

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibl.

St. m.

10

Bach-Fahrbuch

1971

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

57. Jahrgang 1971



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1971

Sächsische
Landesbibliothek
26. APR. 1972
Dresden

Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 727
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstraße 10

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstraße 14
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23
Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin
Lizenz 420. 205-288-72. ES 13 B. H 3683
III-18-2

INHALT

	Seite
<i>Yosbitake Kobayashi</i> (Tokio, Japan), Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs — <i>Choral: Aus der Tiefen</i>	5
<i>Siegmund Helms</i> (Göttingen), Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach	13
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Nochmals: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“. Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im BJ 1969.....	82
<i>James T. Igoe</i> (Chapel Hill, North Carolina), Bachs Bearbeitungen für Cembalo solo. Eine Zusammenfassung	91
<i>Werner J. Fries</i> (Indiana, Pennsylvania), Bachs Doppelschlag...	98
<i>Siegfried Orth</i> (Erfurt), Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676–1749)	106
Anhang:	
Vorstand, Verwaltungsrat und Direktorium der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig.....	112

ABKÜRZUNGEN

- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899
- BJ = Bach-Jahrbuch
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1950
- Dok I, II = *Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig*, Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig, Kassel usw. 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Kritische Gesamtausgabe. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel usw. 1969
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., hs. = Handschrift, handschriftlich
- Jg. = Jahrgang
- MB Lpzg. = Musikbibliothek der Stadt Leipzig
- Mf = Die Musikforschung
- MfM = Monatshefte für Musikgeschichte
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel usw. 1949ff.
- NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel usw. 1954ff.
- SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Band I, Leipzig 1873, Band II, Leipzig 1880
- VfMw = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft

Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs

Choral: Aus der Tiefen

Von Yoshitake Kobayashi (Tokio, Japan)

Neuentdeckungen Bachscher Werke oder Werkteile, und besonders solcher in autographischer Aufzeichnungsform, gehören heute zu den sensationellen Ereignissen. So darf auch ein unlängst in Japan aufgefundener Choralsatz J. S. Bachs auf das lebhafteste Interesse der Fachwelt rechnen.

Im Zuge von Nachforschungen nach einem angeblich in Japan vorhandenen Autograph der Kantate BWV 80¹ wurde die unbekannte Handschrift von den Professoren Kozo Hattori und Ichiro Sumikura in der Mayeda Ikutoku Stiftung, die in naher Beziehung zur Nanki Music Library Tokio steht,² zufällig aufgefunden.³ Es handelt sich um einen Choralsatz für 5 unbezeichnete Stimmen, von denen die unteren 2 im wesentlichen mit dem Schlußchoral „Aus der Tiefen“ des ersten Teiles der Lukas-Passion (BWV 246, Nr. 40) identisch sind (siehe Faksimile).

Im vorliegenden Aufsatz wird der Versuch unternommen, den Zusammenhang zwischen dem neuentdeckten Autograph und der Lukas-Passion zu klären.

Über seine Provenienz weiß man nur, daß ein Nachkomme des Stiftungsgründers Herzog Toshinari Mayeda, der sich zwischen 1927 und 1930 in London als Diplomat aufhielt, die Handschrift durch das Antiquariat Maggs Brothers erworben hat.⁵ Zwecks Feststellung der Vorbesitzer untersuchten wir alle vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen erfaßten Auktionen von Bach-Handschriften, aber mit negativem Ergebnis.⁶

Es ist aber sehr leicht möglich, daß das Stück als anonymes Werk behandelt worden ist, weil der Name Bach in der Handschrift fehlt.

Gehörte das entdeckte Blatt etwa ursprünglich zum Autograph der Lukas-Passion (BB *Mus. ms. Bach P 1017*), aus dem es später nur herausgefallen ist? Der erste nachweisbare Besitzer der Lukas-Passion war der Thomaskantor Johann Gottfried Schicht. In der Auktion seines Nachlasses erstand sie Franz Hauser im Jahre 1832. Gleich am Anfang des Versteigerungskatalogs findet man die Bemerkung: *1. Bach, J. S., Passions-Oratorium. Nach*

¹ Hierzu hatte Stanley Godman, Lewes, einige Hinweise gegeben.

² Deren Katalog enthält keinen Nachweis zu BWV 80.

³ Beide Institutionen wurden von der adligen Familie Mayeda begründet, die seit etwa 100 Jahren in der japanischen Kulturgeschichte eine wichtige Rolle spielt.

⁵ Nach der Mitteilung von Herrn Prof. I. Sumikura umfaßt die Sammlung der Familie Mayeda 7 autographe Notenhandschriften – darunter Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin usw. – und 20 Briefe berühmter Musiker.

⁶ Nur im Versteigerungskatalog der musikalischen Bibliothek Carl von Winterfelds, Berlin 1857, steht unter Nr. 293 folgende Bemerkung: Bach, J. S. „Aus der Tiefe ruf' ich dich“ 4 Singst. u. Orch. Part. H. S. Ungeachtet des offenbar inkorrekten Textzitates dürfte es sich hier – wie aus der Besetzungsangabe hervorgeht – um BWV 131 handeln.

dem *Evang. Lukas, Partitur, Handschr. des Verf. 15 Bogen*. Die mit *P 1017* übereinstimmende Bogenzahl macht es unwahrscheinlich, daß das in Japan vorhandene Blatt nach dem Tode Schichts von der Passionspartitur getrennt worden ist. Wenn man dagegen annimmt, daß es lediglich nicht mitgezählt worden ist, so bleibt zu untersuchen, ob der nächste Besitzer der Partitur irgendeine Spur von dem kleinen Blatt hinterlassen hat. Hauser, der sich seit der Erwerbung der Lukas-Passion eifrig mit ihr beschäftigte, fertigte selber eine Abschrift an (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, *Mus. ms. 1307*). Diese Abschrift aber stimmt hinsichtlich des Chorals „Aus der Tiefen“ mit *P 1017* genau überein. Hauser hat das entdeckte Autograph nicht nur nicht besessen, sondern es vermutlich auch nicht gekannt, denn in seinem thematischen Katalog Bachscher Werke (*BB Mus. ms. theor. K 419*), in dem etliche unbekannte Werke verzeichnet sind, erwähnt er nichts davon. Somit bleibt die Provenienzfrage vorerst ungeklärt.

Die entdeckte Handschrift besteht nur aus einem Blatt, dessen Querformat etwa 13×24 cm beträgt. Das Papier ist gebräunt und an drei Stellen durch Tintenfraß beschädigt. Ein Wasserzeichen ist nicht vorhanden. Auf einer Seite ist ein untextierter Choral⁷ mit der Überschrift (oben links) *Choral: Aus der Tiefen* notiert. Die Musik ist für 5 Stimmen (2 Violin-, 1 Alt-, 1 Tenor- und 1 Baßschlüssel) ohne Besetzungsangaben in zwei Systemen mit dunkelbrauner Tinte geschrieben. Auf der Rückseite finden sich 10 Zeilen Notenlinien, für die dasselbe Rastral benutzt wurde wie auf der Vorderseite.⁸

Um einen Vergleich mit dem Schlußchoral des ersten Teils der Lukas-Passion zu erleichtern, geben wir beide Choräle auf S. 7/8 im Paralleldruck wieder.⁹

Vergleicht man zuerst die beiden Unterstimmen des Autographs mit *P 1017*, so fallen einige Abweichungen der Bachschen Niederschrift auf. Die Choralmelodie ist gleich im ersten Takt bei dem letzten Viertel um eine Terz tiefer gesetzt; von *d'* nach *h*. In den Takten 4 und 12 erkennt man je einen verdickten Notenkopf des dritten Viertels im Baß. Diese Noten geben uns Aufschluß über das Abhängigkeitsverhältnis der Quellen. *P 1017* diente als Vorlage zum japanischen Autograph. Bach kopierte zuerst vier Takte nach *P 1017* und änderte dabei in der Choralmelodie das *d'* zu *h*. Ursprünglich stand, wie aus dem Abhängigkeitsverhältnis hervorgeht, im vierten Takt des Basses anstatt eines Viertels eine Halbe *G*, die wegen des auftaktigen Anfangs der Wiederholung nachträglich geschwärzt wurde. In Takt 5 ist das erste Viertel vom *c'* zum *es* geändert, vermutlich weil sonst eine Oktavparallele entstanden wäre (siehe die Parallele in *P 1017*).

⁷ Auf Grund des hier vermuteten inneren Zusammenhangs zwischen *P 1017* und dem entdeckten Autograph scheint es nahezuliegen, daß das letztere mit demselben Text versehen werden sollte.

⁸ Für die Beschreibung der Handschrift ist der Verfasser Herrn Prof. I. Sumikura zu Dank verpflichtet.

⁹ Die betreffende Stelle der hier als Quelle verwendeten Handschrift *P 1017* ist vom jungen Carl Philipp Emanuel Bach geschrieben. Siehe BJ 1911, S. 107.

Choral: Aus der Tiefen
im japanischen Autograph

BWV 246, Nr. 40, in *P1017*

Petrus

trö - stet mich. Ich hab Un-recht zwar ge-tan, a - ber Je - sus

nimmt mich an.

Coral: aus der Tisby.

A handwritten musical score for a coral piece, titled "Coral: aus der Tisby." The score is written on ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a single system, with no lyrics. The notation includes various note values, rests, and clefs, and is written in a single system. The second system continues the piece, ending with a double bar line and a repeat sign. The paper is aged and shows some wear.

Anläßlich dieser Transposition des ersten Viertels sind die zwei darauffolgenden Noten um eine Oktave tiefer gesetzt. Die auf diese Weise geänderte Notenfolge wird dann wiederholt. Daraus erklärt sich, daß die zu einer Halben korrigierte Note G in Takt 8 ursprünglich eine Viertelnote war. Von Takt 9 an wurde *P 1017* wieder als Vorlage verwendet, wodurch die verdickte Note C in Takt 12 entstand. Die letzten drei Takte hat Bach hinzukomponiert. Damit ist geklärt, daß beide Unterstimmen des japanischen Autographs größtenteils von *P 1017* abgeschrieben wurden.

Warum aber hat Bach die Choralmelodie vom d' zum h geändert? Ein Schreibfehler beim Kopieren ist um so schwerer denkbar, als ein Auflösungszeichen vor dem h steht, das nicht aus Versehen gesetzt worden sein kann. Die Melodie ist bei Johannes Zahn¹⁰ unter Nr. 1218 aufgezeichnet. Danach wäre die Lesart mit h die ältere, während diejenige mit d' erst 1785 bei Doles erscheint – eine Feststellung, die natürlich der Korrektur bedarf, da die Lesart d' schon in der Lukas-Passion verwendet wurde. Wenn aber Zahn in den Gesangbüchern vor 1785 eine solche Melodie nicht gefunden hat, so kann man mutmaßen, daß die Lesart mit h damals überwiegend verbreitet war. Nach Dürr war Bach bestrebt, „die Choralmelodien in den von ihm aufgeführten Werken jeweils so zu bieten, wie sie an dem betreffenden Ort gesungen wurden, ...“¹¹. In unserem Choral ist das vermutlich auch der Fall. Ohne den hier erwähnten Grund wäre die Abweichung nicht entstanden, zumal in der Fünfstimmigkeit der Leitton h nicht unbedingt in der Choralmelodie zu erklingen braucht. Bach hat also beide Unterstimmen nicht einfach abgeschrieben, sondern die Choralmelodie umzuformen versucht, um sie der in seiner Gemeinde verbreiteten Fassung anzupassen.

Betrachten wir nun die drei oberen Stimmen, die sicherlich für die Instrumentalbegleitung (wohl Violine I, II, Viola) gedacht sind. Ihre Niederschrift verrät durchweg Konzeptcharakter, z. B. durch manche in den folgenden Takt hineinragende Noten, Korrekturen in den Takten 8 und 10 usw. Die Harmonisierung wird der Bezifferung von *P 1017* entsprechend ausgeführt. Wie die sehr flüchtige Schrift zeigt, hat Bach den Satz offensichtlich in so knapper Zeit geschrieben, daß er zwar einen Fehler verbessert, aber dreimalige Oktavparallelen stehen gelassen und einen Augmentationspunkt vergessen hat. Das letztgenannte Notierungsversehen findet sich in Takt 9, wo die Halbe b'' eigentlich punktiert werden müßte.


In Takt 10 hat Bach, um eine Oktavparallele $\left\{ \begin{array}{l} d''-es'' \\ d'-es' \end{array} \right\}$ zu vermeiden, die dritte Note von d'' zu f'' korrigiert. Unbeachtet ließ er indessen die Par-

¹⁰ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. I, Gütersloh 1889. Dort steht der Choral in a-Moll. Im vorliegenden Aufsatz wird er, um den Vergleich zu erleichtern, immer nach c-Moll transponiert zitiert.

¹¹ A. Dürr, *Zu den verschollenen Passionen Bachs*, in: BJ 1949–1950, S. 87.

allelen (h-c') in den Takten 2-3 sowie 6-7 und $\left\{ \begin{array}{l} \text{es''-d''} \\ \text{es'-d'} \end{array} \right\}$ in den Takten 10-11, deren Wirkung – wie freilich auch in der Lesart ante correcturam des Taktes 10 – durch die dazwischenliegende Achtelpause gemildert wird. Trotz dieser Fehler ist eine Bach eigene kunstvolle Version unverkennbar. Die Melodien der ersten vier Takte werden bei der Wiederholung zwischen der 2. und 3. Stimme vertauscht, wobei die eine um eine Oktave erhöht und genau wiederholt wird, während die andere in derselben Lage bleibt, aber einige Abweichungen aufweist. Es handelt sich hier um einen doppelkontrapunktartigen Stimmtausch, der in der ganzen Lukas-Passion nicht einmal vorkommt. Der Komponist der Passion vertont dagegen gern schlichte Generalbaßsätze.

Außer dem Stimmtausch zeigt die Wiederholung auch eine Steigerung durch Ausweitung des Stimmumfangs, die sich durch die Oktavierung der obersten Stimme ergibt.

Der Rhythmus, der aus einer Achtelpause und drei Achtelnoten besteht, wovon die beiden ersten häufig repetiert werden, gehört zu einem der beliebten Typen Bachs (vgl. BWV 25/1, 81/1, 87/3, 244/12,25,43, 881/1) und dürfte hier etwa als γ  zu artikulieren sein.

Es darf durch unsere bisherigen Ausführungen sowohl nach philologischen als auch stilkritischen Gesichtspunkten als hinreichend erwiesen gelten, daß der fünfstimmige Choral einen Satz Bachs darstellt.

Die Frage, zu welchem Zweck Bach diesen Choral komponiert habe, läßt sich erst dann beantworten, wenn man einen Vergleich mit anderen Passionen anstellt. Zuerst betrachten wir eins seiner eigenen Werke, die Matthäus-Passion. Bekanntlich ersetzte er den 13taktigen Schlußchoral des ersten Teils „Jesus laß ich nicht von mir“ (BWV 244b) durch den aus 99 Takten bestehenden großen Choralchor „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ (BWV 244/35). Ähnlich ist Bach nicht nur in seiner eigenen Matthäus-Passion, sondern zuweilen auch mit Werken fremder Komponisten verfahren: Die einteilige Markus-Passion Reinhard Keisers hat er bei der Leipziger Aufführung zum zweiteiligen Werk umgeformt und als Schluß des ersten Teils einen neuen Choral hinzugefügt, da die Zweiteiligkeit damals an den beiden Leipziger Hauptkirchen als maßgebliche Liturgieform zur Karfreitagsvesper galt.¹² In beiden Fällen ist Bach bemüht, den ersten Passionsteil – bezüglich des zweiten versteht sich das von selbst – mit einem markanten Satz zu beschließen.

Gleiches könnte auch für die Lukas-Passion zutreffen. Bach hätte dann den zweistimmigen Satz dieser Passion für einen Schlußchoral des ersten Teils als zu dürftig empfunden und daher durch einen erweiterten Choralsatz ersetzt. Was ihn dazu veranlaßt hat, war nicht die Liturgieform wie im Fall der Markus-Passion Keisers – die Lukas-Passion war von vornherein zwei-

¹² A. Dürr, a. a. O., S. 82.

teilig gestaltet –, sondern wie in der Matthäus-Passion der Wille zu formaler Ausgewogenheit der Teile.

Heute gilt die Lukas-Passion wegen ihrer unreifen Satztechnik und des unbachischen Klangbildes ungeachtet des Überlieferungsbefundes¹³ nicht mehr als Werk Johann Sebastian Bachs. Nach Erich Prieger wäre diese Passion niemals unter Bach aufgeführt worden, weil erstens kein Stimmenmaterial erhalten und sie zweitens ein äußerst schwaches Stück sei.¹⁴ Diese Behauptung ist leicht widerlegbar, zumal wir das neue Material als Beweismittel heranziehen können. Das Fehlen der Stimmen stellt keinen Grund dafür dar, daß eine Aufführung nicht stattgefunden hat, da sie verschollen sein können. Der zweite Grund Priegers verliert seine Stütze, bedenkt man die Tatsache, daß Bach bekanntlich die musikalisch dürftigen Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach aufgeführt hat.¹⁵ Die Aufführung der Lukas-Passion unter J. S. Bach trotz ihrer kompositorischen Mängel darf auf Grund der neuentdeckten Choralhandschrift als gesichert gelten.

In welches Jahr fällt dann das Aufführungsdatum? Die Untersuchung der Schriftformen zeigt, daß der Bachsche Choral später entstanden ist als die Abschrift der Lukas-Passion, und zwar vermutlich um 1740/1745. Denn es ist ein Charakteristikum der späteren Schriftform Bachs, daß bei den abwärts kaudierten Halben die Kauda nicht an der rechten Seite des Notenkopfes, sondern in der Mitte oder auch an der linken Seite angesetzt wird. Jedoch erscheint hier noch nicht die Unsicherheit der Federführung, die Bachs Schriftzüge der allerletzten Lebensjahre häufig kennzeichnet. Dagegen muß *P 1017* wohl um 1726/1731 entstanden sein, da sie das Posthorn als Wasserzeichen aufweist.¹⁶ (Übrigens können wir außer der unterschiedlichen Schriftform einen Unterschied der Rastralweite zwischen den beiden Quellen feststellen, obwohl ein unmittelbarer Vergleich nicht möglich ist. Im japanischen Autograph ist nämlich das erste Spatium von unten etwas enger als die anderen, während in *P 1017* das zweite als engstes erscheint. Dieser Unterschied des Rastrals bestätigt jedoch nicht unbedingt die unterschiedliche Entstehung, da Bach zur selben Zeit auch mehrere Rastrale verwendet hat.)

Von der neuen Bachforschung wird eine Aufführung der Lukas-Passion mit einiger Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1730 datiert, weil in die übrigen Jahre zwischen 1726 und 1731 Aufführungen anderer Passionen fallen.¹⁷

¹³ S. 3–23 der Partitur *P 1017* sind von Johann Sebastian, die übrigen von Carl Philipp Emanuel Bach geschrieben.

¹⁴ E. Prieger, *Echt oder Unecht?*, Berlin 1889, S. 6f.

¹⁵ Vgl. William H. Scheide, *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach*, in: BJ 1959, 1961 und 1962.

¹⁶ In *P 1017* sind als Wasserzeichen zu erkennen: außer Posthorn auch Doppeladler + IPD, kleines gekröntes W, gekreuzte Schwerter zwischen Zweigen + CG. Das Format ist etwa 33,5 × 20,5 cm.

¹⁷ Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: BJ 1957, und G. v. Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958.

Diese Annahme setzt voraus, daß Bach die Partitur *P 1017* unmittelbar nach ihrer Verfertigung als Aufführungsmaterial benutzt hat. Daneben besteht aber noch die Möglichkeit, daß er *P 1017* gewissermaßen auf „Vorrat“ angefertigt hat. Mit Sicherheit ist jedenfalls anzunehmen, daß die Passion – sei es als Erst-, sei es als Wiederaufführung – um 1740/45 erklingen ist.

Zusammenfassend ist auf Grund des neuen Materials somit festzustellen: Bach hat zwischen 1726 und 1731 die Lukas-Passion kopiert und sie um 1740/45 in verbesserter Form aufgeführt.

Für den alten Bach war die Aufführung einer großen Passionsmusik nur ein „onus“¹⁸. Auch an den Chor und das Orchester stellt sie große Anforderungen. Bernhard Friedrich Richter meint daher: „Als aber Bach das Collegium musicum nicht mehr leitete und die Söhne Leipzig verlassen hatten, mag es ihm oft rechte Mühe gemacht haben, die nötigen Instrumentalisten zusammen zu bekommen.“¹⁹ Daraus schloß Richter, daß in den späteren Lebensjahren Bachs nur einfache Passionen mit kleiner Besetzung von Händel und Keiser und auch die Bach zugeschriebene Lukas-Passion aufgeführt worden seien. Falls Richters Auffassung zu recht besteht, so könnte sie durch unsere Untersuchung der Lukas-Passion eine weitere Bestätigung erfahren.

Friedrich Smend und Alfred Dürr haben auf die Möglichkeit hingewiesen, daß neben BWV 246 auch eine echte Lukas-Passion Bachs existiert haben könne;²⁰ das entdeckte Autograph gibt uns jedoch keinen Aufschluß darüber. Im Bach-Werke-Verzeichnis sollte der entdeckte Choral mit BWV 246a versehen werden, während BWV 246 als unecht zu bezeichnen ist.²¹

¹⁸ Dok II, 439.

¹⁹ B. F. Richter, *Stadtpfeifer und Alumnus der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*, in: BJ 1907, S. 59.

²⁰ F. Smend, BJ 1940–48, S. 35, A. Dürr, BJ 1949–50, S. 99.

²¹ An dieser Stelle ist es dem Verfasser eine angenehme Pflicht, der Mayeda Ikutoku Stiftung für die freundliche Überlassung der Photokopie des Autographs nochmals herzlichst zu danken.

Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach

Von Siegmund Helms (Göttingen)

Einleitung

Bülow stellte die Namen „Bach, Beethoven und Brahms“, die drei „großen B“, nebeneinander, Brahms verehrte Bach, Beethoven und Bismarck:¹ „Über Bach und Beethoven zu schwatzen, wie es Hauptmann in seinen Briefen an Hauser getan, ist unnütz; die stehen eben einfach fest.“² Unter den beiden genannten Komponisten scheint Bach derjenige gewesen zu sein, mit dem er sich am meisten befaßte, den er am höchsten verehrte. Rohrbachs Bach-Bild hing in seiner Wiener Wohnung in der Karlsgasse über seinem Bett³. Eine Fülle von Mitteilungen zeugt von seinem besonderen Verhältnis zu Bach. Aus der späten Wiener Zeit berichtet Kalbeck:⁴ „Bei meinem letzten Besuche fand ich ihn sehr niedergeschlagen und weich gestimmt, viel zutraulicher als sonst. Er beklagte sich über seinen Zustand und sagte: ‚Es dauert so lange.‘ Auch erzählte er, daß er keine Musik hören könne, der Flügel bleibe geschlossen, nur Bach lesen, das wäre noch das einzige. Er deutete auf den Flügel, wo das Notenpult oben auf dem zugeklappten Deckel stand mit einer Bachschen Partitur.“

Kurz vor Brahms' Tode besuchte Kalbeck ihn noch einmal und berichtete darüber:⁵ „Auf dem Klavierpult lag aufgeschlagen eine Motette von Bach in der großen Bach-Ausgabe. Die aufgeschlagenen Seiten waren, wie viele andere, am Rande mit Notizen von Brahms' Hand versehen.“

Am 31. 5. 1856 schreibt Brahms aus Düsseldorf an Clara Schumann:⁶ „Polyphonie heißt *Vielstimmigkeit*. Und Vielstimmigkeit muß man jetzt sehr unterscheiden von Vollgriffigkeit. So ein Bachsches Meer von Tönen läßt sich doch wohl nicht mit andern vergleichen? ...“. 1861 heißt es in einem Brief an Clara:⁷ „Doch das Herrlichste hast du versäumt, eine Kantate von Bach, wo man sich beim ersten Ton himmelhoch entrückt fühlt.“

Während die Begegnung mit der Musik vergangener Epochen bei einigen Zeitgenossen Brahms' zu offener Feindschaft führte⁸ oder die ältere Musik kühl respektiert wurde, führte sie bei Brahms zu einer Synthese. Philipp Spitta⁹, ein guter Kenner und Freund Brahms', äußerte sich hierüber:

¹ Lit. 41, S. 141f. (vollständige Literaturangaben im Literaturverzeichnis am Schluß).

² Lit. 29, S. 80.

³ Lit. 41, S. 139 (Abb. in: Ludwig Misch, *J. Brahms*, Bielefeld u. Lpzg. o. J., S. 19). Es handelte sich hierbei wohl um eine Lithographie aus dem Jahre 1873 (Siehe Max Schneider, BJ 1905, S. 110).

⁴ Lit. 32, S. 484.

⁵ Lit. 32, S. 515.

⁶ Lit. 9, S. 135.

⁷ Lit. 1, S. 46.

⁸ Lit. 12, S. 46.

⁹ Lit. 46, S. 390, zitiert nach Lit. 11, S. 92f.

„Sind Mozart und Beethoven die ersten großen Komponisten mit historischen Interessen, so ist Brahms der erste mit wirklich historischem Bewußtsein. Er geht nicht nur selbst den Fragen der Werktreue und der historischen Gegebenheiten, z. T. in Diskussionen mit den führenden Musikgelehrten seiner Zeit nach, . . . Es gibt keinen Musiker, der in seiner Kunst belesener wäre und so unausgesetzt geneigt, Neues, vor allem auch wieder-gefundenes Altes sich anzueignen!“

Bach steht seit seiner Jugend im Mittelpunkt der musikalischen Studien, doch kennt Brahms auch Bachs Zeitgenossen Händel, Couperin, Domenico Scarlatti und die Söhne Bachs sehr genau.

Brahms' Verhältnis zur Kirchenmusik

Nach Friedrich Spitta¹⁰, dem jüngeren Bruder Philipp Spittas, war Brahms' Verhältnis zu Bach – vom rein Musikalischen abgesehen – grundverschieden von dem einiger anderer Bach-Verehrer wie zum Beispiel Heinrich von Herzogenberg. Bachs Stellung zu Christentum und Kultus war – nach Spittas Worten – Brahms ebenso antipathisch wie Herzogenberg sympathisch. Wie sich später zeigen wird, ist diese Beurteilung durch Friedrich Spitta offenbar nicht ganz richtig. Die Kirchenkantaten, Oratorien und Messen Bachs haben Brahms besonders interessiert.

Im Sommer 1882 schickte Herzogenberg an Brahms seine Komposition des 116. Psalms („Das ist mir lieb, daß der Herr meine Stimme und mein Flehen höret“). Darauf antwortete Brahms an Elisabet von Herzogenberg¹¹ unter anderem: „. . . Aber – eine Überwindung kostets mich jedesmal, wenn ich einen Psalm anfangen soll, der so wenig heidnisch ist wie dieser. Ich habe gerade einen geschrieben, der mir, was das Heidentum betrifft, durchaus genügt, und ich denke, das wird auch meine Musik etwas besser als gewöhnlich gemacht haben.“

Als die „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ gegründet wurde, lehnte Brahms (Ende 1895 oder Anfang 1896) eine Mitarbeit ab, obgleich Herzogenberg ihn darum gebeten hatte. Im Sommer 1896 kündigte Brahms Herzogenberg seine „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 mit den skeptischen Texten aus Hiob und Prediger Salomo mit der Bemerkung an:¹² „Ich habe nächstens eine Kleinigkeit zu schicken – die Sie veranlassen kann, mich in Ihrer neuen Zeitung wegen unchristlicher Gesinnung anzugreifen.“

Kalbeck macht gelegentlich die Bemerkung¹³: „Es war für Brahms von jeher ein Vergnügen, die Bibel nach ‚heidnischen‘, ‚gottlosen‘ Stellen zu durchforschen. Nichts Ärgeres konnte ihm wiederfahren, als um seiner

¹⁰ Lit. 45, S. 40.

¹¹ Lit. 5, I, S. 199f.

¹² Lit. 5, II, S. 272.

¹³ Lit. 25, S. 200, Anm.

geistlichen Musik willen für einen gläubigen Kirchenkomponisten angesprochen zu werden.“

Friedrich Spitta fährt fort¹⁴: „Herzogenberg sucht und findet und genießt den Schatz der Religion in den Formen des geschichtlichen Christentums, der Konfession und ihres Gottesdienstes. Ich weiß aus seinem eigenen Munde, daß zwischen ihm und Brahms in dieser Beziehung keine Verständigung zu erzielen war. Und das bestätigt ja auch der Briefwechsel.“ So hat denn auch Herzogenberg in einem Aufsatz über Brahms ausgesprochen: „Er kann nicht zu den Kirchenkomponisten im eigentlichen Sinne gerechnet werden, so stark auch die Sprache seiner religiösen Musik ist . . . Brahms hat sich nie die Aufgabe gestellt, für den Gottesdienst zu schreiben; er hat keinen Ritus, keine Liturgie, keine kirchliche Handlung mit geistigem Auge geschaut, denen er sein Werk angepaßt hätte; nicht einmal eine enger umschriebene Kirchenzeit gab ihm je den Stoff in die Hand.“

Herzogenberg war von Haus aus Katholik. In seinem Aufsatz über Brahms nennt er ihn einen „kernprotestantischen“ Mann. Dieser Protestantismus bestand bei ihm wesentlich in seinem scharf ausgeprägten Individualismus, vielleicht auch in seiner außergewöhnlichen Bibelkenntnis, in der er es mit manchem Theologen aufnehmen konnte. Dagegen war ihm wohl infolge seiner Jugendeindrücke jede engere Beziehung zum kirchlichen Leben fremd geblieben. Der Dogmatismus der Pastorenkirche war für ihn abstoßend. „So prädisponiert trat er an Bach heran. Die Größe von dessen religiösem Individualismus empfand er als ihm wesensverwandt; die kirchlichen Formen, unter denen Bach gewirkt, waren zerbrochen, und Brahms empfand keine Neigung, den Richtungen nachzugehen, die der Kunst in Kirche und Kultus wieder ihr Heim schaffen wollten. Dazu kamen seine Naturanlagen und seine persönlichen Schicksale. Wie sollte der Mann, dem so schwer ein Wort von dem Tiefsten, was er erlebte, über die Lippen kam, . . .“ – Soweit Friedrich Spitta.

Brahms und die Bach-Gesamtausgabe

Schlägt man den 1. Band der BG auf, die sich im Brahms-Nachlaß bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet, so macht man eine interessante Entdeckung. Auf das erste leere Blatt des Bandes hat Clara Schumann mit Tinte folgende Widmung geschrieben:

„Meinem geliebten Freunde | Johannes Brahms | als Anfang. | Clara Schumann. | d. 24 Dec. 55“. Auf dem Haupttitel unten notierte sie mit Blei nochmals den gleichen Text, darunter jedoch „Weihnachten 1855“.

Diese Schenkung ist in der Brahms-Literatur bisher nicht erwähnt worden. – 1858, drei Jahre danach also, lebte Brahms in Detmold. Bei Kalbeck heißt es¹⁵: „Die Prinzessin, seine hohe Schülerin, schenkte ihm zu Weihnachten die bis zum Jahre 1857 erschienenen Bände der Bach-Gesell-

¹⁴ Lit. 45, S. 42 ff.

¹⁵ Lit. 26, S. 341.

schaft, das heißt 6 Stück, über die Brahms sich so lange freute, bis er dahinter kam, daß sie ein Danaergeschenk bedeuteten. Denn die übrigen Bände der auf Subskription erscheinenden kostspieligen Ausgabe mußte er bis zu seinem Tode aus seiner Tasche bezahlen.“

Diesen Bemerkungen Kalbecks muß man einen Brief Brahms' an Clara Schumann (Detmold, 31. Dez. 1858) gegenüberstellen:¹⁶ „Denke Dir, von der Prinzeß habe ich die große Bach-Ausgabe zu Weihnachten bekommen! Anständiger kann man nicht schenken. Daß ich sie schon habe, hat sie nicht gewußt und natürlich auch nicht erfahren. Ich denke, das findet einen Mann, der's verdient. Wenn Dir einer vorkommt, so nenne ihn...“. An Julius Otto Grimm berichtet Brahms ebenfalls von dem Geschenk, verschweigt aber, daß er die Bände schon hat.¹⁷ Daß Brahms die ersten Bände der BG doppelt besaß, ist bisher nicht bemerkt worden.

Am 22. 3. 1859 schreibt er aus Hamburg an eine Hofdame in Detmold:¹⁸ „Sehr geehrtes, gnädiges Fräulein! Vor allem bitte ich Sie, Ihrer Durchlaucht, Prinzessin Friederike meinen unterthänigsten Dank für die Übersendung des neuen Bach'schen Werkes sagen zu wollen... Sie wissen, wie sehr ich diesen Gottmenschen liebe, und können denken, daß seine (von Ihnen so gefürchteten) Töne oft bei mir erklingen“.

Florence May¹⁹ teilt demgegenüber mit, Brahms habe die ersten fünf Bände (1851 bis einschließlich 1855) erhalten. Sie fährt fort: „Es ist interessant, seinen Spuren zu folgen, welche uns die Abonnementsliste, am Anfang eines jeden Bandes befindlich, liefert. Im Jahre 1856 erscheint sein Name als zu Düsseldorf gehörig, 1857–64 zu Hamburg, ab 1865 zu Wien.“ Der Name Brahms steht jedoch schon in Bd. 6 (1856) unter „Hamburg“.

Die Einzellieferungen der Gesamtausgabe mußte ihm später während seiner Wiener Zeit der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, Eusebius Mandyczewski, im Sommer sofort auf das Land nachsenden.²⁰ Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien finden sich heute aus dem Brahms-Nachlaß 42 Jahrgänge der BG in 52 Bänden.²¹ Es fehlen die Bände 43/1, 43/2, 44, 45/1 und 45/2. Auch Band 27/2 (Thematisches Verzeichnis der Kirchenkantaten Nr. 1–120) ist nicht vorhanden. Laut „Verzeichnis der von den Städtischen Sammlungen im Januar 1932 übernommenen Bücher und Musikalien aus dem Nachlasse von J. Brahms“²² mußte Bd. 11/2 oder 20/2 1932 an die Städtischen Sammlungen übergeben worden sein. Beide Bände aber sind jetzt wieder bei der Gesellschaft der Musikfreunde. Brahms' Bibliothek ging – nach langwierigen Prozessen – in den

¹⁶ Lit. 9, S. 169.

¹⁷ Lit. 9, S. 167.

¹⁸ Lit. 26, S. 353.

¹⁹ Lit. 39, S. 234.

²⁰ Lit. 22, S. 125.

²¹ Nach Lit. 43, II, S. 52, sollen sich im Brahms-Nachlaß 46 Jahrgänge der BG mit 57 Bänden (1851–1899) befunden haben.

²² Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur 10133/89.

Besitz der Gesellschaft über.²³ Es ist sehr wohl denkbar, daß nicht alles immer so beisammen blieb, wie es Brahms hinterließ.

Wichtig ist eine Bemerkung Mandyczewskis²⁴, der wie kein anderer Brahms' Bibliothek kannte: „Brahms duldete kein Buch in seiner Bibliothek, das er nicht gelesen, keines, das ihm nicht aus irgendeinem Grunde wert gewesen.“ Die Bibliothek enthielt 488 Bücher²⁵, von denen ein großer Teil der Musik gewidmet ist; die Musikalien-Sammlung umfaßte 1419 Nummern. Dazu kamen 182 Autographe! Nach Mandyczewski²⁶ standen Bachs Werke „dem Besitzer obenan. Mit keinem der großen Meister der Tonkunst hat er sich soviel beschäftigt wie mit Bach“. Besonders die Kirchenkantaten sollen ihn interessiert haben. Über die BG äußerte Brahms:²⁷ „Für mich ist jeder Band eine neue Welt.“ Außer der Gesamtausgabe besaß er viele Werke J. S. Bachs in älteren Einzelausgaben. Auch die Söhne Bachs, besonders Carl Philipp Emanuel, waren gut vertreten. Wie aus den von Brahms eingefügten Korrekturen hervorgeht, gab es verschiedene Ausgaben der Bände 1 und 6 der BG. Brahms besaß eine ältere Ausgabe. Die von ihm bemerkten Fehler sind – entsprechend seinen Korrekturen – in der späteren Ausgabe getilgt. Im Kritischen Bericht der NBA zur h-Moll-Messe weist Friedrich Smend ebenfalls darauf hin, daß vom Bd. 6 der BG verschiedene Ausgaben existierten. Daß auch Band 1 mindestens zweimal aufgelegt wurde, vermutet auch Alfred Dürr²⁸.

Die Anzahl der Eintragungen von Brahms' Hand in sein Exemplar der BG läßt mit der Zeit nach. Vom Jg. 28 ab (Vorwort datiert 1881) gehörte Brahms zum Ausschuß der BG. Der Pflichtenkreis des Ausschusses war in den Statuten nicht genau bestimmt worden:²⁹ „§ 8 sagt nur, er solle dem Directorium zur Seite stehen, § 14 ordnet gemeinschaftliche Sitzungen beider Organe an. Thatsächlich sind aber sowohl bei diesen regelmässigen Jahresversammlungen, wie bei den ausserordentlichen Sitzungen des Directoriums wohl einzelne Leipziger, aber nur ganz selten auswärtige Mitglieder des Ausschusses zugegen gewesen. Viele von ihnen haben schriftlich mit abgestimmt, Anträge, Anfragen eingesendet, einzelne durch Redactionsarbeit, durch Überlassen von Handschriften, durch Gutachten, durch Propaganda der Gesellschaft wesentliche Dienste geleistet; als Ganzes ist der Ausschuss nur zu geringer Wirksamkeit gelangt und hat nie, wie es § 11 vorschreibt, seinen besonderen Vorsitzenden und Schriftführer gehabt.“ Ob überhaupt und inwieweit Brahms an der BG mitgearbeitet hat, läßt sich nicht genau sagen. Auf Grund einiger auffallender Korrekturen, die er in seinem Exemplar Bd. 13/2 eintrug und die später ebenso bei der

²³ Lit. 37, S. 17.

²⁴ Lit. 37, S. 7.

²⁵ Lit. 49.

²⁶ Lit. 37, S. 9.

²⁷ Lit. 37, S. 9.

²⁸ Nach mündlicher Mitteilung.

²⁹ BG 46, S. XXXVI f.

Neuausgabe in Bd. 45/1 erschienen, kann man vielleicht seine Mitwirkung vermuten. Aus seinem 1878 an Breitkopf & Härtel gerichteten Wunsch nach einem gründlichen Revisionsbericht der Englischen Suiten (vgl. S. 19) kann man vielleicht schließen, daß er die Anregung zu einer Neuausgabe des Bandes 13 gab. Bei Erscheinen des Bandes 45/1 war Brahms bereits verstorben. Er konnte also nicht etwa umgekehrt Band 13/2 nach Band 45/1 korrigiert haben.

Brahms verbesserte in seinem Band 13/2 den Notentext an etwa 75 Stellen. Gut die Hälfte der Korrekturen entspricht genau denjenigen in Bd. 45/1, einige entsprechen ihnen fast. Viele der Brahmsschen Korrekturen sind so verblüffend, daß man an eine Mitwirkung bei der Neuausgabe denken muß. Brahms beseitigt Parallelen genauso wie der Herausgeber des Bandes 45/1 und ergänzt Haltebögen. Etliche Vorzeichen erscheinen ihm fragwürdig. Falsche Noten entdeckt er in den allermeisten Fällen. Häufig deutet sein Fragezeichen darauf hin, daß er nicht etwa eine Vorlage gesehen, sondern aus rein musikalischen Gründen korrigiert hat. Es kommt auch vor, daß ein zunächst hinzugefügtes Fragezeichen wieder durchstrichen wurde.

Nach Nottebohms Tod versuchten Breitkopf & Härtel Brahms für eine Revision der BG zu gewinnen. Er lehnte jedoch ab. „Am 1. Oktober (1882) war Brahms wieder in Wien, noch vor Ende des Monats aber in Graz, um den schwer erkrankten Nottebohm zu besuchen und, als dieser am 29. Oktober starb, das Begräbnis zu besorgen. Er verständigte Breitkopf & Härtel, die wegen ihrer Bach-Ausgabe in Sorge waren, und schrieb an Robert Volkmann in Pest, der mit Nottebohm besonders befreundet gewesen, einen langen Bericht“ von der Krankheit und dem Tod Nottebohms.³⁰ Am 7. November 1882 schreiben Breitkopf & Härtel an Brahms: „... Sehr schmerzlich müssen wir aber bedauern, daß Nottebohm an die Arbeit, für welche auf ihn für die nächsten Jahre nun besonders gerechnet war, gar nicht hat herantreten können: an die wesentliche Beteiligung an der Revisionsarbeit der Bach-Ausgabe, die ihm laut Direktorialbeschuß anvertraut werden sollte. Vielleicht können Sie uns auch in dieser Beziehung einen guten Rat geben; vielleicht wäre zu einem Teile auch auf Ihre gewichtige Mitwirkung für dieses große Werk zu rechnen...“

Darauf antwortet Brahms am 9. November 1882:

„Für die Revision der Bach-Ausgabe hätte er allerdings Bedeutendes leisten können. Daß Sie aber für diese hohe künstlerische Aufgabe jetzt an mich denken, ist eine zu weitgehende Schmeichelei. Es fehlen mir alle möglichen Kenntnisse, die dazu nötig sind. Ich kann mich hier, nur dankbar genießend, des schönen ernstesten Fleißes anderer freuen und höchst bescheiden etwaige Bedenken – in mich hinein überlegen.“

Schon 1875 hatte sich Brahms in einem Brief an E. W. Fritsch³¹ gegen die Übernahme von Redaktions-Pflichten bei der BG ausgesprochen:

³⁰ Lit. 14, S. 335.

³¹ Lit. 8, S. 253 f.

Wien, Oktober 1875

„Für eine Beethoven- oder Bach-Ausgabe würde ich meinen Namen nicht geben, weil ich die Redaktions-Pflichten nicht erfüllen könnte . . . Neben Zusätzen aller und jeder Art, mögen sie sein, von wem sie wollen – verlangt es mich nach dem Autor, einzig nach ihm ohne jede fremde Deutung, mag sie so geistreich sein, wie sie will.“

Wenn Brahms jedoch seit 1881 dem Ausschuß der BG angehörte, so dürfte er sicher hin und wieder Ratschläge gegeben und Korrekturen vorgeschlagen haben.

Welche Bedeutung die Bach-Ausgabe für Brahms hatte, geht aus folgendem Brief hervor, den er (1893?) an den befreundeten Geheimrat von Hase, Chef der Firma Breitkopf & Härtel, richtete:³² „Jeder Mensch erlebt doch so ein paar Dinge, von denen er sich sagt, daß es doch der Mühe wert ist, in der Zeit gelebt zu haben. Für mich kann ich etwa die drei sagen: Nun, daß ich jung Schumann noch kennen gelernt habe, – dann, nun, daß ich das Jahr 70 habe erleben dürfen – und nun wie in den ganzen letzten Jahren *Bach* durch Ihre Ausgabe immer höher und höher aufgestiegen ist.“

Auch Eduard Hanslick berichtet³³, Brahms habe einmal die Gründung des deutschen Reiches und die Vollendung der Bach-Ausgabe seine beiden größten Erlebnisse genannt. An Clara Schumann schreibt Brahms³⁴: „Wien, Dezember 1878 – Außer Bach und Händel gefällt mir überhaupt keine Gesamtausgabe, und bei Härtel merkt man gar zu sehr und oft, daß viele hineinreden, kein bestimmter Plan und Geist da ist.“

Brahms an seinen Freund, den Mediziner Billroth³⁵: „Die beste Novität ist der letzte Bachband“ (16. 10. 1879).

Hin und wieder übte Brahms Kritik an der BG, so in einem Brief an Breitkopf & Härtel (1878):³⁶ „Der Rudorffsche Revisionsbericht³⁷ ist allerdings sehr weitläufig ausgefallen und behandelt die Sache so eingehend, daß ich wünschte, eine ähnliche Arbeit von den englischen Suiten von Bach z. B. zu haben.“ Die Englischen Suiten wurden ja, wie bereits oben ausgeführt, später neu herausgegeben – vielleicht auch auf seine Anregung hin (vgl. S. 18).

Brahms als Herausgeber von Werken Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bachs

Es ist bekannt, daß sich Brahms bereits als junger Mann in Hamburg besonders für ältere Musik interessierte. Was er nicht erwerben konnte, schrieb er sich teilweise oder ganz ab. Am 25. November 1855 berichtet er

³² Lit. 38, II, S. 281.

³³ Lit. 23, S. 3.

³⁴ Lit. 9, S. 292.

³⁵ Lit. 6, S. 292.

³⁶ Lit. 8, S. 295.

³⁷ Bezieht sich auf die Chopin-Ausgabe.

an Clara Schumann:³⁸ „Ich habe eine Sonate für 2 Klaviere von W. Friedemann Bach (geschrieben) gekauft, die gewiß sehr selten ist, und andres!!!“ Drei Tage darauf, am 28. November, schreibt er aus Hamburg ebenfalls an Clara Schumann:³⁹ „Ich bringe hier buchstäblich die halben Tage bei Antiquaren zu, doch halte ich die Zeit durchaus nicht für verschwendet; das Suchen wird so gut belohnt durch Finden.“ Einige Tage darauf, am 4. Dezember, heißt es in einem wiederum an sie gerichteten Brief:³⁹ „Ich habe eine Handschrift von Beethoven!! Eine Abschrift der letzten As-dur-Sonate (110)! Avé⁴⁰ gab es mir, der überhaupt wohl viel Handschriften hat, und von manchen, die ich oben fand, nicht einmal wußte . . . Dann habe ich die 8. Sinfonie von B. in schöner Abschrift und *viele Sachen von J. S. Bach* und Ph. E. Bach usw.“ Die Nachlaßverzeichnisse geben Einblick in die großartige Sammlung von Werken verschiedenster Komponisten, die Brahms bei seinem Tode besaß. Aus manchen brieflichen Andeutungen erfahren wir, daß er im Laufe seines Lebens weitaus mehr besessen haben muß, als die Verzeichnisse aufführen. Manchmal berichtet er stolz über seine Schätze; so an Fritz Simrock⁴¹: (Wien, 1. 5. 1884) „Übrigens: Czerny hat 200 Sonaten von S(carlatti) herausgegeben; ich habe in alten Abschriften 381 – wovon 172 ungedruckte! Ich habe nämlich genaue Kataloge gemacht über den Schatz.“

Einiges von dem, was er besaß, veröffentlichte er. Brahms war nicht nur ein fleißiger Sammler, sondern betätigte sich auch als Herausgeber und Bearbeiter älterer Musik. Werke von Friedemann und Philipp Emanuel Bach, Händel, Couperin, Mozart, Schubert, Chopin und Schumann wurden von ihm herausgegeben. Neben Mendelssohn⁴² ist Brahms der erste bedeutende Komponist, der sich auch auf diese Weise einen Namen machte.

An den Schweizer Verleger Rieter-Biedermann (zunächst in Winterthur, seit 1862 Filiale in Leipzig, 1884 Sitz der Firma in Leipzig) schickte Brahms Sonaten von Philipp Emanuel und Friedemann Bach. Von Philipp Emanuel Bach besaß er alte Sonaten-Abschriften (Teil einer Sammlung): Nr. 1 (D-Dur), Nr. 2 (d-Moll), Nr. 15 (E-Dur), Nr. 17 (G-Dur), Nr. 24 (g-Moll), Nr. 25 (F-Dur), Nr. 26 (h-Moll, zwei Exemplare), Nr. 28 (B-Dur), Nr. 29 (c-Moll), Nr. 45 (A-Dur), Nr. 46 (fis-Moll). – Nr. 26 und 29 gab Brahms bei Rieter-Biedermann heraus.⁴³ „Einzelne wenig bekannte Werke von C. Ph. Em. und W. Fr. Bach hat Brahms, ihrer hervorragenden Schönheit wegen, durch philologisch korrekte Neuausgaben wieder zu beleben

³⁸ Lit. 9, S. 122.

³⁹ Lit. 9, S. 123.

⁴⁰ Avé-Lallement, ein Hamburger Antiquar.

⁴¹ Lit. 9, S. 389.

⁴² Lit. 11, S. 94.

⁴³ Es handelt sich dabei um die „Sonaten für Pianoforte und Violine“ Nr. 1 (h-Moll) und Nr. 2 (c-Moll), die verzeichnet sind in: Katalog des Musikalien-Verlages nebst Schriften über Musik, Textbücher, Porträts von J. Rieter-Biedermann in Leipzig. Vollständig bis Ende 1896 (S. 5).

versucht. Vielleicht wären diese, bei Rieter-Biedermann erschienenen Ausgaben bekannter, wenn er sich als Herausgeber genannt hätte.“⁴⁴

Im November 1858 schreibt Brahms aus Detmold an Rieter:⁴⁵ „Wenn es Ihnen recht ist, warte ich mit den Ph. Em. Bachschen Sonaten⁴⁶, bis ich (wahrscheinlich im Januar) nach Hamburg komme. Wenn ich sie mir schicken ließe, wäre ich nicht sicher, alle und (vielleicht verschiedene) Dubletten zu bekommen. Wie es mit dem Eigentumsrecht steht, weiß ich nicht. Es ist wohl zu beanspruchen, da gewiß einige Zusätze⁴⁷, Ausführungen, Bezeichnungen nötig sind.“

Am 5. Februar 1859 heißt es in einem weiteren Brief an Rieter⁴⁸: „Ich besorge bereits eine Partitur-Abschrift von 2 Sonaten mit Violine von Philipp Emanuel und 1 Sonate für 2 Klaviere von Friedemann Bach. Sobald diese fertig, schicke ich Ihnen die Sachen zur Ansicht und zum Druck, wenn Sie wollen. Finde ich mehr des Druckes wert, so besorge ich sie.“

In einem Brief vom 2. April 1859 an Rieter schreibt Brahms⁴⁹: „Hier kommen die Sonaten von den jüngern Bachs. Ich halte sie wohl wert, einmal (oder noch einmal?) gedruckt zu werden. Fragen Sie auch andre und entschließen Sie sich, wozu Sie wollen. Die Echtheit dieser Sonaten kann ich weiter nicht verbürgen, als daß sie mir so klingen, und daß die alten Handschriften, nach denen diese Kopien gemacht sind, aus dem Nachlaß Ph. Em. Bachs stammen. Herr Avé-Lallement hier, der eine ganze Menge besitzt, könnte Ihnen das Nähere schreiben. Die Richtigkeit der Manuskripte kann ich auch nicht verbürgen. Auf der Berliner Bibliothek möchten vielleicht die Autographen hierzu sein. Wollen Sie dort vergleichen lassen? Mir ist nichts Fragliches aufgefallen außer in der Sonate von Friedemann Bach einige Kleinigkeiten. Die(se) Sonate für 2 Klaviere brauchte nach meiner Ansicht nur in Stimmen gedruckt zu werden. Diese Sonate steht im Gerber verzeichnet; ich fand meine alte Handschrift bei einem Antiquar. Carlo Filippo Emanuele heißt der andere (Bach), wie ich beifügen will.“

Am 22. Dezember 1860 heißt es in einem weiteren Brief an Rieter⁵⁰: „Die ‚Präludien‘ von Kirchner (op. 9) werde ich mit großem Dank annehmen; überhaupt erfreuen Sie mich, wenn Sie mir gute Neuigkeiten zukommen lassen, z. B. bäte ich gern um Berlioz ‚Romeo und Julie‘, wenn es nicht unbescheiden ist. Ich wage die Bitte eher, weil ich eigentlich Kopialkosten für die Sonaten des jüngern Bachs getragen habe und gerne noch welche trüge. Diese Sonaten würde ich drucken. Ich habe wohl etwas bescheiden und unsicher geschrieben; sie existieren nicht. Ich bin eben ziemlich be-

⁴⁴ Lit. 37, S. 9.

⁴⁵ Lit. 8, S. 29.

⁴⁶ Die Herausgabe dieser Sonaten, von denen in späteren Briefen noch mehrfach die Rede ist, kam erst 1864 zustande.

⁴⁷ Dieses Wort hat Brahms wieder ausgestrichen.

⁴⁸ Lit. 8, S. 30.

⁴⁹ Lit. 8, S. 31 f.

⁵⁰ Lit. 8, S. 58.

wandert in der Musikkultur und weiß ziemlich gewiß, daß sie weder in alten noch in neuen Drucken da sind. Es hätte überdies niemand ein Eigentumsrecht daran, und auch Sie haben das wohl nicht, wenn Sie es nicht durch beigefügten Fingersatz und Vortrag erzwingen, wofür freilich sonst nichts spräche. Übrigens beschützt der Fingersatz nur sich selbst und verhütet nicht den Nachdruck der Noten, so viel ich weiß.“ Brahms an Rieter (Wien, 16. Dezember 1863)⁵¹: „Was vor allem den Ph. Em. Bach angeht, so habe ich natürlich keinem andern Verleger in der Sache was versprochen und kann die Herausgabe auch jetzt nur empfehlen. Namentlich der 2 Sonaten (in h-moll und c-moll), die ich Ihnen sandte. Gedruckt sind sie keinesfalls bis jetzt. Eine Abschrift auch grade dieser beiden ist hier auf der K. K. Bibliothek vorhanden, was aber höchstens Herr Nottebohm weiß.“ Brahms an Rieter (Wien, 10. Januar 1864)⁵²: „Ich werde morgen die beiden Sonaten von (Ph. E.) Bach an Sie abgehen lassen. Auf der K. K. Hof-Bibliothek hier ist eine Abschrift derselben (und mehrerer), die aus derselben Zeit und vollständig gleichlautend mit meiner ist. Das wäre die dritte, die ich verglichen, und somit wohl nicht zu denken, daß wir, ohne das Manuskript gesehen zu haben, etwas riskieren. Hier, wie gesagt, sind noch mehr, und ich selbst habe in Hamburg mehrere, doch glaube ich nicht, daß Sie deshalb Platz auf dem Titel zu lassen brauchen, denn ich finde keine, die mir wie diese Interesse abgewönne, und im übrigen erscheint allmählich doch genug zum Sattwerden von Philipp Emanuel. Den Titel meine ich auch einfach: Sonate für Klavier und Violine. Doch schlage ich die aus h moll als Nr. 1 vor, des interessanten ersten Satzes wegen. In einer kurzen Vorrede⁵³ (auf der Rückseite des Titels) könnte etwa gesagt werden, daß im Original der Titel heißt: Trio per il Cembalo etc., auch etwa, daß der bezifferte Baß auf die allereinfachste Manier ausgesetzt worden ist, eben für die allereinfachsten Spieler; die andern werden's schon anders machen, und deshalb meine ich, müssen die Zahlen außerdem stehenbleiben. So gern ich's Ihnen zu Gefallen täte, kann ich mich doch nicht ent-

⁵¹ Lit. 8, S. 81 f.

⁵² Lit. 8, S. 83 ff.

⁵³ Sie lautet im Druck: „Die hier zum erstenmal erscheinenden Sonaten für Klavier und Violine schrieb C. Ph. Em. Bach (laut Verzeichnis des musikalischen Nachlasses S. 40) im Jahre 1763 und zwar die erste in h moll in Berlin, die zweite in c moll in Potsdam. Auf den zum Drucke vorgelegenen alten Handschriften sind dieselben ‚Trios a Cembalo e Violino‘ benannt. Eine Änderung des Titels ‚Trio‘ in ‚Sonate‘ erschien jedoch angemessen und der Bachschen Terminologie nicht widersprechend. Im übrigen hielt man sich genau an die Vorlagen; nur muß noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die in der Klavierstimme in kleinen Noten gedruckte Begleitung nicht vom Komponisten herrührt, sondern vom Herausgeber beigefügt wurde und somit nicht als bindend zu betrachten ist.“ – Als Herausgeber hat sich Brahms nicht genannt. Daß er es gewesen ist, ist auch nur wenig bekannt geworden. In der neuen Ausgabe bei C. F. Peters, dem späteren Besitzer des Verlags Rieter-Biedermann, die 1919 durch Hans Sitt veranstaltet worden ist, fehlt auch jeder Hinweis auf Brahms als ersten Herausgeber.

schließen, die Mode mitzumachen und meinen Namen auf eine Sache setzen, zu der ich so eigentlich gar nichts tue. Was weitere Antiquitäten angeht, so hoffe ich, Ihnen mindestens mittelbar dienen zu können. Herr Gustav Nottebohm hier beschäftigt sich viel und eindringlich mit derlei Sachen und verspricht, für Sie zusammenzusuchen. Finden wir Geeignetes, so schreibe ich . . . Ich werde den Bach an Ihr Haus in Leipzig schicken.“

Wie Brahms' Bemerkungen zur sogenannten „Lukas-Passion“, so zeigt auch die Herausgabe des „Concerto a duoi Cembali Concertati“ von Friedemann Bach seinen sicheren musikalischen Instinkt. Diese Komposition Friedemann Bachs, die in modernen Ausgaben „Sonate für zwei Klaviere“ heißt, gefiel offenbar J. S. Bach so gut, daß er sie selbst in Stimmen abschrieb.⁵⁴ Dies führte dazu, daß das Werk im vorigen Jahrhundert zunächst J. S. Bach zugeschrieben wurde. Johannes Brahms, der es 1864 bei Rieter-Biedermann herausgab, erkannte als erster die Urheberschaft Friedemanns. Trotzdem wurde das „Concerto“ dreißig Jahre später wiederum in die BG (Bd. 43) fälschlich als „bisher ungedruckte“ Komposition von Johann Sebastian Bach (S. XV und 47) aufgenommen. Band 43 hat Brahms offenbar nicht mehr kennengelernt, konnte also auch keinen Einspruch mehr erheben.

Sowohl der Stil der Komposition als auch das Aussehen der beiden Handschriften lassen es nach Geiringer⁵⁵ als sicher erscheinen, „daß hier der Vater tatsächlich ein Werk des Sohnes kopierte.“ Martin Falck⁵⁶ weist diese „Sonate für 2 Klaviere“ (F-Dur) ebenfalls Friedemann Bach zu. Schmieder verzeichnet sie als Anh. 188. Die Neuausgabe bei Rieter-Biedermann erschien ohne Brahms' Namen. Nach Alfred Orel⁵⁷ besaß Brahms „die alte Abschrift“ der Komposition. Am 26. 3. schreibt Brahms aus Wien an Rieter:⁵⁸

„Die Sonate für 2 Pianoforte von (Wilhelm) Fr(iedemann) Bach⁵⁹ bitte ich mir zu senden; vielleicht finde ich gar auf der Hofbibliothek eine gute Vorlage. Ich lege einen Zettel bei, der die Vorrede zu den 2 Violin-Sonaten (von C. P. Bach) bedeutet; ich dünkte, sie könnten auf der Rückseite des Titels ihren Platz finden.“ Unklar ist, was Brahms mit den folgenden Bemerkungen meint: Brahms an Rieter⁶⁰: „Wien, 11. 5. 1864. Die Notiz zum Bach⁶¹ lege ich bei. Das Buch ist so wenig selten, daß eine Angabe, wo es zu finden, wohl überflüssig.“

Bei der Herausgabe der „Sonate für 2 Klaviere“ ist Rieter einen eigenen Weg gegangen. Überrascht schreibt Brahms am 18. 9. 1864 aus Baden-

⁵⁴ Lit. 21, S. 353.

⁵⁵ Lit. 21, S. 353.

⁵⁶ *Wilhelm Friedemann Bach*, Lindau 1956, Erstdruck 1913, S. 62f.

⁵⁷ Lit. 42, S. 27.

⁵⁸ Lit. 8, S. 96.

⁵⁹ Vgl. den Brief vom 2. April 1859 (S. 21).

⁶⁰ Lit. 8, S. 99.

⁶¹ Muß etwas anderes sein als die Vorrede zu den Violin-Sonaten von C. P. E. Bach.

Baden an den Verleger⁶²: „Wie sind Sie auf die Idee gekommen, die Sonate für 2 Klaviere (von W. F. Bach) in 2 Ausgaben zu geben?⁶³ Es ist ja ganz gebräuchlich, sich mit einer zu begnügen, und muß dies ja die Sache Ihnen sehr verteuert haben?“

Auffällig ist, daß Brahms als Herausgeber älterer Musik – wenn nur irgend möglich – mehrere Vorlagen miteinander verglich. Eine Herausgabe aller Handschriften, die er besaß, strebte er nicht an, sondern wählte solche Werke aus, die ihm am wertvollsten erschienen.

Brahms und die Herausgabe von Kantaten J. S. Bachs

Der 1875 von Herzogenberg, Philipp Spitta, Franz von Holstein und Alfred Volkland ins Leben gerufene Leipziger Bach-Verein ließ bei Rieter-Biedermann Bachsche Kirchenkantaten „im Klavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme“ erscheinen, und zwar in Bearbeitungen von Volkland, Herzogenberg und Wüllner.⁶⁴ Auch Brahms sollte sich an der Ausgabe J. S. Bachscher Kantaten beteiligen. Wie weit diese Beteiligung reichte, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Heinrich von Herzogenberg war offenbar einer von denen, die ihn bewegt haben, Klavierauszüge anzufertigen. Am 1. August 1876 schreibt Herzogenberg an Brahms:⁶⁵ „Ich habe vor meiner Abreise aus Leipzig nicht mehr in Erfahrung bringen können, ob Sie Ihre Absicht, unseren Bachvereinspublikationen die von Ihnen bearbeitete Kantate: ‚Christ lag in Todesbanden‘ einzuverleiben, noch ausführen wollen. Wir wären glücklich, wenn Sie dazu noch Zeit und Lust fänden.“

Brahms hat, auch wenn er es zunächst Spitta ziemlich sicher versprach, seinen Klavierauszug nicht zum Druck gegeben. Die unter der Signatur *III 25419* bei der Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrte Einzelausgabe dieser Kantate (BWV 4, vgl. S. 51) weist so viele Eintragungen von Brahms' Hand auf, daß er sie vermutlich zu Vorarbeiten für den Klavierauszug verwendet hat.

Am 12. Juni 1875 schreibt Brahms aus Ziegelhausen an Rieter:⁶⁶ „Die Orgelstimme (zu Bach)⁶⁷ steht Ihnen sehr gern zu Diensten; nur muß ich bitten, meinen werten Namen nicht darauf zu setzen – sonst würde ich

⁶² Lit. 8, S. 104f.

⁶³ Die 1. Klavierstimme enthält die Noten der 2. in kleinerem Druck und umgekehrt, während sonst beide Stimmen in gleichem Druck zu erscheinen pflegten.

⁶⁴ Lit. 5, I, S. 1, Anm. 2.

⁶⁵ Lit. 5, I, S. 1.

⁶⁶ Lit. 8, S. 246f.

⁶⁷ Kantate „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 4); vgl. den Briefwechsel Brahms-Spitta (Brahms-Briefwechsel Bd. XV, hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin 1921). Die von Brahms bearbeitete Orgelstimme hatte sich Philipp Spitta ausgebeten und kopieren lassen.

nicht fertig mit Überlegen und Bessermachen. Eine Kopie können Sie in Leipzig ja haben und ich bitte sie mir zu schicken, daß ich sie noch einmal beäugle. Das ist ein vortreffliches und schönes Unternehmen⁶⁸. Hoffentlich haben Sie einen recht guten und *praktischen* Musiker, das Pianoforte-Arrangement zu machen. Sind Sie noch in Zweifel, so möchte ich *W. Rust* in Berlin nennen! vor allen andern! Ich werde sehr gern helfen, könnte es gar, hätte ich Orgelstimmen und derlei bewahrt.“

Brahms befürwortet also zunächst die Herausgabe von Klavierauszügen. Später steht er der Angelegenheit skeptisch gegenüber. Im September 1875 wendet er sich an Wüllner⁶⁹: „Lieber Freund, Besten Dank für Ihren Brief und in aller Eile eine Anfrage. Ich soll mich bei der neuen Ausgabe Bachscher Kantaten beteiligen. Nun schreibt mir Rieter, daß m(eine) Kollegen ‚aus Interesse für die Sache‘ mit einem Honorar von 75 Talern für Klavierauszug und 15 Talern für die Orgelstimme zufrieden sind. Ich werde natürlich nicht mehr beanspruchen als m(eine) Kollegen, aber ich sehe nicht ein, wozu diese dann Rücksicht nehmen. Für ein Unternehmen wie die große Bach-Ausgabe, könnte man jegliche Opfer von mir verlangen und arbeitet jemand wie Rust etwa dafür aus Interesse, so begreife ich es. Wir aber wollen ja durch unsere Ausgabe die Sachen allgemein zugänglich machen, und indem wir das Unternehmen anfangen, behaupten wir ja, die Sachen verdienen dies. Ich finde, wir haben weder Rücksicht zu beanspruchen, noch welche zu nehmen. Zu beanspruchen nicht, wenn wir unsere Arbeit schlecht machen oder uns über die Werke und ihre Zeitgemäßheit irren. Sind diese aber lebensfähig und machen wir unsere Arbeit gut – weshalb sollen wir dann durchaus dabei schlecht fahren, der Verleger aber unter allen Umständen sicher und – falls auch nur eine Kantate durchschlägt, brillant. Usw. Seien Sie doch so gut, mir (nach Wien, IV, Karlsgasse 4) ein Wort zu sagen, ob Sie schon zugegeben haben; dann tue ich’s auch. Sonst aber überlegen wir’s doch noch einmal?“

⁶⁸ *Bachs Kirchen-Cantaten. Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme hrsg. vom Bach-Vereine in Leipzig.* Es erschienen aber nur 5 Nummern 1876/1877; vgl. Briefe vom 14. und 22. September und 6. Oktober 1875.

Aus dem Verlags-Katalog der Firma Rieter-Biedermann geht hervor, daß es sich um folgende Kantaten handelt:

Nr. 1 (= BWV 65) bearbeitet von Alfred Volkland

Nr. 2 (= BWV 17) bearbeitet von H. von Herzogenberg

Nr. 3 (= BWV 78) bearbeitet von Franz Wüllner

Nr. 4 (= BWV 67) bearbeitet von H. von Herzogenberg

Nr. 5 (= BWV 25) bearbeitet von Alfred Volkland

Zu allen fünf Kantaten wurden Klavierauszüge mit Text und Chorstimmen vom Verlag angeboten („Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier“).

Über die Tätigkeit des Leipziger Bach-Vereins vgl. Ph. Spitta in Nr. 30 der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 1875.

⁶⁹ Lit. 9, S. 329.

In einem Schreiben an Rieter vom 14. 9. 1875 heißt es⁷⁰: „Bach anlangend werde ich natürlich nicht (oder ungern) mehr verlangen als meine Kollegen. Aber in Ordnung finde ich solche Bezahlung nicht. Die Sachen sollen in der Gestalt ja eben populär werden. Trauen Sie es den Sachen nicht zu, dann lassen Sie es – sonst aber sehe ich nicht ein, wie dazu ein aufopferndes Interesse gehören soll, das etwa der Herausgabe einer kostspieligen Partitur gebührte.“ Abgesehen von der Honorar-Frage stand Brahms der Sache ohnehin skeptisch gegenüber.

Brahms an Rieter⁷¹ (Wien, 22. September 1875): „Wollen Sie sich die Bach-Geschichte nicht doch noch sehr, sehr überlegen? Wie die Sache jetzt liegt und durch Peters zu liegen kommt, werden wir natürlich die Arbeit – zu Ihrem und unserm Plaisir machen. Aber Sie können nicht konkurrieren mit Peters. Was soll die ganze Geschichte? Schlägt einmal gelegentlich bei dem Bach-Verein ein Stück riesig durch, so drucken Sie das. So aber sehe ich keinen Sinn in der Sache. Schon der Vorteil, daß die Leute bei Peters schnell in den Besitz vermutlich der sämtlichen Kantaten kommen, macht ja Ihre Ausgabe unmöglich. Gegen den Titel habe ich natürlich nichts. Aber das Unternehmen an sich scheint mir höchst bedenklich. Zu den irgend beliebtern und aufführbaren Kantaten sind längst Chorstimmen da, also auch hiermit nichts zu machen. Überlegen Sie doch genau.“ Brahms hat mit seiner Warnung recht behalten. Rieter ließ sich jedoch nicht beirren. Einige Klavierauszüge erschienen.

Am 1. 6. 1876 schreibt Brahms aus Wien an E. Astor (Verlag Rieter-Biedermann)⁷²: „Einstweilen kann ich nur hierdurch meinen besten Dank für Ihr freundliches Schreiben sagen. Die Korrektur besorge ich umgehend . . . auf die Kantatenbearbeitung⁷³ bin ich recht begierig.“

Am 20. 8. 1876 schreibt Brahms aus Hamburg an Herzogenberg:⁷⁴ „An die Kantatenbearbeitung denke ich nicht gern. Bach ist gar so schwer für Pianoforte zu übertragen, und immer stört mich die Frage: soll die Arbeit praktisch bei den Chorübungen usw. dienen oder für geistreiche Dilettanten sein? Rieters Geschäft (gegenüber Peters) verstehe ich gar nicht.“

Brahms als Bearbeiter J. S. Bachscher Werke

Brahms betätigte sich nicht nur als Herausgeber, sondern auch als Bearbeiter älterer Musik. Für den Musikalien-Verlag von Bartholf Senff in Leipzig bearbeitete er Werke von Gluck und J. S. Bach.⁷⁵ Unter dem Titel „Studien

⁷⁰ Lit. 8, S. 250.

⁷¹ Lit. 8, S. 251 f.

⁷² Lit. 8, S. 259 f.

⁷³ Die Nr. 1–3 kamen im Herbst 1876 heraus.

⁷⁴ Lit. 5, I, S. 8.

⁷⁵ Lit. 48, S. 9 f. Von Gluck erschienen:

Verlags-Nr. 1105: Gavotte (A) f. Pianoforte zum Concertvortrag für Frau Clara.

Verlags-Nr. 1106: Dieselbe für Pianoforte leicht spielbar bearbeitet.

Verlags-Nr. 1107: Dieselbe für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet.

für Pianoforte“ erschienen, von Brahms bearbeitet, als Nr. 1 und 2 eine Etüde (f-Moll) nach Chopin sowie ein Rondo (C-Dur) nach C. M. v. Weber.

Am 31. Oktober 1878 schreibt Brahms aus Wien an Bartholf Senff:⁷⁶ „Haben Sie etwa Lust, beiliegende Blätter in unsre ‚Studien für Pianoforte‘ aufzunehmen? Die Stücke sind nicht so ausnehmend schwer wie die ersten, dagegen dem Pianisten so nötig wie ein Butterbrod dem Menschen. Wäre Ihnen ein Honorar von 800 Mark so sehr zu viel als mir zu wenig? Über den Titel bin ich nicht recht klar. Die 2 ‚Presto‘ sind 2 verschiedene Bearbeitungen desselben Bachschen Stückes. Sie erscheinen wohl am besten zusammen in einem Heft als a, b (oder ohne a, b).

Also: No 3 a } *Presto nach Bach*
(? No 4) b }

(? oder wie?)

No 4 (oder 5?) *Chaconne von J. S. Bach für die linke Hand allein . . .*

Paßt Ihnen aber meine Schreiberei nicht, so bitte ich sehr, sich nicht zu genieren und einfach zurückzuschicken. Ein Mensch, der nicht einmal auf die ‚Signale‘ abonniert ist, verdient keine Rücksicht, . . .“

In einem weiteren Brief an Senff schreibt Brahms (Wien, 11. November 1878)⁷⁷: „Bei No 5 muß auf dem Titel schon stehen: ‚Chaconne von Bach für die linke Hand allein‘ und innen vor dem System dasselbe vielleicht italienisch m. s. s. Es ist ja reizend, daß sich in 3 und 4 das Umwenden vermeiden läßt; ich hätte es kaum gehofft.“

Die Bearbeitung der Chaconne aus der Partita BWV 1004 hatte Brahms bereits im Juni 1877 mit folgenden Worten an Clara Schumann geschickt:⁷⁸ „Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten und unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. . . Man hat nicht immer einen größten Geiger bei sich . . . Joachim ist nicht oft da. Nur auf eine Weise finde ich, schaffe ich mir einen sehr verkleinerten, aber annähernden und ganz reinen Genuß des Werkes, wenn ich es mit der linken Hand allein spiele . . . Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich wie einen Geiger zu fühlen.“ Bei anderer Gelegenheit soll Brahms geäußert haben:⁷⁹ „Wollte ich mir vorstellen, *ich* hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht.“ Interessant ist Kalbecks Bemerkung⁸⁰, Brahms habe Clara Schumann „einen Spaß“ bereiten wollen; Frau Schumann habe ge-

⁷⁶ Lit. 8, S. 296f.

⁷⁷ Lit. 8, S. 297.

⁷⁸ Lit. 6, S. 250.

⁷⁹ Lit. 16, S. 189.

⁸⁰ Lit. 29, S. 159, Anm. 1.

rade in der rechten Hand eine Sehnenzerrung gehabt und also nur mit der linken spielen können. Die Chaconne erschien 1879⁸¹ unter der Verlagsnummer 1395 als Nr. 5 der „Studien für Pianoforte“ bei Bartholf Senff in Leipzig (ohne opus-Zahl).

Nach dem Tagebuch seiner Hauswirtin Frau Laura von Beckerath vom 25., 26. und 29. Juni 1883⁸² soll Brahms unter anderem geäußert haben, Joachim fasse die Chaconne zu blasiert auf und nehme sich zu große Freiheiten im Tempo. Das sei kein Bachscher Geist mehr. Brahms hält Bachs Chaconne in ihrer originalen Form „nicht für unvollkommen; er maßt sich auch nicht an, sie zu verbessern“⁸³. Brahms paßt die Komposition einfach seinem Instrument, dem Klavier an, transponiert es eine Oktave tiefer, fügt gelegentlich einen Füllton ein oder verdoppelt einige Töne durch Oktavierung. Dynamische Zeichen und Phrasierungsbögen wurden von ihm hinzugefügt.

Brahms hatte die Chaconne früh kennengelernt. Am 22. 11. 1856 musizierte er sie, zusammen mit Joseph Joachim, im Philharmonischen Konzert in Hamburg. Er spielte dabei die von Robert Schumann gesetzte Klavierbegleitung. Diese 1854 erschienene Begleitung folgt dem Original zwar etwas treuer als die von Mendelssohn, doch „kann von echter Werkverbundenheit keine Rede sein.“⁸⁴

Das Presto aus der Sonata I g-Moll für Violine allein von J. S. Bach bearbeitete Brahms zweimal und veröffentlichte es 1879 als Nr. 3 und 4 (Verlags-Nr. 1393 und 1394) bei Senff.⁸⁵ Am 23. 4. 1877 hatte er bereits aus Wien an Herzogenberg geschrieben:⁸⁶ „Wenn Sie sich nun an dem süßen Zeug übergessen haben, liegt eine Klavieretüde ‚nach Bach‘ bei, die mir recht lustig zu üben scheint.“

In diesem Falle kann man wirklich von Bearbeitungen sprechen. Die erste (Studie Nr. 3) enthält in der rechten Hand das Bachsche Original, während die linke Hand dazu eine Begleitstimme – häufig eine Spiegelung des Originals – zu spielen hat. In der zweiten Bearbeitung hat die linke Hand das Bachsche Original eine Oktave tiefer zu spielen und die rechte Hand begleitet – wiederum häufig das Original spiegelnd.

Es ist anzunehmen, daß Brahms noch weitere Bachsche Werke für den eigenen Bedarf bearbeitete, ohne sie drucken zu lassen. Ehrmann⁸⁷ berichtet, Brahms habe am 29. 11. 1862 „Bachs von ihm zweihändig gesetzte

⁸¹ Lit. 20, S. 228, und Lit. 6, S. 250.

⁸² Lit. 14, S. 343 f.

⁸³ Wie es viele andere taten. Vgl. Lit. 16, S. 181. In Feders Aufsatz werden etwa 25 Bearbeitungen der Chaconne aufgeführt.

⁸⁴ Lit. 12, Anm. 6.

⁸⁵ Lit. 48, S. 10.

⁸⁶ Lit. 5, I, S. 20. Nach Kalbeck II, S. 43, soll eine Bearbeitung eines Bachschen Werkes bereits 1869 bei Senff erschienen sein. Der Katalog des Musikalien-Verlages Senff (Lit. 48) widerspricht dem aber.

⁸⁷ Lit. 14, S. 134.

Orgeltokkata in F-Dur⁸⁸ gespielt. Vermutlich hat Brahms diese Tokkata schon 1855 oder 1856 in Altona vorgetragen.⁸⁹

Zu Bachs d-Moll Konzert (BWV 596, 974, 1052 oder 1063?) schrieb Brahms eine eigene Kadenz.⁹⁰

Nach Kalbeck⁹¹ interessierte er sich sehr für Kanons. Daher schrieb er sich eine große Zahl von Beispielen Johann Sebastian und Friedemann Bachs ab. – Seine Freude an philologischer Arbeit mag folgender Vorfall charakterisieren:⁹² am 18. Dezember 1893 notiert sich sein Freund Billroth: „Nach einem Gespräch am 17. Dez. vormittag bei Brahms über das meiner Empfindung nach Vorwiegen des Moll in Vor-Bachischer Zeit und bei allen ältesten Volksliedern aller Zeiten. Brahms bekämpfte meine Ansicht energisch und bringt hier neue Beweise.“ Es folgt eine Statistik Brahms'. 1893 schreibt Brahms an Billroth: „(Den einzigen Trost fändest Du, wo Du ihn nicht gern suchst) Bach, von den ersten 120 Kantaten der großen Ausgabe stehen in Dur 65, in Moll 55. Die einzelnen Sätze der ersten 25 (Chöre, Arien, Choräle usw.) gaben 64 Dur, 60 Moll.“

Brahms und die Lukas-Passion

Obgleich die „Lukas-Passion“ unter dem Namen J. S. Bachs erschien und sogar Philipp Spitta Bach als deren Schöpfer bezeichnete, lehnte Brahms dies strikt ab. Heute weiß man, daß er recht hatte. Anfang 1869 schreibt Brahms an Schubring⁹³: „Die Lucas-Passion habe ich sehr wenig und eilig angesehen. Mehr will ich aber auch nicht. Wenn nun freilich die Echtheit eines Bach'schen Manuskripts unzweifelhaft erwiesen ist, sollte es unter allen Umständen gedruckt werden. Daß diese Passion eins ist, kann man mir nun keinesfalls beweisen, und ich möchte keine Hand rühren, daß sie mit seinem Namen erschiene. Jetzt beim Schreiben merke ich, daß ich sie weitaus angesehen habe. Jede beliebige Seite darin genügt ja vollständig – um an Bach nicht zu denken. Wohin freilich damit, weiß ich nicht recht. So schauerlich sie oft schreiben, mag ich doch keinem seiner Vorgänger und Zeitgenossen – deren Namen wir noch kennen – die Schande antun, sie ihm zuzuschreiben. Steht denn sein Name auf dem Titelblatt? Sonst schiene mir, daß seine Handschrift nichts beweist. Denn der Bach, der dies geschrieben haben sollte, müßte denn doch eine andere führen als unser Mann. Aber von einem Kind ist sie auch nicht und die sich ewig wiederholenden fehlerhaften Stimmführungen, schlechten Deklamationen, unlogischen Modulationen in den Rec(itationen) das alles sagt deutlich, daß Bach

⁸⁸ BWV 540/1; Wiener Erstaufführung. 1864 spielte Brahms diese Tokkata Richard Wagner vor und am 7. 4. 1867 nochmals in Wien.

⁸⁹ Lit. 38, S. 188.

⁹⁰ Lit. 20, S. 229.

⁹¹ Lit. 31, S. 219.

⁹² Lit. 6, S. 478.

⁹³ Lit. 9, S. 288f. Nach Lit. 1, S. 46, ist dieser Brief an Allgeyer gerichtet.

es niemals hat schreiben können; zufällig hat ein Esel die gleiche Handschrift, was ist denn weiter daran . . .“

In einem Brief an Levi⁹⁴ vom März 1869 heißt es: „. . . wenn unser Bach sie je geschrieben haben sollte, müßte es gewesen sein, als er noch die Bettwäsche nähte.“

Der Freundes- und Bekanntenkreis Brahms'

Unter den Bachforschern des vorigen Jahrhunderts zählen einige bedeutende zu Brahms' engerem Bekannten- und Freundeskreis. Da wäre zunächst Philipp *Spitta* zu nennen, den Brahms als den genialen Bach-Biographen verehrte⁹⁵ und dem er seine Motetten op. 74 widmete. Die Freundschaft beider datiert aus jener Zeit, da Spitta Student in Göttingen und einer der Intimen im Kreise Grimms war.⁹⁶ Im Hause von Siebold in Göttingen, wo Spittas spätere Frau Gesangunterricht bei Agathe von Siebold hatte, lernte er Brahms persönlich kennen.⁹⁷

In Wien traf Brahms mit *Gustav Nottebohm* zusammen, einem Mann, für den er dauernd ein starkes Interesse hatte.⁹⁸ Nottebohm stammte wie Brahms aus Norddeutschland – aus Westfalen – und war seit Mitte der 1840er Jahre als Privatgelehrter und Lehrer in Wien selbstständig geworden. Nottebohms Schüler war Eusebius Mandyczewsky, der gute Freund Brahms' und spätere Herausgeber der Brahms-Gesamtausgabe. Mit Billroth und Nottebohm reiste Brahms am 25. März 1881 für längere Zeit nach Italien.⁹⁹ Bereits am 17. 1. 1864 heißt es in einem Brahms'schen Brief aus Wien an Adolf Schubring: „. . . Gustav Nottebohm, der mit seiner Ernsthaftigkeit, seinem tüchtigen Wissen und stillen Fleiß mich recht erfreulich an norddeutsche Musiker und Freunde erinnert.“ Im Brahms-Nachlaß finden sich mehrere Noten mit Eintragungen Nottebohms.

Brahms kannte Wilhelm *Rust* in Berlin und empfahl ihn mehrfach, so im Juni 1875 an Rieter-Biedermann¹⁰⁰ als einen „recht guten und praktischen Musiker, das Pianoforte-Arrangement¹⁰¹ zu machen“.

1879 wurde Brahms die durch den Tod Richters (gest. 9. 4. 1879) freigewordene Stelle des Kantors an der Thomasschule in Leipzig angeboten¹⁰², Herzogenbergs jedoch rieten ihm ab: „. . . so sehr wir uns in Leipzig wünschten, daß Sie reinigend wie ein Gewitter hineinführen.“

⁹⁴ Lit. 28 und Lit. 1, S. 47.

⁹⁵ Lit. 20, S. 199.

⁹⁶ Lit. 38, S. 244.

⁹⁷ Riemann, Musik-Lexikon, Artikel „Spitta“.

⁹⁸ Lit. 6, S. 27.

⁹⁹ Lit. 47, S. 86.

¹⁰⁰ Lit. 8, S. 246.

¹⁰¹ Zu Bachschen Kirchenkantaten.

¹⁰² Lit. 29, S. 224.

An Simrock schreibt Brahms, die Kantorstelle sei wohl nichts für ihn.¹⁰³ Am 29. 4. 1879 fragt Brahms bei Elisabet von Herzogenberg an¹⁰⁴: „Unter uns: können Sie mir 'was Besonderes über die Kantorstelle an der Thomaskirche sagen? Ich muß mich entscheiden, ohne eigentlich 'was Rechtes zu wissen – ich glaube aber, es ist auch nicht nötig.“ Brahms ging nicht nach Leipzig, empfahl aber offenbar Rust, an seiner Stelle diesen Posten anzunehmen. Knapp zwei Jahre darauf, am 23. 3. 1881, schreibt Elisabet von Herzogenberg an Brahms¹⁰⁵: „Wir erleben immer neuen Kummer hier, immer neue Enttäuschungen. Hierzu gehört, daß Rust am Palmsonntag die g-moll-Orgelfuge, für Orchester arrangiert, in der Thomaskirche spielen läßt, sowie er Choralvorspiele für vier Stimmen aussetzt und Text unterlegt, und den haben *Sie* uns empfohlen!!“

Sicherlich wäre Brahms mit solchen Arrangements ebenfalls nicht einverstanden gewesen. Bereits um 1850 hatte er sich lebhaft für einen theoretischen Streit interessiert, der zwischen *Grädener* und den Dirigenten der Hamburger Bach-Gesellschaft entbrannt war.¹⁰⁶ Ferdinand von Roda und Georg Armbrust verfahren in ihren Bearbeitungen Bachscher Werke ziemlich eigenmächtig. Hiergegen wandte sich Grädener in zwei scharf formulierten Broschüren. „Sie haben mir“, schreibt Brahms¹⁰⁷ an Grädener, „abgesehen von aller persönlichen Teilnahme, große Freude gemacht. Sonderlich die erste, in der Du oft (z. B. am Schluß) so schön warm wirst und wie rhythmisch redest.“

Brahms bedauerte nur, daß Grädener keinen würdigeren Gegner gefunden habe als Armbrust, er streite „schön, klar und kurz, etwas dem Mattheson ähnlich.“ Hierbei zeigte er, wie gründliche Studien er selbst über diese Frage betrieben hatte. Er spricht Grädener gegenüber seine Verwunderung darüber aus, daß er den Gegner nicht „noch einfacher“ geschlagen habe.¹⁰⁸ Er hätte ja nur nachzulesen brauchen, was Philipp Emanuel Bach über den Gegenstand schreibe. Dieser spreche vom Akkompagnement als von einer schweren Sache und lehre sie; sie finde aber nur Anwendung, wo statt der Begleitung nichts wie ein bezifferter Baß geschrieben stehe. Als Beispiele führte Brahms Bachs „Musikalisches Opfer“, Violinstücke und Kantaten-Arien an. Dort könnte man „bescheidenlich kunstvoll“ begleiten. Kalbeck fährt fort:¹⁰⁹ „Als der niemals beendete Streit über das Akkompagnement in älteren Musikwerken zu Anfang der Siebzigerjahre wieder ausbrach (zwischen Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Julius Schaeffer, der für die Robert Franzschen Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke eintrat), nahm Brahms gegen Schaeffer Partei, wenn auch nicht

¹⁰³ Lit. 29, S. 224.

¹⁰⁴ Lit. 5, I, S. 97.

¹⁰⁵ Lit. 5, I, S. 144.

¹⁰⁶ Lit. 26, S. 279ff.

¹⁰⁷ Lit. 26, S. 280.

¹⁰⁸ Lit. 26, S. 281.

¹⁰⁹ Lit. 26, S. 281.

öffentlich. In längeren Debatten, die ich darüber mit ihm hatte – mir gefielen einige der von Franz höchst kunstvoll und geistreich durchgeführten Versuche sehr gut – wiederholte Brahms öfters den Ausdruck ‚bescheidenlich‘. Ihm kamen die Modernisierungen der Instrumentation und die üppige Polyphonie, die Franz aus dem Generalbaß entwickelte, unbescheiden vor; sie schienen ihm dreiste und tadelnswerte Übergriffe zu sein, und als ich ihm einwarf, das Orchester Bachs und Händels klinge uns doch gar zu dürftig, entgegnete er, wir hätten gar keine Vorstellung davon, wie herrlich es in der alten Besetzung mit seinen unglaublich vervielfachten Bläserstimmen und in der Verbindung mit Klavier und Orgel in der Kirche geklungen habe. Glauben Sie, fragte ich ihn, daß Bach, wenn er an der Orgel saß und Arien begleitete, sich mit der einfachen harmonischen Auflösung des bezifferten Basses begnügt haben würde? ‚Quod licet Bacho non licet Francisco‘ replizierte er schlagfertig.“

Auch mit Grädener selbst war Brahms nicht immer einverstanden. Am 25. November 1854 schreibt er aus Hamburg an Clara Schumann:¹¹⁰ „... Grädener hat eine Studie in Bachscher Manier gemacht (für fünf Stimmen und Orchester oder Orgel), die er seiner Akademie als Bach gegeben hat und auch öffentlich unter Bachs Namen vorführen will. Gestern spielten wir's dem Herrn Avé¹¹¹ 4 händig; der große Bachianer sagte natürlich nichts. Vor solchen Namen sollte man Scheu haben, heilige Scheu hegen und ihn nicht mißbrauchen, ich sagt's auch Grädener. Ich mystifiziere auch gern mit Namen, aber Kullak allerhöchstens Mendelssohn müssen herhalten...“

Gelegentlich scheint auch Brahms bestimmte Bearbeitungen befürwortet zu haben. An seinen Verleger Rieter schreibt er am 12. 10. 1865 aus Baden-Baden¹¹²: „Im Mozart-Katalog von Köchel Nr. 405 finden Sie 5 Fugen aus dem wohltemperierten Klavier notiert, für Quartett von Mozart arrangiert. Im Besitz von Jul. André¹¹³ in Offenbach.“ Möglicherweise wollte Brahms hiermit Rieter empfehlen, dieses Arrangement zu drucken.

Schließlich sei von den Bekannten Brahms' noch Karl Hermann *Bitter* (1813–1895) genannt, bekannt durch seine Schriften über Bach und dessen Söhne. Bitter war damals Regierungspräsident und Vorsitzender der Musikgesellschaft in Düsseldorf. Eine Zeitlang stand er mit Brahms – des diesem angetragenen Musikdirektorats wegen – im Briefwechsel.¹¹⁴

¹¹⁰ Lit. 9, S. 76.

¹¹¹ Avé-Lallement, Antiquar in Hamburg.

¹¹² Lit. 8, S. 122.

¹¹³ Dazu schreibt Wilhelm Altmann, Herausgeber dieses Brief-Bandes: „Auch jetzt (1920) noch ungedruckt.“

¹¹⁴ Lit. 5, I, S. 25, Anm. 3.

Chronologie der Konzerte, in denen Werke
von J. S. Bach vertreten sind

Der erste Klavierlehrer, Herr Cossel in Hamburg, gab dem Knaben Brahms vor allem Bach zu spielen. Der achtjährige Brahms dankte ihm dafür¹¹⁵. Auch durch seinen zweiten Lehrer, Eduard Marxsen, lernte Brahms viel Bachsche Musik kennen. Marxsen hatte als Achtzehnjähriger bei Heinrich Clasing und dieser wiederum bei C. F. G. Schwencke, dem Nachfolger C. P. E. Bachs in Hamburg Unterricht genommen.¹¹⁶ Beim Tode C. P. E. Bachs kam 1788 ein Teil seiner Bibliothek in Schwenckes Besitz, darunter die Partitur der h-Moll-Messe.

Marxsen führte den jungen Brahms so früh wie möglich in Bach, Beethoven und Weber ein.¹¹⁷ Dem gründlichen Studium des mehrstimmigen kontrapunktischen Satzes stand er jedoch gleichgültig gegenüber und war in religiösen Dingen sehr unduldsam.¹¹⁸ Für Kirchenmusik hatte er nicht viel übrig, wohl aber für reine Instrumentalwerke.

Aus einem Brief von Marxsen (1848)¹¹⁹ erfahren wir: „Das erste selbst arrangierte Konzert gab Brahms im vierzehnten Jahre. Das Programm brachte außer Bach, Beethoven und Mendelssohn auch eine Nummer eigener Komposition“. Dieses erste Konzert soll am 21. September 1848 stattgefunden und Brahms eine Fuge von Bach gespielt haben.¹²⁰ Um welche Fuge es sich handelt, ist nicht bekannt.

Einige Jahre darauf, etwa 1853, schreibt Marxsen:¹²¹ „Brahms' Gedächtnis ist so erstaunlich, daß es ihm gar nicht einfiel, auf Konzertreisen Noten mitzunehmen. Beethoven und Bach . . . waren seinem Gedächtnis fest einverleibt, als er als zwanzigjähriger Jüngling seine erste Reise in die Welt antrat.“

Bei Konzerten in Danzig mit Joseph Joachim und Clara Schumann spielte Brahms am 14. und 16. 11. 1855 (?) unter anderem Bachs „Chromatische Fantasie“ (BWV 903)¹²², die von nun an während seiner ganzen Konzerttätigkeit eine bedeutende Rolle spielte. 1855 (oder 1856?) trug Brahms bei einem Konzert in Hamburg-Altona Bachs Orgel-Tokkata F-Dur (BWV 540/1) vor¹²³, vermutlich auf dem Klavier.

Am 27. Mai 1856 spielte er bei einem Konzert mit Stockhausen in Köln wiederum die „Chromatische Fantasie“¹²⁴, am 29. Mai in Bonn unter

¹¹⁵ Lit. 44, S. 8.

¹¹⁶ Lit. 38, S. 61.

¹¹⁷ Lit. 41, S. 29.

¹¹⁸ Lit. 38, S. 147.

¹¹⁹ Lit. 35, S. 12.

¹²⁰ Lit. 20, S. 34.

¹²¹ Lit. 35, S. 13.

¹²² Lit. 38, S. 181.

¹²³ Lit. 38, S. 188.

¹²⁴ Lit. 26, S. 277.

anderem die große Fuge a-Moll (BWV 944)¹²⁵. Im Philharmonischen Konzert zu Hamburg begleitete er am 22. 11. 1856 Joseph Joachim, der Bachs Chaconne (BWV 1004) vortrug. Brahms spielte hierzu die Schumannsche Klavierbegleitung¹²⁶. 1857 (?) musizierte er, zusammen mit der Frau Hofmarschallin von Meysenburg und Prinzessin Friederike, in Detmold die Tripelkonzerte von Bach (BWV 1063 und 1064)¹²⁷. Friedchen Wagner, die 1859–61 bei Brahms Klavierunterricht nahm, lernte neben dem „Wohltemperierten Klavier“ durch ihn besonders auch eines der Tripelkonzerte kennen, das sie oft, zusammen mit Brahms' Bruder Fritz, spielten.¹²⁸

In Detmold befaßte er sich intensiv mit einigen Kantaten Bachs. An J. O. Grimm schreibt er¹²⁹: (Detmold, Herbst 1858) „Ich habe neulich die Kantate von Bach mit Instrumenten gemacht. Jetzt wird eine andere (Ich hatte viel Bekümmernis) einstudiert.“ – „Die überflüssigen St(immen) zur Kantate kommen hiermit zurück. Ich bitte dagegen Ise, mir Bachs Konzerte für 2 Klaviere zu schicken, die ich in Göttingen ließ. Ich habe einige Bassisten halb c t und in den Tenor gesteckt, und so denke ich fertig zu werden.“¹³⁰

Kurz darauf heißt es in einem Brief an Grimm (Herbst 1858): „. . . und gestern abend die Bachsche Kantate zum 4. Mal mit Orchester.“ Am 30. Dezember 1858 führte er die Kantate noch einmal auf¹³¹. Mit seinem Freunde Joachim unterhielt er sich über Fragen der Aufführungspraxis. Am 26. 11. 1858 schreibt er aus Detmold an Joachim:

„Ich schreibe Dir wieder und habe wie gewöhnlich nur zu danken und zu bitten. Für die erste Bachsche Kantate danke ich, um eine 2te bitte ich. Ich habe die e moll jetzt öfter mit Instrumenten gemacht, zu meiner großen Freude. Es klang alles natürlich schön und einiges z. B. das Horn im ‚wunderlichen Krieg‘¹³² ganz ausgezeichnet. Proben und Aufführungen waren auch meinen Sängern erträglich, denn ich darf eine 2te einstudieren. Ich nehme, die 1te in Bd. V, I ‚Ich hatte viel Bekümmernis‘. Trotzdem ich Deinen Rat für die erste gut begriffen und bedacht habe, weiß ich hier doch nichts anzufangen. Mein Chor ist sehr schwach, wenn's irgend geht, möchte ich ihn nicht gern ohne Unterstützung singen lassen. Mein Pianist nützt wenig. Hast Du Lust und Zeit und magst mir über diese Kantate wie über die vorige ausführlich schreiben, dann machst Du mich ganz vergnügt!“ Bei der anderen hier erwähnten Kantate handelt es sich um BWV 4 („Christ lag in Todes Banden“). Kalbeck berichtet¹³³: „Zwei Kantaten von Bach

¹²⁵ Lit. 38, S. 195.

¹²⁶ Lit. 26, S. 287.

¹²⁷ Lit. 26, S. 311.

¹²⁸ Lit. 13, S. 10.

¹²⁹ Lit. 9, S. 165.

¹³⁰ Lit. 9, S. 163.

¹³¹ Lit. 9, S. 168.

¹³² Vgl. S. 82. Es handelt sich um BWV 4.

¹³³ Lit. 26, S. 339.

(„Christ lag in Todesbanden“ und „Ich hatte viel Bekümmernis“) einzustudieren, war ihm ein besonderes Vergnügen. Da es im Schlosse keine Orgel gab, mußte doch instrumentiert werden, und Brahms konnte seine auf Philipp Emanuel Bach gestützten Theorien praktisch verwerten. Er wäre mit der schwierigen, ihm noch immer ungewohnten Arbeit nicht fertig geworden, wenn Joachim ihm nicht geholfen hätte. Ihre Freundschaft und die gemeinschaftliche Begeisterung für die großen Gegenstände ihrer Kunst überwand siegreich alle Schwierigkeiten. Brahms befolgte die, wie immer, liebevoll in die Sache eingehenden Vorschläge Joachims, und die Aufführung der ersten Kantate fiel so über Erwarten gut aus, daß ihm gnädigst erlaubt wurde, eine zweite einzustudieren zu „dürfen“.

Als Grädener die Kantate „Christ lag in Todes Banden“ in Hamburg aufführen wollte, wandte er sich der Bearbeitung wegen im Oktober 1859 an Brahms, der ihm antwortete¹³⁴: „Ich habe die Partitur nicht hier, kann nur nach dem Gedächtnis berichten, daß ich die Posaunen nicht gebrauchte, nur eine Baßposaune zum letzten Choral; sonst Klarinetten, Fagotte, ich glaube Oboen und für den „wunderlichen Krieg“ ein E-Horn (singt da nicht der Alt den Cantus firmus?) (vgl. S. 73). Ich hatte dem Klavieristen eine Stimme aufgeschrieben, hauptsächlich zum Beispiel zum 2. Vers (Duett zwischen Sopran und Alt). Schließlich habe ich alles vom Chor singen lassen.“

Im selben Jahr 1859 schreibt Brahms aus Hamburg¹³⁵, „nun heiße es ausharren bei Bibliotheks- und Bach-Studien und Lektionen.“ Auf der Hamburger Stadtbibliothek sah er alles durch, was von alter Musik dort vorhanden war.

In Detmold pflegte Brahms mit seinem Hofchor neben Werken von Bach besonders solche von Händel und älteren Italienern.¹³⁶ Von den Sonaten für Violine und Klavier spielte er die von Bach (BWV 1014–1019a) am liebsten¹³⁷. Am 28. 3. 1859 (?) kündigten die „Hamburger Nachrichten“ ein Konzert mit Brahms und Joachim an, in dem unter anderem eine Sonate für Violine und Klavier von Bach zu Gehör gebracht werden sollte.¹³⁸

Eine besondere Vorliebe hatte Brahms für Bachs „Goldberg-Variationen“ (BWV 988). Sie waren zeitweise sein „täglich Brot“. An ihnen tröstete er sich. Als er im Februar 1865 die Nachricht vom Tode seiner Mutter erhielt und von Wien nach Hamburg kommen sollte, fand ihn sein Freund Gänsbacher kurz vor der Abreise am Klavier. Er spielte die Bachschen Variationen, während ihm die Tränen über die Wangen liefen, ließ sich aber vom Besuch nicht stören und sagte nur: „Das ist wie Öl.“¹³⁹

¹³⁴ Lit. 26, S. 339.

¹³⁵ Lit. 26, S. 356f.

¹³⁶ Lit. 41, S. 67.

¹³⁷ Lit. 26, S. 313.

¹³⁸ Lit. 38, S. 236.

¹³⁹ Lit. 26, S. 462.

Am 22. 1. 1861 spielten Brahms und Clara Schumann in Hamburg unter anderem Bachs C-Dur-Konzert für zwei Klaviere (BWV 1061)¹⁴⁰. In einem Konzert mit Dietrich in Oldenburg trug er am 14. 3. 1862 wiederum die „Chromatische Fantasie“ vor.¹⁴¹

In seinem ersten Wiener Konzert am 29. November 1862 spielte Brahms im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde Bachs Tokkata F-Dur. Es war zugleich die Wiener Erstaufführung.¹⁴² Schon am 20. 12. 1862 trat er, zusammen mit Hellmesberger, wieder an die Öffentlichkeit, diesmal mit der E-Dur-Violinsonate (BWV 1016). Am 6. 1. 1863 spielte er den Wienern Bachs „Chromatische Fantasie und Fuge“ vor¹⁴³.

1863 übernahm Brahms die Leitung der Wiener Singakademie. Er bemühte sich, sehr viel ältere Musik aufzuführen, fand damit jedoch beim Publikum zunächst nicht viel Verständnis.¹⁴⁴ Kalbeck schreibt:¹⁴⁵ „Es verdient bemerkt zu werden, daß die Gründer eines privatim wirkenden, 1854 bestehenden ‚Bachvereins‘ eine Frau Dr. Mauthner und der mit Schumann befreundete Prof. Josef Fischhof . . . waren. Von diesem bescheidenen Bachverein . . . wurde die Matthäuspassion, zum erstenmal in Wien, am Klavier durchgesungen, und aus eben diesem Bachverein entwickelte sich dann vier Jahre darauf die ‚Wiener Singakademie‘, die am 15. 4. 1862 die erste öffentliche Aufführung (34 Jahre nach Mendelssohn in Berlin) durchsetzte . . . Die Aufführung der Matthäuspassion war wie ein letztes Aufblühen der Flamme vor dem Erlöschen“. So lagen die Dinge, als Brahms berufen wurde.

Über die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde im Winter 1863/64 in Wien berichtet der Brahms-Freund und berühmte Chirurg Theodor Billroth¹⁴⁶: „Den größten Erfolg hatte die Suite¹⁴⁷ von Bach, die mit äußerster Sorgfalt und feinsten Durcharbeitung einstudiert war und elektrisierend auf das Publikum wirkte.“ Als Dirigent trat Brahms zum erstenmal am 15. 11. 1863 im großen Redoutensaal auf.¹⁴⁸ Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21), die er fünf Jahre zuvor bereits in Detmold aufgeführt hatte, wurde mit „prächtiger Klangfarbe und geistiger Einsicht“¹⁴⁹ wiedergegeben.

Im zweiten Konzert der Singakademie am 6. 1. 1864¹⁵⁰ im großen Redoutensaal wurde neben Bachs Choralbearbeitung „Mitten wir im Leben

¹⁴⁰ Lit. 38, S. 262.

¹⁴¹ Lit. 38, S. 273.

¹⁴² Lit. 50, S. 46.

¹⁴³ Lit. 27, S. 34.

¹⁴⁴ Lit. 28, S. 417, und Lit. 27, S. 101.

¹⁴⁵ Lit. 27, S. 94.

¹⁴⁶ Lit. 40, S. 19.

¹⁴⁷ Suite D-Dur für Orchester (BWV 1068).

¹⁴⁸ Lit. 15, S. 144.

¹⁴⁹ Lit. 38, II, S. 20.

¹⁵⁰ Lit. 38, II, S. 22; nach Lit. 41, S. 82, am 4. 1. 1864.

sind“ (BWV 383) wiederum eine Kantate zu Gehör gebracht: „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (BWV 8)¹⁵¹.

Am Palmsonntag, den 20. 3. 1864, dirigierte Brahms sein drittes Konzert im großen Redoutensaal: Bachs Weihnachts-Oratorium¹⁵². Dieses Werk war in Wien noch nie erklingen¹⁵³. Brahms führte es nicht ganz auf, sondern nur Teile¹⁵⁴ daraus. Da kurz zuvor unter seinem Konkurrenten Herbeck die Johannes-Passion glanzvoll dargeboten worden war, hatte Brahms einen schweren Stand. An Joachim schreibt er bereits im Januar 1864¹⁵⁵: „Ich habe am 23ten März das Weihnachts-Oratorium zu bringen, . . . Da nun Deine Frau ja jedenfalls mitkommt, so möchte ich wohl fragen, ob sie nicht Lust hätte, im Weihnachts-Oratorium den Solo-Alt zu singen? Ich will den 1ten, 2ten und 6ten Teil machen.“

Am 14. 3. 1864 teilt Brahms Breitkopf & Härtel mit¹⁵⁶: „Ich bin in diesen Tagen so beschäftigt mit Korrekturen und Arrangements des Weihnachts-Oratoriums, das ich am 20. aufführen soll, daß ich die Revision der Motette¹⁵⁷ fast unbesehen zurücksandte.“

Nach Kalbeck soll das Weihnachts-Oratorium bereits in den Vorverhandlungen um den Dirigentenposten eine Rolle gespielt haben. Brahms erkundigte sich schon vorher, ob dieses Werk bereits in Wien aufgeführt worden sei. Es war dort jedoch noch nicht erklingen.

In Fragen der Aufführungspraxis wandte sich Brahms bereits 1863 (?) an den Oldenburger Hofkapellmeister Albert Dietrich¹⁵⁸: „Ich möchte Dich sehr bitten, mir doch einiges dahin Schlagende mitzuteilen. Auf's Geratewohl, denn ich weiß eigentlich nichts zu fragen, habe aber doch enorme Scheu, gerade in Wien mein Talent in dieser Sache zu versuchen . . . Wie hast Du es im Besonderen zum Beispiel mit dem Weihnachtsoratorium von Bach gehalten? Das möchte ich wohl vornehmen. Hast Du es vollständig aufgeführt? An zwei Abenden? Nur einige Teile? Die zwei ersten erscheinen mir praktisch bei flüchtiger Durchsicht . . . und hörte ich gern Beliebiges über Instrumentation etc. NB. hättest Du etwa Letzteres mit oder ohne Orgel instrumentiert und könntest mir dies zur Ansicht und zum Studium mitteilen, so wäre mir's das Allerliebste. Wenn's auch nur zerstreute Blätter und Einzelnes ist, daß ich ein Prinzip, überhaupt die Art und Weise erkennen mag.“

Max Kalbeck fragte in späteren Jahren Dietrich¹⁵⁹: „Haben Sie Brahms den für seine Wiener Chormeisterstelle erbetenen Rat erteilt, und worin

¹⁵¹ Lit. 41, S. 82.

¹⁵² Lit. 15, S. 145.

¹⁵³ Lit. 38, II, S. 23.

¹⁵⁴ Lit. 22, S. 261.

¹⁵⁵ Lit. 9, S. 232.

¹⁵⁶ Lit. 8, S. 94.

¹⁵⁷ op. 29, Nr. 1.

¹⁵⁸ Lit. 44, S. 91 f.

¹⁵⁹ Fragebogen für Dietrich, Wien, 3. 1. 1901; mitgeteilt in Lit. 50, S. 236.

bestand dieser? Führte er das Weihnachts-Oratorium in Ihrer Bearbeitung auf, und nach welchem Prinzip haben Sie das Accompagnement Bachs aufgeführt?“ Darauf antwortete Dietrich: „Ja! Ob er aber das Weihn. in Wien aufgeführt, weiß ich nicht.“

Etwa am 5. 4. 1864 meldet Brahms seinem Freunde Joachim:¹⁶⁰ „Das Weihnachtsoratorium ging recht schön und hat mir große Freude gemacht.“

1864 traf Brahms mit Richard Wagner zusammen. Es war das erste und letzte Mal. Der mitanwesende Stiefsohn Standhartners berichtet¹⁶¹: „Die ganze Gesellschaft war bester Laune, und Wagner zeichnete den zwanzig Jahre jüngeren Kunstgenossen besonders aus. Er forderte Brahms sogleich auf zu musizieren, und dieser spielte zunächst einige Stücke von Seb. Bach, unter diesen die damals von ihm gern produzierte Orgel-Tokkata in F-Dur.“

Am 19. 11. 1865 spielte Brahms im überfüllten oberen Saale des Stadtkasinos zu Basel Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, zwei Tage darauf, am 21. 11., das gleiche Werk im Abonnementskonzert der „Allgemeinen Musikgesellschaft“ in Zürich.¹⁶²

Während einer Konzertreise mit Joachim wurden in Schaffhausen (24. 10. 1866), Winterthur (29. 10. 1866), Zürich (30. 10. 1866) und Aarau (1. 11. 1866) „Solostücke“ von Bach vorgetragen¹⁶³.

Am 17. 3. 1867 spielte Brahms in Wien eine G-Dur-Fantasie von Bach¹⁶⁴ (BWV 571 oder 572?) und am 7. 4. 1867 wieder einmal die Tokkata F-Dur¹⁶⁵.

Sehr aufschlußreich ist es, einmal die älteren Programme der Konzerte, die von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltet wurden, durchzusehen. In den 177 Konzerten der Jahre 1815–1859 wurde nicht ein einziges Bachsches Werk gespielt.¹⁶⁶ Erst danach erscheint der Name Bach in mehreren Programmen:

- | | |
|---------------|---|
| 27. 11. 1859, | Dirigent: J. Herbeck, u. a. Bach, Tokkata |
| 1. 12. 1861, | „ J. Herbeck, u. a. C. P. E. Bach, Symphonie in D |
| 11. 4. 1865, | „ J. Herbeck, Bach, Matthäus-Passion |
| 12. 11. 1865, | „ J. Herbeck, Bach, Kantate „Gottes Zeit“ |
| 24. 3. 1867, | „ J. Herbeck, Bach, Konzert für 2 Violinen und Orchester |
| 16. 4. 1867, | „ J. Herbeck, Bach, Credo und Benedictus aus der h-Moll-Messe |
| 7. 4. 1868, | „ J. Herbeck, Bach, Kyrie aus der h-Moll-Messe |

¹⁶⁰ Lit. 9, S. 236.

¹⁶¹ Lit. 40, S. 36f.

¹⁶² Lit. 40, S. 38.

¹⁶³ Lit. 40, S. 58.

¹⁶⁴ Lit. 38, II, S. 57.

¹⁶⁵ Lit. 38, II, S. 58.

¹⁶⁶ Lit. 43, S. 285 ff.

23. 3. 1869, Dirigent: J. Herbeck, Bach, Johannes-Passion
 6./7. 1. 1870, „ J. Herbeck, Bach, Adagio
 2. 2. 1871, „ J. Hellmesberger, Bach, Klavierkonzert d-Moll
 und Magnificat
 4. 4. 1871, „ J. Hellmesberger, Bach, Matthäus-Passion
 26. 11. 1871, „ A. Rubinstein, Bach, Kantate „Ein feste Burg“¹⁶⁷

Für die Jahre 1872–75 übernahm Brahms die Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde. Von nun an wurden den Wienern regelmäßig Bachsche Werke zu Gehör gebracht. Am 15. 11. 1872 spielte Brahms zur Einweihung der großen Orgel der Gesellschaft Bachs Tokkata d-Moll¹⁶⁸ (BWV 565). Außerdem erklang ein Orgelkonzert von Wilhelm Friedemann Bach. Kurz darauf, am 8. 12. 1872, spielte Brahms das Präludium und die Fuge Es-Dur für Orgel (BWV 552)¹⁶⁹. Die Osterkantate „Christ lag in Todes Banden“ (BWV 4), die er bereits in Detmold aufgeführt hatte, wurde am 23. 3. 1873 musiziert und vom Publikum sehr gelobt¹⁷⁰.

In dieser Zeit schwärmt Billroth gegenüber Lübke vom Dirigenten Brahms¹⁷¹: „Er bereitet Händels (Dettinger) Tedeum und Saul vor, zwei Bachsche Kantaten . . . Im letzten Konzert wagte Brahms eine noch nie aufgeführte Kantate von Bach nach einem Text von Luther („Christ lag in Todesbanden“). Es war verdammt herbe Musik, doch stellenweise von erhabener Wirkung. Die Wiener nahmen aus den Händen eines Dirigenten, den sie so achten, wie Brahms, auch das mit liebenswürdiger Empfänglichkeit an.“

Die Wiener Erstaufführung der Kantate „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (BWV 8) im vierten Gesellschaftskonzert am 6. 4. 1873¹⁷² war so erfolgreich, daß sie am 8. 4. wiederholt wurde¹⁷³. Am 9. 11. 1873 wurden, wie es heißt, „Chöre a capella“, unter anderem von Bach,¹⁷⁴ musiziert, am 7. 12. 1873 fanden die Erstaufführungen der Kantate „Nun ist das Heil“ (BWV 50) sowie des Chorals „Es ist genug“ (aus der Kantate BWV 60) statt.¹⁷⁵ Die Sinfonia aus Bachs Weihnachts-Oratorium ließ Brahms am 19. 4. 1874 spielen.¹⁷⁶

Wenn auch nicht immer alle Zuhörer mit seinen Programmen einverstanden waren, so konnte Brahms es doch wagen, einen systematischen Bach-Kultus zu treiben.¹⁷⁷ Am 10. 1. 1875 erklang die Pfingstkantate „O ewiges

¹⁶⁷ In der Bearbeitung von Robert Franz, nach Lit. 10, S. 72.

¹⁶⁸ Lit. 43, S. 304.

¹⁶⁹ Lit. 43, S. 304.

¹⁷⁰ Lit. 38, II, S. 132.

¹⁷¹ Lit. 41, S. 93.

¹⁷² Lit. 50, S. 50.

¹⁷³ Lit. 38, II, S. 134.

¹⁷⁴ Lit. 38, II, S. 144.

¹⁷⁵ Lit. 43, S. 305.

¹⁷⁶ Lit. 38, II, S. 151, und Lit. 43, S. 305.

¹⁷⁷ Lit. 41, S. 82.

Feuer“ (BWV 34)¹⁷⁸, am 28. 2. 1875 soll Brahms Bachs Präludium für Orgel Es-Dur (BWV 552/1) in einer Orchesterbearbeitung von Bernhard Scholz aufgeführt haben.¹⁷⁹

Bachs „Matthäus-Passion“ wurde nach Claus¹⁸⁰ zuerst am 27. 3. 1907 ungekürzt in Wien – „vielleicht überhaupt“ – aufgeführt. Die Wiener Singakademie unter F. Stegmayer führte die gekürzte Passion zum erstenmal am 15. 4. 1862 auf.¹⁸¹

Brahms benutzte für seine Wiener Aufführung der „Matthäus-Passion“ (vgl. S. 47) am Karfreitag (23. 3.) 1875¹⁸² offenbar sein Exemplar des Gesamtausgaben-Bandes 4 als Dirigierpartitur. Aus den zahlreichen Eintragungen geht hervor, daß auch er Kürzungen vornahm. Ausgelassen wurden folgende Nummern:

Erster Teil:

- 21. Choral „Erkenne mich, mein Hüter“
- 29. Aria „Gerne will ich mich bequemen“ (Basso)

Zweiter Teil:

- 41. Aria „Geduld, Geduld!“ (Tenor)
- 48. Choral „Bin ich gleich von dir gewichen“
- 50. Rezitativ „Und er warf die Silberlinge“
- 51. Aria „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Basso)
- 52. Rezitativ „Sie hielten aber einen Rat“
- 61. Aria „Können Tränen meiner Wangen“ (Alto)
- 65. Rezitativ „Ja! freilich will in uns“ (Basso)
- 66. Aria „Komm, süßes Kreuz“ (Basso)
- 75. Aria „Mache dich, mein Herze, rein“ (Basso) •

Vom etwas längeren zweiten Teil der Passion ließ Brahms neun Nummern aus, vom ersten Teil zwei. Dabei fällt auf, daß sämtliche Baß-Arien fortfielen. Sollte der Baß vielleicht kurz vor der Aufführung ausgefallen sein? Wer aber hat dann das Akkompagnato-Rezitativ Nr. 28 gesungen? Daß Brahms nur aus stilistischen Gründen sämtliche Baß-Arien ausgeklammert haben sollte, ist nicht gut vorstellbar. Schließlich war ja auch ein Baß-Solist als Christus-Sänger erforderlich. Möglicherweise wollte ihm Brahms aus inhaltlichen (Christus müßte sich dann selbst betrachten oder gar beweinen) oder aus technischen Gründen (Überlastung des Sängers) nicht auch noch die Arien aufbürden.

Den Choral Nr. 21 ließ er vielleicht deshalb aus, weil er mit Nr. 23 identisch ist. Wenn die Nummern 48–52 nicht musiziert wurden, so hatte dies

¹⁷⁸ Lit. 38, II, S. 156, und Lit. 43, S. 305.

¹⁷⁹ Lit. 38, II, S. 156 (erschieden bei Rieter-Biedermann für Vl. I, II/Vla., Vc. und Kb.).

¹⁸⁰ Lit. 10, S. 73.

¹⁸¹ Lit. 38, II, S. 3.

¹⁸² Lit. 43, S. 305; Lit. 22, S. 266; Lit. 38, II, S. 156; nach Lit. 29 fand die Aufführung am 28. 2. 1875 statt.

zur Folge, daß sich der Choral Nr. 53 tonartlich besser an die Aria Nr. 47 anschloß als der Choral Nr. 48.

Im Vorwort des betreffenden Gesamtausgaben-Bandes (4, S. XXII) streicht sich Brahms die Bemerkungen zu Chorälen und Rezitativen an. Alle Secco-Rezitative sollten nach Brahms' Einzeichnungen ohne Orgel-Continuo aufgeführt werden, alle Akkompagnato-Rezitative, Arien und Chöre mit Orgel, Doppelchöre mit zwei Orgeln. Nach der zentralen Stelle der Passion („Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied“, Nr. 71) ließ Brahms den folgenden Choral („Wenn ich einmal soll scheiden“) ohne Streicher, aber mit Orgelbegleitung vortragen.

An drei Stellen innerhalb von Rezitativen hatte Bach wohl nach Brahms' Geschmack die Continuo-Partie mit zu wenig Tönen bedacht. Hier fügte er einige wenige Töne ein:

Nr. 32 (T. 2/3)

Evangelist

Continuo

Ähnlich ergänzte er noch die Rezitative Nr. 42 (T. 18 im Baß ein „F“), Nr. 45 (T. 14 zweite Takthälfte: zwei Viertelnoten „E“). Darüber hinaus aber hat Brahms nichts geändert. In Nr. 46 fordert er allerdings im Continuo „staccato“ statt „pizzicato“.

Brahms soll – außer für die Probenarbeit – für die eigene Vorbereitung der von ihm dirigierten „Matthäus-Passion“ nicht weniger als drei Monate verwendet haben.¹⁸³

Nach Geiringer¹⁸⁴ fanden unter der Regie von Brahms innerhalb der Jahre 1872–75 achtzehn¹⁸⁵ Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Zwei Drittel der Programme waren älterer Musik gewidmet. Neun Werke von Bach waren darunter – unter anderem die abendfüllende „Matthäus-Passion“ – sowie fünf von Händel.

Schon Geiringer wies darauf hin¹⁸⁶, daß die von Brahms für seine Auführungen eingerichteten Noten in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt werden und wichtige Dokumente für die Auführungspraxis älterer Musik darstellen.

Auch nach Beendigung seiner Dirigierpflichtungen in Wien blieb Brahms der Gesellschaft der Musikfreunde verbunden. 1876 wurde er zum Ehrenmitglied ernannt.¹⁸⁷ Von 1881–97 war er Direktions-Mitglied.¹⁸⁸ Von

¹⁸³ Lit. 20, S. 128.

¹⁸⁴ Lit. 20, S. 125.

¹⁸⁵ Nach Lit. 14, S. 246, nur fünfzehn Konzerte.

¹⁸⁶ Lit. 20, S. 126.

¹⁸⁷ Lit. 43, S. 283.

¹⁸⁸ Lit. 43, S. 280.

den Konzerten dieser Zeit haben wir teilweise nur spärliche Nachricht: am 25. 10. 1878 fand ein Konzert mit Werken von Bach, Händel und Beethoven statt.¹⁸⁹ Für das Jahr 1881 wurde ein Konzert in Krefeld geplant. Am 23. 11. 1880 schreibt Brahms aus Wien an Rudolf von der Leyen¹⁹⁰: „... Schlagen Sie nur vor u. möglichst viel von meinen Collegen Beethoven oder Bach dazu, dann werde ich schon ja sagen und auch ein wenig mitjubeln!“

Im Krefelder Konzert am 25. 1. 1881 erklang unter anderem das Sanctus aus der h-Moll-Messe.¹⁹¹ Brahms scheint die h-Moll-Messe nie ganz aufgeführt zu haben. Am 1. April 1885 schreibt er an seinen Freund Billroth¹⁹²: „Es ist doch jammerschade, daß Du gestern abend nicht die Messe gehört hast. Einen solchen Eindruck von Größe und Erhabenheit hast Du noch nicht gehabt. Man sollte es Menschenwerk auch nicht zutrauen, so erheben und erschüttern zu können. Nun war die Aufführung in jeder Hinsicht eine hohe Freude.¹⁹³ Ich hatte einige Sorge – aber die Leute gingen eben von Anfang an gar hübsch auf den Leim, das heißt den berühmten Titel ‚Hohe Messe‘. Acht Tage vorher war ausverkauft; alle Welt studierte den Klavierauszug; kurz, der nötige Enthusiasmus war da. Und nun brauste und strömte es los, und die Leute tauchten unter und wurden nicht satt und nicht müde, unterzutauchen. Die Arien waren nur eine Erholung, eine ganz nötige kleine Abkühlung. Der eselhafte R. war der einzige, der’s darin übertrieb,¹⁹⁴ der einzige Schmutzfleck. Denn was ich sonst zu sagen hätte, sind Subtilitäten, die ich gern für mich behalte, wenn jemand die Sache nach außen so gut darstellt und so begeistert fertig bringt wie Richter. Für die unaussprechliche Empfindung nachher würdest Du Dein ganzes Abbazia¹⁹⁵ hingeben – welches aber jetzt zu genießen ich Dich nicht weiter hindern will.“

Billroth notierte sich zu diesem Brief: „Bachs H-Moll-Messe“.

Auf dem rheinischen Musikfest im Juni 18.. (?) dirigierte Brahms das Osanna aus der h-Moll-Messe.¹⁹⁶

In Meiningen ließ sich Brahms, wie es heißt¹⁹⁷, 1888 (?) „gerne unbekannte Stücke von Bach und Mozart vorspielen“.

¹⁸⁹ Lit. 38, II, S. 191.

¹⁹⁰ Lit. 36, S. 19f.

¹⁹¹ Lit. 36, S. 21.

¹⁹² Lit. 6, S. 374.

¹⁹³ Kalbeck, Lit. 30, S. 481, nimmt an, daß es die erste vollständige öffentliche Aufführung der h-Moll-Messe war, die Brahms gehört hat, und glaubt, daß gerade um diese Zeit der Einfluß Bachs auf ihn besonders stark war. Brahms arbeitete an seiner vierten Symphonie mit ihrer Passacaglia.

¹⁹⁴ R., „berühmter Sänger, mit einer herrlichen, wohlgeschulten Stimme, aber wenig feiner Musikalität und noch weniger Geist“ (Lit. 6, S. 374, Anm. 2).

¹⁹⁵ Billroth verbrachte im April 1885 die Osterwoche (mit Hanslick als Gast) in Abbazia (Adria-Küste).

¹⁹⁶ Lit. 26, S. 475.

¹⁹⁷ Lit. 20, S. 184.

Noch Jahre nach seinem Tode erinnerten sich die Wiener dankbar an seine Bemühungen um Bach. 1903 heißt es anläßlich einer Besprechung der bereits erwähnten Aufführung der Matthäus-Passion¹⁹⁸:

„... die guten Genien des Bach-Verständnisses und der Bach-Verehrung weilen nicht mehr unter uns: Johannes Brahms ist zu den Ewigen gegangen und Hans Richter meidet grollend die Stadt...“

Brahms als Bach-Spieler

Aus etlichen Urteilen¹⁹⁹ geht hervor, daß Brahms seinen Zeitgenossen als hervorragender Bach-Spieler galt, der auf diesem Gebiet alle anderen Pianisten übertraf. Seiner Schülerin Florence May spielte er im Anschluß an ihre Klavierstunden nach und nach das halbe „Wohltemperierte Klavier“ vor. Durch May sind wir ziemlich gut über seine Art des Klavierspiels unterrichtet.²⁰⁰ Das „Wohltemperierte Klavier“ schätzte Brahms offenbar besonders, wie aus seinen vielen Eintragungen hervorgeht und aus der Tatsache, daß er mehrere verschiedene Exemplare davon besaß. Bei seinem außerordentlich guten musikalischen Gedächtnis war es nicht verwunderlich, daß er das ganze Werk auswendig spielte.²⁰¹ Unter den verschiedenen Ausgaben Bachscher Werke bevorzugte und empfahl er gelegentlich die von Czerny. Florence May berichtet:²⁰² „Ich benutzte in Lichtenthal meine eigene, aus England mitgebrachte Bachausgabe, aber es fehlte der Fingersatz, und Brahms wünschte, ich solle mir die Czernische Ausgabe mit Fingersatz verschaffen und sie immer benutzen. Die übrigen Angaben darin sollte ich jedoch nicht annehmen.“

In einem Brief an Fritz Simrock vom 7. 9. 1883²⁰⁴ heißt es: „Ich brauche nicht zu sagen (oder zu bedauern), daß man freilich im allgemeinen jetzt viel Interesse für derlei Gekohle hat, daß man Bülow, Tausig-Lebert, Stark u. a. bewundert und keine Ahnung hat, was eine Bach-Ausgabe von Czerny für Respekt verdient.“

Über den Verlauf einer Klavierstunde bei Brahms berichtet Florence May²⁰⁵: „Ein guter Teil der Stunde wurde gewöhnlich Bach gewidmet; dem ‚Wohltemperierten Klavier‘ oder den ‚Englischen Suiten‘; und als meine Technik sich vervollkommnete, setzte Brahms mir allmählich ein immer weiteres Ziel und widmete dem Geiste der Musik, die ich studierte, immer mehr Zeit. Ich brauche kaum zu sagen, daß seine Phrasierung, wie er sie mich lehrte, möglichst breit war, und doch verlangte er zur selben Zeit genaue Aufmerksamkeit auf die kleinsten Einzelheiten. Diese behandelte er manch-

¹⁹⁸ Anton Krtsmáry in: Neue Musikalische Presse XII, Wien 1903, S. 150.

¹⁹⁹ Lit. 22, S. 254.

²⁰⁰ Lit. 38, S. 11 ff.

²⁰¹ Lit. 22, S. 119.

²⁰² Lit. 38, S. 11.

²⁰⁴ Lit. 4, III, S. 27.

²⁰⁵ Lit. 38, S. 12 ff.

mal als zarte Stickerei, welche den Kontur der Phrase ausfüllte und dekorierte, deren großen Zug nichts stören durfte. Licht und Schatten wandte er so an, daß sie auch dazu beitrugen.“

May fährt fort:²⁰⁶

„Ich hatte das Glück, seine Wiedergabe vieler der achtundvierzig Präludien und Fugen unter anderen Werken zu hören, und sein Spiel derselben, besonders das der Präludien, machte mir einen so starken Eindruck, daß ich ihn noch in Erinnerung habe. Seine Auffassung von Bach war nie konventionell und ganz unbeeinflußt von traditioneller Theorie. Er teilte sicher nicht die Meinung, die mancher hervorragende Anhänger gehabt hat, daß Bachs Musik in einfach dahinfließendem Stil gespielt werden müsse. In den Sätzen der Suiten liebte er Mannigfaltigkeit des Tons und Anschlags sowie eine gewisse Elastizität des Tempos. Seine Art, viele der Präludien und einige von den Fugen zu spielen, war eine Offenbarung herrlicher Dichtungen, und er führte sie nicht nur mit verschiedenen Schattierungen aus, sondern mit nachdrücklichem Kontrast der Tonwirkungen. Jede Note in Bachs Passagen und Figuren trug unter Brahms' Händen dazu bei, Melodie zu bilden, die von Gefühl irgendeiner Art belebt war. Es mochte tiefes Pathos sein oder leichte Munterkeit und Lustigkeit, impulsive Energie oder weiche und zarte Anmut; aber Gefühl (wohl von Sentimentalität zu unterscheiden) war immer da, Eintönigkeit niemals. ‚Ganz zart und ganz leise‘, erging seine häufige Mahnung an mich, während er an anderen Stellen die äußerste Heftigkeit verlangte. Wie liebte er die Bachschen Vorhalte: ‚Hier muß es klingen,‘ pflegte er zu sagen, auf die gebundene Note deutend, und er bestand darauf, daß ich, ohne die Vorbereitung forcieren zu dürfen, letztere so anschlage, daß sie die möglichst volle Wirkung der Dissonanz gab.“

Mit diesen Aussagen stimmen die Einzeichnungen in Brahms' Noten zum großen Teil überein. Mehrfach notiert er Fermaten bei Binnenschlüssen, manchmal dynamische Zeichen.

May berichtet weiter:²⁰⁷ „Von dem sogenannten ‚sauberen Spiel‘ wollte Brahms in der Tat bei Werken von Bach, Scarlatti oder Mozart nichts wissen. Sauberkeit und Gleichheit der Finger wurden zwar streng bis zur äußersten Genauigkeit und Vollkommenheit von ihm verlangt, aber bloß als Vorbereitung, nicht als Endziel. Mannigfaltiger und empfindungsvoller Ausdruck war ihm wie Lebensatem zur getreuen Wiedergabe eines jeden genialen Werkes nötig, und er zögerte nicht, sich aller Hilfsmittel zu bedienen, über die das moderne Klavier verfügt, einerlei, in welchem besonderen Jahrhundert der Komponist gelebt hatte oder welches die besonderen Vortrefflichkeiten oder Grenzen der damaligen Instrumente gewesen sein mochten. Was immer für Musik es aber war, die ich gerade studierte, nie erlaubte er einen ‚billigen Effekt‘. Einen zerlegten Akkord

²⁰⁶ Lit. 38, S. 15 f.

²⁰⁷ Lit. 38, S. 17.

gestattete er nur bei ausdrücklicher Vorschrift des Komponisten. „Kein *arpeggio*“, pflegte er unfehlbar zu sagen, wenn ich unbewußt der Gewohnheit oder der Versuchung nachgab, einen Akkord auf diese Weise zu mildern. Er legte großes Gewicht auf den bekannten Effekt zweier durch Bogen verbundener Noten, und ich weiß aus seiner mir gegenüber in diesem Punkte bewiesenen Beharrlichkeit, daß dieses Zeichen in seiner Musik eine spezielle Bedeutung hat.“

An anderer Stelle erzählt May:²⁰⁸ „Manchmal fand ich ihn am Klavier, einen offenen Band (oftmals Bach) auf dem Notenpult, welches auf dem geschlossenen Klavierdeckel stand, und er spielte leise oder studierte schweigend das Werk vor sich.“

Über Brahms' Klavierspiel berichtet auch Kalbeck²⁰⁹: der „geniale Vortrag“ der Bachschen Orgel-Tokkata (F-Dur, BWV 540/1) auf dem Klavier soll den Zuhörern besonders imponiert haben. Kalbeck bemerkt, Brahms habe dieses Werk mit seinen zehn Fingern besser herausgebracht „als andere mit Händen und Füßen“, wobei er dem Klavier einen „eigentümlich orgelmäßigen gleichen“ Klang entlockte. Brahms habe diese Tokkata „die himmlische Drehorgel“ genannt. Nach Aussage einer der Zuhörenden „ging alles klangvoll, mit großer Ökonomie der Steigerungen, aber auch breit ausgelegtem Ton bei den Hauptstellen vor sich.“ Die Tokkata, wie überhaupt alle Bachschen Orgel- und Klavierwerke, hätten Brahms auf der Höhe seiner virtuosens Meisterschaft gezeigt. L. A. Zellner²¹⁰ schrieb: „Um Brahms als Klavierspieler richtig zu würdigen, muß man sich auf seinen Standpunkt stellen. Er gehört nicht zu jenen, die ein Stück jahrelang üben, um es mit vollendeter Glätte und auf den äußersten Effekt zugespitzt hinzustellen. Er hat vielleicht keines der Stücke, die er spielte, so recht, wie man zu sagen pflegt, in den Fingern. Allein er hat sie alle im Kopfe. Er spielt Euch, wenn Ihr wollt, den ganzen Bach, den ganzen Beethoven, Schubert, Schumann daher. Und wenn dann hin und wieder eine Note danebengeht, oder eine Nuance minder prononciert, eine Passage minder glatt zum Vorschein kommt, was liegt daran? Spielt er doch nicht Klavier, um Klavier, sondern um den Komponisten zu spielen!“

„Oft spielte er stundenlang, besonders prachtvoll die Bachschen Orgelfugen“, berichtet eine Wienerin, die Brahms öfters in privater Gesellschaft erlebte.²¹¹

Mit Clara Schumann unterhält sich Brahms über ganz spezielle Fragen des Bach-Spiels. Am 20. August 1855 äußert er sich in einem Brief über die Handhabung der Verzierungen bei Bach:²¹²

„Mit den Verzierungen nehme ich's sehr genau. Die liederlichen Ausgaben jedoch zwingen oft, dem eigenen Geschmack zu folgen. Und nehme ich

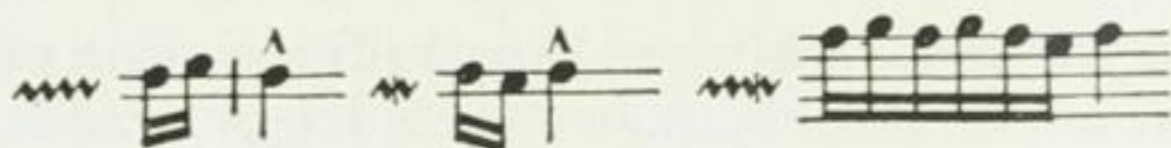
²⁰⁸ Lit. 38, S. 34.

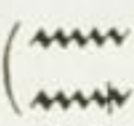

²⁰⁹ Lit. 27, S. 26f.

²¹⁰ Lit. 27, S. 27.

²¹¹ Lit. 27, S. 26f.

²¹² Lit. 9, S. 113f.



Längere Mordente () betrachte ich oft als getrillerte Noten, ich nehme die kleinen Noten nicht vor der Hauptnote, wie ichs' bei den einfachen tue ().

Überhaupt mache ich bei Bach Mordente und Triller und Läuferchen nicht als Verzierungen, nicht *leggiero* (oder nur, wo es besonders paßt), sondern meine, man solle die verzierte Note damit mehr heben, wie es bei den alten schwachen Klavieren wohl nötig war.“

Einige Zeit danach heißt es²¹³: (Sonntag, den 25. November 1855) „Liebe Clara, . . . Sie wissen, wir sprachen einmal darüber, ob man im Bach Nachschläge hinter Triller machen müsse; ich sagte Ihnen, das widerstrebe meinem Gefühl zu sehr. Jetzt will ich Ihnen ein Kapitel aus meinem Ph. Em. Bach abschreiben, das Sie bestimmen muß, da er jedenfalls der beste Lehrer sonderlich für seines Vaters Werke ist.“ Es folgen § 13 und 14 aus dem 2. Hauptstück, 3. Abteilung. „Überhaupt müssen wir den Bach gründlich zusammen lesen! . . .“

Was bewunderte Brahms an der Bachschen Musik am meisten? Zu dieser Frage hat er sich kaum einmal konkret geäußert, zumindest ist kaum etwas bekannt. Sein Freund Billroth hinterließ uns folgende „Notiz“²¹⁴ vom 19. November 1893 (Wien): „Sonntag vormittag bei Brahms. Ich wollte von ihm etwas über Melodienbildung hören, über Zeichen der ‚Schönheit‘ einer Melodie . . . Zu einer ähnlichen Analyse verwendete Brahms einige Sarabanden aus den französischen Suiten von Bach. Die Gliederung des Ganzen, das Aufsteigen der Melodie, Frage und Antwort. Die Schlüsse der einzelnen Perioden (Kadenzen). Die Gegenbewegung der Oberstimmen und des Basses zu – und voneinander: Hauptmoment für die schöne Wirkung – das Harmonische. Die Halbschlüsse und kühnen Wendungen der Kadenz zu einer Dissonanz, die in eine fernliegende Tonart führt. Die melodisch-harmonische Überraschung, die geschickte Umlagerung der Akkorde, um eine Dissonanz abzuschwächen. Das geschickte Zurückgehen in die ursprüngliche Tonart, weichere und herbere Klänge, ihre Verbindungen. Längere Schlußkadenzen. – In den zweiten Teilen: Einschiebungen längerer Kadenzen, längeres Verbleiben in den entfernteren Tonarten. Schöne Vorbereitungen zur Rückkehr in die ursprüngliche Tonart. Nun die Führung der Mittelstimmen, ihre Gruppierungen und Verhalten zu Baß und Sopran . . . Bei den Wiederholungen Veränderungen, die bei guten Komponisten immer Steigerungen und Verschönerungen sind . . .“. Anschließend soll Brahms geäußert haben: „Je mehr ein Kunstwerk verkauft, um so schmackhafter wird es.“

²¹³ Lit. 9, S. 122.

²¹⁴ Lit. 6, S. 475 f.

Verzeichnis der von Brahms gespielten oder dirigierten Werke
J. S. Bachs

(in Klammern dahinter Aufführungsdaten)

- BWV ? Fuge (1848 Hamburg)
- BWV 4 Kantate „Christ lag in Todes Banden“ (1858 Detmold / 23. 3. 1873 Wien)
- BWV 8 Kantate „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (4. 1. 1864 Wien / 6. 1. 1864 Wien / 6. 4. 1873 Wien)
- BWV 21 Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (1858 Detmold / 15. 11. 1863 Wien)
- BWV 34 Kantate „O ewiges Feuer“ (10. 1. 1875 Wien)
- BWV 50 Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ (7. 12. 1873 Wien)
- BWV 60 Choral „Es ist genug“ aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (7. 12. 1873 Wien)
- BWV 232 „Sanctus“ aus der h-Moll-Messe (25. 1. 1881 Krefeld)
„Osanna“ aus der h-Moll-Messe (Juni 18. .? Köln?)
- BWV 244 Matthäus-Passion (23. 3. 1875 Wien, nach Lit. 29 am 28. 2.)
- BWV 248 Weihnachts-Oratorium (Teile daraus) (20. 3. 1864 Wien, Erstaufführung)
Pastorale daraus (19. 4. 1874 Wien)
- BWV 383 „Mitten wir im Leben sind“, vierstimmige Choralbearbeitung (4. 1. 1864 Wien)
- BWV 540/1 Tokkata F-Dur (1855 Altona / 19. 11. 1862 Wien, Erstaufführung / 1864 vor Richard Wagner / 7. 4. 1867 Wien)
- BWV 552/1 Präludium Es-Dur (8. 12. 1872 Wien / 28. 2. 1875 Wien, für Orchester bearbeitet von Bernhard Scholz)
- BWV 565 Tokkata d-Moll (15. 11. 1872)
- BWV 571 oder 572 Fantasie G-Dur (17. 3. 1867 Wien)
- BWV 846–893 Wohltemperiertes Klavier (ca. 1859–61)
- BWV 903 Chromatische Fantasie (14. und 16. 11. 1855 Danzig / 27. 5. 1856 Köln / 14. 3. 1862 Oldenburg?)
Chromatische Fantasie und Fuge (6. 1. 1863 Wien / 19. 11. 1865 Basel / 21. 11. 1856 Zürich)
- BWV 944 Fuge a-Moll (29. 5. 1856 Bonn)
- BWV 988 Goldberg-Variationen (1865 Wien)
- BWV 1004 Chaconne aus der Partita d-Moll für Violine solo, mit Schumanns Klavierbegleitung (22. 11. 1856 Hamburg)
- BWV 1014–1019a Sonaten für Violine und Klavier (ca. 1857–58 Detmold / 28. 3. 1859 Hamburg)
- BWV 1016 Sonate E-Dur (20. 12. 1862 Wien)
- BWV 1061 Konzert für 2 Klaviere C-Dur (22. 1. 1862 Wien)
- BWV 1063 und 1064 Tripelkonzert d-Moll und C-Dur (1857? Hamburg? / ca. 1859–61 Detmold)
- BWV 1068 Orchestersuite D-Dur (1863–64 Wien)

Bach-Werke, aus denen Brahms sich Beispiele für seine handschriftliche Sammlung „Oktaven und Quinten“ notierte

Unter dem Titel *Sammlung interessanter Stellen aus alten Meistern* (Signatur A 132) bewahrt das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sieben Manuskript-Blätter (mit elf von Brahms beschriebenen Seiten) auf.²¹⁵ An den Kopf des ersten Blattes hat Brahms selbst den Titel „Oktaven und Quinten u. a.“ gesetzt. Diese nachgelassene Studie legt Zeugnis ab von seiner Gründlichkeit bei der Durchsicht von Kompositionen. Brahms hat hier unter anderem Beispiele für die verschiedensten Arten von Quint- und Oktavparallelen zusammengetragen, teilweise sogar gewertet. Mit „NB.“ unterstreicht er mehrfach, daß die meisten der von ihm aufgeführten Stellen entgegen dem Schein keine echten Parallelen sind. J. S. Bach ist mit vielen Beispielen vertreten, die wir im Rahmen dieses Aufsatzes unmöglich alle aufführen können. Dadelsen²¹⁶ schreibt: „Wie Brahms auch bei diesen Studien mit philologischer Gewissenhaftigkeit vorgeht, wie er sich über die Grundlagen seiner Kunst Rechenschaft abzugeben sucht und wie ihm dabei wieder das reine Sammeln, ja die statistische Aufstellung reizt, beweisen die Quintparallel-Studien aus dem Jahre 1856.“ Diese Sammlung muß jedoch auch noch nach 1856 weitergeführt worden sein, denn Brahms schrieb unter anderem aus BG, Bd. 36, ab. Er notierte sich Beispiele aus vierzehn Kantaten, der h-Moll-Messe, der Matthäus-Passion, dem Weihnachts-Oratorium, 3 Orgelfugen, dem Concerto II (BWV 593), 3 Choralvorspielen, dem Wohltemperierten Klavier und einer Tokkata.²¹⁷ In fast allen Fällen hat Brahms ziemlich genau angegeben, woher er die betreffende Stelle nahm: aus der BG und „Johann Sebastian Bachs Kompositionen für die Orgel“, kritisch-korrekte Ausgabe von Fr. C. Griepenkerl und F. Roitzsch, Leipzig, C. F. Peters.

Daß Brahms weitaus mehr Parallelen im Bachschen Werk festgestellt hat, geht aus zahlreichen Anstreichungen in seinem Exemplar der BG hervor. In „Oktaven und Quinten“ bedient er sich an mehreren Stellen bestimmter Stichworte oder Zeichen, die erklären, wodurch die üble Wirkung aufgehoben ist: „figuriert“, „verm. Quint“, „Pause“, „Abschnitt“. Zu dem Beispiel aus BWV 91 (BG 22/3, S. 25, T. 10, Viola und Continuo: „durch dieses Jammerthal“) notiert er: „NB! absichtlich Quinten“. Neben das Beispiel aus BWV 593 (BG 38) schreibt er: „NB. die Vorrede in der gr. Bach-Ausgabe . . . ungenügend!“

²¹⁵ Aus dem Nachlaß herausgegeben und erläutert von Heinrich Schenker, Universal-Edition, Wien (U. E. 10.508) 1933.

²¹⁶ Lit. II, S. 96.

²¹⁷ Die Beispiele stammen aus

- a) Werken, die Brahms selbst öffentlich gespielt oder dirigiert hat: BWV 8, 21, 232, 244, 248, 864
- b) Werken, von denen eine Aufführung nicht bezeugt ist: BWV 23, 25, 26, 27, 40, 57, 59, 64, 91, 103, 105, 175, 535, 546, 549, 593, 644, 683, 710, 916.

Werke J. S. Bachs, die Brahms besaß

Alle Nachlaß-Verzeichnisse weichen voneinander ab:

- a) Verzeichnis der Musikalien (Noten und Musikbücher), mitgeteilt von Alfred Orel in *Simrock-Jb.* III, Leipzig 1930/34, S. 19–47.
- b) Inventur und Schätzung der Musikalien im Nachlasse von J. Brahms, 1897 angelegt, bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
- c) Verzeichnis der von den Städtischen Sammlungen im Januar 1932 übernommenen Bücher und Musikalien aus dem Nachlasse von J. Brahms, bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Ein vollständiges Verzeichnis der Musikalien und Bücher, die Brahms zu verschiedenen Zeiten besaß oder kennenlernte, läßt sich nicht mehr aufstellen. Es ist bekannt, daß er sich zuweilen Bücher und Noten auslieh. Einige der Musikalien der Gesellschaft der Musikfreunde, die in keinem der Nachlaß-Verzeichnisse aufgeführt sind, enthalten den Besitzvermerk „J. Brahms“. Hieraus läßt sich entnehmen, daß Brahms mehr besaß, als die Verzeichnisse angeben. Umgekehrt aber sind in den Verzeichnissen etliche Titel aufgeführt, die im Katalog der Gesellschaft heute nicht mehr (oder an einer falschen Stelle) aufgeführt sind, so daß sie nicht eingesehen werden konnten. Aus seinem Briefwechsel sowie etlichen Korrekturen und Anmerkungen in seinen Musikalien geht hervor, daß Brahms mehrfach mit Bachschen Autographen in Berührung gekommen ist.

Am 18. 11. 1884 schreibt er an Heinrich von Herzogenberg²¹⁸: „Mit Leipziger Üppigkeit kann man nicht konkurrieren! 5000 Mark für die Manuskripte – da brauchen Sie keine Lizitation.“ Nach Kalbeck waren ihm Handschriften Bachscher Kantaten zum Kauf angeboten worden.

An anderer Stelle berichtet Kalbeck²¹⁹ aus dem Jahre 1892 (?): „Mandyzewski wurden die Manuskripte dreier Bach-Kantaten angeboten, und Brahms fühlte sich versucht, sie zu erwerben. Für das eine Autograph, (Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, die ihm besonders am Herzen lag) wollte er allenfalls 2000 Mark springen lassen. Aber auch das bereute und widerrief er schon am nächsten Tage.“ Er gab sein Geld lieber den Armen.

Am 25. 5. 1892 schreibt Brahms an Billroth:²²⁰ „Wegen der Bachschen Handschriften hatte ich schon eifrig geschrieben, doch wird es ein vergeblicher Versuch sein, sie für Wien zu erwerben. Hielte ich das für möglich, so würde mich die Sache ganz bedeutend aufregen!“

Als Kalbeck ihn am 3. 2. 1895 in Wien besuchte, berichtete Brahms:²²¹ „Wissen Sie, was sie mir für mein bißchen Fuchteln²²² Honorar gezahlt

²¹⁸ Lit. 5, II, S. 39f.

²¹⁹ Lit. 32, S. 273f.

²²⁰ Lit. 6, S. 466.

²²¹ Lit. 32, S. 387.

²²² Es handelte sich um ein Konzert in Leipzig, das Brahms dirigierte.

haben? Bare 2000 Mark. Ich hatte allenfalls auf eine Reiseentschädigung gerechnet. Aber das war in Leipzig noch nicht da. Dafür kaufe ich mir gleich die Bachsche Kantate, die jetzt bei der Witwe Spittas zu haben ist, es wäre denn, daß die reichen Leute Dumba und Müller zusammenschössen und das Autograph dem Archiv der Gesellschaft zum Präsent machten.²²³ Wenn sie knauserig sind, kaufe ich's, behalte es noch ein Weilchen, um mich daran zu freuen, und dann kriegt's das Archiv sowieso mit meinen übrigen Handschriften. Einige, z. B. das Blatt mit den Handschriften Beethovens und Schuberts, ist schon hinübergewandert.“

Im folgenden seien alle Handschriften und Drucke J. S. Bachscher Werke aufgeführt, die sich im Brahms-Nachlaß befinden oder ihm vermutlich einmal gehörten.

A. Handschriften I. aus dem Brahms-Nachlaß

(Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

1. Sign. *III. 25454* (nicht im Katalog der Gesellschaft d. Musikfr.) = BWV 50
Cantate (Doppel-Chor) „Nun ist das Heil und die Kraft“ von J. S. Bach, Partitur (offenbar eine Abschrift aus der Zeit Brahms'), 31 S., kein Besitzvermerk, jedoch Eintragungen von Brahms' Hand.
2. Sign. *SBQ 11500* (olim *VII 45327*) = BWV 944/2, Anh. 177/2, BWV 886/2, 951, 951a, 539/2
6 | FUGEN | VON SEB: BACH NEBST | 4. | SONATEN VON CH. FASCH
Titelseite der Bachhandschrift: VI. Fuge | per il Cembalo / del / Sign. Giov: Sebast Bach.
(mit Eintragungen von Brahms' Hand)
3. Sign. *XI 36271* = BWV 1020
Sonate für Violine (Flöte) und Cembalo
(Echtheit angezweifelt; C. P. E. Bach?)
Abschrift in Stimmen
Provenienz = Brahms
4. Sign. *XI 42466* = aus BWV 1079
Andante f. Flöte, Violine, bez. Baß aus dem „Musikalischen Opfer“. Samt Aussetzung des Continuo v. Kirnberger
(mit Anmerkungen von Brahms; Angaben laut Katalog der Gesellschaft der Musikfreunde; im Archiv nicht zu finden; Druck? vgl. B. I. 28, S. 55)

²²³ Der Ankauf des Autographs ist unterblieben.

II. ehemals in Brahms' Besitz

1. BWV 130
Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Tenor-Stimme)
2. BWV 255, 256, 267, 269, 280, 291, 302, 308, 311, 318, 322, 334, 342, 352, 363, 382, 385, 386, 429, 431
Vierstimmige Choralgesänge von J. S. Bach, Originalausgabe des 1. Teils von C. P. E. Bach (1765)²²⁴
Auf dem Titel soll sich Brahms' Autogramm und das Datum 1855 befunden haben, am Schluß ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis in Brahms' Handschrift.
3. BWV ?
Elf Choralvorspiele von J. S. Bach, 3 alte Hefte²²⁵. „Das eine, mit Brahms' Autogramm in Bleistift, vielleicht von seinem Vater oder Bruder; die beiden anderen sind früh veröffentlichte Ausgaben.“ (May)
4. BWV 1080
„Die Kunst der Fuge“²²⁶
May berichtet: „Es existiert auch ein sehr schön (nicht von Brahms) geschriebenes Manuskript von J. S. Bachs ‚Kunst der Fuge‘, das ein oder zwei kleine Bleistiftkorrekturen in Brahms' Handschrift enthält. Auf dem Titelblatt steht auch in Bleistift ‚Joh. Brahms, Nov. 1855, Hamburg“.

B. Drucke

I. aus dem Brahms-Nachlaß

(Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)

1. Sign. III 25419 = BWV 4
Cantate am Osterfeste „Christ lag in Todesbanden“
Haupttitelblatt fehlt; es handelt sich um eine Einzelausgabe aus BG 1, S. 97–124. Sehr viele Einzeichnungen Brahms'. Kein Nachlaß-Stempel, aber eindeutig von Brahms, dessen Name auch vorn eingetragen ist (vgl. S. 24)
2. Sign. III 36482 = BWV 17
Cantate „Wer Dank opfert“
Klavierauszug mit unterlegter Orgelstimme, Leipzig, Rieter und Biedermann. Nachlaß-Stempel
(Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
3. Sign. III 36481 = BWV 25
Cantate „Es ist nichts Gesundes“
Klavierauszug mit unterlegter Orgelstimme, Leipzig, Rieter und Biedermann. Nachlaß-Stempel

²²⁴ Nach Lit. 38, I, S. 184, im Besitz von Florence May.²²⁵ Nach Lit. 38, II, S. 306, im Besitz von Florence May.²²⁶ Nach Lit. 38, I, S. 184, im Besitz von Florence May.

(Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)

4. Sign. *Q 11720* (olim *VII 49687*) = BWV 549
Praeludium et Fuga c-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 5, hrsg. v. F.K. Griepenkerl u. F. Roitzsch, Leipzig und Berlin
Anmerkung über der Fuga: „21. März .867“ (Brahms' Handschrift)
5. Sign. *Q 11740* (olim *VII 49686*) = BWV 551
Praeludium et Fuga a-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. III, Nr. 9
keine Anmerkungen Brahms'
6. Sign. *Q 11721* (olim *VII 49684*) = BWV 562
Fantasia c-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 12
keine Anmerkungen Brahms'
7. Sign. *Q 11722* (olim *VII 49690*) = BWV 569
Praeludium a-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 13
keine Anmerkungen Brahms'
8. Sign. *Q 11723* (olim *VII 49683*) = BWV 572
Fantasia G-Dur f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 11
keine Anmerkungen Brahms'
9. Sign. *Q 11741* (olim *VII 49694*) = BWV 574
Fuga c-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 6
Drei Einsätze durch Brahms markiert
10. Sign. *Q 11724* (olim *VII 49691*) = BWV 575
Fuga c-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 9
keine Anmerkungen Brahms'
11. Sign. *Q 11725* (olim *VII 49692*) = BWV 578
Fuga g-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 7
keine Anmerkungen Brahms'
12. Sign. *Q 11726* (olim *VII 49693*) = BWV 579
Fuga h-moll f. Orgel über ein Thema von Corelli
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 8
keine Anmerkungen Brahms'
13. Sign. *Q 11727* (olim *VII 49682*) = BWV 583
Trio d-moll f. Orgel
Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 14
keine Anmerkungen Brahms'

14. Sign. *Q 11728* (olim *VII 49685*) = BWV 588
 Canzone d-moll f. Orgel
 Einzelausgabe aus Peters Orgelwerke, Bd. IV, Nr. 10
 keine Anmerkungen Brahms'
15. Sign. *Q 11753* (olim *VII 34354*) = BWV 596
 CONCERT | für | die Orgel | mit zwei Manualen und dem Pedale |
 WILHELM FRIEDEMANN BACH. | Erste Ausgabe, | nach dem
 Autographum von J. S. Bach, dem Vater des Componisten | durch |
 FRIEDR. KONR. GRIEPENKERL. | No 2934.
 Leipzig im Bureau de Musique von C. F. Peters.
 (Vorwort datiert: September 1844)
 Außer dem Rundstempel der Gesellschaft und dem Nachlaßstempel
 sowie der alten Signatur unten links mit Tinte: „Brahms“. Von anderer
 Hand: „Ist von Vivaldi“.²²⁷
16. Sign. *Q 10779* (olim *VII 834*), zusammengebunden mit dem unter 17.
 aufgeführten Bande = BWV 808 und 811
 GRANDES SUITES | dites Suites Angloises | pour le | Clavecin |
 composées | PAR, | J. SEB. Bach. | No 3 | A LEIPZIG, | chez Hoff-
 meister & Kühnel (Bureau de Musique.)
 (Pl. Nr. 412 = BWV 808)
 ... No. II (Pl. Nr. 1009 = BWV 811)
17. Sign. *Q 10779* (olim *VII 834*), zusammengebunden mit dem unter 16.
 aufgeführten Bande = BWV 806, 807, 809, 810
 Grandes Suites | dites Suites angloises | pour le | CLAVECIN | compo-
 sées | par / J. SEB. BACH. / No = 5 | Berlin chez T. Trautwein.
 (rechts unten Besitzvermerk mit Blei: „J. Brahms“)
 Nr. 5 (= 1), Pl. Nr. 350 (= BWV 806)
 Nr. ? (= 2), Pl. Nr. 246 (= BWV 807)²²⁸
 Nr. ? (= 4), Pl. Nr. 247 (= BWV 809)
 Nr. ? (= 5), Pl. Nr. 353 (= BWV 810)
18. Sign. *VII 834* = BWV 806-811
 COMPOSITION | pour le | Piano-Forte | sans et avec accompane-
 ment | Par | JEAN SEBASTIEN BACH. | Edition nouvelle, soigneuse-
 ment revue, corrigée, | métronomisée et doigtée; enrichée de notes sur
 l'exécution | et accompagnée d'une préface. | par | FRÉD. CONR.
 GRIEPENKERL, | ... No 2838. | -2783. | -2983. | -2984. LEIPZIG, |
 au Bureau de Musique des C. F. Peters. | Oeuvres complètes liv. 8
19. Sign. *Q 10832* (olim *VII 45366*) = BWV 829
 Clavier Übung | bestehend in | Praeludien, Allemanden, Couranten,
 Sarabanden, Giguen, | Menuetten, und anderen Galanterien; | Denen

²²⁷ Diese Komposition nach dem Concerto grosso III, Nr. 11, von Vivaldi ist bis zum Jahre 1911 für ein Orgelkonzert von Wilhelm Friedemann Bach gehalten worden.

²²⁸ Die Nummern unausgefüllt.

Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt | von | Johann Sebastian Bach | Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeister und | Directore Chori Musici Lipsiensis. | Partita V | In Verlegung des Autoris | 1730

= Originalausgabe (unter dem Titel mit Tinte: „Joh. Brahms / Nov. 1855“)

20. Sign. 8802 = BWV 846–893
Das Wohltemperierte Clavier | 48 Präludien und Fugen | ... von J. S. Bach | 1tes Heft | No. 422.23.24 und 25. | Prag bei Marco Berra (4 Hefte, 92 Bll., wenig Einzeichnungen: dynamische Zeichen, Bögen, Taktzahlen; vermutlich von Brahms' Hand) Kein Nachlaßstempel, wahrscheinlich aber doch aus seinem Besitz.
21. Sign. VII 8802 (nicht zu verwechseln mit 20) = BWV 846–893
Das wohltemperierte Klavier | Neue verbesserte Ausgabe, | Leipzig Breitkopf & Härtel (Pl. Nr. 8225.26.)
(Besitzvermerk mit Blei: „J. Brahms“, sehr viele Eintragungen Brahms')
22. Sign. Q 10874 (olim VII 45364) = BWV 846–893
Le Clavecin bien tempéré | ou | 48 Préludes et Fuges | dans tous les Tons | majeurs et mineurs | pour le Clavecin ou Pianoforte | composées par J. Seb. Bach. | 1ere Partie. |
Hambourg, chez Jean Aug. Boehme, | Berlin, chez J. J. Riefenstahl, Spandauerstr. No 9 | Vienne, chez Anton Diabelli u. Co
Vor dem Haupttitel (links gegenüber) eine Abbildung Bachs. Vorwort datiert: Berlin d. 15 ten September 1838 | A. B. Marx
(Es handelt sich – entgegen dem Titel – nicht nur um den ersten Teil. Der zweite Teil ist dem ersten vorgebunden.)
23. Sign. VII 33126 = BWV 870–893
48 Préludes et Fugues | dans tous les Tons majeurs et mineurs | Pour Clavecin ou Pianoforte | composées | par | J. Seb. Bach | 2ere Partie à Leipsic | Chez Breitkopf & Härtel (2900)
(kein Besitzvermerk)
24. Sign. Q 13999 (olim VII 23439) = BWV 898
PRAELUDIUM und FUGE | über den Namen | BACH | für das Pianoforte oder die Orgel | von | JOH. SEB. BACH. | Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. (Pl. Nr. 3539)
keine Anmerkungen Brahms'
25. Sign. VII 36080 = BWV 998?
Joh. Seb. Bach. | Präludium, Fuge und Allegro, herausgeg. von Carl Tausig | Berlin, T. Trautwein'sche Buch- und Musik-Handlung
keine Anmerkungen Brahms'
26. Sign. IX 24584 = BWV 1041
Premier Concerto en La mineur pour le Violon avec accomp. de

- deux Violons, Viola et Basse. Rieter-Biedermann (David) Klavierauszug und Solo-Stimme
(Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
27. Sign. *Q 11736* (olim *VII 41877*) = BWV 1079
Musikalisches Opfer. Neue Ausgabe mit einer Vorrede über die Entstehung dieses Werks. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (Pl. Nr. 5153)
Auf dem Umschlag dieser 1831 erschienenen Ausgabe notierte Brahms: „Brahms 1855“
28. Sign. *XI 42466* = aus BWV 1079
Andante für Flöte, Violine, bez. Baß aus dem „Musikalischen Opfer“ samt Aussetzung des Continuo von Kirnberger
(Handschrift? vgl. A. I. 4, S. 50)
29. Sign. *Q 11737* (olim *VII 33347*) = BWV 269, 342 (2x), 153/1, 86/6, 267, 17/7, 281, nicht Bach, nicht Bach, 38/1, nicht Bach. Außerdem zu jedem der 12 Stücke eine Bearbeitung Voglers
Zwölf | Choräle | von SEBASTIAN BACH, umgearbeitet von | Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber. | Nebst 1 Bogen Text. Leipzig, bei C. F. Peters (Bureau de Musique)
Auf dem Titelblatt unten links mit Blei Besitzvermerk: „Johs Brahms“
30. Sign. *V 36464* = Bearbeitungen von BWV 453, 457, 470, 479, 480, 484, 487, 498, 504 (oder 505)
Neun geistliche Lieder von Joh. Seb. Bach. Für vierstimmigen Chor eingerichtet von F. Wüllner, Heft I, Breitkopf & Härtel (16774)
(Laut Katalog besaß Brahms 4 Hefte)
Es handelt sich dabei um eine Auswahl von geistlichen Liedern aus Schemellis Gesangbuch.
keine Anmerkungen Brahms'
31. Sign. *VII 47731* = BWV ?
J. S. Bach, Compositions pour Piano seul (Czerny, Griepenkerl, Roitzsch)
Inhalt: Präludien, Fugen, Suiten
C. F. Peters, Leipzig (4518/214)
(Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
32. Sign. *VII 47732* = BWV 818, 818a, 819, 819a, 901, 902/1, 902/2, 902a, 964-966, 968, 951, 951a, 996, 998
J. S. Bach, Compositions pour le Clavecin seul. Edition nouvelle, revue et corrigée . . . par Czerny, Griepenkerl et Roitzsch. Oeuvres de Bach, Série I Cah. 3, Leipzig und Berlin, C. F. Peters (4518)
Inhalt: Sonaten, Fugen, Präludien, Fughetten, Suiten
(Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
33. Sign. *VII 47733* = BWV 830/1-7, 903, 904, 907, 908, 911, 913, 914/3, 944, 992
J. S. Bach, Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagne-

- ment. Edition nouvelle . . . (Fréd. Griepenkerl), Oeuvres Completttes Liv. 4, Leipzig, C. F. Peters (2696)
 Inhalt: Fantasien, Toccaten, Fugen, Fughetten, Präludien, Capricci, Duette
 (Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
34. Sign. *VII 834* = BWV 806
 Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagnement par Jean Sebastien Bach. Edition nouvelle, soigneusement cerné, corrigée, métronomisée et doigtée; enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par Fréd. Conr. Griepenkerl, . . . C. F. Peters, Leipzig, Œuvres complettes Liv. 8 (2838)
 Grandes Suites | dites Suites angloises | pour le CLAVECIN | composées | par | J. SEB. BACH. | No = 5 | Berlin chez T. Trautwein . . .
 rechts unten über Eck geschrieben mit Blei: „J. Brahms“
 Nicht im Katalog verzeichnet. Rundstempel der Gesellschaft, Nachlaßstempel.
35. Sign. *Q 10816* (olim *VII 27946*) = BWV 561, 563, 571, 576, 577, 585, 586, 587, 591, 598, 702, 714, 715, 726, 739, 741, 744, 745, 751, 755, 761, 1027a
 J. S. Bach, Orgelwerke, Edition Peters No. 2067, F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch, Leipzig, Peters (6421) Bd. IX
 (unvollständig; Seiten 58ff. fehlen)
 keine Anmerkungen Brahms'
36. BWV 65
 J. S. Bach, Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“, bearbeitet von Robert Franz (1877)
 (nicht im Katalog und nicht im Archiv; unter der Sign. III 33340 findet sich dort allerdings eine handschr. Partitur dieser Kantate nebst Chorstimmen. Diese Partitur enthält keinen Besitzvermerk Brahms')
37. BWV ?
 Saint-Saëns, Cam.: 6 Fragmente von Bach für Pianoforte gesetzt.
 Unter der Sign. VII 28946 und VII 42007 finden sich „6 Fragmente aus den Kirchen-Kantaten und Violinsonaten, übertragen von Camille Saint-Saëns, 2händig“: No. 4 = Gavotte aus der 2. Violin-Sonate. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. 2690. Kein Besitzvermerk Brahms'.
38. Sign. *III 25110* = BWV 67
 J. S. Bach, Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“, Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann (879), Klavierauszug
 (Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
39. Sign. *III 2479* = BWV 225–229, Anh. 162
 MOTETTEN | von | Johann Sebastian Bach | PARTITUR | Neue Ausgabe | Leipzig, bei Breitkopf & Härtel | 8700.–5. | Pl. Nr. 8704

(Nr. 1 = BWV 225, Nr. 2 = BWV 228, Nr. 3 = BWV Anh. 162, Nr. 4 = BWV 229, Nr. 5 = BWV 227, Nr. 6 = BWV 226)

40. Sign. I 25249 = BWV 243
J. S. Bach, Magnificat, Klavierauszug
(Angaben laut Katalog; im Archiv nicht zu finden)
41. BWV ?
J. S. Bach, Choralvorspiele, für Pianoforte gesetzt von Carl Tausig
(unter der Sign. VII 28942 findet sich zwar ein Exemplar dieser Ausgabe, trägt jedoch keinen Besitzvermerk)
42. Sign. VII 36081 = BWV 538?
Toccat und Fuge (D-moll) für die Orgel von J. S. Bach | für das Clavier zum Concertvortrag frei bearbeitet von Carl Tausig, Berlin, C. F. Peters, Bureau de Musique (338)
keine Anmerkungen Brahms'

II. ehemals in Brahms' Besitz

1. Elf Choralvorspiele (Siehe unter A, II, 3)
2. BWV 829
Partita V (Siehe unter B, I, 19)
Das Exemplar der Partita V im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien ist eine Stiftung von Brahms (s. S. 455, Nr. 60, im Fachkatalog der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892). Ein zweites Exemplar aus Brahms' Besitz kam wohl als Geschenk an Otto Jahn (Nr. 991 im Katalog seiner musikalischen Bibliothek, Bonn 1869)²²⁹. Kalbeck berichtet²³⁰: „Prof. Otto Jahn entlieh im April 1856 von ihm (Br.) Originalausgaben von Reinhard Keiser, Philipp Emanuel und J. S. Bach. Sie wurden ihm offenbar nicht zurückgegeben.“ Kalbeck hält es nicht für unwahrscheinlich, daß Brahms deswegen mit dem berühmten Mozart-Biographen „gründlich auseinanderkam“.
3. BWV 244
Im Katalog Nr. 36 „Musik – Geschichte und Theorie – Praktische Musik“ der M. Lengfeld'schen Buchhandlung (Köln, Vorwort datiert 1929) ist unter der Nr. 1588 folgende Ausgabe zum Kauf angeboten worden:
„Bach (Johann Sebastian): Große Passionsmusik nach dem Evangelium Mattaei ... Partitur ... Berlin 1830. In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Nr. 1570) ...
Auf dem Titelblatt sind die eigenhänd. Namenszüge ‚J. Brahms 1855‘ und ‚G. Marxsen 1858‘ vermerkt; offenbar war die Partitur ein Geschenk des jungen Brahms an seinen Hamburger Lehrer.“

²²⁹ Vgl. Georg Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Bachs*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 95, Anm. 40.

²³⁰ Lit. 26, S. 259.

Werke von Söhnen J. S. Bachs im Brahms-Nachlaß

1. Bach, Christian: Sonate F-Dur für Klavier (alte Abschrift)
2. Bach, Friedemann: Kyrie und Gloria (Handschrift)
3. Bach, Friedemann: Ricercata d-moll (Handschrift)
4. Bach, Carl Philipp Emanuel: Heilig für 2 Chöre, Hamburg 1779
5. Bach, Carl Philipp Emanuel: Neue Melodien zum Hamburger Gesangbuch, Hamburg 1784
6. Bach, Carl Philipp Emanuel: Sturm's geistliche Gesänge, Hamburg 1780

Choralsammlungen im Brahms-Nachlaß²³¹

Brahms besaß mindestens 22 Choralsammlungen. Durch einige dieser Sammlungen könnte er Melodien kennengelernt haben, die auch J. S. Bach verwendet hat.

Auswahl von musiktheoretischen und theologischen Schriften aus dem Brahms-Nachlaß

(nach Lit. 24, 37, 42, 43, dem Katalog des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde Wien sowie folgenden Nachlaß-Verzeichnissen:

- a) Inventur und Schätzung der Musikalien im Nachlasse von J. Brahms, 1897 angelegt; bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
 - b) Verzeichnis der von den Städtischen Sammlungen im Januar 1932 übernommenen Bücher und Musikalien aus dem Nachlasse von J. Brahms; bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)
1. Adlung, J.: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758
 2. Albrechtsberger, J. G.: Schriften über den Generalbaß etc., 3 Bde., 2. Aufl., Wien
 3. Albrechtsberger, J. G.: Gründliche Anweisung zur Komposition, Leipzig
 4. Dommer, A. v.: Musikalisches Lexikon, Heidelberg 1865
 5. Dommer, A. v.: Elemente der Musik, Leipzig 1862
 6. Dommer, A. v.: Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., Leipzig 1878 (Dommers Werke schätzte Brahms besonders)
 7. Forkel, J. N.: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802
 8. Fux, J. J.: Gradus ad Parnassum, Leipzig 1742 (übersetzt von L. Mizler)
 9. Gerber, E. L.: Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bde., Leipzig 1790
 10. Grädener, C. G. P.: Replik auf die „Vertheidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn Carl G. P. Grädener von Georg Armbrust“, Hamburg 1856
 11. Hauptmann, M.: Erläuterungen zu J. S. Bach's Kunst der Fuge, Leipzig

²³¹ Siehe hierzu auch: S. Helms, *J. Brahms und das deutsche Kirchenlied*, in: *Der Kirchenmusiker*, 21. Jg., 2. Heft, März/April 1970, S. 39f.

12. Hiller, J. A.: Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange, Leipzig 1809
13. Hiller, J. A.: Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange, Leipzig 1780
14. Kellner, D.: Treulicher Unterricht im General-Baß, 3. Aufl., Hamburg 1743 (dieses Werk erwarb Brahms bereits mit fünfzehn Jahren)
15. Kirnberger, J. Ph.: Die Kunst des reinen Satzes, 2. und 3. Abt., Berlin und Königsberg 1777 und 1779
16. Kirnberger, J. Ph.: Gedanken über die verschiedenen Lehrarten, Wien 1793
17. Kirnberger, J. Ph.: Gedanken über die verschiedenen Lehrarten, zusammen mit: Grundsätze des General-Basses, Wien o. J.
18. Kirnberger, J. Ph.: Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie, Wien 1793
19. Marpurg, F. W.: Abhandlung von der Fuge, neu bearbeitet mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von S. Sechter, Wien o. J.
20. Marpurg, F. W.: Handbuch bei dem Generalbaß, Berlin 1755
21. Marpurg, F. W.: Handbuch bei dem Generalbaß, Berlin 1755, angebunden: Nichelmann, C.: Die Melodie, Danzig 1755
22. Marpurg, F. W.: Versuch über die musikalische Temperatur, Breslau 1776
23. Marpurg, F. W.: Historisch-Kritische Beyträge, 3 Bde., Berlin 1754 ff.
24. Marpurg, F. W.: Schriften von 1755 und 1776 (?)
25. Marpurg, F. W.: Anleitung zur Singcomposition, Berlin 1758
26. Marpurg, F. W.: Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755
27. Marpurg, F. W.: Zweiter Versuch in figurirten Chorälen und Fugen, Berlin und Amsterdam (1793)
28. Mattheson, J.: Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739
29. Mattheson, J.: Kern Melodischer Wißenschafft, Hamburg 1737
30. Mattheson, J.: Kleine General-Baß-Schule, Hamburg 1735
31. Mattheson, J.: Exemplarische Organisten-Probe, Hamburg 1719
32. Mattheson, J.: 7 Fugen aus: Die wol-klingende Finger-Sprache, Leipzig, Hofmeister o. J.
33. Pohl, K. F.: Die Gesellschaft der Musikfreunde, Wien 1871
34. Riepel, J.: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, 2. Aufl., Regensburg 1754
35. Scheibe, J. A.: Critischer Musikus, Leipzig 1745
36. Spitta, Ph.: Johann Sebastian Bach, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1880
37. Spitta, Ph.: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894
38. Spitta, Ph.: Ueber die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler, Berlin 1884
39. Walther, J. G.: Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732
40. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1894
41. Luthers Schriften (in Original- und späteren Ausgaben)
42. Zahlreiche theologische Abhandlungen
43. Briefe in Originalhandschrift von:
Bach, A. W., Bach, C. P. E., Bach, El., Bach, O.
44. Briefwechsel Spitta-Brahms

Bach-Handschriften (Autographe?),
die Brahms gesehen hat

Brahms besuchte nicht nur Bibliotheken in Berlin, Hamburg, Wien, Einsiedeln und andernorts, sondern nahm auch jede Gelegenheit wahr, Privatsammlungen kennenzulernen. Unter der Signatur *A 130* findet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien die aus seinem Nachlaß stammende und von ihm angelegte handschriftliche Sammlung „*Abschriften hervorragender Meisterstücke des 16.–18. Jahrhunderts zu Studienzwecken*“. Diese Sammlung umfaßt 46 lose Blätter²³². Auf Blatt 17 notierte sich Brahms den Bach-Choral „Es ist genug“, auf Blatt 41 „Bach Prél., quasi Fant.“ sowie auf Blatt 42 zwei Fugen Bachs. Unter der zweiten notierte Brahms folgenden sehr interessanten Hinweis: „Nach Bachschen Autographen. (Hauser in München)“.

a) Choral: „Es ist genug“ (= Schlußchoral der Kantate BWV 60)
Nach Lit. 43 wurde dieser Choral am 7. 12. 1873 in Wien unter Brahms' Leitung gesungen. Band 12/2 der BG, in der sich dieser Choral findet, war also längst erschienen. Vermutlich hat sich aber Brahms den Choral schon in frühen Jahren abgeschrieben, weil er ihm bemerkenswert erschien. Welche Quelle ihm als Vorlage diente, ist unbekannt. Zunächst einmal schrieb er seine Vorlage genau ab. Anschließend durchstrich er von den zehn Fermaten sechs mit Blei. In den Takten 6, 11, 19 und am Schluß ließ er sie stehen. Sodann trug er verschiedene dynamische Zeichen ein. Takt 1 sollte *mf* gesungen werden, T. 2–6 zur Fermate *f*. Nach der Fermate *p*, T. 10–11 $\leftarrow f \rightarrow$; danach wieder *p* und *dolce*, zum Schluß *pp*. Ob er den Choral mit diesen starken dynamischen Differenzierungen aufgeführt hat, läßt sich nicht belegen. Wenn ja, so ist es vermutlich eine Ausnahme gewesen. Nirgends sonst hat er in Bachs Werke derartig viel dynamische Zeichen eingetragen.

b) „Bach. Prél., quasi Fant.“ (= BWV 572/2)
Zwar hat Brahms auf Blatt 41 nicht den Namen Hauser notiert, doch möglicherweise auch dieses Werk bei ihm gesehen und abgeschrieben. Von den 185 Takten, die es in der BG (Bd. 38, S. 75) ausmacht, notierte sich Brahms 156 Takte, und zwar unvollständig. Im Vorwort des BG-Bandes wird erwähnt, daß dieses Stück dreifach in der Sammlung Hauser vorlag.

c) Zwei Fugen J. S. Bachs (BWV 901 und 902)
Auf der ersten Seite von Blatt 42 notierte sich Brahms eine 60 Takte lange „Fuga“. Hierbei handelt es sich um BWV 902. Die rechte Hand ist zunächst – höchstwahrscheinlich ebenso wie in der Vorlage – im Sopranschlüssel notiert, ab Takt 24 aber im Violinschlüssel. Die zweite Seite des Blattes enthält BWV 901. Selbst wenn Brahms kein Autograph vorgelegen haben sollte, so dürfte er auf jeden Fall aus einer alten Quelle abgeschrieben haben. Da er in allen nachweisbaren Fällen Vorlagen sehr genau abschrieb

²³² Beiliegend ein Verzeichnis der Abschriften, zusammengestellt von Edith Kern.

und zitierte, besteht jedoch gar kein Anlaß, die Richtigkeit seiner Angabe („Nach Bachschen Autographen. (Hauser in München)“) zu bezweifeln. Außerdem stimmen die beiden Abschriften – abgesehen von einigen Auslassungen – genau mit den im Band 36 der BG wiedergegebenen Fassungen überein, die ihrerseits auf denselben Hauserschen Handschriften²³³ fußen, die auch die BG noch für autograph hielt. Wenn Brahms das Autograph bei Hauser in München gesehen hat, so dürfte das zwischen 1860 und 1865 gewesen sein. Danach lebte Hauser in Karlsruhe. Vorher ist Brahms nicht nach Süddeutschland gereist. Der BG-Band 36 erschien erst viele Jahre später (Vorwort datiert 1890).

Im Band 8/2 notiert Brahms zu BWV 815 (S. 109, 2. System, Takt 3 ff.):



Was er mit „A. A. Abschrift“ meint, ist unklar. In Bd. 45,1 der BG ist diese Stelle ebenso korrigiert.

Die Courante der Französischen Suite Nr. I (BWV 812, BG 13/2, S. 90, T. 22) korrigiert Brahms und notiert daneben: „n. d. Autograph (Nottebohm) u. ‚Notenbuch‘“. Gemeint ist das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1722. Ob Brahms diese Stelle lediglich nach einer Mitteilung Nottebohms korrigiert oder bei diesem selbst ein Autograph gesehen hat, geht daraus nicht hervor²³⁴:



Zur korrigierten linken Hand schreibt Brahms noch den Hinweis: „s. Czerny“.²³⁵ In BG Bd. 45/1 ist dieser Takt nicht so korrigiert wie bei Brahms, doch heißt es im Vorwort, S. XXVI: „Diesen in sehr fraglicher Gestalt überlieferten Takt ändern 5) und 17) so ab:“ Es folgt ein Notenbeispiel, das genau der Brahmsschen Korrektur entspricht. Die Ziffern 5) und 17) bedeuten (nach BG 45/1, S. XXVI):

²³³ Es handelt sich um die heute in der BB befindliche Handschrift mit der Signatur *P 1089*.

²³⁴ Das Autograph *P 224* befindet sich seit 1854 in der BB (vgl. v. Dadelsen im Krit. Bericht NBA V/4, S. 17). Die bisher irrtümlich für autograph gehaltene zeitgenössische Abschrift der Suiten 812–815, 818, 819 (*P 418* der BB) besaß zunächst Rust.

²³⁵ Gemeint ist: Liv. 7. Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagnement par . . . Jean Sebastian Bach. Edition nouvelle . . . par Charles Czerny . . . Leipzig, C. F. Peters.

5) = B.B.P. 304 (Fischhof); saubere, nicht sehr alte Abschrift in anderer Reihenfolge

17) = A. Breitkopf & Härtel (Reinecke)

Brahms hat den Bd. 45/1 der BG nicht mehr kennengelernt, könnte also entweder 5) oder 17) gesehen und danach korrigiert haben. P 304 kam nach Fischhofs Tode (1857) zunächst an den Berliner Musikalienhändler Julius Friedländer und gelangte 1859 an die BB. Dort könnte Brahms sie in späteren Jahren gesehen haben, nachdem BG 13/2 erschienen war.

Auch im Zusammenhang mit BWV 813, 814 und 816 notiert Brahms bei drei korrigierten Stellen: „Autogr.“:

- a) BWV 813 (BG 13/2, S. 97, Air, T. 14): zweite Note in der I. Hd. „A“ in „As“ korrigiert
- b) BWV 814 (BG 13/2, S. 103, Trio, T. 1): Verzierung hinter dem dritten Viertel der 1. Hd. eingefügt
- c) BWV 816 (BG 13/2, S. 117, Bourrée II, T. 1): nach der zweiten Note in der I. Hd. eine Ganzenote „A“ eingefügt

Eintragungen von Brahms' Hand in seinen Büchern

Abgesehen von Spittas zweibändiger Bach-Monographie finden sich in den musikhistorischen oder -theoretischen Schriften des Brahms-Nachlasses erheblich weniger (häufig gar keine) Eintragungen als in den Noten.

Spittas Werk (Johann Sebastian Bach, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1880, Sign. 3037/203) ist mit einer außerordentlich großen Zahl von Anstreichungen, Ergänzungen und Korrekturen versehen. Brahms hat dieses Werk mit einer Gründlichkeit durchgearbeitet, als habe er Korrektur zu lesen gehabt. Nur das Wichtigste kann hier erwähnt werden.

Besonders interessierte sich Brahms für Einflüsse älterer Komponisten auf Bach: Bei Spitta I (S. 598) ist von Buxtehudes Einfluß die Rede. Brahms knickte die Seitenecke um. Auf S. 692 strich er sich die Passage an, in der Spitta vom Einfluß Kuhnaus berichtet, ferner auf S. 200 (Bd. I): „Um nunmehr Bachs Verhältniß zu Böhm im Besonderen würdigen zu können, ist es nothwendig, dessen Kunstthätigkeit und Stil an einzelnen Compositionen klar zu machen.“

Sein besonderes Augenmerk richtete Brahms auf alle Stellen, wo von handschriftlichen Quellen die Rede ist, zum Beispiel Bd. I, S. 99. Spittas Bemerkungen zu den Wasserzeichen strich er sich ebenfalls an (II, S. 774 und 775 f.).

In den allermeisten Fällen scheint Brahms mit Spitta übereinzustimmen. Dies dürfte immer dann der Fall sein, wenn er Textstellen lediglich anstreicht. Hat er etwas auszusetzen, dann spart er nicht mit Worten.

Mehrfach korrigiert er Spitta, beispielsweise (Bd. I, S. 725): „Die Gambe war ein fünf- und mehrsaitiges Instrument, das an Umfang der Bachschen Viola pomposa ungefähr gleichkam – der tiefste Ton war D, (Brahms korrigiert in „H“) der höchste . . .“

Bach in Leipzig ist, zum Deckmantel hat dienen müssen, die ungeziemenden Beschuldigungen und Unhöflichkeiten einiger meiner Gegner einigermaßen zu beschönigen; ungeachtet mir keiner derselben mit Grunde hat erweisen können, ich habe diesem großen Manne Unrecht gethan.“

Die einzigen von Brahms angestrichenen Stellen im Vorwort und Inhaltsverzeichnis beziehen sich auf Bach.

Eintragungen von Brahms' Hand in die Bach-Gesamtausgabe

Die Bedeutung der alten Bach-Gesamtausgabe für Brahms wurde bereits im Kapitel „Brahms und die Bach-Gesamtausgabe“ dargestellt. Es sollen nun die wichtigsten Eintragungen in sein Exemplar der BG systematisch beschrieben werden.

I. Jahreszahlen

Zu fast allen Kantaten und zum Weihnachts-Oratorium notierte sich Brahms die damals bekannten oder vermuteten Jahreszahlen der Entstehung. In einigen Fällen konnte er diese Zahlen den Vorworten der einzelnen Bände entnehmen. Die meisten Jahreszahlen dürfte er aus Spittas Bach-Biographie übernommen haben. Auffällig ist, daß ihn die Entstehungsdaten der Kantaten offenbar besonders interessierten.

II. Anmerkungen

Die vielen Fälle, in denen Brahms Bemerkungen der Band-Bearbeiter aus den Vorworten in den Notentext übertrug, sollen hier nicht aufgeführt werden. An mehreren Stellen moniert er deren Texte.

Bd. 31/2, Vorwort S. XV: Dörffel schreibt: „Treffend sagt Spitta: „... Das Largo beschäftigt sich mit dem Thema noch nicht ernstlich“...“. Die letzten drei Wörter unterstreicht Brahms und setzt ein Fragezeichen daneben.

Bd. 36, Vorwort S. XV: Ernst Naumann schreibt: „Natürlich sind eine Menge blosser Schreibfehler in den Handschriften hier gänzlich mit Stillschweigen übergangen worden.“ Brahms setzt ein Fragezeichen neben diese Bemerkung und dazu die Worte: „Rietz in der Vorrede²⁴⁰ zur H. Messe: Wir halten es für überflüssig, hier alle unwesentlichen Differenzen²⁴¹ ... anzuführen“.

Offensichtlich hielt Brahms diese Methode nicht für wünschenswert, sondern hätte einen ausführlichen kritischen Bericht bevorzugt.

Bd. 36, Vorwort S. XLIII (betr. BWV 903, T. 20): Es heißt dort: „Reinecke und v. Bülow, welcher letztere die Stelle um einen Takt verlängert.“ Dazu merkt Brahms an: „wozu das hier?“. Auf S. XLIV des gleichen Vorwortes streicht er noch zweimal den Namen Bülow aus, da diese

²⁴⁰ BG 6, S. XX.

²⁴¹ Ausgelassen hat Brahms die Worte: „zwischen den handschriftlichen Vorlagen unter sich, sowie zwischen diesen und den anderen Vorlagen einzeln.“

Hinweise nach seiner Meinung nicht in eine kritische Gesamtausgabe gehören.

Unklare Formulierungen streicht er regelmäßig an.

Bd. 23, S. 166 (Kantate BWV 106, Chorsatz „Gottes Zeit“): Das „tasto solo“ unter T. 181 klammert er ein und versetzt es nach Takt 182.

Einigemal fügt er Choraltex te ein, z. B.:

Bd. 8, S. 3 (Messe F-Dur, BWV 233, Kyrie), 2. Akkolade, T. 184, Corno I, II: „Christe du Lamm Gottes“. Oboe I und II haben diese Melodie zu spielen.

Bd. 10, S. 277 f. (Kantate BWV 48), Tromba: „Herr Jesu Christ ich schrei zu dir . . .“: Brahms textiert die gesamte Tromba-Stimme.

Einmal ergänzt er eine Überschrift:

Bd. 32, S. 137 (Kantate BWV 157), zur 3. Akkolade: über den letzten Takt schreibt Brahms „Arioso“

Von seiner gründlichen Kenntnis der Bachschen Werke zeugen seine vielen vergleichenden und hinweisenden Bemerkungen, z. B.:

Bd. 5/1, S. 176 (Kantate BWV 26), zum Rezitativ „Die ganze Welt ist nur ein Hospital“ merkt Brahms an: „(vortreffliche Text-Deutung im Kl. A. bei Rieter-B.)“

Bd. 10, S. 201 (Kantate BWV 46), Nr. 1, T. 65, Violine I und Sopran auf Eins: Bemerkung Brahms: „auch so in der Matth.“ (= Matthäus-Passion)

Bd. 15, S. 122 (Präludium und Fuge A-Dur, BWV 536), Fuga: „Vergl. das Concerto zur Kantate No. 152 . . .“

Bd. 18, S. 289 (Kantate BWV 79): „NB vergl. G-Dur-Messe NB“
S. 312, Aria Nr. 5: „NB vergl. G-Dur-Messe Domine Deus“

Bd. 36, S. 178 (Fuge h-Moll, BWV 951), zur Fußnote schreibt Brahms: „Das Original als Anhang in Spitta I“ (Thema von Albinoni)

Bd. 38, S. 121: „Siehe Corelli S. 142, op. III, Son. I“

Bd. 7, S. 359 (Kantate BWV 40), Bemerkung unter T. 2 ff.: „☺ (Siehe Messe F-Dur, cum sancto spiritu)“

Bd. 3, S. 103 und 105 (Partita V, BWV 829): „NB (auch in der alten Ausgabe.)“ – Wie bereits erwähnt, besaß Brahms die Originalausgabe.

Bd. 3, S. 70 und 116: „Siehe auch: Klavierbuch der Anna Magd. Bach“

Bd. 42, S. 30 ff.: im Vorwort ist der Name Reincken erwähnt. Brahms vergleicht genauestens Bachs Komposition mit der von Reincken und trägt alle Abweichungen ein.

Bd. 42, S. 268 (Fantasie und Fughetta B-Dur, BWV 907): „Siehe die vortreffliche Ergänzung von Czerny bei Peters“. Brahms hat, wie bereits erwähnt (S. 43), Czerny mehrfach gerühmt. Hierin mochte er sich durch Spitta bestärkt sehen. Die Echtheit des zum Teil mit Bezifferung versehenen Werkes ist zweifelhaft (Schmieder).

Aufschlußreich sind auch die vielen Anstreichungen in den Vorworten:
Bd. 22, S. XIV (Kantaten BWV 91–100)

Mit kräftigen Strichen kreuzt er die folgenden Ausführungen Rusts an:
„Was die . . . Frage betrifft, nach welchem Grundsatz begleitet wurde, so kann dieselbe kurz und bündig dahin beantwortet werden: mit möglichster Einfachheit bei vollstimmigen Sätzen, dagegen mit zunehmender Freiheit bei abnehmender Stimmenzahl.“

Bd. 25/1, S. XVI (Kunst der Fuge, BWV 1080)

Die Ausführungen des Herausgebers über die Quellenlage streicht sich Brahms an (2.–4. Abschnitt).

S. XVIII Mit der Deutung Hauptmanns (ab Zeile 10) ist Brahms offenbar nicht einverstanden. Er notiert daneben: „NB? Siehe: Nottebohms Aufsatz in der ‚Musikwelt‘“. Auf diesen Aufsatz verweist er noch einmal auf S. XXVI und S. 93, wo von „Fuga a 3 Soggetti“ die Rede ist. Die „3“ streicht er jeweils durch und ersetzt sie durch „4“.

Bd. 28, S. XV (Kantaten BWV 131–140)

Brahms streicht die folgenden Stellen an:

„. . . Seine Kunst ist auch keine einseitig am Clavier gebildete, woraus wiederum folgt, dass der Wahrheit nicht um einen Schritt näher gerückt wird, wenn man Bach's Entwicklungsgang vom Claviere auf die Orgelbank verschiebt, wie dies Professor Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie durchzuführen sucht.“

„. . . Es kann deshalb keinen unzutreffenderen, aber auch keinen schädlicheren Vergleich geben, als Bach's Tonkörper, den er in seinen kirchlichen Vocalwerken combinirt, mit einer idealen Orgel zu versinnbildlichen. Es giebt wohl kaum ein Instrument, welches, in einen nebelhaften, begrifflosen Idealismus erhoben, nicht Anspruch auf einen solchen Vergleich machen dürfte, wenn er überhaupt zulässig wäre.“

Zweimal kommt der Name „Brahms“ in Vorworten vor. Beide Stellen streicht er sich an: Bd. 39, S. XXXII (Motette „Jesu, meine Freude“), Bd. 41, S. XLIV (Kantate BWV 130, Tenorstimme).

III. NB-Anmerkungen

Wenn Brahms „NB“ in den Notentext schreibt, darf man wohl annehmen, daß ihn die betreffende Stelle besonders interessierte. Einige dieser Stellen sollen hier erwähnt sein.

Bd. 12/2, (Kantate BWV 57), Vorwort S. XIII, untere Notenbeispiele:
Dazu schreibt Rust: „Vorliegende Cantate bietet in jeder Hinsicht, – sowohl in rein musikalischer als auch in historischer, – die bemerkenswertesten Dinge.“

Bd. 12/2, (Kantate BWV 53, Verfasser: G. M. Hoffmann), S. 57, 2. System.
Bd. 23, S. XIX (Kirchenkantaten), betr.: Kantate BWV 105, Nr. 1, T. 92f., 2. Notenbeispiel.

Auf die Querstände hatte bereits Rust hingewiesen.

Bd. 23, S. XLIV, betr.: Kantate BWV 108, Rezitativ Nr. 3 und Chor Nr. 4:
Brahms streicht den zweiten Teil des Notenbeispiels durch; er lehnt
offenbar Rusts Ausführungsvorschlag ab.

Bd. 24, S. 19 (Kantate BWV 111), Arie Nr. 4 („So geh ich mit beherzten
Schritten“)

Bd. 25/2: Brahms kennzeichnet viele chromatische Stellen mit „NB“.

Bd. 35, S. 97 (Kantate BWV 173), Chor „Rühre, Höchster“, Violine II,
T. 37:



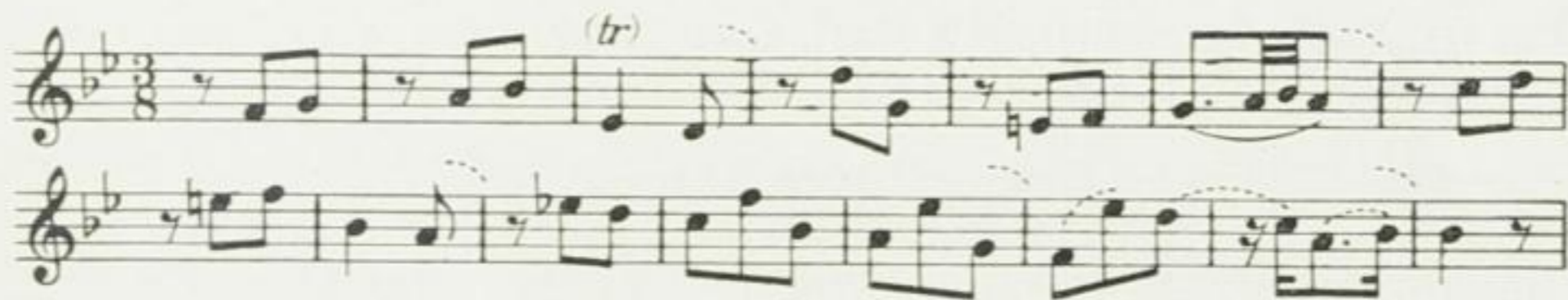
IV. Verdeutlichung der Melodiestructur, Phrasierungen

Sehr weite Klammern, die Brahms in vielen Stücken eingezeichnet hat,
deuten darauf hin und bestätigen die Aussagen Florence Mays (vgl. S. 43),
daß er große Bögen zu spielen pflegte.

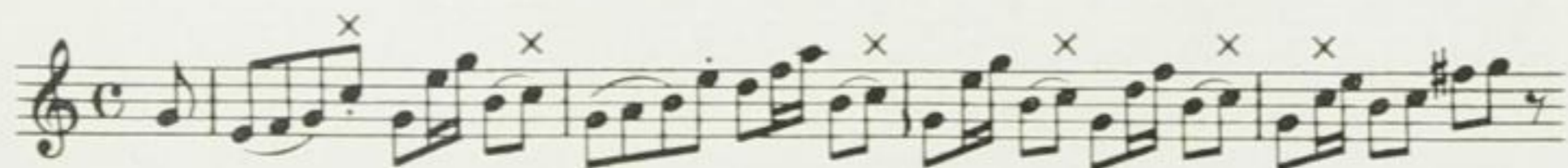
Bd. 39, S. 68 (Motette „Jesu, meine Freude“), Sopran, T. 8–11:



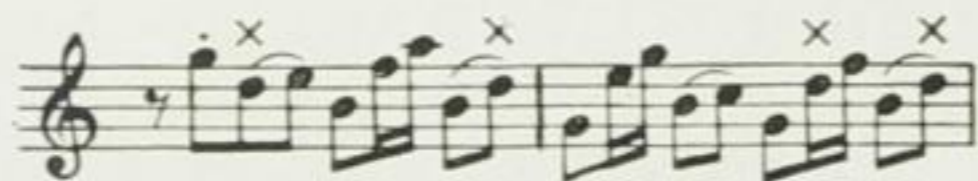
Bd. 33, S. 107, T. 1 ff. (Kantate BWV 166), Arie „Wo gehst ...“, Oboe:



Bd. 22, S. 175 (Kantate BWV 96), Arie Nr. 3 „Ach ziehe die Seele“,
Flauto traverso solo, T. 1–4:



T. 14–15:



Brahms sucht hier offenbar in der recht bewegten Melodie einen Ord-
nungsfaktor und kreuzt die immer wiederkehrenden Töne c'' und d'' an.
Er interessiert sich für die Konstruktion Bachscher Melodien.

Bd. 21/1, S. 41 (Concerto III d-Moll f. 2 Violinen, BWV 1043), Violino conc. II, T. 1:



Hier entdeckte er einen „Sekundgang“, den später Hindemith in seiner „Unterweisung im Tonsatz“ als ein wichtiges Konstruktionsprinzip beschrieb.

Bd. 5/1, S. 26f. (Kantate BWV 21), Coro „Was betrübst du dich“, T. 51, Instrumentalstimmen: die vier verschiedenen hier verwendeten Motive numeriert er:

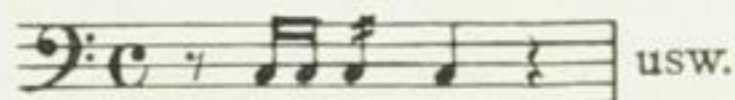


Bd. 1, S. 158 ff. (Kantate BWV 6, Chor „Bleib bei uns“), T. 80 ff.: Auch hier unterscheidet Brahms durch die Ziffern 1–3 die drei verschiedenen von Bach verwendeten Motive und veranschaulicht die Struktur des Satzes

Hin und wieder verdeutlicht er auch den formalen Aufbau von Fugen, indem er „Engführung“ u. a. in die Noten schreibt (z. B. Bd. 5, S. 9, T. 1).

V. Ergänzungen

Bd. 5/1, S. 48–64 (Kantate BWV 21), Coro „Das Lamm, das erwürget ist“: Brahms ergänzt die fehlende Timpani-Stimme mit Blei:



Bd. 30, S. 149 (Kantate BWV 146), Nr. 1, T. 166 ff.: Brahms ergänzt die Continuo-Stimme:



Bd. 34 (Kantaten BWV 36b und 36)

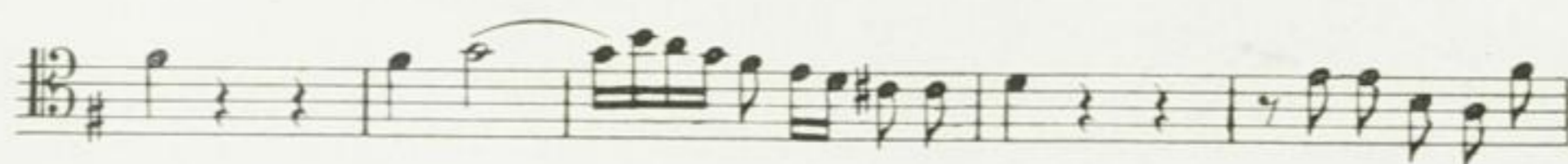
Im Revisionsbericht schreibt Waldersee: „Die Stimme für Violino I fehlt, doch läßt sich der Verlust, von dem Recitativ ‚Die Freunde sind vergnügt‘ (Seite 78) abgesehen, durch Vorhandensein der Parallelcantate ergänzen. Zur Ausfüllung der vorhandenen Lücke in genanntem Recitativ geben wir nachfolgende Conjectur.“ Brahms überträgt diesen Vorschlag Waldersees in das leere System des Violino I (S. 78) und ändert dabei einige Stellen.

Bd. 41, S. XVI (Kantate BWV 192)

Zu dieser unvollständigen Kantate „Nun danket alle Gott“ schreibt Alfred Dörffel 1894 im Vorwort: „Eine wichtige Stimme fehlt . . . : der Tenor.“ Diese Stimme lautete „sehr wahrscheinlich“:



Auf der entsprechenden Seite 69 ab Takt 5 der ersten Akkolade ergänzt Brahms diese Tenor-Stimme. Er übernimmt zunächst Dörffels Vorschlag und fährt dann fort:



Ab T. 66 lautet seine Stimme:



Todt richtet sich in seinem Klavierauszug (bei Breitkopf & Härtel um 1900 erschienen) ebenfalls nach Dörffels Vorschlag und setzt die Stimme ähnlich fort wie Brahms.

VI. Korrekturen

Mehrfach verweist Brahms auf Spitta. In den allermeisten Fällen jedoch ist anzunehmen, daß er aus rein musikalischen Gründen – ohne Kenntnis bestimmter Vorlagen – den Notentext korrigierte. Es ist unmöglich, alle entsprechenden Stellen hier aufzuführen.

Soweit es sich anhand der NBA feststellen läßt, hat Brahms zwar viele Stellen falsch korrigiert, weitaus die meisten jedoch richtig. Diese richtigen Korrekturen sind zum Teil so verblüffend, daß man hieraus auf seinen außerordentlichen Scharfsinn schließen kann. Da die NBA erst zu einem Teil erschienen ist, läßt sich nicht sagen, inwieweit seine Korrekturen in jenen Werken richtig oder falsch sind, deren Neuausgabe noch aussteht. Vielleicht könnten seine Eintragungen den Bearbeitern der künftig erscheinenden NBA-Bände manchen nützlichen Hinweis geben.

Mit besonderem Stolz korrigierte Brahms offenbar die Kantate BWV 130, deren Tenorstimme er zunächst besaß.

Alfred Dörffels Bericht über den Quellenbefund (BG 26, S. XLII) ergänzt Brahms:

„NB der Tenor in meinem Besitz / J. Brahms / jetzt in Berlin“. Das Vorwort datiert aus dem Jahre 1878.

Die kritischen Anmerkungen Dörffels S. XLIII ergänzt Brahms auf Grund seiner Kenntnis der Tenorstimme:

Zeile 11, zu Seite 246, T. 2, Tenor, vierte Note: „Scheint zuerst g gewesen, dann aber ausdrücklich in a geändert worden zu sein.“ Brahms unterschlängelt die zwei unterstrichenen Textstellen und fügt hinzu: „in der Stimme von Bach a“.

Zeile 22, zu Seite 262, T. 6: „In der Partitur fehlt das Kreuz zu f bei Violine II. und im Tenor zum siebenten Achtel“

Anmerkung Brahms': „nicht in der St.“ (= Stimme)

Zeile 33/34, zu Seite 265: „Von hier ab fehlen öfters die Kreuze: im Tenor zum siebenten Achtel Takt 9, zum . . . zweiten Achtel Takt 4 der folgenden Seite;“

Anmerkung Brahms': „♯ in der St. dito“

Im Notentext fügt er an acht Stellen alle die Korrekturen ein, die auch Dörffel später in den Anmerkungen zu BG Bd. 41, S. XLIV, aufzählt.

Schreiber der zunächst für autograph gehaltenen Tenor-Stimme ist Christian Gottlob Meißner²⁴³. Den größten Teil des Stimmenmaterials von BWV 130 besaß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hans Georg Nägeli (gestorben 1836), dann sein Sohn Hermann. Als dieser um 1860 in Not geriet, verkaufte er nach und nach alle Stimmen. Vermutlich gelangte die Tenor-Stimme über einen Zwischenbesitzer später an Brahms. Bei Erscheinen des Bandes 26 der BG wird er sie noch nicht besessen haben – sonst hätte er sie mit Sicherheit den Herausgebern bereitwillig zur Verfügung gestellt –, zum Zeitpunkt des Erscheinens von Band 41 hatte er die Stimme bereits verschenkt. Im Akzessionsjournal der Königlichen Bibliothek, Berlin, ist mit dem Datum vom 25. 3. 1893 unter „M 1892.414“ eingetragen: „Dr. Joh. Brahms Wien / durch das Königl. Preuß. Cultusministerium / u I 10701 23/3 93“. Es handelt sich hierbei um die Schenkung der Tenor-Stimme, ein Geschenk, das Brahms wohl nicht direkt der Königlichen Bibliothek, sondern vermutlich dem Monarchen machte.²⁴⁴ Die Handschrift trägt heute die Signatur der BB „Mus. ms. Bach P 895“. Auf den Umschlag schrieb Brahms mit Kopier- oder Bleistift: „Zur Kantate W. 130“. Die einzige Bachsche Originalquelle, die Brahms besaß, schenkte er also noch zu Lebzeiten nach Berlin. Sicher wußte er durch eigene Bibliotheksbesuche und seinen Bekanntenkreis, daß die Mehrzahl der wertvollen Bachhandschriften sich bereits dort befand. Zum Brahms-Nachlaß gehört übrigens ein Mitglieds-Diplom der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.²⁴⁵

Wie bereits oben ausgeführt, hat es vom Band 6 der BG nicht nur eine Auflage gegeben. Aus vielen Korrekturen geht hervor, daß Brahms die ältere

²⁴³ Vgl. BJ 1968, S. 80ff.

²⁴⁴ Nach Auskunft von Dr. Karl-Heinz Köhler, Direktor der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

²⁴⁵ Lit. 49.

besaß. Hierin steckten so viele Fehler, daß der Band später neu herausgebracht werden mußte. Freilich könnte Brahms nun anhand der Neuausgabe in späteren Jahren die alte korrigiert haben. Das jedoch ist unwahrscheinlich, weil er in seinem alten Exemplar nicht nur richtig, sondern auch – in zwei Fällen – falsch korrigiert hat und darin von der Neuausgabe abweicht. Darüber hinaus jedoch hat er Fehler entdeckt, die erst in der NBA getilgt sind (z. B.: S. 141, letzter Takt, Tromba II: Kreuz zur zweiten Note ergänzt).

Wie in seinen Bänden der BG, so sind auch fast alle Korrekturen richtig, die er in der Einzelausgabe der „Sechs englischen Suiten“ (Sign. *Q 10779*, vgl. S. 53) eintrug. Nur ganz selten korrigierte er falsch. Daraus darf man wohl schließen, daß auch alle richtigen Korrekturen von ihm stammen und nicht etwa lediglich nach einer korrigierten Ausgabe eingetragen wurden. Die verbesserte Auflage der „Englischen Suiten“ (BG Bd. 45/1) hat Brahms nicht mehr kennengelernt.

Interessant ist übrigens, daß er nicht nur falsche Töne korrigierte, sondern auch schlechten Notendruck und unkorrekte Notierung:

(BWV 807) Bourree II, T. 10: Brahms möchte die Stimmigkeit streng notiert haben und ändert Notenhäse.

VII. Wiederholungszeichen, Einsätze, dynamische Zeichen, Fingersätze

Eintragungen dieser Art finden sich in erster Linie in den frühen Kantaten-Bänden, der h-Moll-Messe, den Brandenburgischen Konzerten, der D-Dur-Ouvertüre und Choralvorspielen. Offenbar hat Brahms seine Bände der BG zu Aufführungen benutzt. In der h-Moll-Messe sind alle Themeneinsätze und Abschnitte der großbesetzten Sätze markiert. Dynamische Zeichen sind außerordentlich selten. Lediglich in der Kantate BWV 25 sind einige Stimmeinsätze mit „ff“ gekennzeichnet. Fingersätze trug Brahms nur in der Fantasie und Fuge a-moll (Bd. 36) sowie in der Fuge C-Dur (Bd. 35) ein. Mehrfach kennzeichnet er tonale Bereiche, indem er die betreffenden Tonarten unter den Notentext schreibt (z. B. Kantate BWV 21 und 45).

Anhand der vielen Eintragungen in die Johannes-Passion (Bd. 12/1) läßt sich rekonstruieren, wie dieses Werk durch Brahms vermutlich aufgeführt wurde:

Er kürzte die Passion erheblich und ließ folgende Teile aus:

Nr. 9 Choral, Nr. 14 Rezitativ, T. 4–22, Nr. 15 Choral, 2. Strophe, Nr. 21 Choral, Nr. 32 Arie (Tenor), Nr. 48 Arie (Baß und Chor), T. 125 bis 140, Nr. 49 Rezitativ, T. 10–16, Nr. 55 Rezitativ, T. 1–5, Nr. 56 Choral, Nr. 63 Arie (Sopran), T. 89–102, Nr. 64 Rezitativ, Nr. 65 Choral, Nr. 66 Rezitativ, T. 8 (letztes Viertel)–17, Nr. 68 Choral.

Auffällig ist, daß er fünf Choräle ausfallen läßt. Er gliedert die Passion neu in drei Teile und schreibt nach den Nummern 27 und 52 Pausen vor. Wie

in der Matthäus-Passion (vgl. S. 41f.) läßt er auch hier Akkompagnato-Rezitative von einer Orgel begleiten. Zum Arioso Nr. 31 schreibt er unter das Wort „Liuto“: „Harfe“.

Mehr läßt sich über seine Besetzung nicht sagen. Dynamische Zeichen hat er nur an fünf Stellen eingetragen: viermal möchte er „forte“ durch „piano“ ersetzt haben, – allerdings mit Fragezeichen am Rande notiert (Nr. 19, T. 26 und 89/Nr. 60, T. 12 und 19).

Im Weihnachts-Oratorium finden sich sehr viel weniger Einzeichnungen. Brahms numerierte das Werk durch. Einigemal notiert er neben „Basso“ und „Organo“: „Fagott I und II“ (Nr. 12, 17, 18, 19).

Die Kantate BWV 4 („Christ lag in Todes Banden“) besaß Brahms auch als Einzelausgabe aus der BG (Sign. III 25419). Hierin finden sich sehr viele interessante Eintragungen: In der Sinfonia (S. 97) hat er mit Blau- und Bleistift viele dynamische Zeichen eingetragen, z. B.:

T. 1 ff.

Violino I

(S. 98, Versus I „Christ lag in Todes Banden“): Brahms möchte die Blechbläser zur Unterstützung des Chores stärker besetzen als in der BG vorgeschrieben. Anmerkung:

Trompete 1.2. mit Sopran | 3.4. mit Alt | Posaunen 1.2. mit Tenor | 3.4. mit Bass.

Offenbar jedoch sollte diese Besetzung nicht durchgehend gleich bleiben, denn er fügt noch hinzu: „nur von . . . ‚Leben‘ bis . . .“ (undeutlich).

Alle Einsätze im Takt 1–2 des Versus I wollte er im „f“ haben, ab Takt 13 („er ist wieder erstanden“) „p“, ab Takt 19 („er ist wieder erstanden“) „Blech“ und „f“, Takt 24 („und hat uns bracht das Leben“) „Blech aus“ und „p“, Takt 30 („und hat uns bracht das Leben“) „Blech“, Takt 36 (Singstimmen pausieren hier) „Blech aus“, vor Takt 43 („des wir sollen fröhlich sein“) „Blech“, Takt 46 (Singstimmen pausieren) „Blech aus“, Takt 53 („Gott loben und ihm dankbar sein“) „Blech“, Takt 58–59 („Hallelujah“) „accelerando/Blech aus“, Takt 64 („und singen Hallelujah“) „Blech“, Takt 68 alla breve („Hallelujah“) „Blech aus/animato“, Takt 85 („Hallelujah“) „Trombe“.

Nach der Regel – bei dreistimmiger Besetzung schwache Continuo-Besetzung – verfährt Brahms im Versus II (S. 110). Hier schreibt er vor:

Trompete 1.2. mit Sopr. | Trompete 3.4. mit Alt | Vlc. allein

Auch hier trägt er wieder etliche dynamische Zeichen ein:

Im Versus III (S. 112) schreibt Brahms vor:

NB Viola à 2 in 8^{ta} | Viola col Tenore | Vic. col Bassi Fagotti Continuo

Anstelle von zwei Violinen läßt er also hier zwei Violen spielen.

Im „wunderlichen Krieg“ des Versus IV (S. 114) wünscht er eine recht originelle Besetzung (vgl. S. 35):

Viol. I col Soprano | 4 Trompeten mit Alto | Viola col Tenore | Fag. I col Basso | Fag. II col V.-Cello Basso Continuo

Der Alto wird mit seinem cantus firmus am kräftigsten unterstützt. Im Versus IV („so feiern wir das hohe Gut“, S. 122) schreibt er vor:

2 Ob. col Soprano | 2 Fag. col Tenore | V. C. col Continuo

Den Choral Versus VII („Wir essen und leben wohl“, S. 124) will Brahms – im Gegensatz zur Vorschrift in der BG – nur mit Blech und nicht gemischt besetzen:

„Tromp. 1. 2. mit Sopran | Tromp. 3. 4. mit Alt | Pos. 1. 2. mit Ten. | Pos. 3. 4. mit Basso | Bass Continuo“

Die dynamischen Zeichen in diesem Choral reichen vom „p“ bis zum „ff“.

Eintragungen von Brahms' Hand in seinen übrigen Bach-Drucken und -Handschriften

I. Sign. VII 8802. Wohltemperiertes Clavier (Teil I u. II)

In der „neuen verbesserten Ausgabe“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 8225.26) finden sich außerordentlich viele Einzeichnungen von Brahms' Hand. Dieses Exemplar wurde offenbar von ihm zum Spielen benutzt. Den Fugen fügte Brahms im allgemeinen mehr Anmerkungen und Korrekturen bei als den Präludien. Vermutlich interessierte ihr Aufbau ihn besonders.

In fast allen Stücken finden sich Markierungen der Einsätze, Angaben von Tonarten und Abschnitten, häufig auch Fingersätze und Phrasierbögen.

Besonders interessant erscheinen seine Einzeichnungen in der ersten Fuge:

Nach Takt 5, 12 und 22 zeichnete er Abschnitte ein. Am Rande notierte er sich die Reihenfolge aller Stimmeinsätze: „2 1 / 3 4 / $\frac{1\ 3}{2}$ / 4 2“ usw.

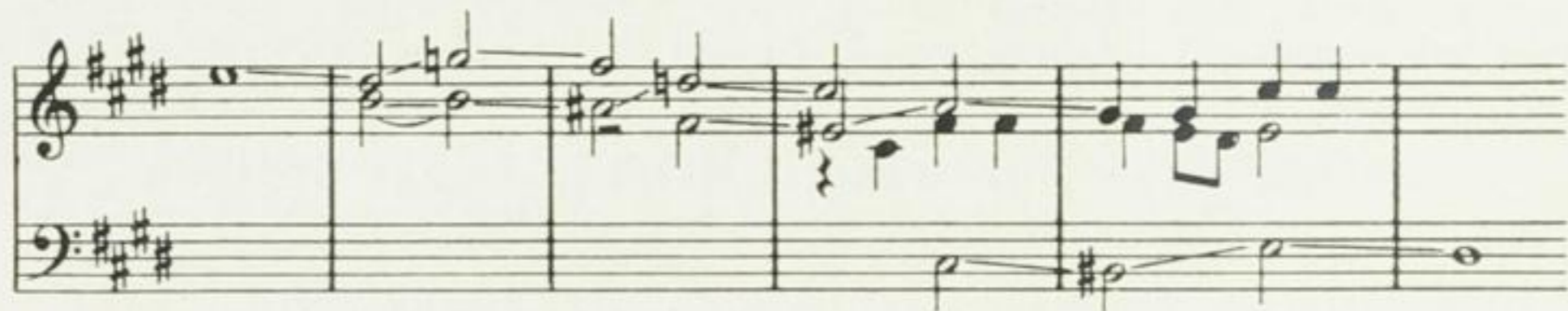
In der Fuga 2 kennzeichnet er durch „Zw. 1“, „Zw. 2“ usw. den Beginn der Zwischenspiele.

Mehrfach korrigiert er den Notentext, in einigen Fällen ebenso wie es spätere Ausgaben tun.

Das gelegentliche Fragezeichen am Rande deutet wohl darauf hin, daß er keine andere Fassung gesehen hat, sondern aus rein musikalischen Gründen korrigieren möchte.

Manchmal verdeutlicht er die Stimmführung:

Fuga 4 (Teil 1), T. 94 ff.:



Bei der Fuga 5 (Teil I) weist er im Zusammenhang mit Takt 3 auf die Erläuterungen in der BG, Bd. 23 (Vorwort S. XXII), hin.

Über die Takte 1–2 des Präludium 22 (Teil I) schreibt Brahms „Es ist ein Schnitter heißt der Tod“. Das Auf und Ab der Oberstimme erinnerte ihn vermutlich an dieses Lied.

Interessant sind immer wieder seine Phrasierungsbögen. Ihnen haftet nie etwas Gekünsteltes an, auch wenn sie noch so lang sind.

Zur E-Dur-Fuge (Teil II) schreibt Brahms: „Thema bei Froberger (Ricercar)“. Dieses herrliche Stück hat ihn offenbar besonders interessiert. Viele Eintragungen wie „Thema“ und „Verkl.“ deuten darauf hin. Überhaupt geht aus seinen Eintragungen generell hervor, daß er einen auserlesenen Geschmack hatte. Nicht mit allen Kompositionen beschäftigte er sich so intensiv.

II. Sign. *Q 11736* Musikalisches Opfer

Auf den Umschlag rechts unten schrieb er: „Brahms 1855“. Offenbar hat er diese Ausgabe bereits als 22jähriger in Hamburg erworben. Sie weist einige Fingersätze und Phrasierungsbögen von seiner Hand auf. Zum dritten Satz, der „Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traverso, Violino e Continuo“ fügt er mit Bleistift hinzu: „Zum Accompagnement siehe in Kirnbergers ‚Grundsätze des Generalbasses‘ Beispiele S. 14, F. LI. (51)“. Im fünften Satz (Canon perpetuus) verdeutlicht er über viele Takte das Gerüst der Stimmen:



Übrigens besaß Brahms das „Andante für Flöte, Violine, bez. Baß aus dem ‚Musikalisches Opfer‘ samt Aussetzung des Continuo von Kirnberger“ (Sign. *XI 42466*).

III. Sign. *III 2479* Motetten

Zu Nr. 3 (BWV Anh. 162) schrieb Brahms an den Rand mit Blei: „unächt“. Vermutlich kam er aufgrund etlicher satztechnischer Mängel, die er anstrich (Quint-Parallelen u. a.) zu diesem Urteil. Vielleicht hat ihn auch Spitta in seiner Meinung bestärkt. Die sechs Motetten – besonders „Jesu, meine Freude“ – weisen viele Eintragungen auf: Einsätze, dynamische Zeichen, Angabe der Bibelstellen u. a.

IV. Sign. *Q 10832* (olim *VII 45366*) Partita V

Auf der Innenseite des Umschlags trug Brahms folgende Stelle aus der „Zauberflöte“ (16. Auftritt, Nr. 16, Terzett) sauberlich mit schwarzer Tinte ein:



Darunter die Worte: „Wien, Weihnacht 1875 J. Br.“. Auf dem Haupttitel hingegen steht, ebenfalls mit Tinte von Brahms geschrieben: „Joh. Brahms | Nov. 1855“. Gegenüber hat jemand mit Blei eingetragen: „Originalausgabe“.

Sicherlich hat Brahms diesen Band 1855 in Hamburg bei seiner Antiquitätensuche gefunden und erworben. Worauf sich das Mozart-Zitat und die Jahreszahl 1875 beziehen, ist unklar. Neben dem Notenbeispiel findet sich aufgeklebt ein gedrucktes Bildchen: drei Putten oder Knaben mit einer Geige und Obst pflückend; darunter: „Inter Folia fructus“. Sicherlich soll auch dieses Bildchen auf Mozarts „Zauberflöte“ anspielen, wo die drei Knaben in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk herankommen. In der Mitte steht ein schöner, gedeckter Tisch. Der eine hat die Flöte, der andere das Kästchen mit Glöckchen. Dazu singen sie „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“ nach den zitierten Noten. Möglicherweise hat dieses „zweite Mal“ etwas mit dem „Wien, Weihnacht 1875“ zu tun.

V. Sign. *VII 834* Compositions pour le Piano-Forte

Auf dem Titelblatt dieser von Griepenkerl bei Peters herausgebrachten Ausgabe von BWV 806 notierte Brahms seinen Namen. Außerdem aber steht auf dem vorgebundenen leeren Blatt oben rechts mit Blei „Nottebohm“. Darunter finden sich viele Notizen Nottebohms mit Blei, u. a.: „Die Handschrift auf der Univ. Bibl. Göttingen 1782, (später in Besitz des Baron von Swieten) überschrieben ‚VI Grandes Suites pour le clavecin, composées par Jean Seb. Bach Göttingen 1782, Charles Comte Lichnowsky‘, – hat die Folge a-moll, g-moll . . . Abweichungen . . . sind in diesem Band mit A. G.²⁴⁶ angedeutet. 1859.“²⁴⁷

²⁴⁶ Undeutlich (A. G. = evtl. Abweichungen Göttingen).

²⁴⁷ Undeutlich; 1855?

Auf der nächsten leeren Seite notierte Nottebohm mit Blei:

„Hauser hatte Aut.²⁴⁸ der A-Dur-Suite, mit Nr. 1 bezeichnet. Die engl. Suiten (A, g, e, d-moll) waren spätestens 1727 fertig. Gerber schrieb 4 derselben 1725–1727 ab.

Also frz. Suiten 1720–1722

6 Partiten 1725–1731

engl. Suiten 1725–1727“

Im Notentext finden sich sehr viele Bleistifteinzeichnungen Nottebohms (Korrekturen usw.), kaum jedoch solche von Brahms' Hand.

VI. Sign. Q 10874 (olim VII 45364) Le Clavecin bien tempéré

Auf der ersten leeren Seite mit Blei: „N. d.“

Dieses Exemplar enthält außerordentlich viele Eintragungen Nottebohms, die sich nicht nur auf den Band selbst, sondern auch auf Messen, Passionen usw. von Bach beziehen. Die Eintragungen (Daten, Fingersätze, Überschriften, dynamische Zeichen, Anmerkungen unten, Taktzahlen) stammen zum Teil weder von Nottebohm noch von Brahms. Mit Blau- und Rotstift hat Brahms selbst lange Phrasierungsbögen über Fugenthemen und Teile von Präludien gezogen (z. B. II. Teil, Präludium IV, von T. 1–5 der rechten Hand). Über der Fuge Nr. VI (II. Teil) stand mit brauner Tinte „Doppelfuge“. Brahms (?) hat das Wort durchstrichen und mit Blei dahinter geschrieben: „(nach Marpurg)“. An verschiedenen Stellen des Bandes steht „N“. Nach Auskunft von Frau Dr. Mitringer (Bibliothekarin bei der Gesellschaft der Musikfreunde) bedeutet dies mit Sicherheit „Nottebohm“.

Am Ende des zweiten Teils, der hier vor den ersten Teil gebunden ist, steht auf einer leeren Seite von Nottebohm²⁴⁹ mit Tinte geschrieben (die Kreuze an zwei Stellen und das letzte Fragezeichen fügte Brahms ein):

„Zu der (1800–1801) bei Simrock in Bonn erschienenen Ausgabe lieferte Schwencke das Material. ×²⁵⁰ Die zu gleicher Zeit bei Kühnel in Leipzig herausgekommene redigierte Forkel. ××²⁵⁰ Die erstere macht auch den 2. Theil zum 1. . . . (Chrysanders Mittheilung). Und die Züricher u. Prager Ausgabe?“?

Zur Erläuterung der beiden Kreuze bemerkt Brahms mit Blei folgendes:

„× Auch wurde eine Handschrift, die Neefe²⁵⁰ früher beseßen, benutzt.

×× S. Gerber. . . .“

Auf dem Titelblatt des nachgebundenen ersten Teils steht unten links mit Tinte von Nottebohms Hand:

„(R. Volkmann besitzt diesen Theil in Bachs eigener Handschrift vom Jahr 1722)“²⁵¹

²⁴⁸ Vgl. BG 45/1, S. XIV.

²⁴⁹ Nicht nur das schon erwähnte „N.“ weist auf Nottebohm als Schreiber, sondern ganz eindeutig auch die Handschrift.

²⁵⁰ Vgl. auch Max Schneider in: BJ 1906, S. 100.

²⁵¹ Heute in der BB (*Mus. ms. Bach P 415*).

Über dem gedruckten französischen Titel notierte jemand den originalen deutschen Wortlaut.

Interessant wieder einmal eine Bemerkung Brahms': zur Fuge VII (Teil I), T. 21



notiert er:



Vermutlich hat Brahms in Zürich die damals als Autograph geltende Handschrift aus dem Besitz Nägelis gesehen.

VII. Sign. VII 33126 Le Clavecin bien tempéré

Die hier eingetragenen Tempobezeichnungen, dynamischen Zeichen, Bögen usw. wurden von fremder Hand (nicht von Brahms) aus der damals berühmten Czerny-Ausgabe übertragen.

Die Tempo- und dynamischen Bezeichnungen, Artikulations- und Vortragszeichen des berühmtesten Klavierpädagogen seiner Zeit, Carl Czerny (1791–1857), bestimmten wesentlich das Bach-Bild der damaligen Klavierspieler. Brahms hat Czerny mehrfach gerühmt.

Von den Bach-Handschriften im Brahms-Nachlaß, die Eintragungen aufweisen, seien die folgenden zwei aufgeführt:

VIII. Sign. Q 11500 6 Fugen

Diese Handschrift weist Korrekturen nach der BG auf. Zur Fuga Nr. 2 (BWV Anh. 177/2) notiert Brahms: „Ist nach einer Mitteilung von Roitzsch von J. Chr. Bach.“

IX. Sign. III 25454 Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50)

Diese Partitur-Abschrift wurde von dem Kopisten Hlavacek angefertigt, vermutlich im Auftrage Brahms',²⁵² der die Kantate am 7. 12. 1873 in Wien aufführte. Vielleicht scheute dieser sich, alles das in sein Exemplar der BG (Bd. 10) einzutragen, was er in der Handschrift ergänzte. Es hätte außerdem sehr große Schwierigkeiten gemacht. Während die Kantate in der BG mit 19 Systemen auskommt, verwendet die Abschrift 24 Systeme. Wahrscheinlich beauftragte Brahms den Kopisten, viel Raum zu lassen für seine eigene Instrumentation. Anstelle der 3 Oboen verwendet Brahms,

²⁵² Hlavacek hatte auch in seinem Auftrage Friedr. W. Arnolds „Volkslieder aus dem Siebengebirge“ abgeschrieben (Brahms-Nachlaß).

der alle oberen Systeme selbst ausfüllte, 2 Flöten und 2 Oboen. Den in der BG vorgeschriebenen 3 Trompeten, Pauken und Streichern fügt er noch 2 C-Klarinetten und 2 Fagotte (evtl. 1 Kontrafagott) sowie eine selbständige Orgel hinzu. Diese haben in der Regel lediglich andere Stimmen zu verdoppeln. Nur an wenigen Stellen läßt Brahms (z. B. die Flöten) Varianten spielen.

Die gesamte Kantate hat er durch Großbuchstaben in Abschnitte gegliedert, mit Taktzahlen versehen und einige wenige dynamische Zeichen eingetragen.

Der Einfluß Bachscher Musik auf Brahms' Werke

Es würde zu weit führen, im Rahmen dieses Aufsatzes auch den Einfluß der Bachschen Musik auf Brahms' Werke zu untersuchen. Eine gründliche Arbeit zu diesem Thema steht noch aus. Von Dadelsen bietet einen kurzen Überblick²⁵³. Die kontrapunktischen Studien seiner Jugend hat Brahms fast alle vernichtet. Gewiß fand sich darunter manche Imitation Bachscher Fugen und Choralsätze. Erwähnt seien noch op. 13, 22, 30, die Kanons op. 113, die nachgelassene Fuge as-Moll sowie das nachgelassene „Benedictus“ aus der im übrigen vernichteten „Missa canonica“.²⁵⁴ Dadelsen sieht vor allem in rhythmischer Hinsicht Beziehungen zwischen Brahms und barocker Musik und hält die Einwirkung langsamer Sätze Bachs auf seine Musik für besonders stark.²⁵⁵ Erstaunlich ist, daß Brahms zwar den strengen Satz beherrschte, jedoch nur drei Instrumentalfugen schrieb – abgesehen von den Orgelwerken ohne Opuszahlen –: die Schlußfugen der Händel-Variationen, der Cellosonate op. 38 und des Streichquartetts op. 88.²⁵⁶ Der basso ostinato der Brahmsschen Passacaglia (Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98, 4. Satz) erinnert an den Baß der Ciacona aus Bachs Kantate BWV 150. – Nach Kalbeck²⁵⁷ nahm Brahms die „Brandenburgischen Konzerte“ zum Vorbild für sein Doppelkonzert. Geiringer²⁵⁸ schließlich sieht in Bachs „Goldberg-Variationen“ das Vorbild für Brahms' „Schumann-Variationen“ op. 9 (1854). Zwei Giguen und zwei Sarabanden – nachgelassene Werke aus dem Jahre 1855 – von Brahms zeigen, wie weit er sich in den Stil Bachs eingelebt hat.²⁵⁹ Sein Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 (1858) knüpft an Bachs d-Moll-Klavierkonzert an.²⁶⁰ Die fünfstimmigen Motetten op. 29 (1860) erinnern ebenfalls teilweise an Bach.²⁶¹

²⁵³ Lit. 11.

²⁵⁴ Lit. 11, S. 96.

²⁵⁵ Lit. 11, S. 105.

²⁵⁶ Lit. 11, S. 108.

²⁵⁷ Lit. 31, S. 64.

²⁵⁸ Lit. 20, S. 224.

²⁵⁹ Lit. 20, S. 226.

²⁶⁰ Lit. 41, S. 175.

²⁶¹ Kross (Lit. 34, S. 575) bezeichnet op. 29, 1 als „völlig un-Bachisch.“

In der Cello-Sonate e-Moll op. 38 (1865) ist der Hauptgedanke des ersten Satzes dem „Contrapunctus 3“ aus Bachs „Kunst der Fuge“ nahe verwandt²⁶², während Brahms' Fugenthema des Finales dem „Contrapunctus 13“ aus dem gleichen Werk überraschend ähnlich sieht. Die Verwandtschaft der Bach-Kantate „Gottes Zeit“ (Actus tragicus) in Gehalt und Aufbau mit Brahms' „Deutschem Requiem“ ist bemerkenswert.²⁶³ Eine erstaunliche Parallelität zum Schlußchoral in Bachs Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ bietet Brahms' Motette op. 110, Nr. 2 (1889)²⁶⁴. Seine elf Choralvorspiele op. 122 (1896) hat man bereits – nach Bachs Vorbild – sein „Orgelbüchlein“ genannt.²⁶⁵

Zusammenfassung

Wenn Brahms 1882 gegenüber Breitkopf & Härtel äußerte, daß es ihm zum Mitarbeiter an der BG an allen möglichen Kenntnissen fehle (vgl. S. 18), so hatte diese ablehnende Haltung wohl einzig und allein ihren Grund in der Tatsache, daß er sich zum Komponieren berufen fühlte. Er besaß nicht nur die erforderlichen Kenntnisse, sondern darüber hinaus ein Maß an musikalischem Scharfsinn, wie es sich ein Herausgeber nur wünschen kann. Vermutlich war Brahms der beste Bach-Kenner unter den Komponisten seiner Zeit. Neben der BG besaß er mindestens 8 Handschriften und 44 Drucke Bachscher Werke, vielleicht als einzige Originalquelle darunter die Tenorstimme zu BWV 130. Gesehen hat er mehr Originalquellen beziehungsweise Autographe. 25 Bachsche Werke spielte oder dirigierte er nachweislich in Konzerten, tatsächlich werden es jedoch mehr gewesen sein. Seine Aufführungspraxis war nicht puristisch, aber doch weit entfernt von der im 19. Jahrhundert verbreiteten Bearbeitungs-Praxis. Brahms liebte die Historie und hatte größte Ehrfurcht vor Dokumenten, gleich welcher Art.

Seine gelegentlichen Äußerungen lassen erkennen, daß Bach für ihn der bedeutendste Komponist war. Große Worte machte er selten, um so häufiger aber schlagfertige Bemerkungen. So auch 1876, als Geheimrat Wegeler in Koblenz Brahms und einigen anderen seinen Weinkeller vorführte mit den Worten: „Was Brahms unter den Komponisten ist, das ist der Rauentaler unter den Weinen.“ Darauf Brahms: „Na, dann lassen Sie uns jetzt mal eine Flasche Bach trinken!“²⁶⁶

²⁶² Lit. 20, S. 243 f.

²⁶³ Lit. 21, S. 230.

²⁶⁴ Lit. 34, S. 462.

²⁶⁵ Lit. 41, S. 212.

²⁶⁶ Lit. 38, II, S. 162.

Literaturverzeichnis

- (1) Altmann, Wilhelm: *Brahms'sche Urteile über Tonsetzer*, in: *Die Musik*, 12. Jg., 1912/13, Heft 1
- (2) Altmann, Wilhelm: *Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38 von Brahms*, in: *Die Musik*, 12. Jg., 1912/13, Heft 2
- (3) Boetticher, Wolfgang: *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941
- (4) Brahms, Johannes: *Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1919
- (5) Brahms, Johannes: *Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg*, Bd. I, II und III, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1907 und 1912
- (6) Brahms, Johannes: *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935
- (7) Brahms, Johannes: *im Briefwechsel mit Klaus Groth, Briefe der Freundschaft*, hrsg. von V. Pauls, 1956
- (8) Brahms, Johannes: *im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920
- (9) Brahms, Johannes: *in seinen Schriften und Briefen*, hrsg. von Richard Litterscheid, Berlin 1943
- (10) Claus, Albrecht: *Geschichte des Singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde (1858–1933)*, Wien 1933
- (11) Dadelsen, Georg von: *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Berlin 1951 (masch.)
- (12) Dadelsen, Georg von: *Robert Schumann und die Musik Bachs*, in: *Archiv f. Musikw.* 14 (1957), S. 46–59
- (13) Drinker, Sophie: *Brahms and his women's choruses*, Merion 1952
- (14) Ehrmann, Alfred von: *Johannes Brahms*, Leipzig 1933
- (15) Ernest, Gustav: *Johannes Brahms*, Berlin 1930
- (16) Feder, Georg: *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 168–189
- (17) Funk, Wolfgang: *Studie zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850/70*, Phil. Diss., Münster 1956 (masch.)
- (18) Gal, Hans: *Johannes Brahms*, Frankfurt und Hamburg 1961
- (19) Geiringer, Karl: *Brahms as a Reader and Collector*, in: *Musical Quarterly*, London und New York 1933, S. 158–168
- (20) Geiringer, Karl: *Johannes Brahms*, Zürich/Stuttgart 1955
- (21) Geiringer, Karl: *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958
- (22) Grasberger, Franz: *Johannes Brahms*, Wien 1952
- (23) Hanslick, Eduard: *Die Vollendung der großen S. Bach-Ausgabe*, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 10. 3. 1900, S. 3
- (24) Hirschfeld, Robert: *Brahms und seine Bücher*, in: *Frankfurter Zeitung*, 7. 5. 1903
- (25) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band I, 1. Halbband, Berlin 1904
- (26) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band I, 2. Halbband, Berlin 1904
- (27) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band II, 1. Halbband, Berlin 1908
- (28) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band II, 2. Halbband, Berlin 1909
- (29) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band III, 1. Halbband, Berlin 1912
- (30) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band III, 2. Halbband, Berlin 1912
- (31) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band IV, 1. Halbband, Berlin 1914
- (32) Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band IV, 2. Halbband, Berlin 1914

- (33) Keller, Hermann: *Zur Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs in der Edition Peters*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965, hrsg. von Walther Vetter (57. Jg. des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters), Leipzig 1966
- (34) Kross, Siegfried: *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin und Wunsiedel 1958
- (35) La Mara: *Johannes Brahms*, Leipzig 1919
- (36) Leyen, Rudolf von der: *Johannes Brahms als Mensch und Freund*, Düsseldorf und Leipzig 1905
- (37) Mandyczewski, Eusebius: *Die Bibliothek Brahms'*, in: Musikbuch aus Österreich, Wien 1904, S. 7-17
- (38) May, Florence: *Johannes Brahms*, Leipzig 1911
- (39) Michelmann, Emil: *Agathe von Siebold*, Göttingen 1930
- (40) Müller von Asow, Erich H.: *Johannes Brahms und Mathilde Wesendonck*, Wien 1943
- (41) Niemann, Walter: *Brahms*, Stuttgart/Berlin 1922
- (42) Orel, Alfred: *Johannes Brahms' Musikbibliothek (Noten und Musikbücher)*, in: Simrock-Jahrbuch III, Leipzig 1930/34, S. 27-47
- (43) Perger, Richard von und Hirschfeld: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 1912
- (44) San-Galli, W. A. Thomas: *Johannes Brahms*, München 1912
- (45) Spitta, Friedrich: *Brahms und Herzogenberg in ihrem Verhältnis zur Kirchenmusik*, in: Monatsschrift für Gottesdienst und Kirchliche Kunst, 12. Jg., 1908, Heft 2, S. 37-45
- (46) Spitta, Philipp: *Johannes Brahms*, in: Zur Musik, 16 Aufsätze, Berlin 1892, S. 385-427
- (47) Stephenson, Kurt: *J. Brahms' Heimatbekenntnis in Briefen an seine Hamburger Verwandten*, Hamburg 1933
- (48) Katalog des Musikalien-Verlages von B. Senff, Leipzig 1890, Breitkopf & Härtel, Nachtrag 1898, Senff
- (49) *Der Nachlaß von Johannes Brahms*, in: Neue Freie Presse, Wien, 15. 7. 1900
- (50) Antiquariatskatalog Nr. 100, Hans Schneider, Tutzing 1964

Nochmals:

„Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“

Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im BJ 1969

Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

Nach Erscheinen des BJ 1969 (siehe dort S. 78 ff.) machte ein Leser den Schreibenden auf eine andere, frühere Veröffentlichung des inhaltsreichen Briefes von Moritz Hauptmann aufmerksam, der an jener Stelle wiedergegeben ist und dort als „bisher unveröffentlicht und unbekannt“ bezeichnet worden war. Diese Erstveröffentlichung fand sich als „Feuilleton“ auf zwei vergilbten und stark beschädigten Blättern einer Musikzeitschrift, eingelegt in ein Exemplar von Hauptmanns „Die Natur der Harmonik und der Metrik“, das dieser Leser kurz zuvor in einem deutschen Antiquariat erworben hatte, ohne Namen der Zeitschrift und ohne Seitenzahlen, unter der Überschrift „Ein Brief Moritz Hauptmann's über den Vortrag und die Besetzung Bach'scher Cantaten und Oratorien. Mitgeteilt von B. Widmann“¹. Aufgrund einiger anderer Texte auf diesen Blättern ging lediglich hervor, daß sie nach dem Jahre 1883 gedruckt worden sein mußten. B. Widmann hatte dem Brief folgende Sätze vorausgeschickt: „Gelegentlich des Studiums von S. Bach's Weihnachtsoratorium im Rühl'schen Gesangverein zu Frankfurt a. M., während der Saison 1859 wandte sich Schnyder von Wartensee an M. Hauptmann, um von diesem über den Vortrag und die Besetzung Bach'scher Cantaten und Oratorien einen Kanon zu erhalten. Der Letztgenannte beantwortete die ihm hierüber gestellten Fragen in zwei Briefen, von welchen namentlich der nachfolgende wegen seiner feinen ästhetischen Bemerkungen der Erhaltung und Weiterverbreitung werth ist. Zugleich möge er als eine Ergänzung der Kunstbetrachtungen über die Recitation von J. S. Bach's Matthäus-Passion in dem „Opuscula“ (Leipzig, 1874, S. 108) angesehen werden.“² Die Übertragung des Briefftextes durch B. Widmann weicht an einigen Stellen von der unsrigen im BJ 1969 ab. Diese Abweichungen haben sich nach erneuter Prüfung der teilweise sehr schwer zu entziffernden (und möglicherweise durch Tintenschwund in ihrer Lesbarkeit zusätzlich beeinträchtigten) Handschrift Hauptmanns als richtig und dem Autograph entsprechend erwiesen, so daß sie im folgenden zusammengestellt werden, unter Bezugnahme auf Seiten- und Zeilenzahlen des Textes im

¹ Der genannte Leser, dem ich an dieser Stelle meinen Dank für seine Mitteilung zum Ausdruck bringen möchte, ist Herr Lic. phil. Peter Keller, Assistent am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich.

² Den Aufsatz *Ueber die Recitative in J. S. Bach's Matthäus-Passion* hatte Hauptmann im April 1857 verfaßt, laut einer Fußnote seines Sohnes Ernst G. Hauptmann, der die *Opuscula – Vermischte Aufsätze* seines Vaters postum veröffentlicht hatte.

BJ 1969, damit der dort wiedergegebene Text entsprechend korrigiert werden kann:

S. 80, Z. 18: vollbezifferte	statt reichbezifferte
„ Z. 38: mir's	„ eines
S. 81, Z. 4: erst	„ wie
„ Z. 24: fortklingenden	„ hartklingenden
„ Z. 26: indem es die	„ wie . . . in der
„ Z. 28: er würde mehr als	„ es würde umso eher
„ Z. 30: Frage 6	„ Frage 7

(Hier handelt es sich um einen offensichtlichen Schreibfehler Hauptmanns, der von Widmann mit Recht stillschweigend korrigiert wurde.)

S. 81, Z. 39: völlig	statt richtig
S. 82, Z. 1: zunftgeadelt	„ kunstgeadelt
„ Z. 12: gefunden	„ erfunden
„ Z. 38: Einer Oboe . . . könne	„ eine Oboe . . . können
„ Z. 39: gehörig	„ gefällig

Der Brief war also angeblich an Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) in Frankfurt a. Main (und nicht an J. Brahms in Detmold) geschrieben, und Hauptmann hatte sogar seine darin enthaltenen Ausführungen in einem weiteren Brief ergänzt. Nirgendwo im Schrifttum über M. Hauptmann oder über Schnyder von Wartensee findet sich die Veröffentlichung dieses Briefes durch B. Widmann bibliographiert. Die bekannten Schweizer (Zürcher) Musikschriftsteller Peter Otto Schneider und Dr. Willi Schuh, die beide maßgebende Veröffentlichungen über Schnyder publiziert haben, erklärten dem Schreibenden übereinstimmend, daß ihnen nichts bekannt sei über einen Briefwechsel oder irgendwelche Beziehungen zwischen Schnyder und Hauptmann. Es ergaben sich somit die drei folgenden Fragen: Wer war „B. Widmann“? In welcher Zeitschrift und wann war diese Veröffentlichung erschienen? Existiert der erwähnte zweite Brief Hauptmanns an Schnyder noch?

Da sich das Original des Briefes im Nachlaß von J. Brahms befunden hatte (siehe BJ 1969, S. 78), lag es nahe, an einen Angehörigen der Familie seines Berner Freundes Josef Viktor Widmann (1842–1911) zu denken. Eine Anfrage bei der Zürcher Schauspielerin Frau Ellen Widmann, einer Enkelin von J. V. Widmann, ergab, daß B. Widmann nicht zu dieser Familie gehörte. Dagegen brachte die Suche im Umkreis Schnyders von Wartensee rasch ein positives Resultat. Es konnte sich nur um Benedikt Widmann handeln (1820–1910), Musikschriftsteller und Komponist, Schüler und Freund von Schnyder, der neben zahlreichen eigenen Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Musikpädagogik auch das „System der Rhythmik“ seines Lehrers sowie eine „Formenlehre der Instrumentalmusik nach dem System Schnyder's v. Wartensee zum Gebrauch für Lehrer und Schüler“ herausgegeben hatte. Als Lehrer (er war Oberlehrer und

nachmals Rektor an der Rosenberger Einigungsschule in Frankfurt a. Main, einer katholischen Mädchenschule) hatte sich Widmann insbesondere um das Frankfurter Volksschulwesen und um die Pflege des Schulgesangs verdient gemacht³.

Die Identifizierung der Zeitschrift, in der Widmann den Brief Hauptmanns an seinen Lehrer zum Abdruck gebracht hatte, konnte weder in Zürich noch in Frankfurt a. M. in den Universitätsbibliotheken dieser beiden Städte vorgenommen werden. Erst der Bibliothek der Karl-Marx-Universität Leipzig gelang der Nachweis, daß es sich um das Leipziger „Musikalische Wochenblatt“ handelte, Jahrgang 15, 1884, S. 486–488⁴.

Während die Beantwortung der Fragen nach der Person von B. Widmann und nach der von ihm zur Veröffentlichung des Briefes von M. Hauptmann benutzten Zeitschrift bibliographisch wichtige Angaben lieferte, ergab die Suche nach dem von Widmann erwähnten zweiten Brief Hauptmanns an Schnyder (Widmann kann als Adlatus Schnyders durchaus als zuverlässig betrachtet werden) ein überraschendes und unerwartet reichhaltiges Resultat, das auch geeignet ist, der Schnyder-von-Wartensee-Forschung wichtige neue Erkenntnisse zu vermitteln und die bisher unbekannt gebliebene Beziehung zwischen Schnyder und Hauptmann im ganzen zu beleuchten. Eine Prüfung des Nachlasses von Schnyder von Wartensee in Zürich, Basel und Luzern brachte den gesuchten zweiten Brief (vom 8. März 1859, drei Seiten) sowie zwei weitere Briefe von Hauptmann an Schnyder in der Handschriften-Abteilung der Universitätsbibliothek Basel zum Vorschein (vom 28. August 1843, zwei Seiten mit Kuvert, und vom 14. September 1856, zwei Seiten). Ein anderer Brief fand sich in der Zentralbibliothek Luzern (vom 9. März 1853, drei Seiten mit Kuvert), so daß also insgesamt fünf Briefe von M. Hauptmann an Schnyder von Wartensee heute nachweisbar sind. Außerdem besitzt die genannte Bibliothek in Basel eine vollständige zeitgenössische Abschrift des achtseitigen Briefes vom 15. Februar 1859 (siehe BJ 1969), mit der Bemerkung am Kopf des Briefes (in der Handschrift des Schreibers): „Kopie eines Briefes von Moritz Hauptmann an Xaver Schnyder v. Wartensee“ (von der Hand Benedikt Widmanns?). Bemühungen zur Auffindung entsprechender

³ Siehe die Würdigungen Widmanns anlässlich seines 80. Geburtstages in der „Frankfurter Schulzeitung“, 17. Jg., 1900, S. 46, und in der Frankfurter „Kleinen Presse“, 1900, Nr. 53, sowie seinen Nachruf in der „Kleinen Presse“ vom 8. März 1910. Siehe auch den Artikel über ihn im Riemann Musiklexikon, 11. Auflage, Berlin 1929. Widmann hat auch „gemeinverständliche Erläuterungen“ zur Matthäus- und zur Johannes-Passion von J. S. Bach veröffentlicht (Leipzig 1895 bzw. 1896); siehe BJ 1905, S. 95.

⁴ Dieses „Organ für Tonkünstler und Musikfreunde“ erschien von 1870–1910 und wurde von dem Musikverleger Ernst Wilhelm Fritsch redigiert. Ich möchte an dieser Stelle den zuständigen Persönlichkeiten der Leipziger Universitätsbibliothek – dem Leiter der Informationsabteilung, Herrn Bernhardt, sowie dem Wissenschaftlichen Mitarbeiter und Fachreferenten für Musikwissenschaft, Herrn Dr. Orf – meinen aufrichtigen Dank für ihre wertvolle Hilfe beim Nachweis dieser Zeitschrift zum Ausdruck bringen.

Briefe von Schnyder an Hauptmann blieben bisher leider erfolglos. Während der Brief vom 8. März 1859, als Fortsetzung des im BJ 1969 zum Abdruck gebrachten, im folgenden vollständig wiedergegeben wird, können von den Briefen aus den Jahren 1843, 1853 und 1856 im vorliegenden Rahmen nur Auszüge und zusammenfassende Inhaltsangaben gebracht werden.

Schon aus den Anreden der fünf Briefe ergibt sich eine im Laufe der Jahre 1843–1859 zunehmend herzlicher werdende Beziehung. Steht über den beiden ersten Briefen „Lieber verehrter Herr Schnyder!“ und „Verehrter Herr Schnyder!“, so beginnen die drei späteren mit „Verehrter Herr und lieber Freund!“, und schließlich zweimal mit „Lieber, verehrter Freund!“. Aus dem Brief von 1843 geht hervor, daß eine persönliche Bekanntschaft bereits seit einiger Zeit bestanden hat. Hauptmann spricht zunächst von Cherubini und dessen Kompositionen, die er überaus schätzte. Dann geht er auf seine kurz zuvor durch „Nöthigung“ übernommene Redaktion der bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinenden „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ ein, die er „mit Ablauf dieses Jahres wieder abgeben“ wolle, da es ihm „an Talent, an Zeit und an Lust zu diesem Geschäft fehlt“, zumal die AmZ „schon seit langer Zeit in einem desolaten Zustand von Armuth und Magerkeit ist“. Hauptmann meint, daß Schnyder als Referent der AmZ für Angelegenheiten des Frankfurter Musiklebens einen großen Gewinn für die Redaktion bedeuten würde.

Der Brief vom Jahre 1853 ist ein Begleitbrief zu einem Exemplar der Erstausgabe von Hauptmanns berühmten Werk „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (Leipzig 1853), das er an Schnyder als „ein Buch in Wachspapier, franco“ schickte, wie er auf dem Kuvert schreibt. Dieses dokumentarisch äußerst wichtige Schriftstück beginnt mit den Sätzen: „Unter allen Musikern wüßte ich keinen, dem ich das Beifolgende Buch lieber zuschicken möchte als Ihnen, der viel gedacht, dem das Denken keine lästige Mühe ist und der in Anderer Gedanken leicht einzugehen und aus seinen Werten zu verstehen weiß; bei dem man auf alles schon ausgesprochene als Bekanntes deuten kann; der so vieles Andere ebenso gründlich als Alles in der Musik weiß und versteht und darum einen Standpunkt für die Erkenntniß des musikalisch-Gesetzlichen hat, den Andere, die nur in der Musik leben, nicht haben können; und der zu Alle diesem und manchem Anderen was ich noch zusetzen könnte, ein humaner liebevoller Mann ist, der gern etwas als gut anerkennt, wenn ers so finden kann. Das Alles soll keine captatio benevolentiae sein, wiewohl es sehr so aussieht; es ist nur meine aufrichtige Meinung und mag es entschuldigen helfen, daß ich Ihnen das Opus so unverlangt über den Hals schicke und Sie bitte es nicht ganz unbesehen bei Seite zu legen. Vorwort und Einleitung geben genugsam den Inhalt an. Das erstere sagt auch . . ., daß es sich nicht um eine Kunstlehre, nur um eine Naturlehre der Kunst handelt; nicht um das, was der Mensch als Musiker zu lernen hat, sondern das, was dem Musiker als Menschen schon innewohnt: das menschlich-natürliche d. i. Vernünf-

tige des musikalischen Ausdrucks in seinen Elementen, die uns ebenso wenig in der unendlichen Tonprogression, wie im temperirten Quintzirkel gegeben sind . . .“

Im weiteren Verlauf dieses Briefes begrüßt Hauptmann Schnyders Bereitschaft, dem Ausschuß der BG beizutreten (Hauptmann war von 1850–1868 Vorsitzender des Direktoriums der BG) und ebenso sein Anerbieten, bei der Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers mitzuarbeiten. (Schnyder erscheint als Mitglied der BG bereits im 1. Jahrgang der Bachausgabe [1851], und zwar als „Herr Schnyder von Wartensee, Xaver, Tonkünstler“; als Mitglied des Ausschusses figuriert er darin vom 2. bis zum 16. Jahrgang [1852–1868].) Hauptmann will Schnyder zunächst ein Exemplar der Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers von Nägeli schicken, in das Schnyder alle Berichtigungen eintragen soll. (Tatsächlich erschien das WK in der BG erst als 14. Jahrgang im Jahre 1866, als 3. Band der Klavierwerke, herausgegeben von Franz Kroll.) Hauptmann freut sich über die wachsende Mitgliederzahl, die bereits auf 500 angestiegen ist. Zum Schluß schreibt er über den Besuch eines gemeinsamen Freundes (Nater) in Berlin, der „sich auch die dortige Musik, in Theater Kirche und Concert angehört hat. Vom Volksgesang wird er dort allerdings weniger vernommen haben, wenn nicht irgend ein Schusterjunge eine Opernarie auf der Straße gepfiffen. – Der Berliner singt nicht, er spricht nur.“

In seinem Brief vom Jahr 1856, dem 100. Geburtsjahr Mozarts, geht Hauptmann auf den in diesem Jahr erschienenen ersten Teil von O. Jahns Mozart-Biographie ein: „Jahn's Mozart ist Ihnen wohl schon vor Augen gekommen, vielleicht schon in Ihrem Besitz. Es ist ein mit Fleiß Liebe und Geist geschriebenes Buch für das man dem Verfasser dankbar sein muß. Auch kommt es jetzt eben so sehr zu rechter Zeit, wo durch die Säcularfeier das Interesse für Mozart aufgeweckt ist, was bei uns zwar nicht von Nöthen, bei der mit so vielem Neuen überschwommenen Menge aber doch ganz gut und zur Besinnung bringend sein könnte.“

Im übrigen führt Hauptmann einen jungen Pianisten, Absolventen des Leipziger Konservatoriums (an dem Hauptmann seit 1843 als Lehrer für Musiktheorie und Komposition tätig war), empfehlend bei Schnyder ein und bedankt sich bei ihm für seine „Zuweisung“ einiger französischer Musiker, die er unter seine Obhut genommen habe.

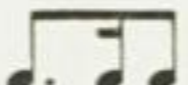
Erst anhand von Hauptmanns Briefen aus den Jahren 1843, 1853 und 1856 ist es einigermaßen möglich geworden, einen Einblick in seine persönliche Beziehung zu Schnyder von Wartensee zu gewinnen, deren Kenntnis wünschenswert ist für ein besseres Verständnis der beiden Briefe von 1859, deren erster im BJ 1969 abgedruckt und kommentiert wurde. Offensichtlich hatte sich Schnyder in seiner Antwort auf diesen ausführlichen Brief Hauptmanns (vom 15. Februar 1859) zu einigen Punkten darin kritisch geäußert, so daß Hauptmann sich veranlaßt sah, auf diese Punkte nochmals in einem zweiten Brief im einzelnen einzugehen, den er ihm drei Wochen später (am 8. März 1859) schrieb. Im folgenden ist dieser zweite Brief

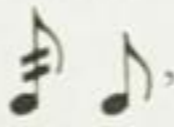
vollständig wiedergegeben, in seiner originalen Rechtschreibung und Zeichensetzung⁵.

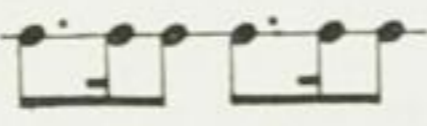
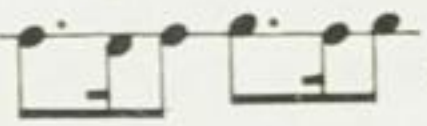
Lieber verehrter Freund!

Leipzig d. 8. März 1859.



Recht sehr hat michs gefreut von Ihnen zu hören daß ich mit meinen Äußerungen auf die Bachfragen in Ihrem Sinne geantwortet habe. Was die Hirtensymphonie betrifft, so ist gewiß auch Ihre Meinung zu hören. Mir hat es geschienen als sei die Oboen-Musik eigentlich die der Hirten, das Übrige mehr die künstlerische Fassung dazu, die Hülle zur Fülle, die silberne Schale zu den goldnen Aepfeln. Den Hirten erscheint „der Engel des Herrn“ und „sie fürchten sich sehr“. Er verkündet die Geburt des Heilandes. Später erst sind es die himmlischen Heerschaaren, die das Gloria in excelsis singen. Zu diesem aber kann ich im Klange der Oboenmusik ¹⁰ keinen Anklang finden. Aber man wird zu einer Musik immer sehr Verschiedenes denken können, wenn sie auch das Gefühl in Allen in gleicher Weise anspricht.

Den fehlerhaften Vortrag der punktirten Noten  habe ich auch oft Gelegenheit zu mißbilligen und, wo ich etwas zu sagen habe, zu rügen. In Rhythmen, wie der des Allegro der Adursymphonie von Beethoven wird die mittlere Note kürzer werden wollen als sie bezeichnet ist, d. h. sie wird eben eine absolut kurze sein, ohne melodische Geltung. In einem Tempo aber wie die Hirtensymphonie oder die Arie „nun beut die Flur“ ist es unleidlich wenn diese Mittelnote auf gleiche Weise abgefertigt wird. Hier will sie ihre volle Geltung behalten. Sie muß ihr Verhältniß zu der vorhergehenden wie zu der nachfolgenden haben: die scharfpunktirte Note hat ²⁰

es allein als Vorschlag zu der Nachfolgenden , es wird aber auch hier noch ein Unterschied zu machen sein, oder bei verständig gefühlten Vortrag sich selbst

machen, ob die Figur auf einer Linie steht  oder ob sie melodisch fortschreitet , im letzten Fall wird sie weniger scharf punktirt

sein auch im schnellen Tempo, sicher ists im ersten Chor zu Bachs Kantate „Du Hirte Israel“, der in $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben und doch recht eigentlicher $\frac{9}{8}$ Takt ist, wo aber

der Viertel-Bezeichnung wegen die zweitheilige Figur nicht  sondern  zu der Triolenbewegung geschrieben ist. Die Spieler

finden sich wohl in das Richtige der Eintheilung, man muß es aber zuweilen doch auch erinnern. ³⁰

Was nun den von Ihnen u. H. Dr. Weiss vorgeschlagenen Druck meines Briefes an Sie betrifft, so setzt mich das in einen unangenehmen Zwiespalt. Sie können denken daß mirs schwer werden muß zu etwas das Sie wünschen oder für dienlich halten


⁵ Bei der Transkription dieses an einigen Stellen wiederum sehr schwer zu entziffernden Briefes war mir Herr Karl Trötz Müller, Wien, behilflich, dem ich an dieser Stelle meinen Dank für seine Mühewaltung zum Ausdruck bringen möchte.

„nein“ zu sagen, wenn ich „ja“ sagen könnte. Dann aber ist mirs doch sehr widerstrebend Äusserungen die ich zum Freunde gethan, auf dessen Anregung, veröffentlicht und ans Publikum gerichtet zu sehen; denn anders erscheint es doch nicht, da man nicht im Zweifel sein würde, daß die Veröffentlichung des Briefes mit meiner Bewilligung geschehen sei. Können Sie von Einzelem oder ebensogern vom Ganzen irgend einen Gebrauch machen ohne meinen Namen zu nennen, der ja überhaupt der Sache kein Gewicht giebt, so habe ich gar nichts einzuwenden, auf jede Weise auch mit dem Namen, wenn es nicht durch den Druck geschieht. Da die Fragepunkte zunächst durch Meinungsverschiedenheit bei Frankfurter Aufführungen veranlaßt sind, diese Fragen aber keineswegs öffentlich zur Entscheidung vorgelegt sind, so würde es für mich doch unpassend sein öffentlich mit Aussprüchen auftreten zu wollen, wo ich nur privatim u. von einer Seite um meine Meinung gefragt worden bin. Werden Sie mir um dieser Scrupel willen nicht ungehalten. Empfehlen Sie mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin u. Herrn Dr. Weiß u. sein Sie herzlich begrüßt von Ihrem

ergebensten

M. Hauptmann.

Mit „Hirtensymphonie“ (S. 87, Z. 4ff.) ist wiederum die „Sinfonia“ zu Beginn des 2. Teils des Weihnachts-Oratoriums gemeint (vgl. BJ 1969, S. 81, Z. 36ff., und S. 85, Abs. 1). Die „Adursymphonie“ von Beethoven auf S. 87, Z. 15, ist natürlich Beethovens VII. Symphonie. Mit „Allegro“ kann nur das „Vivace“ im 1. Satz (im $\frac{6}{8}$ -Takt) gemeint sein. Mit der Arie „nun beut die Flur“ ist die Sopranarie des Gabriel „Nun beut die Flur das frische Grün“ in Haydns „Schöpfung“ gemeint (1. Teil, Nr. 8). Bachs Kantate „Du Hirte Israel“ (auf S. 87, Z. 25 ff.) trägt heute die BWV-Nr. 104. Im Eingangschor dieser Kantate findet sich häufig die Gegenüberstellung

von Triolen gegen punktierte Rhythmen ($\frac{3}{4}$ ,

deren richtige Ausführung Hauptmann auf eindeutige Weise erklärt⁶. Der auf S. 87, Z. 31, und auf S. 88, Z. 47, erwähnte „Dr. Weiss“ (bzw. „Dr. Weiß“) konnte leider nicht identifiziert werden. Jedenfalls handelt es sich nicht etwa um ein Vorstandsmitglied des Rühl'schen Gesang-Vereins. Wie B. Widmann in der Vorbemerkung zu seiner obenerwähnten Veröffentlichung (siehe S. 82) erklärt hatte, war die Veranlassung zu dem Briefwechsel zwischen Schnyder und Hauptmann im Februar/März 1859 das „Studium von Bachs Weihnachtsoratorium im Rühl'schen Gesangverein“ gewesen. Dieses Werk wurde allerdings 1859 nicht aufgeführt, sondern erlebte seine erste konzertmäßige Wiedergabe durch den Rühl'schen

⁶ Vergleiche zu dieser Frage die diesbezüglichen Artikel des Verfassers in Mf 1960, S. 268–281, und im BJ 1962, S. 88–96, sowie seinen Artikel *Punktierter Rhythmus* im Riemann Musiklexikon (12. Auflage), Sachteil, 1967, Abschnitt 1).

Gesang-Verein erst im Jahre 1864⁷, nachdem offensichtlich die für 1859 angesetzte Aufführung infolge von Meinungsverschiedenheiten über Fragen der Interpretation abgesagt worden war. Schnyder war als Hauptinitiant bei der Gründung dieser Vereinigung durch eine öffentliche „Einladung“ maßgebend beteiligt gewesen und hatte ihr während der ersten Zeit ihres Bestehens seine Wohnung für Proben zur Verfügung gestellt. Der Rühl'sche Verein bildete eine Art Gegenstück zum Cäcilienverein, der als erster bedeutender gemischter Chor in Frankfurt am Main bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegründet worden war. Der Rühl'sche Gesang-Verein brachte mehrere Male Kompositionen von Schnyder zu Gehör (1854, 1861 und 1864). Benedikt Widmann sprach 1874 die Abschiedsworte bei der Trauerfeier für Friedrich Wilhelm Rühl, seinen ersten Dirigenten, und wurde 1877 zu seinem Ehrenmitglied ernannt.

Zusätzlich zu der persönlichen Beziehung zwischen Hauptmann und Schnyder (s. o.) sowie zu der Tatsache der allgemein anerkannten Autorität Hauptmanns in solchen Fragen (siehe BJ 1969, S. 79, Absatz 1) war die seit Jahren bestehende Verbindung beider Männer in der Leitung der BG (s. o.) ein weiterer, durchaus einleuchtender Grund für diesen Briefwechsel über aufführungstechnische Fragen im Weihnachts-Oratorium. Wahrscheinlich hatte Widmann von Hauptmanns ablehnender Haltung gegenüber einer Veröffentlichung des ersten Briefes gewußt (siehe S. 87, Abs. 2), so daß er wohl absichtlich den zweiten Brief (auch teilweise) nicht ebenfalls veröffentlicht hatte. Hauptmann und Schnyder starben beide im Jahre 1868. Schnyders zweite Frau hatte vor ihrem Tode im Jahre 1884 freigebig Briefe aus dem Nachlaß ihres Mannes verschenkt, darunter wohl auch den von Hauptmann am 15. Februar 1859 geschriebenen. Widmann hat den Brief in ihrem Todesjahr (vermutlich kurz nach ihrem Tode) veröffentlicht, so daß er sicher sein konnte, sich keinem Vorwurf wegen Nichtbeachtung des Hauptmannschen Druckverbots auszusetzen. In den Besitz von Brahms, der sich zeitlebens stärkstens für die Musik des Barockzeitalters und ihre Probleme interessiert hat, kann der Brief nur geschenkweise oder durch Verkauf gelangt sein, entweder nach seiner Veröffentlichung durch Widmann oder möglicherweise bereits schon vorher durch Schnyders Witwe (wohl nicht durch Schnyder selber, der aufgrund seiner kritischen Einstellung zur Romantik kaum eine nähere Beziehung zu Brahms gehabt haben dürfte) – in jedem Fall beweist das Vorhandensein einer zeitgenössischen Abschrift, daß sein Vorbesitzer sich durchaus über den Wert dieses Dokuments im klaren gewesen war.

Es ist verständlich, daß dieser Brief, der ohne zugehöriges Kuvert, ohne Anschrift des Empfängers und ohne eine erklärende Notiz von Brahms in dessen Nachlaß gefunden worden war, nach seinem Tode als an ihn gerichtet betrachtet wurde, wie es auch auf einem dem Autograph bei-

⁷ Siehe die Festschrift *Zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum des Rühl'schen Gesang-Vereins*, Frankfurt a. Main 1902.

gefügten Blatt (das nicht von der im BJ 1969, S. 78, genannten Versteigerungsfirma stammt) vermerkt ist („Brief von Hauptmann an Brahms“) und wie es in entsprechender Weise ebenfalls in dem Katalog dieser Firma vom Jahre 1967 behauptet wurde.⁸

⁸ Ein anderer Leser des Artikels im BJ 1969, Herr Dr. phil. Martin Stachelin, Basel, teilte dem Schreibenden mit, daß er vor einiger Zeit zwei weitere unbekannte Briefe von Moritz Hauptmann über aufführungstechnische Fragen bei J. S. Bach in der Schweiz aufgefunden habe. Diese Briefe wurden im Zusammenhang mit der Aufführung der Johannes-Passion durch den Basler Gesangverein im Jahre 1861 an Friedrich Riggenschach-Stehlin, Vorstandsmitglied dieser Vereinigung, geschrieben und befinden sich im Archiv des Basler Gesangvereins. Sie haben vor allem Fragen der Generalbaß-Aussetzung und -Ausführung in der Johannes-Passion zum Inhalt. Ich danke Herrn Dr. Stachelin, der eine Veröffentlichung dieser beiden Briefe vorbereitet, für seine liebenswürdige Mitteilung und seine Genehmigung, diesen Hinweis bereits im vorliegenden Rahmen veröffentlichen zu dürfen.

Bachs Bearbeitungen für Cembalo solo. Eine Zusammenfassung

Von James T. Igoe (Chapel Hill, North Carolina)

Wo von Bachs Cembalobearbeitungen die Rede ist, fällt gewöhnlich auch der Name Vivaldi, was ohne Zweifel auf Vivaldis großen Ruf zurückzuführen ist. Jedoch ist schon vor einiger Zeit bewiesen worden, daß Vivaldi nur für sechs der einundzwanzig Bearbeitungen Bachs für Cembalo solo die Vorlagen komponiert hat. Doch gibt es noch einen anderen Grund, warum Vivaldis Name so unzertrennlich mit Bachs Bearbeitungen in Verbindung steht: In den handschriftlichen Quellen (siehe unten) wurden einige der Vorlagen Vivaldi zu Unrecht zugeschrieben. Nur allmählich wurden diese Fehler in der Zuweisung als falsch erkannt. Ein dritter Grund, warum uns Vivaldi immer im Gedächtnis bleibt, ist die weitverbreitete Meinung, daß einige der Bearbeitungen, nämlich solche von eigenen Werken Bachs und von Kompositionen J. A. Reinckens, irgendwie nicht in diese Kategorie gehören und anders eingeordnet sein sollten (was aber nicht ganz zutrifft).

Von den sechzehn Konzerten, die Schmieder im BWV aufzählt, sind die Vorlagen zu fünf noch unbekannt. Von den übrigen elf ist die Vorlage eines Konzerts verschollen, obwohl die Art der Komposition und ihr Komponist bekannt sind, von den restlichen Werken fehlen uns die Vorlagen einzelner Sätze.

Die folgende Tabelle faßt den heutigen Stand der Forschung zusammen:

Bachs Bearbeitungen für Cembalo solo
(siehe BG 42)

Vorlage:				Bearbeitung:		
Komponist	Tonart	Opus/Nr.	Titel	BWV	Tonart	Titel
Vivaldi	D	3/7	Konzert f. Violine	972	D	Konzert Nr. 1
Vivaldi	G	7 (II)/2	Konzert f. Violine	973	G	Konzert Nr. 2
Vivaldi	g	4/6	Konzert f. Violine	975	g	Konzert Nr. 4
Vivaldi	E	3/12	Konzert f. Violine	976	C	Konzert Nr. 5
Vivaldi	G	3/3	Konzert f. Violine	978	F	Konzert Nr. 7
Vivaldi	B	4/1	Konzert f. Violine	980	G	Konzert Nr. 9
Johann Ernst	B	1/1	Konzert f. Violine	982	B	Konzert Nr. 11
Johann Ernst	d	1/4	Konzert f. Violine	987	d	Konzert Nr. 16
Johann Ernst	verloren		Konzert f. Violine	984	C	Konzert Nr. 13
Marcello	c	—	Konzert f. Oboe	974	d	Konzert Nr. 3
Telemann	g	—	Konzert f. Violine	985	g	Konzert Nr. 14
.....						
Unbekannt				977	C	Konzert Nr. 6
Unbekannt				986	G	Konzert Nr. 15
Unbekannt				979	h	Konzert Nr. 8
Unbekannt				981	c	Konzert Nr. 10
Unbekannt				983	g	Konzert Nr. 12
.....						

Vorlage:				Bearbeitung:		
Komponist	Tonart	Opus/Nr.	Titel	BWV	Tonart	Titel
Johann Ernst	G	2 [?] /1	Konzert f. Violine	592a	G	Konzert
Reincken	a	<i>Hortus Musicus</i>	Suite Nr. I	965	a	Sonate
Reincken	C	<i>Hortus Musicus</i>	Suite Nr. III	966	C	Sonate
Bach	a	BWV 1003	Sonate f. Violine	964	d	Sonate
Bach	G	BWV 1005	aus der Sonate f. Violine	968	C	Adagio
Bach	E	BWV 1006	aus der Partita f. Violine	1006a	E	Suite

Philipp Spitta (I, S. 409) war unter den ersten, die sich mit den Konzerten befaßt haben. Seine Arbeit und die von Paul Graf Waldersee¹ wird in der BG angeführt. Die folgende Zusammenfassung der Quellen der BG soll für die folgenden Ausführungen als Orientierungshilfe dienen:

1. BB *Mus. ms. Bach P 280: XII Concerto (sic) di Vivaldi elaborati di J. S. Bach*, eine alte Abschrift aus dem Besitz von Johann Ernst Bach, die die ersten elf der sechzehn bearbeiteten Konzerte nebst einem Konzert für Orgel enthält;
2. BB *Mus. ms. Bach P 804* enthält die Konzerte, die in *P 280* unter den Nummern I, II, III, V, VI sowie in BG als XII bis XVI angeführt sind (folglich entspringt die Einteilung der Konzerte bei Schmieder und der BG ihrer Anordnung in diesen zwei Hauptmanuskripten);
3. Eine alte Abschrift aus dem Nachlaß Roitzsch, heute MB Lpz. *Poel. mus. Ms. 29: IV Concerte per il Cembalo Solo del Sigr: Giov. Seb: Bach*, die die Konzerte Nr. II, XII, XIII sowie die erste der vier Orgelbearbeitungen enthält;
4. Die Ausgabe Peters Nr. 217, herausgegeben von S. W. Dehn (ohne Zweifel gestützt auf die 1. und 2. Quelle, vgl. oben), der, laut Arnold Scherings Einleitung zu der 1936 erschienenen Ausgabe der Konzerte bei Peters, die Konzerte zwischen 1850 und 1860 zum ersten Mal veröffentlichte.

Waldersee erwähnt, daß Spitta nur zu insgesamt sieben Bearbeitungen Vorlagen Vivaldis nachweist.² Von ihnen entfallen sechs auf Bearbeitungen für ein Tasteninstrument allein, und mehr sind auch bis heute nicht gefunden worden. Spitta entdeckte³

¹ *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten*, in: *VfMw* I, 1885, S. 356–380.

² A. a. O., S. 357.

³ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany*. Aus dem Deutschen übersetzt von Clara Bell und J. A. Fuller Maitland. London 1899, S. 142, Anm. 103 (in der deutschen Ausgabe nicht enthalten). Die Nennung der Nummer 5 (aus Vivaldis Op. 3) in dieser Anmerkung muß ein Druckfehler sein.

- Vivaldis Op. 3, Nr. 7 als Vorlage für BWV 972,
 Op. 3, Nr. 12 als Vorlage für BWV 976,
 Op. 3, Nr. 3 als Vorlage für BWV 978,
 Op. 7(II), Nr. 2 als Vorlage für BWV 973,
 Op. 4, Nr. 1 als Vorlage für BWV 980 und endlich
 Op. 3, Nr. 6 als Vorlage für die Orgelbearbeitung BWV 593.

Wenn man zu diesen sechs das Konzert für vier Cembali, eine Bearbeitung des Konzerts für vier Violinen von Vivaldi, zählt, ergibt sich die Gruppe der sieben Konzerte, die Waldersee als Spittas Forschungsergebnis erwähnt. In der vorliegenden Arbeit beschränken wir uns auf die fünf Bearbeitungen für Cembalo solo, die im BWV unter der Bezeichnung „Sechzehn Konzerte nach verschiedenen Meistern“ zusammengefaßt sind.

Waldersee entdeckte noch zwei zusätzliche Vorlagen bei Vivaldi: Op. 4, Nr. 6, und die Vorlage der dritten Orgelbearbeitung BWV 594 (die letztere kann in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden). Folglich führen sechs der sechzehn Cembalobearbeitungen eindeutig auf Vivaldi zurück: fünf entdeckte Spitta, eine Waldersee. Bis heute ist die Suche nach den fünf unbekanntem Vorlagen fruchtlos geblieben. Man darf aber vermuten, daß besonders die Herausgeber der im Verlag Ricordi erscheinenden Vivaldi-Gesamtausgabe (Malipiero u. a.) noch immer nach den fünf „verlorenen Söhnen“ Ausschau halten⁴.

Die Vorlagen zu fünf weiteren Bearbeitungen wurden von Arnold Schering gefunden⁵. In zwei grundlegenden Berichten wies er drei Konzerte als Bearbeitungen von Violinkonzerten des jugendlichen, mit Bach befreundeten Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar nach, der ungewöhnliches Talent zeigte, aber schon im Alter von neunzehn Jahren starb. Eine dieser drei Vorlagen ist verloren; wir werden sie zuerst besprechen. Schering wies auf das Manuskript BB *Mus. ms. Bach P 286* hin, das eine Orgelbearbeitung von Bach (jetzt BWV 595) enthält, die dem ersten Satz des dreizehnten Konzerts (BWV 984) entspricht. Ein Vermerk in diesem Manuskript bezeugt Johann Ernst als Komponisten dieser Vorlage und die Komposition in *P 286* als Bearbeitung. Die Zuschreibung an Johann Ernst wurde aber von Spitta im Anhang der englischen Ausgabe seiner Bach-Biographie in Frage gestellt⁶:

Though the last named piece bears, in a MS. by J. P. Kellner, the title, „*Concerto dell'illustrissimo Principe Giovanni Ernesto, Duca di Sassonia, appropriato all'organo a 2 Clav. a Pedale da Giovanni Sebastiano Bach,*“ he

⁴ Siehe auch Rudolf Eller, *Zur Frage Bach-Vivaldi*, in: Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 80–85, der einen ausführlichen Bericht über die von Bach verwendeten Vivaldi-Vorlagen und ihr Verhältnis zu den Bearbeitungen enthält.

⁵ Arnold Schering, *Zur Bachforschung*, in: SIMG IV, 1902–1903, S. 234f., und SIMG V, 1903–1904, S. 565f. Vgl. auch E. Praetorius, *Neues zur Bachforschung*, in: SIMG VIII, 1906–1907, S. 95–101.

⁶ Spitta, a. a. O., Englische Ausgabe, I, S. 630.

here stands in contradiction with himself, since in another MS. copy he attributes the movement, with the others belonging to it, to Vivaldi . . . Still, as Kellner's manuscripts always betray great haste, and he gives another concerto of Vivaldi's as Telemann's – since, too, the concerto in question has the unmistakable stamp of Vivaldi's work – I remain for the present of the opinion that it is a mistake to attribute it to Johann Ernst⁷.

Es ist nicht überraschend, daß die Komposition von Johann Ernst den „unverkennbaren Stempel Vivaldis“ trägt, denn der junge Herzog war im italienischen Stil sehr bewandert und soll ihn gut nachzuahmen verstanden haben⁸.

Schering beschreibt auch die Handschrift eines Konzerts von Telemann, das ohne Zweifel die Vorlage für BWV 985 darstellt⁹, und dieses Werk meint Spitta offenbar mit seinem erwähnten Hinweis auf eine angebliche Telemann-Bearbeitung Bachs in *P 804*. Schering entdeckte diese Telemann-Handschrift in der Kgl. Bibliothek zu Dresden unter Telemanns anagrammatischem Pseudonym MELANTE. Die Vorlage ist ein Konzert *a 5* in Stimmen; eine Partitur existiert nicht.

Eine Sammlung von sechs Konzerten für Violine, in Kupfer gestochen und 1718 (also drei Jahre nach dem Tode Johann Ernsts) herausgegeben von Telemann selbst, enthält die beiden anderen Konzerte von Johann Ernst, die Bach als Vorlagen gedient haben. Die gedruckte Ausgabe unter dem Titel

Six CONCERTS à un Violon concertant, deux Violons, une Taille, et Clavecin où Basse de Viole, de feu S. A. S. Monseigneur le Prince JEAN ERNESTE, Duc de Saxe-Weimar, Opera Ima . . . ,

wurde von Schering in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar entdeckt¹⁰. Ein anderes Exemplar soll in der Universitätsbibliothek in Rostock vorhanden sein¹¹.

In bezug auf die Bearbeitung des Marcello-Konzerts (BWV 974) stellt sich die Entdeckungsgeschichte wie folgt dar: Auf Grund des Titels in einem Darmstädter Manuskript, „Concerto de B. Marcello accommodé au Clavesin de J. S. Bach“¹², schreibt Eitner die Vorlage dieses Werkes Benedetto Marcello zu. Schering, der dieses Manuskript kannte, erwähnt zusätzlich die Existenz einer Schweriner Handschrift unter dem Titel „Concerto

⁷ Das erste hier von Spitta erwähnte Kellner-Manuskript ist ohne Zweifel BB *P 286*, obwohl der Titel orthographisch etwas von BG 38 (S. XLVIII) abweicht. Scherings Zitat desselben Titels variiert wiederum ein wenig von Spitta und der BG (siehe SIMG IV, S. 236). Mit „another copy“ meint Spitta sicherlich *P 804*.

⁸ Siehe Anm. 5.

⁹ SIMG IV, S. 237.

¹⁰ SIMG V, S. 565. Dort auch eine Beschreibung beider Werke.

¹¹ Praetorius, a. a. O., S. 96.

¹² Robert Eitner, *Benedetto Marcello*, in: MfM XXIII, 1891, S. 193.

à 5: Hautbois, Violino Primo, Violino Secundo, Viola, Basso Continuo di Marcello“, deren Inhalt der Bearbeitung von Bach (BWV 947) entspricht¹³. Nach Max Seiffert entstammt der Titel der Darmstädter Handschrift jedoch einem späteren Zeitpunkt als der der Schweriner Handschrift¹⁴. Albert Van der Linden sprach die Vermutung aus, daß die Initiale „B“ vor Marcellos Namen auf Grund einer Mutmaßung erst später in das Darmstädter Manuskript eingetragen worden sei. Seine Vermutung erwies sich als richtig, denn er konnte in seinem Bericht auf einen Sammelband von Konzerten hinweisen, herausgegeben von Jeanne Roger, der als zweites Konzert zwar die Vorlage für die Bachsche Bearbeitung enthält, aber als Komponisten Alessandro und nicht Benedetto Marcello nennt.

Aber diese Entdeckung hat noch eine andere Vorgeschichte¹⁵: Schon 1941 hat S. A. Luciani die Zuschreibung Scherings in Frage gestellt. Er hielt das Werk für unvereinbar mit dem Personalstil Benedetto Marcellos und vermutete den Komponisten in Vivaldi. Später, als Pietro Berri 1949 das Konzert wieder auf Benedetto Marcello zurückführen wollte (in *Musica e dischi*, August 1949), schlug Luciani als Antwort hierauf Alessandro Marcello als Komponisten vor.

Obwohl Van der Lindens Entdeckung ganz unabhängig hiervon gemacht worden war, zeigte Ernest Ferand, daß diese Entdeckung eigentlich keine Neuigkeit war, da er selbst und Van der Linden einen kurzen Bericht von Frank Walker, der acht Jahre früher erschienen war und die gleiche Entdeckung erwähnt, übersehen hatten¹⁶.

Ferand stellte aber eine neue Frage: was geschah mit dem Manuskript, welches das ursprüngliche Konzert von Marcello enthält und das Professor Putnam Aldrich in der Bibliothek des Konservatoriums (jetzt Civico Museo Bibliografico Musicale) in Bologna eingesehen hatte¹⁷. Ferands Nachforschungen in Bologna waren trotz eifriger Hilfe der dortigen Bibliothekare ergebnislos; das Manuskript blieb unauffindbar. Daß das Schweriner Manuskript, über das Schering schon 1904 berichtete, sich nach Bologna verirrt haben könnte, hält Professor Aldrich für unmöglich¹⁸.

Schließlich noch ein Rätsel: Professor Walker schließt seinen Bericht mit der Mitteilung: „Furthermore, the Amsterdam Edition [Roger] gives the work in the same key as the Bach transcription [D Minor]; hitherto it had been thought that Bach transposed it“. Schering und Aldrich jedoch geben beide c-Moll an. Walker bezieht sich ohne Zweifel auf Scherings Beschrei-

¹³ SIMG IV, S. 236.

¹⁴ Albert Van der Linden, *Zur Frage J. S. Bach–Marcello*, in: *Mf* XI, 1958, S. 82–83. Die vorstehende Zusammenfassung beruht auf diesem Bericht.

¹⁵ Siehe Frank Walker, *A Little Bach Discovery*, in: *Music and Letters* XXX, 1950, S. 184. Der folgende Absatz beruht auf diesem Bericht.

¹⁶ E. T. Ferand, *Marcello: A. oder B.?*, in: *Mf* XII, 1959, S. 86.

¹⁷ Putnam Aldrich, *Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation*, in: *The Musical Quarterly* XXXV, 1949, S. 21.

¹⁸ Korrespondenz vom 16. November 1966.

bung des Schweriner Manuskripts, während er von Aldrichs Bericht, der die Tonart Scherings bestätigt, offenbar keine Kenntnis hatte, sonst hätte er nicht mit derartiger Sicherheit d-Moll als Tonart des Originals angesehen. Neuere Ausgaben (Möselers, 1960, und Schott, herausgegeben von Ruf, 1963) folgen der Roger-Ausgabe mit d-Moll. Nun könnte das Konzert zwecks Veröffentlichung bei Roger transponiert worden sein, und das Schweriner oder Bologneser Manuskript (oder eine Abschrift derselben) könnten als Vorlage gedient haben. In seiner Korrespondenz vermutet Professor Aldrich jedoch, Bach könne die Roger-Ausgabe (1716)¹⁹ für seine Bearbeitung benutzt haben. Es ist eigenartig, aber vielleicht kein Zufall, daß Roger im selben Jahr die Konzerte von Vivaldi, die Waldersee beschrieb, herausgegeben hat.

Die anderen Bearbeitungen der obenstehenden Tabelle benötigen keine weitere Erklärung, da Hinweise auf ihre Vorlagen in Band 42 der BG (der alle einundzwanzig Bearbeitungen enthält) leicht zugänglich sind. Eine ausführliche Bibliographie über die Bearbeitungen Bachs kann in Ulrich Siegeles Dissertation *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Tübingen 1956) nachgeschlagen werden.

Die Entdeckung der Reincken-Vorlagen verdanken wir Spitta, der in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*²⁰ zeigte, daß eine Fuge in Kellners Handschrift P 804 einer Fuge aus dem *Hortus Musicus* von J. A. Reincken entsprach, die er in einem seltenen Manuskript bei seinem Kollegen Wagener gesehen hatte. Desgleichen identifizierte er zwei weitere Bachsche Sonaten als Bearbeitungen nach Werken des *Hortus Musicus*. Die erste Neuausgabe dieser Werke wurde 1886 von J. C. M. van Riemsdijk veröffentlicht²¹, obwohl eine prachtvolle Erstausgabe, die zuletzt in der Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel gesehen wurde, schon 1687 oder 1688 auf Reinckens eigene Kosten gedruckt worden war.

So endet zur Zeit das verworrene Kapitel der Bearbeitungen Bachs für Cembalo solo, aber noch nicht endgültig. Die Neue Bach-Ausgabe wird natürlich diese Frage viel gründlicher darlegen können, als es in dieser Zusammenfassung möglich war.

Die Suche nach den fünf verschollenen Vorlagen scheint aussichtslos zu sein. Meiner Meinung nach könnten wenigstens drei dieser fünf von Johann Ernst stammen, möglicherweise komponiert während seines Studiums bei Walther. Als Schülerarbeiten wurden sie jedoch wahrscheinlich später bis zur Unkenntlichkeit umgearbeitet oder aber, was noch wahrscheinlicher ist, gänzlich verworfen.

¹⁹ Das Datum stammt von B. Paumgartner, *Nochmals „Zur Frage J. S. Bach–Marcello*, in: *Mf XI*, 1958, S. 342. Eine weitere Diskussion des Problems der Transposition enthält der Bericht von Howard Shanet, *Why did J. S. Bach Transpose His Arrangements?*, in: *The Musical Quarterly XXXVI*, 1950, S. 180.

²⁰ 1881, Nr. 47 und 48, Sp. 737–738 und 753–756.

²¹ Siehe Spittas Kritik dieser Ausgabe in *VfMw III*, 1887, S. 305. Van Riemsdijks Ausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Identität der anderen Vorlagen ist noch völlig unbekannt. Vielleicht werden sie einmal unter den unrevidierten Telemann-Handschriften oder in einer noch unbekanntem Roger-Ausgabe aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entdeckt werden. Bis zu diesem Zeitpunkt sollten Herausgeber und Musikwissenschaftler ihren „Schmieder“ zur Hand nehmen und sich nochmals die Themen ins Gedächtnis zurückrufen – man kann nie wissen, wo die verlorenen Vorlagen wieder ans Licht kommen werden.

Bachs Doppelschlag

Von Werner J. Fries (Indiana, Pennsylvania)

In der Bischoffschen Ausgabe von J. S. Bachs Englischer Suite in a-Moll (BWV 807) ist der Doppelschlag in Takt 11 der Sarabande (Beispiel 1) in den *Agréments de la même Sarabande* wie in Beispiel 2 ausgeschrieben.

Beisp. 1 Beisp. 2



Bischoffs Bemerkungen zu dem Text der *agréments* sind etwas unklar; indessen hat seine Fußnote zu der ornamentierten Sarabande, zusammengekommen mit seinen Quellenangaben im Vorwort zu den Englischen Suiten zur Folge, daß dieser Ausführung des Ornaments eine hohe Autorität zuteil wird, obgleich die Gestalt der Verzierung keiner der konventionellen rhythmischen Unterteilungen des Doppelschlags (Bachs *Cadence*, nach d'Angleberts Nomenklatur) gleichkommt. Nach Durchforschung der mir zugänglichen diesbezüglichen Literatur¹ stellte es sich heraus, daß nur

¹ Putnam Aldrich, *The Principal Agréments of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. A Study in Ornamentation*, unveröffentlichte Dissertation, Harvard 1942. Ausdrücklich mit Ausschluß des Doppelschlags.

Derselbe, *Ornamentation in Bach's Organ Works*, New York 1951.

R. Beer, *Ornaments in Old Keyboard Music*, in: *The Music Review* XIII, Feb. 1952, S. 3–13.

Erwin Bodky, *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge (Massachusetts) 1960. Deutsche Ausgabe: *Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach*, Tutzing 1970.

Edward Dannreuther, *Musical Ornamentation*, London 1893–1895.

Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1915.

Robert Dovington, *The Interpretation of Early Music*, New York 1963.

Walter Emery, *Bach's Ornaments*, London 1957. Von den eingesehenen Werken zeigt dieses vielleicht am meisten gesunden Menschenverstand und praktische Nützlichkeit für die Interpretation.

Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. III, Wildpark-Potsdam 1931.

Eta Harich-Schneider, *Kleine Schule des Cembalo-Spiels*, Kassel 1952.

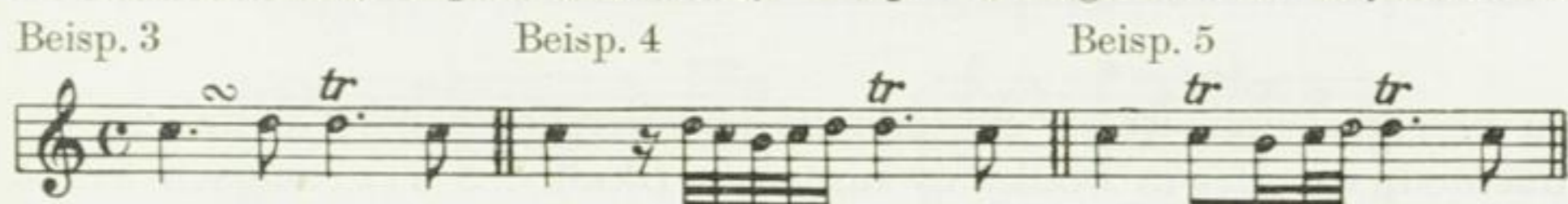
Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953. Enthält eine konzise Zusammenfassung von C. P. E. Bachs Behandlung der Ornamentik in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Appendix IV, S. 365 ff.).

Alfred Kreutz, *Ornamentation in J. S. Bach's Keyboard Works*, in: Hinrichsen's Musical Yearbook (*The Music Book*) VII, S. 358–379, London 1952. Dies ist eine Übersetzung von Kreutz' Revisionsbericht zu seiner Ausgabe der *Englischen Suiten* (Edition Peters No. 4580).

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Nachdruck, Kassel 1953.

Alle Zitate und Seitenhinweise im Text, die nur nach Autorennamen und Seitenzahlen zitiert sind, beziehen sich auf die in dieser Fußnote angegebenen Werke. Zitate aus englischsprachigen Veröffentlichungen sind Übersetzungen des Verfassers.

Kreutz diese Verzierung zitiert – übrigens mit dem „normalen“ Doppelschlagsymbol, während Bischoff ohne weiteren Kommentar das Symbol umdreht – und dazu bemerkt: „Bach schreibt ihn [d. h. den Doppelschlag] nie zwischen gleichwertigen Noten. Die Ausführung des Doppelschlags zwischen einer punktierten und der ihr folgenden Note war ganz anders. Die zuerst in C. P. E. Bachs *Versuch* aufgestellte Regel, nach der ein solcher Doppelschlag mit dem Punkt endet, hatte in früherer Zeit keine Geltung. Die rhythmische Unterteilung war dem Spieler überlassen“ (Kreutz, S. 375 f., deutsch S. 7). Sodann zitiert Kreutz zum Vergleich zwei Beispiele der Doppelschlagsausführung aus Gottlieb Muffats *Florilegium Secundum* (1698) (Beispiele 3, 4 und 5). Beispiel 4 zeigt dieselbe rhythmische



Anlage der letzten drei Noten des Doppelschlags, die einen Schleifer (coulé) zur zweiten – unverzierten – Melodienote bilden. Eine Schwierigkeit ergibt sich, wenn wir Kreutz' kategorische Feststellung, Bach schreibe das Doppelschlagsymbol nie zwischen zwei gleichwertigen Noten, in Betracht ziehen. Indessen ist das zweite Achtel der unverzierten Melodie des Beispiels 2 in dem *agrément* in ein Sechzehntel verwandelt, als ob es sich um ein Doppelschlagzeichen über einem punktierten Rhythmus (wie in Beispiel 3) handle. Die wohlbekannte Gestalt des Doppelschlags innerhalb des Wertes der Note, über welcher das Symbol erscheint – sei es als vier gleichwertige Noten oder drei kürzere und eine längere – scheint hier nicht anwendbar zu sein, obgleich nach Bischoff das Verzierungszeichen über der ersten von zwei gleichwertigen Noten (Achteln) erscheint.

Prüft man andere Doppelschläge in derselben Suite, so stellt sich heraus, daß Bischoffs Quellen sich über die Stellung der Doppelschlagzeichen uneinig sind, wie z. B. in seinen Fußnoten zu Takt 39 der Bourrée und Takt 17 der Courante ersichtlich ist: Einige Manuskripte zeigen das Symbol über der ersten Note, andere zwischen Noten. Ein weiteres Beispiel für Uneinigkeit betreffs der Rhythmik eines Doppelschlags findet sich in der Englischen Suite in d-Moll (BWV 811). Hier zeigt die von Bischoff als Autograph angesehene Abschrift (heute: BB *Mus. ms. Bach P 1072*) in der Sarabande eine sehr ungewöhnliche rhythmische Gestalt, während drei weitere Abschriften die Einteilung von Beispiel 2 zeigen! Wahrscheinlich sollten wir die Stellung von Ornamentzeichen in Autographen wie auch in handschriftlichen Kopien mit derselben Vorsicht auswerten, mit der wir die Stellung und Länge von Artikulationsbögen behandeln. Die Forderungen an Genauigkeit und Präzision, die wir an moderne Drucke stellen, sind auf Manuskripte des 18. Jahrhunderts kaum anwendbar. – Der Doppelschlag in Takt 17 der Courante BWV 807 ist besonders bemerkenswert.

Folgt man der seit C. P. E. Bach konventionellen Ausführung des Doppelschlags, so entsteht eine mißliche verdeckte Quinte zwischen Sopran und Baß. Folgt man jedoch der rhythmischen Einteilung von Beispiel 2, so ergibt sich eine die Quinte vermeidende Stimmführung (Beispiele 6, 7 und 8). Daß Stimmführungsregeln bei der Ausführung von Ornamentik

Beisp. 6 Beisp. 7 Beisp. 8

zu beachten sind, ist als ein „allseits unwidersprochenes Gesetz“ zu betrachten, wie Erwin Bodky es ausdrückt (Bodky, S. 152, deutsch S. 158 u. a.). Bodkys Herausarbeitung und Erklärung von Verzierungsproblemen, besonders aber seine rigorose und doch nicht pedantische Anwendung von Stimmführungsregeln auf diese Probleme stellen ein Muster an musikalischer wie wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit dar. Seine Zusammenstellung von Oktaven- und Quintenproblemen, die aus mechanisch „striker“ Anwendung konventioneller Verzierungsregeln entstehen, (Bodky, S. 375–381, deutsch S. 401–407) ist besonders bemerkenswert, da Bodky zeigt, daß viele scheinbar festformulierte Regeln oft, wenigstens in Bachs Idiom, zu modifizieren sind, um dem gesamten harmonischen, melodischen, kontrapunktischen und rhythmischen Gefüge, in dem eine Verzierung erscheint, gerecht zu werden. – Um so überraschender ist Bodkys sehr kurze, fast beiläufige Behandlung des Doppelschlags (Bodky, S. 170, deutsch S. 177). Er zitiert zwar (Bodky, S. 152, deutsch S. 159), wie auch Kreutz (Kreutz, S. 376, deutsch S. 7), den Sonderfall von Takt 16 der f-Moll-Invention (Beispiel 9), wo die konventionelle Ausführung des Doppelschlags Quintenparallelen ergäbe (Beispiel 10), wie auch Bachs eigenen

Beisp. 9 Beisp. 10 Beisp. 11

Versuch im Klavierbüchlein für W. F. Bach, diese Quinten zu verschleiern (Beispiel 11). Anscheinend fand Bodky aber das *agrément* in unserem Beispiel 2 nicht interessant genug, um ihm eine Sonderbehandlung zuteil werden zu lassen. (Im Gegensatz zu der a-Moll-Courante, Beispiele 6, 7 und 8, wäre auch durch die Ausführung nach Beispiel 2 die Quinte nicht vermieden worden).

Man stünde auf schwankendem Boden, wollte man auf Grund der wenigen oben angeführten Beispiele und angesichts der Stimmführungsregeln


einen Zusatz zu dem Kanon der Ausführungsmöglichkeiten für eine Verzierung vorschlagen. Insbesondere ergibt die Analyse der Stimmführung nicht immer klare Hinweise für die in der Bach-Interpretation zu treffenden Entscheidungen. Verbotene Intervallfortschreitungen erscheinen so oft, daß wir uns davor hüten müssen, Stimmführungsregeln akademisch streng auszulegen, um dann zu folgern, ein wohlverbürgter Text sei fahrlässig komponiert oder kopiert worden, – obwohl dieses wie jenes oder beides der Fall sein mag. Offensichtliche Verstöße gegen Oktavenregeln zeigen z. B. Beispiel 12 (Englische Suite g-Moll, BWV 808, Allemande, Takt 10/11) und Beispiel 13 (Cembalo-Partita c-Moll, BWV 826, Allemande, Takt 31).


Beisp. 12




Beisp. 13





Bevor wir jedoch einen gegebenen Text „korrigieren“ oder von gut überlieferten und als Konvention akzeptierten Verzierungsregeln abweichen, sind noch andere Indizien zu beachten. Einen solchen Anhaltspunkt bildet Bachs Tendenz, reich verzierte Linien voll auszukomponieren; aus ihren Details können wir Folgerungen für den Vortrag sowohl vorgeschriebener wie auch selbstverständlicher Verzierungen – von Quantz „wesentliche“ und „willkürliche“ Auszierungen genannt² – ableiten. Nun findet sich bei Bach in solchen kolorierten Melodielinien, die größtenteils offensichtlich ausgeschriebene Ornamente darstellen, daneben aber auch in Stücken von mehr oder minder gleichförmiger und ausgeglichener Melodieführung, z. B. in Allemanden, der Rhythmus  mit auffällender Häufigkeit.


Das markanteste Beispiel stellt wohl *Inventio 14* (BWV 785) dar, die im Grunde als Übung und Demonstrationsobjekt für Doppelschläge anzusehen sein dürfte. Dies steht ganz im Einklang mit dem bekannten Hinweis auf dem Titel der Inventionen: „... anbey auch gute inventiones nicht allein zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, ...“. Wir dürfen sicher annehmen, daß zu den inventiones, d. h. Erfindungen, die der Studierende lernen soll, auch die Kunst der Verzierung gehört. Es ist äußerst instruktiv, *Inventio 14* einmal versuchsweise im Rhythmus  durchzuspielen. Gewiß sind Urteile über die „Schönheit“ eines Werkes oder irgendeines Details nur subjektiv; doch empfindet zumindest der Verfasser diese Ausführung mit dem konventionellen Rhythmus des „Doppelschlags über punktiertem Rhythmus“ als durchaus unbachisch. –

² Siehe Quantz, XIII. Hauptstück, Par. 1 und 2, S. 118.

Ein weiteres besonders gutes Beispiel ist das zweite Adagio der Cembalo-Toccatà g-Moll (BWV 915), in dem (jedenfalls nach dem von Bischoff mitgeteilten Text) Doppelschläge im Rhythmus des Beispiels 2 nicht weniger als zehnmal ausgeschrieben erscheinen, die letzten sieben in der Vergrößerung . Beide Beispiele, die Invention sowie das Adagio, beweisen auch, daß der „umgekehrte“ Doppelschlag „von unten“ Bachs Melodik nicht fremd ist.

Für einen Interpreten bedarf es einer gewissen Umstellung, wenn von ihm verlangt wird, daß er in seinem Spiel zwischen den Doppelschlag-Rhythmen a)  und b)  (zwischen gleichlangen oder punktierten Noten) kritisch wählen sollte, da er zumeist nur mit der zweiten Form vertraut ist.

In der Unterteilung des Viertels in Sechzehntel endet nämlich der Doppelschlag b) auf dem „betonten“ dritten Sechzehntel, ihm folgt eine unbetonte Durchgangsnote auf dem vierten Sechzehntel. Bei der Variante a) endet das Ornament mit einem Schleifer (von unten), einer der häufigsten Verzierungen Bachs. Das Resultat ist also, daß von den vier Noten des eigentlichen Doppelschlags bei der konventionellen Ausführung b) die vierte eine Betonung erhält (sie ist in der Tonhöhe identisch mit der Hauptnote), in der Ausführung a) dagegen die dritte Note. Von Muffats Ausführungsanweisungen des Doppelschlags ist in den Beispielen 4 und 5 die Untersekunde der Hauptnote betont, der Rhythmus der letzten drei Noten jedoch in Beispiel 5 umgekehrt gegenüber Beispiel 4 und natürlich auch gegenüber Beispiel 2. Jedenfalls hat der Spieler (oder Sänger) bei seinen Entscheidungen über Rhythmus und Melodie der Verzierung jeweils zu berücksichtigen: 1. ob die zwei ursprünglichen Noten wiederholt sind, einen Schritt bilden oder einen Sprung; 2. ob der Baß während des Doppelschlags liegenbleibt oder fortschreitet, ob die Intervalle zwischen Verzierungsnoten und Baß dissonant oder konsonant sind, und im letzteren Fall, ob offene oder verdeckte Oktaven oder Quinten entstehen.

Die vielleicht reichste Ernte an ausgeschriebenem Ornamenten, wenigstens in den Cembalo- bzw. Clavichordwerken, findet sich in der Sarabande der Cembalo-Partita in e-Moll (BWV 830), in der ausgeschriebenene Ornamente vielerlei Art in großer Anzahl erscheinen. Darunter sind Doppelschläge in vielfachen Gestalten, einschließlich solcher in der ungewöhnlichen Form „von unten“ (Takt 11), welche nach einigen Theoretikern überhaupt nicht existiert (siehe aber auch Goldbergvariationen, Var. 13, Takt 1 ff.). Es gibt kein besseres Demonstrationsobjekt als diese Sarabande zur Aufzeigung der Freiheit, mit der Bach die anscheinend festen und präzisen Regeln der Ornamentik behandelt. Takte 8 und 9 zeigen wieder die dritte Note des Doppelschlags auf dem dritten Sechzehntel im Viertel, diesmal nicht genau in der Form von Beispiel 2, sondern als Variante: . Eine Detailanalyse der ausgeschriebenene Verzierungen in dieser Sarabande würde

wahrscheinlich noch weitere Überraschungen enthüllen, jedoch ist in unserem Rahmen hier kein Raum dafür. Indessen sollte man wenigstens versuchsweise und vorläufig entscheiden, warum Bach ein gegebenes Ornament so und nicht anders ausschrieb, besonders dann, wenn eine melodische oder rhythmische Figuration einer „Regel“ zuwiderzulaufen scheint.

Das Choralvorspiel „O Lamm Gottes, unschuldig“ aus dem Orgelbüchlein (BWV 618) enthält zwei Fälle der rhythmischen Figuration nach Beispiel 2. Der erste Fall, in Takt 5, stellt einen höchst ungewöhnlichen Doppelschlag dar, da er erstens die rhythmische Gestalt von Beispiel 2 zeigt, zweitens wiederum die Form „von unten“ demonstriert und drittens, da er zwischen zwei wiederholten Noten steht, so daß zwischen seiner dritten und vierten Note ein Terzsprung nötig war, um die wiederholte „Haupt“-Note schrittweise zu erreichen (Beispiel 14).


Beisp. 14




Beisp. 15



Im Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ aus dem Orgelbüchlein (BWV 641), Takt 6, nimmt der Doppelschlag die rhythmische

Gestalt  an, also noch eine weitere Version des Doppelschlags mit Betonung der dritten Note.

Noch ein frappantes Beispiel ist erwähnenswert: In Satz 26 der Johannes-Passion, dem Rezitativ „Auf daß erfüllet würde“, Takt 19, finden wir in der Singstimme einen ausgeschriebenen Doppelschlag mit dem Rhythmus des Beispiels 2, welcher Einklangsfortschreitungen zwischen Solobaß und Continuo schafft, anstatt sie zu vermeiden (Beispiel 15). Wofern wir nicht annehmen (in beiden Bedeutungen des Wortes), daß Bach den Doppelschlag in der Form

 vorzog, wäre es schwer zu erklären, warum Bach eine in kontrapunktischer Hinsicht überaus fragwürdige Stimmführung durchgehen ließ.

In Bezug auf Parallelen stimmt Walter Emery etwas zurückhaltend mit Bodkys „unwidersprochenem Gesetz“ (siehe oben S. 100) überein, indem er schreibt: „Vorläufig ... müssen wir Emanuel Bachs Vorschriften [betreffs Parallelen] als Vorschriften akzeptieren“ (Emery, S. 19). Daraus wird deutlich, welches Gewicht wir Beispiel 15 beizumessen haben.

Im Folgenden soll noch eine Auswahl von zusätzlichen Stellen angegeben werden, welche die rhythmische Gestalt des Beispiels 2 zeigen. Es handelt

sich nicht ausschließlich um Doppelschläge, jedoch zeigt die Liste, wie häufig Bach diesen Rhythmus verwendet.

Cembalo- oder Clavichordwerke:

- Wohltemperiertes Klavier II, Präludium g-Moll, BWV 885, *passim*.
 Wohltemperiertes Klavier II, Präludium h-Moll, BWV 893, Takt 9 u. a.
 Französische Suite d-Moll, BWV 812, Allemande, Takt 9, 17, 19.
 Französische Suite c-Moll, BWV 813, Allemande, *passim*.
 Englische Suite g-Moll, BWV 808, Sarabande, Takt 20. *Agréments de la même Sarabande*, Takt 20, 21.
 Englische Suite e-Moll, BWV 810, Allemande, Takt 11.
 Partita B-Dur, BWV 825, Sarabande, Takt 3, (Takt 27?).
 Partita c-Moll, BWV 826, Sinfonia, Takt 9(?), Takt 29.
 Partita a-Moll, BWV 827, Allemande, Takt 4, 8.
 Goldbergvariationen, BWV 988, Var. 15, *passim*; Var. 21, Takt 16.
 Italienisches Konzert, BWV 971, Andante, Takt 9.

Orgelwerke:

- Partite diverse sopra: „Sei begrüßet“, BWV 768, Var. 1, Takt 12, 33; Var. 5, *passim*.
 Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch . . .“, BWV 769, Var. 3, Takt 9.
 Choralvorspiel „Jesus, meine Zuversicht“, BWV 728 [Griepenkerl-Ausgabe, Band 5, S. 103], Takt 4, 8.

Sonaten:

- Violine und Cembalo h-Moll, BWV 1014, Andante, Takt 12.
 Violine und Cembalo E-Dur, BWV 1016, Adagio, Takt 32.
 Violine solo a-Moll, BWV 1003, Andante, Takt 10; desgleichen in der Klavierbearbeitung, BWV 964. Siehe auch Takt 9: Zwei mit der Hauptnote beginnende Doppelschläge.
 Partita für Violine solo d-Moll, BWV 1004, Ciaccona, Var. 29, Takt 233 ff.

Konzerte:

- Cembalo-Konzert f-Moll, BWV 1056, Adagio, Takt 19.
 Brandenburgisches Konzert I, BWV 1046, 1. Satz, Takt 11, 12, 32, 82, 83.
 Brandenburgisches Konzert III, BWV 1048, 1. Satz, Takt 31. (Dies ist ein ausgeschriebener „wesentlicher“ Doppelschlag vor einem hier nicht eingetragenen, aber „wesentlichen“ Kadenztriller. Leider findet sich in diesem Satz keine genaue Parallelstelle zu diesem Takt.)

Bei Durchprüfung der mir verfügbaren Klavier- und Kammermusikwerke von einigen Zeitgenossen Bachs fanden sich nur sehr wenige in der Gestalt von Beispiel 2 ausgeschriebene Doppelschläge. Bei Händel waren überhaupt keine zu finden. Zwei erscheinen in einer Sarabande von Ferd. Tobias

Richter aus einer Suite d-Moll (DTÖ, Bd. XVIII). Eine Durchsicht von ungefähr 180 Scarlatti-Sonaten³ ergab nur zwei Doppelschläge, beide in der Gestalt des Beispiels 2, und in derselben Sonate (Kirkpatrick 263, Takt 27, 34). Dies ist von gewisser Bedeutung, erstens in Hinsicht auf Kirckpatrick's Feststellung: „Scarlatti gab nie Doppelschlagzeichen. Wenn erforderlich, schrieb er sie in kleinen Noten aus“ (Kirkpatrick, S. 394), und zweitens wegen der Tatsache, daß, verglichen mit anderen Ornamenten, der Doppelschlag in der gesamten Literatur der Zeit verhältnismäßig selten ist.

Zusammenfassend können wir feststellen: Bach gebraucht den Rhythmus



außerordentlich häufig, besonders im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, und oft in der melodischen Gestalt eines Doppelschlags. Die vorstehende Untersuchung dürfte deutlich gemacht haben, daß diese rhythmische Figur den bekannten und anerkannten Ausführungen des Doppelschlagsymbols bei Bach hinzuzufügen ist, möglicherweise sogar ihnen vorzuziehen, gewiß aber den anderen wohlbezeugten und konventionell gebrauchten Ausführungen gleichzuachten. Obwohl dieses Idiom gelegentlich auch bei anderen zeitgenössischen Komponisten zu finden ist, so offenbart diese Untersuchung doch wieder einmal Bachs Kunst und Künstlertum als ein Phänomen *sui generis*.

³ D. Scarlatti, 150 Sonaten, hrsg. v. Keller-Weismann, Peters, 3 Bände; 60 Sonaten, hrsg. v. Ralph Kirkpatrick, Schirmer, 2 Bände.

Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676–1749)

Von Siegfried Orth (Erfurt)

Das 17. Jahrhundert bedeutete einen Höhepunkt im traditionsreichen musikalischen Leben der Stadt Erfurt. Außer namhaften Organisten war es die Erfurter Ratsmusik, die sich zu einer eigenständigen Schule herausbildete, deren Wirksamkeit weit über die Grenzen Thüringens hinausstrahlte und die gesamte Musikpflege Mitteldeutschlands nicht unwesentlich beeinflusste. Ein Jahrhundert lang war die Erfurter Ratsmusik aufs engste mit dem Namen Bach verknüpft, so sehr, daß „in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch die Stadt-Musikanten den Namen ‚die Bache‘ trugen“¹.

Eines der bedeutendsten Mitglieder des Erfurter Zweiges der Familie Bach ist ohne Zweifel Johann Bernhard Bach gewesen. Seine Erfurter Jahre sind bisher kaum gewürdigt worden. Sie waren aber bedeutsam für seine spätere Entwicklung, gerade seine Gymnasial- und Universitätsjahre legten den Grund für seine allgemeine und insbesondere seine musikalische Bildung. Auch er kann noch jenen Männern zugerechnet werden, die eine besondere Ehre darin sahen, den Weg zu beschreiten, den vor ihnen viele Organisten und Kantoren gegangen waren, den Weg über die Lateinschule, den Schul- oder Kirchenchor und das akademische Studium in die musikalische Praxis. Sie sahen in der Musik wohl immer noch einen Bestandteil der „artes“, obwohl diese schon längst nicht mehr Lehrgegenstand an den Hochschulen waren.

Johann Bernhard Bach war ein Sohn des Johann Ägidius Bach und ein Enkel Johann Bachs, des „Stammvaters“ der Erfurter Bache. Sein Vater wurde am 9. Februar 1645 im Hause „Zum roten Hirsch“ in der Kürschnergasse geboren. Von 1675 bis 1677 wohnte er in dem Hause „Zu den drei Rosen“, Junkersand 3, dann im Hause „Zum weißen Bracken“, Kürschnergasse 26, ab 1685 wird er als Eigentümer des Hauses „Zum grünen Schilde“, Wenigemarkt 21, genannt. Johann Ägidius wirkte bald als Bratschist in der Erfurter Ratsmusik mit. Im Jahre 1671 wurde er anstelle „seines Veters Ambrosij Bachen, so sich nach Eysenach gewendet“, zum Ältesten in der Stadtmusikanten-Kompanie ernannt.² Johann Ägidius, der am 9. Juni 1674 seine erste Ehe mit Susanne Schmidt aus Arnstadt einging, hat es sich zeit seines Lebens angelegen sein lassen, seine beschränkten Erwerbsmöglichkeiten zu erweitern. Als sein Bruder Christian, der im Jahre 1667 Christian Volprecht in dessen Amt als Stadtmusikdirektor nachgefolgt war, im Jahre 1682 an der Pest verstarb, wurde er am 30. (20.) Juli 1682 „zum künftigen Meister oder Directore“ der Stadtmusik vorgestellt.³ Im folgenden Jahre übernahm er auch noch das Organistenamt an der

¹ Spitta I, S. 19 (nach Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 689).

² Stadt-Archiv Erfurt, 1-1/XXI, 2,14. Ratsprotokolle 1671, S. 40f.

³ StadtA Erfurt, 1-1/XXI, 2,22. Ratsprotokolle 1682, S. 99r.

Erfurter Michaeliskirche. Nebenbei betätigte sich Johann Ägidius bis zu seinem Tode als Krämer.⁴ Nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete er am 24. August 1684 Juditha Katharina Syring aus Erfurt.

Von seinen beiden ältesten Söhnen Johann Bernhard und Johann Christoph kam der erste zu besonderen Ehren. Johann Christoph, 1685 geboren, wurde 1705 Stadtmusikant und nach dem Ableben seines Vaters Johann Ägidius 1716 „wegen deßen angerühmter guter qualitet“ Direktor der Erfurter Ratsmusik.⁵ Mit ihm schließt die Reihe hochbegabter Musiker aus dem Bachschen Geschlecht, die der Erfurter Ratsmusik zu ihrem großen Ansehen verholfen hatten.

Johann Bernhard Bach wurde im Hause „Zu den drei Rosen“ auf dem Junkersand geboren und am 25. November 1676 in der Kaufmannskirche getauft.⁶ Seine früheste Jugend wurde durch die große Erfurter Pestepidemie überschattet, die von 1682 bis 1683 etwa 9400 Menschen ins Grab brachte. Er verlor seine Mutter; auch die beiden Brüder seines Vaters, Johann Christian (1640–1682) und Johann Nikolaus (1653–1682), wurden ein Opfer dieser Seuche.

Das obenerwähnte Haus „Zu den drei Rosen“ ist eng mit der Musikgeschichte Erfurts verbunden. So war es das Geburtshaus von Elisabeth Lemmerhirt, der Mutter Johann Sebastian Bachs. Eigentümer des Hauses waren u. a. 1665 Valentin Lemmerhirt, dann Hedwig Bach geb. Lemmerhirt, die zweite Frau Johann Bachs, die es von ihrer Stiefmutter Eva Barbara verw. Lemmerhirt gekauft hatte. Die „Drei Rosen“ wurden dann von dem Sohne Johann Bachs, Johann Nikolaus Bach, der 1682 an der Pest starb, übernommen. Diesem folgte um 1685 Johann Heinrich Arnold, Kantor an der Kaufmannskirche. Von 1687 bis 1688 war das Haus im Besitz von Johann Ägidius Bach, der es 1688 an den Zeugmacher Johann Stephan Walther, den Vater des später so berühmten Johann Gottfried Walther, verkaufte.⁷

Im Herbst 1690 bezog Johann Bernhard Bach nach dem Besuch der Schola Mercatorum das Erfurter Ratsgymnasium.⁸ Rektor der Schule war zu diesem Zeitpunkt M. Zacharias Hogel, der dieses Amt bereits seit 1678 verwaltete.⁹ Er galt als ein typischer Vertreter des orthodoxen Luthertums, dem es vor allem auf eine Reinhaltung der Lehre ankam. Schwerpunkt

⁴ StadtA Erfurt, 1-1/XXI, 2,26. Ratsprotokolle 1694, S. 41.

⁵ StadtA Erfurt, 1-1/XXI, 2,27a. Ratsprotokolle 1716, S. 420.

⁶ Kaufmänner-Taufen 1676, S. 198.

⁷ Otto Rollert, *Erfurter Einwohner, Häuser und Gärten vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum 19. Jahrhundert*, StadtA Erfurt 5/201/5/2.

Vgl. auch Fritz Wiegand, *Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt*, in: BJ 1967, S. 5 ff.

⁸ Hermann Goldmann, *Die Schüler des Erfurter Gymnasiums von 1655 bis 1820*, Erfurt 1914, S. 24.

⁹ Johannes Biereye, *Geschichte des Erfurter Gymnasiums*, in: Festschrift zum 350jährigen Jubiläum des Königl. Gymnasiums zu Erfurt, Erfurt 1911, S. 59 ff.

des Schulunterrichts war demzufolge unter ihm die Religion, auch dem Hebräischen wurde besondere Aufmerksamkeit zugewendet und der Geschichtsunterricht weiter ausgebaut. Einen harten Kampf führte Hogel wie schon einige seiner Vorgänger gegen die Disziplinlosigkeit vieler Schüler. Eine besonders unrühmliche Rolle spielte er – ein erklärter Feind des Pietismus – bei der Vertreibung August Hermann Franckes aus Erfurt. Denn seinem Einfluß auf die Geistlichkeit und den Rat war es in erster Linie zuzuschreiben, daß Francke 1691 „zur Abolition des verbreiteten pietistischen Wesens“ als Pfarrer der Augustinerkirche abgesetzt und zum Verlassen der Stadt genötigt wurde.

Als musikalisch talentierter Schüler wird der junge Bach im Chorus musicus der Schule mitgesungen haben, wenn in der Regel auch eine Aufnahme „wohlhabenderer Schüler, die sich ein gutes Auskommen bei Bürgersleuten schaffen können“¹⁰, nicht stattfinden sollte. Es ist aber meist so gewesen, daß Schüler, die später einen musikalischen Beruf erlernen wollten, Mitglieder des Chores wurden, um hier wertvolle Erfahrungen für ihre künftige Arbeit zu sammeln.

Nach den Gesetzen von Zacharias Hogel vom Jahre 1679¹¹ bestand der Chorus musicus aus vier Sängerschören, von denen ein jeder aus „10 von der Elite (einschließlich des Präfekten und seines Stellvertreters), 10 Geübteren, 5 Anfängern und 2 Einsammlern“ zusammengesetzt war. Damit die Schüler nicht zu viel von ihren Studien und ihren Privatstunden abgehalten wurden, hatte man schon 1674 das tägliche Umherziehen und Singen auf Mittwoch und Sonnabend beschränkt.¹² Es wurde den Schülern u. a. auferlegt, die „Motetten in langsamen gehaltenen Takten nach Noten“ abzusingen. Die ersungenen Gelder sollten unter der Aufsicht des Rektors oder eines anderen Lehrers „alle Woche nach geometrischer Proportion verteilt und der Anteil der Versäumenden verkürzt werden.“¹³

Wenn der Chorus musicus des Erfurter Ratsgymnasiums im allgemeinen in großem Ansehen stand, so wollten andererseits auch hier die Klagen über die schlechte Disziplin der Schüler (und der Präfekten) nicht verstummen, was dem Rektor immer wieder Veranlassung zu strengen Verordnungen und Verboten gab. Der Chor des Ratsgymnasiums bestand noch bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts, seine Bedeutung als ein Eckpfeiler der städtischen Musikpflege hatte er freilich längst verloren.

Im Jahre 1696 wurde Johann Bernhard Bach nach bestandnem Examen feierlich zur Universität entlassen, in deren Matrikel er bereits im Jahre 1690 eingetragen worden war.¹⁴

¹⁰ J.C.H.Weissenborn, *Hierana, Beiträge zum Erfurter Gelehrtenschulwesen*, Erfurt 1892, II, S.48.

¹¹ Weissenborn, *Hierana*, S. 82f.

¹² Weissenborn, *Hierana*, S. 83, Anm. 86.

¹³ Weissenborn, *Hierana*, S. 67.

¹⁴ Vgl. Fritz Wiegand, *Namensverzeichnis zur allgemeinen Studentenmatrikel der ehemaligen Universität Erfurt für die Zeit von 1637 bis 1816*, Teil I, in: *Beiträge zur Geschichte der Universität Erfurt (1392–1816)*, Heft 9 (1962), S. 28.

Den Anfangsunterricht im Orgelspiel erhielt er bei seinem Vater. Über einen anderen musikalischen Lehrmeister in Erfurt ist nichts bekannt. Da er beim Fortgang Pachelbels erst 14 Jahre zählte, wird er kaum dessen Unterricht genossen haben. Sicher aber wirkte seine Kunst auf das empfängliche Gemüt des Knaben. Der große Orgelmeister war ja auch eine Zeit lang unmittelbarer Nachbar, er wohnte nur wenige Schritte entfernt im Hause „Zur silbernen Tasche“, Junkersand 1.

Im Jahre 1695, noch während seiner Gymnasialzeit, wurde Johann Bernhard Bach Organist an der Erfurter Kaufmannskirche. Sein Vorgänger im Amt war der im Jahre 1670 in Mühlberg geborene Andreas Armsdorff.¹⁵ Armsdorff war ein Schüler Pachelbels gewesen. Von 1687 an wirkte er an der Regler- und Andreaskirche, im Jahre 1691 wurde er als Nachfolger Johann Heinrich Buttstädts Organist an der Kaufmannskirche. Im folgenden Jahre ließ er sich an der Erfurter Universität immatrikulieren, um Jura zu studieren.¹⁶ In seinen trefflichen Orgel- und Klavierkompositionen hält er sich in den Bahnen mitteldeutscher Tradition. Leider hinderte diesen begabten Musiker bald eine schwere Krankheit an der Ausübung seines Berufes, er starb bereits im Jahre 1699.

Besondere Freude wird der junge Bach an der neuen Orgel der Kaufmannskirche gehabt haben. Diese Orgel war im Jahre 1686 an Stelle des 1511 von dem Orgelbauer Barthel Herings erbauten Werkes von dem bekannten Mühlhäuser Orgelbauer Wender erstellt worden. Sie zählte im Hauptwerk 10, im Brustwerk 8 und im Pedal 6 Stimmen.¹⁷

Der Dienst eines Organisten war vielgestaltig. An jedem Sonn- und Feiertag hatte er zweimal im Gottesdienst zu spielen, dazu kamen die Vespertagesdienste am Sonnabend. Auch in der Woche gab es einen Predigtgottesdienst, der für die Kaufmannskirche auf dem Mittwoch lag. Weitere Einnahmen erbrachten die Hochzeiten, die damals in Erfurt „Sonntags nach der Nachmittags Predigt oder Montags und Dienstags früh oder auch zu Mittag“ stattfanden.¹⁸ In der Pflege der Kirchenmusik rangierte die Kaufmannskirche unmittelbar hinter der Predigerkirche.¹⁹ Durch die Verpflichtung der Stadtmusikanten war in Erfurt schon frühzeitig ein fester Turnus von mehrstimmigen Kirchenmusiken eingeführt worden, wie sie auch in anderen Städten mit zentralen Stadtschulen abwechselnd an den verschiedenen Pfarrkirchen unter der Leitung des Kantors stattfanden. Dieser Turnus erstreckte sich vornehmlich auf die Festtage, in

¹⁵ Ernst Ziller, *Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle 1934, S. 54ff.

¹⁶ Vgl. Wiegand, *Namensverzeichnis*, S. 25.

¹⁷ Jakob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1931, S. 221f.

¹⁸ Aus „*E. E. Raths der Stadt Erffubrt Anno 1653 erneuerte und verbesserte Hochzeit-, Kleider-, Kind-Taufft und Begräbniss-Ordnungen*“.

¹⁹ Von der Bedeutung der Kaufmannskirche als Pflegestätte der Kirchenmusik zeugt auch ein kürzlich aufgefundener Brief Samuel Scheidts an die Gemeinde wegen seiner „*Tabulatura nova*“.

Erfurt 39 an der Zahl. Die meisten Musiken fanden in der Prediger- oder Ratskirche mit 11 Aufführungen statt, ihr folgte die Kaufmannskirche mit 9 Musiken. Auf die Mitwirkung des Organisten wurde immer besonderer Wert gelegt. So hatte Johann Bernhard Bach neben seinen Universitätsstudien noch ein gerüttelt Maß an Arbeit zu bewältigen. Ob er darüber hinaus an der mit der Kirche verbundenen Schola Mercatorum Unterricht erteilt hat, ist nicht bekannt, der Musikunterricht lag jedenfalls in dieser Zeit in der Hand des Kantors Johannes Stemler.

Der bedeutendste Schüler Johann Bernhard Bachs in seinen Erfurter Jahren war Johann Gottfried Walther. Dieser erlernte bei ihm die Italienische Tabulatur und die Anfänge des Generalbasses. Nach Bachs Weggang von Erfurt wurde Walther vom Organisten der Kaufmannskirche, dem Buttstädt-Schüler Johann Andreas Kretschmar, unterrichtet, in den Jahren 1702/1703 war er auch Schüler Johann Heinrich Buttstädt.²⁰

Von 1699 an wirkte Johann Bernhard Bach als Organist in Magdeburg an der St. Katharinenkirche. An der St. Johanniskirche wirkte als Nachfolger Georg Schülers zur gleichen Zeit Johann Christoph Graff, der ihm sicher von Erfurt her bekannt war. Johann Christoph Graff, Sohn eines Erfurter Schulrektors, seit 1684 an der Erfurter Hochschule immatrikuliert, war unter dem Einfluß Pachelbels zu einem talentvollen Komponisten und trefflichen Orgelspieler herangereift. Nach kurzem Wirken an der Thomas-, Regler- und Kaufmannskirche zu Erfurt und Studien bei Georg Böhm in Lüneburg war er nach Magdeburg gegangen, wo er bereits 1709 verstarb.²¹

Im Jahre 1703 siedelte Johann Bernhard Bach nach Eisenach über, vermutlich aus dem verständlichen Drange, neben der bescheidenen Stellung eines Musikers im Dienste einer Kirchengemeinde noch den Dienst an einem fürstlichen Hofe zu versehen. Als Nachfolger Johann Christoph Bachs wirkte er hier an der Georgenkirche, nebenbei war er Kammermusikus am Hofe Herzog Johann Wilhelms. Am 6. 8. 1716 verheiratete er sich mit Johanna Sophia Siefer. Dieser Ehe entsprossen drei Kinder, von denen Johann Ernst nach dem Tode seines Vaters 1749 als Hof- und Stadtorganist und Kapellmeister in Eisenach wirkte.

Johann Bernhard Bach wurde von den Zeitgenossen als tüchtiger Orgelspieler gerühmt. Herzliche Beziehungen verbanden ihn mit seinem jüngeren Vetter Johann Sebastian. So war Johann Bernhard Taufpate bei Johann Sebastians Sohn Johann Gottfried Bernhard, Johann Sebastian hinwiederum Taufpate bei Johann Bernhards Sohn Johann Ernst. Johann Bernhard erhielt neben seiner Besoldung als Organist an der Georgenkirche als Kammermusikus anfänglich 60, später 100 Taler Gehalt und das Recht, bis zu

²⁰ Vgl. BJ 1933, S. 87f.

²¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ebrempforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 383.

30 Scheffel Malz für sich und seine Familie zu einem steuerfreien Haustrunk zu verbrauen.²²

Nur wenig ist von Johann Bernhard Bachs Kompositionen auf uns gekommen. Es sind zumeist nur kleinere Stücke für Tasteninstrumente und einige Suiten für Streichorchester. Bedeutend sind seine Orgelpräludien, aber auch seine Choralpartiten zeigen eine eigenständige Handschrift, wenn sie auch in manchen Teilen den Einfluß Pachelbels nicht verleugnen können. Als ein Meister der Variationskunst zeigt er sich besonders in der Partita zu „Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ“, die mit ihrer ausdrucksvollen Ornamentierung ein recht klangvolles und eindringliches Stück Orgelmusik darstellt. Auch in seiner Orgel-Chaconne in *B* besticht er durch rhythmische Präzision, melodischen Glanz und kraftvolle Sequenzen.

Auffallend ist die künstlerische Verwandtschaft Johann Bernhard Bachs und seines Veters Johann Sebastian Bach. Beide schrieben vier Orchester-suiten, von denen Johann Bernhards Suite in *g* für Solovioline und Streicher und Johann Sebastians Suite in *b* für Soloflöte und Streicher starke Ähnlichkeiten aufweisen. Auch die anderen Suiten Johann Bernhards enthalten originelle Einfälle, wenn sie im Ganzen genommen auch das Niveau der erstgenannten nicht erreichen. Trefflich sind die Ouvertüren, ergötzlich das „Tempête“ am Schluß der Suite in *G*, das sprühend-funkelnde „Les Plaisirs“ in der Suite in *e*, der pompöse Marsch und die bezaubernden drei „Caprices“ mit der eindrucksvollen Imitation in der Suite in *D*.²³

Als Johann Bernhard Bach am 11. 6. 1749 zu Eisenach verstarb, war ein reiches Leben zu Ende gegangen. Bedeutend war sein Wirken als Organist, seine Kompositionen fanden die ehrliche Anerkennung seines großen Verwandten Johann Sebastian. Erfindungsreich in seinen Werken ragte er über das Mittelmaß seiner Thüringer Kollegen weit hinaus. Damit legte er in seinem Leben beredtes Zeugnis ab von den Stätten, die ihm das geistige Rüstzeug gegeben und grundlegendes Wissen vermittelt hatten, dem Erfurter Ratsgymnasium und der berühmten Alma Mater Erfordensis.

²² H. Kühn, *Vier Organisten Eisenachs aus bachischem Geschlecht*, in: *Bach in Thüringen*, Berlin 1950, S. 103 ff.

²³ Eine Besprechung der Werke Johann Bernhard Bachs findet sich bei Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 111 ff.

Vorstand, Verwaltungsrat und Direktorium der Neuen Bachgesellschaft.
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig (gegründet 1900).

Vorstand:

Vorsitzender: Prof. D Dr. Christhard Mahrenholz, Hannover

Stellvertretender Vorsitzender: Prof. Dr. Hans Pischner, Berlin (Hauptstadt der DDR)

Geschäftsführendes Vorstandsmitglied: Prof. Erhard Mauersberger, Leipzig

Stellvertreter: Prof. Friedrich Heim, Hannover

Verwaltungsrat:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen

Prof. Dr. Werner Felix, Leipzig

Prof. Hans Heintze, Bremen

Prof. Dr. Günther Kraft, Weimar

Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig

Prof. D Dr. Friedrich Smend, Berlin (West)

Direktorium:

D Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern

Prof. Dr. Georg von Dadelsen, Tübingen

Prof. Rudolf Fischer, Leipzig

Dr. Rudolf Gehrke, Leipzig

KMD Erich Hübner, Heidelberg

Hannes Kästner, Markkleeberg

Prof. H. Kahlhöfer, Wuppertal-Barmen

Prof. Johannes-Ernst Köhler, Weimar

Dr. Rudolf Lotz, Eisenach

Prof. Hans-Arnold Metzger, Eßlingen/Neckar

Hans Otto, Freiberg

LKMD Hans Pflugbeil, Greifswald

Prof. D Friedrich Rabenschlag, Leipzig

Dr. Wolfgang Rehm, Kassel-Wilhelmshöhe

Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg/Brsg.-Günterstal

Prof. Dr. Michael Schneider, Köln-Brück

Prof. D Dr. Oskar Söhngen, Berlin (West)

Adele Stolte, Potsdam

Christoph Trautmann, Berlin (West)

Prof. Amadeus Webersinke, Dresden

Prof. Dr. Christoph Wolff, Heidelberg-Toronto

Ehrenmitglied:

Prof. Wolfgang Reimann, Rottach-Weißbach

M 2 80 10

6.60

3 1. Mai 1984

13. 3. 99

X.

Hinweise

Signatur M 2 8° 10	Stok [Signature]
-----------------------	---------------------

RS	Bub 53 70.7.	AK [Signature]
	Titelaufn. [Signature]	AKB

FK	- M 3.	[Signature]
----	--------	-------------

Bio K	Bild K
-------	--------

(SWK)

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk
----------------	--------	------------------

III/9/280 Jd-G 80/62

SLUB DRESDEN



3 2257772