurückzuführen sei, ob ihm überhaupt die Annahme der Cöthener Stelle vergönnt sein werde.“ Wenn Bach schon in Köthen gewesen wäre, habe er „eo tempore“ schreiben müssen<sup>17</sup>. H. Luedtke stimmt dem zu<sup>18</sup> und blieb lange ohne öffentlichen Widerspruch. Auch H. Keller läßt die Vermutung gelten<sup>19</sup>, bis G. von Dadelsen sie eindeutig widerlegt und sich wieder der Ansicht Spittas anschließt<sup>20</sup>. Das *p. t.* unter Bachs Revers für den Rat der Stadt Leipzig vom 19. April 1723 deutet von Dadelsen als „zur Zeit noch“<sup>21</sup>. Mit Recht wird in *Bach-Dokumente* Bd. I<sup>22</sup> festgestellt, es läge kein Anlaß vor, aus dem Zusatz *p. t.* besondere Schlüsse zu ziehen, da Bach seinen Quittungsunterschriften in Arnstadt z. T. auch den Vermerk *p. t.* beifügt. Dort unterzeichnet Bach bis zum 16. 12. 1705 ohne, am 24. 2. 1706 mit, am 26. 5. ohne, am 15. und 16. 9. mit, am 15. 12. 1706 ohne, am 15. 6. 1707 mit *p. t.*-Zusatz<sup>23</sup>. Überhaupt scheint es angesichts der zahlreichen Spekulationen nötig, einmal nüchtern festzustellen, daß *p. t.* eine im 18. Jahrhundert sehr häufig gebrauchte Floskel war, die nichts weiter heißt als „derzeitig“. Bach gebraucht diese Formel auch auf dem Titelblatt zum 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“<sup>24</sup>, wo ihr niemand eine tiefgründige Bedeutung beimißt.

Auch Bachs Notenschrift ist als Mittel für die Datierung umstritten. Fr. W. Rust macht darauf aufmerksam, daß im Orgelbüchlein bei Kreuztonarten zunächst das *b* als Auflösungszeichen dient. Damit werden folgende Orgelchoräle als die ältesten gekennzeichnet:

- 7. Der Tag der ist so freudenreich
- 8. Vom Himmel hoch
- 11. Lobt Gott, ihr Christen
- 16. Das alte Jahr vergangen ist
- 33. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist
- 38. Durch Adams Fall.

<sup>16</sup> I, S. 818.

<sup>17</sup> Ch. S. Terry, *The Orgelbuechlein: another Bach-Problem* in: *The Musical Times* LVIII, 1917, S. 887.

<sup>18</sup> H. Luedtke, *Zur Entstehung des Orgelbüchleins* in: *BJ* 1919, S. 62 ff.

<sup>19</sup> *Orgelbüchlein*, S. 137; desgl. in: *Die Orgelwerke Bachs*, S. 149 (vgl. Anm. 4).

<sup>20</sup> G. von Dadelsen, a. a. O., S. 74.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig und Kassel 1963 (S. 215).

<sup>23</sup> Ebd., S. 184 ff.

<sup>24</sup> Ebd., S. 219, Nr. 152.

Dieser Gebrauch verschwinde allmählich in den beiden Chorälen

28. Jesus Christus, unser Heiland  
30. Erstanden ist der heilige Christ.

Alle übrigen verwenden das heute übliche Quadrat  $\blacksquare$ <sup>25</sup>.

Rusts Gruppierung muß schon deshalb sehr unvollständig bleiben, weil 15 Choräle bereits wegen ihrer  $\flat$ -Tonarten ausscheiden, einige weitere (darunter Nr. 1 „Nun komm der Heiden Heiland“), weil in ihnen kein Auflösungszeichen vorkommt; Bach notierte die Kreuze zumeist nur für die jeweilige Note, nicht – wie heute üblich – für den ganzen Takt geltend. Als weiteren Beweis für „ein nur allmähliges Entstehen des Werkes“ nennt Rust die Tatsache, daß die Handschrift des Orgelbüchleins „sogar drei verschiedene Sopranschlüssel aufzuweisen hat“<sup>26</sup>. Dazu könnte man auch noch drei verschiedene Formen der Mensurzeichen anführen. Doch begegnen des öfteren verschiedene Schlüssel- und Mensurzeichen-Formen schon im selben Choral. Deshalb warnen schon Spitta<sup>27</sup> und H. Kretzschmar<sup>28</sup> vor einer chronologischen Auswertung. Dennoch haben die Arbeiten zur Chronologie der Werke Bachs in jüngster Zeit bewiesen, daß die unterschiedlichen Formen in Bachs Handschrift doch ein wichtiges Hilfsmittel zur Datierung sind.

Rusts Datierungsversuche durch Cantus-firmus-Vergleiche<sup>29</sup> können nicht überzeugen, weil Bach auch verschiedene Melodiefassungen nebeneinander benutzte, wie das u. a. die Matthäus-Passion zeigt. Daß „Liebster Jesu, wir sind hier“ schon in einer frühen Abschrift bei Kirnberger existiert (Rust)<sup>30</sup>, dürfte ebenfalls für die Datierung unwesentlich sein, da Kirnberger erst 1721 geboren ist.

Einen weiteren Anhaltspunkt zur Datierung hat man in Bachs Orgel gesucht, da die Registrieranweisungen und der geforderte Pedalumfang im Orgelbüchlein auf ein ganz bestimmtes Instrument hinzuweisen schienen. Die einzige Registrierangabe enthält Nr. 2 „Gottes Sohn ist kommen“: *Principal 8 Fuß* für das Manual, *Trompete 8 Fuß* für das Pedal. Bachs Weimarer Hofkirchenorgel wies diese Stimmen auf. Ihre Disposition lautete (allerdings wohl erst nach dem Umbau von 1719/20)<sup>31</sup>:

2 \_\_\_\_\_

<sup>25</sup> Vorwort zu BG 25,2.

<sup>26</sup> Ebd., S. VII.

<sup>27</sup> I, S. 326f.

<sup>28</sup> Vorwort zu BG 44, S. XIV.

<sup>29</sup> A. a. O., Bd. 25,2, S. XIII.

<sup>30</sup> Ebd., S. VII.

<sup>1</sup> Spitta I, 380.

H. Keller, *Orgelbüchlein*, S. 141; *Die Orgelwerke Bachs*, S. 18.

G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1935/36, Bd. II, S. 853, 879, 1063.

H. Löffler, *Bachs Weimarer Orgel* in: *Zeitschr. f. ev. Kirchenmusik*, Jg. 10, 1932, S. 70ff.

H. Klotz, *Bachs Orgeln* in: *Musikforschung*, Jg. 3, 1950, S. 189ff.

Joh. Krey, *Bachs Orgelmusik in der Weimarer Zeit*, Jena 1956 (Phil. Diss., Maschinenschr.), S. 4ff. (dort weitere Lit.).

Werner David, *Job. Seb. Bach's Orgeln*, Berlin 1951, S. 7, S. 29–31 u. S. 88.

W. Lidke, *Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts* in: *BJ* 1959, S. 156–159.



Oberwerk (Hauptmanual)	Unterwerk	Pedal
Prinzipal . . . . . 8'	Prinzipal . . . . . 8'	Groß-Untersatz . . . . 32'
Quintatön . . . . . 16'	Viola da Gamba . . . . 8'	Subbaß . . . . . 16
Gemshorn . . . . . 8'	Gedackt . . . . . 8'	Posaun-Baß . . . . . 16'
Gedackt . . . . . 8'	Trompete . . . . . 8'	Violonbaß . . . . . 16
Quintatön . . . . . 4'	Kleingedackt . . . . . 4'	Prinzipalbaß . . . . . 8
Oktav . . . . . 4'	Oktav . . . . . 4'	Trompetenbaß . . . . . 8'
Mixtur . . . . . 6fach	Waldflöte . . . . . 2'	Cornettbaß . . . . . 4'
Cymbel . . . . . 3 fach	Sesquialtera	
Glockenspiel		

Andererseits besaß auch die Weimarer Stadtkirchenorgel, deren Disposition ebenfalls bekannt ist<sup>32</sup>, die genannten Register.

Weniger genau sind wir über die Orgeln in Köthen unterrichtet. Spitta vermutet, die Schloßkirchenorgel sei, wenn überhaupt vorhanden, vielleicht 1670 erbaut worden und habe auf den beiden Manualen zusammen 10, im Pedal 3 Register gehabt<sup>33</sup>. Rust erwähnt die Orgel der evang.-luth. St.-Agnus-Kirche mit je 10 Stimmen im Hauptwerk und Rückpositiv, 8 Stimmen im Pedal, wobei nur Prinzipal 8' und Trompete 8' im Hauptwerk genannt werden, Posaune 16' im Pedal<sup>34</sup>. Eine weitere Orgel hatte Köthen in der reformierten Stadtkirche, eine vierte vielleicht im lutherischen Frauen- und Fräuleinstift<sup>35</sup>. Selbst wenn wir über die Köthener Orgeln restlos informiert wären, könnte die Frage, ob Weimar oder Köthen die Heimat des Orgelbüchleins ist, damit nicht entschieden werden. Wie A. Hoppe grundlegend feststellt, sind der Prinzipalklang des Hauptwerks und der weiche Trompetenklang des Pedals für die Barockorgel wesensbestimmend<sup>36</sup>. Bach gibt hier also Klangfarbe und Tonhöhe an, nicht besondere Eigenheiten seiner Orgel. Da Bach im Orgelbüchlein wegen des kleinen Blattformats fast alle Choräle auf zwei Systeme zusammendrängen mußte, blieb ihm kaum eine andere Möglichkeit, als die Stimmen so zu notieren, wie sie klingen. Eine 4-Fuß-Notation hätte zu unübersichtlichen Stimmkreuzungen geführt. Vielleicht darf man sogar behaupten, daß der Vermerk *8 Fuß* für das Pedal besagt, die betreffende Stimme sei gerade nicht mit einem 8'-Register zu spielen, sondern nur in 8'-Lage notiert. Im sog. „Mendelssohn-Autograph“ des Orgelbüchleins trug nach H. Kellers Bericht „... das Manual in Nr. 20 (O Lamm

<sup>32</sup> Mitgeteilt von H. Poppen, Vorwort zu: Joh. Gottfr. Walther, Orgelchoräle, Kassel 1929, S. 2, desgl. von W. David, a. a. O., S. 89.

<sup>33</sup> I, 615, Anm. 6.

<sup>34</sup> F. W. Rust, a. a. O., S. VIII f. auf Grund von C. F. Hartmann, *Geschichte der ev.-luth. St. Agnus-Kirche in Köthen*, Köthen 1803, S. 19 f.

<sup>35</sup> Spitta I, 614.

<sup>36</sup> A. Hoppe, *Vom Orgelklang und Orgelspiel* in: *Musik und Kirche*, Jg. 22, Kassel 1951, S. 27 ff.

Gottes<sup>4)</sup> die Bezeichnung 8 Fuß<sup>37)</sup>. Ein solcher Vermerk wäre überflüssig, da das Manualspiel in 8'-Lage ohnehin der Normalfall ist. Sinnvoll ist er aber erst, wenn er besagt: Der Cantus firmus ist auf dem Pedal so zu spielen, daß er wie ein 8'-Register in der hier notierten Lage erklingt. Dem Spieler steht dann frei, je nach Umfang und Disposition des Pedals ein 8'-, 4'- oder 2'-Register zu wählen. Wenn es sich so verhält, schließt eine solche Registrieranweisung sogar jeden Hinweis auf Bachs eigene Orgel aus.

Der von Bach im Orgelbüchlein verlangte Klaviaturen-Umfang liegt durchaus im normalen Bereich. Auf einer Orgel mit kurzer Oktave sind die Choräle jedoch nicht spielbar: das tiefe *Cis* wird allerdings nur einmal gefordert (Nr. 22 „Christus, der uns selig macht“). Der Pedalbaß beschränkt sich auf den üblichen Umfang *C-d'*. Darüber hinausgehende Cantus-firmus-Stimmen „konnten auf der weimarischen Schloßorgel mittelst des vierfüßigen Cornett-Basses sehr wohl herausgebracht werden“ (Spitta)<sup>38)</sup>.

Das sicherste Kennzeichen für Weimar als Entstehungsort des Orgelbüchleins sind die Weimarer Gesangbücher. Schon 1902 hatte B. F. Richter darauf aufmerksam gemacht, daß die Anordnung der Choräle im Orgelbüchlein auf die Weimarer Gesangbücher von 1708 und 1713 zurückzuführen ist<sup>39)</sup>. H. Luedtke<sup>40)</sup>, H. Keller<sup>41)</sup> und J. Krey<sup>42)</sup> haben diesen Hinweis aufgenommen.

Warum Bach gegenüber der Lied-Reihenfolge des Gesangbuches einige Umstellungen vornahm, ist m. E. noch nicht hinreichend geklärt. A. Schweitzer vermutet poetische<sup>43)</sup>, J. Krey gottesdienstliche und rein musikalische Gründe<sup>44)</sup>. Gewiß haben auch einzelne schon vor Anlage des Orgelbüchleins komponierte Orgelchoräle die Reihenfolge beeinflußt. Vor allem ordnete Bach die Choräle so an, daß der Spieler bei den zwei Seiten langen Bearbeitungen nie umzublättern braucht. Das Weimarer Gesangbuch gibt auch Auskunft über die jeweilige Zuordnung der einzelnen

<sup>37)</sup> Orgelbüchlein, S. 141. Keller dehnt diese Bemerkung auch auf das Pedal von Nr. 10 („In dulci jubilo“) aus, doch war das betreffende Blatt im sog. „Mendelssohn-Autograph“ herausgeschnitten oder gar nicht vorhanden (Spitta II, 986f.). Offenbar stützt sich Keller auf die Novello-Ausgabe von I. Atkins und E. Newman (Band XV, London 1916, S. XII, S. 26 u. 58), die aber auch nicht als zuverlässiger Ersatz des sog. „Mendelssohn-Autographs“ gelten kann.

<sup>38)</sup> II, S. 990; ähnlich I, S. 592.

<sup>39)</sup> B. F. Richter im Vorwort zur Bearbeitung des Orgelbüchleins für Klavier zu 4 Händen, Ausgabe NBG II, 1 (1902), vor S. 1.

<sup>40)</sup> H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele* in: BJ 1918, S. 3.

Daß Konrad von der Lage auch die Gesangbücher von 1708 und 1713 herausgegeben habe (H. Luedtke, ebd.) und daß K. von der Lages Gesangbuch von 1681 bereits alle Lieder des Orgelbüchleins enthalte (H. Klotz in: Die Musikforschung, Jg. 3, Kassel 1950, S. 197, Anm. 31), trifft nicht zu.

<sup>41)</sup> Orgelbüchlein, Nachwort, S. 140.

<sup>42)</sup> A. a. O., S. 35.

<sup>43)</sup> *Johann Sebastian Bach*, S. 263.

<sup>44)</sup> A. a. O., S. 35.

Choräle zu den Kirchenjahreszeiten bzw. zum Inhalt der christlichen Lehre. Die thematische Gliederung des Gesangbuches wird von H. Keller mitgeteilt<sup>45</sup> (dabei sind folgende Druckfehler zu berichtigen: „Von Kreuz, Leiden und Auferstehung“ lautet richtig „Von Kreuz, Verfolgung und Anfechtung“; „Haus-, Ehe- und Wanderlieder“ muß lauten „Haus- und Ehestandslieder“).

In jüngster Zeit wurde die schon von Rust begonnene Datierung auf Grund des Befundes der Handschrift durch G. von Dadelsen in präziser Form wieder aufgenommen und für das Orgelbüchlein eine chronologische Gliederung begonnen<sup>46</sup>. Durch Vergleiche mit Weimarer Kantatenhandschriften, deren Daten festliegen, gewinnt von Dadelsen eine Einteilung in drei Schichten. Die frühe Schicht weist ähnliche Merkmale auf wie die Kantaten des Jahres 1714. Eine spätere Schicht entspricht den Kantaten der Jahre 1715/16. Etwa ein Drittel läßt sich nicht eindeutig der früheren oder der späteren Schicht zuordnen. Ein Choral und das Fragment fallen in die Leipziger Zeit. G. von Dadelsen faßt das Ergebnis seiner Ermittlungen folgendermaßen zusammen:

„Wahrscheinlich noch vor 1714 hat Bach mit der Anlage der Handschrift begonnen und im Laufe von mindestens zwei Jahren 45 der insgesamt 47 Choralbearbeitungen eingetragen. Vermutlich noch in Weimar, möglicherweise bereits im Jahre 1715 oder 1716, war diese Arbeit abgeschlossen. Das Titelblatt schrieb er in den letzten Köthener Jahren. In der Leipziger Zeit, und zwar vermutlich erst um 1740, sind schließlich noch die letzten beiden Eintragungen dazugekommen: BWV 613 und das Fragment ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘. Mit der ersten war eine der beiden Lücken innerhalb der Vertonungen zum Weihnachtsfestkreis geschlossen. Das Fragment der zweiten betrifft einen der sechs zunächst noch übergangenen Passions-Choräle. . . . Unserer Auffassung nach ist allein das Titelblatt in Köthen entstanden“<sup>47</sup>.

Das Wasserzeichen des Orgelbüchleins ist in Bachschen Originalhandschriften bisher nur für 1714 belegt<sup>48</sup>.

Zur Ergänzung bzw. Bestätigung dieses Ergebnisses seien hier noch folgende Einzelheiten beigetragen:

Wie schon Rust<sup>49</sup> betont, wirkt der Entwurf des Orgelbüchleins wie aus einem Guß. In diesem Entwurf sind 8 Lieder enthalten, die im Weimarer Gesangbuch noch nicht 1708, sondern erst 1713 vorkommen:

<sup>45</sup> Orgelbüchlein, Nachwort, S. 140.

<sup>46</sup> G. von Dadelsen, *Zur Entstehung . . .*, a. a. O., S. 74ff.; ders., TBSt 4/5, S. 80.

<sup>47</sup> Ebd. (*Zur Entstehung . . .*), S. 77.

<sup>48</sup> Ebd., S. 78.

<sup>49</sup> F. W. Rust, Vorrede zu BG 25,2, S. X; von Dadelsen, a. a. O., S. 75 f.

15. „Helft mir Gotts Güte preisen“  
 17. „In dir ist Freude“  
 31. „Erschienen ist der herrlich Tag“  
 und 5 weitere nicht zur Ausführung gelangte Choräle.

Das Weimarer *Geistreiche Gesang-Buch* erschien 1713; die Vorrede von Joh. Georg Lairitz ist auf den 19. Februar 1713 datiert<sup>50</sup>. Da im Orgelbüchlein die Adventslieder fast vollzählig ausgeführt sind, während später die Lücken immer größer werden, ist anzunehmen, daß Bach „mit Eifer zu Werke ging“ (H. Keller)<sup>51</sup> und entsprechend seiner Gewohnheit dem Kirchenjahr folgte. Das Gesangbuch beginnt mit den Liedern zum Gottesdienst, während Bach diese erst nach dem Kirchenjahreskreis bringt und sogleich mit den Adventsliedern einsetzt. Das könnte in der Adventszeit 1713 geschehen sein, zumal durch die umfangreichen Umbauarbeiten in der Weimarer Schloßkapelle 1711 bis 1713<sup>52</sup> Bachs Orgel vorher wenig zugänglich gewesen sein wird. Der handschriftliche Befund weist eine Gruppe von 8 Chorälen einer späteren Schicht zu. Diese sind demnach nicht „im ersten Durchgang“, sondern frühestens im Kirchenjahr 1714/15 entstanden, nachdem inzwischen (1714) der Orgelumbau durch Heinr. Trebs, Weimar, erfolgt war. Unter den Chorälen dieser Periode befindet sich auch Nr. 22 „Christus, der uns selig macht“, der als einzige Komposition des Orgelbüchleins das tiefe *Cis* verlangt. Es ist belegt, daß die Ludwig-Compenius-Orgel der Schloßkapelle (erbaut 1657) diesen Ton ursprünglich nicht aufwies<sup>53</sup>. Möglicherweise wurde bei dem wohl unter Bachs Anleitung erfolgten Umbau eine Klaviatur-Erweiterung bzw. -Änderung vorgenommen<sup>54</sup>.

Innerhalb der Kirchenjahreszeiten läßt sich fast immer die Reihenfolge beobachten: Erster Durchgang, zweiter Durchgang, Lücken. Demnach stehen die Choräle innerhalb der einzelnen Gruppen annähernd in chronologischer Folge.

Bei den Chorälen 41 „In dich hab ich gehoffet, Herr“ und 44 „Alle Menschen müssen sterben“ hat Bach Raum für zwei Bearbeitungen gelassen und jeweils die zweite Seite davon beschrieben. Vielleicht darf man daraus schließen, daß Bach die erste Seite einer späteren Komposition vorbehalten wollte, die dem Typ der Orgelbüchlein-Kompositionen noch mehr entsprach. Dann wären die beiden ausgeführten Choräle bei Anlage der Überschriften bereits vorhanden gewesen und müßten den ganz frühen Eintragungen zugeordnet werden, zumal es sich in beiden Fällen um Früh-

<sup>50</sup> *Geistreiches Gesang-Buch*, S. 10<sup>+</sup>.

<sup>51</sup> Orgelbüchlein, Nachwort, S. 139.

<sup>52</sup> R. Jauernig, a. a. O., S. 78.

W. David, a. a. O., S. 30 u. 32.

<sup>53</sup> Ebd., S. 7 u. 32.

<sup>54</sup> H. Klotz folgert dasselbe auch auf Grund freier Orgelkompositionen aus der Weimarer Zeit (a. a. O., S. 189–203).

schriften handelt, die mehrere – anscheinend spätere – Korrekturen aufweisen.

Es soll nun folgende chronologische Einteilung gewagt werden, die gewiß noch manche Einzelkorrektur nötig machen wird (vor allem nach Erscheinen des Orgelbüchleins mit entsprechendem Kritischen Bericht in der Neuen Bach-Ausgabe), die aber als Schema im ganzen wohl als vertretbar gelten darf. Offen bleibt vorläufig noch die Frage, wieweit sich die Gruppen a) und b) überhaupt voneinander trennen lassen und wieweit bei einzelnen Chorälen am Ende der jeweiligen Kirchenjahreszeiten der Handschriftenbefund oder die Reihenfolge den Ausschlag geben soll.

a) sehr früh:

3. „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ (BWV 601)
8. „Vom Himmel hoch“ (BWV 606)
41. „In dich hab ich gehoffet, Herr“ (BWV 640)
43. „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (BWV 642)
44. „Alle Menschen müssen sterben“ (BWV 643)

b) Kirchenjahr 1713/14:

1. „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 599)
2. „Gottes Sohn ist kommen“ (BWV 600)
4. „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (BWV 602)
5. „Puer natus in Bethlehem“ (BWV 603)
6. „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 604)
7. „Der Tag der ist so freudenreich“ (BWV 605)
9. „Vom Himmel kam der Engel Schar“ (BWV 607)
10. „In dulci jubilo“ (BWV 608)
11. „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ (BWV 609)
14. „Wir Christenleut“ (BWV 612) (oder später?)
18. „Mit Fried und Freud“ (BWV 616)
19. „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ (BWV 617)
20. „O Lamm Gottes unschuldig“ (BWV 618)
21. „Christe, du Lamm Gottes“ (BWV 619)
23. „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (BWV 621) (oder später?)
24. „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ (BWV 622) (oder später?)
27. „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 625)
28. „Jesus Christus, unser Heiland“ (BWV 626)
29. „Christ ist erstanden“ (BWV 627)
30. „Erstanden ist der heilig Christ“ (BWV 628)
31. „Erschienen ist der herrlich Tag“ (BWV 629)
32. „Heut triumphieret Gottes Sohn“ (BWV 630)
33. „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ (BWV 631 a)
34. „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 632)
36. „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (BWV 635)
37. „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 636)
38. „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (BWV 637)

- 39. „Es ist das Heil uns kommen her“ (BWV 638)
- 40. „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ (BWV 639)
- 42. „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (BWV 641)

c) Kirchenjahr 1714/15:

- 12. „Jesu, meine Freude“ (BWV 610)
- 13. „Christum wir sollen loben schon“ (BWV 611)
- 16. „Das alte Jahr vergangen ist“ (BWV 614)
- 17. „In dir ist Freude“ (BWV 615)
- 22. „Christus, der uns selig macht“ (BWV 620) (oder später?)
- 25. „Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ (BWV 623)
- 26. „Hilf Gott, daß mir's gelinge“ (BWV 624)
- 35. „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 633/634)
- 45. „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (BWV 644) (oder früher?)

d) in Leipzig:

- 15. „Helft mir Gotts Güte preisen“ (BWV 613)
- „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (Fragment)

Daß zwischen der Anlage des Orgelbüchleins und der Beschriftung des Titelblattes mehrere Jahre liegen, ist mehr als wahrscheinlich. Die zackreichen, plakatartigen Buchstaben der Choralüberschriften unterscheiden sich sehr deutlich von den ausgeschriebeneren, kursiven Schriftzügen der Titelseite. Für die Beantwortung der viel erörterten Frage, warum Bach das Orgelbüchlein nicht vollendete, scheinen mir die Hinweise von Spitta, daß Bach sich schon Anfang des Jahres 1716 in Weimar nicht mehr wohl fühlte<sup>55</sup>, und von W. David, daß Bach schon in Weimar deutlich dem Kapellmeisteramt zustrebte und sich damit vom Organistenamt mehr und mehr abwandte<sup>56</sup>, die wichtigsten zu sein. Daß Bach im Orgelbüchlein die zweite Hälfte des Kirchenjahres soviel spärlicher bedachte (nur ein Viertel) als die Zeit zwischen Advent und Pfingsten, mag wohl mit Bachs herbstlichen Ferienreisen, die u. a. bei H. Bellermann aufgezählt werden, zusammenhängen, mehr noch mit der Auflösung der De-tempore-Liedordnung, die sich im 18. Jahrhundert mit Verbreitung der Gesangbücher und Einführung der Nummerntafeln vollzog und vor allem die festlose Hälfte des Kirchenjahres betraf<sup>57</sup>.

Terrys Arrest-Hypothese dürfte trotz ihrer großen Beliebtheit inzwischen unhaltbar geworden sein, unhaltbar auch schon die Ansicht J. Kreys, Bach habe „mit der Niederschrift des Autographs (BB. *Mus.ms. Bach P 283*) zwischen dem 5. August und dem 2. Dezember 1717 begonnen“<sup>58</sup>. Selbst

<sup>55</sup> I, S. 578.

<sup>56</sup> A. a. O., S. 6 und 29.

<sup>57</sup> H. Bellermann, *Job. Seb. Bach* in: Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1875, S. 732.

P. Graff, *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen*, Bd. I, Göttingen 1937<sup>2</sup>, S. 132ff.

<sup>58</sup> A. a. O., S. 38.

G. Frotschers Vermutung, Bach habe im Arrest offenbar zuletzt am Orgelbüchlein geschrieben<sup>59</sup>, hat sich nicht bestätigt.

Die von Hilgenfeldt<sup>60</sup>, Bitter<sup>61</sup>, Spitta<sup>62</sup> u. a. gehegte Vermutung, Bach habe das Orgelbüchlein für seine Söhne geschrieben, wurde schon von Fr. Blume als unbegründet zurückgewiesen<sup>63</sup> und entbehrt jetzt jeder Grundlage: Wilhelm Friedemann Bach war 1713 erst 3 Jahre alt, Carl Philipp Emanuel noch gar nicht geboren.

Spitta beschreibt noch eine vermeintlich ältere Originalhandschrift des Orgelbüchleins, das sog. „Mendelssohn-Autograph“<sup>64</sup>, das auch von A. Schweitzer<sup>65</sup> und H. Keller<sup>66</sup> für „unzweifelhaft älter“ gehalten wird. Vermutlich handelt es sich um die Handschrift BB *Mus.ms. Bach P 1216*, deren Verbleib nach P. Kast „möglicherweise erst seit Verlagerung – ungewiß“<sup>67</sup> ist, die aber nach einem Bericht von W. Emery schon in den 1930er Jahren nicht auffindbar war<sup>68</sup>. Auch eine Bleistiftnotiz im Poelchau-Katalog der BB deutet auf ein längeres Verschollensein. Um ein „älteres Autograph“ dürfte es sich dabei nicht handeln. Die in ihm enthaltenen, von Spitta genannten 26 Choräle<sup>69</sup> sind ebenfalls auf das Weimarer Gesangbuch von 1713, nicht auf das von 1708 zurückzuführen. Mehrere Blätter wurden seinerzeit von Mendelssohn herausgeschnitten und verschenkt. Eines davon (BWV 631a und 632) gelangte über viele verschiedene Besitzer nach London, wo es in Privatbesitz erhalten ist. Als Schreiber erwies sich jedoch nicht Joh. Seb. Bach, sondern ein Mitarbeiter Bachs aus der Leipziger Zeit, dessen Handschrift der Bachs im Laufe der Jahre immer ähnlicher wurde<sup>70</sup>. Er wird von P. Wackernagel als der „Schreiber des Continuo“<sup>71</sup>, von G. von Dadelsen als „Anonymus 1“<sup>72</sup>, von A. Dürr als „Hauptkopist B“<sup>73</sup> bezeichnet. In einer Originalstimme zu BWV 1066 *Mus.ms. St 152* signiert er als *C. G. M. | G. M.*<sup>74</sup> G. v. Dadelsen datiert seine Schriftformen auf dem erhaltenen Blatt (BWV 631a und 632) auf die Jahre 1727 bis 1730<sup>75</sup>. Ob allerdings alle Eintragungen der Handschrift

<sup>59</sup> A. a. O., Bd. II, S. 915.

<sup>60</sup> C. L. Hilgenfeldt, *Joh. Seb. Bach's Leben, Wirken und Werke*, Leipzig 1850, S. 134.

<sup>61</sup> C. H. Bitter, *Joh. Seb. Bach*, Berlin 1865, Bd. I, S. 145.

<sup>62</sup> I, 588.

<sup>63</sup> F. Blume, *Joh. Seb. Bach* in: MGG I, Sp. 976.

<sup>64</sup> II, 986ff.

<sup>65</sup> *Joh. Seb. Bach*, S. 263.

<sup>66</sup> Orgelbüchlein, Nachwort, S. 137.

<sup>67</sup> TBSt 2/3, S. 68.

<sup>68</sup> Freundl. Mitteilg. v. Herrn Dr. Dürr, Göttingen (Brief v. 5. 10. 1963).

<sup>69</sup> II, 987.

<sup>70</sup> G. von Dadelsen, *Zur Entstehung . . .*, a. a. O., S. 78, Anm. 15.

<sup>71</sup> In den Katalogen der BB; zit. nach Dürr Chr, S. 26.

<sup>72</sup> Siehe Anm. 70.

<sup>73</sup> A. a. O., S. 26–30.

<sup>74</sup> Vgl. TBSt 2/3, S. 140. An der Identifizierung des Schreibers wird noch gearbeitet.

<sup>75</sup> Siehe Anm. 70.

*P 1216* von diesem Schreiber stammen, läßt sich natürlich nicht sagen. – Spitta berichtet, daß die (unpaginierten) Choräle jener Handschrift von fremder Hand mit Nummern von 13 bis 38 versehen waren, die von der Reihenfolge des Autographs *P 283* erheblich abwichen. Spitta vermutet aus dieser Numerierung, daß das sog. „Mendelssohn-Autograph“ ursprünglich noch 12 Choräle mehr enthalten habe<sup>76</sup>. J. Krey schließt auf ein drittes unbekanntes Autograph, das vielleicht „als Vorlage der beiden erhaltenen Exemplare anzusehen wäre“<sup>77</sup>. Wahrscheinlicher ist m. E., daß die fragliche Zählung einer anderen Abschrift entstammt, da fast alle späteren Abschriften der Orgelbüchlein-Choräle in der Reihenfolge stark voneinander abweichen. – Auf jeden Fall hat das sog. „Mendelssohn-Autograph“ für uns nicht mehr den Wert, den man ihm früher zugemessen hat.

Die einzelnen Choräle des Orgelbüchleins verkörpern eine bestimmte Kompositionsform, die als die reife Frucht einer langen musikgeschichtlichen Entwicklung gelten kann. Ihre Wurzeln sind auf die Choralpartita des frühen 18. Jahrhunderts, auf die Choralbearbeitungen des 17. und die weltlichen Liedvariationen des 16. Jahrhunderts zurückzuführen (F. Dietrich)<sup>78</sup>. „Aber andererseits steht das Orgelbüchlein gegenüber den Vorerscheinungen in seiner Konzentration der Stilprinzipien, in der Choralbedeutung, der motivischen Einheitlichkeit und der Textdarstellung als etwas entscheidend Neues und Vollendetes da“ (H. E. Huggler)<sup>79</sup>.

Die Entstehung des Orgelbüchleins ist durch den handschriftlichen Befund als ein mehrjähriger Prozeß erwiesen. Merkwürdigerweise ist bisher noch niemals untersucht, ob sich innerhalb des Orgelbüchleins nicht auch in kompositorischer Hinsicht ein mehrjähriger Entwicklungsvorgang abzeichnet<sup>80</sup>. Den wichtigsten Fingerzeig dazu gibt Bach selbst durch den Hinweis im Titelblatt, daß im Orgelbüchlein „das Pedal gantz obligat tractiret wird“. Das Novum des Orgelbüchleins liegt also nicht zuletzt in der Behandlung des Pedals. Tatsächlich ist festzustellen, daß der Pedalbaß das entscheidende Kriterium für eine Entwicklung innerhalb des Orgelbüchleins ist. Er zeigt eine immer mehr zum Obligaten hindrängende Entfaltung, so daß an ihm auch eine gewisse Genealogie bzw. „innere Chronologie“ ablesbar ist.

In einer offensichtlich frühen Gruppe bildet der Baß seine Kadenzen und Zäsuren gleichzeitig mit den Zeilenschlüssen des Cantus firmus. Des öfteren gleicht sein Duktus den gleichmäßig fortschreitenden Achtelnoten einer Continuo-Stimme aus der barocken Kammermusik (Nr. 7, 8, 11, 39).

<sup>76</sup> II, 986ff.

<sup>77</sup> J. Krey, a. a. O., S. 34.

<sup>78</sup> F. Dietrich, *Job. Seb. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln* in: BJ 1929, S. 1ff.

<sup>79</sup> H. E. Huggler, *Job. Seb. Bachs Orgelbüchlein*, Phil. Diss., Bern 1935, S. 127.

<sup>80</sup> Gerade in H. E. Hugglers Dissertation, die vor allem der stilistischen und kompositionstechnischen Würdigung des Orgelbüchleins dienen will (S. VIII), hätte diese Untersuchung nahegelegen.



Auch wo der Baß an der Melodik der Mittelstimmen teilnimmt (27, 28, 41, 44), wo er eigene Motive bringt (1, 3, 19, 30, 33, 38) oder sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt (6, 9, 18, 32, 37, 43), respektiert er doch immer die Zeilenschlüsse der Choralmelodie.

Die nächste Gruppe bildet einen Übergang. Die Baßzäsuren decken sich nur noch teilweise mit den Zeilenschlüssen. Die continuo-ähnlichen Achtel haben einer eigenständigeren Rhythmik Platz gemacht (4, 5, 12, 14, 29, 34, 40, 45. Zu Nr. 15 s. u.).

In der dritten Gruppe bildet der Baß seine Zäsuren ganz nach eigenen Gesetzen, nimmt auch nicht mehr an der Melodik der Mittelstimmen teil, sondern reiht seine eigenen Figuren zu einem selbständigen, organischen Ganzen von größter Einheitlichkeit. Die Stufe des Obligaten ist restlos erreicht (13, 23, 25, 26, 36).

In Weimar beschäftigten sich Bach und sein Vetter Johann Gottfried Walther eifrig mit italienischer Musik. Das spiegelt sich auch in zahlreichen sehr durchsichtigen, dreiklangsreichen und nur sparsam modulierenden Sätzen des Orgelbüchleins wider. Ganz anders ist Nr. 15 „Helft mir Gotts Güte preisen“ geartet. Hier herrscht das unitalienische Grüblerische vor. Septakkorde sind häufig, auch Nonenakkorde kommen vor. Der Wechsel zwischen melodischem und harmonischem Moll wird gern zu Modulationen genutzt, wie das für Bach in seinen Leipziger Werken typisch ist und ihn von allen anderen Komponisten deutlich abhebt.

Nicht aufgeführt sind in der stilistischen Gruppierung die Sätze mit kolorierter Choralweise (16, 24, 42), die von der Form des Orgelchorals abweichende Nr. 17 „In dir ist Freude“ und die Kanons (2, 10, 20, 21, 22, 31, 35), da sie alle sich besonderen Formgesetzen unterwerfen.

Bei den Kanons scheinen Nr. 2, 10, 20, 21 und 31 der frühen italienisierenden Art näher zu stehen als Nr. 22 und 35. Eine Sonderstellung nehmen im Orgelbüchlein auch Nr. 34 und 36 ein, da ihre Bässe Cantus-firmus-Zeilen verwenden.

Die einzelnen Stilmerkmale schließen sich nicht gegenseitig aus. Ihre Grenzen sind fließend. Darum können sie der oben versuchten Handschriften-Chronologie nicht als Korrektur, wohl aber als Bekräftigung bzw. Kritik dienen. Jedenfalls ist auffällig, wie sehr sich beide entsprechen.

Ist die Frage der Chronologie nun ihrer Lösung ein Stück näher gekommen, so hat sich inzwischen ein neues Rätsel aufgetan. Die von Rust und von Dadelsen festgestellte Einheitlichkeit in der Anlage des Orgelbüchleins (s. S. 47) hat nämlich in jüngster Zeit eine Einschränkung erfahren: Christoph Wolff hat bei seinen Untersuchungen an den Rastrierungen festgestellt, daß die von Bach gezogenen Notenlinien unterschiedlich sind<sup>81</sup>. Auf den Seiten 1–35 und 48ff. sind sie mit dem Rastral „R 22“ gezogen,

<sup>81</sup> Chr. Wolff, *Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Job. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik* in: Festschrift für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 80–92.

S. 36–47 und auf dem Ergänzungsblatt S. 31 dagegen mit „R 14“. Der Vergleich mit den Rastrierungen in Weimarer Kantaten-Handschriften bestätigt, daß das Orgelbüchlein „in Weimar um 1714 begonnen wurde“<sup>82</sup>. Bei näherer Betrachtung fällt auf, daß sich jene von Chr. Wolff festgestellte Dreiteilung auch noch in anderen Einzelheiten widerspiegelt. Die erste Abteilung (S. 1–35) folgt dem Gesangbuch von 1713, bringt aber zahlreiche Umstellungen, jedoch wenige Lücken. Die zweite Abteilung (S. 36–47) folgt ebenfalls dem Gesangbuch von 1713, enthält unter den ausgeführten Chorälen nur Osterlieder, diese jedoch lückenlos und mit nur einer – noch dazu begründbaren – Umstellung. Nr. 32 und 31 haben gegenüber dem Gesangbuch ihre Plätze getauscht, so daß Nr. 32 jetzt den Schluß der Osterlieder und den Anschluß an die Himmelfahrtslieder bildet.

Diese Umstellung verursachte in England eine lange ergebnislose Debatte zwischen I. Atkins und E. Newman<sup>83</sup>, ob „Heut triumphieret Gottes Sohn“ Himmelfahrts- oder Osterlied sei. H. Keller, dessen Orgelbüchlein-Ausgabe in vieler Hinsicht von I. Atkins Novello-Ausgabe abhängig ist, sucht wohl einen Ausgleich, wenn er schreibt: „Das Lied gilt ebenso als Oster- wie als Himmelfahrtslied“<sup>84</sup>. Bach dürfte die Umstellung vorgenommen haben, um dem Orgelspieler bei der 2 Seiten umfassenden Bearbeitung „Heut triumphieret Gottes Sohn“ das Umblättern zu ersparen (vgl. S. 46).

Die zweite Gruppe weist durch ihre einheitlichen Schriftzüge für alle Choräle dieselbe Entstehungszeit auf.

Die dritte Gruppe bringt unter 125 geplanten Kompositionen nur noch 13 ausgeführte und enthält wenig Umstellungen (abgesehen von den bei Pfingsten eingeschobenen Gottesdienstliedern), hält sich aber merkwürdigerweise ganz an das Gesangbuch von 1708!

Wie so oft in der Wissenschaft treten auch hier neue Rätsel auf, sobald die alten annähernd bewältigt sind.

### Anhang

Die Folge der Choralüberschriften im Autograph des Orgelbüchleins im Vergleich mit den Gesangbüchern Weimar 1708 und 1713

Vorbemerkung: Die folgende Liste umfaßt alle Titel des Orgelbüchleins mit fortlaufender Numerierung der ausgeführten Choräle. Diese sind durch Sperrdruck gekennzeichnet.

Es folgen jeweils die Seitenzahlen des Orgelbüchleins (nicht autograph, wohl aus späterer Zeit, nur die ungeraden Seitenzahlen sind eingetragen) und der Gesangbücher Weimar 1708 und 1713 (da die Lieder im Gesangbuch 1708 nicht numeriert sind, entfällt die Möglichkeit eines Vergleichs nach Nummern statt Seitenzahlen).

<sup>82</sup> Ebd., S. 91.

<sup>83</sup> *The Musical Times*, Jg. 57, London April 1916.

<sup>84</sup> H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 162.

Ein Vergleich der Anordnung ergibt, daß die Ordnung des Orgelbüchleins zu Beginn keinem der beiden Gesangbücher genau folgt, daß jedoch etwa von den Pfingstliedern an im allgemeinen die Ordnung des Gesangbuchs von 1708 eingehalten wird. Andererseits steht der Inhalt des Orgelbüchleins dem Weimarer Gesangbuch von 1713 insofern näher, als darin alle Choräle des Orgelbüchleins enthalten sind, während im Gesangbuch von 1708 noch eine Anzahl fehlt.

Orgelbüchlein	Seite	Gesangbücher Weimar	
		1708, Seite	1713, Seite
1. Nun komm, der Heiden Heiland	1	2	2
2. Gott, durch deine Güte oder Gottes Sohn ist kommen	2	— 6	185 6
3. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn oder Herr Gott, nun sei gepreiset	4	5 552	5 600
4. Lob sei dem allmächtigen Gott	5	3	4
5. Puer natus in Bethlehem Lob sei Gott in des Himmels Thron	6 7	20 31	21 33
6. Gelobet seist du, Jesu Christ	8	15	16
7. Der Tag, der ist so freudenreich	9	16	17
8. Vom Himmel hoch, da komm ich her	10	12	13
9. Vom Himmel kam der Engel Schar	11	14	15
10. In dulci jubilo	12	22	23
11. Lobt Gott, ihr Christen allezugleich	14	18	19
12. Jesu, meine Freude	15	37	48
13. Christum wir sollen loben schon	16	17	18
14. Wir Christenleut	17	19	21
15. Helft mir Gottes Güte preisen	18	—	42
16. Das alte Jahr vergangen ist	19	44	43
17. In dir ist Freude	20	—	36
18. Mit Fried und Freud ich fahr dahin	22	56	84
19. Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf	23	57	84
20. O Lamm Gottes, unschuldig	24	83	131
21. Christe, du Lamm Gottes	25	83	132
22. Christus, der uns selig macht	26	58	85
23. Da Jesus an dem Kreuze stund	27	61	87
24. O Mensch, beweine dein Sünde groß	28	75	112
25. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist	30	—	130
26. Hilf Gott, daß mirs gelinge	31	62	91
O Jesu, wie ist dein Gestalt	32	—	125
O Traurigkeit, o Herzeleid	33	65	94
: Allein nach dir, Herr:  Jesu Christ, verlanget mich	34	109	135
O wir armen Sünder	36	—	136
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	37	—	95
Nun gibt mein Jesus gute Nacht	38	—	132

Orgelbüchlein	Seite	Gesangbücher Weimar	
		1708, Seite	1713, Seite
27. Christ lag in Todes Banden	39	115	146
28. Jesus Christus, unser Heiland	40	116	147
29. Christ ist erstanden	41	116	148
30. Erstanden ist der heil'ge Christ	44	118	149
31. Erschienen ist der herrliche Tag	45	—	153
32. Heut triumphieret Gottes Sohn	46	120	151
Gen Himmel aufgefahren ist	48	—	166
Nun freut euch, Gottes Kinder all	49	131	163
Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen	50	1	1
Komm, Heiliger Geist, Herre Gott	52	13b	170
33. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	54	13b	171
Nun bitten wir den Heil'gen Geist	55	137	172
Spiritus Sancti gratia			
oder Des heil'gen Geistes reiche Gnad	56	138	173
O Heil'ger Geist, das göttlich Feu'r	57	142	180
O Heiliger Geist, o heiliger Gott	58	144	180
34. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	59	2	2
35. Liebster Jesu, wir sind hier	60/61	1	1
Gott der Vater wohn uns bei	62	145	184
Allein Gott in der Höh sei Ehr	64	147	183
Der du bist 3 in Einigkeit	65	148	187
Gelobet sei der Herr, der Gott Israel	66	152	191
Meine Seel erhebt den Herren	67	153	193
Herr Gott, dich loben alle wir	68	156	196
Es stehn vor Gottes Throne	69	160	199
Herr Gott, dich loben wir	70	161	203
O Herre Gott, dein göttlich Wort	72	163	205
36. Dies sind die heil'gen zehn Gebote	73	165	207
Mensch, willst du leben seliglich	74	167	209
Herr Gott, erhalt uns für und für	75	168	210
Wir gläuben all an einen Gott	76	169	211
37. Vater unser im Himmelreich	78	173	216
Christ unser Herr zum Jordan kam	79	180	223
Aus tiefer Not schrei ich zu dir	80	186	228
Erbarm dich mein, o Herre Gott	81	187	229
Jesu, der du meine Seele	82	190	233
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	83	193	236
Ach Gott und Herr	84	195	238
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	85	198	240
Ach Herr, mich armen Sünder	86	200	242
Wo sollt ich fliehen hin	87	205	244
Wir haben schwerlich	88	207	263
38. Durch Adams Fall ist ganz verderbt	89	228	267
39. Es ist das Heil uns kommen her	90	231	269
Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	91	241	275
Gott sei gelobet und gebenedeiet	92	243	292

Orgelbüchlein	Seite	Gesangbücher Weimar	
		1708, Seite	1713, Seite
Der Herr ist mein getreuer Hirt	94	244	280 oder 281
Itzt komm ich als ein armer Gast	95	250	300
O Jesu, du edle Gabe	96	252	282
Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du das Lämmlein	97	261	284
Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein	98	262	288
Nun freut euch, lieben Christen g'mein	99	234	272
Nun lob, mein Seel, den Herren	100	273	307
Wohl dem, der in Gottes Furcht steht	102	282	316
Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst	103	283	316
Was mein Gott will, das gescheh allzeit	104	284	320
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	105	285	323
40. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	106	288	326
Weltlich Ehr und zeitlich Gut	107	289	329
Von Gott will ich nicht lassen	108	291	327
Wer Gott vertraut	109	293	331
Wie's Gott gefällt, so gefällt mir's auch	110	294	321
O Gott, du frommer Gott	111	303	337
In dich hab ich gehoffet, Herr	112	321	354
41. alio modo	113		
Mag ich Unglück nicht widerstahn	114	322	355
42. Wenn wir in höchsten Nöten sein	115	324	360
An Wasserflüssen Babylon	116	323	356
Warum betrübst du dich, mein Herz	118	325	358
Frisch auf, mein Seel, verzage nicht	119	330	361
Ach Gott, wie manches Herzeleid	120	332	363
Ach Gott, erhöhr mein Seufzen und Wehklagen	121	335	366
So wünsch ich nun eine gute Nacht	122	336	391
Ach lieben Christen, seid getrost	123	338	367
Wenn dich Unglück tut greifen an	124	340	373
Keinen hat Gott verlassen	125	341	369
Gott ist mein Heil, mein Hülf und Trost	126	344	395
Was Gott tut, das ist wohlgetan, kein einig	127	345	319
Was Gott tut, das ist wohlgetan, es bleibt gerecht	128	601	317
43. Wer nur den lieben Gott läßt walten	129	352	376
Ach Gott, vom Himmel sieh darein	130	365	415
Es spricht der Unweisen Mund wohl	131	368	417
Ein feste Burg ist unser Gott	132	370	414
Es woll uns Gott genädig sein	133	372	418
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	134	373	419
Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält	135	373	420
Wie schön leuchtet der Morgenstern	136	375	421
Wie nach einer Wasserquelle	138	377	429
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	139	391	412

Orgelbüchlein	Seite	Gesangbücher Weimar	
		1708, Seite	1713, Seite
Laß mich dein sein und bleiben	140	398	446
Gib Fried, o frommer treuer Gott, du	141	405	451
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	142	406	451
O großer Gott von Macht	143	222	251
Wenn mein Stündlein vorhanden ist	144	417	466
Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott	145	420	467
Mitten wir im Leben sind	146	423	493
Alle Menschen müssen sterben	148	424	496
44. alio modo	149		
Valet will ich dir geben	150	432	506
Nun laßt uns den Leib begraben	151	438	523
Christus, der ist mein Leben	152	440	475
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	152	441	476
Auf meinen lieben Gott	154	442	477
Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl	155	448	479
Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt	156	460	484
Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht	157	464	469
Mein Wallfahrt ich vollendet hab	158	468	498
Gott hat das Evangelium	159	478	526
Ach Gott, tu dich erbarmen	160	216	247
Gott des Himmels und der Erden	161	517	553
Ich dank dir, lieber Herre	162	524	556
Aus meines Herzensgrunde	162	526	558
Ich dank dir schon	164	527	560
Das walt mein Gott	165	528	569
Christ, der du bist der helle Tag	166	534	583
Christe, der du bist Tag und Licht	167	535	584
Werde munter, mein Gemüte	168	542	579
Nun ruhen alle Wälder	169	544	581
Danket dem Herren, denn er ist	170	551	599
Nun laßt uns Gott, dem Herren	171	553	597
Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich	172	556	601
Singen wir aus Herzensgrund	173	557	602
Gott Vater, der du deine Sonn	174	566	615
Jesu, meines Herzens Freud	175	581	57
Ach was soll ich Sünder machen	176	353	377
45. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	177	471	486
Ach was ist doch unser Leben	178	473	488
Allenthalben, wo ich gehe	179	474	519
Hast du denn, Jesu, dein Angesicht		589	683
oder Soll ich denn, Jesu	180	361	384
Sei begrüßet, Jesu gütig		598	63
oder O Jesu, du edle Gabe	181	252	282
Schmücke dich, o liebe Seele	182	263	285

## Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten

Von Roger Bullivant (Sheffield)

Die Frage, ob Bachs Motetten begleitet oder unbegleitet gesungen werden sollen, ist bis heute trotz der Äußerungen vieler Gelehrten noch nicht zufriedenstellend gelöst worden. Im allgemeinen herrscht die Ansicht, daß die Werke mit Generalbaßbegleitung gesungen werden sollen und daß es stilwidrig sei, sie ohne Begleitung zu singen. Es ist an der Zeit, diese Frage wieder etwas ausführlicher zu betrachten.

Sicher nachweisen läßt sich eine originale Generalbaßstimme nur in zwei Fällen, nämlich in der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“, wo sie zum Teil selbständig (also unabhängig von der Vokalbaßstimme) geführt wird, und in „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“, hier jedoch nur als Bestandteil eines vollständigen Satzes von colla parte geführten Instrumentalstimmen. Die Frage, „sollen die Motetten Bachs begleitet gesungen werden“, ist also vielleicht zu eng gefaßt. In Wirklichkeit gibt es eine ganze Anzahl von Möglichkeiten:

1. Die Motetten waren, mit der offensichtlichen Ausnahme von „Lobet den Herrn, alle Heiden“, ohne Begleitung zu singen.
2. Sie erforderten einen selbständigen oder teilweise selbständigen Generalbaß wie im Falle von „Lobet den Herrn, alle Heiden“.
3. Sie erforderten eine Generalbaßbegleitung, die die vorhandene Baßstimme oder die Baßstimmen verdoppelt. Im Falle der achtstimmigen Motetten kann entweder
  - a) eine einzelne Generalbaßstimme aus den zwei vorhandenen Vokalbaßstimmen entwickelt werden oder
  - b) für jeden Chor eine eigene Generalbaßstimme gebraucht werden, wie z. B. in den doppelhörigen Sätzen der Matthäus-Passion.
4. Die Motetten erforderten eine vollständige Instrumentalbegleitung, wie dies für die Motette „Der Geist hilft“ belegt ist.

Sollte man die Generalbaßbegleitung als die richtige Lösung annehmen, müssen noch zwei weitere Fragen gestellt werden:

- A. Soll die Baßlinie mit Sechzehnfuß verdoppelt werden?
- B. Soll die Klavierausführung des Generalbasses nach Art einer echten Generalbaßstimme akkordisch sein oder die Stimmen so weit wie möglich verdoppeln?

Wir lassen die Möglichkeit 1 zunächst unberücksichtigt und betrachten kurz die übrigen.

Zu 2 läßt sich, soweit die fünf anderen Motetten in Frage kommen, nur sagen, daß diese These quellenmäßig nicht zu belegen ist. Wenn es je selbständige Generalbaßstimmen für diese Motetten gegeben haben sollte,

so sind sie spurlos verschwunden. Auch stilistisch sind solche Generalbaßstimmen in diesen Werken nirgends erforderlich.

Unsere Möglichkeit 3 bezeichnet die heute wahrscheinlich am meisten verbreitete Ansicht. Sie ist in Toveys Aufsatz über „Jesu, meine Freude“ gut formuliert<sup>1</sup>. Auf diesen Aufsatz werden wir später zurückkommen. Die fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude“ macht weniger Schwierigkeiten, da sie nur eine einzige Baßpartie enthält; die Alternative zwischen 3a und b entfällt daher. Der Generalbaßspieler brauchte nur nach einer (nötigenfalls bezifferten) Vokalbaßstimme oder – sofern vorhanden – nach einer Partitur zu spielen.

Bei den achttimmigen Motetten ist man geneigt, der Möglichkeit 3a den Vorzug zu geben; denn in „Der Geist hilft“ ist eine solche Stimme überliefert. Genau dasselbe Verfahren könnte Bach auch in den restlichen achttimmigen Motetten angewendet haben.

Hier aber ist zu bedenken, daß in diesen Werken keine der beiden Baßstimmen für sich allein die Grundstimme darstellt, sondern bald die eine, bald die andere:

Beisp. 1, „Komm, Jesu, komm“, BWV 229, Takt 44–55

The musical score consists of three systems. The first system shows two bass staves, Basso I and Basso II, with a 'Grundstimme' line below them. The second system shows the Grundstimme and Basso II. The third system shows Basso I and Basso II. Arrows indicate that the bass line alternates between the two staves. The score ends with 'usw.' (etc.).

Eine einzige Generalbaßstimme muß also erst ausgearbeitet werden. Tovey z. B. muß, nachdem er seinen Standpunkt entschieden vertreten hat, eingestehen<sup>2</sup>: „Natürlich ist die Orgelbegleitung nicht eine Angelegenheit

<sup>1</sup> *Essays in Musical Analysis*, Bd. V, S. 73–75. Vgl. hierzu und zu den folgenden Zitaten nach Tovey auch Alfred Heuß, *Bachs Motetten, begleitet oder unbegleitet?* in: ZIMG, Jg. 6, 1904/05, S. 107 ff.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 75 „Of course the organ accompaniment is not a thing to be done by machinery. In the absence of the composer we need a carefully written organ-part in



schematischer Ausführung. Da sie nicht durch den Komponisten selbst ausgeführt wird, brauchen wir eine sorgfältig ausgearbeitete Orgelstimme, wobei die Frage, ob eine Passage oder ein Thema zu unterstützen ist oder nicht, in jedem Falle nach der musikalischen Form und der Praxis Bachs in seinen übrigen Werken zu entscheiden ist.“ Tatsache ist nämlich, daß wir es in dem einen Falle – „Der Geist hilft“ –, in dem Bach bekanntlich eine einzelne Generalbaßstimme aus zwei Vokalstimmen entwickelt hat, mit einem Werk zu tun haben, das in der Hauptsache harmonisch konzipiert ist und in dem überdies die beiden Baßstimmen nicht oft gleichzeitig erklingen. Das trifft zum großen Teil auch für „Fürchte dich nicht“ zu; hier ist eine einzelne Generalbaßstimme nicht schwer zu entwickeln<sup>3</sup>. Anders verhält es sich jedoch mit den zwei restlichen Motetten, die viel kontrapunktischer sind, und in denen zwischen den beiden Baßstimmen eine Art Heterophonie zu beobachten ist. Spitta weist sehr einleuchtend darauf hin, daß die hier angewendete Schreibart nur selten in den übrigen Werken Bachs zu finden ist<sup>4</sup>. Heterophonie zwischen Vokalbaß und Continuo kommt tatsächlich häufig in den anderen Vokalwerken vor, aber es ist gewöhnlich nicht schwer zu entscheiden, welches die Grundstimme (d. h. der Generalbaß) und welches die obere Stimme ist. Eine solche Entscheidung ist an vielen Stellen in den fraglichen Motetten sehr schwer – vgl. z. B. „Singet dem Herrn“, Takt 19–28, 121–131; „Fürchte dich nicht“, Takt 69–73; „Komm, Jesu, komm“, Takt 72–76, 150–152 (Spittas Beispiel).

Gegen die Möglichkeit 3b bestehen anscheinend weniger Einwendungen als gegen 3a. Aber die 16'-Verdopplung der beiden Baßstimmen kann schwerlich von Bach beabsichtigt sein; denn die Stellen, an denen die beiden Baßstimmen heterophon behandelt sind, lassen bei 16'-Begleitung jede Klarheit vermissen. In den anderen Fällen, in denen Bach zwei Continuo-stimmen verwendet<sup>5</sup>, erscheint eine solche Heterophonie viel seltener als in den Motetten. Noch unerträglicher wird die 16'-Verdopplung in den Fällen, in denen eine dieser Stimmen ihre Funktion als Grundstimme deutlich aufgibt.

Beisp. 2, „Der Geist hilft“, BWV 226, Takt 76–84

which each passage and each theme is supported or left alone in accordance with the forms of the music and the practice of Bach in all his other works“.

<sup>3</sup> Für Aufführungen dieser Motette mit dem Sheffielder Bachchor hat der Verfasser eine solche Generalbaßstimme entwickelt.

<sup>4</sup> Bd. II, S. 435–442, besonders S. 437f.

<sup>5</sup> z. B. in den doppelchörigen Sätzen der Matthäus-Passion.

Endlich spricht gegen Möglichkeit 3 b, daß Bach in den Instrumentalstimmen für „Der Geist hilft“ nicht zwei Generalbaßstimmen, sondern nur eine benutzt hat.

Die Hauptschwierigkeit in bezug auf die Möglichkeiten 3 a und b besteht darin, daß der Stil Bachs mit der Zeit immer kontrapunktischer wird. In jeder Bearbeitung eines früheren (eigenen oder fremden) Werkes gestaltet Bach den Satz kontrapunktisch reicher, und sein eigener Stil zeigt, abgesehen von Bearbeitungen, eine ähnliche Tendenz. Es ist kein Zufall, daß seine zwei letzten Hauptwerke, „Musikalisches Opfer“ und „Kunst der Fuge“, eine weit kompliziertere Kontrapunkttechnik aufweisen als die der anderen Komponisten des späten Barocks. Stilistisch betrachtet, scheinen „Der Geist hilft“ und vielleicht „Fürchte dich nicht“ frühere Werke zu sein, weil ihr überwiegend harmonischer Stil in den anderen Motetten nur teilweise Entsprechungen findet. Besonders in „Singet dem Herrn“ ist die Neigung zu kontrapunktischer Gestaltung innerhalb der Motetten am größten. Hier bietet die achtstimmige Motette eines früheren Komponisten – Johann Christoph Bachs „Ich lasse dich nicht“, die lange Zeit fälschlich als Werk Sebastians galt – interessante Vergleichsmöglichkeiten. Der stilistische Unterschied zwischen einer solchen Motette und „Singet dem Herrn“ ist beträchtlich. In Christoph Bachs Werk läßt sich ohne die geringste Schwierigkeit eine einzelne Generalbaßlinie entwickeln. An den wenigen Stellen, an denen beide Bässe gleichzeitig singen, ist der wirkliche Baß leicht erkennbar. Jeder leidlich geübte Generalbaßspieler könnte aus einer Vokalpartitur oder aus den zwei Vokalbaßstimmen eine korrekte Generalbaßstimme improvisieren. Der zunehmende Schwierigkeitsgrad in der Entwicklung einer Generalbaßstimme führt von solchen Werken (die ja wohl gemerkt viel typischer für jene Zeit waren als die Sebastian Bachs) über „Der Geist hilft“ zu der kontrapunktischen Vollkommenheit in „Singet dem Herrn“.

Auch die Frage der Ausführung des Generalbasses auf Tasteninstrumenten wird von diesen Überlegungen beeinflusst. Je kontrapunktischer ein Stück ist, um so weniger wird sich eine stark harmonische Generalbaßausführung einfügen lassen, und um so eher wird man geneigt sein, den Generalbaß nach Art eines „basso seguente“ auszuführen. Hierauf wird später zurückzukommen sein. Tatsächlich ergeben sich hier wesentliche Folgerungen nicht nur für die hier behandelte Frage, sondern für das gesamte Werk Bachs.

Zur Möglichkeit 4 läßt sich aus dem Vorhandensein von Instrumentalstimmen für „Der Geist hilft“ lediglich schließen, daß Bach die instrumentale Verdopplung der Chor-Stimmen gelegentlich gelten ließ, nicht aber, daß dies grundsätzlich seinem Ideal entsprach. Bach könnte diese Stimmen aus Mangel an Chorsängern (könnte es von Bedeutung sein, daß die Alt- und Tenor-Vokalstimmen im Chor II fehlen, wie BG. 39 berichtet?) oder aus Mangel an qualifizierten Sängern oder aus beiden Gründen hinzugefügt haben. Selbst wenn wir Instrumentalverdopplung in allen Motetten für

möglich hielten, so wäre damit immer noch keine Antwort auf die zu Punkt 3 aufgeworfenen Fragen zur Ausführung des Continuo gefunden.

Fassen wir zusammen: Die Begleitung durch eine einzelne Generalbaßstimme ist für „Jesu, meine Freude“, für „Der Geist hilft“ (mit Bachs eigener Generalbaßstimme) und für „Fürchte dich nicht“ möglich. Für die anderen zwei achtstimmigen Motetten ergeben sich aber Schwierigkeiten durch die Heterophonie zwischen den Baßstimmen. Der Gebrauch von zwei Generalbaßstimmen in diesen Werken ist denkbar, aber keine könnte durch ein Sechzehnfuß-Instrument zufriedenstellend verdoppelt werden. Die stark kontrapunktische Satzweise in den Motetten spricht mehr für eine Ausführung nach Art des „basso seguente“ als für einen überwiegend harmonischen Satz. Sogar in der mehr harmonisch konzipierten Motette „Der Geist hilft“ stützt Bachs eigene Bezifferung diese Ansicht.

Hiernach können wir zur Möglichkeit 1 zurückkehren. Es ist klar, daß die ganze Idee des unbegleiteten Chores im späten Barock veraltet war. Man muß jedoch die Frage stellen, wie weit Bachs Reifestil wirklich typisch für die Zeit im allgemeinen ist. Offensichtlich weist sein ganzes Schaffen eine Neigung zu kontrapunktischer Vervollkommnung auf, die bei den anderen zeitgenössischen Komponisten nirgends ihresgleichen findet. Es ist unangebracht, Bach in dieser Hinsicht als typischen Komponisten seiner Zeit zu betrachten. Genau denselben Fehler mit den gleichen sich daraus ergebenden Komplikationen begehen einige Autoren, wenn sie versuchen, Terrassendynamik auf Bachs Werke anzuwenden<sup>6</sup>. Generalbaßbegleitung sowie Terrassendynamik sind grundsätzlich als Eigenschaften von harmonisch, nicht kontrapunktisch konzipierter Musik anzusehen.

Natürlich kann man hiergegen einwenden, daß Bachs Neigung zu kontrapunktischem Satz nicht nur in den Motetten, sondern auch in Kantaten, Messen und Passionen zu beobachten ist. Hier ist stets eine instrumentale Generalbaßstimme vorhanden. Überdies betont Schweitzer<sup>7</sup> mit Recht, daß in einer Anzahl von Kantaten und anderen Vokalwerken motettische Sätze enthalten sind, d. h. ohne selbständige Orchesterbegleitung – und daß diese trotzdem durch Instrumente verdoppelt oder wenigstens vom Generalbaß begleitet werden. Man kann also gewiß nicht sagen, daß die Motetten wegen ihrer kontrapunktischen Struktur unbegleitet gesungen werden müssen (Bachs eigene Instrumentalstimmen für „Der Geist hilft“ widerlegen diese Behauptung), wohl aber, daß sie unbegleitet gesungen werden können. Schließlich ist eine Motette grundsätzlich eine andere Gattung als die Kantate, die Messe oder die Passion. Wo Instrumente samt Generalbaß bereits in einem Werk verlangt werden, würde es dem Stil

<sup>6</sup> Siehe meine Kritik von Bodky, *The Interpretation of Bach's Keyboard Works* (Music Review, Jg. 22, 1961, S. 316–324), und Ehmann, *Concertisten und Ripienisten in der H-Moll Messe Joh. Seb. Bachs* (Music Review, Jg. 23, 1962, S. 149–153).

<sup>7</sup> J. S. Bach, S. 670f.

Bachs widersprechen, sie alle für den Verlauf eines ganzen Stückes schweigen zu lassen. Sieht man von stilistischen Erwägungen ab, so wäre schon das Halten der Stimmung bis zum Wiedereintritt der Instrumente praktisch kaum zu verwirklichen. Das schließt jedoch die unbegleitete Aufführung eines in seiner Gesamtheit motettisch gesetzten Werkes in keiner Weise aus.

Ein zweites Argument für die angebliche Notwendigkeit einer Generalbaßbegleitung stützt sich auf die Harmonieregeln. Mit Recht wird darauf hingewiesen, daß es in den Motetten viele Stellen gibt, in denen die Baßstimme über den Tenor steigt und so stilwidrige Stimmführungen verursacht. In vielen Fällen bringen diese „falschen“ Fortschreitungen Quartsextakkorde mit sich<sup>8</sup>.

Beisp. 3a, „Jesu, meine Freude“, BWV 227, Takt 248–249

Beisp. 3b, „Komm, Jesu, komm“, BWV 229, Takt 32–35

Daneben finden sich auch Stimmführungen, die, obgleich nicht falsch, so doch „unbachisch“ klingen, wenn man den Tenor als Grundstimme betrachtet<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Vgl. auch „Fürchte dich nicht“, Takt 9, 1. Achtel.

<sup>9</sup> Vgl. auch „Singet dem Herrn“, Takt 241, 2. Hälfte.



## Beisp. 5, Himmelfahrts-Oratorium, BWV 11, Satz 10, Takt 136 - 139

Flauto  
traverso  
Oboe

Soprano

Dei - ne Lie - be bleibt zu - rük - ke

Violino I, II  
Viola

Obgleich wir wegen der verhältnismäßig geringen Anzahl generalbaßloser Sätze und Partien wenig Beispiele für „unkorrekte“ Stimmführung besitzen, sind es doch wiederum zu viele, und einige sind zu offensichtlich, als daß man sie als bloße Unbedachtsamkeit erklären könnte. Die Begründung für diese Passagen dürfte wohl darin liegen, daß das Ohr ein ganz bestimmtes Instrument hört, etwa die Viola, und dieses als Träger der Grundstimme auch dann noch wahrnimmt, wenn eine andere Stimme tatsächlich tiefer geht als sie. Ähnliches kann man in einigen Passagen in Corellis Concerti grossi wahrnehmen, in denen die zweite Violine höher als die erste geht, obwohl die letztgenannte Trägerin der Hauptmelodielinie ist. Erkennt man dieses Argument für die im Beispiel 5 dargestellten Stimmführungen an, so kann es auch für die ähnlichen Fortschreitungen in den Motetten gelten. In den kleinen Chören der Bachzeit ließ sich jede Stimm- lage für sich verfolgen, und auch dann, wenn der Baß sich über den Tenor erhob, blieb er als Grundstimme erkennbar.

Zur Frage der unbegleiteten Aufführung von Motetten ergibt sich demnach folgendes:

1. Das Argument, die Begleitung sei notwendig, da das A-cappella-Ideal im späten Barock unbekannt gewesen sei, ist wohl überzeugend, aber nicht ausreichend, da Bach stärker zu kontrapunktischer Stimmführung neigte als seine Zeitgenossen.
2. Das Argument, die Begleitung sei notwendig, weil die Befolgung der Harmonieregeln die Sechzehnfußverdopplung des Basses erforderlich mache, ist für Bach ungültig.

Das Endergebnis dieser Überlegungen sind keine festen Folgerungen, wohl aber eine Anzahl möglicher Aufführungsmethoden, die alle richtig sein können. Das ist nicht ungewöhnlich für die Aufführungspraxis von Barockmusik, da der Barock viel stärker als die späteren Perioden dazu neigte, alle Möglichkeiten, die er besaß, auszuschöpfen und die Musik nach der jeweiligen Notwendigkeit umzuarbeiten. Folgende Möglichkeiten bestehen:

1. Unbegleitete Aufführung,
2. Aufführung mit Continuo.

Für „Jesu, meine Freude“ kann die Baßstimme durch Sechzehnfuß verdoppelt werden. Für „Der Geist hilft“ sollten wir Bachs eigenentwickelte Generalbaßstimme verwenden. In „Fürchte dich nicht“ können wir eine derartige Stimme ohne große Schwierigkeiten selbst entwerfen. Diese kann nach Belieben durch Sechzehnfuß verdoppelt werden. In „Komm, Jesu, komm“ und „Singet dem Herrn“ ist die Entwicklung einer einzelnen Generalbaßstimme schwierig und nicht zu empfehlen. Auch den Gebrauch des Sechzehnfußes soll man hier am besten vermeiden. In allen Fällen soll das Tasteninstrument mehr die Vokalstimmen verdoppeln, anstatt einen stark harmonischen Untergrund zu liefern.

### 3. Aufführung unter Hinzuziehung mitgehender Instrumente.

Für „Der Geist hilft“ haben wir Bachs eigene Stimmen, für die übrigen Motetten können sie in analoger Weise hergestellt werden. Bei den doppelchörigen Motetten können wir einen Chor mit Streichinstrumenten, den anderen mit Blasinstrumenten verstärken, wie Bach es für „Der Geist hilft“ getan hat. In „Komm, Jesu, komm“ und „Singet dem Herrn“ wird der Sechzehnfußklang wegen der schon erwähnten Schwierigkeiten am besten vermieden. Mit anderen Worten: Der Kontrabaß schweigt, ausgenommen vielleicht in den Teilen, in denen beide Chöre sich zur Vierstimmigkeit vereinigen.

Schließlich muß noch auf ein Problem hingewiesen werden, das von der Frage der Motetten im engeren Sinne zu der Betrachtung des Bachschen Stils im allgemeinen führt. Wenn wir uns nämlich erlauben, auf den Generalbaß in den Motetten zu verzichten, so finden wir vielleicht noch andere Beispiele in Bachs Werken, für die ähnliches zutrifft. Die Vorstellung, daß die Motetten eine Ausnahme in Bachs Werk bildeten, ist ganz unbefriedigend. Solche Beispiele sind tatsächlich nicht schwer zu finden: wir brauchen bloß an die vielen Erscheinungsformen des Triosonatenstiles in Bachs Werken zu denken – an die Klaviersinfonien, die Allegrosätze der Sonaten für Violine, Flöte und Viola da gamba mit obligatem Cembalo und die Orgeltrios. In allen diesen wird auf einen Continuo entweder ganz oder teilweise verzichtet. In einigen Fällen kann man diesen Vorgang tatsächlich beobachten, wie im Falle der Umarbeitung der Triosonate in G-Dur (Urfassung von BWV 1039) zur Sonata für Viola da gamba und Cembalo obligato (BWV 1027). Gewiß können diese Sonaten für ein Melodieinstrument mit obligatem Cembalo auch mit zwei Cembali aufgeführt werden, einem als Solo und dem anderen als Continuo; aber man kann sich kaum vorstellen, daß Bach immer zwei Cembali bei der Hand gehabt hat, und bei Aufführungen mit nur einem Cembalo stört das Fehlen einer Generalbaßharmonie den Hörer in keiner Weise (ganz im Gegensatz zu der unbefriedigenden Wirkung, die jede typisch italienische Triosonate hervorruft, wenn sie ohne Generalbaßharmonie aufgeführt wird). Weiterhin hat Bach in den Schübler-Chorälen Kantatensätze für Orgel umgearbeitet, und auch hier ist die ursprüngliche Generalbaßharmonie verschwunden. In all diesen Fällen ist der Satz überwiegend kontrapunktisch, und die harmonische Ausfüllung wird

vom Hörer nicht vermißt<sup>12</sup>. Tatsächlich führen diese Überlegungen zu einer völligen Neubesinnung über die Rolle der Generalbaßharmonie in allen Werken Bachs, sogar da, wo eine derartige Harmonie noch als ein unentbehrlicher Teil der Musik betrachtet wird und wo der Gedanke an einen Verzicht auf den Generalbaß als großer stilistischer Fehler angesehen wird. Die Verfolgung dieser Frage verlangt umfangreiche Untersuchungen, nicht weniger als die Überprüfung aller Continuostimmen Bachs und besonders aller vorhandenen Bezifferung. Aber das Resultat könnte sein, daß der Continuo bei Bach nicht so notwendig ist, wie man es bis jetzt angenommen hat, und daß er in vielen Fällen nur eine Unterstützung der bereits vorhandenen Vokal- oder Instrumentalstimmen darstellt. Als Vorgeschmack auf diese Forschung seien hier zwei kurze Beispiele gegeben, zu denen jeweils eine Frage zu beantworten wäre:

Beispiel 6: Was kann der Generalbaßspieler dem Tasteninstrument zu den vorhandenen kontrapunktischen Linien hinzufügen, ohne einen großen geschmacklichen Fehler zu begehen?

Beisp. 6, Magnificat, BWV 243, Satz 6, Takt 30 - 32  
Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola tacent

Alto  
ti - men - ti - bus e - um.

Tenore  
ti - men - ti - bus e - um.

Continuo

Beispiel 7: Wie kann der Generalbaßspieler Bachs Bezifferung folgen, ohne lediglich die schon vorhandenen Vokalstimmen in der Oktave oder im Einklang zu verdoppeln?

Beisp. 7, h-Moll-Messe, BWV 232, Satz 1, Takt 31 - 32 (siehe auch Takte 34, 38, 49 usw.)  
Übrige Stimmen tacent

Ob. d'am.  
I, II

Tenore  
8 [eie-] - i - son, Ky - ri - e

Continuo

<sup>12</sup> Vgl. Spitta II, S. 441.



## Über einen „Fehler“ in der Matthäus-Passion

Von Karl Trötz Müller (Wien)

Wie wichtig für den Herausgeber historischer Musikwerke die genaue Kenntnis des alten Instrumentariums ist, zeigt eine vielumstrittene Stelle aus der Matthäus-Passion, nämlich der drittletzte Takt der Alt-Arie „Sehet, Jesus hat die Hand“:

Oboe da caccia I  
II

b. c.

8 7 6 4 5 3

Gemäß Bachs Autograph lauten die Noten der Bläser, wie hier wiedergegeben. Von der Faksimile-Ausgabe (1922) abgesehen, ist aber dieser Takt bisher noch nie richtig gedruckt worden, vom Erstdruck (1830) bis zu den heutigen Ausgaben. Denn merkwürdigerweise mißtrauten alle Herausgeber dem Querstand im zweiten Viertel des Taktes. Im Revisionsbericht der BG (IV. Jg., 1854) meint Julius Rietz: „Schwerlich kann das *g* auf dem ersten Viertel in der zweiten Oboe richtig sein, wenn das *ges* auf dem zweiten Viertel der ersten Oboe richtig ist“, und druckt daher auch in der zweiten Oboe schon im ersten Viertel *ges*. Diesem Beispiel der BG folgen dann all die verschiedenen Gebrauchspartituren und Klavierauszüge, auch noch 1929 die neue Peters-Partitur (Urtextausgabe von Siegfried Ochs) und im selben Jahr die Eulenburg-Partitur (Georg Schumann). Erst die Neuauflage des BG-Bandes (Breitkopf, 1935) greift auf die Version des Erstdrucks zurück und läßt, um den Querstand anders zu vermeiden, in der ersten Takthälfte beide Oboen *g* spielen. Der Herausgeber (Max Schneider) will sich dabei auf die autographen Stimmen berufen. Für diese Arie sind aber die Bläserstimmen nicht von Bach selbst geschrieben und enthalten überdies gerade an der fraglichen Stelle Unklarheiten. Als maßgebend bleibt daher nur die Partitur von Bachs Hand und die ebenfalls eigenhändige Continuo-Stimme. In der Breitkopf-Partitur ist jedoch bloß in einer Fußnote vermerkt, daß Bach in der Partitur nur in der ersten Oboe *ges* notierte, „ohne noch ein *b* in Hautb. da caccia 2 vor der vierten Note und der 6 des Orgelakkordes beizufügen.“

Nun klärt sich alles, was die Herausgeber in diesem Takt fragwürdig finden wollten, ganz leicht dadurch, daß ja die historische Oboe da caccia ein kleines *ges* gar nicht ausführen konnte. Denn dieser Ton fehlt auf dem Instrument. Wie in jedem Museum historischer Musikinstrumente zu sehen,

hatte die Oboe da caccia nur eine *gis*- und eine *f*-Klappe, analog zur *dis'*- und *c'*-Klappe der gewöhnlichen Barockoboe. In den alten Griffstabellen für Oboe ist daher der erste Halbton (zwischen *c'* und *d'*) überhaupt nicht verzeichnet. Solche Tabellen findet man beispielsweise in den „Instructions upon the HAUTBOY“ aus Peter Prellieur, *The Modern Musick-Master or The Universal Musician*, 1731 oder in *Museum Musicum Theoretico-Practicum* von Joseph Friederich Bernhard Caspar Majer, 1732 (beide Werke als Faksimile-Neudruck in der Reihe „Documenta musicologica“ des Bärenreiter-Verlages). Entsprechend dem fehlenden ersten Halbton der Oboe ist auf der Oboe da caccia (eine Quint tiefer) ein Halbton zwischen *f* und *g* nicht spielbar. Erst von *g* aufwärts ist das Instrument über zwei Oktaven hin vollchromatisch: mit Hilfe der beiden Klappen, durch Doppellöcher und durch die Möglichkeit von Gabelgriffen.

Selbstverständlich hat Bach das ihm zur Verfügung stehende Instrumentarium genau gekannt und entsprechend berücksichtigt (wie in unseren Tagen Paul Hindemith als ein letztes leuchtendes Beispiel für diese Selbstverständlichkeit beim Komponieren). Bei der inkriminierten Stelle konnte also in der zweiten Oboe da caccia überhaupt nur ein *g* komponiert sein. Und wenn die Musikwissenschaft hier dem Komponisten (Bach!) ein vergessenes  $\flat$  unterstellt und „berichtigt“, ist das nicht nur in puncto Instrumentenkunde peinlich, sondern weil damit die Stelle auch musikalisch, in ihrem besonderen Harmonieverlauf, verkannt wurde. Denn es ist ein Unterschied, ob der *es*-Moll-Dreiklang bloß als chromatischer Durchgangsakkord auf dem vierten Achtel erscheint oder, wie infolge der „Korrektur“, mit mehr metrischem Gewicht schon auf dem dritten Achtel. Hier wirkt die Mollvariante der Tonika verfrüht, sie tritt zu plötzlich auf. Bleibt aber, wie in der Schneider-Partitur, der *Es*-Dur-Dreiklang über das dritte und vierte Achtel hin bestehen, so wirkt dafür dann der *Ces*-Dur-Akkord auf dem siebenten Achtel zu unvermittelt. Die Verständlichkeit dieses *Ces*-Dur ist abhängig von dem *es*-Moll-Dreiklang, der bereits drei Achtel vorher, wenngleich nur als Durchgangsharmonie, vom Komponisten vorgesehen ist. Bemerkenswerterweise hat Bach das  $\flat$  vor dem sechsten Sechzehntel der 1. Oboe, nachdem es, wohl vom Kopisten der Stimmen, in  $\natural$  geändert worden war, selbst wieder in  $\flat$  zurückkorrigiert. Wir dürfen daher beruhigt sein; nur wie Bach den Takt niedergeschrieben hat, klingt er richtig, also mit dem sorgfältig ausgewogenen Gleiten der Harmonien, und dazu gehört auch der Querstand. Abgesehen davon, daß ja in Bachs Musik oft genug Querstände vorkommen, ist diese harmonische Besonderheit hier obendrein durch ein Faktum der Instrumentenkunde verbürgt.

An dem Beispiel erweist sich also, daß die musikwissenschaftliche Edition mit genauer Instrumentenkenntnis gepaart sein muß. Bei solcher Union hätte es nicht passieren können, daß in einem so berühmten Werk eine Stelle – nicht etwa versehentlich, sondern sogar vorsätzlich – noch nie richtig, sondern immer nur entstellt abgedruckt wurde. Wie sich das in der musikalischen Praxis auswirkt, läßt sich heutzutage an den Schallplatten

nachweisen: von fünf mir bekannten Aufnahmen der ungekürzten Matthäus-Passion bringt nur eine (Archiv Produktion) den fraglichen Takt richtig, also wie er im Autograph steht. Bei den vielen nicht festgehaltenen Aufführungen ist das Mißverhältnis, zumindest nach meinen Beobachtungen, noch weit größer. Daraus kann man entnehmen, wie wenig sich zahlreiche Interpreten um den philologischen Aufwand der Ausgaben kümmern. Denn aus den Revisionsberichten, Fußnoten, Klammerungen usw. wäre für jedermann der „Urtext“ zu entnehmen gewesen, noch besser freilich aus dem Faksimile des Autographs. Aber offensichtlich dünkt es die Dirigenten im allgemeinen bequemer, sich in blindem Vertrauen auf den Herausgeber einfach an den ihnen vorgelegten Notentext zu halten. Daher wird die besprochene Stelle erst dann bei allen Aufführungen so erklingen, wie Bach sie komponiert hat, wenn künftige Gebrauchsausgaben schon im Haupttext den betreffenden Takt so notieren, wie ihn der Komponist selbst hingeschrieben hat.

## Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten

Von Erhard Franke (Leipzig)

Im Bereich der Suitenkomposition hat sich als eines der wichtigsten Prinzipien musikalischer Inhaltsbildung die Herleitung mehrerer Sätze aus einem gemeinsamen Kerngedanken erwiesen. Hugo Riemann wandte als erster, ausgehend von der Orchestersuite Scheins und Peurls, auf das Verfahren den Variationsbegriff an<sup>1</sup>. Allerdings deckt sich die Erscheinung nicht mit der an „Thema und Variationen“ zu beobachtenden; die Suitensätze lassen sich nicht stets einfach als Umformungen der in der Allemande vorliegenden Erfindung bezeichnen, wie das etwa für die alte Praxis der Triplierung des Tanzes im Nachtanz zutrifft, sondern sind sehr häufig erst durch Rekursion auf eine gemeinsame thematische Urzelle zu verstehen. Eine Einordnung der Variationensuite unter einem Typ „Melodievariation mit konstanter Harmonik“, wie sie Kurt v. Fischer vornimmt<sup>2</sup>, wird der Erscheinung nicht in allen Momenten gerecht; denn nicht nur Melodieumspielungen, Rhythmik und Tempo sind in der Variationensuite variabel, sondern auch die Harmonik und die Form werden vom Variieren ergriffen; die einzelnen Sätze weisen einen unterschiedlichen Grad von Stilisierung auf usw. Bessler deutet die Augenfälligkeit übergeordneter Relationsmomente an, wenn er die Tanzsätze bei Schein und Peurl als „melodisch, rhythmisch, satztechnisch und harmonisch unterschiedene gleichberechtigte Ausformungen zugrunde liegender sehr verschieden gestaltbarer Bewegungszüge“ aufgefaßt wissen möchte<sup>3</sup>.

Die Erfindung von Themen aus einer vorgegebenen Kernlinie ist in der Klaviersuite des 17./18. Jahrhunderts an zahlreichen Suitensätzen zu verfolgen; sehr oft präformieren diese Gerüste schon ganz bestimmte, häufig wiederkehrende Thementypen. Gemäß der personal und lokal unterschiedlichen Aufnahme der traditionellen Formungstendenzen differiert das Verfahren in sich etwas, die Themen weisen einen verschieden starken Abhängigkeitsgrad von ihren Vorlagen auf, wie auch in den weiteren Partien der Sätze das Anbringen von Verknüpfungen sehr unterschiedlich gehandhabt wird. Neben Fällen, wo Satz für Satz taktweise die Entsprechungen verfolgt werden können (z. B. J. A. Reincken, Suite C-Dur<sup>4</sup>, oder G. Böhm, Suite d-Moll)<sup>5</sup>, stehen andere, wo lediglich ein Linienmodell bei der

<sup>1</sup> H. Riemann, *Die Variationsform in der alten deutschen Tanzsuite* in: Musikalisches Wochenblatt. 26. Jg. (1895), Nr. 27–32.

<sup>2</sup> K. v. Fischer, *Die Variation* in: Das Musikwerk. Köln o. J., S. 4.

<sup>3</sup> H. Bessler, *Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert*. Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1923, masch., S. 18.

<sup>4</sup> Neuausgabe in: *Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs*, hrsg. von K. Hermann. Leipzig 1935, Bd. I, S. 10–12.

<sup>5</sup> Neuausgabe in: *Georg Böhm, Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Wolgast, Leipzig 1927, Bd. I, S. 41–44.

Erfindung der Anfangsgedanken als Vorlage diente. Meister, die in der Suitenkomposition französischer Praxis folgen, verwenden die Satzverknüpfung als ein spezifisch deutsches Element im allgemeinen nicht. Die Möglichkeit, variative Zusammenhänge in den Bachschen Klaviersuiten für eine Beleuchtung des Bachschen Personalstils auswerten zu können, ist bisher nur am Rande gesehen worden, oder man hat variative Momente überhaupt geleugnet. So schrieb Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie<sup>6</sup>: „Bach hat sich nur in seinen früheren Werken [hinsichtlich der Satzverknüpfung] an die Vorgänger angeschlossen. In den drei Hauptwerken steht jeder Suitensatz vollständig für sich. Die Idee der Suitenform verlangt eben eine solche innere Verknüpfung nicht.“ Als Frühwerke bezeichnete Spitta indessen hier noch die beiden Reincken-Bearbeitungen (BWV 965 und 966), die er erst später als Umarbeitungen erkannte<sup>7</sup>. In gleichem Sinne äußerte sich Guido Adler: „Die Suite im Stadium ihrer höchsten Entwicklung verlangt von jedem ihrer Sätze eine eigene Melodie . . .; sie [die Suite] verwirft jene Auffassung, die sich damit zurechtgefunden hatte, aus einem Thema durch Dehnung oder Kürzung einzelner Töne oder durch Verschiebung der Akzente Melodien aller Art zu dreheln. Die beiden klassischen Meister der Klaviersuite, Bach und Muffat, teilen die Auffassung . . ., daß jedes Wesen nicht nur äußerlich von anderen unterschieden, sondern auch innerlich verschieden sei“<sup>8</sup>. In der nicht allzu zahlreichen Literatur zu Bachs Klaviersuiten erwähnt lediglich Hermann Keller variative Zusammenhänge in der 1. und 2. Französischen Suite und der Partita I, ohne auf Einzelheiten einzugehen<sup>9</sup>. Hans Mersmann nahm eine Analyse der 4. Französischen Suite vor, in der er den Beziehungen zwischen den Sätzen nachspürte<sup>10</sup>. Daß die – gewiß noch andernorts bemerkten – Anklänge zwischen zahlreichen Suitensätzen nicht bloße Reminiscenzen an vergangene Praktiken sind, sondern aus einer eigenständigen Weiterbildung traditioneller Formungsprinzipien resultieren, bezeugt die musikalische Erscheinung selbst, wird sie gründlich befragt.

## I

Das Auskomponieren von Tonlinien gehörte im Kompositionsunterricht J. S. Bachs zum Unterrichtsgegenstand, wie die bekannte, von Bach korrigierte Schülerarbeit aus der Sammlung Manfred Gorkes es belegen kann<sup>11</sup>. Die Grundlage der Themenkonzeption ist ein Liniengerüst; dieses hat bei

<sup>6</sup> Bd. I, S. 693.

<sup>7</sup> Ph. Spitta, *Umarbeitungen fremder Originale* in: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 111 ff.

<sup>8</sup> G. Adler, Einleitung zu DTÖ III, 3, Wien 1886, S. XII.

<sup>9</sup> H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 170 und 193.

<sup>10</sup> H. Mersmann, *Musikhören*, Potsdam 1938, S. 78 ff.

<sup>11</sup> Sammlung Gorke Nr. 302, Bach-Archiv. Veröffentlicht in: R. Steglich, *J. S. Bach*, Potsdam 1935, S. 69 f.

Bach stärker noch als bei seinen Vorgängern den Charakter eines in sich gerundeten Modells, das sich im Laufe der personalen Entwicklung qualitativ bereichert. Stand und Entwicklung des Materialbewußtseins deuten sich an den verschiedenartigen Ausformungen eines solchen Modells an.<sup>12</sup>

Als wohl schlichteste Auskomposition einer Modellvorlage erscheinen die Themen der Klaviersuite *a*-Moll (BWV 819, 819a), die gewöhnlich den Französischen Suiten zugerechnet wird. H. Keller verweist sie in die ersten Weimarer Jahre und vermutet in ihr Bachs „frühesten Versuch auf dem Gebiet der Suite“ nach der Lautensuite *e*-Moll. Ein Abweichen vom Stil der Französischen Suiten deutet nur Kurt v. Fischer an<sup>13</sup>. Tatsächlich erweist sich die Suite *a*-Moll den Englischen Suiten in viel stärkerem Maße verwandt als den Französischen. Die Allemande gleicht denen der Englischen Suiten in der Realstimmigkeit, der Linearität der Stimmen, in der Aufstellung eines ungegliederten Kopfmotivs und dessen Imitation und besonders im rhythmischen Ablauf. Auch die Courante zeigt in ihrer Faktur ganz das Erscheinungsbild etwa der Couranten BWV 807 und 811, wenn sie sich auch in ihrer Kürze von diesen abhebt.

Das Themenmodell hat für die Suite *a*-Moll die Gestalt einer vom *e''* zum Grundton (und evtl. darüber hinaus) abfallenden Linie (Beispiel 1).

Sarabande und Gigue folgen dieser Vorlage streng. Die Courante erreicht im Anlauf die Quinte (*e''*) und führt den Melodiezug unter Ausspielungen zum Grundton zurück. Das Thema der Allemande durchläuft den Modellraum auf- und absteigend. Die offenbar später hinzugefügten Sätze Prélude und Menuet halten sich ebenfalls an das Grundgerüst. Das Zugrundelegen eines Modells zielt hier nicht wie ersichtlich wird auf eine Hörrelevanz der Beziehungen ab, sondern stellt ein abstraktes Ordnungsmoment dar. Ein Modellton kann eine unterschiedliche zeitliche Größe von  $\frac{1}{16}$  (Allemande) bis  $\frac{1}{4}$  (Prélude) annehmen. Charakteristisch ist das engmelodische Durchlaufen des Modellraums in der Allemande, eine Erscheinung, die auch in den Englischen Suiten II, III und V auftritt. Angesichts des verhältnismäßig strengen linearen Verfolgens des Modells darf ein relativ frühes Entstehungsdatum der Suite angenommen werden. Die Themen zeigen sich von der späteren Tendenz nach Affektanreicherung noch erheblich entfernt, sie sind linear und ohne Beeinflussung durch die harmonische Dimension konzipiert.

Die hinsichtlich ihrer Entstehungszeit am stärksten umstrittenen Englischen Suiten (BWV 806–811) fügen sich hier – bei gebührender Betonung der Eigenheiten – kontinuierlich an. W. Fischer<sup>14</sup> setzt sie aus stilistischen

<sup>12</sup> Vgl. hierzu H. Zenck, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier* in: H. Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 76f. und 84f.

<sup>13</sup> H. Keller, a. a. O., S. 175; K. v. Fischer, *Zur Satztechnik von Bachs Klaviersuiten*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 124f.

<sup>14</sup> *Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs* in: Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, S. 127–130.

Gründen zeitlich früher an als die Französischen Suiten. H. Bessler<sup>15</sup> gibt Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung: die Verwandtschaft mit der Klaviermusik „um 1718“ zeigt er an Laufthemen auf; ferner in der Mischung von Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen. Es können tatsächlich noch weitere Merkmale für eine Nachbarschaft zu den Klavierwerken der Grenzzeit Weimar/Köthen geltend gemacht werden: zum Beispiel ein freies unvorbereitetes Einwerfen von geballten Nonakkorden in den fließenden Ablauf, das in dieser aggressiven Weise später nicht mehr auftritt<sup>16</sup>, oder das Hinabstürzen und intensive Figurieren der Stimmen in tiefer Lage über einem Orgelpunkt<sup>17</sup>.

In Stil und Konstruktionsweise zeigen sich die Suiten II, III, V und VI stark verwandt, Suite IV weicht etwas ab, Suite I nimmt dagegen eine ungewöhnliche Sonderstellung ein.

In den Suiten II–VI geht die Erfindung der thematischen Anfänge ähnlich wie in der Einzelsuite *a*-Moll von einem festen linearen Modell aus. Verhältnismäßig nahe an ihrer Vorlage bleiben die Satzanfänge der Englischen Suite V *e*-Moll (BWV 810); das Modell ist hier ein häufig verwendeter Bewegungszug im Hexachordraum (*b' c'' b' a' g' fis' e'*). Völlig linear folgen dieser Vorlage die Courante, die Sarabande und das Giguethema; letzteres strebt mit der chromatischen Erweiterung eine stärkere Charakterisierung an. Der Passepied I eröffnet den Vordersatz mit einem Anlauf und spielt anschließend in Läufen die Töne 1–5 des Modells aus (Takt 4–8); Passepied II bringt den ersten Teil des Vordersatzes als freie Umkehrung zu Passepied I und schließt dann die Modelltöne in  $\frac{1}{4}$  der Dur-Variante an (Takt 2/3/4). Eine Verlagerung des aus der Vorlage entwickelten Abschnittes in den zweiten Teil des Vordersatzes tritt noch einigemal in Bachs Suiten auf, bevorzugt in den „Intermezzosätzen“<sup>18</sup>. Das Thema des Prélude schließt sich jenem bekannten, weitverbreitetem Thementyp an, dessen Ahnenreihe bereits Max Seiffert aufstellte<sup>19</sup>, zeichnet aber gleichwohl mit seinen Spitzennoten die Modelltöne 1–5 nach. Hier deutet sich jene Auflockerung der Melodiesprache in ihrem Verhältnis zur gegebenen Vorlage an, wie sie später durch die Projektion des harmonischen Raums in die Sukzession einer Stimme für Bach typisch wird (Beispiel 2).

Das in Beispiel 2 mit seiner melodischen und seiner harmonischen Komponente wiedergegebene Hexachord-Modell erfährt unter fortschreitender qualitativer Bereicherung in Bachs Suitenwerk eine Anwendung von geradezu übergroßer Häufigkeit, so daß es fast zu einer Personalkonstante erklärt werden kann.

<sup>15</sup> Zur *Chronologie der Konzerte J. S. Bachs* in: Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 120.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Prélude II, T. 96; Prélude VI, T. 106 und 107 mit Fuge der Chromatischen Fantasie (BWV 903), T. 94 und 135.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Prélude II, T. 40–47 mit Fuge *a*-Moll (BWV 944), T. 172–191.

<sup>18</sup> z. B. Franz. Suite VI, Gavotte (Baß); Orchesterouverture *C*-Dur, Gavotte II.

<sup>19</sup> M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1895, S. 206f.

Das starke konstruktivistische Moment, das bei der Themenbehandlung in den Englischen Suiten obwaltet, spricht sich besonders deutlich in der Englischen Suite III *g*-Moll (BWV 808) aus. Das Modell ist hier formal nicht mehr so indifferent, sondern zeigt einen Zuwachs an Eigenkontur: eine auf-taktige Hinführungspartie ist dem eigentlichen Modellkern vorangestellt (Beispiel 3).<sup>20</sup>

Neuartig ist die Freizügigkeit gegenüber dem Modell an den Anfängen der Themen, eine Erscheinung, die später in den Französischen Suiten noch ausgeprägter auftritt. Trotzdem kann noch von einem verhältnismäßig strengen Verfolgen des Modells gesprochen werden; die Einzelstimme versteht sich in ihrem Verhalten zur Vorlage betont als Linie. Der Eindruck einer gewissen spekulativ-konstruktivistischen Verfahrensweise bleibt bestehen; er bestätigt sich besonders beim Vergleich der mikromelodischen Version des Allemandenthemas mit dem Sarabandenvordersatz.

Wo die Melodik in den Englischen Suiten durch ein Einbeziehen von Akkordbrechungen von der Linearität abweicht, ist trotzdem noch nicht jene Flexibilität der Melodieführung erreicht, wie sie an den Französischen Suiten auffällt. Als Beispiel sei der Satzkopf des Prélude *a*-Moll (BWV 807) gegeben: Die den abfallenden Bewegungszug nachzeichnenden Akkordbrechungen resultieren aus klavieristischer Spieltechnik und genügen noch nicht der Forderung nach Gesanglichkeit. Daß das Modell als solches immer noch den Charakter der Linie als qualitativ wichtigsten bewahrt, belegen die Themen der anderen Sätze<sup>21</sup> (Beispiel 4).

Die Ausnahmestellung der Englischen Suite I *A*-Dur (BWV 806) hinsichtlich der Themenerfindung bedarf einer gesonderten Erwähnung. Ab-

<sup>20</sup> Das Thema der Allemande (Baß, Takt 1) bringt die Hinführungspartie als Akkordbrechung und läuft dann streng in den Tönen des Modells unter Einfügen einer Ausweichung. Nach der Imitation des Themas (Takt 2) nehmen die Takte 3 und 4 die Kerntöne 1–4 in größeren Werten auf. Das Giguethema führt die Melodielinie von oben in das Modell hinein; die Verwandtschaft zum Allemandenthema ist evident. Gemäß einer für die Sarabanden mehrfach feststellbaren Strebung nach Beruhigung und Auslotung des Hintergrundes verwendet die Sarabande nur den Hauptbestandteil des Modells ohne die „beschleunigende“ Auftaktpartie. In der Kombination der melodischen Linie mit einer in sich ruhenden Harmonik (liegende Akkorde, durchgehaltener Baß) zeigt sich die für die Bachsche Modellmonade symptomatische innere Abgerundetheit. Die Courante umspielt die Kernnoten hauptsächlich engintervallig; das auffällige Auseinanderziehen der Kernnoten war schon an der Courante BWV 818 zu beobachten. Gavotte I erreicht nach dem Auftakt sinnentsprechend den Spitzenton und spielt abfallend die Modelltöne in gebrochenen Akkorden aus. Gavotte II bezieht die „auf-taktige“ Quarte stärker ein und folgt dem Modell in der Dur-Variante. Auch im Prélude scheint das Modell latent wirksam zu sein: Nach der Eröffnungspartie verläuft ein weitgestreckter Bewegungszug in den Kernnoten *b' a' g' fis'* (T. 8–15); das erste konzertierende Thema mag aus der Hinführungspartie entwickelt sein (T. 33/34).

<sup>21</sup> Die Courante weist zu Beginn der ersten als auch der zweiten Reprise Anklänge an die Allemande BWV 818 auf. Ist ein Satz aus dem andern entstanden? Auch die Gigue wirft mit ihrer Länge Fragen auf; ihr Thema fügt sich nicht dem Modellrahmen.



weichend von den sonst üblichen abstrakten Modellvorlagen tritt hier eine Vorlage mit liedhafter Melodik auf; aus ihr werden die Satzköpfe, zum Teil auch die ganze erste Reprise in unterschiedlichem Abhängigkeitsgrad hergeleitet. Dannreuther<sup>22</sup> war der erste, der auf eine Verwandtschaft des Prélude der Englischen Suite I mit der Gigue einer Suite *A-Dur* von Charles Dieupart<sup>23</sup> hinwies. Tatsächlich erstrecken sich die Beziehungen noch über die genannten hinaus auf sämtliche Sätze, da sowohl Dieupart als auch Bach fast alle Sätze mehr oder weniger auf derselben Melodievorlage aufbauen. Für die Verwandtschaft der *A-Dur*-Suite Bachs zu derjenigen Dieuparts kommen außerdem satztechnische Merkmale hinzu; so zeigt die Courantenfaktur in der Englischen Suite I eine lebhaftere Aufnahme der an Dieuparts Couranten bemerkten Eigenheiten (z. B. die Art des rhythmischen Ablaufes, die Anreicherung mit Akkordgriffen – besonders am Beginn und Ende von Phrasen –, das Nachschlagen der Mittelstimmen, die reiche Verwendung von Verzierungen). Offenbar ist die Englische Suite I als spontane Reaktion unmittelbar nach dem Kennenlernen der Suite Dieuparts entstanden (Beispiel 5).

Die von Dieupart und Bach verwendete melodische Vorlage zeichnet sich durch einen ausgesprochenen Gigue- oder Kontretanzcharakter aus<sup>24</sup>. Möglicherweise entspricht diesem in verschiedenen „Arrangements“ umlaufenden Melodietyp sogar ein verbreiteter Kontretanz. In diesem Fall ließe sich – mit aller gebotenen Vorsicht – eine neue Deutung des Namens „Englische Suiten“ versuchen: Der Kontretanz erfreute sich um 1715/20 schon einer großen Beliebtheit in der Tanzmusik des Kontinents<sup>25</sup>, seine englische Herkunft war allgemein bekannt; im musikalischen Bewußtsein der Epoche verband sich geradezu der Begriff „England“ mit „Kontretanz“. Nimmt Bachs *A-Dur*-Suite einen verbreiteten Kontretanz zur Vorlage, so ist es denkbar, daß sich zur Bezeichnung dieses Tatbestandes der Beiname einer „Englischen Suite“ eingebürgert hätte. Nachdem sie als erste einer Reihe von fünf weiteren Suiten vorangestellt worden war, hätte sich ihr Name auf den ganzen Zyklus übertragen.

Die These, es handele sich bei der von Dieupart und Bach verwendeten Vorlage um eine beliebte volkstümliche Melodie, wird erhärtet durch die Tatsache, daß in beiden Fällen die Gestalt der Themenköpfe mehrere Sätze hindurch trotz der Variierungen in einem Maße identisch bleibt, wie es sonst weder bei Bach noch bei Dieupart üblich ist. In Dieuparts Suite *F-Dur* etwa läßt sich als Vorlagegerüst für die Themen eine abstrakte, durch den

<sup>22</sup> E. G. Dannreuther, *Musical Ornamentation*. Novello's Primers Nr. 37 und 37a, London 1893/95. Part I, S. 137f.

<sup>23</sup> Neuausgabe: Charles Dieupart, *Six Suite pour clavecin*, hrsg. von Paul Brunold, Paris o. J. (1934).

<sup>24</sup> Vgl. die Beispiele bei A. Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach*, Paris 1907, S. 430.

<sup>25</sup> Siehe z. B. G. Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst*, Leipzig 1717, S. 52.

Oktavraum  $f''-f'$  abfallende Kernlinie herauschälen. Die Themen werden nicht in einem wörtlichen Verfolgen der Linie, sondern in einem Beibehalten der allgemeinen Bewegungstendenz aus der Vorlage entworfen, Vor- und Rückgriffe, Umspielungen, harmonische Färbungen verleihen den Gedanken untereinander eine lebhaftere Variabilität.

Dieses bei Dieupart begegnende freizügige Ausspielen von Bewegungszügen scheint Bach entscheidende Impulse vermittelt zu haben; die Freiheiten in der Auskomposition von Liniengerüsten nehmen zu. Man vergleiche die einander entsprechenden Anfangspartien in Prélude und Allemande der Englischen Suite VI *d*-Moll (BWV 811): im Prélude nimmt die Melodie in die Nachzeichnung des Bewegungszuges die harmonische Vertikale auf, die Allemande verfolgt die allgemeine abfallende Richtung unter Umspielungen und Ausgriffen (Beispiel 6). Beide Male deutet der liegende Baß auf den Charakter des Modells als einer abgeschlossenen Zelle hin, aus der heraus sich der weitere Satzverlauf entwickelt. Harmonisch pulsiert diese Zelle zwischen tonikalem Dreiklang und dominantischem  $v^7$ -Akkord; devisenartig wird dieser Kern gleich zu Beginn des Prélude eingeführt.

Gegenüber der mehr in eine rationale Sphäre hineingehobenen Konstruktionsweise in der Englischen Suite VI werden die in der Englischen Suite I aufgenommenen Strebungen nach Hörbarkeit der Beziehungen in der Englischen Suite IV fortgeführt. Zur Erfindung der Themen finden hier gleich zwei Modelle Verwendung (Beispiel 7). Die Themen folgen dem vorgegebenen Modellgrundriß streng unter Beifügung einiger Durchgänge, Wechselnoten und Umspielungen. Die relativ freieste Abwandlung nimmt die Sarabande vor, die mit dem charakteristischen Schritt in die Septime der Wechseldominante zur Subdominante und mit dem nur allgemeinen Aufnehmen der Bewegungsrichtung Anklänge an Dieuparts Themenbehandlung bringt.

Die Verwandtschaft einzelner Züge der Englischen Suite IV mit der Orchestersuite *C*-Dur (BWV 1066) und die Einordnung der letzteren in die gleiche Entstehungszeit<sup>26</sup> gibt Gelegenheit, das in ihr angewandte Variationsverfahren kurz zu beleuchten. Der Angelpunkt der Erfindung ist eine Tonfolge  $e'' a'' f'' d'' g'' e'' c''$ ; der Anlauf zu den Spizentönen fällt in den einzelnen Sätzen unterschiedlich aus, so daß die genannten Kerntöne in einigen Sätzen erst in den zweiten Teil des Vordersatzes zu liegen kommen; auch die Schlüsse der Themen differieren voneinander, indem sie entweder in der Tonika verbleiben oder sich durch den Schritt in die Dominante öffnen. Im Unterschied zu den bisher dargelegten Verfahren binden sich die Themen nicht mehr fest an ein strenges Liniengerüst, sondern erlangen ihre Gestalt im freizügigen Ausspielen einer vorgegebenen Kontur. Die Erfindung richtet sich an charakteristischen, beim Hören hervortretenden Intervallen aus. Der alte Gedanke der Variationensuite geht hier eine freisinnige Verbindung mit der Französischen Orchesterouverture ein. Die

<sup>26</sup> H. Bessler, a. a. O., S. 120f.

Eigenheiten des Verfahrens kennzeichnen die Sonderstellung der Suite C-Dur als eines Umschlagpunktes in der Themenbehandlung (Beispiel 8).

## II

Der in den Französischen Suiten eingetretene Stilwandel ist im wesentlichen ein Wandel des Verhältnisses der Melodik zur Harmonik. Schon Forkel weist auf eine Entwicklung der Bachschen Melodiesprache hin, indem er bemerkt: „Aus einem Verweben mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann und wirklich erscheint, besteht die Joh. Seb. Bachische Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720, oder von seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre an, bis an sein Ende verfertigt hat“<sup>27</sup>. Die Abweichungen in den Französischen Suiten ergeben sich aus der stärkeren Projektion der Harmonik in die melodische Sukzession bei gleichzeitig angestrebter Gesanglichkeit aller Stimmen gegenüber der mehr linear gedachten Melodik mit häufig sich in bloßer Stützfunktion erschöpfenden Begleitstimmen in den Englischen Suiten. Diese qualitative Bereicherung der Melodik läßt sich besonders deutlich an der Themenbehandlung nachweisen.

Die Französische Suite I *d*-Moll nimmt das durch den oberen Grundton erweiterte Hexachordmodell zur Vorlage (das Subsemitonium gehört stets wechselweise zum Modell hinzu). Das Thema der Allemande spielt den Modellraum gleichsam in einem Umschreiben des *d*-Moll-Akkordes aus; die entstehenden Terzen haben ein stärkeres harmonisches Gewicht der Melodik zur Folge. Ein ähnlicher Einfluß der Harmonik ist am Thema der Courante festzustellen, das auf der Quinte beginnend den *d*-Moll-Akkord durchläuft und dann erst den verminderten Septakkord (*cis' e' g' b'*) bringt. Die Durchdringung von harmonischem Raum und melodischer Abfolge geht hier so weit, daß das Modell nur mehr seinem harmonischen Sinn nach, nicht seiner wirklichen Gestalt nach erscheint. Die Evidenz der Beziehung auf den gemeinsamen thematischen Kern ergibt sich aus den Anklängen des weiteren Verlaufs der Courante an den der Allemande. Die dem Modell eigene melodische und harmonische Spannung geht in mehrschichtiger Durchdringung auch in den Kopf der Sarabande ein. Tenor und Baß durchlaufen in den Takten 1–3 ähnlich dem Allemandenthema den Modelltonraum<sup>28</sup>; die Oberstimme folgt im Gesamtverlauf der 1. Reprise in weitem Zug ebenfalls der abfallenden Richtung. Menuet I und II erscheinen als freiere Episoden, indem sie sich nur locker an die Vorlage anlehnen. Die Gigue leitet aus dem Thema der Allemande ein ausgesprochenes

<sup>27</sup> J. N. Forkel, *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Neuausgabe von J. Müller-Blattau, Augsburg 41950, S. 41 f.

<sup>28</sup> Die Verlagerung des aus dem Modell entwickelten Abschnittes in den Baß, besonders bei Sarabanden, ist eine mehrfach anzutreffende Erscheinung, die z. B. auch bei Händel auftritt.

Charakterthema her<sup>29</sup>; die Einrahmungsfunktion, die sie gemeinsam mit der Allemande ausübt, wird so durch die hörbare Gleichsinnigkeit der Themen unterstrichen.

Das freie Ausspielen eines abgesteckten Tonraumes bei Beachtung der vorgegebenen Kontur demonstrieren besonders klar die Satzköpfe der Französischen Suite II *c*-Moll (BWV 813); das Verfahren zeigt eine gewisse Ähnlichkeit zu dem in der Overturesuite *C*-Dur angewandten. Die Melodik folgt nicht mehr streng linear dem Modell wie weithin in den Englischen Suiten, sondern bewegt sich raumgewinnend in einem formierten Tonraum, an dessen Konturen sich das ältere Linienmodell erhalten hat (Beispiel 9).

Äußeres Merkmal des freizügigen Ausspielens ist etwa, daß die Position des Spitztones nicht fest an eine Stelle gebunden ist: so steht er in Allemande und Gigue in der zweiten Themenhälfte, gleichsinnig im Air im zweiten Teil des Vordersatzes, in Menuet und Sarabande dagegen im ersten Teil des Vordersatzes. Die schon in der Englischen Suite III bemerkten Freiheiten dem Modell gegenüber am Themenbeginn haben hier noch zugenommen. Die Erfindung richtet sich an den bei der Rezeption herausfallenden charakteristischen Intervallen der immer mehr nur noch als Denkmodell wirksamen Vorlage aus. Wesentlichen Anteil an der Melodieformung nimmt die harmonische Tiefe des vorgeformten Raumes.

In der Folge erreicht das Verfahren bei einigen Fällen einen Grad von Freizügigkeit, der die Herleitungen aus einer gemeinsamen Kernzelle fast bis an die Grenzen des nicht mehr Nachweisbaren vorgetrieben erscheinen läßt. In der Französischen Suite III hat sich das Linienmodell völlig in den formierten Tonraum aufgehoben; aus ihm entwirft sich die Melodik raumabgreifend (Beispiel 10).

Neuartig werden außerdem individuell geprägte Gestaltelemente teilweise wörtlich übernommen.

Eine vorzügliche Vergleichsmöglichkeit zwischen Englischen und Französischen Suiten ist in der Französischen Suite IV *Es*-Dur gegeben, da diese eine dem Modell b der Englischen Suite IV gleichsinnige Vorlage verwendet (Beispiel 11, vgl. Beispiel 7).

Das zur Französischen Suite IV überlieferte Präludium<sup>30</sup> enthält in einem eröffnenden Arpeggioteil das ausharmonisierte Modell gleichsam *in nuce*, eine Proposition und Vorformung des Materials, wie sie weithin den Sinn des Präludiums ausmachte. Die Courante bringt einen  $1\frac{1}{2}$  taktigen Anlauf, ehe in lockerer welliger Linie der Tonraum durchlaufen wird. Das Kopfmotiv der Gavotte erweist sich als eine Kontraktion des Modellraums auf kleinstmögliche Begrenzung. Das Thema des Menuet gelangt von der Terz in gebrochenem Dreiklang zum oberen Modellton und läuft zur Terz zurück. Das Kopfmotiv des Air besteht aus einer mit lebhaftem Quartsprung

<sup>29</sup> Siehe H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach* in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 7–32.

<sup>30</sup> Neuausgabe: BG XXXVI, Anh. II, S. 234.

ansetzenden Tonleiter in Sechzehnteln. Das Thema der Gigue endlich charakterisiert sich durch den zweimaligen Quartenaufschwung und den wiegend ausgespielten Abstieg. Während also die Themen der Englischen Suite IV die Modelltöne im wesentlichen nur umrhythmisieren, gewinnen die Themen in der Französischen Suite IV eine größere Varietät der melodischen Gestalt und gleichzeitig eine größere Differenziertheit der zeitlichen Gestalt.

Das im Präludium authentisch überlieferte Modell ist für die Analyse insofern bedeutungsvoll, als in der harmonischen Grundlegung der abfallenden Linie  $es''-g'$  nunmehr auch die enge Bezogenheit des Sarabandenvordersatzes auf das Modell deutlich wird. Nicht nur der Baß bringt in Takt 1 die absteigende Linie, sondern der ganze Vordersatz bezieht seine Gestalt aus dem Vorlagegerüst. Damit kommt ein wesentliches Kriterium jener oft benannten Kantabilität der reifen Bachschen Melodiesprache in den Griff: der Entwurf der Melodik aus latenten übergeordneten Strukturmomenten, besonders ihr Fließen auf harmonischer Fläche<sup>31</sup>. Jene oft konstatierte Eigenart Bachscher Melodieverläufe, sich in einen übergeordneten großmelodischen und harmonischen Fluß einzubetten, ist also nicht nur Ausdruck einer unbewußt in der Ganzheit der Persönlichkeit gründenden Ausgewogenheit des musikalischen Denkens, sondern zugleich Ergebnis eines bewußt angewandten Konstruktionsprinzips.

Als symptomatisch für die Französischen Suiten kann die auf der Grundlage des Modells geprägte Individualgestalt des Themas gelten; gegenüber der gewissen Typenthematik in den Englischen Suiten verrät sie einen deutlichen Zuwachs an Charakterisierung. Einzelne Gestaltelemente werden neuartig wiedererkennbar in mehreren Sätzen gebracht<sup>32</sup>. Das Modell, der formierte Tonraum mit harmonischer Tiefe, wird nicht mehr als streng zu verfolgendes Ordnungssystem aufgefaßt, sondern stellt ein Reservoir möglicher Gestalten und Einfälle dar.

### III

Die Partiten Bachs bringen eine Überhöhung und schließlich die Auflösung des Modellprinzips.

Die Themen der Partita III *a*-Moll (BWV 827), der zusammen mit der Partita VI *e*-Moll im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) am frühesten überlieferten Partita, stellen zunächst ein Extrem der Konturenvariation dar, indem sie einzelne Bausteine aus dem thematischen Kopf der Fantasie herauslösen und in eine neue Form bringen. Eine übergeordnete,

<sup>31</sup> Die Achtellinie in Takt 3 der Sarabande z. B. ist wohl die äußerlich erscheinende „Melodie“, in Wirklichkeit aber nur melodische Prolongation des  $c''$ , das  $d'$  im folgenden Takt nur Harmonieton zum  $b'$ .

<sup>32</sup> Vgl. neben den schon aufgeführten wörtlichen Verknüpfungen auch die Übernahme der Gestalt unter Vernachlässigung der Tonhöhe: s. z. B. Franz. Suite V, Themen Allemande und Bourrée.

für alle Sätze verbindliche Modellvorlage wird dadurch nicht greifbar, wenngleich die einzelnen Themen in ihrer Struktur stets den linearen Bewegungszug bewahren. In anderer Hinsicht verknüpft die Partita *a*-Moll die Sätze auf stärkere Weise: Vier Sätze zeigen für den größten Teil der zweiten Reprise eine so gut wie vollständige Gemeinsamkeit des strukturellen Gerüsts, eine Erscheinung, die in anderen Suiten in dieser Observanz nicht wiederkehrt, wenn auch Ansätze dazu vorhanden sind. Für die ersten Takte der Reprise ist in Sarabande und Scherzo jeweils die Rückmodulation aus *C*-Dur erforderlich. Die gemeinsamen Stationen des Verlaufs seien an einem Diagramm angedeutet:

Allemande	9(1)	9(3)	10(1)	10(3)	11(1)	12(3)	[12(4)]→	13(2)	13(3)	14(1)	14(3)	...
Sarabande	→ 15	16	17	18	20(1)	20(3)	21	22	23	24	...	
Bourlesca	17	...	19	21(1)	21(2)	24	25	26	27	29	32	...
Scherzo	→	16(1)	16(2)	20(1)	20(2)	22(1)	22(2)	24(2)	28(1)	...		

Strukturnote:	b'	c''	cis''	f''	b'' → d''	f''	f''	e''	d'' → gis'	→ [a'']	f'' → a'
Harmonik:	E	a	A	d	d	d	G	C	E		

(Die erste Zahl bezeichnet den Takt, die zweite, eingeklammerte, die Zählzeit)

Aus den Gemeinsamkeiten der Sätze in den zweiten Reprisen ergibt sich, daß das strukturelle Gerüst als vorgegeben gedacht wurde und stets latent dem eigentlichen musikalischen Ereignis zugrunde liegt. Angesichts der großdimensionalen Struktur erweist sich die Melodik noch stärker als bisher als Ausspielung harmonischer Flächen; sie gewinnt dadurch gegenüber der Gesanglichkeit in den Französischen Suiten einen zum Ornamentalen hinneigenden Charakter.

War in der Partita III gleichgehend mit dem Abrücken vom feststehenden Modell eine Individualisierung der Themen zu beobachten gewesen, so werden in der Partita VI *e*-Moll gleiche Gestaltelemente betont in den Dienst eines vereinheitlichenden, sich in allen Sätzen durchhaltenden bestimmten Erlebnisgehaltes gestellt.

Den thematischen Kern der Suite bilden die am Anfang der Toccata aufgetürmten, mit Vorhalten aneinandergebundenen Akkorde, die im Verlauf der Toccata immer wieder auftreten und sich in lebhaften Läufen entladen. Das Fugenthema der Toccata schöpft seine Vorhaltsmotivik aus diesen Vorhaltsakkorden. Das Zentrum der Partita, die Sarabande, kehrt zu dem Anfangsgedanken der Toccata (Vorhaltsakkorde) zurück; sie stellen den integrierenden Bestandteil des Satzes dar. Das Giguethema schließt sich mit seiner melodischen Hochgespanntheit (Vorhaltswirkung der Tonschritte, punktierte Rhythmen) einzelnen Partien aus der Sarabande

an. Der zwischen Sarabande und Gigue eingefügte Satz „Tempo di Gavotta“ nimmt seinen thematischen Kopf aus den vier ersten Akkorden des Toccatenanfanges. Die Akkordtöne werden hier buchstäblich in Melodietöne auseinandergelegt; der Einfluß der harmonischen Fläche auf die Melodieführung kann wohl kaum deutlicher als an diesem Beispiel demonstriert werden<sup>33</sup>. Die Allemande entwirft ihren Kopf ebenfalls aus dem harmonischen Gerüst des thematischen Kerns (vgl. die beiden zweiten Hälften der Themen von Gavotte und Allemande). Die Melodie durchläuft völlig frei das weit abgesteckte harmonische Feld. Die Courante läßt nur entfernte Anklänge, das später hinzugefügte Air keine wörtlichen Beziehungen zu anderen Sätzen erkennen.

Die Partita VI *e*-Moll ist in der Gesamtheit ihrer formalen Erscheinungen als letzte Überhöhung der Suitenidee zu werten: musikalische Einheit wird hier durch die Einheit des Erlebnisgehaltes gestiftet. Ein musikalischer Grundcharakter bewahrt sich durch alle Sätze hindurch; er begründet sich substantiell: gleiche Tonalität in allen Sätzen, aus einheitlichem Kern hergeleitete Themen in Toccata, Allemande, Sarabande, Gavotte, besonders die Integration des ganzen Satzes aus den expressiven Vorhaltsakkorden in Toccata und Sarabande, Vorhaltmelodik in allen Sätzen (außer Air), Chromatik und übermäßige Intervalle, scharfe (punktierte) Rhythmen in Toccata, Allemande, Sarabande, Gavotte, Gigue. Die leidenschaftliche Expressivität, der mit diesen Mitteln Ausdruck verliehen wird, bindet die ganze Partita zu einem innerlich geschlossenen Gefüge zusammen. Bezeichnend ist die völlige Verschmolzenheit von Harmonik und Melodik im thematischen Kern; was hier als „Modell“ angesprochen werden könnte, läßt sich nicht mehr auf eine Tonlinie reduzieren, sondern ist nur noch als funktional-harmonischer Komplex zu fassen (Beispiel 12).

In der Partita I *B*-Dur (BWV 825) ist die Verschmelzung von Harmonik und Melodik im Modell so weit vorangeschritten, daß die Harmonik als primär bezeichnet werden kann. In das harmonische Modell I–I<sup>7</sup>–IV–V–I betten sich zwei einander entgegenlaufende Bewegungszüge ein, ein aus dem Grundton in die Oktave aufsteigender Zug und ein über die kleine Sept zur Terz abfallender Zug: sie nehmen entweder einzeln oder in gegenseitiger Durchdringung Anteil an der Themenerfindung der einzelnen Sätze.

Als symptomatisch erscheint das Ausspielen einzelner Modellörter in weiten Flächen.

Herkunft und Weiterbildung aus der in den Französischen Suiten gehandhabten Praxis verrät die Themenbehandlung der Partita II *e*-Moll. Die Vorlage ist mit der aus der Französischen Suite II *e*-Moll identisch. Die Projek-

<sup>33</sup> Aus der Beziehung der Gavotte auf den gemeinsamen thematischen Kern ergibt sich die ursprüngliche Zugehörigkeit zur Partita; ihr gelegentliches Auftreten in der Sonate VI *G*-Dur (BWV 1019), BB *Mus.ms. Bach St 162*, ist als eine Übernahme aus der Partita *e*-Moll anzusprechen.

tion der harmonischen Tiefe in die melodische Abfolge und die weitflächige Anlage werden aus dem Notenbeispiel ersichtlich (Beispiel 13): Es seien hier nur die Themen der Sinfonia (Andante-Teil), der Courante und der Sarabande wiedergegeben.

Eine ähnlich starke Durchdringung des melodischen Bewegungszuges mit der harmonischen Vertikalen wie in der Partita I zeigen die Themen der Partita IV *D-Dur* (BWV 828). Die Urzelle der Erfindung ist das Modell

$$\begin{array}{cccccccc} f_{is}' & (g') & a' & (c'') & b' & a' & g' & f_{is}' \\ I & & I^7 & & \dots & V & I & \end{array}$$

Die Themen der Ouvertüre (schneller Teil), Allemande, Sarabande und Gigue, also die in der älteren Suite stilisierteren Sätze, werden aus dem ganzen Modell entworfen (Beispiel 14a).

Die Courante deutet die ersten vier Modelltöne in ein Tonleitersegment um, das Menuet entwirft sein Kopfmotiv aus den ersten drei Tönen ( $f_{is}'' g'' a''$ ), das Thema des Air verhält sich gegenüber der Vorlage am freiesten. Die drei letztgenannten Sätze bringen dafür in der zweiten Reprise eine Wiederaufnahme des Modells mit engerer Anlehnung (s. Beispiel 14b).

Allemande, Air, Sarabande und Menuet weisen überdies im ersten Teil der zweiten Reprise einen verwandten Strukturplan auf. Mit der mehrmaligen Setzung des Modells im Ablauf der Sätze wird eine Zentrierung des musikalischen Geschehens um diesen Kerngedanken erreicht.

Die Partita V *G-Dur* (BWV 829) schließlich erscheint in eine Sphäre gerückt, wo das Musizieren aus innerer Einheit sich der wörtlichen Bezüge enthebt. In einer Art Brückenform zeigen die Sätze *Préambule*, Sarabande und Gigue noch ein aus einer gemeinsamen Urzelle entwickeltes Thema; die Kernnoten sind:  $d'' e'' d'' : c'' b'$  (bzw.  $d' e' d' : c' b$ ). Jeweils zwei ungebundene Sätze stehen so zwischen Sätzen mit thematischer Beziehung:

Préambule  
Allemande – Courante  
Sarabande  
Menuet – Passepied  
Gigue

#### IV

In den vorgenommenen Analysen wurde versucht, an Hand der inneren Beziehungen zwischen einzelnen Themen neue Kriterien für Bachs Personalstil zu ermitteln. Die allgemeinen Ergebnisse lassen sich in folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen:

Bach schließt sich in seinen Klaviersuiten der Formungstendenz nach innerer Organisation des Suitengefüges an; das Moment der Satzbeziehungen ist ihm aus der älteren deutschen Suite bekannt, wird aber in einer



eigenständigen Weise von ihm fortgeführt. In der Regel liegt den thematischen Anfängen der Suitensätze eine gemeinsame Urzelle zugrunde, sie hat die Gestalt eines festen Modells. In der unterschiedlichen Ausformung eines solchen Modells deuten sich verschiedene Stufen einer Einstellung zum Material an:

1. In den zeitlich früheren Suiten beinhaltet das Modell als einzige Qualität die melodische Linie, die Erfindung schließt sich diesem Modell eng an und folgt ihm linear, ohne stark von ihm abzuweichen (Wechselnoten, Ausweichungen). Es bewahren sich hier noch gewisse Momente einer Typenmelodik. Allgemein bestehen außer den Beziehungen zwischen den thematischen Köpfen keine Verknüpfungen im weiteren Verlauf der Sätze.
2. In den späteren Suiten (Französische Suiten) gewinnt die Modellvorlage in steigendem Maße den Charakter eines vorgeformten Raumes mit harmonischer Tiefe. Die Melodik verhält sich raumgewinnend, d. h., sie bewegt sich, indem sie die Grenzen des Modells konturiert, frei in diesem Raum (Sinnangleichung von harmonischem Raum und seiner linearen Durchschreitung). Die Erfindung geht von markanten, beim Hören herausfallenden Intervallqualitäten aus, die Melodik strebt nach Individualisierung. Gleichzeitig treten nun weitere innere Beziehungen hinzu: häufig verwandte Themenköpfe in der zweiten Reprise und gleiche Modulationspläne, zum Teil auch motivische Verwandtschaften. Die Einheit ist hier nicht mehr nur rational-konstruktionell angestrebt und im gewissen Sinne akzessorisch, sondern läuft immer mehr auf Erlebbarkeit hinaus.
3. In den Modellvorlagen der Partiten gewinnt die Harmonik das Übergewicht. Die harmonischen Felder werden häufig weitflächig ausgespielt. Die Sätze sind in der melodischen und harmonischen Struktur großdimensional angelegt und erreichen über weite Strecken hinweg einen idealen Grad von Zielstrebigkeit. Mehrmals treten zwischen einzelnen Sätzen gleichartige Strukturpläne auf. Einzelne „Charakter“sätze halten sich mit ihren Themen nicht mehr an die Vorlage.

Drei Suiten Bachs nehmen eine gewisse Sonderstellung ein:

1. Die Englische Suite I *A*-Dur verwendet eine liedartige Vorlage, die Bach von Dieupart übernommen hatte und die wahrscheinlich auf einen verbreiteten Kontretanz zurückgeht; in diesem Zusammenhang wurde die Vermutung ausgesprochen, der Name „Englische“ Suite habe sich in Kenntnis dieser kontretanzartigen Vorlage eingebürgert.
2. Die Partita III *a*-Moll leitet die thematischen Köpfe ihrer Sätze aus dem Anfangs-Melodiezug der Fantasie her, der sich in seinen motivischen Bausteinen nicht aus einem der bekannten Modelle entwickeln läßt. Sie stellt einen Extremfall der Konturenvariation dar.

3. Die Ouvertüre nach Französischer Art *b*-Moll (BWV 831) folgt dem Instrumentalstil der französischen Orchesterouvertüre. Gemäß den französischen Tendenzen nach Lockerung und Freiheit stehen die Sätze ungebunden nebeneinander und bringen nur motivische Einzelbezüge.

Freier oder frei gegenüber einem Themenmodell verhalten sich in den Bachschen Suiten vor allem Alternativsätze, die so ihren Episodencharakter dokumentieren, und „Charakter“stücke in den Partiten.

Innerhalb einer Bachschen Suite bilden die Sätze eine Gemeinschaft freier Individualitäten, die sich ihre Zusammengehörigkeit vermittels ihrer Herkunft aus einer gemeinsamen Urzelle bewahren. Ebenso wie in einem Satz das Grundmodell des thematischen Anfangs stets im weiteren Verlauf wirksam und gegenwärtig ist, schafft dieser Grundgedanke auch zwischen den einzelnen Sätzen eine Einheit. Wie die Leibnizsche Monade ist das Modell sowohl Teil als auch Spiegel des Ganzen. Indem Bach die Suitenform in spezifischer Weise durch innere Bezüge organisierte, verschaffte er ihr eine seiner Zeit gemäße Berechtigung, in deren Auslegung auch die geistesgeschichtlichen Transparenzen nicht fehlen.

Beispiel 1

Suite a - Moll

Sarabande

Gigue

Courante

Allemande

Menuet

Beispiel 2

Englische Suite V

linear:

harmonisch-vertikal:

Courante

Sarabande

Gigue

Prélude

Beispiel 3

Englische Suite III

The first system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom, they are labeled: Allemande, Gigue, Sarabande, Courante, Gavotte I, and Gavotte II. The Allemande staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Gigue staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 12/8 time signature. The Sarabande staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The Courante staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/2 time signature. The Gavotte I staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Gavotte II staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. A vertical dashed line is placed between the second and third measures of the system. 'x' marks are placed above various notes in the Allemande, Gigue, Sarabande, Courante, and Gavotte II staves.

The second system of the musical score continues the seven staves from the first system. It contains various musical notations including notes, rests, and accidentals. The Gavotte I staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and an 'x'. The Gavotte II staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and an 'x'. The Allemande staff has a measure with a whole note marked with an 'x'. The Gigue staff has a measure with a whole note marked with an 'x'. The Sarabande staff has a measure with a whole note marked with an 'x'. The Courante staff has a measure with a whole note marked with an 'x'. The Gavotte I staff has a measure with a whole note marked with an 'x'. The Gavotte II staff has a measure with a whole note marked with an 'x'. The system concludes with a double bar line.

Beispiel 4

Englische Suite II

Prélude

Bourrée I

Allemande

Bourrée II

Sarabande

This system contains five staves of music. The top staff shows a few notes. The second staff, 'Prélude', is in 3/4 time and features a sequence of eighth notes with 'x' marks above them. The third staff, 'Bourrée I', is in common time and has eighth notes with 'x' marks and fingerings (2, 4) indicated. The fourth staff, 'Allemande', is in common time and has eighth notes with 'x' marks. The fifth staff, 'Bourrée II', is in common time with a key signature of two sharps and has eighth notes with 'x' marks and fingerings (2, 3). The sixth staff, 'Sarabande', is in 3/4 time and has a few notes with 'x' marks.

This system continues the five staves from the first system. The second staff has eighth notes with 'x' marks and fingerings (3, 4, 5, 6). The third staff has eighth notes with 'x' marks and fingerings (5, 6, 7, 8). The fourth staff has eighth notes with 'x' marks and fingerings (2). The fifth staff has eighth notes with 'x' marks and fingerings (4). The sixth staff has eighth notes with 'x' marks and fingerings (4).

Beispiel 5

Englische Suite I

Prélude

Gigue

Courante

Bourrée I

Sarabande

Beispiel 6

Englische Suite VI





Beispiel 8

Ouverturesuite C-Dur

Ouverture

Courante

Gavotte I

Gavotte II

Forlane

Menuet I

Bourrée I

Passepied I

Ouverture

The image displays a musical score for the 'Ouverturesuite C-Dur' by J.S. Bach. It consists of ten staves, each representing a different movement. The movements are: Ouverture, Courante, Gavotte I, Gavotte II, Forlane, Menuet I, Bourrée I, Passepied I, and a final Ouverture. Each staff contains musical notation with various rhythmic values, accidentals, and fingerings (numbers 1-4) indicated above the notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing and articulation. The key signature is C major (one sharp) and the time signature varies by movement: common time (C), 3/2, 3/4, 6/4, 3/4, and common time (C).

Beispiel 9

Französische Suite II

The musical score is presented in six systems, each corresponding to a different piece from the 'Französische Suite II'. Each system begins with the piece's name and its key signature (two flats) and time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system shows a melodic line with a long slur. The second system, 'Allemande', features a 4/4 time signature and includes 'x' marks above notes. The third system, 'Gigue', is in 3/8 time and includes fingerings 2, 3, 4, and 5. The fourth system, 'Air', is in 4/4 time and includes fingerings 2 and 2x. The fifth system, 'Menuet', is in 3/4 time and includes fingerings 2 and 2x. The sixth system, 'Sarabande', is in 3/4 time and includes fingerings 2 and 2. The seventh system, 'Menuet (Trio)', is in 3/4 time and includes fingerings 2, 3, 4, and 4x. The eighth system continues the melodic line from the first system. The ninth system includes fingerings 6, 7, and 8. The tenth system includes fingerings 3 and 4x. The eleventh system includes fingerings 2, 3x, and 4x. The twelfth system includes fingerings 3 and 4x.

Beispiel 10

Französische Suite III

The musical score for French Suite III consists of six movements, each with a melodic line and a guitar-style fingering diagram:

- Allemande:** Treble clef, key of D major, common time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fretted notes, and numbers 1, 2, and 3 indicating fingerings.
- Courante:** Treble clef, key of D major, 6/4 time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks and numbers 2, 3, and (x) indicating fingerings.
- Sarabande:** Treble clef, key of D major, 3/4 time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks and numbers 2 and 3 indicating fingerings.
- Menuet I:** Treble clef, key of D major, 3/4 time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks and numbers 2 and 3 indicating fingerings.
- Anglaise:** Treble clef, key of D major, common time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks and numbers 2 and 3 indicating fingerings.
- Gigue:** Treble clef, key of D major, 3/8 time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks and numbers 3, 4, and 5 indicating fingerings.

Beispiel 11

Französische Suite IV

The musical score for French Suite IV consists of two movements:

- Praeludium:** Treble and bass clefs, key of B-flat major, common time. It is a two-staff piece consisting of a sequence of chords.
- Sarabande:** Treble and bass clefs, key of B-flat major, 3/4 time. The diagram shows a sequence of notes with 'x' marks and numbers 2, 3, 4, and 5 indicating fingerings.

Courante

Gavotte

Air

Menuet

Gigue

Beispiel 12

Partita VI

Toccata

Allemande

Tempo di Gavotta

Sarabande

Beispiel 13

Partita II

Sinfonie (Andante)

Courante

Sarabande

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a single note with a long, sweeping slur above it. The second staff is also a treble clef with the same key signature and a common time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a single note with a long, sweeping slur above it. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a single note with a slur above it and an 'x' above the first note. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a single note with a long, sweeping slur above it. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth notes with a slur above them and an 'x' above the first note.

Beispiel 14

Partita IV

a)

Ouverture

Allemande

Sarabande

Gigue

b)

Courante

Air

Menuet

Detailed description: This section contains the first part of the musical score for 'Partita IV'. It is divided into two parts, 'a)' and 'b)'. Part 'a)' includes the 'Ouverture', 'Allemande', 'Sarabande', and 'Gigue'. Part 'b)' includes the 'Courante', 'Air', and 'Menuet'. Each piece is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The 'Ouverture' is in common time (C). The 'Allemande' is in common time (C). The 'Sarabande' is in 3/4 time. The 'Gigue' is in 9/16 time. The 'Courante' is in 3/2 time. The 'Air' is in 3/4 time. The 'Menuet' is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like 'x' and 'y'. Some measures are numbered with 'x' (e.g., 32x, 33x, 34x, 21x, 22x).

Detailed description: This section continues the musical notation from the previous block. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks. Some measures are numbered with 'x' (e.g., 3x, 4x, 5x, 6x, 33x, 34x, 35x, 35x, 36x, 37x, 23x). The key signature remains two sharps (F# and C#).

## Die Herkunft der Polonaise-Melodie der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067)

Von Karol Hlawiczka (Cieszyn, Polen)

Die Melodie der Polonaise aus der 2. Ouvertüre, die sich anscheinend im Hause Bachs einer gewissen Beliebtheit<sup>1</sup> erfreute, ist eine freie Bearbeitung<sup>2</sup> der bekanntesten polnischen Polonaise-Melodie „Wezmę ja kontusz . . .“ (auch zu anderen Texten), die im polnischen Volke seit jeher, auch als Kirchenmelodie, sehr verbreitet war<sup>3</sup>. O. Kolberg veröffentlicht sie im ersten Teil seiner großen polnischen Volksliedsammlung *Pieśni ludu polskiego* (1857) mit der Bemerkung „Andante, Polonez – in Masovien und in dem Krakauer Gebiet allgemein bekannt“ und gibt zehn Varianten der folgenden populärsten Fassung der Melodie:

O. Kolberg, *Pieśni ludu pol.*, 1857, 1a



We - zmę ja kon-tusz, we - zmę ja żu-pan, sza-błę przy - pa - szę,  
pój-dę do dziewczy-ny, pój-dę do je-dy - nej tam się u - cie - szę.

Diese Melodie verbreitete sich auch außerhalb Polens. Wir finden sie sowohl in tschechischen<sup>4</sup> als auch seit alters her in schwedischen Volksliedsammlungen. T. Norlind sagt von ihr: „eine alte polska aus dem XVIII. Jahr-

<sup>1</sup> Hans-Joachim Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne* in: BJ 1963/64, S. 61–69.

<sup>2</sup> K. Hlawiczka, *Zur Polonaise g-Moll . . .* in: BJ 1961, S. 60, Anm. 6.

<sup>3</sup> Dieselbe erscheint in folgenden polnischen Volksliedsammlungen: Waclaw z Oleska, *Pieśni polskie i ruskie . . .*, Lwów, 1833, Musikbeilage, Nr. 97 „Alla Polacca“. – X. M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny . . .*, Kraków 1838, S. 780, Pastoralki i Kolędy . . ., Kraków, 1843, Nr. 53. – O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego . . .*, Warszawa, 1857, S. 3–10, Ia, b, c, d, e, f, g, h, i, k, S. 276, Nr. 36 t. *Lud . . . IV*, Warszawa, 1867, Nr. 210; XIX, Kraków, 1885, Nr. 182. – J. Roger, *Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Śląsku . . .*, Wrocław, 1863, Nr. 234, 235. – Z. Gloger, Z. Noskowski, *Pieśni ludu . . .*, Kraków, 1892, S. 190. – I. S. S., *Przyczynki do etnografii Wielkopolski, Mater. antr.-arch. i etnogr. . . .*, Kraków, 1906, T. VIII, S. 104. – E. Koschny, *Polnische Volkslieder in Oberschlesien . . .*, Leipzig, 1910, Nr. 2. – J. S. Bystron, *Pieśni ludowe z polskiego Śląska . . .*, Kraków, 1934, T. I, S. 153, Nr. 108 H; S. 262/263, Nr. 191 A, B, D. – J. Ligeza i St. M. Stoiński, *Pieśni ludowe z polskiego Śląska . . .*, Kraków, 1938, T. II, S. 82, 100. Nr. 47, S. 356–359, Nr. 311 B, C, E. – Ł. Kamiński, *Pieśni ludowe polskie*, III, Nr. 2. *Pieśni ludu pomorskiego*, Toruń, 1936, S. 198, Nr. 159. – O. Kolberg, *Mazowsze Pruskie (Ostpreußen) . . . Ms Bibl. PAN*, Nr. 81.

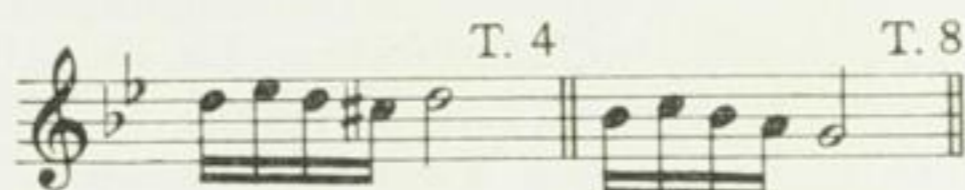
<sup>4</sup> J. Kollar, *Národní zpěvanky . . .* Budín, 1834/35, II, 40. – Fr. Sušil, *Moravské národní písně . . .*, Brno, 1835, 4. Aufl., Praha 1951, S. 718, Nr. 2350. – J. Mojžišek, *Lidové písně z Těšínska . . .*, Ostrava, 1956, Nr. 95.

hundert mit wechselnder Dur- und Mollform. In ganz Schweden bekannt von Norrland bis Skåne<sup>5</sup>.

Von besonderem Interesse sind die Varianten dieser Melodie aus der Ober- und Unterlausitz. Die große Sammlung der sorbischen Volkslieder von L. Haupt und J. E. Schmalzer weist drei Varianten dieser Melodie auf<sup>6</sup>. Und die Sammlung der slawischen Volkslieder und Volkstänze von L. Kuba bringt je eine Variante aus der Ober- und Unterlausitz<sup>7</sup>. Die Varianten aus der Lausitz sind in den Anfangstönen der Bachschen Fassung am nächsten (siehe auch die instrumentale Version aus Kolbergs „Lud“, XIX, 182). In einigen Varianten, z. B. aus der schlesischen Volksliedsammlung Rogers, ist die erste Note, ähnlich wie bei Bach, punktiert.



Fast alle Varianten dieser achttaktigen Polonaise-Melodie weisen ein und dieselbe formelle Struktur auf. Im ersten Teil, Takt 1–4, bewegt sich die Melodie von der Tonika (überwiegend in Moll) zur Oberdominante, um im zweiten Teil, Takt 5–8, von dieser zur Tonika zurückzukehren. Die Melodie des ersten Taktes, der in der Mehrzahl der Varianten aus 6 Achteln besteht, wird immer im zweiten Takte wiederholt, wogegen im zweiten Teil eine um eine Sekund fallende Sequenz vorkommt. Wenn es sich um eine Melodie in Moll handelt, geht im zweiten Teil diese Sequenz in die parallele Durtonart über. Im dritten und siebenten Takt der Melodie tritt in der Regel ein Mazurka-Rhythmus auf. Die Schlußtöne weisen entweder eine männliche eintönige oder eine der Polonaise eigene mehrtönige Endung auf, z. B. in den Varianten aus der Lausitz:



Von diesen Merkmalen der bekannten Varianten finden wir in der Bachschen Fassung der Melodie die wichtigsten vor. Der erste Takt wird wiederholt, in den Takten 5–6 tritt eine fallende Sequenz in der parallelen Durtonart auf. Die Anfangstöne sind fast identisch, diejenigen der Sequenz sehr

<sup>5</sup> T. Norlind, *Svensk folkmusik och folkdans*, Stockholm, 1930 (*Natur och Kultur*, 95/96) S. 140, Musikbeispiel 3. „Gammal polska från 1700-talet med omväxlande dur- och mollform. Känd i hela Sverige från Norrland till Skåne.“

<sup>6</sup> L. Haupt und J. E. Schmalzer, *Volkslieder der Wenden in der Ober- und Unterlausitz*. Bd. I/II, Grimma 1841 und 1843. *Pjesnički hornych a delnych Lužickich Serbow L. Hawpta a Jana Ernsta Smolerja*, Bd. I, S. 199, II, 102, 144. Siehe auch H. Möller, *Das Lied der Völker*, Bd. 10, *Westslavische Volkslieder*, Nr. 20.

<sup>7</sup> L. Kuba, *Slovanstvo ve zvyčeh z pěveh* . . . V, *Pisně lužické*, Pardubice, 1885–7, Nr. 2, 10.



verwandt. Wir kennen die Originalmelodie nicht, an die Bach die Melodie der Ouvertüren-Polonaise anlehnte, aber vielleicht war sie seiner Fassung noch näher als die heute bekannten Varianten.

Bei dem Vergleich derselben mit der Fassung Bachs bemerkt man folgende Unterschiede. Im ersten Teil sinkt die Melodie zur Tonika der parallelen Durtonart, im Gegensatz zu dem steigenden Melodieduktus der Volksmelodien. Der zweite Teil wird zu einem Achttakter ausgeweitet, indem im 8. Takt eine Kadenz auf der Dominante der Haupttonart angebracht wird, worauf die Wiederholung der Anfangsmelodie einsetzt, die jedoch in melodisch neu gestalteter Weise zur Tonika führt.

Wenn man die Frage aufwirft, wo Bach diese polnische Musik kennenlernte, so kann man vermuten, daß er entweder dieselbe direkt aus Polen erhalten hat (Sachsen stand zur Zeit Bachs im regen kulturellen Austausch mit Polen, da Kurfürst August der Starke und sein Sohn polnische Könige waren<sup>8</sup>), oder Bach hat die Melodie durch die Vermittlung der sorbischen Bevölkerung in der Lausitz kennengelernt. Vielleicht sind auf diese Weise auch die volksmäßigen Partien der „Bauernkantate“ zu erklären.

<sup>8</sup> Vgl. Fr. Wöhlke, *Lorenz Christoph Mizler . . .*, Würzburg-Aumühle, 1940, S. 26ff.

# Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben?

Ein Versuch zur Lösung von Autorschaftsproblemen

Von Karl Tittel (Herborn)

## Abkürzungen\*

- Königsberg = Ehem. Universitätsbibliothek Königsberg.  
GA Geißler = Johann Ludwig Krebs, Gesamtausgabe der Orgelwerke, herausgegeben von Carl Geißler, Magdeburg 1847–1849 (Verlag Heinrichshofen; nicht vollständig).  
Frotscher = Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1936.  
Keller, BJ 1937 = Hermann Keller, *Unechte Orgelwerke Bachs* in: BJ 1937, S. 59–82.  
Sietz = Reinhold Sietz, *Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach*, phil. Dissertation, Göttingen 1935; ein Auszug davon in: BJ 1935, S. 33–96.

Schon mehrfach ist an dieser Stelle von zwei Gliedern der thüringischen Familie Krebs, die in drei Generationen vom Ende des 17. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts tüchtige Musiker hervorgebracht hatte, die Rede gewesen, weil sie als besonders markante Persönlichkeiten des Bachschen Schülerkreises von jeher unser besonderes Interesse erregten: von Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs. Im Erstgenannten, der zum älteren Schülerkreis der Weimarer Zeit zu rechnen ist, gelangt musikalisches Schöpferertum erstmalig in der Familie Krebs zum Durchbruch. Sein ältester Sohn Johann Ludwig zählt zu den profiliertesten Erscheinungen des jüngeren Schülerkreises der Leipziger Zeit und gilt als der musiksöpferisch bedeutsamste Vertreter des ganzen Geschlechtes.

Es ist zur Genüge bekannt, in welchem hohem Maße Bachs stilistischer Einfluß besonders im kompositorischen Schaffen Johann Ludwigs erkennbar ist, obgleich er mitunter eigene Wege zu gehen versuchte. Aber auch des Johann Tobias' wenige überlieferten Werke verleugnen nicht ganz die Bachsche Schule, wenn auch die Mehrzahl derselben dem Stilideal J. G. Walthers näher zu stehen scheint. Auf jeden Fall ist im Schaffen beider Meister Bachs stilistisches Vorbild mehr oder weniger deutlich spürbar. Eine solche innere Verwandtschaft zum Wesen Bachscher Kunst mag einer der Gründe sein, daß bei manchen Werken Unsicherheiten hinsichtlich der Autorschaftszuweisung aufkommen konnten. Wie das im einzelnen geschehen konnte, entzieht sich heute meist unserer Kenntnis, wir können nur die Tatsache als solche an Hand des überlieferten Handschriftenmaterials konstatieren.

\* Vgl. außerdem die allgemeine Abkürzungsliste auf S. 4.

Da gab es z. B. Kopisten, die Kompositionen, die heute einwandfrei als solche von Johann Ludwig Krebs erkannt sind, J. S. Bach zuschrieben<sup>1</sup>. Auch ein Trio von Johann Tobias Krebs wurde in einer Handschrift für J. S. Bach in Anspruch genommen<sup>2</sup>. Aber auch der umgekehrte Fall hat sich ereignet: eine Reihe von Werken J. S. Bachs – an seiner Autorschaft besteht bei den in Anm. 3 genannten Werken jetzt nicht der geringste Zweifel – wurden Johann Ludwig Krebs zugewiesen<sup>3</sup>. Wenn in den genannten Kompositionen die Feststellung des richtigen Autors auf Grund des Quellenbefunds kein Problem darstellt, so ist dies in allen Fällen, wo man nicht in der glücklichen Lage ist, genügend Quellenmaterial zu besitzen, um so schwieriger. Dieser Umstand trifft zu bei einigen Kompositionen, die sowohl J. S. Bach als auch Johann Ludwig bzw. Johann Tobias Krebs zugeschrieben werden. Es ist darum der Sinn der vorliegenden Arbeit, einen bescheidenen Beitrag zur Klärung solcher Autorschaftsprobleme zu leisten.

Untersucht werden folgende Werke:

- a) Trio in *c*-Moll (BWV Anhang 46)
- b) Acht kleine Präludien und Fugen (BWV 553–560)
- c) Choralbearbeitung „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 740)
- d) Choralbearbeitung „Wir Christenleut“ (BWV 710)
- e) Choralbearbeitung „Auf meinen lieben Gott“ (BWV 744)
- f) Zweisätziges *c*-Moll-Trio (BWV 585)
- g) Aria „Bist du noch fern“ (BWV Vo rwort XII, Nr. 17)

Ein Spezialfall liegt vor bei Bachs „Acht kleinen Präludien und Fugen“, deren handschriftliche Vorlagen uns zwar Bachs Autorschaft zusichern,

<sup>1</sup> So wurden z. B. folgende Werke von Johann Ludwig Krebs auch J. S. Bach zugeschrieben:

- a) Präludium und Fuge *f*-Moll (große Bearbeitung): BB (Dahlem), *Mus.ms.* 30 381, Nr. 1, S. 1–11.
- b) Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV Anh. 172): BB *Mus.ms.* 30 376, Nr. 1.
- c) Fuge *a*-Moll aus der „Partita quarta“ (BWV Anh. 181): Königsberg, *Mus.ms.* 15 856, S. 21<sup>v</sup>–23<sup>r</sup>.

Johann Ludwigs Autorschaft an diesen drei Werken darf als erwiesen gelten, weil sie sämtlich auch in Autographen vorliegen.

<sup>2</sup> Trio *c*-Moll (BWV Anh. 46): BB (Dahlem), *Mus.ms. Bach P* 833.

<sup>3</sup> U. a. z. B.:

- a) Tokkata *F*-Dur (ohne Fuge), BWV 540: Königsberg, *Mus.ms.* 24 958 (Gotthold).
- b) Choralfantasie „Christ lag in Todesbanden“, BWV 718: BB *Mus.ms. autogr. J. L. Krebs* 2. Da sich Johann Ludwig Krebs dieses Stück abschrieb, nahm der Besitzer der Handschrift (Aloys Fuchs) an, es handele sich um ein Krebsches Orgelwerk, zumal Krebs hier merkwürdigerweise den Namen des Komponisten verschweigt (Kopftitel: *J. J. Christ lag in Todtes Banden a 2 Clav. e Pedale. Am Ende: Soli Deo Gloria*).
- c) Fuga sopra il Magnificat, BWV 733: BB (Dahlem), *Mus.ms.* 12 014/1, Nr. IV (*Fughe di Krebs. Giov. Ludovico. [Organista in Altenbourgo]*); auch GA Geißler I/6.

deren Echtheit aber dennoch auf Grund satztechnischer Mängel und stilistischer Schwächen angefochten wurde.

Da hier stilistische Fragen angeschnitten werden, ist es nötig, kurz auf das Schaffen des Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs einzugehen<sup>4</sup>.

#### Johann Tobias Krebs<sup>5</sup>

Wie die Zeitgenossen übereinstimmend berichten (vgl. die Lexika von J. G. Walther und E. L. Gerber sowie J. Adlungs *Anleitung*), war Johann Tobias ein ebenso begabter wie fleißiger Musiker, der seine Fähigkeiten durch intensives Studium bei den genannten Meistern (Walther, Bach) zu höchster Vollkommenheit zu steigern vermochte. Vor allem werden sein Können als Orgelspieler und seine Meisterschaft in der Komposition gerühmt. Leider künden nur noch wenige Orgelwerke von der Qualität seiner musikalischen Erfindungsgabe: 4 Choralbearbeitungen (eine davon Fragment, bei einer weiteren ist die Autorschaft nicht ganz sicher), ein Trio in *c*-Moll und ein weniger bedeutendes Präludium mit Fughette in *C*-Dur.

Die geringe Zahl der überlieferten Werke macht es nicht leicht, ein umfassendes und eindeutiges Schaffensbild dieses Meisters zu geben. Immerhin ist aus dem Vorhandenen sein musikgeschichtlicher Standort zu ersehen. Am bedeutsamsten sind die drei ihm mit Sicherheit zuzuweisenden

<sup>4</sup> Es ist das Verdienst von Hans Löffler († 1957), die Biographien beider Meister erforscht und fast lückenlos dargestellt und auch wertvolle quellenkundliche Studien und Werkverzeichnisse aufgestellt zu haben. Hinzuweisen ist auf seine bedeutsamen Artikel in BJ 1930 (Johann Ludwig Krebs), 1940–1948 (Johann Tobias Krebs), seinen handschriftlichen Nachlaß (jetzt im Bach-Museum zu Eisenach) und einen thematischen Katalog der Werke Johann Ludwig Krebs' (im Altenburger Landesarchiv). Seine Aufzeichnungen sind darum von besonderem Wert, weil sie aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg stammen und uns somit Aufschluß über heute nicht mehr vorhandene handschriftliche Quellen zu geben vermögen. Gleichermäßen wichtig sind seine Kopien von Werken, deren handschriftliche Vorlagen durch den Krieg oder dessen Folgen verloren gingen.

Eine ausführliche Darstellung von Leben und Werk beider Meister gibt meine Dissertation *Die musikalischen Vertreter der Familie Krebs mit besonderer Berücksichtigung der Bachschüler Johann Tobias und Johann Ludwig*, Marburg 1963. Hierbei ging es mir vor allem um eine vollständige Erforschung und Beschreibung ihres Schaffens, eine Aufgabe, die bisher nur umrißhaft geleistet worden war.

<sup>5</sup> Einzelangaben zu seiner Biographie findet man im BJ 1940–1948, S. 136ff. Auf Grund einer freundlichen Mitteilung von Herrn Pfarrer Urban in Großobringen (über Weimar) bin ich imstande, noch einige bisher unbekanntes Daten seiner Vorfahren hier ergänzen zu können. Der Vater Hans Christoph (Toffel) wurde am 25. 5. 1655 in Heichelheim geboren und starb am 28. 9. 1725 ebenda. Von der Mutter Catharina Magdalena geb. Vent aus Heyendorf ist nur der Todestag bekannt (1. 5. 1728). Die Heirat der beiden war am 9. 2. 1686 erfolgt. Der Vater des Toffel, Caspar Krebs, starb am 30. 7. 1681 im Alter von 70 Jahren und 7 Monaten (alle Angaben nach den Kirchenbüchern).

Choralbearbeitungen<sup>6</sup>. Sie sind nach Sietz (S. 46) „das Gelehrteste unter allen Orgelkompositionen der Bachschüler“, nach Spitta (I, S. 518) aber auch voll von „echtem musikalischen Gefühl“, bestätigen jedoch Frot-schers Vermutung (II, S. 1064), daß Johann Tobias seine Technik der Choralbearbeitung „mehr Walther als Bach zu verdanken scheint“; denn er verwendet hier ausschließlich eine Form, deren Entwicklung als Walthers persönliche Leistung auf diesem Gebiet zu gelten hat (Gegenüberstellung von planem und koloriertem Cantus firmus oder kanonische Verschränkung der den Cantus firmus führenden Stimmen, wobei eine davon rhythmisch verkürzt und koloriert wird: „*per Canonem, et quidem per Diminutionem*“). In der Vorliebe für die norddeutsche Kadenzimprovisation, vor allem aber im Anstreben eines stärker harmonisch gebundenen Satzes und in der vereinzelt Anwendung empfindsamer Wendungen hat er Walthers Kompositionstechnik in geringem Maß um persönliche Wesenszüge bereichert. Sein Stil erhält dadurch noch größere Weichheit und Geschmeidigkeit als der J. G. Walthers. Da er aber auch Beweise meisterhafter Kontrapunktik erbracht hat, können solche Züge oder auch die festzustellende Lockerung des Prinzips der strengen Imitation noch keineswegs als Verfallserscheinungen innerhalb des polyphonen Stiles gewertet werden. Nur in der einen Bearbeitung („Ach Gott vom Himmel sieh dar-ein“, Quelle wie unter 6b, S. 274/275, ohne Autorangabe), die ihm aber nicht mit völliger Sicherheit zugeschrieben werden kann, wird infolge der Verwendung des monodischen Typs mit Gegenstimmenperiodisierung ein stärkeres Abweichen vom polyphonen Stil spürbar. Man möchte beinahe vermuten, daß diese Komposition wegen der Anwendung jenes „modernen“ satztechnischen Gestaltungsprinzips ein späteres, vom Schaffen Bachs beeinflusstes Werk darstellt.

Innerhalb der freien Orgelwerke zeigt das Präludium mit Fughette in C-Dur<sup>7</sup> kleinmeisterlich-konventionelle Züge. Da in dem neuntaktigen Präludium eine Episode mit Akkordfiguration vorkommt, ähnlich der im C-Dur Präludium der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ BWV 553, Takt 5–8 (s. Beispiel 1), hat H. Löffler die Vermutung ausgesprochen, daß,

<sup>6</sup> a) „Fantasia sopra Chorale Wo Gott der Herr nicht bey uns a 2 Clav. è ped. di J. T. K.“ Quelle: BB (Dahlem), *Mus.ms. 12011*, Nr. 4. Das schöne Stück wurde von mir veröffentlicht in: *Die Orgel*, Reihe II, Heft 20, S. 41 (Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt).

b) „Machs mit mir Gott n. d. G. p. Canonem et quidem p. Diminutionem. J. T. K.“ Quelle: BB *Mus.ms. Bach P 802*, S. 276/77. Das Stück wurde veröffentlicht von G. Frot-scher in: *Orgelchoräle um J. S. Bach*, S. 69 (Leipzig, o. J., C. F. Peters 4668).

c) „Christus, der uns selig macht“. Quelle wie unter b), S. 71–73 (leider Fragment).

<sup>7</sup> Diese harmlose kleine Spielmusik steht übrigens in GA Geißler fälschlicherweise unter Johann Ludwigs Namen. Die einzige Handschrift dieses Stückes befindet sich in BB (Dahlem) *Mus.ms. 12034*, S. 4–5 (Besitzer und Schreiber J. Chr. H. Rinck). Im Kopftitel steht hier ausdrücklich: *di Johann Tobias Krebs*. Löffler gibt im BJ 1940–1948, S. 143 als Quelle irrtümlich BB *Mus.ms. 12011* an.

Bsp. 1

Johann Tobias Krebs (Takt 5-7)

BWV 553 (Takt 5-6)

falls diese nicht echt wären, Johann Tobias u. U. der Verfasser sein könnte<sup>8</sup>. Ich halte das für sehr gewagt, zumal auch die an das simple Präludium sich anschließende dreistimmige Fughette von 21 Takten nicht an das Niveau der „Acht kleinen“ heranreicht. Im übrigen steht die Primitivität dieses Werkleins zu allen übrigen Kompositionen des Johann Tobias in deutlichem Kontrast, besonders aber zu dem noch zu besprechenden bedeutsamen Trio in *c*-Moll.

Dieses Trio steht in der GA Geißler<sup>9</sup> fälschlicherweise unter Johann Ludwigs Namen. Von daher erklärt sich das Zitieren des Trios mit falscher Autorangabe in der späteren Literatur (z. B. durch Keller, a. a. O., S. 66, und durch Schmieder, BWV Anhang 46). Da aber diese Komposition in dem berühmten Sammelband mit Werken Johann Ludwigs<sup>10</sup> von seiner Hand geschrieben steht – im Kopftitel heißt es ausdrücklich „di J. T. K.“ –, dürfte die Autorschaft des Johann Tobias als hinreichend gesichert gelten. Die Handschrift *Mus.ms. 12011* wird übrigens von Schmieder nicht erwähnt, wohl aber eine andere<sup>11</sup>, die J. S. Bach als Verfasser angibt. Kast (TBSt 2/3, S. 51) beschreibt dieselbe und weist sie einem unbekanntem Schreiber aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu. Ein Vergleich ergab weitgehende Abhängigkeit dieser Handschrift von *Mus.ms. 12011*<sup>12</sup>. Im wesentlichen stimmen beide Handschriften aber überein, wenn auch *P 833*

<sup>8</sup> BJ 1940–1948, S. 143. Auf die Ähnlichkeit der beiden Präludien hat erstmals H. Keller im BJ 1937, S. 67, hingewiesen.

<sup>9</sup> II. Abteilung, Heft 4, Nr. 22, S. 47/48. Es wurde von mir veröffentlicht in: *Die Orgel*, Reihe II, Heft 18, S. 37 (Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt).

<sup>10</sup> BB (Dahlem), *Mus.ms. 12011*, Nr. 14, S. 27/28.

<sup>11</sup> BB (Dahlem), *Mus.ms. Bach, P 833*.

<sup>12</sup> Zum Beispiel kehrt ein Schreibfehler in *Mus.ms. 12011* auch in *P 833* wieder!

stellenweise ohne ersichtlichen Grund vom Original abweicht und andere Lesarten bietet<sup>13</sup>.

Da wir in anderem Zusammenhang später auf dieses Trio zurückkommen müssen, möge hier noch ausführlicher auf seine formalen und satztechnischen Eigentümlichkeiten eingegangen werden. Das Thema des Trios

Bsp. 2 *Andante*

ist zweigliedrig: der Kopf bringt die Töne des *c*-Moll-Dreiklages in der Folge Terz – Grundton – Quinte und fügt noch den Leitton mit folgendem Grundton hinzu (Motiv  $\alpha$ ), der zur Unterquinte springt, gleichsam um Schwung für eine Wiederholung des Motives  $\alpha$  zu gewinnen. Eine Wiederholung solcher kleinster Einheiten ist für den Themenbau Johann Ludwigs, wie überhaupt für den galanten Stil<sup>14</sup> charakteristisch. Als Anhang dieses Themenkopfes erscheint ein Teil *b* mit „Schluchzern“, wie sie auch Bach mitunter anwendete<sup>15</sup>. Im weiteren Verlauf des Satzes erscheint das Thema fünfmal vollständig, ferner zweimal um den Anhang (Motiv *b*) verkürzt.

Von Wichtigkeit für den motivischen Aufbau des ganzen Stückes ist nun ein Gegenthema, das, wenn auch z. T. umgebildet oder verkürzt, immer in der Art eines festen Kontrapunktes zum Thema verwendet wird. In seiner vollen Ausdehnung hat es folgende Gestalt:

Bsp. 3

Am wesentlichsten für die motivische Verwendung wird das „Zentrum“ (Motiv *d*) dieses Themas, das immer vorhanden ist, wenn das Hauptthema erklingt, und für das wiederum Motivwiederholung (zweimal Motiv  $\beta$ )

<sup>13</sup> R. Eitner (Quellenlexikon V, S. 435) erwähnt dieses Werk nicht, sondern nur die in *Mus.ms. Bach P 802* befindlichen: „Von seinen Kompositionen besitzt nur F. A. Roitzsch in Leipzig ein Orgelbuch, in dem sich einige Stücke von ihm befinden.“

<sup>14</sup> Ernst Bücken, *Der galante Stil* in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 6. Jg., S. 421: „Kirnbergers Ideal der melodischen Gefälligkeit ist die Symmetrie ‚von größter Faßlichkeit‘, d. h. ein sich auf kleinen und kleinsten Einheiten aufbauender melodischer Sequenzenstil“.

<sup>15</sup> Zum Beispiel etwa im *Orgel-Büchlein* bei der Bearbeitung des Passionsliedes „O Lamm Gottes, unschuldig“.

charakteristisch ist, während der „Anlauf“ (Motiv c) gelegentlich fehlt und der „Beschluß“ (Motiv e) meist variable Gestaltung erfährt.

Der Aufbau dieses Trios von insgesamt 32 Takten ist dreiteilig. Wir haben zu unterscheiden:

- a) einen thematisch gebundenen Hauptteil (Takt 1–13),
- b) einen freien Zwischenteil durchführungsartigen Charakters (Takt 14–24),
- c) einen reprisenartigen Wiederholungsteil (Takt 25–32).

Der Hauptteil, der fast völlig vom Thema und seinem Gegenthema beherrscht wird, beginnt mit dem Thema in der Oberstimme, begleitet von einem continuoartigen Pedalbaß, der sich übrigens das ganze Stück hindurch kaum an der thematisch-kontrapunktischen Verarbeitung beteiligt bis auf den Mittelteil, wo ein vom Teil a des Themas abgeleitetes Motiv zur Durchführung gelangt. Nach kurzer Modulation zur Dominante erscheint das Thema in der Mittelstimme (in *g*-Moll), dann zweimal um den Teil b verkürzt (in *c*- und *f*-Moll) und am Ende des ersten Teiles in der Dominantparallele (*B*-Dur). Eine Modulation in die Doppeldominante *D*-Dur beschließt den ersten Teil (s. Beispiel 5).

Der Mittelteil, frei von Themazitaten, hat Durchführungscharakter. Im Pedal erscheint in Takt 14 eine Abwandlung des Themakopfes in absteigenden Sequenzen, die Manualstimmen bringen hierzu ein ebenfalls sequenzmäßig behandeltes freies Motiv imitatorisch und komplementär. Eine wichtige Rolle im folgenden Abschnitt spielt das als „Anlauf“ charakterisierte Motiv c des Gegenthemas (ähnlich von Bach in der Triosonate *e*-Moll, 2. Satz, Takt 11 ff. – Peters I, S. 39 – verwendet), das auch in Umkehrung vorkommt und das alternierend in den Oberstimmen zu einer Modulation nach *B*-Dur benutzt wird (s. Beispiel 4). Abermals bringt das Pedal ein vom

Bsp. 4

Kopf des Themas abgeleitetes Motiv sequenzierend, wozu im Manual „Seufzer“ erklingen, die sich gegen Ende dieses Teiles zu einer chromatischen „Seufzerkette“ verdichten. Gleichzeitig damit erfolgt die Rückmodulation zur Ausgangstonart.



Der Schlußteil wiederholt wörtlich die ersten  $3\frac{1}{2}$  Takte und schließt daran eine kleine Schlußepisode an, die die gleichen Züge aufweist wie die Takte 12/13, mit denen der 1. Teil endet:

Bsp. 5

Takt 12 (Schlußepisode des 1. Teiles)

Takt 28 (Anfang der Schlußepisode des 3. Teiles)

Als wichtigste Merkmale seien zusammenfassend festgestellt:

- Charakteristisches Thema mit Gegensätzlichkeit beider Hälften, aber einheitlicher Stimmung, mit vertauschten Stimmen rondoartig wiederkehrend,
- Kontrapunktierung des Themas mit einer später bei gleicher Gelegenheit wiederkehrenden Figur („fester Kontrapunkt“),
- Dreiteiligkeit der Form, Aufkommen einer Art Durchführung und einer verkürzten, reprisenartigen Wiederholung des Anfangsteiles,
- Wiederholung kleiner Einheiten (bereits im Thema und „festen“ Kontrapunkt“),
- sparsame Verwendung von „Modernismen“ („Seufzermotive“, gefühlbetonte Chromatik),
- Baß selten aus seiner untergeordneten Funktion hervortretend, dafür große Selbständigkeit der Manualstimmen, darum
- überwiegend polyphone Grundhaltung<sup>16</sup>.

So repräsentiert sich Johann Tobias Krebs als ein Kleinmeister, dessen Schaffen noch durchaus im barocken Stilideal beheimatet ist, wenschon er vorsichtig versucht, seine Werke um stilistische Novitäten zu bereichern.

<sup>16</sup> Mit Bachs Triosonatechnik hat dieser Satz vor allem den dreiteiligen formalen Grundriß mit durchführungsartigem Mittelteil und reprisenartiger Wiederholung des Anfangsteiles gemein. Der „feste“ Kontrapunkt unseres Trios hat im Durchführungsteil übrigens eine ähnliche Funktion wie das 2. Thema der Bachschen Triosonatensätze – soweit sie ein solches verwenden –, da Bestandteile desselben neben solchen des Themas zur Verarbeitung gelangen.

Johann Ludwig Krebs<sup>17</sup>

Sein kompositorisches Schaffen erstreckt sich vor allem auf die wichtigsten Gattungen der Instrumentalmusik. Die Vokalmusik wurde nur mit wenigen, fast ausschließlich kirchenmusikalischen Werken bedacht. Eine besonders umfangreiche schöpferische Produktivität entfaltete er für die Tasteninstrumente. Vornehmlich das Schaffen für die Orgel, das uns noch beschäftigen wird, ist als seine bedeutsamste Leistung anzusprechen. Aber auch seine Klavierwerke (Präludien, Fugen, Suiten, Sonaten, ein Konzert, ein „Duo“ für 2 Cembali) sind recht zahlreich und enthalten manche Kostbarkeit. Wenn auch die Zahl der erhaltenen kammermusikalischen Werke (Solosonaten für Flöte und Violine, Triosonaten, 2 Sinfonien, 2 Lautenkonzerter, ein Doppelkonzert für Cembalo, obligate Oboe und Streicher) geringer ist als die der genannten Gattungen, so ist ihre Bedeutung in stilistischer und formaler Hinsicht um so größer.

Das Hauptgewicht seines kompositorischen Schaffens liegt etwa in den Jahren zwischen 1740 und 1770, einer Zeitspanne, die schon weithin durch das Vorherrschen der vorklassischen Stilrichtungen und durch die allmähliche Herausbildung neuer Formen, speziell der von Sonate und Sinfonie, charakterisiert ist. Aber von all dem ist bei ihm nicht eben viel zu spüren. Der Grund hierfür ist vor allem in dem für sein Schaffen so charakteristischen Wesenszug des Konservativismus zu erblicken. Seine musikgeschichtliche Funktion ist es, weniger als Avantgardist des Neuen, sondern mehr als Bewahrer des Alten zu gelten, weil er, wie es ein Zeitgenosse einst ausgedrückt hatte, eben eine „Bachische Creatur“, d. h. Schüler eines Meisters war, dem von der jüngeren Generation ebenfalls Retrospektivität vorgeworfen wurde. Es ist nur zu verständlich, daß der Eindruck von der Größe dieser einmaligen Musikerpersönlichkeit bei Johann Ludwig zeitlich nicht verblassen konnte. Er gehört demnach zu denjenigen Bachschülern, die das Vermächtnis ihres Meisters mit besonderer Treue verwalteten. So hat er nicht nur manche Werke Bachs überliefert, sondern auch seinen Stil mit teilweise überraschender Kongenialität in sich aufgenommen und damit konserviert. Darum können wir allgemein als äußere Kennzeichen seiner inneren Beharrlichkeit zweierlei feststellen: formal eine Bevorzugung traditioneller Typen und stilistisch ein relativ zähes Festhalten an der Polyphonie. Letzteres vor allem zeigt sich mit großer Deutlichkeit an seinen Orgelwerken, was hier gleichbedeutend ist mit einer unzeitgemäßen Weiterführung der barocken Orgeltradition.

Aber die konservative Haltung ist nicht das einzige Merkmal des Krebschen Stiles; auch frühklassische, galante Elemente sind vertreten, allerdings ohne daß es zu einer fruchtbaren Synthese kommt. Daher durchzieht ein Dualismus das Gesamtwerk: Wir finden Kompositionen in streng polyphonem Stil, solche mit mehr homophonen Tendenzen, auch überwiegend galante und empfindsame Werke und endlich solche, in denen barocke und

<sup>17</sup> Einzelheiten zur Biographie veröffentlicht H. Löffler im BJ 1930, S. 100ff.

frühklassische Elemente unvermittelt beieinander stehen. Schon bei den Orgelwerken ist dieses Phänomen, wenn auch nicht in dem Maße wie bei allen übrigen Werkgattungen, zu bemerken. Bereits in den frühen Zwickauer Jahren stehen Werke mit polyphoner Struktur und solche in galanter Stilistik unvermittelt nebeneinander, so daß eine Werkchronologie, die sich auf eine logische Entwicklung stilistischer Merkmale allein stützen wollte, bei Krebs praktisch undurchführbar ist. Daß selbst innerhalb einzelner Sätze beide Stile nebeneinandergestellt werden, erkennt man bei vielen Klavierkompositionen, am auffälligsten jedoch geschieht dies in den kammermusikalischen Werken, in denen oft polyphone Episoden in galanter Umgebung auftauchen.

Man darf Johann Ludwig Krebs darum nicht einseitig als „rezeptives Talent“ (Frotscher) oder retrospektiven Musiker werten, denn er war stilistischen (mehr als formalen) Neuerungen durchaus zugänglich, wenn auch in geringerem Maße als viele seiner Zeitgenossen.

Weil die Orgel gleichsam „sein“ Instrument ist, dem er schon von Berufs wegen besonders verpflichtet war, machen die Orgelwerke des Johann Ludwig zahlenmäßig nahezu die Hälfte aller erhaltenen Kompositionen aus. Das ist um so beachtlicher, als dieselben bereits in einer Zeit abflauenden Interesses an der Orgelmusik geschrieben wurden. Johann Ludwig Krebs gilt daher als der letzte große Orgelmeister des 18. Jahrhunderts. Seine Werke für dieses „königliche Instrument“ sind die letzte große Leistung der deutschen Orgelkunst des Barocks. Die Epoche der Klassik hat nichts Ebenbürtiges aufzuweisen, erst das beginnende 19. Jahrhundert lieferte wieder wesentliche Beiträge. Die Zahl der überlieferten Orgelwerke ist erstaunlich groß: mein thematischer Katalog umfaßt 46 freie und 85 choralgebundene Kompositionen (in die letztere Zahl sind eingeschlossen die 40 Nummern der „Klavierübung“, Johann Ludwigs einziger gedruckter Sammlung mit Choralbearbeitungen für Klavier oder Orgel). Am bekanntesten sind seine großen Präludien und Fugen, zehn an der Zahl<sup>18</sup>, weniger bekannt sind die einzeln überlieferten kleinen Präludien, Fugen und ein- bis dreisätzigen Trios, obgleich sich auch darunter manche Perle befindet. Fast unbekannt sind seine zahlreichen, größtenteils recht wertvollen Choralbearbeitungen, in denen er an die Tradition anknüpft, vor allem aber das in den Schüblerschen Orgelchorälen von Bach verwendete neue Gestaltungsprinzip periodenhafter Gliederung der Gegenstimmen zum Cantus firmus übernimmt und weiterführt.

Daß Krebs auf dem Gebiet der Orgelmusik besonders intensiv in der Nachfolge Bachs steht, wurde bereits betont. Das beweisen vor allem seine großen Präludien und Fugen in satztechnischer und formaler Hinsicht<sup>19</sup>. Schon Spitta stellt fest<sup>20</sup>, daß sich „einzelne Wendungen Bachs“ bei

<sup>18</sup> Fünf derselben sind heute leicht erreichbar durch den Auswahlband von Walter Zöllner (Leipzig, o. J., C. F. Peters 4179).

<sup>19</sup> Hier unternimmt Krebs interessante Versuche, beide Teile motivisch zu verknüpfen.

<sup>20</sup> *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 17 (Leipzig 1883), S. 97.

ihm wiederfinden, daß „ähnlich gestaltete Tongedanken, ja ganze Tonstücke“ absichtlich Bachschen Mustern nachgebildet zu sein scheinen. Er liebt es, nicht nur Bachsche Themen (vor allem von Fugen), sondern auch manche Episoden (vorwiegend aus Präludien) nachzubilden, wobei er sowohl melodische als auch rhythmische Eigenarten des betreffenden Vorbildes übernimmt. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß er seine Vorbilder nur als Anregung zu eigenem Gestalten benutzte, oder wie Spitta (a. a. O.) formuliert: „Daß hiermit dennoch eine gewisse Originalität vereinbar ist, weiß man, und Krebs hat es durch die Tat bewiesen.“ Im übrigen gibt es nicht nur unter den Orgelwerken zahlreiche Beispiele, in denen er ohne Reminiszenzen an Bach Leistungen vollbrachte, die zu den besten der nachbachischen Kirchen- oder Kammermusik gezählt werden müssen. Neben den großen zyklischen Präludien und Fugen – die musikalische Erfindung, die formale und satztechnische Gestaltung kommt in einigen Beispielen Bachscher Monumentalität recht nahe (ich erinnere etwa an das große *d*-Moll- und *f*-Moll-Werk!) – sind uns nun noch eine ganze Reihe einzeln überlieferter, kürzerer Präludien (manche davon ohne ersichtlichen Grund „Fantasia“ genannt) und Fugen erhalten, die gegenüber den genannten Großwerken im künstlerischen Niveau bis auf wenige Ausnahmen ganz beträchtlich abfallen<sup>21</sup>. Die „Vier Präludia“ und die vier autographen Fantasien (eine davon mit einem Fugenfragment) nehmen im Orgelschaffen Johann Ludwigs etwa die Stellung ein, die die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ in Bachs Orgelwerk einnehmen, d. h., sie zählen, sofern sie echt sind<sup>22</sup>, nicht zu seinen stärksten Eingebungen. Alle echte Polyphonie ist hier auf ein Minimum zurückgedrängt, dafür sind Akkordik, Laufwerk, Albertibässe und andere gebrochene Dreiklangsfiguren, nichtsagende Sequenzen oder auch Echoeffekte vorherrschend. Das Pedal hat nur Stützfunktion. Der etüdenhafte Charakter dieser Stücke legt die Vermutung nahe, daß sie vielleicht für Schüler bestimmt waren, auch gibt Krebs in den Fantasien z. T. genaue Anweisungen bezüglich der Manualverteilung, was in allen übrigen Werken nie geschieht. Zwei Beispiele mögen einen Eindruck von der primitiven Struktur dieser Stücke geben: Beispiel 6 bringt den Anfang der ersten Nummer der „Vier Präludia“, die übrigens eine simplifizierende Nachbildung von Bachs kleinem *F*-Dur-Klavierpräludium (BWV 927) darstellt, in Beispiel 7 ist der Anfang der 3. *Fantasia pro Organo* wiedergegeben.

Die einzeln überlieferten Fugen weisen bis auf die, die den Typ der Kurzfuge vertreten, ein wesentlich höheres Niveau auf als die Präludien, wenn

<sup>21</sup> Es handelt sich um ein schönes Präludium in *c*-Moll: BB *Mus.ms.* 30334, Nr. 8, vier *Präludia pro Organo pleno con Pedale*: handschriftlicher Nachlaß von H. Löffler, vier Fantasien: BB *Mus.ms. autogr. J. L. Krebs* 5, eine *Fantasia à giusto italiano*: Autograph BB (Dahlem) *Mus.ms.* 12011, Nr. 17 und 11 Fugen aus verschiedenen Quellen.

<sup>22</sup> Die „Vier Präludia“ sind allerdings nur in einer Abschrift H. Löfflers nach einer anscheinend fehlerhaften Kopie aus dem Nachlaß des Altenburger Stadtkirchners J. A. Doelitzsch erhalten.

## Bsp. 6

## Bsp. 7 R. P.

auch das der großen Orgelfugen meist nicht erreicht wird, da es sich bei vielen derselben um Jugendarbeiten zu handeln scheint. Bei einigen Fugenthemen lassen sich Bachsche Vorlagen nachweisen.

Von Interesse dürfte noch sein, daß Krebs im Anschluß an die 4. Fantasie in G-Dur noch ein Fugenfragment von 22 Takten bringt (den Anfang

## Bsp. 8

davon gibt Beispiel 8). Man erkennt, daß Krebs hier die Idee vorgeschwebt haben muß, ein kleines Präludium mit einer Fuge zu verbinden, ähnlich, wie es der Komponist der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ getan hatte. Beim Betrachten der kleinen Präludien und Fantasien dürfte aber

deutlich geworden sein, daß ihre viel primitivere und dem polyphonen Stil abholde Faktur einen Vergleich mit den „Acht kleinen“ nicht aushält.

Mit vorstehenden Ausführungen glaube ich die Voraussetzungen geschaffen zu haben, um nun das schwierige Problem der Autorschaft der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ (BWV 553–560) erörtern zu können.

Die Echtheit der J. S. Bach zugeschriebenen „Acht kleinen Präludien und Fugen“, die zu den bekanntesten und beliebtesten Orgelwerken gehören, ist bekanntlich in den letzten Jahrzehnten in zunehmendem Maß angefochten worden<sup>23</sup>. Als Gründe dafür werden einmal ihre satztechnische Unzulänglichkeit, ihre musikalische anspruchslosigkeit im allgemeinen, vor allem aber ihre mangelhafte und unsichere Überlieferung angeführt. Das letztere trifft leider zu. Ob man aber die damit zusammenhängenden satztechnischen Mängel J. S. Bach zur Last legen darf, ist eine andere Frage. Mir scheint vielmehr, daß Widors Hypothese<sup>24</sup>, sie seien von Bach in einer unfertigen Fassung hinterlassen worden, durchaus zutrifft, denn sonst wären sie uns zumindest wohl in einer einwandfreien satztechnischen Fassung überliefert worden. Wie dem auch sei, man darf keineswegs über solchen Unfertigkeiten übersehen, daß die musikalische Substanz weitgehend Bachschen Geistes ist, was auch H. Keller (BJ 1937, S. 67) für einige Stücke zugegeben hat. Daß diese kleinen Sätze hinsichtlich der Potenz musikalischer Erfindung nicht auf der gleichen Höhe stehen wie andere Orgelwerke Bachs, wird wohl von niemandem bestritten; auch andere Meister konnten nicht immer nur mit Höchstleistungen aufwarten. Wir stellten solches soeben auch bei Krebs fest, aber dasselbe trifft beispielsweise auch für Bachs Klavierwerke zu. Man vergleiche nur die kleinen Präludien und Fugen mit Stücken aus dem „Wohltemperierten Klavier“, dann wird man einen ähnlichen auffallenden Unterschied im schöpferischen Niveau feststellen wie zwischen den „Acht kleinen“ und den großen Orgelwerken, nur daß eben die kleinen Klavierstücke in einer technisch vollkommeneren Fassung überliefert wurden. Daß die von J. Schreyer<sup>25</sup> angewandte Methode, auf Grund von Verstößen gegen die Harmonielehre die Echtheit eines Werkes zu verneinen, als einseitig und stilistisch ungenügend zu

<sup>23</sup> BWV, S. 424: „Echtheit des Werkes angezweifelt (Komponist Johann Ludwig Krebs, oder dessen Vater Johann Tobias?).“

<sup>24</sup> *J. S. Bach | Eight Little Preludes and Fugues | Of the First Master-Period | For the Organ | A Critical-Practical Edition by | Charles-Marie Widor and Albert Schweitzer | G. Schirmer, Inc., New York | Copyright, 1912, by G. Schirmer, Inc. | Copyright renewed, 1940, by G. Schirmer, Inc.* In der Vorrede heißt es u. a.: „It is quite possible that they have been handed down to us, not in their original shape, but rewritten with emendations. This supposition most plausibly explains the fact that they exhibit traits of a certain imperfection side by side with masterly writing. The revision may have been done at the time when Bach was initiating his oldest sons into organist's art with the aid of these preludes and fugues.“

<sup>25</sup> *Beiträge zur Bachkritik*, Leipzig 1913, S. 7, 20–23 und 54–64.

verworfen ist, wird heute von niemand bestritten. Worum es dem Verfasser bezüglich der „Acht kleinen“ in der Hauptsache geht, ist nicht ein zwingender Nachweis der Autorschaft Bachs; denn dieser scheitert an der unsicheren Überlieferung. Statt dessen wollen die folgenden Darlegungen das Problem von einer neuen Seite beleuchten, indem versucht wird, den Beweis zu erbringen, daß die von H. Keller angenommene Autorschaft des Johann Ludwig Krebs nicht in Frage kommen kann und daß auch der Hinweis von H. Löffler auf eine solche des Johann Tobias recht fragwürdig bleibt.

Es ist zu bedauern, daß es um die handschriftliche Überlieferung der „Acht kleinen Präludien und Fugen“ schlecht bestellt ist. Schon F. A. Roitzsch, der sie 1852 in den VIII. Petersband aufnahm, erwähnt in seiner Vorrede zu diesem nur zwei Handschriften: „eine alte Handschrift aus Forkels Nachlaß“, und „eine andere Handschrift der Königl. Bibliothek zu Berlin“. Es handelt sich bei letzterer um die Handschrift<sup>26</sup> BB (Dahlem) *Mus.ms. Bach P 281*. Diejenige aus Forkels Nachlaß war schon zur Zeit der Edition des 38. Jg. der BG durch Ernst Naumann (1891) nicht mehr vorhanden, während Gustav Hecht, der zuvor eine Ausgabe der „Acht kleinen“ bei Chr. F. Vieweg (Berlin-Lichterfelde; Erscheinungsjahr nicht zu ermitteln) publizierte, noch beide Handschriften benutzen konnte. Roitzsch urteilt über beide Handschriften folgendermaßen: „Leichte Schreibfehler hier und da abgerechnet, stimmen beide Handschriften sehr genau miteinander überein; man darf daraus schließen, daß sie ein und derselben Quelle entstammen, und diese Annahme bestätigt sich u. a. hauptsächlich durch den fehlenden und hier im Druck ergänzten 13. Takt in der *e*-Moll-Fuge.“ Hecht neigt zu der Ansicht, „daß die Berliner Abschrift die Vorlage der Forkelschen gebildet hat. Er schließt das aus Takt 46 der Fuge, der in beiden Abschriften fehlt, dessen Auslassung in der Berliner Abschrift sich aber leicht erklären läßt. Takt 45 ist dort nämlich der letzte der linken Seite, mit der zugleich eine ganze Bogenlage abschließt. Weshalb der Herausgeber den mutmaßlichen Zusammenhang um ein Unbedeutendes anders herzustellen versucht hat als z. B. Roitzsch, zeigt der in die sichtbar vorliegende Imitation des umgekehrten Fugenthemas gehörige Takt 49 . . .“. E. Naumann bezeichnet die Handschrift *P 281* im Revisionsbericht des 38. Jg. als eine „im ganzen leidlich gute, stellenweise aber auch recht unzuverlässige alte Handschrift“. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß die Herausgeber späterer Ausgaben der „Acht kleinen“ (Karl Straube, C. F. Peters 4442, Vor-

<sup>26</sup> Titel: *VIII Praeludia ed VIII Fugen di J. S. Bach (?)*. Als Besitzer ist C. A. Klein (Ende 18./19. Jahrhundert) vermerkt. Nach Kast (TBSt 2/3, S. 18), der diese Handschrift beschreibt, war der Besitzer J. Chr. Kittel. Zuletzt befand sie sich in Georg Pölchhaus Sammlung. Als Schreiber gibt Kast (mit Fragezeichen!) einen Joh. Christoph Georg Bach (8. 5. 1747 Ohrdruf – 30. 12. 1814 Ohrdruf, nach C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach 1957, Sohn und Nachfolger von Joh. Andreas Bach) an. Das Konvolut enthält noch 4 andere Werke J. S. Bachs, die „Acht kleinen“ stehen an letzter Stelle. Zu dem Fragezeichen hinter dem Titel sagt Spitta (I, S. 398), daß es „ebenso alt wie der übrige Titel ist“ und seines Erachtens der Begründung entbehrt.

rede vom Oktober 1934, und Werner Tell, Merseburger 807, 1. Aufl. 1949) satztechnische Mängel ausmerzten, zumal F. A. Roitzsch solche im Text der Petersausgabe absichtlich stehen ließ. Straubes „Übermalungen“ überschreiten freilich teilweise das Maß des Notwendigen.

Angesichts der unzuverlässigen Überlieferung des Werkes hat die Forschung sich um so mehr bemüht, den stilistischen Befund desselben zu erhellen. Von daher gesehen bietet sich das Problem in einem anderen Licht dar. Es gibt doch zu denken, wenn ein Forscher wie Spitta (I, S. 398/399) über die „Acht kleinen Präludien und Fugen“ urteilt, daß sie „durchweg den Stempel gebietender Meisterschaft tragen . . . Wie man dieselben für Anfängerarbeiten Bachs hat halten können, ist nicht recht begreiflich . . . auch entsprachen gerade in der frühesten Zeit die knappen, einfacheren Formen ebensowenig Bachs Neigung, wie der jedes andern jungen Genies“. Mag der Beginn dieses Zitates auch etwas überspitzt formuliert sein, so kann ich dennoch dem Urteil H. Kellers, der hier von einem „unbegreiflichen Fehlurteil“ spricht, nicht beipflichten, zumal Spitta eine ausführliche Begründung seiner Ansicht gibt. Er findet einmal „gewisse Manieren der nordländischen Meister“, dann aber, „daß die meisten der Praeludien . . . die Einwirkung der Vivaldischen Violinconcerte erkennen lassen, welche Bach grade damals in großer Anzahl auf Clavier und Orgel übertrug“. Inzwischen hat F. Dietrich<sup>27</sup> nachgewiesen, daß aus den Präludien „nicht Vivaldis, sondern Corellis Formensprache . . . redet“. Die Präludien in *d*-, *a*-Moll und *B*-Dur sind nach Satztypen des Kirchenkonzertes gebildet<sup>28</sup>, für die übrigen hat Dietrich solche des Kammerkonzertes namhaft gemacht, bei denen die Ähnlichkeit z.T. „bis ins Detail der Figuren und Motive“ reicht. Zum Beispiel hat das *e*-Moll-Präludium den Charakter eines Corellischen „Preludio“, das *C*-Dur-Präludium zeigt die Eigenart einer Allemande. Dietrich weist in dem Zusammenhang auch auf die Ähnlichkeit der Figuration zwischen dem Präludium und der der „Allemanda“ des IX. Corellikonzertes hin. Besonders deutlich ist die motivische Ähnlichkeit zwischen dem Anfangsmotiv des *g*-Moll-Präludiums, das einer Courante gleicht, und Corellis „Corrente“ im X. Konzert, in dem die Cellostimme ähnliche Dreiklangsbrechungen enthält. Dieser stilistische Befund macht deutlich, daß die „Acht kleinen“, Bachs Autorschaft vorausgesetzt, zu einer Zeit entstanden, da seine Konzeption unter der Wirkung beider Stilkomponenten stand: zum nordischen Einfluß, der mit der Reise zu Buxtehude seinen Kulminationspunkt erreicht hatte, trat die Bekanntschaft mit den Formen der italienischen Kammermusik. Für Bach bedeutet das den Beginn einer Auseinandersetzung mit beiden Stilphänomenen, die schließlich zur Synthese gebracht wurde. Man erkennt an den „Acht kleinen“, daß Bach zur

<sup>27</sup> *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel* in: BJ 1931, S. 70.

<sup>28</sup> Dietrich nennt hier noch das *G*-Dur-Präludium, was nicht recht einleuchtet. G. Frotscher (II, S. 878) nimmt eine „Tokkata in Miniaturausgabe“ an, was den strukturellen Sachverhalt meines Erachtens richtig trifft.



Zeit ihres Entstehens am Anfang dieser Entwicklung stand, denn beide Stilkomponenten stehen sich hier noch unvermittelt gegenüber: die Präludien mit ihrer im allgemeinen italienischen, die Fugen mit ihrer vorwiegend norddeutschen Stilistik. Um ein Beispiel herauszugreifen, sei etwa an das *F-Dur*-Werk erinnert: dem figurativen, idyllisch-pastoralen, in der Form eines Corellischen „Minuetto“ gehaltenen Präludiums steht eine Fuge über ein koloristisches Spielthema im Stile Buxtehudes gegenüber. Betrachtet man die Eindeutigkeit des stilistischen Sachverhalts dieser Stücke, so könnte man trotz der unsicheren Überlieferung sehr wohl den Standpunkt vertreten, daß J. S. Bach als alleiniger Autor derselben in Frage käme. Als Zeit ihrer Entstehung dürfte man darum wohl die frühen Weimarer Jahre (um 1710) annehmen.

Ein weiteres Kriterium käme hinzu: das ihrer möglicherweise pädagogischen Zielsetzung, die Bach zwar nicht hier, aber doch bei vielen seiner späteren Werke betont hat. Auf diese hat besonders A. Schweitzer<sup>29</sup> hingewiesen, denn er schreibt: „Bis auf den heutigen Tag ist keine bessere Orgelschule geschrieben worden“, nachdem schon Spitta (I, S. 399) ausgeführt hatte, „daß die Stücke wiederum für einen oder einige hervorragend tüchtige Schüler aufgesetzt wurden: sie verlangen eine nicht unbedeutende Technik, zumal auch im obligaten Pedalspiel, sind aber für des Meisters eigenen Gebrauch technisch nicht entfaltet und schwerwiegend genug.“ Bach liebte es bekanntlich, „seine Schüler gleich mitten in die Schwierigkeiten hineinzustellen“. Der Schüler wird nicht nur mit den verschiedenen technischen Problemen des Orgelspiels, den Schwierigkeitsgraden des Manual- und obligaten Pedalspiels, sondern auch mit den formalen Gestaltungsmöglichkeiten der Gattung „Präludium und Fuge“ bekannt gemacht. An den Präludien mit ihrer lockeren Figurations- und Imitationstechnik lassen sich Bachs Präludentypen „en miniature“ sehr wohl studieren: der Schüler lernt, sich sowohl der älteren Form der Tokkata als auch der moderneren – des Konzertes und suitensatzähnlicher Bildungen – für das Fugenpräludium zu bedienen. Ihnen stehen die Fugen mit ihrer strengeren Polyphonie gegenüber<sup>30</sup>. Auch hier herrscht größte Mannigfaltigkeit: die Themen sind vielgestaltig angelegt, um, wie Frotscher (a. a. O.) bemerkt, „dem Schüler eine möglichst große Verschiedenheit der Durchführungsarten zu präsentieren“. Da gibt es eine Giguefuge (Nr. 7), eine sequenzierende Durezzenfuge (Nr. 5), eine Fuge über ein barock koloriertes Spielthema (Nr. 4), eine solche über ein Thema mit Tonrepetitionen nach norddeutscher Manier (Nr. 1), sogar eine über ein chromatisches „Subjekt“ fehlt nicht. Eine solche Vielgestaltigkeit des Inhaltes bei so geschicktem Eingehen auf die Mentalität des Schülers weist

<sup>29</sup> J. S. Bach, Leipzig 1961, S. 246.

<sup>30</sup> Frotscher (II, S. 879) hat darauf hingewiesen, daß die Fugen „nicht schlechtweg Kurz-fugen“ sind, sondern daß „beinahe mehr die Konzertfuge“ hereinspielt. Daraus erklärt sich „manche Freiheit des Satzes, die bei einer streng polyphonen Fuge unstatthaft sein würde“.

meines Erachtens ziemlich eindeutig auf die pädagogische Zielsetzung des Werkes, dessen Unentbehrlichkeit für die Anfänge im Orgelunterricht jüngst erst wieder W. Tell betont hat, indem er zu seiner praktischen Ausgabe desselben noch eine kleine Schrift verfaßte<sup>31</sup>, in der alle Stil- und Interpretationsfragen (Registrierung, Tempo, Phrasierung, Artikulation usw.) an Hand der „Acht kleinen“ erörtert werden. Im Vorwort schreibt er, daß diese Stücke „trotz mancherlei Schwächen, welche die Autorschaft Bachs in Frage stellen, doch wohl als die für den ersten Orgelunterricht am besten geeigneten Studienwerke gelten können“. Man könnte geneigt sein, in den „Acht kleinen“ Bachs erstes Werk mit pädagogischer Zielsetzung für die Orgel zu erblicken, auch wenn wir infolge mangelnder Überlieferung über Bachs Intentionen diesbezüglich keine greifbaren Anhaltspunkte haben. Nur die Tatsache, daß die Handschrift *P 281* aus dem Besitz des letzten Bachschülers J. Chr. Kittel stammt, läßt vermuten, daß die Stücke in Bachs Schülerkreis doch nicht unbekannt waren. Als nächstes Werk mit instruktiven Tendenzen auf dem Gebiet der Choralbearbeitung folgte bekanntlich etliche Jahre später das „Orgelbüchlein“.

Der erste, der außer Schreyer Bachs Autorschaft verneinte, war meines Wissens der Leipziger Thomaskantor Karl Straube. Im Vorwort seiner obengenannten Ausgabe schreibt er, daß diesen Stücken „die Gesetzmäßigkeit organischer Gestaltung, die dem Schaffen Bachs ureigen ist, seiner Kunst ragende Bedeutung, Schönheit und Würde gibt“, ermangele. „Soll Herkunft und Art in Worten gedeutet werden, so würde die Kennzeichnung ‚Aus der Werkstatt des Meisters‘ der Entstehung und Bedeutung dieser Fugensammlung am meisten entsprechen.“ Als mutmaßliche Verfasser werden genannt W. Friedemann und C. Ph. Emanuel Bach, Johann Christoph Altnickol und Johann Ludwig Krebs.

Einige Jahre später hat dann H. Keller seinen Artikel im BJ 1937 veröffentlicht, in dem er Straubes Negation wissenschaftlich zu begründen versuchte. Daß er die schwache Überlieferung als wichtigstes Argument gegen die Echtheit des Werkes anführt, ist berechtigt. Auch beanstandet er die „Satz- und Formfehler“, gibt andererseits aber auch zu, daß das *e*-Moll-Präludium „wirklich Bachsche Züge trägt und daß man im Thema der *a*-Moll-Fuge schon den Keim zu der späteren großen *a*-Moll-Fuge sehen kann“. Darüber hinaus unternimmt er es, für die Autorschaft des Johann Ludwig Krebs zu plädieren: „Bedenken wir aber, daß Joh. Ludw. Krebs in einem Präludium und Fuge *C*-Dur deutlich auf das erste der ‚Acht kleinen‘ Bezug nimmt, so finden wir vielleicht die Spur des Verfassers: des jungen Joh. Ludw. Krebs!“ Hierbei ist ihm ein Irrtum unterlaufen: das von ihm zitierte *C*-Dur-Werk stammt nicht von Johann Ludwig, sondern von dessen Vater Johann Tobias<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Von der Orgel und vom Orgelspiel*, Evangelische Verlagsanstalt Berlin (o. J.), Edition Merseburger 1107.

<sup>32</sup> H. Keller hat es wohl aus C. Geißlers Veröffentlichung kennengelernt, der fälschlich Johann Ludwig als Verfasser angibt.

Da Johann Tobias zum frühesten Schülerkreis Bachs zählt – er genoß des Meisters Unterricht in Weimar um 1714 bis 1717 –, ist es durchaus möglich, daß die „Acht kleinen“ bereits geschrieben waren und er sie unter Umständen kannte. Es ist darum verständlich, wenn in dem genannten Werk des Johann Tobias eine Reminiszenz an Bachs kleines *C*-Dur-Präludium auftaucht (es ist die in Beispiel 1 wiedergegebene Stelle mit den Geigenfiguren in der Oberstimme). Angesichts der wenigen Kompositionen, die uns vom Vater Krebs überliefert sind, erscheint es mir aber doch sehr gewagt, ihn wegen dieser einen Stelle zum Verfasser der „Acht kleinen“ stempeln zu wollen, was H. Löffler vorschlägt (vgl. oben, Anm. 8). Auch vom Stilistischen her kann das nicht in Frage kommen, denn wir erkannten, daß Johann Tobias bereits in geringem Maß Elemente des galanten Stiles (expressiv gemeinte Motivwiederholungen, Seufzermotive) verwendet, doch davon ist in den „Acht kleinen“ noch nichts zu spüren. Schon das Thema seiner kleinen *C*-Dur-Fughette enthält eine solche galante Motivwiederholung:

Bsp. 9



Übrigens finden sich auch in Johann Ludwigs Orgelwerken Episoden, die der obengenannten Stelle aus Bachs „kleinem“ *C*-Dur-Präludium sehr ähnlich sind. Eine war schon z. T. aus Beispiel 7 zu ersehen, eine weitere aus seinem großen *D*-Dur-Präludium möge noch folgen:

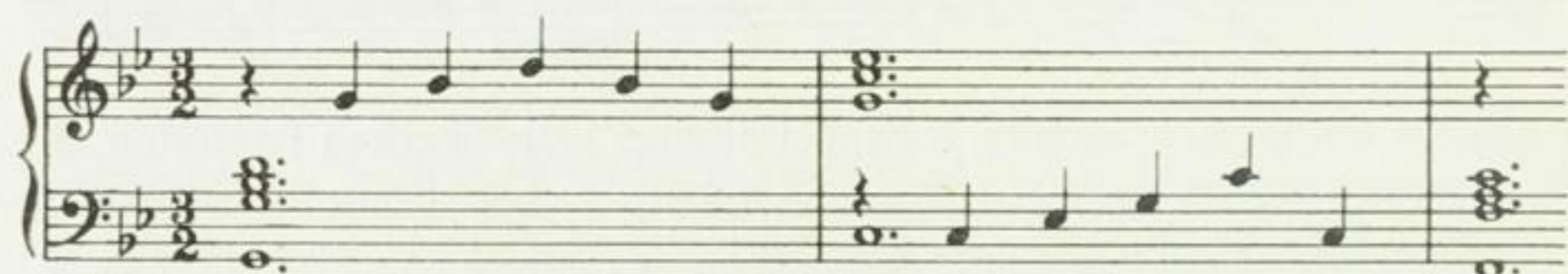
Bsp. 10



Wie ist nun H. Kellers Vermutung, Johann Ludwig Krebs sei der Verfasser der „Acht kleinen“, zu beurteilen? Zur Beantwortung dieser Frage ist es nötig, sich die bereits erwähnte Tatsache ins Gedächtnis zurückzurufen, daß Johann Ludwig als „echt bachische Creatur“ auffallend häufig Bachsche Themen nachbildet und als Anregung für eigenes Gestalten benutzt. Wir stellten ferner fest, daß trotz der Nachbildung irgendwelcher Bachscher Vorlagen der Gesamtverlauf der betreffenden Krebschen Werke, in denen solche Abhängigkeiten nachgewiesen werden können, meist gänzlich von dem seines Vorbildes abweicht. Nur in einigen Werken war außer der Nachbildung Bachscher Themen oder Motive auch noch zusätzlich eine Übereinstimmung mit der Form der Vorlage festzustellen. Wenn sich Krebs also an irgendwelche Bachsche Vorbilder anlehnt, so ist dafür

selbstverständliche Voraussetzung, daß die Vorlagen vorhanden sind oder anders ausgedrückt: Krebsens Nachbildungen beweisen das Vorhandensein der zur Nachgestaltung benutzten Vorlage. Im Falle der „Acht kleinen“ würde das bedeuten, daß uns die Existenz derselben indirekt bewiesen würde, wenn wir in Krebsens Gesamtwerk Nachbildungen von Themen oder Motiven (oder von Themen und Form zusätzlich) nachweisen könnten. Damit wäre gleichzeitig erwiesen, daß J. L. Krebs eben nicht als Autor derselben in Frage kommen kann, weil seine nachgestalterische Funktion das Vorhandensein der Vorlage voraussetzt. In der Tat finden wir bei J. L. Krebs einige wenige Stücke, deren Thematik offensichtlich an die der „Acht kleinen“ angelehnt ist. Man vergleiche z. B. den Anfang von

## Bsp. 11

J. L. Krebs, Overture *g*-Moll, Takt 1-2Präludium *g*-Moll, BWV 558, Takt 1-2

Krebsens Klavier-Ouvertüre in *g*-Moll mit dem Beginn des „kleinen“ *g*-Moll-Präludiums (Beispiel 11). An einem Präludium aus der „Klavierübung“ von Johann Ludwig Krebs erkennt man die Ähnlichkeit zum *d*-Moll-Präludium aus den „Acht kleinen“ (Beispiel 12). Zwar ist in den

## Bsp. 12

J. L. Krebs, Praeambulum supra  
„Jesus, meine Freude“, Takt 1Präludium *d*-Moll, BWV 554, Takt 1

beiden genannten Beispielen die Form ganz anders als bei den Bach zugeschriebenen Präludien; aber die Abhängigkeit beider Themen von ihrem Vorbild ist doch erkennbar.

Auch auf ein Fugenthema Krebsens, das dem der *e*-Moll-Fuge BWV 555 ähnlich ist, sei hingewiesen (Beispiel 13). Zwar ist Krebsens Fuge bedeutend länger, aber sie hat ihren dreiteiligen Formgrundriß mit derjenigen von

## Bsp. 13

Krebs BWV 555

BWV 555 gemeinsam. Auch verwendet Krebs das Thema in der Umkehrung wie in BWV 555. Eine Ähnlichkeit zur Struktur der *B*-Dur-Fuge BWV 560 läßt ferner das Thema von Krebsens *B*-Dur-Orgel- und

## Bsp. 14

Krebs, Orgelfuge *B*-Dur  
BWV 560

Krebs, Klavierfuge *Es*-Dur

*Es*-Dur-Klavierfuge erkennen (Beispiel 14). Auch die tremoloartige Figuration des Themaschlusses verwendet Krebs als Steigerungsmittel am Schluß der *B*-Dur-Fuge über einer orgelpunktartigen Baßführung (Beispiel 15) wie in BWV 560. Soweit die Hinweise auf thematische oder strukturelle Ähnlichkeiten.

## Bsp. 15

Krebs

BWV 560

Es ist klar, daß solche Ähnlichkeiten in der thematischen bzw. motivischen Strukturierung zwischen den „Acht kleinen“ und Krebschen Werken zu allgemeiner Natur sind, um als schlüssiges Argument für den vorliegenden Spezialfall dienen zu können, handelt es sich hierbei ja um Gebilde, die als

allgemein übliche musikalische Typen jener Zeit auch bei anderen Meistern anzutreffen sind. Zum Beispiel finden sich die typischen Violinfigurationen auch häufig in Händels Concerti grossi. Auch Themen, die wie Beispiel 11 auf den auf- bzw. absteigenden Dreiklang zurückgeführt werden können, treten in ähnlichen Gestalten immer wieder auf, wie etwa in Händels Orgelkonzerten. Daß Themen mit Skalenpartikeln wie im Beispiel 12 auch zum festen Repertoire der Zeit gehörten, könnte man etwa mit Beispielen aus Vivaldis Konzerten belegen. Bachs Autorschaft der „Acht kleinen“ läßt sich eben, wie vorhin betont, nicht mit absoluter Sicherheit beweisen, ebensowenig, daß Krebs in den angeführten Beispielen in der Tat Bachsche Vorlagen nachbildete. Dennoch durften die auffindbaren Reminiszenzen zu den „Acht kleinen“ in Krebsens Werk an dieser Stelle nicht fehlen. Aber es ist noch eines wesentlichen stilistischen Kriteriums zu gedenken, das eine Autorschaft des Johann Ludwig Krebs unwahrscheinlich macht.

Es wurde bereits erwähnt, daß uns von Johann Ludwig Krebs außer den großen zyklischen Präludien und Fugen noch eine Reihe einzelner kleinerer Fugen und Präludien überliefert sind, deren Ambitus z. T. denen von Bachs „Acht kleinen“ entspricht. Hier waren z. B. die „Vier Präludia“ und die 4 kleinen Fantasien genannt worden. Eine der letztgenannten – die in G-Dur – war übrigens mit einer unvollendeten Fuge kombiniert. Die fortlaufende Numerierung bei den 4 Fantasien, aber auch bei den 4 Präludien könnte u. U. den Verdacht erwecken, daß Krebs etwas Ähnliches vorgeschwebt haben könnte wie „Bach“: mehrere solcher kleinen Formen zu einer Sammlung zu vereinigen. Man wird in dieser Meinung bestärkt, wenn man an die Existenz des obenerwähnten Fugenfragmentes denkt.

Eines können wir an diesen kleinen einzeln überlieferten Präludien- und Fugenformen deutlich wahrnehmen: ihre simple, um nicht zu sagen primitive Faktur<sup>33</sup>. Die Qualität der musikalischen Erfindung, die wir an den großen Werken so sehr bewundern, ist hier äußerst dürftig. Man vermutet in ihnen nicht den Schöpfer von wirklich bedeutsamen Großwerken und wäre etwa im Falle der kleinen Fantasien geneigt, sie Johann Ludwig nicht zuzuschreiben, wenn sie nicht autograph überliefert wären. Auch in stilistischer Hinsicht kann man in ihnen nicht einen Meister erahnen, der zu großen Leistungen im polyphonen Stil befähigt war, denn den kleinen Präludien und Fantasien fehlt fast jegliche echte Polyphonie, auch nahezu die Hälfte der einzeln überlieferten Fugen gibt sich auffällig homophon. Feinere Details, etwa die Verarbeitung von Themabestandteilen, wie wir sie in seinen Großwerken und in den Fugen der „Acht kleinen“ auf Schritt und Tritt antreffen, beobachten wir hier ganz selten. Wollte man die Frage, ob Krebs als Autor der „Acht kleinen“ in Frage käme, nach Stil und Faktur dieser Kleinformen beantworten, man müßte ein eindeutiges Nein aus-

<sup>33</sup> Auf einer höheren Stufe stehen die kleinen „Präambula“ der „Klavierübung“, auf die hier nicht eingegangen zu werden braucht, weil sie die choralgebundene Orgelmusik betreffen.

sprechen<sup>34</sup>. In den Großwerken Johann Ludwigs für die Orgel finden wir nun zwar viel echte Polyphonie, immer aber ist dieselbe vermischt mit homophonen, teilweise sogar frühklassischen Elementen. Die Polyphonie der „Acht kleinen“ aber ist noch durchgehend echt. Galante Stilelemente finden sich da überhaupt nicht. Die „Acht kleinen“ entstammen ihrem stilistischen Befund nach durchaus einer früheren Epoche. Johann Ludwig muß darum als Autor der „Acht kleinen“ auch dann ausschalten, wenn man zur Beantwortung der strittigen Frage den Stil seiner großen Orgelwerke mitberücksichtigt. Außerdem erscheint mir als wesentliches unverkennbares Merkmal Bachscher Gestaltungsart die innere Zusammengehörigkeit beider Teile zu sein, auf die schon G. Frotscher hingewiesen hat. Einen Mangel an gesetzmäßiger organischer Gestaltung, wie ihn Straube in den „Acht kleinen Präludien und Fugen“ erblicken zu können glaubte, vermag ich darum wenigstens in der Gesamtform nicht zu erkennen, wenn auch im einzelnen manches den Stempel des Unfertigen trägt. Da Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs aber aus den dargestellten stilistischen Gründen auszuschalten sind, müßte man Bachs Autorschaft einstweilen wohl gelten lassen, bis anderweitige Kriterien gefunden werden.

Ein weiteres schwieriges Problem ist die Bestimmung der Autorschaft des *c*-Moll-Orgeltrios (BWV 585), das auch Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wird. Zur Erhellung der auftauchenden Fragen ist vorerst nötig, sich mit der Eigenart der Orgeltrios des Johann Ludwig zu befassen.

Wir kennen von ihm 15 Triokompositionen für die Orgel. Zwölf davon sind einsätzig, zwei zweisätzig (Verbindung eines langsamen und eines schnellen Satzes) und eine dreisätzig. Das sind insgesamt 19 Triosätze. Als Gattungsbezeichnung verwendet Johann Ludwig „Trio“. Er vermeidet den Terminus „Sonate“, weil er bis auf 2 Sätze immer nur ein Thema verwendet. Wir wissen, daß J. S. Bach<sup>35</sup> häufig zwei kontrastierende Themen in gleicher Tonart benutzte, um sie dann durchführungsartig zu verarbeiten. Merkwürdigerweise folgt Krebs hierin seinem Lehrmeister nicht, selbst nicht in den beiden Sätzen, wo er den Versuch macht, ein 2. Thema einzuführen. Weil es aber auch hier nicht zu einer Durchführung desselben kommt, wirken diese Episoden mehr als kontrastierende Einschiebsel.

Das Orgeltrio ist die Gattung, in der sich Krebs von allen seinen Orgelwerken am stärksten dem neuen galanten Stil öffnet. Diese Tatsache wird verständlich, wenn wir bedenken, daß das Orgeltrio diejenige Gattung von Orgelmusik darstellt, an der am ehesten die Erschütterungen durch die

<sup>34</sup> Wie wenig die Kleinformen Johann Ludwigs Stärke sind, hat jüngst auch Reinhold Birk zum Ausdruck gebracht. In *Musik und Kirche* (Jg. 1964, S. 248) schreibt er: „Daß die formal so prägnanten Präludien und Fugen des 8. Bandes von dem in anderen Orgelwerken so uferlos weitschweifigen Krebs stammen sollen, ist vielleicht doch anzuzweifeln.“

<sup>35</sup> Vgl. die Untersuchungen von W. Schrammek, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von J. S. Bach* in: *BJ* 1954, S. 7ff.

Stilüberhänge spürbar sind, weil es auf Grund seiner kammermusikalischen Provenienz von der traditionellen Orgelmusik am weitesten entfernt ist. Die Anlehnung an die Faktur der zeitgenössischen Kammermusik ist in manchen Krebschen Orgeltrios so stark, daß schon R. Sietz (a. a. O.) für einige den „Verdacht anderer Bestimmung“ ausgesprochen hat. Darum finden wir nur in 8 von 19 Triosätzen wirklich orgelmäßige Polyphonie. Bei den übrigen überwiegen im allgemeinen die „modernen“ Elemente des mehr der Homophonie zugetanen galanten Stiles, wenn auch hier häufig episodisch noch Altes neben Neuem steht.

Bezüglich der Form verwendet Krebs bei den nicht fugenartigen Triosätzen – wir zählen nur 3 Sätze in fugierter Technik – durchweg die auch von Bach bevorzugte dreiteilige Anlage. Immer korrespondieren hier die beiden Außenteile miteinander: der Schlußteil ist die reprisenartige, bei Krebs jedoch immer verkürzte Wiederholung des Anfangsteiles. Dem Mittelteil kommt kein durchführungsartiger Charakter im Bachschen Sinne zu, weil überall, bis auf die erwähnten Ansätze, ein 2. Thema fehlt. Indem Krebs die Themazitate jeweils mit Figurationsteilen aus freiem oder thematischem Material kontrastiert und, je nach dem Umfang der einzelnen Triosätze, diese beiden Elemente potenziert und einem modulatorischen Entwicklungsprozeß unterwirft, gelangt er zu größeren Komplexen, die mit ihren strukturellen und tonalen Bezogenheiten bei ihm das Wesen dieser Form ausmachen.

Eine Ausnahmererscheinung unter den Krebschen Orgeltrios stellt ein dreisätziges Trio in *e*-Moll dar, dessen Sätze von imitatorischer (1. Satz), fugenartiger (2. Satz) und fugierter (3. Satz) Gestaltungsweise beherrscht sind. Thematik und z. T. auch die Form dieser Sätze erinnert an Bachsche Vorbilder, nicht aber die Satzfolge mit einem schnellen Satz in der Mitte, die bei Bach nicht vorkommt und die darum auf andere Einflüsse deutet<sup>36</sup>.

Dasselbe gilt für die zweisätzig Anordnung, wobei Krebs einen langsamen ersten und einen schnellen zweiten Satz verbindet. Aber die Unterschiedlichkeit beider Sätze beschränkt sich nicht nur auf das Tempo, sondern die beiden Trios, in denen sich Krebs dieses zweisätzigen Typus bedient, haben sowohl untereinander als auch zu den übrigen Triosätzen allerlei Verschiedenheiten aufzuweisen.

Beide Trios stehen in *Es*-Dur. Das erste davon<sup>37</sup> beginnt mit einem *Adagio*, das in seiner formalen Anlage eine dreiteilige Gliederung, wenn auch nur

<sup>36</sup> Krebs hat nämlich in diesem Werk die beiden Ecksätze, die man auch als Präludium und Fuge ansprechen kann, mit einem gegensätzlichen Mittelsatz konfrontiert. R. Sietz (a. a. O.) hat schon darauf hingewiesen, daß dieses Beispiel eines Bachschülers die Vermutung Spittas, Bach habe die dreisätzig Trioform gefunden, als er zwischen Präludium und Fuge einen gegensätzlichen Mittelteil einschob, bestätigt.

<sup>37</sup> Das Autograph, das seit 25 Jahren als vernichtet galt, wurde 1965 wieder aufgefunden und befindet sich jetzt in der Musikabteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (lt. freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Fritz Kaiser). Die GA Geißler bringt das Werk in der II. Abteilung (Heft 5, Nr. 23, S. 49–54).



in Umrissen, erkennen läßt, denn es verläuft im großen ganzen mehr improvisatorisch. In der Mitte ist eine Dominantregion mit einem Zitat des Themakopfes erkennbar. Der Satz schließt nach einer wörtlichen Reprise des Themas und nach einer figurativen Koda auf der Dominante. Der 2. Satz (*non molto Allegro*) stellt einen starken satztechnischen und formalen Kontrast zum ersten dar, denn die dort vielfach nach dem Prinzip polyphoner Selbständigkeit gestaltete Stimmführung wird im 2. Satz abgelöst von galanter Homophonie, die schon in dem periodisch gegliederten Thema (s. Beispiel 16) adäquaten Ausdruck findet, das auf dem Boden des klassischen funktionsharmonischen Kadenzierungsprinzipes steht. Die dreiteilige formale Gliederung dieses Satzes entspricht im wesentlichen

Bsp. 16 *non molto Allegro*

derjenigen der einsätzigen Triosätze, wenngleich in der inneren Strukturierung manche Unterschiede zu bemerken sind. Schon zu Anfang erfährt das Thema keine wörtliche, sondern eine variierte Wiederholung (s. Beispiel 16), was sonst nirgendwo der Fall ist. Im ganzen zeigt der Satz große Ähnlichkeit mit der primitiven Sonatenvorform. Der I. Teil ist aus zwei fast gleichlangen und gleichgebauten Hälften zusammengesetzt. Er schließt in der Dominante. Der Mittelteil ist nach der Art eines kurzen Modulationsteiles gestaltet und wird eingeleitet mit einem kontrastierenden Thema, das von der Dominante zur Tonika zurückführt und an das sich eine Art Scheinreprise anschließt, bevor die eigentliche Reprise einsetzt. Man gewinnt den Eindruck, daß dieser Satz der fortschrittlichste aller Triosätze ist.

Auch das andere zweisätzige Trio in *Es-Dur*<sup>28</sup> hat erwähnenswerte Eigenschaften. Verglichen mit dem letztgenannten könnte man von einer Umkehrung der Verhältnisse reden, denn hier erscheint der 1. Satz als der fortschrittlichere, zumal Krebs für den zweiten die traditionelle Form der Fuge wählt, obgleich man von strenger Polyphonie herzlich wenig zu spüren bekommt, denn diese ist eigentlich nur auf die Exposition und auf den Anfang des Schlußteiles beschränkt, in dem das Thema in lockerer Form eingeführt wird. Durch einen eingeschobenen Figurationsteil entsteht dreiteiliger Formgrundriß. Übrigens besteht zwischen beiden Sätzen kein Einschnitt: die Fuge schließt unmittelbar an den 1. Satz an (s. Beispiel 17). Auch dieser, der gewissermaßen ein triomäßiges Fugenpräludium darstellt,

<sup>28</sup> Nach dem Autograph BB (Dahlem), *Mus.ms. 12011*, Nr. 18 von mir veröffentlicht in: *Die Orgel*, Reihe II, Heft 18, S. 29 (Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt).

zeigt Besonderheiten. Auffällig ist schon die Kurzatmigkeit des Themas (Beispiel 17). Der Satz verläuft bei geringer fortspinnungshafter Tendenz

## Bsp. 17

ohne Tempobez.

*tr*

*Vivace*

ohne stärkere Zäsuren bis auf eine besonders auffallende (Takt 21), mit der der Beginn des kurzen II. Teiles angekündigt wird, der das Thema nach einem C-Dur-Halbschluß etwas ungewöhnlich in *f*-Moll einsetzen läßt. Die Grundtonart wird erst nach einer weiteren Sequenzierung des Themas erreicht. Eine stark verkürzte Reprise des I. Teiles beschließt den Satz, dessen hohe Zahl themabedingter weiblicher Schlüsse noch besonders auffällt.

Nun sei in dem Zusammenhang auf das Autorschaftsproblem des zweisätzigen *c*-Moll-Trios (BWV 585) eingegangen, das unter den Orgelwerken J. S. Bachs, aber auch unter denen von Johann Ludwig Krebs steht<sup>39</sup>. Bachs Autorschaft ist nach Schmieder „nicht sicher verbürgt und angezweifelt“ (a. a. O.). H. Keller möchte es Johann Ludwig Krebs zusprechen, denn „kein Schüler Bachs ist seinem Meister so nahe gekommen wie Krebs gerade in seinen Trios, unter denen sich Stücke von großer Schönheit befinden. Die Familienähnlichkeit unseres Trios mit manchen anderen von Krebs in derselben Tonart ist auffallend, man vergleiche z. B. den Anfang von Nr. 22“ (der Ausgabe Heinrichshofen – und nun wird das Thema des ebenda unter Johann Ludwigs Namen angeführten *c*-Moll-Trios von Johann Tobias Krebs zitiert!). „Auch die eigentümliche Verbindung eines langsamen und eines Allegrosatzes zu einer zweiteiligen Form findet sich mehrmals bei Krebs, aber nirgends bei Bach“ (a. a. O., S. 65/66). Max Seiffert dagegen schreibt in seiner Ausgabe des IX. Petersbandes auf S. 38 (Anmerkung), daß das Stück aus dem Nachlaß von J. N. Mempel<sup>40</sup> überliefert ist. „Das Stück steht deshalb zu Unrecht in Joh. Ludw. Krebs' gesamten Werken.“ Eine Lösung des Problems ist darum auf Grund der Unstimmigkeiten der Vorlagen nicht möglich. Daher soll mit Hilfe stilistischer und formaler Kriterien versucht werden, zu einem gewissen Ergebnis zu kommen.

Untersucht man das Werk auf Form und satztechnische Gestaltung hin, so kommt man zu dem Schluß, daß es stilistisch u. U. von Bach, niemals aber

<sup>39</sup> GA 38, S. 219, Peters IX (Keller), Nr. 10, S. 36. GA Geißler bringt das Werk getrennt (1. Satz: II. Abteilung, Heft 2, Nr. 7, S. 14–15, 2. Satz im gleichen Heft als Nr. 11, S. 21–22). Leider gibt Geißler keine Quelle an, so daß nicht einmal mit Sicherheit festzustehen scheint, ob die zweisätzliche Konzeption des Trios die ursprüngliche ist.

<sup>40</sup> Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Mempel-Preller, Ms. 7, Nr. 1.

von Johann Ludwig Krebs stammen kann. Aber der zweisätzigen Form wegen ist die Autorschaft Bachs wenig wahrscheinlich, und H. Keller ist durchaus im Recht, wenn er sie deswegen anzweifelt. Um dies im einzelnen zu belegen, sei eine kurze Analyse des Werkes gegeben.

Die Form des *Adagio* ist zweiteilig (16 + 11 Takte). Der I. Teil bringt das Thema (s. Beispiel 18), das übrigens den gleichen Aufbau wie das des

Bsp. 18

Kopf a                      Anhang b                      Modulation nach Es

*c*-Moll-Trios von Johann Tobias zeigt (vgl. Beispiel 2), zuerst in der Tonika, dann in der Dominante. Ein Zwischenspiel, das motivisches Material des Themas verarbeitet, moduliert nach *B*-Dur. Im II. Teil wird das Thema zu dessen Beginn nur unvollständig (ohne Anhang b) in der Dominanttonart zitiert. Das anschließende Zwischenspiel, das wieder mit thematischem Material arbeitet, schließt mit dem Dominantseptakkord der Dominante. Mit einer kurzen Koda endet der Satz, der durchaus polyphone Struktur aufweist und imitatorisches bzw. sequenzierendes Gestaltungsprinzip bevorzugt, auf der Dominante.

Das *Allegro* hat dreiteiligen Grundriß (24 + 13 + 34 Takte): zwei Außenteile mit je 3 Themazitaten (im I. Teil zwei in *c* und eines in *Es*, im II. Teil je eines in *B*, *g* und *c*) werden durch ein von *Es* nach *B* modulierendes

Bsp. 19

Thema

„fester“ Kontrapunkt

Zwischenspiel, dessen motivisches Material nur z. T. entfernt an solches des Themas anlaute. Besonders fällt die strenge Beibehaltung eines Kontrapunktes zum Thema auf (s. Beispiel 19). Auch dieser Satz trägt durchaus

polyphones Gepräge und zeigt satztechnisch dasselbe Gesicht wie der erste. Stilistisch weist dieses Trio darum durchaus in die Zeit Bachs. Von Empfindsamkeiten oder „Galanterien“ ist noch wenig zu spüren: Nur die Motivwiederholungen in den Themen und die Seufzermotive im Thema des 1. Satzes und in der davon abgeleiteten Motivik künden vom Werden eines neuen Stiles.

Vergleicht man nun das  $c$ -Moll-Trio mit J. Ludwigs Triosätzen, dann fällt sofort seine einheitliche polyphone Strukturierung auf. Für Johann Ludwigs Triosätze aber ist charakteristisch, daß die Polyphonie im allgemeinen nur episodisch auftritt. Selbst die wenigen Sätze, die vorwiegend polyphon konzipiert sind, enthalten homophone Partien. Auch für die Form beider Sätze des  $c$ -Moll-Trios ist bei Johann Ludwig Krebs nirgends eine Entsprechung zu finden. Soeben sahen wir, daß zweiteiliger Formgrundriß bei ihm nicht zu finden ist. Es gibt bei ihm auch keinen Triosatz, dessen I. Teil mit der Dominantparallele schließt wie im *Adagio*, auch wird kein Thema bei ihm in der Reprise so fragmentarisch zitiert wie im II. Teil des *Adagio*. Die dreiteilige Form des Allegrosatzes in der hier vorliegenden inneren Strukturierung ist in Johann Ludwigs Triosätzen nirgends auch nur annähernd vorhanden. Einen festen, das ganze Stück hindurch beibehaltenen Kontrapunkt konnten wir in keinem Triosatz nachweisen. Dasselbe gilt übrigens sogar für seine großen Orgelfugen. Endlich stellten wir als wichtiges Charakteristikum speziell für seine zweisätzigen Trios kontrastierende Konzeption der Sätze in formaler und stilistischer Hinsicht fest, was man aber von den Sätzen des  $c$ -Moll-Trios wenigstens in stilistischer Hinsicht nicht behaupten kann. Damit dürfte wohl als erwiesen gelten, daß Johann Ludwig als Autor dieses Trios nicht in Frage kommen kann.

Es wurde oben angedeutet, daß der Stil des  $c$ -Moll-Trios nicht völlig gegen Bachs Autorschaft zu sprechen braucht. Das Trio müßte dann, wenn es nicht von Bach wäre, von einem Altersgenossen des Meisters stammen. Ich möchte hier die Vermutung aussprechen, daß, wenn nicht Johann Ludwig als Komponist desselben in Frage kommen kann, sein Vater Johann Tobias möglicherweise der Verfasser dieses Trios sein könnte. Folgende Gründe sprechen dafür: einmal war Johann Tobias nur fünf Jahre jünger als Bach, gehörte demnach der gleichen Generation an. Er schreibt darum noch durchaus polyphon, wenschon seine Polyphonie geringfügig um Elemente des neuen Stiles bereichert ist. Weiter aber zeigt sein vorher besprochenes Trio in  $c$ -Moll in mehrfacher Hinsicht große Ähnlichkeit mit unserem zweisätzigen Trio. In beiden finden wir gleichermaßen die eben geschilderten stilistischen Merkmale (Polyphonie vorherrschend, daneben in geringem Umfang Motivwiederholungen und Seufzermotive als Kennzeichen des Neuen). Auf die Ähnlichkeit des Triothemas des Johann Tobias mit dem des Adagiosatzes wurde ebenfalls hingewiesen. Auch die dreiteilige formale Gliederung mit einem Mittelteil ohne Themazitate, ferner ein das ganze Stück hindurch das Thema begleitender „fester“ Kontrapunkt sind für Johann Tobias' Trio wie für den 2. Satz unseres  $c$ -Moll-Trios

charakteristisch. Eine verkürzte Reprisenbildung wie im *Adagio* war auch bei Johann Tobias zu bemerken. Daß Johann Tobias im I. Teil seines Trios das Thema mehrfach verkürzt zitiert, entspräche der obenerwähnten Eigenart des *Adagio*, das Thema im II. Teil nur fragmentarisch zu Beginn desselben zu bringen.

Es läge demnach durchaus im Bereich des Möglichen, Johann Tobias als den Verfasser des zweisätzigen  $c$ -Moll-Trios BWV 585 anzunehmen. Hätte er dieses Trio wirklich komponiert, dann wäre damit gleichzeitig die Frage nach der Herkunft der zweisätzigen Trioform bei Johann Ludwig Krebs geklärt. Falls dieselbe nicht eine Eigenschöpfung Johann Ludwigs darstellt, müßte Johann Tobias als der Schöpfer dieser Form gelten.

Auch das Gebiet der Choralbearbeitung bietet Anlaß zur Beschäftigung mit Autorschaftsproblemen, denn es beherbergt ebenfalls Kompositionen, die sowohl J. S. Bach als auch Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wurden. Da wir jetzt über Johann Ludwigs Stil hinreichend informiert sind, soll nur, bevor die in Frage kommenden Fälle behandelt werden, noch einiges wenige zu den Formen der Krebschen Choralbearbeitungen gesagt werden<sup>41</sup>. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch hier enger Anschluß an seinen Lehrmeister festzustellen wäre. Er verwendet sowohl die traditionellen Typen, die Bach an seine Schüler weitergab, wie etwa den durch Vorimitationen zu jeder Choralzeile eingeleiteten Orgelchoral oder die Choralfuge, in deren Verlauf der Cantus firmus eingliedert wird, aber auch diejenigen, die wir als Eigenschöpfungen Bachs anzusprechen haben. Das gilt etwa für den Typus des „kleinen“ Orgelchorals, wie er im „Orgelbüchlein“ erstmalig aufgestellt wurde, aber auch für den „großen“ mit periodischer Gegenstimmentchnik, den Krebs mit besonderer Vorliebe anwendet, und für Bachs Trioform. Daneben erscheinen mancherlei Übergangsformen, in denen die althergebrachte Art der Vorimitation durch ein bloßes Vorzitieren der Zeilen ersetzt wird, oder solche, in denen beide Arten der Zeilenvorbereitung vermischt werden. Bezeichnend ist, daß von 44 größeren Choralbearbeitungen 18, also fast die Hälfte, das moderne Prinzip periodischer Gliederung verwenden. Auf die traditionellen Typen des Orgelchorals mit imitatorischer Zeilenvorbereitung fallen 10, auf die Trioform 3 und auf Übergangsformen 13 Sätze.

Gering ist Krebsens Interesse an Formen, die schon Bach wenig oder kaum beachtete. Das gilt vor allem für die norddeutsche Choralfantasie, die sich bei Krebs überhaupt nicht mehr vorfindet. Dasselbe ist für die Form der Choralpartite festzustellen, die Bach wenigstens in seiner Jugend noch mit einigen Beiträgen bedacht hatte. Merkwürdig ist Krebsens geringes Interesse an der Choralfughette (über ein Zeilenthema), die nachweislich nur

<sup>41</sup> Eine ausführliche Darstellung derselben in meiner Dissertation und meinem Artikel *Die Choralbearbeitungen für Orgel von Johann Ludwig Krebs* in: Festschrift für Hans Engel zum 70. Geburtstag (Kassel 1964), S. 406ff.

einmal (in der „Klavierübung“) vorkommt<sup>42</sup>. Interessant ist, daß Krebs auch Versuche unternimmt, gewisse Liedtexte musikalisch sinnvoll zu interpretieren, wenn auch in sehr viel geringerem Maße und selten mit solch symbolhafter Tiefe wie Bach. Die Anlehnung an Bach geht in manchen Fällen wieder so weit, daß die zur Nachgestaltung benutzte Vorlage deutlich erkennbar ist. Auch in der Auswahl der zu vertonenden Lieder hält er sich an Bachs Gepflogenheit, nur die alten Kernlieder der lutherischen Kirche zu vertonen, worauf schon R. Sietz hinwies.

Eine Eigenschöpfung Krebsens ist das bei Bach in dieser Art noch nicht vorkommende zwei- oder dreistimmige *Präambulum*, das nach der Art der kleinen Bachschen Klavierpräludien in gelockerter Weise eine mehr oder weniger an die erste Choralzeile anlautende Motivik in 2 oder 3 Teilen durchführt (in 2 Fällen auch wörtliche Verwendung der 1. Choralzeile).

Die meisten Choralbearbeitungen benutzen den ganzen Cantus firmus bis auf die soeben genannten „Präambula“ und eine Choralfughette. Die Choralbearbeitungen, die den vollständigen Cantus firmus bringen, lassen sich in 2 Abteilungen gliedern: in „kleine“, die den Cantus firmus in fortlaufendem Zuge erklingen lassen, und „große“, die ihn durch Zwischenspiele verschiedenartiger Gestaltung unterbrechen, durch Vorspiele einleiten oder durch Nachspiele abschließen. Zur letzteren Gruppe rechne ich auch alle die Bearbeitungen, die den Cantus firmus einem „absonderlichen“ Instrument (Trompete oder Oboe) anvertrauen, ein Brauch, der auch bei manchen Zeitgenossen zu finden ist.

Beginnen wir unsere Erörterungen mit dem schwierigsten uns hier begegnenden Problem: dem der Autorschaft der Choralbearbeitung „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 740).

Zu diesem Lied sind uns von Johann Ludwig Krebs zwei Bearbeitungen überliefert: eine vierstimmige mit dem Cantus firmus im Tenor und eine fünfstimmige mit dem Cantus firmus im Sopran und Doppelpedal. Die fünfstimmige Bearbeitung findet sich mit einigen Abweichungen auch unter den Bachschen Choralbearbeitungen.

Betrachten wir zunächst Johann Ludwigs vierstimmige Fassung. Eine handschriftliche Vorlage ist nicht mehr vorhanden. Das Werk ist aber durch mehrere Drucke überliefert, z. B. findet man es in der GA Geißler (III. Abteilung, Heft 2, Nr. 10, S. 13) und in G. W. Körners *Orgelfreund* (XII, Nr. 12, S. 24), hier mit der Bemerkung: „nach dem Original-Manuskripte“.

Im I. Teil dieses sehr zur Homophonie tendierenden Satzes benutzt Krebs Vorzitierungs-, im II. Teil Vorimitationstechnik. Immer werden den Vorzitierungen bzw. Vorimitationen sequenzierende oder figurierende Anhänge beigegeben, nur die kurze Vorbereitung zur 2. Choralzeile verzichtet auf einen solchen. Am längsten ist die Einleitung zur 1. Choralzeile (Takt 1

<sup>42</sup> Die in manchen Sammlungen vor der Jahrhundertwende unter Krebsens Namen zu findenden Choralfughetten sind höchstwahrscheinlich unecht.

bis 8 Mitte). Sie beginnt mit einer deutlich wahrnehmbaren Vorzitierung der 1. Zeile im Sopran (Takt 1–2, s. Beispiel 20), die von einer die Subdominante berührenden Kadenz beschlossen wird (Takt 3). Ein modulato- risch gegliederter, sequenzierender und figurativer Anhang stellt die Ver- bindung zur 1. Cantus-firmus-Zeile her. Die 2. Zeile wird koloristisch ver- bränt vorbereitet (ebenfalls wieder im Sopran). Die Einführung der

Bsp. 20

3. Zeile erfolgt durch Sopran und Baß (imitatorisch im Quintverhältnis), dasselbe geschieht im Vorbereitungsabschnitt zur 4. Choralzeile, nur daß hier die imitierenden Stimmen in umgekehrter Reihenfolge einsetzen. Der Tenor-Cantus-firmus wird harmonisch-akkordisch begleitet, wobei nur auf- fällt, daß der verlängerte Schlußton überall zur Anbringung einer Kadenz- klausel nutzbar gemacht wird, die ihre Verwandtschaft mit der in der Ein- leitung zur 1. Zeile (Takt 3, Beispiel 20) gebrauchten verrät. An die letzte Choralzeile schließt sich ein frei-figuratives Melisma des Tenores nach norddeutscher Art an.

Von Johann Ludwigs fünfstimmiger Fassung (Anfang s. Beispiel 21) ist ebenfalls keine handschriftliche Vorlage mehr vorhanden. Das Werk ist aber wiederum durch die GA Geißler überliefert (III. Abteilung, Heft 2, Nr. 11, S. 14–15). In Länge und Struktur stimmt diese Fassung völlig mit

Bsp. 21

der vierstimmigen überein, abgesehen von den sich aus der Umstellung der Stimmen (c. f. jetzt im Sopran) und der Einführung einer fünften Stimme zwangsweise ergebenden Änderungen der Stimmführung. Vielleicht war dies die ursprüngliche Version und die vierstimmige eine vereinfachende Bearbeitung derselben. Auf jeden Fall stammen beide Fassungen auf Grund ihrer zur Homophonie tendierenden Schreibweise und ihrer galanten Details von J. L. Krebs. Bedauerlich ist nur das Fehlen jeglicher hand- schriftlicher Vorlagen, doppelt bedauerlich noch deswegen, weil die fünf-

stimmige Fassung auch J. S. Bach zugeschrieben wird und die Entscheidung, ob J. S. Bach als Autor in Frage kommen kann, nur auf Grund der stilistischen Merkmale verneint werden kann, denn auch von der Version, die Bach zugeschrieben wird, ist kein handschriftliches Material mehr greifbar. Dennoch gilt es, dieses Problem noch näher zu beleuchten.

Von der in einigen charakteristischen Einzelheiten von Krebsens fünfstimmiger Version abweichenden Fassung, die im 40. Bd. der BG auf S. 103 bzw. im VII. Petersband unter der Nr. 62 zu finden ist – sie ist u. a. um 4 Takte kürzer –, macht G. F. K. Griepenkerl sen. in der Vorrede zum VII. Petersband (1847) eine „Abschrift von Gleichauf bei Schelble“ namhaft. W. Schmieder (BWV 740) macht diesbezüglich keine Angaben, desgleichen P. Kast (TBSt 2/3). Eine ausführliche Beschreibung des Stückes gibt Ph. Spitta (I, S. 599), wobei er „den echt Buxtehudeschen Passagenschwanz“ hervorhebt und weiter betont, daß „die contrapunktierende Masse . . . immer vollstimmig, ungebunden phantasierend und auf melodische Führung ihrer einzelnen Stimmen bedacht vorwärts schreitet“. Auch G. Frotscher (a. a. O., II, S. 932) gibt eine Beschreibung des Satzes, die in der Bemerkung gipfelt, daß „das Hauptmoment . . . figurative Fortspinnung in dichtem Satz, angenähert an liedmäßig expressive Formeln“ ist. H. Keller<sup>43</sup> hebt hervor, daß der „Passagenauslauf . . . mit dem gesättigten, innig warmen Tonsatz keinen rechten Zusammenhang hat“. Am interessantesten sind die Ausführungen von A. Guilmant in der Vorrede zu seinem 23. Heft der *Schule des klassischen Orgelspiels*, wo er die fünfstimmige Fassung Krebsens mit der, die Bach zugeschrieben wird, vergleicht und beide Versionen dann im Druck nebeneinandersetzt. Hierbei stellt er fest, daß die Bach zugeschriebene Fassung einen Teil der Verzierungen unterdrückt, galante Wendungen abändert (z. B. im Takt 3), eine galante Motivwiederholung (Takt 4/5) und einen weiblichen Schluß (Takt 16) entfernt, bei der Vorimitation zur 3. Choralzeile den ursprünglich tonalen Comes in einen realen umwandelt, bei der Vorimitation zur 4. Zeile den Comes überhaupt ausläßt und endlich kleine Verbesserungen in der Stimmführung (z. B. in den Takten 9 und 14) anbringt. Guilmant kommt darum zu der Ansicht, daß Bach die Krebsche Komposition verbessert, d. h. „modernisiert“ habe. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Abänderungen geschickt von kundiger Hand vorgenommen sind. Dennoch ist damit das Problem nicht restlos gelöst. Warum hätte dann z. B. Bach die galanteste Schlußwendung im Takt 8 (Petersausgabe Takt 7) ausgerechnet stehen gelassen? Mir scheint vielmehr das Umgekehrte der Fall zu sein: die angeblich von Bach verbesserte Krebsche Fassung ist die ursprüngliche. Krebs hat sie vielleicht während seiner Lehrzeit bei Bach angefertigt, später aber dann „modernisiert“ und davon eine vereinfachte vierstimmige Bearbeitung hergestellt. Wäre nämlich die fünfstimmige Krebsche Fassung von Bach verbessert worden, dann hätte Krebs als gelehriger Schüler solche

<sup>43</sup> *Die Orgelwerke Bachs* (Leipzig, 1948), S. 178.



Abänderungen von der Hand seines Lehrmeisters gewiß akzeptiert und seine vierstimmige Umarbeitung nach der von Bach verbesserten Fassung angefertigt. So aber stimmt diese genau mit seiner „ungebesserten“ fünfstimmigen überein! Die Annahme, daß die Bach zugeschriebene Version ebenfalls von Krebs ist, wird noch durch eine weitere Tatsache unterstützt: wäre das Stück wirklich von Bach, dann würde es sicher wohl in einem der Bände zu finden sein, in denen der Vater sich Bachsche Kompositionen zusammengeschrieben hatte (BB *Mus.ms. Bach P 801–803*).

Demnach ist wohl als ziemlich sicher anzunehmen, daß alle drei Kompositionen von Johann Ludwig Krebs stammen. Daß man Bach mit gutem Gewissen hierbei ausschalten kann, ergibt sich ferner auf Grund des stilistischen Befundes. Wir finden so viele typische Eigenarten von Krebsens Satzweise, daß kein Grund besteht, seine Autorschaft auch an dem Bach zugeschriebenen Satz anzuzweifeln. Besondere Beachtung verdient diesbezüglich das Schlußmelisma. H. Keller hat sehr richtig empfunden, daß dasselbe in keinem inneren Zusammenhang zu dem „gesättigten, innig-warmen“ Charakter des Tonsatzes steht. Dann hat Bach einen solchen Schluß nur in einem einzigen Fall verwendet (in: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, BWV 663). Hierbei handelt es sich jedoch um ein Stück im typisch norddeutschen Stil, in dem ein solcher Abschluß nicht als Fremdkörper wirkt. J. L. Krebs machte aber von diesem Gestaltungsmittel häufiger als Bach Gebrauch<sup>44</sup>. Endlich fanden wir solche Passagenausläufe, wie erwähnt, in allen erhaltenen Choralbearbeitungen seines Vaters. Es ist darum kein Wunder, wenn sich der Sohn des gleichen Mittels bedient. Bruno Weigl, der Verfasser vom *Handbuch der Orgelliteratur* (Leipzig 1931), schreibt übrigens in seiner Besprechung über das genannte Guilmant-Heft, daß er es „schon angesichts der Ausarbeitung der 3 Schlußakte des Werkes für unangebracht“ halte, diese Bearbeitung Bach zuzuschreiben (S. 96).

Eine weitere Bachsche Choralbearbeitung, die auch Johann Ludwig Krebs zugeschrieben wird, ist die über das Weihnachtslied „Wir Christenleut“ (BWV 710) aus der Kirnbergerschen Sammlung. Sie steht in BG XL (32), im IX. Petersband (Ausgabe Seiffert S. 61/62, Ausgabe Keller S. 60/61) und in der NBA IV/3, S. 100. W. Schmieder schreibt a. a. O.: „Echtheit angezweifelt“, da M. Seiffert im IX. Petersband in der Anmerkung (S. 61) darauf hinweist, daß ein alter Druck J. S. Bach, „ein neuerer aber J. L. Krebs (?)“ als Autor angibt. H. Keller<sup>45</sup> tritt für Bachs Autorschaft ein, wenn er schreibt: „Dieses Trio . . . ist in einer Weise ‚sachlich‘, wie es die empfindsamere Zeit von Krebs schon nicht mehr war. Ich kenne kein Beispiel . . . von Krebs, bei dem er aus der 1. Zeile des c. f. mit solcher

<sup>44</sup> Als besonders eindrucksvolle Beispiele seien genannt die Bearbeitungen zu „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ (jetzt zugänglich in meiner Choralbearbeitungsauswahl bei Kistner, *Die Orgel*, Reihe II, Heft Nr. 20, S. 36) und „Mein Gott, das Herze bring ich dir“ (BB *Mus.ms. autogr. J. L. Krebs 5*, Blatt 20b).

<sup>45</sup> *Die Orgelwerke Bachs*, S. 174, und im Vorwort zur Ausgabe des IX. Petersbandes (Keller).

Sicherheit wie hier eine Vorimitation gebildet und sie sofort enggeführt hätte [s. Beispiel 22]. Auch daß sie das ganze Stück beibehalten wird, hat ein Gegenstück bei Bach in den 3 großen Kyrie-Bearbeitungen (Peters VII,

Bsp. 22

Nr. 39a–c). Das Stück darf mit den besten Choraltrios von Bach auf eine Stufe gestellt werden.“ Wenn auch bei Krebs ähnliche kontrapunktische Finessen vorkommen<sup>46</sup>, so möchte ich mich hier durchaus der Ansicht von H. Keller anschließen, weil Krebs das Prinzip imitatorischer bzw. kanonischer Zeilenvorbereitung in Verbindung mit Einheitsmotivik selten mit solcher Konsequenz durchführt, wie es hier geschieht. Außerdem ist Krebsens Polyphonie bei weitem nicht immer so „sachlich“, wie H. Keller richtig bemerkt. Nur wäre zu wünschen, daß die Petersausgabe und die NBA das schöne Stück nicht mehr textlich verstümmelt darböten. Die vollständige Fassung bietet jedenfalls die Handschrift BB (Dahlem) *Mus.ms. 12012/6*, Nr. 1, S. 1–2, die Johann Ludwig Krebs als Verfasser angibt. Auf ihr fußen die Drucke bei Heinrichshofen<sup>47</sup> und G. W. Körner<sup>48</sup>. Demnach wären nach Takt 4 noch die in Beispiel 23 angegebenen 5 Takte einzufügen.

Bsp. 23

<sup>46</sup> Ich erinnere an Choralbearbeitungen wie „Wenn mein Stündlein“, „Was Gott tut“, „Meinen Jesum laß ich nicht“, „Von Gott will ich“, „Mein Gott, das Herze“ oder „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“.

<sup>47</sup> II. Abteilung, Heft 3, Nr. 15, S. 30/31.

<sup>48</sup> *Orgelfreund*, Bd. II, Nr. 57, S. 46/47.

Zum Kapitel der Choralbearbeitungen noch abschließend eine Bemerkung zur kanonischen Bearbeitung „Auf meinen lieben Gott“ (BWV 744), deren Anfang Beispiel 24 wiedergibt und die in einem der drei berühmten Sammelbände aus Johann Ludwigs Nachlaß steht<sup>49</sup>. Sie ist nach P. Kast

Bsp. 24

c. f.

c. f.

(TBSt 2/3, S. 48) von Johann Ludwig Krebs geschrieben. Da dieser aber unterlassen hat, den Namen des Autors anzugeben, ist nicht sicher, ob man die Komposition J. S. Bach oder Johann Ludwig Krebs zuschreiben soll. H. Keller schreibt<sup>50</sup>: „Dieses Stück ist so auffällig nach dem Vorbild von Nr. 12 („Ach Gott und Herr“) gesetzt, daß es wenig wahrscheinlich ist, daß sich Bach selbst hier wiederholt hätte, vielmehr, daß Krebs, was er so oft tat, versucht hat, seinen Meister zu kopieren. Da aber doch die Möglichkeit besteht, daß es von Bach ist, wurde es stehen gelassen.“ Ich möchte aber doch für Johann Ludwig Krebs' Autorschaft plädieren, weil noch eine weitere, bisher unbekannte Komposition von ihm vorhanden ist, die in der Satztechnik mit dem vorliegenden Werk völlig übereinstimmt.

Es ist eine Bearbeitung des Liedes „Herr Gott, dich loben alle wir“, in der der Cantus firmus ebenfalls kanonisch zwischen Sopran und Baß durchgeführt wird wie in der Bearbeitung BWV 744. Sie befand sich in einem Band der ehemaligen Universitätsbibliothek Königsberg, der heute

Bsp. 25

c. f.

C. F. forte

leider verschollen ist<sup>51</sup>. Es ist das Verdienst von H. Löffler, der Nachwelt das Werkchen durch eine Abschrift erhalten zu haben, die dem Verfasser zur Verfügung stand. Den Anfang s. Beispiel 25.

<sup>49</sup> *Mus.ms. Bach P 802*, S. 78.

<sup>50</sup> Vorrede zum IX. Petersband.

<sup>51</sup> *Mus.ms. 14314* (u. a. 9 Hefte mit Kriebsschen Orgelkompositionen enthaltend). Das 2. Heft (*Sechs ausgeführte Choräle für die volle Orgel von Joh. Lud. Krebs*) brachte das vorliegende Werk an sechster Stelle. Kopftitel: *Herr Gott dich loben alle wir pp. per Canonem di J. L. Krebs.*

Zum Schluß sei noch – obgleich nicht unmittelbar zum Thema gehörig – über ein kleines Vokalwerk berichtet, als dessen Autor wohl nur Johann Ludwig Krebs in Frage kommen kann. In dem berühmten Sammelband *BB Mus.ms. Bach P 801* steht auf den Seiten 64 und 65 eine kleine „Aria“. Sie zählt zu den wenigen Stücken des Bandes, die von seiner Hand geschrieben sind. Den Namen des Komponisten hat er verschwiegen. Aus zwei Gründen möchte ich das Lied Johann Ludwig Krebs zusprechen. Einmal befindet sich am Anfang des Stückes eine fast wörtliche Reminiscenz an die „viel umstrittene Giovannini-Arie ‚Willst du dein Herz mir schenken‘ aus dem zweiten Notenbuch der Anna Magdalena Bach vom Jahre 1725“, das Krebs sicher wohlbekannt war. Darauf hat Schmieder (BWV, S. XII, Nr. 17) bereits hingewiesen. Zum anderen muß der Liedtext, von dem Krebs nur den Anfang angibt („bistu noch fern“ – Schmieder liest irrtümlich „frey“), im Kreise der Krebschen Familie bekannt gewesen sein, denn sein ältester Sohn Johann Gottfried hat ihn ebenfalls vertont<sup>52</sup>. Krebs bezeichnet das Stück als *Aria*. Ihr Satz ist durchweg dreistimmig. Die Oberstimme bezieht sich gleichzeitig auch auf die Singstimme, aus deren Schreibweise die Silbenverteilung deutlich hervorgeht:

Bsp. 26    Bist du — noch fern, ge-wünschte stil-le    Stunde? Bist du — noch fern?

In der soeben erwähnten Liedersammlung von Johann Gottfried Krebs stehen 3 Strophen des Liedes. Am Ende derselben findet sich die Bemerkung: *Aus Fanny Wilkes*, was wohl ein Hinweis auf die Autorin der Sammlung ist, der das vorliegende Gedicht entnommen wurde. Die erste Strophe lautet:

„Bist du noch fern, gewünschte stille Stunde?  
 Bist du noch fern?  
 Ich stehe jetzt mit meinem Gott im Bunde,  
 und stürbe gern!  
 Mein Geist ist jetzt entwöhnt von Nichtigkeiten,  
 und schreyt zu Gott,  
 Entreiß mich dem Wechsel dieser Zeiten,  
 o Friedensbote, längst gewünschter Tod.“

Ein solcher Text erscheint uns heute seinem inneren Wesen nach unwahrhaftig, weil er eine ganz und gar unrealistische Todessehnsucht zum

<sup>52</sup> *Lieder und Melodien*, II. Teil, Altenburg 1782, S. 15.

Ausdruck bringt. Zwar klingen in Bachs Kantatentexten oft ähnliche Gedanken an, aber Bach hat es verstanden, solche mit Hilfe seiner Vertonung glaubhafter zu machen. Wenn Krebs dies nicht gelingt, so liegt das an seiner leichtgeschürzten galanten Melodik, die sich dem Text aber insofern gut anpaßt, weil sie ihrem Wesen nach gleichermaßen unglaubwürdig ist. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß er bemüht war, gewisse Textwendungen tonmalerisch sinnvoll zu interpretieren, woraus übrigens hervorgeht, daß seine Vertonung nur auf die erste Strophe gemünzt ist.

## Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach

Von Peter Thalheimer (Stuttgart)

Unter *Flauto piccolo* verstehen wir heute die Piccoloquerflöte in C mit dem Tonumfang  $d''-c''''$ . Im Barock war dieser Terminus aber nicht eindeutig, sondern vielmehr ein Sammelbegriff für die hohen Flöten. Deshalb erscheint es sinnvoll, zuerst festzuhalten, welche hohen Flöteninstrumente zu Bachs Zeit gebräuchlich waren. Dann läßt sich von Fall zu Fall entscheiden, welche Art der Komponist gemeint hat.

Im Barock gab es drei Flötengruppen: die Querflöten (6 Grifflöcher, mindestens 1 Klappe), die sechslöchrigen Blockflöten, die sogenannten Flageoletts, und die achtlöchrigen Blockflöten. Alle drei Arten wurden in der Renaissance in mehreren Größen gebaut<sup>1</sup>. Als die gebräuchlichsten hielten sich bis zum Barock die Querflöte mit  $d'$ , das Flageolett mit  $g''$  und die Blockflöte mit  $f'$  als tiefstem Ton. Wie seine Zeitgenossen verlangt Bach mit *Flauto traverso* die Querflöte in  $d'$  und mit *Flauto* die Blockflöte in  $f'$ <sup>2</sup>.

Der *Flauto traverso* wurde in Deutschland im Violinschlüssel notiert<sup>3</sup>, sein Tonumfang war  $d'-a'''$ . Ihm entspricht unsere heutige Querflöte in C mit dem Umfang  $c'-c''''$ . An höheren Abarten gab es die Terzflöte<sup>4</sup> mit  $f'$  als tiefstem Ton (in *Es* transponierend notiert) und die Querflöte mit  $g'$  als tiefstem Ton (in *F* transponierend notiert). Quantz<sup>5</sup> nennt nur die letztere. Die Encyclopédie<sup>6</sup> erwähnt mit *Quinte de flûte traversière* sogar noch die Querflöte in  $a'$ <sup>7</sup>. Die Oktavflöte in  $d''$  war in der Kunstmusik noch kaum gebräuchlich. Obwohl sie sich schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der *Fifre*<sup>8</sup>, also der zylindrisch gebohrten Querpfeife, zum genauen Abbild des konischen, einklappigen *Flauto traverso* entwickelte, führte sie noch lange ein Schattendasein und konnte die hohen Blockflöten erst in der Zeit Beethovens endgültig aus dem Orchester verdrängen. Vorher verstand man unter *Flauto piccolo* immer eine achtlöchrige Blockflöte oder ein Flageolett. Wenn tatsächlich einmal eine hohe Querflöte verlangt wurde, konnte man es meist schon aus der Instrumentenbezeichnung ent-

<sup>1</sup> Genaueres bei M. Mersenne, a. a. O.

<sup>2</sup> Verzeichnis der Werke mit *Flauto* bzw. *Flauto traverso* bei W. Neumann, a. a. O., S. 210, und Terry, a. a. O., S. 200ff.

<sup>3</sup> In Frankreich war der französische Violinschlüssel (Violinschlüssel auf der 1. Linie) gebräuchlich.

<sup>4</sup> Verwendung z. B. bei Johann Gottlieb Graun.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 28.

<sup>6</sup> Bd. XIII, Artikel *Quinte de flûte traversière*.

<sup>7</sup> Die Querflöte in  $a'$  (Diskantflöte der Renaissance) ist in Deutschland im Hochbarock nur noch ausnahmsweise gespielt worden.

<sup>8</sup> M. Mersenne, a. a. O., V, S. 241 ff., und Encyclopédie Band VI, Artikel *Fifre*.

nehmen, so nennt z. B. die Encyclopédie<sup>9</sup> die Querflöte in *d'' Dessus de flûte traversière*.

Das Flageolett ist eine Blockflöte mit vier vorderständigen Grifföchern und zwei Daumenlöchern. Im Barock war es in Deutschland selten, in Frankreich und England dagegen „ein beliebtes Volks-, Tanzmusik- und Liebhaber-Instrument“<sup>10</sup>. Die Musiktheoretiker der Renaissance und des Barocks äußerten sich unterschiedlich über das Flageolett und seine Stimmungen. Mersenne<sup>11</sup> nennt das vollständige Flageolett-Stimmwerk, als dessen gebräuchlichstes Instrument das Flageolett in *g'*. Die tiefen Flageoletts wurden später von den achtlöchrigen Blockflöten verdrängt. Die Encyclopédie<sup>12</sup> erwähnt außer dem großen Flageolett noch das kleine Vogel-Flageolett<sup>13</sup>. Es hat den Tonumfang *g''-f''''* und wurde im Violinschlüssel notiert<sup>14</sup>. Mattheson<sup>15</sup> schreibt etwas abfällig über das Flageolett: „Die dünnen Flageolets aber / will man den Voglern / und denen / die Gedult genug haben / den Vögeln pfeiffen zu lernen / eigenthüm- und erblich vermachen.“ Die Stimmung und den Tonumfang erwähnt er nicht, da er das Flageolett offensichtlich nicht zu den Orchesterinstrumenten zählt. J. G. Walther schreibt in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 ausführlicher: „Flageolets sind kleine helffenbeinerne Pfeiffgen, womit die Canarien-Vögel zum Singen pflegen abgerichtet zu werden; haben oben 4 Löcher vor beide Daumen<sup>16</sup>; gehen von *d'-e'''*, durch die Tab. XI. F. 3 befindlichen Töne.“ Die Tabelle erwähnt allerdings nur *d'-e'''*. Von diesem Widerspruch abgesehen kann man eine Blockflöte in *d'* wohl nicht mehr „Kleines Pfeiffgen“ nennen. Wir müssen deshalb annehmen, daß Walther vom notierten Umfang spricht. Über den realen Klang können wir seinen Ausführungen nichts Sicheres entnehmen. Interessant ist noch der folgende Satz Walthers<sup>17</sup>: „Flautino, Flauto piccolo, petite Flûte ist eben was Flageolet.“ Für den *Flauto piccolo* bei Bach ist diese Entscheidung Walthers aber nicht verpflichtend, da andere Quellen<sup>18</sup> bezeugen,

<sup>9</sup> Bd. IV, Artikel *Dessus de flûte traversière*.

<sup>10</sup> Nach Schmitz, a. a. O., MGG.

<sup>11</sup> A. a. O., V, S. 232ff.

<sup>12</sup> Bd. VI, Artikel *Flageolet*.

<sup>13</sup> Das Instrument bekam diese Bezeichnung, weil es dazu benützt wurde, Singvögeln kleine Melodien und Tänze so lange vorzuspielen, bis diese sie nachpfeifen konnten.

<sup>14</sup> Manchmal kam auch eine Tabulatur zur Anwendung, in der auf sechs Linien (entsprechend den sechs Grifföchern) die Griffe aufgezeichnet wurden. Vgl. *The Bird Fancier's Delight*, London 1717.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 272.

<sup>16</sup> Gemeint sind 4 vorderständige Grifföcher und 2 Daumenlöcher.

<sup>17</sup> A. a. O., S. 247.

<sup>18</sup> Ch. Welch, a. a. O., S. 150, schreibt: „By flageolet is not necessarily meant a true flageolet, the term may indicate an octave fipple-flute pierced and fingered like a recorder.“ Er stützt sich auf *The Elements of Music displayed by William Trans'ur, Senior, Musico-Theorico*, 1772, Bd. 3, Kapitel 3, S. 89.

daß man im 18. Jahrhundert unter *Flageolett* sowohl das echte, französische Flageolett als auch alle anderen hohen Blockflöten verstand<sup>19</sup>.

Das gebräuchlichste Instrument der Blockflöten mit einem Daumenloch und sieben vorderständigen Grifflöchern war die Blockflöte in  $f'$ ; wir kennen sie heute als Altblochflöte (Tonumfang:  $f'-g'''$ ). In Frankreich und in Deutschland wurden die Blockflöten im französischen Violinschlüssel notiert, in England und Italien im gewöhnlichen Violinschlüssel. Flöten, die von der üblichen  $C-F$ -Stimmung<sup>20</sup> abwichen, waren selten. Wenn sie verlangt wurden, notierte man sie in Griffschrift<sup>21</sup>, so wurde z. B. die *Flute pastorelle* (= Blockflöte in  $es'$ )<sup>22</sup> in  $B$  transponierend notiert. Alle Blockflöten mit höheren Grundtönen als  $f'$  waren *Flauti piccoli* (in England: *Small Flutes*). Die höchsten achtlöchrigen Blockflöten in  $a''$  und  $g''$ <sup>23</sup> gab es selten. Die Blockflöte in  $f''$  dagegen war weit verbreitet, da sie ohne Transposition wie eine  $f'$ -Flöte gespielt werden konnte. Georg Friedrich Händel verlangt sie mit *Flauto piccolo*, Johann Wilhelm Hertel mit *Flauto octavo* und Thomas Arne mit *Octave Flute*. In Frankreich waren die Bezeichnungen *Dessus de flûte à bec* und *Petit dessus de flûte à bec* üblich (z. B. bei Jean-Baptist Lully und Michel Pignollet de Montéclair).

Der nächsttiefere Flauto piccolo stand in  $d''$ . Zahlreiche Meister haben ihn in der Zeit von 1710 bis 1750 in ihren Werken verwendet<sup>24</sup>, so z. B. Johann Helmrich Roman und Johann Samuel Endler unter den Bezeichnungen *Flauto sexto* bzw. *Flauto piccolo*. Solokonzerte von William Babell, John Baston und Robert Woodcock zeigen, daß die  $d''$ -Flöte (*Sixth Flute*) in England besonders geschätzt war. Die  $d''$ -Blockflöte wurde so notiert, daß man sie wie eine  $f'$ -Flöte greifen konnte, also eine Sext tiefer, als sie klingt. Die Blockflöte in  $c''$ , unsere heutige Sopranblockflöte, war bis etwa 1732 (Wiederentdeckung durch Thomas Stanesby)<sup>25</sup> seltener als die  $d''$ -Flöte. John Baston, Georg Friedrich Händel, Levis Mercy, Michel P. de Montéclair und Guisepppe Sammartini verwenden sie in ihren Werken. Die  $c''$ -Blockflöte führte folgende Namen: *Flauto piccolo*, *Fifth Flute*, *New English*

<sup>19</sup> Die Bezeichnung *Flageolett* für die achtlöchrige Blockflöte hat mit dem sogenannten englischen Flageolett nichts zu tun. Das englische Flageolett mit einem Daumenloch ist eine spätere Erfindung und war mit einer Windkapsel, meist auch mit Klappen, versehen.

<sup>20</sup> Mattheson, a. a. O., S. 271, erwähnt außer der  $f'$ -Flöte auch die Blockflöten in  $c'$  und  $f$ . Die Encyclopédie nennt sogar unser heutiges Blockflötenquartett in  $c''$ ,  $f'$ ,  $c'$ ,  $f$ . Man kann also auch im Barock noch von einem Stimmwerk in  $C-F$ -Stimmung sprechen.

<sup>21</sup> Die Transposition erfolgte so, daß jedes Instrument mit den Griffen der  $f'$ -Flöte gespielt werden konnte. Im Gegensatz dazu steht die heute in Amerika noch manchmal übliche Notation: Alle Blockflöten werden so notiert, daß sie wie eine  $c'$ -Flöte gegriffen werden können.

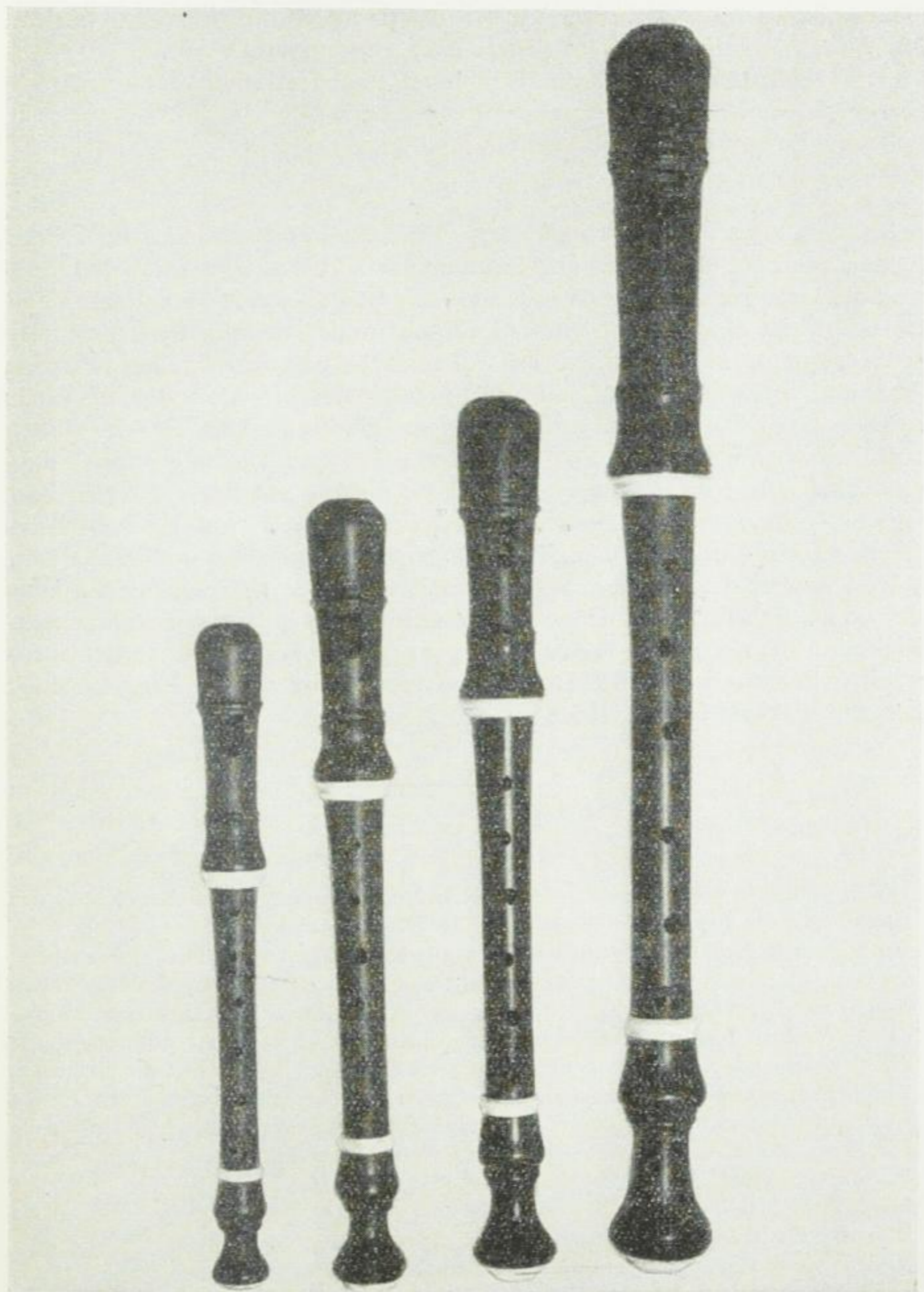
<sup>22</sup> Verwendung z. B. bei G. Ph. Telemann.

<sup>23</sup> Die Blockflöten in  $d'''$ , die Praetorius, a. a. O., S. 34, nennt, waren nur vierlöchrig.

<sup>24</sup> Vor ihrer weiten Verbreitung als *Sixth Flute* kannte Praetorius die  $d''$ -Flöte als *Dis-cant Flöt*.

<sup>25</sup> Siehe Degen, a. a. O., S. 103, Anm. 186.





Von links nach rechts: Blockflöte in  $f''$  (= „Flauto piccolo“ in BWV 96), Blockflöte in  $d''$  (= „Flauto piccolo“ in BWV 103), Blockflöte in  $e''$  (unsere heute gebräuchliche Sopranblockflöte), Blockflöte in  $f'$  (= „Flauto“ bei J. S. Bach, unsere heute gebräuchliche Altblockflöte).

Die Instrumente wurden 1963 bis 1965 von Joachim Paetzold, Tübingen, gebaut.

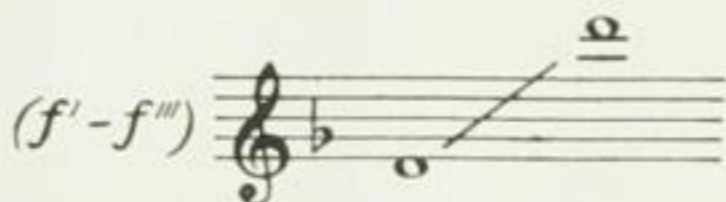
*Flute, Haute-contre de flûte à bec*. Auch sie wurde meist transponierend notiert. Die *Small Flutes* in *b'* und *a'* (*Third Flute*) kamen kaum vor<sup>26</sup>.

Johann Sebastian Bach verlangt in zwei seiner Kirchenkantaten *Flauto piccolo*<sup>27</sup>:

BWV 96: „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn“

BWV 103: „Ihr werdet weinen und heulen“.

Die neuen Forschungen von Georg von Dadelsen<sup>28</sup> und Alfred Dürr<sup>29</sup> ergaben mit dem 8. 10. 1724 (18. Sonntag nach Trinitatis) die sichere Datierung der Uraufführung von Kantate BWV 96<sup>30</sup>. Zwei Einzelstimmen und das Fragment einer transponierten Orgelstimme lassen auf zwei weitere Aufführungen, wahrscheinlich am 24. 10. 1734 und in der Zeit zwischen 1744 und 1749, schließen. Die autographe Partitur und der originale Stimmensatz dieses Werks verlangen einen *Flauto piccolo*. Für die zweite Aufführung (1734) wurde eine gleichlautende Stimme *Violino piccolo*<sup>31</sup> ausgeschrieben. In Ermangelung eines *Flauto piccolo* hat Bach also den Part einem *Violino piccolo* anvertraut. Die verbreitete Meinung, Bach hätte eine Besetzung mit *Flauto piccolo col Violino piccolo* (unisono) im Sinn gehabt, ist viel unwahrscheinlicher. Wäre es Bachs Absicht gewesen, den *Flauto piccolo* im Achtfuß zu verdoppeln, so hätte er dieses Register wahrscheinlich schon bei der ersten Aufführung (1724) hinzugefügt und in der autographen Partitur vermerkt. Der *Flauto piccolo* ist nur im Eingangschor besetzt<sup>32</sup> und wie folgt notiert:



<sup>26</sup> Die Blockflöte in *g'* wurde zwar im Hochbarock noch gespielt, zählte aber nicht zu den *Small Flutes*. Sie wurde vielmehr an Stelle der *f'*-Soloblockflöte benützt.

<sup>27</sup> Im Stimmenmaterial zur Kantate BWV 8 „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. II 3905), das für die Aufführung des Werkes am 24. 9. 1724 (Dürr Chr, S. 74) hergestellt wurde, ist eine Stimme *Flauto piccolo* enthalten (*Flauto* = *Flauto*). Diese ist aber wahrscheinlich noch vor der Aufführung durch die gleichlautende Stimme *Flauto traverso* ersetzt worden. Solange nicht alle erhaltenen Abschriften genau untersucht sind, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die Instrumentation mit *Flauto piccolo* überhaupt auf Bach zurückgeht. Deshalb konnte die *Flauto-piccolo*-Stimme zu BWV 8 in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt werden.

<sup>28</sup> TBSSt 4/5, S. 126.

<sup>29</sup> Dürr Chr, S. 75.

<sup>30</sup> Bisherige Datierung nach Spitta II, S. 836: 1735–1744.

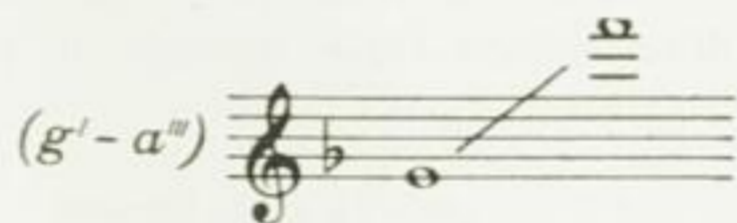
<sup>31</sup> *Violino piccolo* = Terzgeige; transponierende Notation.

<sup>32</sup> Bach läßt normalerweise den Schlußchoral von allen in der Kantate beschäftigten Instrumenten dublieren. Der Spieler des *Flauto piccolo* hatte (in BWV 96 und in BWV 103) auch Querflöte zu spielen. Aber nur in BWV 103 ist die Querflöte im Schlußchoral verlangt. Rust, a. a. O., vertritt die Meinung, daß Bach die Flöte im Schlußchoral von BWV 96 absichtlich schweigen läßt. Ich kann ihm in diesem Punkt nicht

Genauso notiert Bach den *Flauto* (Altblockflöte  $f'$ ). Da aber *Flauto piccolo* vorgeschrieben ist, ist nicht  $f'-f'''$  gemeint, sondern  $f''-f''''$ . Der Tonumfang des französischen Flageolets, dem diese Partie bisher oft zugeordnet wurde<sup>33</sup>, wird also unterschritten. Auch die Notation im französischen Violinschlüssel, die in Deutschland weder für Querflöten noch für das französische Flageolett üblich war, weist auf die achtlöchrige Blockflöte hin. Der Tonumfang ( $f''-f''''$ ), die nichttransponierende, der  $f'$ -Flöte entsprechende Notierung und die Stimmführung sind eindeutige Beweise dafür, daß Bach an die Blockflöte in  $f''$  gedacht hat. Dieses Instrument ist heute wieder gebräuchlich, wir kennen es unter der Bezeichnung *Sopraninoblockflöte* (auch *Piccoloblockflöte*; engl.: *Sopranino Recorder*; franz.: *Flûte à bec piccolo*).

Auch für die Kantate BWV 103 konnte das genaue Uraufführungsdatum ermittelt werden<sup>34</sup>, es ist der 22. 4. 1725 (Sonntag Jubilate). Eine spätere Wiederaufführung am 15. 4. 1731<sup>35</sup> mit Ersatz des Flauto piccolo durch Solovioline oder Querflöte ist durch die nachträglich ausgeschriebene Stimme *Violino Conc.: ou Trav.* belegt. Also wurde auch hier der Flauto piccolo später durch ein Instrument in Achtfuß-Lage ersetzt. Wie in BWV 96 ist er nur im Eingangschor besetzt<sup>36</sup>.

Die Notierung ist die folgende:



Gemeint ist damit  $e''-fis''''$ , da die spätere, gleichlautende Ersatzstimme für Solovioline bzw. Querflöte  $e'-fis'''$  notiert ist. Der Flauto piccolo ist in dieser Kantate also eine Sext tiefer notiert, als er erklingen soll. Das einzige Instrument, für das diese Transposition üblich war, ist die Blockflöte in  $d''$ . Der gebräuchliche und gut erreichbare Tonumfang dieses Instruments war  $d''-e''''$  (notiert  $f'-g'''$ ). Der höchste Ton, der in der Kantate BWV 103 vorkommt, ist allerdings  $fis''''$ . Die dritte Stufe der dritten

zustimmen, da es die einzige Ausnahme im Kantatenwerk Bachs darstellen würde, wenn Bach einen Spieler im Schlußchoral nicht beschäftigte. Es ist wahrscheinlicher, daß der Flötist den Schlußchoral aus einer anderen Stimme mitspielte, vielleicht auf einem anderen Instrument. Bei einer Aufführung darf man heute also getrost die Querflöte im Schlußchoral den Sopran des Chores dublieren lassen, vielleicht sogar oktavierend.

<sup>33</sup> Z. B. von H. M. Linde, a. a. O., S. 12, H. J. Moser, a. a. O., S. 350, W. Neumann, a. a. O., S. 92, und C. Sachs, a. a. O., S. 141.

<sup>34</sup> TBSSt 4/5, S. 127, und Dürr Chr, S. 80. Bisherige Datierung nach Spitta II, S. 552: etwa 1735.

<sup>35</sup> Mitgeteilt von Dürr Chr, S. 102.

<sup>36</sup> Vgl. Anm. 32.

Oktave (III''') ist auf der Blockflöte im allgemeinen nur dann erreichbar, wenn es sich um ein Instrument sehr langer Bauart (enge, stark konische Bohrung) handelt<sup>37</sup>. Da die langen *d''*-Flöten von Spielern mit großen Händen leichter gespielt werden können als kurze Modelle, wird es sich bei den alten *d''*-Flöten meist um lange Instrumente gehandelt haben<sup>38</sup>. Die damaligen Instrumentenbauer wußten ja von der akustisch günstigsten Lage der Grifflöcher nur wenig und bauten ihre Instrumente deshalb so, daß die Grifflöcher für die Finger des Spielers bequem lagen.

Die Kantate BWV 103 ist aber nicht das einzige Werk, das von der Blockflöte die dritte Stufe der dritten Oktave verlangt. So führt Bach in seiner Kantate BWV 18 „Gleich wie der Regen und Schnee“ und in der Urfassung der Kantate BWV 182 „Himmelskönig, sei willkommen“ den *Flauto* bis *a'''*<sup>39</sup>. Das in BWV 103 vorkommende *fis''''* ist also für die *d''*-Flöte nicht außergewöhnlich.

In der Frühzeit der großen Blockflöten-Renaissance (etwa ab 1925), die durch die Wiederentdeckung und den Neubau von Blockflöten durch Arnold Dolmetsch 1919 eingeleitet wurde, gab es in Deutschland Blockflöten in nahezu allen erdenklichen Stimmungen; noch 1934 war die *d''*-Flöte neben der *c''*-Flöte als Schulblockflöte verbreitet<sup>40</sup>. Allerdings erwähnt keine der aus dieser Zeit stammenden deutschen Abhandlungen über die Blockflöte in den Werken J. S. Bachs<sup>41</sup> die *Flauto-piccolo*-Partien. Heute ist die *d''*-Blockflöte selten, nur wenige Flötisten haben sich ein

<sup>37</sup> Griff für III''':

●	●
	●
●	
	●
●	
	●
●	
	●

Bei sehr kurzer Bauart ist manchmal III''' mit folgendem Griff erreichbar:

●	○
	●
	○
	○
	○
	○
	○
	○

(erwähnt u. a. bei A. Rowland-Jones)

J. F. B. C. Majer, a. a. O., gibt für III''' folgenden Griff an:

●	●
	●
	○
	○
	○
	○
	○
	○

<sup>38</sup> Das Salzburger Museum z. B. besitzt in seiner Musikinstrumentensammlung eine alte *d''*-Blockflöte in langer Bauart.

<sup>39</sup> Auch in der von G. Grünwald und Ch. Graupner hergestellten Blockflötenfassung *F*-Dur des Querflötenkonzertes *D*-Dur von G. Ph. Telemann erscheint das *a'''* mehrmals.

<sup>40</sup> Siehe M. Ruetz, a. a. O. (Schulblockflöten . . .).

<sup>41</sup> W. Reindell, a. a. O., und M. Ruetz, a. a. O. (Die Blockflöte in der Kirchenmusik . . .).

solches Instrument anfertigen lassen<sup>42</sup>. Für die Flauto-piccolo-Stimme in BWV 103 muß heute also meist eine Ersatzbesetzung gesucht werden. Der Tonumfang  $e''-fis''''$  kann aber mit keiner der gebräuchlichen Blockflöten in C-F-Stimmung befriedigend dargestellt werden. Klanglich entspricht dem Original am ehesten eine Besetzung mit zwei Spielern im Wechsel ( $e''$ -Sopran- und  $f''$ -Sopraninoblockflöte)<sup>43</sup>.

Man ist versucht, den Flauto piccolo bei Bach heute durch eine moderne Piccoloquerflöte zu ersetzen, wie ja leider oft auch die Flauto-Partien mit Querflöten besetzt werden. Piccoloquerflöten<sup>44</sup> verfälschen aber das originale Klangbild noch mehr als Querflöten an Stelle von Altblockflöten.

#### Literaturverzeichnis

- Baines, Anthony: *Woodwind Instruments and their History*, New York 1957.  
 Degen, Diez: *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel 1939.  
*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une société de Gens de lettres*; Paris, Stichworte „Dessus de flûte à bec“, „Dessus de flûte traversière“, Band IV, 1754; „Fifre“, „Flageolet“, „Flûte à bec“, „Flûte traversière“, Bd. VI, 1756; „Haute-contre de flûte à bec“ Bd. VIII, 1765.  
 Eppelsheim, Jürgen: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 7), Tutzing 1961.  
 Godman, Stanley: Vorwort zu *The Bird Fancyer's Delight*, London 1717, in der Neuauflage, London 1954.  
 Hasse, Karl: *Die Instrumentation J. S. Bachs* in: BJ 1929, S. 90ff.  
 Höffer-Winterfeld, Linde: *Die Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs* in: Hausmusik, Jg. 17 (1953), S. 106ff.  
 Hunt, Edgar H.: *Kurzgefaßte Geschichte der Blockflöte und des Blockflötenspiels in England* in: Der Blockflötenspiegel, Jg. 1933, S. 1ff. und S. 33ff.  
 Kölbel, Herbert: *Von der Flöte*, Köln 1951.  
 Linde, Hans-Martin: *Handbuch des Blockflötenspiels*, Mainz 1962.  
 Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: *Museum musicum*, Nürnberg 1732/41, Neuauflage Kassel 1954 (Heinz Becker).  
 Mattheson, Johann: *Das neu-eröffnete Orchester*, Hamburg 1713.  
 Mersenne, Marin: *Harmonie universelle*, Paris 1636/37.  
 Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon*, 4. Aufl. Hamburg 1955, Stichwort „Flageolett“.  
 Neumann, Werner: *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 2. Aufl., Leipzig 1953.  
 Peter, Hildemarie: *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1953.

<sup>42</sup> Meines Wissens haben Carl Dolmetsch (Haslemere), Johannes Koch (Kassel) und Joachim Paetzold (Tübingen) solche Sonderanfertigungen durchgeführt.

<sup>43</sup> Ein ähnliches Wechselspiel wird heute bei manchen Trompetenpartien Bachs angewandt.

<sup>44</sup> W. Reinhart, a. a. O., S. 18, empfiehlt kurioserweise für die Johannes-Passion (BWV 245) eine Besetzung mit bis zu 4 Piccoloflöten. K. Hasse, a. a. O., S. 119, schreibt dazu: „Es wird für die Volksschöre heute auch manchmal der Ausweg gewählt, daß man Pikkoloflöten mitgehen läßt. Dies kann als eine allzu starke äußere Realistik in Erscheinung treten und den Stil des Ganzen unliebsam verzerren.“

- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619/20, Neuausgabe Kassel 1929 (Wilibald Gurlitt).
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Neuausgabe Leipzig 1906/1926 (Arnold Schering).
- Reindell, Walter: *Die Verwendung der Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs* in: *Der Blockflötenspiegel*, Jg. 1932, S. 33 ff. und S. 87 ff.
- Reinhart, Walter: *Die Aufführung der Johannespassion von J. S. Bach und deren Probleme*, Leipzig 1933.
- Rowland-Jones, A.: *Recorder Technique*, London 1959.
- Ruetz, Manfred: *Schulblockflöten in d'' und c''*. Ein kritischer Vergleich in: *Zeitschrift für Hausmusik*, Jg. 3 (1934), S. 110 ff.
- Ruetz, Manfred: *Die Blockflöte in der Kirchenmusik J. S. Bachs* in: *Musik und Kirche*, Jg. 8 (1935), S. 112 ff. und S. 170 ff.
- Rust, Wilhelm: Vorworte zu BG XXII und XXIII, Leipzig 1875/1876.
- Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913.
- Schlenger, Kurt: *Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten J. S. Bachs* in: *BJ* 1931, S. 88 ff.
- Schlosser, Julius: *Alte Musikinstrumente*, Wien 1920.
- Schmitz, Hans-Peter: *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Kassel 1952.
- Schmitz, Hans-Peter: Artikel „Flöteninstrumente“ in *MGG*, Kassel 1949 ff.
- Terry, Charles Sanford: *Bach's Orchestra*, London 1932.
- Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Neuausgabe Kassel 1952.
- Welch, Christopher: *Six Lectures on the Recorder and other flutes relating to literature*, London, daraus: *Three Lectures . . .*, Neuausgabe London 1960.

# Bach-Jahrbuch

1966







M 2 8° 10



17. Aug. 1972

23. Jan. 1981

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

1. Jänner 1991

2.6. Mai 1988

*Handwritten signature*

18. 4. 97

24. OKT. 1998

(204)76162/1

Präsenz-  
nutzung

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0239339

Hinweise

Jg. 52. 1966

Signatur	M 2 8° 10	Stok	de
----------	-----------	------	----

RS

nach Probeband

Buh

39

AK

M 2 8° 10

Titelaufn.

AKB

kn -

FK

-

Mus.

R

-

Sachsen

Ja

Bio K

Bild K

(SWK)

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-  
vermerk

Präsenz-  
nutzung

III 9/280 Id-G 80/62

