

Bach bearbeitet

Bericht über die Tagung im Rahmen
des 93. Internationalen Bachfestes
der Neuen Bachgesellschaft in Tübingen

Herausgegeben von
Christina Richter-Ibáñez
Thomas Schipperges

Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft

Band 35

TÜBINGER BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Georg von Dadelsen, fortgeführt von Manfred Hermann Schmid,
Thomas Schipperges und vom Vorstand des Musikwissenschaftlichen Instituts

BAND 35

Herausgegeben vom Vorstand
des Musikwissenschaftlichen Instituts:

MATTHEW GARDNER
CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ
JÖRG ROTHKAMM
THOMAS SCHIPPERGES

BACH BEARBEITET

Bericht über die Tagung
im Rahmen des 93. Internationalen Bachfestes
der Neuen Bachgesellschaft in Tübingen

Herausgegeben von
CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ
THOMAS SCHIPPERGES

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen verfügbar unter:

<https://hdl.handle.net/10900/134002>

<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1340021>

<https://dx.doi.org/10.15496/publikation-75355>

Tübingen University Press 2023

Wilhelmstr. 32

72074 Tübingen

tup@ub.uni-tuebingen.de

tuebingen-university-press.de

ISBN (Hardcover): 978-3-947251-58-2

ISBN (PDF): 978-3-947251-59-9

Umschlaggestaltung: Sandra Binder

Satz und Layout: Pia Schumacher, Sandra Binder

Druck und Bindung: Open Publishing GmbH

Printed in Germany

INHALT

Abkürzungsverzeichnis	7
Bach bearbeitet	
CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ UND THOMAS SCHIPPERGES	9
Jede Aufführung von Musik ist eine Bearbeitung	
JEAN-CLAUDE ZEHNDER	23
Historische Aufführungspraxis? Bachs Einrichtungen älterer Musik	
UWE WOLF	25
»Wie soll ich dich empfangen« und »Jesu, meine Freude«. Johann Crügers Chormelodien und ihre Veränderung durch Bach	
HENDRIK SCHULZE	41
Bach bei Bach. Zur Übernahme und Einrichtung von Sätzen J. S. Bachs in den Pasticci C. P. E. Bachs	
WOLFRAM ENSSLIN	55
Bachs Concerti für Cembalo. Bestand, Fassungen für andere Instrumente und Leipziger Überlieferung im 18. Jahrhundert	
CHRISTINE BLANKEN	89
Symmetrie und Vorlage. Bachs <i>Wohltemperiertes Clavier</i> und Chopins <i>Préludes</i> op. 28	
RUTH TATLOW	125
Durch »Modernisierung« zur »Bindestrichausgabe«. Bachs Clavierwerk in, unter und aus Busonis Händen	
ANDREAS WOLFGANG FLAD	153

Chilenische Erstaufführungen des <i>Weihnachts-Oratoriums</i> und der <i>Johannes-Passion</i> . Übersetzungsstrategien 1925 und 1950 DANIELA FUGELLIE	175
Bach in China, 1861 bis 1949 HONG-YU GONG	203
Zeitreise mit Bach. Die Popularisierung J. S. Bachs in England und Esther Meynells Romane 1925 bis 1935 CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ	231
Quelltexte, Paratexte und Geschlechterstereotypen. Erzählstrategien in <i>Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach</i> ANNA MAGDALENA BREDENBACH	263
Lebensläufe der Beitragenden	293
Personenregister	299
Register der Werke von Johann Sebastian Bach	305

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Werktitel nach BWV³. Eine Zahl nach dem Schrägstrich zeigt in BWV und BR-CPEB jeweils den Satz eines mehrsätzigen Werkes an, die Zahl nach einem Punkt die jeweilige Fassung.

- BR-CPEB** Carl Philipp Emanuel Bach: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*. Teil 2: Vokalwerke (Bach-Repertorium, Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach, Band III.2), hrsg. von Wolfram Enßlin und Uwe Wolf unter Mitarbeit von Christine Blanken, Stuttgart 2014.
- BG** Bach-Gesamtausgabe: *Johann Sebastian Bachs Werke*. 46 Jahrgänge und Supplement, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1851–1899.
- BWV** Bach-Werke-Verzeichnis: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke J. S. Bachs*, hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950.
- BWV²** Bach-Werke-Verzeichnis: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Wolfgang Schmieder, 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990.
- BWV^{2A}** Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, Wiesbaden 1998.
- BWV³** Bach-Werke-Verzeichnis: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, dritte, erweiterte Neuauflage, bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2022.
- DOK. I** Bach-Dokumente Bd. I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel 1963.
- DOK. II** Bach-Dokumente Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Suppl.), vorgelegt und erläutert von Werner Neumann, Kassel und Leipzig 1969.
- DOK. III** Bach-Dokumente, Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Suppl.), vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel und Leipzig 1972.
- DOK. VII** Bach-Dokumente, Bd. VII: Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition – Quellen*

– *Materialien*, vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff und Michael Maul, Kassel 2008.

NBA Neue Bach-Ausgabe: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel und Leipzig 1954–2007.

BACH BEARBEITET

CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ UND THOMAS SCHIPPERGES

Die Tübinger Bach-Tradition in Kunst und Wissenschaft blickt auf eine lange und ertragreiche Nachkriegsgeschichte zurück. In der Stiftskirche wurde bereits 1945 die Tübinger Motette als wöchentliche liturgisch-musikalische Abendveranstaltung nach dem Vorbild der Leipziger Thomaskirche eingerichtet.¹ Karl Straube selbst, Thomaskantor im Ruhestand, lebte nach Ausbombung seiner Wohnung in der letzten Kriegszeit kurzzeitig in Tübingen, bevor er im Mai 1945 nach Leipzig zurückkehrte. Seit den 1950er-Jahren wuchs das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Tübingen mit Walter Gerstenberg und Georg von Dadelsen zu einem internationalen Zentrum der Bach-Forschung heran. Tübingen profitierte davon, dass ein Teil der Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek Berlin nach der kriegsbedingten Deponierung im Kloster Beuron hierher gelangte, darunter das Autograph der *Messe in h* BWV 232 (2015 in den Rang eines UNESCO-Welterbes aufgenommen). Die in dieser Sammlung verfügbaren Bach-Autographe bildeten die Grundlage der Tübinger Bach-Forschung. Georg von Dadelsen, Schüler und Assistent Gerstenbergs habilitierte sich mit *Beiträgen zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* und wirkte seit 1971 auf dem Tübinger Lehrstuhl. Er war Direktor des *Johann-Sebastian-Bach-Instituts* in Göttingen (1961–1993) und Vorsitzender des Herausgeberkollegiums der *Neuen Bach-Ausgabe* (1954 bis zu seinem Tod 2007). Mehrere Dissertationen flossen als Editionsarbeiten in die *Neue Bach-Ausgabe* ein. Internationale Studierende, die in Tübingen zu Bach forschten, sind heute weltweit als Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler tätig. Es lag daher nahe, das erste in Tübingen stattfindende Bachfest der Neuen Bachgesellschaft mit einem Wissenschaftlichen Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut zu begleiten. Das Thema des zehntägigen 93. Bachfestes 2018 diente dabei auch der Tagung als Motto: »Bach bearbeitet. Vor Bach – Bach und seine Zeit – nach Bach«. Behandelt wurden Aspekte direkter Bearbeitungspraxis, intertextueller Bezugnahmen und populärer Deutungen, wobei die Weitung des Horizonts über Deutschland, Europa und Nordamerika hinaus ein wichtiges Anliegen war.

»Vor Bach«: Wie stark das Bewusstsein bereits der Bach-Familie selbst für ihr musikalisches Erbe war, zeigt das Altbachische Archiv. Die Sammlung von Kompositionen der älteren Familienmitglieder – ältester Vertreter der Familie ist hier Johann Bach

1 HERBERGER 2020, S. 35.

(gest. 1673 in Erfurt) – wurde durch Johann Ambrosius und dessen Sohn Johann Sebastian angelegt. Carl Philipp Emanuel Bach führte es fort und sprach in Aneignung und Bewahrung der eigenen Tradition von »meinem alten Bachischen Archive«.²

»Bach und seine Zeit«: Vielbeleuchtet wurde der Konflikt zwischen der Musikauffassung der anbrechenden Aufklärung und dem ausgehenden Barock, der einen Höhepunkt in der öffentlichen Bach-Kritik von Johann Adolph Scheibe fand.³ Auf der einen Seite steht der – seit David und Saul immer gleiche⁴ – inhaltliche Kern, mit dem ein Vertreter der jungen Generation die eigene Distanz zu den Altvätern suchte, hier konkret über die ästhetische Gegensatzung von Natürlichkeit und (übergroßer) Kunst. Das andere ist, dass sich Scheibe – während für David selbst der Ehebruch mit Batseba und der Mord an Urija nur eine einstweilige Vorhaltung des Propheten Nathan nach sich zog – durch seinen ästhetischen Anwurf gegen Bach den eigenen Ruf im Blick der Nachwelt für alle Ewigkeit verbrannte.

»Nach Bach«: Zu den unausrottbar populären Mythen der Musikgeschichte gehört die Wiederentdeckung Bachs durch den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Pioniertat jener denkwürdigen Berliner Aufführung der *Matthäus-Passion* vom 11. März 1829 ist unbestritten. Nicht weniger unbestreitbar indes bleibt, dass Bachs Reputation weit über den Kreis seiner Söhne und Schüler hinaus in zahlreichen Einzelfäden über die Generationen hinweg weitergetragen wurde.⁵ Padre Giovanni Battista Martini in Bologna sprach 1750 von Bach als »troppo cognito ed amirato non solo nella Germania, ma in tutta la nostra Italia«⁶ und Johann Philipp Kirnberger meinte, dass Bach in der Kunst des reinen Satzes »vielleicht alle Componisten der Welt übertroffen«⁷ habe. Zwischen 1765 und 1787 erschienen in zunächst zwei, dann vier Bänden Sammlungen mit am Ende 371 seiner vierstimmigen Choralsetzungen.⁸

2 Brief von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Nikolaus Forkel vom 20.09.1775, in: Dok. III, Nr. 807, S. 292.

3 Johann Adolph Scheibe: *Der Critische Musicus*, 6. Stück, 14.05.1737, Hamburg 1738, S. 46 f. [Auflage 1745, S. 62]; die Verteidigung Bachs durch den Leipziger Rhetorikdozenten Johann Abraham Birnbaum erschien im Januar 1738.

4 Exemplarisch dargestellt von Rainer Maria Rilke in seinem Gedicht *David singt vor Saul* (*Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden und Frankfurt am Main 1955, S. 488).

5 Dok. III; SCHULZE 1984 und WOLLNY 1997 mit näheren Ausführungen zur Quellenüberlieferung im Kreis der Söhne, in Halle, Naumburg, Hamburg, Berlin und Thüringen.

6 Dok. II, Nr. 600, S. 469.

7 KIRNBERGER 1774, S. 156 f.

8 Berlin und Leipzig: Friedrich Wilhelm Birnstiel, zwei Bde., 1765 und 1769; Leipzig: Breitkopf, Neuauflage in vier Bänden, 1784–1787.

Das *Wohltemperierte Clavier* zirkulierte unter Musikerinnen und Musikern ohnehin als Standardlehrwerk in zahllosen Manuskriptkopien. Dem jungen Beethoven gab es sein Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe in die Hände; der erste Druck erfolgte 1801 in drei Ländern gleichzeitig.⁹ In Wien entwickelte sich die frühe Kenntnis von Orgel- und Clavierwerken Bachs über Abschriften aus dem Dresdner Hofmusikreis.¹⁰ Hier konnte Gottfried van Swieten bereits vor seinem Berliner Aufenthalt der 1770er-Jahre anknüpfen, mit dem viel beschriebenen Vermittlungseinfluss auf Haydn und Mozart. 1802/03 wurden als erste Vokalwerke Bachs die Motetten gedruckt, die Mozart 1789 auf seiner Durchreise durch Leipzig über Thomaskantor Johann Friedrich Doles kennengelernt hatte. In Halle führte Wilhelm Friedemann Bach Kantaten seines Vaters weitgehend ohne eigene Eingriffe auf, während in Hamburg C. P. E. Bach ab 1767 eine Aufführungspraxis der Kantaten und Passionen als *Pasticci* begründete; ähnlich in Naumburg Johann Christoph Altnikol. Bereits mit seinem vorausgehenden Wirken in Berlin hatte C. P. E. Bach eine jahrzehntelang feste Bach-Tradition etabliert. Wenn Carl Friedrich Zelter 1829 wie selbstverständlich erklärte: »Ich bin seit 50 Jahren gewohnt, den Bachschen Genius zu verehren«,¹¹ so erscheint Mendelssohns verdienstreiche Aufführung der *Matthäus-Passion* geradezu als Abschluss jener ersten Phase der Bach-Rezeption.

Unbenommen ihrer retrospektiven Wertung und wiederholt betonter Schwerverständlichkeit – anders also als der emotionale Enthusiasmus für Georg Friedrich Händels Oratorien – blieb die Musik Bachs in ihrer »Geltung als Herausforderung für jedes Nachdenken über Musik«¹² unumstößlich präsent, so auch bei Musikschriftstellern wie Charles Burney oder Friedrich Rochlitz. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* setzte ein Bild Bachs auf ihren Eröffnungsjahrgang 1798/99 (Abb. 1), und als im zweiten Jahrgang 1799 der in London wirkende Organist und Musiktheoretiker Augustus Frederick Christopher (August Friedrich Christoph) Kollmann die gegenwärtige Musiklandschaft über eine »Komponisten-Sonne« visualisierte, stellte er ins Leuchtzentrum – ein gleichschenkeliges Dreieck als Auge der Vorsehung oder Gottesauge, von dem alle Einzelstrahlen in zwei Strahlenkränzen ausgehen – fraglos »Joh. Sebast. Bach« (Abb. 2).

9 Bonn: Simrock; Zürich: Nägeli; Wien: Hoffmeister und Kühnel, siehe dazu HINRICHSSEN 2002, S. 29 f.

10 BIBA 1978.

11 Brief von Carl Friedrich Zelter an Forkels Schüler Friedrich Konrad Griepenkerl vom März 1829, zit. in: SCHULZE 1984, S. 130; vgl. SCHUMANN 1928, S. 143.

12 Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen: Mit Bach, in: HEINEMANN/HINRICHSSEN 1997, S. 12–24, hier S. 13.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ERSTER JAHRGANG

vom 3. Oct. 1798 bis 25. Sept. 1799.



Joh. Sebastian Bach.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Abbildung 1: Eröffnungsjahrgang *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (Okt. 1798).

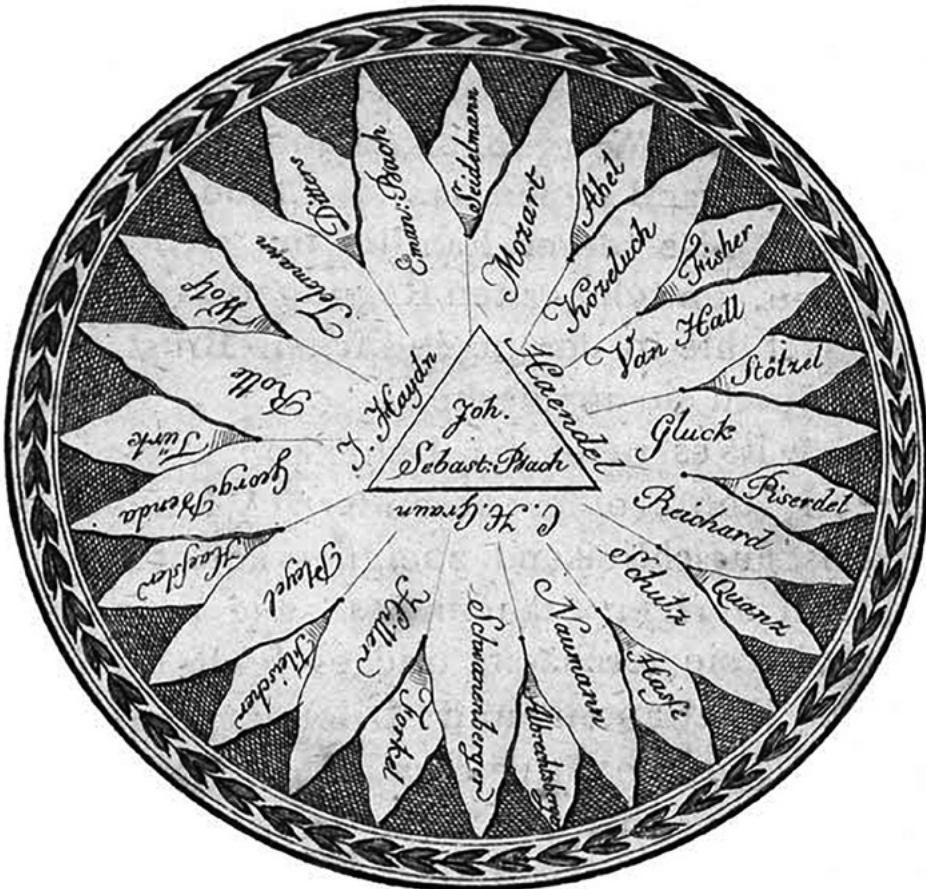


Abbildung 2: *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (Okt. 1799), Sp. 103: Komponisten-Sonne von August Friedrich Christoph Kollmann.

Bach selbst sah sich in seinen letzten Lebensjahren als Mann der musikalischen Wissenschaft¹³ und wurde auch von anderen so gesehen. Haydn etwa, dem dieselbe Zeitung bescheinigte, seine Musik werde bewundert »von Lissabon bis Petersburg und Mosko, und hinter dem Ocean wie am Eismeere«,¹⁴ empfand Bachs Stellung im Mittelpunkt der Sonne als völlig zurecht: Er sei der Mann »von welchem alle wahre

13 WOLFF 2000, S. 6.

14 Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland. Erster Brief [weitere verteilt bis 1805], in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1802), Nr. 21, Sp. 346–350 und Nr. 22, Sp. 353–359, hier S. 346.

musikalische Weisheit ausgehe.«¹⁵ Christian Friedrich Daniel Schubart nannte ihn in den 1780er-Jahren in einer ellenlangen Eloge den »Orpheus der Deutschen«¹⁶ und seine Musik erschien ihm unvergänglich: »Schwerlich hat die Welt jemahls einen Baum gezeugt, der in einer Schnelle so unverwesliche Früchte trug«.¹⁷ Analogien zu bildenden Künstlern griffen nach Namen wie Raffael, Michelangelo oder Dürer. Der Vergleich mit Isaac Newton wurde seit Bachs Todesjahr 1750 zum Topos: »Nicht alle Gelehrte sind vermögend einen Neuton zu verstehen; aber diejenigen, die es in den tiefsinnigen Wissenschaften so weit gebracht haben, daß sie ihn verstehen können, finden hingegen ein desto größeres Vergnügen und einen wahren Nutzen, wenn sie seine Schriften lesen.«¹⁸ »Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker«, schrieb Schubart¹⁹ und die *Allgemeine musikalische Zeitung* rief 1801 gleichfalls im Namen Bachs Newtons Geist hervor.²⁰

Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts findet sich kein Scheibe mehr, der auf den »Musicanten«²¹ Bach forsche Pfeile feuert. Heute steht J. S. Bachs Name weltweit unangefochten für den Bereich der Klassischen Musik schlechthin, für Zeitlosigkeit und einen universellen Stil. Viele Stücke Bachs wurden und werden in populärer Musik, im Jazz oder in Filmen verarbeitet. Und der universelle Anspruch gilt auch für das Nachdenken über Bach und den Umgang mit ihm, wie Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen in ihrem vierbändigen Opus zur Bach-Rezeption betonten.

[O]hne Übertreibung kann die wechselvolle, vielsträngige und widersprüchliche Geschichte der praktischen wie der theoretischen, der kompositorischen wie der hermeneutischen, überhaupt der ästhetischen, philosophischen und musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der musikalischen Hin-

15 So die Überlieferung durch Forkel, Dok. III, Nr. 1023, S. 587.

16 SCHUBART 1806, S. 99. Man muss indes hinzusetzen, dass Schubart mit dem Begriff recht großzügig umging: Zu Jommelli rühmte er »die Zauberkraft dieses neuen Orpheus« (S. 47), auch Hasse »war damahls der deutsche Orpheus« (S. 78), Lully »der Orpheus der Franzosen« (S. 263) und der Klavierbauer Johann Andreas Stein machte »wie Orpheus die Bäume tanzen« (S. 217).

17 SCHUBART 1806, S. 99.

18 [A.]: Sendschreiben an die Herren Verfasser der freyen Urtheile in Hamburg, das Schreiben an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree betreffend, Berlin 1750, in: Dok. II, Nr. 620, S. 485; lange Johann Friedrich Agricola zugeschrieben, von Köpp 2003 Scheibe zugewiesen; zum Bach-Newton-Vergleich auch WAGNER 1994, WOLFF 2005b u. a.

19 SCHUBART 1806, S. 100 (kursiv im Original).

20 WOLFF 2005b.

21 Johann Adolph Scheibe: *Der Critische Musicus*, 6. Stück, 14.05.1737, Hamburg 1738, S. 46 f.

terlassenschaft Bachs als ein integraler und konstitutiver Bestandteil der modernen Kulturgeschichte bezeichnet werden. Die Geschichte der Rezeption Johann Sebastian Bachs zu schreiben, heißt zugleich, wesentliche Momente der Genese unserer heutigen Denk- und Musikkultur zu deuten.²²

Dies gilt auch und besonders für den Blick auf die Bach-Rezeption außerhalb des europäischen Raumes. Die weltweite Verbreitung Bachs ist historisch bedingt, unterliegt dem Fluss der Wanderungsbewegungen und schreibt sich den medialen Entwicklungen des 19., 20. und 21. Jahrhunderts ein. In Bezug auf die konkrete Bearbeitungspraxis nach Bach haben die Bände *Bach und die Nachwelt*, zum 250. Todestag Bachs herausgegeben von Hinrichsen und Heinemann, wichtige Grundlagen gelegt, die durch weitere Studien und Sammelbände ergänzt wurden.²³ Dennoch zeigt ein Blick auch in die danach entstandenen Nachschlagewerke, wie *Das neue Bach-Lexikon* (2016),²⁴ dass die globale und populäre Dimension der Bearbeitungspraxis noch immer wenig reflektiert und das Wissen darum weiter Stückwerk blieb. Insbesondere die Aufführungsgeschichte in Afrika, Asien und Lateinamerika wurde kaum aufgearbeitet.²⁵ In diese Lücke stieß ein Workshop im Rahmen des internationalen Balzan Research Projects *Towards a Global History of Music* im April 2017.²⁶ Darin kamen die Konstruktion des musikalischen Kanons, der Einfluss von Medien und Migration und deren Folgen für Konzertmusik und Musikwissenschaft zur Sprache. Die Vorträge waren Bach in Spanien und Mexiko, Chile, Argentinien und Brasilien, in Japan und Korea sowie der klassischen Musik in postkolonialer Literatur gewidmet. Die internationale Forschung insbesondere zur Rezeption und Bearbeitung nach Bach wurde seither auch in anderen Ländern fortgesetzt: In Warschau erschien der Band *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, herausgegeben von Szymon Paczkowski,²⁷ und 2020 organisierten Chiara Bertog-

22 Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen: Mit Bach, in: HEINEMANN/HINRICHSEN 1997, S. 13.

23 HEINEMANN/HINRICHSEN 1997–2005; CHRIST 2003; LÜDTKE 2005; WOLFF 2005a, HEINEMANN/HINRICHSEN 2007; BUYKEN 2018, BUCH 2020, VARWIG 2021.

24 RAMPE 2016.

25 Im Abschnitt »Reception and Revival« in BOYD 1999, S. 384–407, finden sich keine Abschnitte über lateinamerikanische oder afrikanische Länder, für Asien wurde nur Japan berücksichtigt, das auch in anderen Einzelstudien Besprechung findet. Zu Afrika siehe KLEIN 2007.

26 A Global View on Bach, 08.04.2017, Humboldt Universität Berlin, Leitung des Workshops: Christina Richter-Ibáñez. Englische Publikation aller Beiträge in STROHM 2021.

27 PACZKOWSKI 2019.

lio und Maria Borghesi eine internationale Konferenz zu Bach und Italien.²⁸ Diese transnationalen Perspektiven erfuhren bei der Tübinger Tagung eine Vertiefung in Hinblick auf Übersetzungen von Vokalwerken und Musikschrifttum in Chile und China. Auch die literarische Perspektive wurde fortgeführt.

Christoph Wolff stellte für das Herausbilden von Bach-Bildern die Perspektive von zwei genuinen wissenschaftlichen Methoden gegenüber: Grundlagenforschung und interpretierende Wissenschaft.²⁹ Beide Methoden, so Wolff – und er ruft hier Arthur Mendels »magisterial address ›Evidence and Explanation« von 1961 als »musicology's major contribution to that debate«³⁰ neu in Erinnerung – müssen sich ergänzen und einander erklären. Zumal im Blick auf »Bach bearbeitet« fließen die Ebenen naturgemäß zusammen und bereits die Grundlagen sind Interpretationen. Dementsprechend strebte die Tagung an, ein breites Feld unterschiedlicher Forschungsebenen und -methoden zusammenzuführen, von der Edition und Quellenforschung über Ästhetik und Aufführungspraxis bis zu genderspezifischen und numerologischen Zugängen. Eine eigene Tagung auf dem Tübinger Bachfest widmete sich Fragestellungen im Kontext der Theologie.³¹

Die Beiträge im vorliegenden Band sind weitgehend chronologisch angeordnet: Im ersten Teil steht Bachs eigene Bearbeitungspraxis älterer Musik im Mittelpunkt. Uwe Wolf befasst sich anhand von Bearbeitungen älterer geistlicher Musik mit Bachs Instrumentation und ihrer Stellung in einer Leipziger Tradition der Aufführung alter Musik und öffnet den Blick auf Fragen wie: Wie weit geht Bachs historisches Interesse zurück? Kann man im 18. Jahrhundert überhaupt ein Bewusstsein für Altheit annehmen? Einen anderen Umgang mit Überliefertem, Bachs Einfassungen von Chormelodien Johann Crügers, stellt Hendrik Schulze dar. Er ruft die theologische Verbindung von Passions- und Weihnachtschorälen ins Bewusstsein und regt eine Diskussion zur historischen Praxis des Mitsingens von Chorälen bei Aufführungen von Kantaten oder des *Weihnachts-Oratoriums* an, die bis zu heutigen Singalongs weitergedacht werden kann.

Wolfram Enßlins Beitrag unter dem Titel »Bach bei Bach« befasst sich mit dem Zugriff des Hamburger Bachs auf Werke des Vaters. Christine Blanken repondierte diesen Vortrag während der Tagung und legt für den vorliegenden Band ergänzend einen Beitrag zu Bachs Cembalokonzerten in ihren verschiedenen Fassungen und Re-

28 Programm und Informationen über das Netzwerk Bach.it auf <https://www.jsbach.it/bach2020> (5.4.2022).

29 WOLFF 2005a, im Titel angezeigt, konkret ausgeführt S. 504.

30 WOLFF 2005, S. 504, siehe MENDEL 1962.

31 SCHWÖBEL/LEPPIN/BREDENBACH 2021.

konstruktionsversuchen vor. Bachs Concerti sind dabei bereits in seinem eigenen Denken als Continua der Veränderung und Anpassung zu denken. Warum etwa schrieb er die Solostimmen bei Übertragung von Violinfiguren auf andere Instrumente aus? Wieviel Offenheit und Experiment ist ihm – auf der anderen Seite – zuzutrauen?

Weitere Beiträge widmen sich Bach im 19. und frühen 20. Jahrhundert³² und stellen internationale und globale, interdisziplinäre und populäre Zugriffe ins Zentrum. Ruth Tatlow knüpft mit formalen Bezügen zwischen dem *Wohltemperierten Clavier* und Frédéric Chopins *Préludes* op. 28 an im 20. Jahrhundert besonders im englischen Sprachraum geführte numerologische Forschungen an. Zweifellos zählt dieser Ansatz zur Kategorie der Bach-Bearbeitung und weist auf außermusikalische, in diesem Fall mathematische und philosophische Theorien hin. Inwieweit dabei das Zählen von Takten solche strukturell übergreifenden Zusammenhänge aufdecken kann, mag vom jeweiligen Blickwinkel der Leserinnen und Leser abhängig sein. Andreas Wolfgang Flad beleuchtet die Transformationen von Bachs Geist unter Busonis klavieristischen Händen. Den komplexen Aufgabenstellungen in Busonis Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* fügt Flad faustisch anmutende Interpretationen und einen Lösungsvorschlag hinzu.

Die übrigen Beiträge gehen Fragen der Übertragung von musikalischen Praktiken in bestimmte geographische Räume und der Übersetzung von Texten nach. Überschreibungen und intermediale Transkriptionen populärer Bach-Bilder sowie sprachliche Übersetzungen von Vokalmusik im Kontext von Erstaufführungen in Chile stehen im Zentrum der Betrachtungen von Daniela Fugellie. Neben dem Effekt großbesetzter Vokalmusik – durchaus jenseits theologischer Implikationen – steht dabei jene Kultiviertheit, die man sich und anderen über Bach erweisen konnte (und kann). Hong-Yu Gong gibt einen Überblick über Bach-Aufführungen in Shanghai seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Während zunächst ausländische Musikerinnen und Musiker für die wachsende Bekanntheit des Komponisten verantwortlich zeichneten, wuchs zu Beginn des 20. Jahrhundert nicht nur der Anteil Bachscher Klaviermusik in Lehrplänen und Schulkonzerten Chinas, sondern auch die

32 Gern und allgemein zurückgegriffen wird auf den Begriff des »langen 19. Jahrhunderts«, mit dem Eric Hobsbawm spezifisch den industriellen Fortschritt und die säkularisierte Gesellschaft nach 1789 benannte (1962–). Über aktuelle Betrachtungen (etwa CONZE 2020) zu den Kontinuitäten zwischen Wilhelminismus und Nationalsozialismus relativiert sich zumindest für das Deutsche Reich ein Bruch des Jahres 1914. Im Blick konkret auf die Bach-Rezeption finden sich ohnehin markante Eckdaten eher um 1800 (Berliner Singakademie unter Carl Friedrich Zelter, ab 1801 erste Drucke; FORKEL 1802) oder um 1900 (Abschluss der Gesamtausgabe und Gründung der Neuen Bachgesellschaft).

Zahl an Musikwissenschaftlern, die enge Kontakte nach Deutschland pflegten und deutschsprachige Schriften über Bach importierten und übersetzten. Hier zeigen sich, wie in vielen anderen nichteuropäischen Ländern auch, reisendes Virtuosen-tum und die Geschichte der Musikwissenschaft eng miteinander verknüpft.

Ebenso wie die weltweite Rezeptionsforschung gelangten Frauen in Bachs Umfeld erst im 21. Jahrhundert in den Blick der Forschung. Dabei wurde nicht nur seine zweite Ehefrau Anna Magdalena Bach als Künstlerin in ein neues Licht gerückt, sondern auch Librettistinnen wie Christiane Mariane Ziegler und das musikalische Handeln in der Zeit allgemein.³³ Im 20. Jahrhundert war für populäre Bach-Familienbilder – zum Ärger oder Amüsement der Wissenschaft – jedoch lange eine fiktive Biographie der englischen Autorin Esther Meynell prägend, die aus der Perspektive A. M. Bachs erzählt. Der Autorin und den Erzählstrategien dieses Bestsellers gehen die Beiträge von Christina Richter-Ibáñez und Anna Bredenbach nach. Sie zeigen, dass Meynell an der Bach-Bewegung in England partizipierte, das um 1920 verfügbare musikwissenschaftliche Wissen verwendete und im Kontakt mit Bach-Forschern stand. Durch die Augen von Bachs Frau hindurch gelang Meynell eine biographische Konstruktion, die der Erwartungshaltung der Zeit entsprach, der Glorifizierung von J. S. Bach als Heros diene und bis heute funktioniert, da die von Meynell gezeichnete Figur und Sicht auf J. S. Bach die Nöte der Leserinnen und Leser ideal repräsentiert.³⁴

Populäre Bach-Bilder lassen Konturen verschwimmen, mischen von Generation auf Generation Fakten und Fiktionen, Genderdiskurse und ideologische Zuschreibungen zu einem immer neu medial transportierten Image. Die Reflexion dieser Entwicklungen zeigt nicht nur die Standortgebundenheit jedes Schreibens auf, sondern sie führt auch von Bach weg hin zu anderen Kontexten und anderen Geschichten. »Bach bearbeitet« gibt Anlass zur Forschung, ist Inspiration zu künstlerischer Arbeit, setzt Kreativität frei. Deutlich zeigte sich dies auch in der Ausstellung im Museum der Universität Tübingen MUT während des Bachfestes, an deren Ende die 40.000 Jahre alte Schwanenknochenflöte aus den Höhlen der Schwäbischen Alb stand, die seit 2018 zum Weltkulturerbe zählen. Auf der Flöte spielte in einer Klanginstallation die Musikarchäologin Gabriele Dalferth das Thema aus dem *Musikalischen Opfer*. Und dazwischen ein Gedicht von Lars Gustafsson: *Die Stille der Welt vor Bach*.

33 LESAGE 2011, SPREE 2019, GROTHJAHN 2022. Basis aller neueren Studien ist HÜBNER 2004.

34 Siehe zu einer Kritik traditioneller Sichtweisen auf Anna Magdalena Bach und auch neuerer Biographien TALLE 2020, besonders S. 321 f.

Unser großer Dank gilt allen, die den Inhalt dieses Bandes beisteuerten, den Autorinnen und Autoren also. Herzlich bedanken möchten wir uns auch bei Daniil Mchedlidze, Elke Steinhauser und Pia Schumacher für ihre Unterstützung während der Tagung, den beiden Letztgenannten zudem für anschließende Transkriptionsarbeiten. Während der Redaktion des Bandes arbeitete Janine Göttert im Rahmen eines Mastermoduls intensiv mit. Pia Schumacher redigierte und layoutete den Satz, Sandra Binder betreute den Band im Verlag geduldig in der Endkorrektur. Den künstlerischen Leitern des Bachfestes, Universitätsmusikdirektor Philipp Amelung, Kirchenmusikdirektor Ingo Bredenbach und Christian Fischer, Rektor der Hochschule für Kirchenmusik der Evangelischen Landeskirche (seit 2019 Rektor der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen) sowie dem Projektleiter von Seiten der Universitätsstadt Tübingen, Matthias Ehm, danken wir sehr für die Einladung, an diesem 93. Bachfest mit einer musikwissenschaftlichen Tagung mitzuwirken und für die gelungene Einbettung derselben in das Gesamtprogramm. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft gebührt schließlich unser Dank für die Finanzierung der Tagung.

Tübingen, im Juni 2022, Christina Richter-Ibáñez und Thomas Schipperges

LITERATUR

- BIBA 1978:** Otto Biba: Bach-Pflege in Wien von Gottlieb Muffat bis Johann Georg Albrechtsberger, in: *Mundus Organorum. Festschrift Walter Supper zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Alfred Reichling (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 62), Berlin 1978, S. 21–34.
- BOYD 1999:** Malcolm Boyd (Hrsg.): *J. S. Bach* (Oxford Composer Companions), Oxford 1999.
- BUCH 2020:** Laura Buch (Hrsg.): *Bach reworked*, Urbana 2020.
- BUYKEN 2018:** Evelyn Buyken: *Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 81), Stuttgart 2018.
- CHRIST 2003:** Stephen A. Christ (Hrsg.): *Bach in America* (Bach Perspectives 5), Urbana 2003.
- CONZE 2020:** Eckart Conze: *Schatten des Kaiserreichs. Die Reichsgründung von 1871 und ihr schwieriges Erbe*, München 2020.
- FORKEL 1802:** Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk*, Leipzig 1802.

- GROTJAHN 2022:** Rebecca Grotjahn: »O Thörinn!« Johann Sebastian Bach, Christiane Mariane Ziegler und die Geschlechterdebatte um 1725, in: Cornelia Bartsch und Katharina Hottmann (Hrsg.): *Aufklärung! Musik und Geschlecht im 18. Jahrhundert. Beiträge der internationalen Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg* (Druck in Vorbereitung).
- HEINEMANN/HINRICHSEN 1997–2005:** Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*, Bde. 1–3, Laaber 1997–2005.
- HEINEMANN/HINRICHSEN 2007:** Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart: Beiträge zur Bach-Rezeption 1945–2005*, Köln 2007.
- HERBERGER 2020:** Oliver Herberger: Tübinger Motette und ausgewählte Uraufführungen, in: *Tübinger Motette. Festschrift 75 Jahre. 3000. Motette*, Tübingen 2020, S. 35–43.
- HINRICHSEN 2002:** Hans-Joachim Hinrichsen: Zur Wirkungsgeschichte des Wohltemperierten Klaviers, in: Siegbert Rampe (Hrsg.): *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag* (Musikwissenschaftliche Schriften 38), München 2002, S. 27–51.
- HÜBNER 2004:** *Anna Magdalena Bach: ein Leben in Dokumenten und Bildern*, zusammengestellt und erläutert von Maria Hübner, mit einem biographischen Essay von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 2004.
- KIRNBERGER 1774:** Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert, Berlin 1774.
- KLEIN 2007:** Tobias Robert Klein: Bach in Afrika. Eine Rezeptionsskizze, in: Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart: Beiträge zur Bach-Rezeption 1945–2005*, Köln 2007, S. 19–34.
- KÖPP 2003:** Kai Köpp: Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymen Bach-Dokumente, in: *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 173–196.
- LESAGE 2011:** Philippe Lesage: *Anna Magdalena Bach et l'entourage féminin de Jean-Sébastien Bach*, Préface de Gilles Cantagrel, Troinex/Drize 2011.
- LÜDTKE 2005:** Joachim Lüdtke (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt. Bd. 4 1950-2000*, Laaber 2005.
- MENDEL 1962:** Arthur Mendel: Evidence and Explanation, in: *International Musicological Society. Report on the Eighth Congress, New York 1961*, Bd. 2, hrsg. von Jan LaRue, Kassel 1962, S. 3–18.
- PACZKOWSKI 2019:** Szymon Paczkowski (Hrsg.): *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, Warschau 2019.

- RAMPE 2016:** Siegbert Rampe (Hrsg.): *Das neue Bach-Lexikon*, Laaber 2016.
- SCHUBART 1806:** Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.
- SCHULZE 1984:** Hans-Joachim Schulze: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984.
- SCHUMANN 1928:** Georg Schumann: Die Bachpflege der Berliner Singakademie, in: *Bach-Jahrbuch 25* (1928), S. 138–171.
- SCHWÖBEL/LEPPIN/BREDENBACH 2021:** Christoph Schwöbel, Volker Leppin und Ingo Bredenbach (Hrsg.): *Bach unter den Theologen. Themen, Thesen, Temperamente*, Tübingen 2021.
- SPREE 2019:** Eberhard Spree: *Die verwitwete Frau Capellmeisterin Bach. Studie über die Verteilung des Nachlasses von Johann Sebastian Bach*, Altenburg 2019.
- STROHM 2021:** Reinhard Strohm (Hrsg.): *Transcultural Music History. Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age*, Berlin 2021.
- TALLE 2020:** Andrew Talle: Wer war Anna Magdalena Bach?, in: *Bach-Jahrbuch 106* (2020), S. 293–322.
- VARWIG 2021:** Bettina Varwig (Hrsg.): *Rethinking Bach*, New York 2021.
- WAGNER 1994:** Günther Wagner: »Mit Newton«. Johann Sebastian Bach und die Grundlagen absoluter Musik, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* (1994), S. 53–70.
- WOLFF 2000:** Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York 2000.
- WOLFF 2005A:** Christoph Wolff: Images of Bach in the Perspective of Basic Research and Interpretative Scholarship, in: *The Journal of Musicology 22* (2005), S. 503–520.
- WOLFF 2005B:** Christoph Wolff: »Newtons Geist« und die Grundlagen Bachscher Kompositionskunst, in: *Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter J. S. Bachs*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Christoph Wolff (Leipziger Beiträge zur Bachforschung 7), Hildesheim 2005, S. 11–23.
- WOLLNY 1997:** Peter Wollny: Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten. Aspekte der Bach-Pflege im 18. Jahrhundert, in: *Bach und die Nachwelt. Bd. 1 1750–1850*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1997, S. 27–62.
- WOLLNY 2002:** Peter Wollny: Geistliche Musik der Vorfahren Johann Sebastian Bachs. Das »Altbachische Archiv«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* (2002), S. 41–59.

JEDE AUFFÜHRUNG VON MUSIK IST EINE BEARBEITUNG

JEAN-CLAUDE ZEHNDER

Bearbeitung ist ein schillernder Begriff. Bearbeite ich ein Werk, wenn ich eine größere Anzahl an Verzierungen beifüge? Ist eine deutlich freie, rhythmisch veränderte Auffassung eine Bearbeitung? Franz Liszt spielte für Freunde in Montpellier Johann Sebastian Bachs Präludium in a in drei Versionen: zuerst »comme on doit la jouer!«, wie der Komponist es wollte. Das zweite Mal mit »un peu de pittoresque de mouvement, l'esprit plus moderne«, also mit einigen rhythmischen Freiheiten. Die dritte Version sei, so sagte Franz Liszt, »comme je la jouerais pour le public [...] à étonner, en charlatan.« Wie ich für das Publikum spielen würde, als Scharlatan.¹

Vielleicht sind wir uns zu wenig bewusst, wie sehr wir noch der Interpretationsweise im Gefolge der Neuen Sachlichkeit verpflichtet sind. Für die neue wie auch für die wiederbelebte alte Musik wurde, etwa von Igor Strawinsky, eine objektive Interpretation gefordert: »Das Geheimnis der Vollkommenheit [der Interpretation] besteht vor allem in dem Respekt vor dem Gesetz, welches das Werk dem Ausführenden auferlegt.«² Dieses Streben nach Objektivität hat zu einer Überbetonung des motorischen Moments geführt.

In diesem Sinne sollten wir versuchen, den aus dem 19. oder dem frühen 20. Jahrhundert stammenden Werkbegriff zu relativieren. J. S. Bach hat selbst seine Werke bearbeitet.³ Von den professionellen Bach-Forscherinnen und -Forschern höre ich, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit viele Artikulationszeichen in Bachs Werken erst im Laufe seiner Leipziger Zeit in die Manuskripte eingetragen wurden, beispielsweise bei der Wiederaufführung einer Kantate. Besonders deutlich ist eine Aktualisierung am Autograph der Cembalokonzerte (P 234) ablesbar. Die Werkfassungen von etwa 1738 mit früheren Fassungen zu vergleichen, ist faszinierend und mag uns Mut machen, mit eigenen Ideen nicht allzu schüchtern zu sein.

Sicher wollte Bach die neueren Feinheiten der Aufführungspraxis nicht missen. Dies kann man noch verdeutlichen durch ein Dokument von Friedrich Konrad Griepenkerl. Im Vorwort zu seiner Interpretationsausgabe der zwölf Polonaisen von

1 Aufzeichnungen von Jules Laurens, dem Sohn von Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, Bibliothèque Inguimbertaine, Carpentras (Südfrankreich), Ms. 2.173 (17), zitiert nach EIGELDINGER 1973, S. 175–178.

2 STRAWINSKY 1949, S. 84.

3 Hierzu auch ZEHNDER 2009, S. 365–367.

Wilhelm Friedemann Bach stellt Griepenkerl seine Bach-Sicht unter den Begriff Deklamation:

Bach selbst, seine Söhne und [Johann Nikolaus] Forkel trugen die fraglichen Meisterwerke mit einer so großen Feinheit, mit einer so tiefgreifenden Deklamation vor, daß sie wie mehrstimmige Gesänge klangen, die von einzelnen großen Künstlern gesungen wurden. [...] Es wurde sogar, wenn ich so sagen darf, an den rechten Stellen, nämlich wo der Satz zu Ende ist, geathmet. [...] Davon haben die neueren Virtuosen auf dem Pianoforte keinen Begriff; denn sie können auf ihrem Instrument nicht singen, und bachische Stücke wollen mit aller Kunst gesungen sein.⁴

Die Kontroverse zwischen Griepenkerl und Felix Mendelssohn Bartholdy – er ist mit den neueren Virtuosen gemeint – stellt uns mitten in die Fragen der Interpretation. Um es mit der pointierten Überschrift dieses kleinen Essays nochmals zu sagen: Jede Aufführung ist eine Bearbeitung.

LITERATUR

- EIGELDINGER 1973:** Jean-Jacques Eigeldinger: Liszt trascrittore e interprete di Bach, in: *L'Organo, Rivista di cultura organaria e organistica* (1973), S. 171–183.
- LEHMANN 1997:** Karen Lehmann: Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters. Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit, in: *Bach-Jahrbuch* 83 (1997), S. 87–95.
- STRAWINSKY 1949:** Igor Strawinsky: *Musikalische Poetik*, übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz 1949.
- ZEHNDER 2009:** Jean-Claude Zehnder: *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil, Chronologie, Satztechnik* (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 1), zwei Bde., Basel 2009.
- ZEHNDER 2019:** Jean-Claude Zehnder: *Bach spielen auf der Orgel. Eine Leidenschaft*, Wiesbaden 2019.

4 Griepenkerl zit. in LEHMANN 1997, S. 92. Ausführlicher in ZEHNDER 2019, S. 79–83.

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS? BACHS EINRICHTUNGEN ÄLTERER MUSIK

UWE WOLF

In Bachs Notenbibliothek war eine ganze Reihe älterer Musikwerke versammelt, von denen einige auch mit für Bach erstelltem Stimmenmaterial überliefert sind.¹ Diese dienten Bach also nicht nur als Studienobjekte, sondern wurden von ihm auch zur Aufführung gebracht. Unter diesen Werken befinden sich Kyrie und Gloria einer *Missa sine nomine* von Palestrina,² die in Aufführungsstimmen in einer von Bach erweiterten Besetzung vorliegen: Zu den Vokalstimmen ergänzte Bach einen Generalbass und duplierende Instrumente, und zwar die im Spätbarock bereits altertümlichen Zinken und Posaunen. Und Bach bediente sich dieses Instrumentariums nicht etwa in seinen Jugendjahren, sondern die Palestrina-Bearbeitung entstammt seinem letzten Lebensjahrzehnt, sie kam wohl um 1742 zur Aufführung. Machte man das damals so, war das die allgemeine Praxis? Oder kann bzw. muss man hier eine eigenständige, bewusste Entscheidung Bachs für diese Besetzung annehmen? Es ist ja bekannt, dass Bach viel mit Instrumentalbesetzungen experimentierte, Neues ausprobierte, ja gar an der Entwicklung neuer Instrumente beteiligt war. Kann man einen ähnlich gezielten Einsatz auch bei der Wahl dieses Instrumentariums annehmen? Gab es Vorbilder? Welche? Hat Bach gar bewusst solch alte Musik mit archaischen, alten Instrumenten besetzt? Auf Originalinstrumenten der Zeit gewissermaßen?

Nette Theorien, die allerdings kaum zu überprüfen sind; kaum zu überprüfen, weil wir hier neben dem, was schriftlich überliefert ist, auch immer von einer nicht schriftlichen Besetzungspraxis ausgehen müssen (oder diese zumindest nicht ausschließen können). Dennoch: Bachs Palestrina-Instrumentation ist schriftlich nie-

1 Zu Bachs Notenbibliothek siehe BEISSWENGER 1992.

2 BEISSWENGER 1992: I/P/2 (S. 305 f.). Siehe auch WOLFF 1968, besonders S. 166–172; zur Datierung der Bearbeitung siehe KOBAYASHI 1988, S. 51. Die erste Ausgabe der Messe in der Einrichtung Bachs legte Diethard Hellmann 1988 vor (Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missa Brevis*, Stuttgart 1988 in der Reihe: Von Johann Sebastian Bach bearbeitete Werke); Hellmann folgt der Tonart der Continuo-Stimme, also e, womit das Stück gegenüber Palestrinas Original transponiert erscheint. Editionen in d sind enthalten in NBA II/9 (Kirsten Beißwenger) und Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Messen und Einzelsätze aus dem »Missa liber primus« (Rom 1591), eingerichtet von Johann Sebastian Bach* (Edition Bach-Archiv Leipzig), hrsg. von Barbara Wiermann, Stuttgart 2008. Siehe dazu auch WIERMANN 2002.

dergelegt, das legitimiert die Suche nach Vorbildern und Parallelen auch im Bereich der schriftlichen Überlieferung.

Seit mir Bachs Palestrina-Bearbeitung zum ersten Mal begegnet ist, hat sich die bekannte Zahl der Stücke, die Bach in den 1740er-Jahren mit Zinken und Posaunen begleiten ließ, ein wenig vermehrt: Schon lange ist mit einer Motette von Sebastian Knüpfer ein weiteres Werk alter Musik bekannt, bei dem Bach auf diese Instrumente zurückgriff,³ und vor wenigen Jahren erst ist mit einem Teil einer *Missa canonica* von Francesco Gasparini – wiederum Kyrie und Gloria⁴ – noch eine Komposition im *stile antico* hinzugekommen, nun eines älteren Zeitgenossen Bachs (Tabelle 1).

Im Folgenden möchte ich

1. schauen, um welche Stücke es sich genau handelt und wie Bachs Instrumentationen überliefert sind,
2. einen Blick auf den Gebrauch von Instrumenten in der Palestrina-Rezeption des 18. Jahrhunderts werfen, und dabei auch – via Dresden und Zelenka – auf die Kirchenmusikpraxis in Wien, ferner
3. die Verwendung der Zinken-Posaunen-Gruppe in Leipzig betrachten, und schließlich
4. ein Fazit wagen: Ist alles nur Tradition oder doch etwas Neues?

BACHS VERWENDUNG VON ZINKEN UND POSAUNEN BEI WERKEN ANDERER KOMPONISTEN

Mit nur drei Werken handelt es sich um ein sehr begrenztes Repertoire, zudem um drei sowohl in ihrer Art als auch in Bachs Instrumentierung recht unterschiedliche Stücke. Gemeinsam ist allen drei Stücken – neben der Verwendung von Zinken und Posaunen – eigentlich nur die späte Datierung der Instrumentierungen in Bachs letztem Lebensjahrzehnt. Wir haben zwei Kurzmessen, immerhin beides polyphone Kompositionen, aber einmal vom Altmeister Palestrina (ein echtes Stück Alter Musik), und einmal von einem älteren Zeitgenossen Bachs. Knüpfers Motette steht in der historischen Mitte, komponiert von einem Vorgänger Bachs aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geschrieben im polyphonen Motettenstil, aber keine im engeren Sinne strenge Kom-

3 BEISSWENGER 1992: I/K/5. Zur Datierung siehe MELAMED 1989, S. 191–196, sowie die Edition Sebastian Knüpfer: *Erforsche mich Gott*, hrsg. von Daniel R. Melamed, Stuttgart 2000.

4 WOLLNY 2013. Edition der Fassung Bachs: Francesco Gasparini: *Missa a quattro, eingerichtet von Johann Sebastian Bach* (Edition Bach-Archiv Leipzig), hrsg. von Peter Wollny, Stuttgart 2015. BEISSWENGER 1992 deest.

position. Und während wir bei Palestrina die reine Bläserbesetzung haben (natürlich zuzüglich Continuo), ist Bachs Instrumentation bei Knüpfer sehr nahe an seiner eigenen Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226, nur eben mit der Blechbläseralternative zum Holzbläusersatz in Chor 2.⁵ Dass es sich tatsächlich um eine Alternative handelt, ist sehr anschaulich dadurch belegt, dass die Posaunenstimmen auf den Rückseiten der Stimmen von Oboe 2, Taille und Fagotto stehen. Eine entsprechende Zinkstimme fehlt (die Rückseite von Oboe 1 ist unbeschriftet), doch das muss nichts heißen. Während nämlich Bach Posaunenstimmen konsequent im Chorton notiert (also für ein um einen Ganzton höheren Chorton gestimmtes Instrument, Notation zum Ausgleich einen Ganzton tiefer als die kammertönigen Holzbläser), verfährt Bach bei den Zinkstimmen unterschiedlich; diese sind teils im Chor- teils aber auch im Kammerton notiert, die Spieler konnten also offenbar transponieren.⁶

KOMPONIST	TITEL	URSPRÜNGLICHE BESETZUNG	BACHS INSTRUMENTIERUNG	DATIERUNG VON BACHS STIMMEN
Francesco Gasparini (1668–1727)	Missa canonica (nur Kyrie und Gloria)	SATB, Bc	2 Ob oder 2 Vl, Taille oder Va, Bc oder/und Ctto, 3 Trb, Org	um 1741
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594)	Missa sine nomine (nur Kyrie und Gloria)	SSATTB	2 Ctti, 4 Trb, Vne, Cemb, Org	um 1742
Sebastian Knüpfer (1633–1676)	Erforsche mich Gott	SATB, SATB	2 Vl, Va, Vc, Ob [oder Ctto], Ob oder Trb, Taille oder Trb, Fag oder Trb, Bc	um 1746/47

Tabelle 1: Bachs Verwendung der Zinken-Posaunen-Gruppe bei Einrichtungen von Werken anderer Komponisten in (mutmaßlicher) chronologischer Reihenfolge.

- 5 Zu BWV 226 sind folgende Instrumentalstimmen erhalten (D-B Mus.ms. Bach St 121): Chor 1: Violine 1, 2, Viola, Violoncello; Chor 2: Hautbois 1, 2, Taille, Bassono sowie als Continuo-Stimmen »Violon. Continuo« und Organo.
- 6 Zinkstimmen finden sich in Bachs Aufführungsmaterial in beiden Notationsvarianten und beide Varianten kommen sowohl im Violin- als auch im Sopranschlüssel vor. Es lassen sich keine chronologisch zusammenhängenden Gruppen ausmachen, siehe PRINZ 2005, S. 163 (Tabelle). Die von Prinz verwendeten Adjektive »klingend« und »transponiert« sollte man zum bessere Verständnis durch »Kammerton« und »Chorton« ersetzen, wobei der Kammerton der Bezugsstimmtone für Streicher und Holzbläser ist, während der Chorton der Stimmung der Orgel und des Zinken-Posaunen-Ensembles entspricht.

Die Besetzung der Gasparini-Messe hingegen ist unklar: Während für Holzbläser und Streicher nur ein gemeinsamer Satz Stimmen (im Kammerton) mit alternativen Instrumentenangaben (»Violino o Oboe« etc.) vorhanden ist, gibt es für die Blechbläser einen separaten Stimmensatz im Chorton.⁷ Ob das als dritte Alternative zu deuten ist, oder hier doch ein Mischklang angestrebt ist, wie wir ihn in einigen Choralkantaten Bachs finden (s. u.), lässt sich anhand der Quelle nicht entscheiden.

Bei der Suche nach möglichen Vorbildern Bachs sind zwei Teilbereiche von Bedeutung: die Pflege älterer Musik und die Verwendung der Zinken-Posaunen-Gruppe in Leipzig. Stellvertretend für die ältere Musik steht im Folgenden die Palestrina-Rezeption des 18. Jahrhunderts.

PALESTRINA-INSTRUMENTATIONEN IM 18. JAHRHUNDERT

Kein anderer Komponist des 16. Jahrhunderts konnte sich in ähnlicher Weise im Repertoire halten wie Palestrina; dass auch Bach Palestrina aufführte, ist somit nicht überraschend. Zudem ist die Palestrina-Rezeption im 18. Jahrhundert nicht gänzlich unerforscht.⁸ Es erscheint also vielversprechend, nach Parallelen zu Bachs Palestrina-Instrumentierung zu suchen.

Ganz selbstverständlich stattete man die Werke Palestrinas, sofern sie in der Musikpraxis weiter eine Rolle spielten, bereits seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts mit Generalbassstimmen aus;⁹ ja selbst wenn eine praktische Verwendung nicht naheliegend ist, wurde gelegentlich eine bezifferte Stimme hinzugefügt, da auch das Studium der Kompositionen nun oft vom Bass her erfolgte.¹⁰ Weitergehende schriftlich niedergelegte Instrumentierungen sind jedoch weit seltener zu finden, als man vermuten könnte. Und hier spielen offenbar auch örtliche Traditionen eine größere Rolle. Am katholischen Hof in Wien pflegte man im 18. Jahrhundert tatsäch-

7 Die kammertönigen Stimmen für Streicher bzw. Holzbläser sind gegenüber dem Original transponiert, während die Blechbläser notiert sind, wie Singstimmen und Orgel des Originals, also chortönigen, genau wie bei der Palestrina-Messe.

8 Neben zahlreichen Beiträgen zu Bachs Palestrina-Bearbeitung (s. u.) ist vor allem die grundlegende Studie Karl-Gustav Fellerers zu nennen (FELLERER 1929). Mit der Praxis in Dresden hat sich Wolfgang Horn auseinandergesetzt, auch mit Seitenblicken nach Wien (HORN 1987, S. 95–118, HORN 1997). Ulrike Kolmar hat in ihrer Studie über Gottlob Harter dessen Palestrina-Bearbeitungen für Leipzig beschrieben (KOLMAR 2008, S. 123–130, S. 254 und S. 284–288).

9 FELLERER 1929, S. 351–359.

10 Siehe dazu HORN 1997, S. 61–63.

lich den A-cappella-Gesang, auch von Werken Palestrinas,¹¹ während am ebenfalls katholischen Dresdner Hof »a cappella« lediglich bedeutete, dass die Instrumente keine selbstständigen Stimmen haben. Werke Palestrinas wurden dort instrumental verstärkt, und zwar mit dem geläufigen Instrumentarium der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: zwei Oboen, Fagott, Streicher, Basso continuo.¹²

So wird auch Bachs Nachfolger im Amt des Thomaskantors, Johann Harrer, in Dresden Palestrina kennengelernt haben, ehe er selbst Messen Palestrinas ebenso ab 1750 in der Thomaskirche zu Leipzig aufführte; mehrere instrumentierte Messen Palestrinas (wiederum nur Kyrie und Gloria) mit Oboen und Streichern sind von Harrer erhalten.¹³ Das ist allerdings weit weg von Bachs Instrumentation. Aber Dresden wäre immerhin eine mögliche Bezugsquelle Bachs sowohl für Werke Palestrinas als auch Gasparinis gewesen.¹⁴

Regelmäßige Aufführungen von A-cappella-Messen, darunter auch von solchen Palestrinas, gab es in der (protestantischen) Hofkirche zu Weißenfels. Daniel R. Melamed¹⁵ hat darauf hingewiesen, dass sich unter den Palestrina-Messen, die sich im Aufführungsverzeichnis des Hofkapellmeisters Johann Philipp Krieger¹⁶ nachweisen lassen, auch diejenigen zu finden sind, die sich in einem Partiturband aus Bachs Besitz erhalten haben, darunter auch jene *Missa sine nomine*, die Bach in den 1740er-Jahren aufführte. Auch Weißenfels kommt also als Quelle für Bach in Betracht. Leider enthält das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis nur Titel, manchmal Komponisten und bei vieldeutigen Titeln, wie »Missa«, oft auch ein Incipit; zur Art der Aufführung steht aber – meistens – nichts. Hin und wieder gibt es aber etwas detaillierte Ausführungen, die belegen, dass von Zeit zu Zeit auch »ohne Instrumenta in der Kirch musiciret« wurde, so zum Beispiel eine achtstimmige Messe von Giovanni Legrenzi¹⁷ und zwei Messen von Krieger selbst.¹⁸ Das könnte auch für die Palestrina-Aufführungen gelten.

Es ist davon auszugehen, dass es auch weitere Instrumentationen Palestrinas gibt. Mir sind jedoch nur noch Ausstattungen mit Continuo bekannt geworden,

11 HORN 1987, S. 110.

12 HORN 1987, S. 109–111.

13 KOLMAR 2008, S. 284–288.

14 Siehe WOLLNY 2013, S. 134.

15 MELAMED 2012, besonders S. 85–93.

16 Siehe Einleitung zu *Johann Philipp Krieger (1649–1725). 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen* (DDT 53/54), hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1916, S. LVII, sowie GUNDLACH 2001, S. 302.

17 GUNDLACH 2001, S. 407.

18 Ebd., S. 411 und S. 413.

die allerdings reichlich vorhanden sind.¹⁹ Bei der Suche nach Vorbildern für Bachs Instrumentationen der 1740er-Jahre aber hilft das wenig. Im Gegenteil: Gerade im Vergleich mit der Dresdner Praxis wird das Ungewöhnliche an Bachs Vorgehen deutlich.

Schauen wir noch einmal nach Dresden und Wien: In einigen wenigen geistlichen Werken Jan Dismas Zelenkas aus der Zeit kurz nach seinem Aufenthalt in Wien²⁰ werden die Vokalstimmen Alt, Tenor, Bass von Posaunen verstärkt, so wie es fast im ganzen 18. Jahrhundert in weiten Teilen Österreichs und auch in Teilen Süddeutschlands üblich war; diese Praxis könnte Zelenka aus Wien mitgebracht haben. Dort sind zudem noch im frühen 18. Jahrhundert die Sopranstimmen verstärkende Zinken anzutreffen, vor allem bei Johann Joseph Fux.²¹ Doch dort fehlt jede Verbindung zwischen der Chorverstärkung und einem bestimmten Stil, sondern das Verfahren betrifft jede Chormusik in der Kirche.

DER EINSATZ DER ZINKEN-POSAUNEN-GRUPPE IN LEIPZIG

Außer der Palestrina-Rezeption des 18. Jahrhunderts ist natürlich auch die Besetzungspraxis in Bachs Leipzig bei der Suche nach möglichen Vorbildern zentral. Was fand Bach dort vor, wie hat man die hier zur Diskussion stehenden Instrumente Zink und Posaunen vor 1723 verwendet? Und wie setzte Bach selbst diese Instrumente ein, bevor er in den 1740er-Jahren die drei genannten Instrumentierungen (und vielleicht andere mehr, von denen wir nichts wissen) vornahm?

VERWENDUNG VON ZINKEN UND POSAUNEN BEI BACHS VORGÄNGERN KNÜPFER, SCHELLE UND KUHNNAU

Die Verwendung der Zinken-Posaunen-Gruppe ist von Sebastian Knüpfer bis Johann Kuhnau erstaunlich einheitlich. Überwiegend tritt sie in großbesetzten Stücken als eigene Instrumentengruppe neben die Streicher. In der Regel ist das Ensemble fünfstimmig mit zwei Zinken und drei Posaunen.²² Der Tonvorrat wird nach

19 Die Bemerkung von FELLERER 1929, S. 352, Anm. 3: »In den meisten Bibliotheken besonders in Norddeutschland finden sich Kopien des 18. Jahrhunderts von Werken Palestrinas und der altklassischen Polyphonie, die in vielen Fällen mit einer mehr oder minder selbständigen instrumentalen Begleitung versehen sind«, bezieht sich, wie aus dem Kontext hervorgeht, auf Continuo-Stimmen zur Orgelbegleitung.

20 HORN 1997, S. 61.

21 Z. B. in der *Missa humilitatis* K 17, *Requiem* K 51–53 u. a.

22 Die Zinken werden – wie auch in anderen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts – mal als Cornetto, mal als Cornettino bezeichnet, ohne dass ein Unterschied in der Lage zu erkennen

oben ausgeschöpft, der erste, oft auch beide Zinken erreichen regelmäßig c^3 und d^3 , woraus sich ein deutlicher Abstand zur ersten Posaune ergibt: Während sich die Altposaune im Ambitus einer vokalen Altstimme bewegt, sind beide Zinken deutlich über dem Sopran angesiedelt. Ein typisches Beispiel für die Verwendung bei Knüpfer ist die Kantate *Es spricht der Unweisen Mund wohl*²³ für acht Singstimmen, zwei Zinken, drei Posaunen, zwei Violinen, drei Violen, Fagott und Continuo. Beide Zinken bewegen sich fast ausnahmslos im obersten Register. An Tuttistellen gehen die beiden Zinken in der Oberoktave mit den beiden Sopranstimmen, die Posaunen verstärken *loco* jeweils die zweite Alt-, Tenor- und Bassstimme, die Violen gehen mit den anderen Unterstimmen, und nur die beiden Violinen haben eine eigene Stimmführung (Vers 1 und 6). In den Ritornellen zwischen den Binnenversen wechseln sich die Zinken mit den Violinen ab (Unterstimmen bleiben bei Violen und Fagott).

Immerhin gibt es bei Knüpfer auch eine Kantate, in der sich die Zinken weniger anspruchsvoll in etwas tieferer Lage bewegen (d^1 – a^2), was vermutlich aber der Alternativbesetzung mit zwei Bombarden geschuldet ist. Entsprechend zurückhaltend ist auch rein mengenmäßig der Einsatz der Instrumentengruppe in diesem Stück.²⁴

In festlichen Besetzungen gehört auch bei Johann Schelle das Zinken-Posaunen-Ensemble zum Standard, gelegentlich zusätzlich zu Trompeten (teils paarig, teils aber auch als fünfstimmiger Trompetenchor).²⁵ In manchen Fällen fehlt den Bläsern wie den Streichern der Bass: man kann annehmen, dass diese Instrumente dann dem Continuo zugeordnet sind. Dies ist auch der Fall in *Vom Himmel kam der Engel Schar* für fünf Vokalstimmen, zwei Trompeten, Pauken, zwei Zinken, zwei Posaunen (Alt und Tenor), zwei Violinen, zwei Violette (Alt und Tenor) und »Organo«.²⁶ Die Instrumentengruppen (Trompeten/Zinken und Posaunen/Streicher) werden teil-

wäre. Die untere, für den Quartzink (Cornettino) nicht erreichbare Lage wird ohnehin kaum verwendet, da diese von der Altposaune abgedeckt ist und Zinken in großbesetzten Stücken in dieser Lage auch Mühe hätten, gehört zu werden. Folgerichtig ist fast das gesamte Repertoire auf beiden Instrumenten spielbar.

23 Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau: *Ausgewählte Kirchenkantaten* (DDT, 1. Folge, Bd. 58/59), hrsg. von Arnold Schering, in Neuauflage kritisch revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1957, S. 30–59.

24 Machet die Tore weit, in: ebd., S. 91–121.

25 Beispiele ebd. sowie *Leipzig Church Music from the Sherard Collection. Eight Works by Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, and Johann Kuhnau* (Collegium musicum 2/20), hrsg. von Stephen Rose, Middleton 2014.

26 DDT 58/59 (wie Anm. 23), S. 167–206.

weise als Chöre gegenüber gestellt, imitieren sich in enger Folge. An Tuttistellen gehen Zinken und Posaunen oft *colla parte* mit den Streichern. In der technischen Leistungsfähigkeit wird zwischen Bläsern und Streichern nicht unterschieden. *Colla-parte*-Spiel mit den Vokalstimmen ist selten und erfolgt bei den Zinken fast immer in der Oberoktave.

Wie zu erwarten, wird das Zinken-Posaunen-Ensemble bei Kuhnau dann nur noch recht selten verwendet, doch unterscheidet sich der Gebrauch der Instrumente in seiner Kantate *Lobe den Herren, meine Seele*²⁷ für fünf Vokalstimmen, zwei Zinken, drei Posaunen, zwei Violinen, zwei Violen, Fagott und Continuo dann doch wenig von den Kompositionen seiner Vorgänger: Die Zinken und Posaunengruppe ist den Streichern weitgehend gleichgestellt, die Zinken gehen in den Tuttistellen mit den Sopran-Stimmen, allerdings Zink 2 mit Sopran 1 und Zink 1 mit Sopran 2 in der Oberoktave – auch hier also die Betonung des hohen Registers der Zinken. In einer anderen Kantate Kuhnaus²⁸ gehen Zinken nur mit den Violinen. Eine dritte Kantate²⁹ verwendet nur Posaunen, gemeinsam mit zwei Trompeten und Pauken; das übrige Orchester besteht nur noch aus Violinen und Basso continuo. Die sehr agil eingesetzten Posaunen ergänzen die Streicher nach unten, in einem Arioso begleiten sie allein mit dem Continuo einen Solosopran.

Insgesamt finden wir also bei Bachs Vorgängern reichen Gebrauch der Instrumentengruppe (wenn auch bei Kuhnau deutlich seltener als bei seinen Vorgängern). Sie wird dabei selbstständig den Streichern gegenübergestellt. Die überwiegend fünfstimmige Bläsergruppe ist teilweise virtuos geführt, die Zinken bewegen sich in der gut hörbaren hohen Lage mit einem deutlichen Abstand zwischen der höchsten Posaune und dem tieferen Zink. Gehen die Instrumente mit den Vokalstimmen, dann erklingen die Zinken oft in der Oberoktav zum Sopran. Nichts deutet dabei auf das ausschließliche *Colla-parte*-Spiel, wie wir es bei Bach in den 1740er-Jahren beobachten können.

27 Johann Kuhnau: *Lobe den Herren, meine Seele. Psalm 103. Kantate für Sopran, Tenor, Baß, fünfstimmigen Chor, zwei Violinen, zwei Violen, Fagott, zwei Cornetti, drei Posaunen und Basso continuo* (Chor-Archiv: Musik der Thomaskantoren zu Leipzig), hrsg. von Evangeline Rimbach, Kassel 1995, und Johann Kuhnau: *Lobe den Herrn, meine Seele, Gemischter Chor, 5-stimmig Orchester* (Das Kuhnau-Projekt), hrsg. von David Erler, Leipzig 2014.

28 Johann Kuhnau: *Christ lag in Todebanden. Kantate zum Osterfest* (Das Kuhnau-Projekt), hrsg. von David Erler, Leipzig 2015.

29 Johann Kuhnau: *Es steh Gott auf, Kantate zum Osterfest* (Das Kuhnau-Projekt), hrsg. von David Erler, Leipzig 2014.

ALTE MUSIK IM LEIPZIGER GOTTESDIENST: DIE MOTETTEN DES FLORILEGIUMS PORTENSE

In den geistlichen Konzerten und Kantaten von Bachs Amtsvorgängern wird das Zinken-Posaunen-Ensemble also ganz anders verwendet als in Bachs Palestrina-Instrumentation. Aber es gab – vor Bach und auch zu Bachs Zeit, und auch noch danach – eine feste Tradition alter Musik in Leipzig: Die Motetten aus dem *Florilegium Portense*,³⁰ die zu Beginn der Hauptgottesdienste, in den Sonnabend-Vespers und auch bei vielen weiteren Gelegenheiten Verwendung fanden: Allesamt Kompositionen aus dem späteren 16. und frühen 17. Jahrhundert, viele lateinisch, veröffentlicht 1619–1621 vom ehemaligen Pfortaer Kantor Erhard Bodenschatz und in Leipzig bis zum Amtsantritt Johann Adam Hillers als Thomaskantor – 1789 – allwöchentlich benutzt. Viel erfährt man aus den Quellen nicht zu den Aufführungen dieser Musik, deren Leitung zudem nicht dem Kantor, sondern dem Präfekten zukam. Aber nach allem, was man in Erfahrung bringen kann, erfolgten die Aufführungen *a cappella*, allenfalls vom Tasteninstrument gestützt. Hier sind wir auf der einen Seite ganz nahe an Bachs Palestrina-Aufführung, und doch, was die Besetzung betrifft, auch ganz weit weg.

ZINKEN UND POSAUNEN BEI BACH VOR 1740

Während in den 1740er-Jahren nur diese wenigen Instrumentationen Bachs fremder Werke Zinken und Posaunen vorschreiben, wird ein Ensemble mit einem Zink und drei Posaunen (in Ausnahmen auch stattdessen vier Posaunen) in einer ganzen Reihe von Choralkantaten der Jahre 1724/25 verlangt, und zwar immer dann, wenn die Kantate einen Chorsatz im *stile antico* ohne selbstständige Instrumente enthält.³¹ Darüber hinaus übernehmen bei ein paar wenigen weiteren Choralkantaten ein Zink oder eine Posaune die sonst oft einem »Corno« zugewiesene Rolle der c. f.-Verstärkung³² im Eingangschorsatz von Choralkantaten.³³

30 Zum Florilegium in Leipzig siehe SCHERING 1926, S. 56 und S. 93; SCHERING 1941, S. 51 f.; GLÖCKNER 2017. Zum Florilegium selbst RIEMER 1928.

31 Es sind dies die Kantaten BWV 2 (18.06.1724), 101 (13.08.1724), 38 (29.10.1724), 121 (16.12.1724) und 4 (01.04.1725). In zwei dieser Kantaten wird statt des Zinken eine Diskantposaune verlangt (BWV 2 und BWV 38, jeweils wohl bedingt durch für Zinken problematische Tonarten). In aller Regel geht in diesen Sätzen das Gesamtinstrumentarium mit den Vokalstimmen, Zink und Posaune treten also als Farbe zu Streichern und Holzbläsern.

32 Siehe zu diesen Stimmen WOLF 2004.

33 BWV 135 (25.06.1724), 133 (27.12.1724) und 3 (12.01.1725). Ebenfalls aus dieser Zeit stammt der Einsatz von einem Zink (mit dem Sopran, aber ohne c.f.-Bindung) im *Sanctus in D* BWV 238 (25.12.1723?) und der Sonderfall *Christus, der ist mein Leben* BWV 95

Ein letztes Mal verwendet Bach diese Kombination von Besetzung und Satztyp zu Ende des Jahres 1725 (BWV 28 zum Sonntag nach Weihnachten), nachdem er ihn erstmals an Weihnachten 1723 vorgeschrieben hatte (BWV 64). Choralchöre mit Zinken und Posaunen rahmen also gewissermaßen die Jahre 1724/25 ein.

Zuvor hatte Bach bereits mit dem Zinken-Posaunen-Ensemble experimentiert. Wahrscheinlich – die Quellenlage ist kompliziert und widersprüchlich³⁴ – verwendete er dieses Ensemble erstmals bei seiner Probekantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 an Estomihi 1723, wenn auch noch nicht in einem stile-antico-Satz, sondern einem modernen Choralchor, aber bereist den Chor duplizierend. Offenbar wurde die ganze Kantate noch kurz vor der Aufführung transponiert, um den Einsatz dieser Instrumente überhaupt zu ermöglichen.³⁵ Erstaunlicherweise verwendete Christoph Graupner in seinen beiden Leipziger Probekantaten ebenfalls eine solche Bläserunterstützung des Chores.³⁶ Bei Bach ist es – soweit wir wissen – die erste Verwendung des Instrumentariums überhaupt, Graupner hatte bislang nur ein einziges Mal zehn Jahre zuvor Posaunen mit den tiefen Stimmen eines fünfstimmigen Chores geführt, verwendete dieses Instrumentarium aber sonst nicht.³⁷ Christoph Wolff vermutet, beide hätten unabhängig voneinander zu diesem Mittel gegriffen, um hinsichtlich der Leistungsfähigkeit des Chors auf Nummer sicher zu gehen.³⁸ Sollte

(12.09.1723) mit einer Teilobligaten »Corno«-Stimme; hier hat es den Anschein, als sei auf der entsprechenden Stimme in D-B Mus.ms. Bach St 10 im 19. Jahrhundert (jedenfalls nach Erscheinen der BG!) aus »Cornio« »Corno« gemacht worden; »Cornio« wiederum könnte als Abkürzung für »Cornettino« gelesen worden; siehe PRAUTZSCH 2000.

34 Die Quellenlage ist schwierig, da die Kantate sowohl in unterschiedlicher Länge als auch in zwei verschiedenen Tonarten überliefert ist; siehe WOLFF 1978, sowie den Kritischen Bericht NBA I/8.1–2, S. 43 f. sowie S. 45–49. Zusätzlich aufgefundene Stimmen im Bestand der Sing-Akademie zu Berlin, darunter auch eine mit »Clarino« bezeichnete Sopran-Stimme, sind nicht berücksichtigt; siehe WOLFF 2002 sowie ENSSLIN 2006, S. 497 f.

35 So bereits WOLFF 1978, besonders S. 83.

36 GWV 1113/23a und 1113/23b. Siehe WOLFF 1978, S. 93 und NOACK 1913. Eine der Probekantaten liegt in einer Neuausgabe vor: Christoph Graupner: *Aus der tiefen rufen wir*, hrsg. von Vernon Wicker, Stuttgart 1983. Bei Graupner ist die oberste Stimme des Posaunensatzes mit »Clarino« bezeichnet, es handelt sich aber ganz offenbar um eine Zink- oder allenfalls Diskantposaunenstimme. Die Bezeichnung »Clarino« für diese Art Stimmen finden wir in frühen Leipziger Werken Bachs verschiedentlich: außer in BWV 23 auch in den am 20.06.1723 aufgeführten Kantaten BWV 24 und 185.2 sowie in BWV 167 (24.06.1723), also nur in Bachs ganz früher Leipziger Zeit.

37 Mail von Oswald Bill vom 04.09.2018. Die Posaunen fanden Verwendung in BWV 1105/12 von 1712, kamen aber nach Bill vermutlich erst bei der Wiederholungsaufführung im Jahr darauf hinzu.

38 WOLFF 1978, S. 83.

der Leipziger Chor wirklich so einen schlechten Ruf gehabt haben? Oder entsprach vielleicht die Chorverstärkung durch Blechbläser der Sicht eines Hofkapellmeisters auf eine städtische, altväterliche Musik? Oder wurde beiden unter der Hand mitgeteilt, dass es geraten wäre, die Stadtpfeiffer mit ihrem Kerninstrumentarium in die Probekantaten miteinzubeziehen, und beide sind – in Unkenntnis der Leipziger Vorbilder – auf das Colla-parte-Spiel ausgewichen? Wir werden es kaum erfahren. Festzuhalten bleibt, dass beide hier gleich verfuhrten.

Noch einmal ist man geneigt in Bachs Kompositionen des Jahres 1723 eine Hinwendung an die Tradition der Stadtpfeiffer, speziell das mehrstimmige Abblasen von Chorälen zu sehen: In der Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* BWV 25 zum 14. Sonntag nach Trinitatis (29.08.) 1723 bläst das Zinken-Posaunen-Ensemble in den Eingangschor einen eigenständigen, vierstimmigen Choralsatz hinein. Es entsteht ein ungeheurer vertrackter Satz mit bis zu zehn selbstständig geführten Stimmen! Sollte Bach hier die Tradition des Abblasens in seine Komposition eingebaut haben? Allerdings ist das mehrstimmige Choralblasen in Leipzig erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts belegt³⁹ – zuvor bliesen die Türmer den Choral wohl nur allein und folglich einstimmig.⁴⁰ Zum Abblasen vom Rathausbalkon hingegen spielten die Stadtpfeiffer zu Bachs Zeit noch eigens komponierte Sonaten, Fugen und Tänzsätze.⁴¹

Jedenfalls aber hat es den Anschein, als ob Bach sich von der Verwendung dieser Instrumente schon nach 1725 wieder abgewandt hätte und es gibt sogar etliche Anzeichen dafür, dass er auch bei Wiederholungsaufführungen der Kantaten auf deren Mitwirkung dann verzichtete.⁴² Erst gegen Ende der 1730er-Jahre (also nicht viel vor der Palestrina-Aufführung) wird das Zinken-Posaunen-Ensemble in der Trauermotette mit obligaten Instrumenten *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118 erneut eingesetzt, nun mit obligaten Partien ganz in der Manier der Abblasstücke: getragen, klangprächtig und mit den aus den Abblasstücken⁴³ von Johann Christoph Pezel und Gottfried Reiche bekannten wirkungsvollen Sprüngen in das höchste Zinkenregister, wenn auch bei Bach eingebettet in einen Choralchor und zusammen mit – fast an Blechbläserpartien deutlich späterer Zeit gemahnenden – »Litui«.⁴⁴

39 SCHERING 1941, S. 163; KRAUSE 1996, Sp. 1058.

40 Siehe SCHERING 1941, S. 285.

41 Siehe Johann Pezel: *Turmmusiken und Suiten* (DDT, 1. Folge, Bd. 63), hrsg. von Arnold Schering, in Neuauflage kritisch revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1959. Von Gottfried Reiche gibt es *Vier und zwanzig Neue QUADRICINIA ... Vornehmlich Auff das so genannte Abblasen auff den Rathhäusern*, Leipzig 1696.

42 Dafür gibt es zahlreiche, ganz unterschiedlich gelagerte Indizien, siehe z. B. WOLF 2006.

43 Siehe Anm. 41.

44 Stimmen für ein Naturtoninstrument in B, vermutlich Hörner oder Trompeten. Es gibt da-

EIN FAZIT WAGEN: ALLES NUR TRADITION ODER DOCH ETWAS NEUES – ODER GAR BEIDES?

Man muss bei Bach immer aufpassen: In der großen Verehrung, die wir – nicht erst seit gestern und ja auch ganz zu Recht – gegenüber Bachs Musik hegen, ist die Gefahr, Bach als autonomes, für sich schaffendes, auf Anregungen von außen gar nicht angewiesenes Genie zu betrachten, groß. Groß genug, um sich davor zu hüten. So hat es auch hier den Anschein, als habe Bach ohne bzw. wider die Vorbilder gehandelt und seinen eigenen Einsatz des infrage stehenden Ensembles aus sich selbst heraus erschaffen. Dass es das Colla-parte-Spiel der Blechbläser mit den Vokalstimmen aber neben den selbständig konzertierenden Stimmen auch vorher schon gab – wenn auch nicht unbedingt verschriftlicht, wenn auch nicht unbedingt in Leipzig –, kann nicht in Frage stehen; schon der Blick auf Wien und die Leipziger Probekantaten hat das gezeigt.

Bachs Verwendung des Ensembles in der Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* ist grandios, grandios aber eben auch in der Einbeziehung eines – vermeintlich? – traditionellen Elements in so eine komplexe Schöpfung. Als eigenständig und neu kann die konsequente Hinzunahme der Blechbläser zu den stile-antico-Chorsätzen (und fast ausschließlich dort) gelten. Das hat sicher für Bach etwas Reminiszentes, es ist ein Sound aus einer anderen Zeit, eine besondere klangliche Note; allerdings ein Sound – auch das darf man dabei nicht vergessen – der in Leipzig alltäglich vom Rathausbalkon herab erklang, aber eben in einer anderen musikalischen und auch stilistischen Verortung.

In den stile-antico-Choralchören des zweiten Leipziger Jahrgang Bachs finden wir dann auch die einzigen greifbaren Vorbilder für Bachs Instrumentationen der 1740er-Jahre. Denn auch wenn es uns aus der heutigen historisch informierten Aufführungspraxis ganz geläufig erscheint, dass Zinken und Posaunen den Chor verstärken: Die eigentliche musikalische Rolle dieser Instrumente ist seit dem frühen 17. Jahrhundert im Wesentlichen eine ganz andere: Die Instrumente werden den Streichern als gleichwertige, konzertierende Instrumentengruppe gegenübergestellt. Ob Bach die Wiener Praxis kannte, wissen wir nicht; nachgewiesenermaßen besessen hat er keine Komposition dieser Art.⁴⁵ Und auch von der Wiener Verstärkung bei Kirchenstücken ganz allgemein zu Bachs Verwendung konsequent bei Werken im *stilo antico* ist es ein weiter Weg. Ganz vorsichtig möchte ich Bach doch

rüber hinaus zahlreiche Spekulationen zu diesem Instrument, z. B. Stocktrompeten oder Holztrompeten, denen hier nicht im Einzelnen nachgegangen werden kann.

45 Nachweisen lässt sich ein Exemplar der *Gradus ad Parnassum* von Fux aus Bachs Besitz (BEISSWENGER 1992: I/F/4), aber kein musikpraktisches Werk.

so etwas wie ein bewusstes, historisierendes Handeln unterstellen – gerade auch im Gegensatz zur Dresdner Praxis, deren Colla-parte-Verstärkung eher als Assimilation älterer Musik an modernere Besetzungsgepflogenheiten zu sehen ist.

Warum Bach – wenn die Quellen nicht trügen – nach der für seine Zeit ganz ungewöhnlich reichen Verwendung der altertümlichen Instrumente zu Anfang seiner Leipziger Zeit sich dann ganz davon abwandte, um sich in der Trauermotette BWV 118 und vor allem in der Phase seiner verstärkten Auseinandersetzung mit dem *stile antico* in den 1740er-Jahren daran zu erinnern, bleibt indes ein Rätsel.⁴⁶

LITERATUR

- BEISSWENGER 1992:** Kirsten Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Catalogus musicus 13), Kassel 1992.
- ENSSLIN 2006:** Wolfram Enßlin: *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog* (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 8/1–2), Leipzig/Hildesheim 2006.
- FELLERER 1929:** Karl Gustav Fellerer: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg 1929.
- GLÖCKNER 2017:** Andreas Glöckner: »statt des Lateinischen Singsangs ... deutsche genießbare Motetten«. Das Thomaskantorat unter Johann Adam Hiller zwischen Tradition und Erneuerung, in: *Geistliche Musik und Chortradition im 18. und 19. Jahrhundert. Institutionen, Klangideale und Repertoire im Umbruch* (Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 6), hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2017, S. 75–88.
- GUNDLACH 2001:** Klaus-Jürgen Gundlach (Hrsg.): *Das Weißenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*. Kommentierte Neuausgabe, Sinzig 2001.
- HORN 1987:** Wolfgang Horn: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart und Kassel 1987.
- HORN 1997:** Wolfgang Horn: Der »antique Kirchen-Stylus« und die Musik Palestrinas. Bemerkungen zur Palestrina-Pflege und zur Komposition im »gebundenen Allabreve-Stil« am Dresdner Hof zur Zeit Heinrichens und Zelenkas, in: *Auf-*

46 An der Besetzung der Leipziger Stadtpfeifer kann es kaum gelegen haben. Gottfried Reiche und Christian Rother starben deutlich nach Bachs Abkehr von den Zinken und Posaunen (Reiche 1734, Rother 1738). Allenfalls könnten die Neubesetzungen 1735 (Ulrich Heinrich Ruhe) und 1738 (Johann Friedrich Kirchhof) Bachs erneute Hinwendung zu den Instrumenten begünstigt haben; siehe RICHTER 1907, besonders S. 78.

föhrungs und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Kirchenmusikalische Studien 3), hrsg. von Friedrich W. Riedel, Sinzig 1997, S. 55–80.

- KOBAYASHI 1988:** Yoshitake Kobayashi: Zur Chronologie der Spätwerke J. S. Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736–1750, in: *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), S. 7–72.
- KOLMAR 2008:** Ulrike Kolmar: *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers* (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 12), Beeskow 2008.
- KRAUSE 1996:** Peter Krause (Rudolf Eller): Leipzig, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 5, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 1050–1075.
- MELAMED 1989:** Daniel R. Melamed: Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek, in: *Bach-Jahrbuch* 75 (1989), S. 191–196.
- MELAMED 2012:** Daniel R. Melamed: Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina, in: *Bach-Jahrbuch* 98 (2012), S. 73–93.
- NOACK 1913:** Friedrich Noack: Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722–23, in: *Bach-Jahrbuch* 10 (1913), S. 145–162.
- PRAUTZSCH 2000:** Ludwig Prautzsch: Der Cornettino in der Kantate »Christus, der ist mein Leben« von Johann Sebastian Bach, in: *Musik und Kirche* 70/2 (2000), S. 112 f.
- PRINZ 2005:** Ulrich Prinz: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung* (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 10), Stuttgart und Kassel 2005.
- RICHTER 1907:** Bernhard Friedrich Richter: Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit, in: *Bach-Jahrbuch* 4 (1907), S. 32–78.
- RIEMER 1928:** Otto Riemer: *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Schöningen 1928.
- SCHERING 1926:** Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs 1650 bis 1723*, Leipzig 1926.
- SCHERING 1941:** Arnold Schering: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Der Musikgeschichte Leipzigs dritter Band*, Leipzig 1941.

- WIERMANN 2002:** Barbara Wiermann: Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 9–28.
- WOLF 2004:** Uwe Wolf: Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach, Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Bartels und Uwe Wolf, Wiesbaden 2004, S. 180–190.
- WOLF 2006:** Uwe Wolf: Zur Bläserbesetzung der Kantate »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe« BWV 25, in: *Bach-Jahrbuch* 92 (2006), S. 303–304.
- WOLFF 1968:** Christoph Wolff: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1968.
- WOLFF 1978:** Christoph Wolff: Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate »Du wahrer Gott und Davids Sohn« BWV 23, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 78–94.
- WOLFF 2002:** Christoph Wolff et al.: Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 167–169.
- WOLLNY 2013:** Peter Wollny: Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels, in: *Bach-Jahrbuch* 99 (2013), S. 129–170.

»WIE SOLL ICH DICH EMPFANGEN«
UND »JESU, MEINE FREUDE«.
JOHANN CRÜGERS CHORALMELODIEN
UND IHRE VERÄNDERUNG DURCH BACH

HENDRIK SCHULZE

Johann Crüger, geboren 1598 in der Nähe von Guben und gestorben 1662 in Berlin, ist heute noch bekannt als Komponist von etwa 18 Choralmelodien, die sich nach wie vor in den Gesangbüchern finden. Als Kantor der Berliner Nikolaikirche war er der erste, der die Gedichte von Paul Gerhardt in Musik setzte, und dies schon, bevor dieser 1657 als Diakon nach St. Nikolai berufen wurde. Von Crügers Melodien werden heute vor allem noch »Nun danket alle Gott«, »Wie soll ich dich empfangen«, »Ich singe dir mit Herz und Mund«, »Fröhlich soll mein Herze springen« und »Jesu meine Freude« gesungen.

Allerdings ging die Bedeutung weit über die heute noch verwendeten Choralmelodien hinaus. Früh tat er sich als Musiktheoretiker hervor, mit teilweise durchaus neuen und originellen Theorien zur Tonalität und der Bedeutung des Dreiklangs als Fundament der Musik.¹ Von ihm stammen auch eine große Anzahl von Sätzen mehrstimmiger liturgischer Musik, teilweise nach venezianischem Vorbild mit konzertierenden Instrumentalstimmen, sowie Choralbearbeitungen für größere Besetzungen, als direkte Vorgänger der Choralkantate.² Die größte Wirkung unter seinen Zeitgenossen aber dürfte das von ihm herausgegebene Gesangbuch gehabt haben, in der ersten Auflage 1640 erschienen und seit 1647 unter dem Titel *Praxis pietatis melica* bekannt.³ In über 50 Auflagen gedruckt, fand dieses Buch bis in das 18. Jahrhundert weite Verbreitung, nicht nur im Berliner Raum sondern mit Nachdrucken in Stettin und bearbeiteten Neuauflagen in Frankfurt am Main auch deutschlandweit.⁴ Es wurde so zum Vorbild auch für andere regionale Gesangbücher, die zum Teil eine erhebliche Anzahl der Lieder aus der *Praxis pietatis melica* übernahmen. Dabei kam es jedoch im Laufe der Zeit zu kleineren und größeren Veränderungen an Crügers

1 Johann Crüger: *Synopsis musica, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum, conscripta variisque exemplis illustrate*, Berlin 1630.

2 Werkverzeichnis in BUELOW 2001, S. 736 f.

3 Johann Crüger: *Newes vollkömliches Gesangbuch, Augspurgischer Confession*, Berlin 1640; und Johann Crüger: *Praxis pietatis melica*, Berlin 1647.

4 Zur Verbreitung von Johann Crügers Gesangbüchern siehe BUNNERS 2012, S. 36–38.

Melodien, und zuweilen wurden diese gar ganz durch Melodien anderer Autoren ersetzt. Auch Johann Sebastian Bach hat vermutlich eine Fassung der *Praxis pietatis melica* besessen, die jedoch auf keinen Fall seine einzige Quelle für Crügers Choralmelodien gewesen sein kann.⁵ In der Tat offenbart sich in Bachs Prozess der Adaption, Variierung und Substitution der Choralmelodien eine äußerst komplexe Vorgehensweise, anhand derer sich zeigen lässt, wie Bach sich gewisser Veränderungen der Melodien bedient, um daraus neue Bedeutungszusammenhänge zu generieren. Exemplarisch sollen hier die Verwendung von »Wie soll ich dich empfangen« in den im *Weihnachts-Oratorium* zusammengefassten Kantaten (BWV 248.2) sowie von »Jesu meine Freude« in der gleichnamigen Motette (BWV 227) untersucht werden.

BACHS GESANGBÜCHER

Bei J. S. Bachs eigenem Exemplar der *Praxis pietatis melica* handelte es sich höchstwahrscheinlich um die Berliner Ausgabe von 1689, die sich später im Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach fand.⁶ Allerdings war sie bei weitem nicht das einzige Gesangbuch, mit dem er im Laufe seines Lebens gearbeitet hat.⁷ Für seine Leipziger Zeit sind zwei Gesangbücher grundlegend, zum einen Gottfried Vopelius' *Neu-Leipziger Gesangbuch* von 1682, zum anderen eine 1697 in Leipzig in acht Bänden erschienene Sammelpublikation mit dem Namen *Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer*, die sich auch in Bachs Nachlass befand.⁸ Daneben scheinen auch andere Gesangbücher für Bach von Bedeutung gewesen zu sein, so etwa das von Bernard Walter Marperger herausgegebene *Privilegirte Ordentliche und Vermehrte Dreßdnische Gesangbuch* von 1727 oder das von Johann David Schieferdecker veröffentlichte *Hoch-Fürstliche Sachsen-Weissenfelsische Vollständige Gesang- und Kirchen-Buch* von 1714, mit dem er wohl während seiner Zeit in Weimar in Berührung gekommen ist.⁹ Schließlich war Bach selbst an der Herausgabe eines Gesangbuches

5 BEISSWENGER 1990, S. 109.

6 Ebd.

7 Zu den von Bach verwendeten Gesangbüchern siehe beispielsweise NEUMANN 1956, PETZOLD 1996 und LEAVER 1998.

8 *Neu-Leipziger Gesangbuch*, hrsg. von Gottfried Vopelius, Leipzig 1682; und *Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer*, hrsg. von Andreas Zeidler (?), acht Bde., Leipzig 1697; siehe NEUMANN 1956, S. 116. Es geht aus der Quelle nicht eindeutig hervor, ob es sich bei dem Drucker auch gleichzeitig um den Herausgeber handelt.

9 *Privilegirtes Ordentliches und Vermehrtes Dreßdnisches Gesangbuch*, hrsg. von Bernard Walter Marperger, Dresden 1727; Johann David Schieferdecker: *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches Vollständiges Gesang- und Kirchen-Buch*, Weißenfels [1714]; siehe NEU-

beteiligt, dem unter der Leitung von Georg Christian Schemelli zusammengestellten *Musicalischen Gesang-Buch*, in Leipzig 1736 erschienen, bei dem Bach laut Vorwort für die Einrichtung der Melodien zuständig war und zu dem er selbst einige Choralmelodien beisteuerte.¹⁰

Die große Anzahl der verschiedenen Gesangbücher, mit denen Bach gearbeitet hat oder gearbeitet haben könnte, weist allerdings auf einige Schwierigkeiten hin, mit denen die Forschung in diesem Zusammenhang zu kämpfen hat. Zum einen ist es nur in den wenigsten Fällen tatsächlich möglich, genau zu bestimmen, welches Gesangbuch Bachs Quelle für eine bestimmte Choralmelodie war. Zum anderen ist es durchaus wahrscheinlich, dass er noch andere, heute vielleicht gar verschollene Ausgaben verwendet hat, oder dass er die Choralmelodien aus der Erinnerung aufschrieb. Hinzu kommt noch das Problem, dass die Gesangbücher der Zeit die meisten oder auch alle Choräle häufig nur in ihren Texten wiedergaben, ohne Melodie. So erscheint zum Beispiel der Choral »Jesu meine Freude« sehr oft schlicht mit dem Hinweis »In bekannter Melodey«, was für eine Untersuchung etwaiger Varianten der Melodie natürlich unbefriedigend ist.¹¹ Aus diesen Gründen lassen sich kaum genaue Aussagen über den Ursprung bestimmter Veränderungen einer Melodie treffen; allerdings lässt es sich sehr wohl zeigen, dass Bach auch mit Varianten, die nicht ursprünglich von ihm gestammt haben mögen, kreativ umgegangen ist.

»WIE SOLL ICH DICH EMPFANGEN«
(WEIHNACHTS-ORATORIUM BWV 248.2)

In vielen Fällen hat Bach einfach Crügers ursprüngliche Melodie in seinem Werk durch eine andere Melodie ersetzt. Dies ist etwa bei dem Choral »Wie soll ich dich empfangen« der Fall, ein Text von Paul Gerhardt, der sich im heutigen Kirchengesangbuch immer noch mit der recht eingänglichen Melodie Crügers findet. Im *Weihnachts-Oratorium* jedoch erscheint der Choral mit einer Melodie von Hans Leo Hassler, die uns heute hauptsächlich als die Melodie von »O Haupt voll Blut und Wunden« bekannt ist. Obwohl Bach nicht der Erste gewesen ist, der den Text von »Wie soll ich dich empfangen« auf gerade diese Melodie gesetzt hat, so ergeben sich aus Bachs Wahl jedoch bestimmte theologische Aussagen, die auf einem Netz von intertextuellen Beziehungen beruhen, und die nicht nur die beiden genannten Texte

MANN 1956, S. 115.

10 *Musicalisches Gesang-Buch*, hrsg. von Georg Christian Schemelli, Leipzig 1736, o. S.

11 So etwa in *Lüneburgisches Gesangbuch*, hrsg. von Caspar Hermann Sandhagen, Lüneburg 1686, S. 157.

einbeziehen. Dies lässt vermuten, dass Bach, der in der Verwendung der Choralmelodie durchaus eine Wahl hatte, diese Wahl äußerst bewusst getroffen hat.

Für »Wie soll ich dich empfangen« wäre seit 1667 auch eine Alternativmelodie vorhanden gewesen, die von Johann Georg Ebeling stammt, dem Nachfolger Crügers als Kantor an der Nikolaikirche.¹² Allerdings scheint diese Melodie außer in Ebelings eigener Veröffentlichung in keinem anderen Gesangbuch Verwendung gefunden zu haben. In vielen Gesangbüchern aus Bachs Zeit erscheint der Choral »Wie soll ich dich empfangen« allerdings mit dem Hinweis, dass er auf die ältere Melodie von Hassler gesungen werden sollte.¹³ Die Tatsache, dass sich auch Bach dieser Melodie bediente, um Gerhardts erste Strophe als ersten Choralatz der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* zu setzen, ist von der Forschung zunächst als Zeichen gewertet worden, dass Bach hier eine Verbindung zwischen der Geburt Jesu und der Passionsgeschichte herstellen wollen. Seit der Entdeckung, dass die Substitution sich schon in Gesangbüchern findet, die vor der Komposition des *Weihnachts-Oratoriums* erschienen sind, gilt diese These jedoch als diskreditiert.¹⁴ Allerdings wird dabei davon ausgegangen, dass es schon lange allgemeiner Leipziger Gebrauch gewesen sei, Crügers Melodie für »Wie soll ich dich empfangen« durch Hasslers zu ersetzen. Dies kann jedoch so eindeutig nicht gesagt werden; das Leipziger Gesangbuch von 1697 zum Beispiel, die seinerzeit aktuellste Leipziger Quelle, sieht den Gebrauch noch einer anderen Melodie vor, der anonym überlieferten Melodie von »Zu dir aus Herzens Grunde« (eigentlich: »von Herzens Grunde«), bei der es sich also weder um Crügers noch um Hasslers noch um Ebelings Melodie handelt.¹⁵ Es ist daher davon auszugehen, dass für Bach die Melodie nicht bereits durch örtlichen Gebrauch fest vorgegeben war, sondern dass er durchaus eine Wahl hatte. Der Kontext, in den Bach den Choral stellt, weist zudem darauf hin, dass Bach die Substitution der Melodie bewusst verwendet hat, um mit dem Choral zusätzliche Bedeutungen zu kommunizieren.

Die erste Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*, »Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage«, ist für den Gottesdienst am ersten Weihnachtsfeiertag, also den 25. Dezember, vorgesehen. Sie enthält neben Teilen der Lesung für diesen Tag

12 Johann Georg Ebeling: *Pauli Gerhardi geistreiche Andachten bestehend in CXX Liedern*, Nürnberg 1683, S. 30.

13 So etwa in *Privilegirtes Ordentliches und Vermehrtes Dreißndisches Gesangbuch*, hrsg. von Bernard Walter Marperger, Dresden 1727, S. 5.

14 Siehe etwa SPITTA 1880, S. 410; BLANKENBURG 2003, S. 46–47.

15 *Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer*, hrsg. von Andreas Zeidler (?), Bd. 2, Leipzig 1697, S. 24.

(Lukas 2, 1–7) und den über die Geburt Jesu reflektierenden Arien und Chören drei Choräle. Zu Gerhardts »Wie soll ich dich empfangen« gesellen sich noch zwei Texte von Weihnachtschorälen Martin Luthers: »Er ist auf Erden kommen arm«, die sechste Strophe des Chorals »Gelobet seist du, Jesu Christ«, sowie »Ach mein herzlichstes Jesulein«, die dreizehnte Strophe von »Vom Himmel hoch da komm ich her«, beide mit den Melodien Luthers. In diesem Zusammenhang sticht »Wie soll ich dich empfangen« auf merkwürdige Art heraus; nicht nur, dass es der einzige Choral ist, in dem die ursprüngliche Melodie substituiert worden ist, es ist auch der einzige Choraltext in der ganzen Kantate, der nicht für den ersten Weihnachtsfeiertag vorgesehen ist. In allen Gesangbüchern der Zeit (und auch heute noch) ist dieser Choral in die Adventszeit eingeordnet, und zwar zumeist für den ersten Advent, an dem die Wiederkehr Christi thematisiert wird, von der etwa im Apostolischen Glaubensbekenntnis die Rede ist, wenn es heißt »von dort wird er kommen zu richten die Lebenden und die Toten«. Dieser Bezug ist im Text des Chorals auch deutlich gegeben. Dabei nimmt »Wie soll ich dich empfangen« als fünfter Satz von neun in der Kantate genau die Mittelposition ein, es ist, als hätte Bach gerade diesen Choral inhaltlich besonders betonen wollen.

Allein Bachs Wahl, diesen Choral in den Mittelpunkt der Kantate für den ersten Weihnachtsfeiertag zu stellen und ihn damit für einen Feiertag zu verwenden, für den er liturgisch nicht gedacht war, zeigt, dass er sehr wohl darum bemüht war, theologische Inhalte zu vermitteln, die über den Choraltext hinausgehen. Zumindest die Verbindung zwischen der Bedeutung von Christi Geburt und seiner Wiederkehr zum Jüngsten Gericht als unabdingbare Bestandteile des göttlichen Heilsplans ist schon durch die Wahl des Choraltexes deutlich gegeben. Es ist also eigentlich recht naheliegend, dass die Substitution der Crügerschen durch Hasslers Melodie, auch wenn sie nicht Bachs ureigene Idee war, dennoch für ihn eine tiefere Bedeutung hatte, zumal die Passion in der Heilsgeschichte neben Geburt und Wiederkehr Christi ja das dritte bedeutende Element bildet. Dies scheint umso stichhaltiger, als Hasslers Melodie ausweislich ihrer reichen Verwendung sowohl in der *Matthäus-Passion* wie auch in der *Johannes-Passion* für Bach tatsächlich eng mit der Passionsgeschichte in Verbindung stand. Die Verwendung der gleichen Melodie für den letzten Choral des *Weihnachts-Oratoriums*, »Nun seid ihr wohl gerochen«, der vierten Strophe von »Ihr Christen auserkoren«, zeigt, dass sie in Bachs Sicht auch für die Weihnachtsgeschichte rahmende Funktion hatte. Auch in diesem Fall hat Bach die ursprüngliche Melodie des Chorals von Melchior Teschner durch die Melodie Hasslers ersetzt.

Allerdings ist es sogar möglich, das Netz der Bedeutungsübertragungen noch weiter zu spannen. Hasslers Melodie wird nämlich in den Gesangbüchern nicht

unter dem Titel »O Haupt voll Blut und Wunden« geführt. In der Tat war es ausgerechnet Johann Crüger, der sie in seiner *Praxis pietatis melica* zum ersten Mal für Paul Gerhardts Text zu »O Haupt voll Blut und Wunden« verwendete. Bereits dort ist sie nicht ausgeschrieben, sondern lediglich durch den Hinweis »Mel[odie] Herzlich tut mich verlangen« bezeichnet.¹⁶ So erscheint sie auch in anderen Gesangbüchern der Zeit; und so ist sie auch allgemein als Melodieangabe für »Wie soll ich dich empfangen« aufgeführt.¹⁷ Es handelt sich bei »Herzlich tut mich verlangen« um den ersten geistlichen Text, den Hasslers ursprünglich weltliche Melodie erhielt, ein Choral, der in den Gesangbüchern im Allgemeinen in die Kategorie »Sterbelied« eingeordnet ist. Der Autor des Textes, Christoph Knoll, bezieht die Todeserwartung des individuellen Gläubigen direkt auf die Passion Christi, unter Anspielung auf Philipper 1, sodass aus der schmerzlichen Todesfurcht eine Vorfreude auf die kommende Herrlichkeit des Reiches Gottes wird. Diese Perspektive fügt der Verwendung des Chorals in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* noch eine weitere Komponente hinzu, indem sie die Perspektive des einzelnen Gläubigen nicht nur auf die Ankunft bzw. Wiederkunft Christi lenkt, sondern auch auf das ewige Leben, das der lutherischen Theologie zufolge ausschließlich durch Christus zu erlangen ist. So bietet der Choral im *Weihnachts-Oratorium* also insgesamt wenigstens vier verschiedene Perspektiven auf die Heilsgeschichte, von denen zwei sich durch die Substitution der Melodie und der damit einhergehenden Konnotationen mit anderen Choraltexten ergeben.

Dieser Gebrauch einer Choralmelodie zur Schaffung intertextueller Bezüge zu anderen Choraltexten ist kein Einzelfall. So setzt Bach etwa die letzte Strophe von Gerhardts Choral »Fröhlich soll mein Herze springen«, »Ich will dir mein Herz bewahren«, in der Kantate für den 27. Dezember an der Stelle ein, wo die Hirten die Krippe wieder verlassen und zurück aufs Feld gehen. Wieder verwendet Bach nicht die ursprüngliche Melodie von Crüger, sondern in diesem Fall Ebelings Melodie zu »Warum soll ich mich denn grämen«, ein Passionschoral. Erneut stellt Bach durch die verwendete Melodie einen Bezug zwischen Geburt Christi und Passion her.

16 Johann Crüger: *Praxis pietatis melica*, Berlin 1662, S. 287.

17 So etwa in *Privilegirtes Ordentliches und Vermehrtes Dreißdnisches Gesangbuch*, hrsg. von Bernard Walter Marperger, Dresden 1727, S. 5.

JESU, MEINE FREUDE BWV 227

Wie sieht es nun aber aus, wenn Bach tatsächlich eine Melodie Crügers verwendet? Auch hier kann man zeigen, dass Bach bestimmte Veränderungen der Originalmelodie nutzt, um theologische Aussagen zu treffen oder zu unterstreichen. Dies ist unter anderem in der Motette *Jesu, meine Freude* der Fall, die Bach vermutlich 1723 als Begräbnismusik komponiert hat. Die Melodie erscheint zum ersten Mal in der Ausgabe von 1653 der *Praxis pietatis melica*, und sie stammt ohne Zweifel von Johann Crüger.¹⁸ Der Textdichter ist Johann Franck, ein Anwalt aus Guben. Bei dem Text handelt es sich um eine Bearbeitung einer weltlichen Arie von Heinrich Albert, die erst kurz zuvor in Königsberg veröffentlicht worden war, mit dem Titel »Flora meine Freude«¹⁹. Der Autor dieses Textes ist bei Albert nur mit dem Pseudonym »Celadon« angegeben. Franck übernimmt neben der bei ihm paraphrasierten ersten Zeile des Gedichts auch einige Metaphern, die poetische Struktur und vor allem die Wiederholung des ersten Verses, »Flora meine Freude« bzw. »Jesu meine Freude« als letzten Vers der letzten Strophe.



Je - su mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens Wei - de, Je - su mei - ne Zier,
 7 Ach wie lang, ach lan - ge ist dem Her - zen ban - ge, und ver - langt nach dir!

Got - tes Lamm mein Bräu - ti - gam, au - ßer dir soll mir auf Er - den nichts sonst lie - bers wer - den.

Notenbeispiel 1: Johann Crüger: »Jesu meine Freude«, *Praxis pietatis melica*, Berlin 1653, S. 734.

Crügers Melodie (Notenbeispiel 1) zeichnet sich unter anderem durch den prägnanten Anfang aus, eine im Umfang einer Quinte auf den Grundton absteigende diatonische Leiter, die mit ihrem punktierten Rhythmus der ersten beiden Noten und den längeren Notenwerten der beiden letzten Noten des Verses eine große Energie auf das Ende der Phrase hin entwickelt. Dadurch ergibt sich auch ohne begleitende Harmonien eine starke Kadenzwirkung; die Chormelodie beginnt mit einem Abschluss. Vergleicht man nun in Crügers Melodie diesen ersten Vers mit der Vertonung des letzten Verses, wird deutlich, dass die Abschlusswirkung dort geringer ist.

18 Johann Crüger: *Praxis pietatis melica*, Berlin 1653, S. 734 f.

19 Heinrich Albert: *Arien*, Bd. 6, Königsberg 1645, S. 184–187.

Wo im ersten Vers die Melodie konstant abfällt, steigt sie im letzten Vers zunächst an, um dann erst abzufallen. Statt den Tonraum einer Quinte zu durchschreiten, umschreibt die Melodie des letzten Verses lediglich den Tonraum einer Terz. Auch fehlt der punktierte Rhythmus, der den ersten Vers so energisch dem Ende entgegengetrieben hatte.

Das Phänomen des ersten Verses, der als gewichtigerer Abschluss wirkt als der letzte, lässt sich durchaus inhaltlich mit dem Text begründen. »Jesu meine Freude« steht als eigenständige Aussage da, als Motto nicht nur der ersten Strophe sondern des ganzen Liedes, während die letzte Zeile »nichts sonst liebers werden« nur zusammen mit der vorherigen Zeile »außer dir soll mir auf Erden« einen Sinn ergibt. Dazu kommt die direkte Erwähnung Jesu im ersten Vers, während die letzten beiden Verse sich direkt auf das lyrische Ich beziehen und nur indirekt auf Jesus. Dieselbe Struktur funktioniert auch für die Strophen 3 (»Trotz dem alten Drachen«), 4 (»Weg mit allen Schätzen«) und 5 (»Gute Nacht, o Wesen«). Nur die Strophen 2 (»Unter deinen Schirmen«) und 6 (»Weicht, Ihr Trauergeister«) sind für die Betonung der ersten Zeile durch die Melodie eher ungeeignet; die zweite Strophe, weil die Aussage des ersten Verses nicht für sich stehen kann, und die sechste Strophe, weil sie mit dem ersten Vers der ersten Strophe abschließt, »Jesu meine Freude«, der damit eigentlich stärker betont werden sollte. Insgesamt kann man aber sagen, dass Crüger eine Melodie gefunden hat, die der ersten Strophe und den meisten Strophen von Francks Text sehr angemessen ist, die aber die Strophen für sich vertont und nicht den Choraltex als Ganzes – letzteres wird durch die Varianten der Melodie der beiden »Jesu meine Freude« lautenden Verse verhindert.

Je-su, mei-ne Freu-de, mei-nes Her-zens Wei-de, Je-su, mei-ne Zier,

7
Got-tes Lamm mein Bräu-ti-gam, au-ßer dir soll mir auf-Er-den nichts sonst lie-bers wer-den.

Notenbeispiel 2: Johann Sebastian Bach: Melodie »Jesu, meine Freude«, aus BWV 227 1. Satz.

Betrachtet man Bachs Verwendung der Crügerschen Melodie in seiner Motette *Jesu, meine Freude* (Notenbeispiel 2), so fallen einige wesentliche Veränderungen auf: zum ersten ist die Melodie einen Ganzton höher gesetzt; sodann ist die prä-

gnante Punktierung am Anfang weggefallen, dafür eine in Takt 5 hinzugekommen; weiterhin ist der zweite Vers mit einer leicht veränderten Melodie gesetzt, die anstelle der Tonwiederholung mit anschließender aufsteigender Linie einfach Takt 9 übernimmt; und schließlich entspricht die Vertonung des letzten Verses mehr oder weniger exakt der des ersten (unter Hinzufügung einer kleinen Verzierung).

Zunächst kurz zur dritten der erwähnten Veränderungen, jener in Takt 3: Hier versucht Bach offenbar, Crügers Stimmführung zu korrigieren, die durch die Verwendung des *c* anstelle von *cis* in seinen Augen vermutlich fehlerhaft war – das *c* ist eigentlich Leitton, wenn es zum *d* hinstrebt, und sollte so zum *cis* erhöht werden. Durch die Veränderung bewahrt Bach Crügers originales *c* (in Bachs Transposition *d*), indem die Melodie nun korrekt zunächst zum *a* (bei Bach: *b*) abfällt bevor das *d* (bei Bach: *e*) erreicht wird. Diese Variante ist die einzige, die von Bach selbst zu stammen scheint, denn sie tritt in keinem der Gesangbücher, die als Quelle in Frage kommen könnten, auf (so es sich nicht um eine Quelle handelt, die heute verschollen ist). Dieser Eingriff könnte also darauf hinweisen, dass Bach Crügers Originalmelodie durchaus gekannt hat.

Abgesehen von der Transposition finden sich die übrigen erwähnten Veränderungen der Melodie bereits in einigen der von Bach wohl verwendeten Gesangbüchern. So weist bereits das Leipziger Gesangbuch von 1682 als Melodie des letzten Verses diejenige des ersten auf.²⁰ Hier findet sich zwar noch die Punktierung der ersten beiden Noten (nun sowohl im ersten als auch im letzten Vers), diese ist jedoch im Weißenfelsischen Gesangbuch von 1714 bereits nicht mehr vorhanden.²¹ Sowohl Leipziger als auch Weißenfelsisches Gesangbuch haben durchgehend *cis* und nicht *c* im dritten Takt (*cis* wäre äquivalent zu *dis* bei Bach, das dieser jedoch in Takt 3 nicht verwendet), können also jedenfalls nicht Bachs alleinige Quelle für die Melodie sein. Die Verwendung der Melodie des ersten Verses auch für den letzten Vers verändert den Choral erheblich. Nicht nur die einzelnen Strophen erhalten damit eine größere Geschlossenheit und Abrundung, der ganze Choral mit allen seinen sechs Strophen ist in sich geschlossen, da der letzte Vers der letzten Strophe nun in Text und Musik dem ersten Vers der ersten Strophe entspricht. »Jesu meine Freude« ist damit inhaltliches und musikalisches Motto des Chorals geworden.

20 *Neu-Leipziger Gesangbuch*, Gottfried Vopelius, Leipzig 1682, S. 780–783.

21 Johann David Schieferdecker: *Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches Vollständiges Gesang- und Kirchen-Buch*, Weißenfels [1714], S. 440–442.

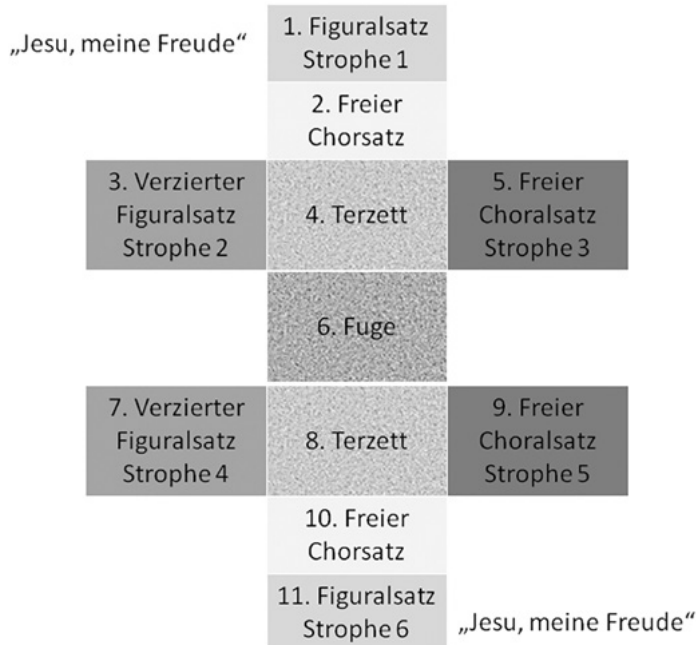


Abbildung 1: Übersicht: Johann Sebastian Bach: Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227, Struktur.

Für seine Motette nimmt Bach diesen Gedanken der Geschlossenheit und Abrundung auf und steigert ihn weiter. Die Motette umfasst insgesamt elf Sätze, neben den sechs Stropfen des Chorals auch noch fünf Verse aus Römer 8, die jeweils zwischen den Stropfen erscheinen. Diese sind teils in freiem, fast rezitativischem Chorsatz gehalten, teils als Terzett, und in einem Fall als Fuge gesetzt. Dabei ist der ganze Aufbau der Motette streng symmetrisch (Abb. 1) – dem Figuralatz der ersten Strophe folgt der freie Chorsatz »Es ist nun nichts, nichts«, sodann der verzierte Figuralatz der zweiten Strophe, dann das Terzett »Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet«, weiter die freie Choralbearbeitung der dritten Strophe, dann die Fuge »Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich«. Es folgt der verzierte Figuralatz der vierten Strophe, dann das Terzett »So aber Christus in euch ist«, darauf die freie Choralbearbeitung der fünften Strophe, weiterhin der freie Chorsatz »So nun der Geist«, und schließlich der Figuralatz der letzten Strophe. Die ganze Motette bildet so ein Palindrom, das von der Aussage »Jesu, meine Freude« gerahmt ist und bei dem eine Fuge im Zentrum steht, die von zwei Dreiergruppen aus verziertem Figuralatz – Terzett – freier Choralsatz umgeben ist. Ob Bach zu diesem Aufbau von der gerundeten Form seiner Vorlage angeregt worden ist, ist nicht mit Sicherheit zu

sagen; aber die Form der Motette bildet diejenige des Chorals nicht nur ab, sondern steigert sie noch weiter.²²

So gelingt es Bach auch, den eigentlich sehr linear aufgebauten Text des Römerbriefes als zyklisch erscheinen zu lassen. Die verwendete Textpassage strebt in ihrem logischen Aufbau zu der Aussage des zehnten Satzes der Motette hin und präsentiert diese gleichsam als Ergebnis der ganzen Überlegung, nämlich dass Christi Passion und Auferstehung die Menschheit insgesamt unsterblich gemacht hat: »So nun der Geist dessen, der Jesum von den Toten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen.«²³ Dagegen stellt der zyklische Aufbau der Musik die Aussage der Fuge des sechsten Satzes in den Mittelpunkt, die sich auf den Glauben bezieht: »Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnet.«²⁴ Damit wird die Bedeutung der Passage leicht verschoben, weg von der Verheißung der Auferstehung hin zum lutherischen »sola fide«, der Erlösung des Menschen allein aufgrund des Glaubens. Dies deckt sich mit der theologischen Aussage des Chorals. Wiederum folgt also aus Bachs Verwendung des Chorals und der Adaption und Veränderung der Melodie eine spezifische theologische Aussage, die sich auch in diesem Fall nicht allein auf den verwendeten Choral, sondern auf das Werk als Ganzes bezieht und so auch anderen Texten – in diesem Fall dem Römerbrief des Paulus – neue Deutungen zuweist.

TRANSPOSITIONEN UND MELODIEVARIANTEN IN BACHS VERWENDUNG VON »JESU MEINE FREUDE«

In der Motette BWV 227 erscheint die Melodie des Chorals in den meisten Sätzen in e-Moll, also gegenüber Crügers Original um einen Ganzton nach oben transponiert. Allerdings besteht eine Ausnahme im neunten Satz »Gute Nacht, o Wesen«, in dem die Melodie im Alt anstelle des Soprans erscheint, und wo sie daher um eine Quinte abwärts, nach a-Moll, transponiert ist. Betrachtet man jedoch alle Verwendungen, die diese Melodie bei Bach erfahren hat, so zeigt sich eine gewisse Vielfalt der verwendeten Tonarten. In den Kantaten BWV 64 (Satz 8) und BWV 81 (Satz 7)

22 Die Verbindung der zyklischen Idee mit dem Choral »Jesu meine Freude« in Bachs Denken ist auch in der Verwendung der Melodie als Trompetensolo in der Tenorarie BWV 12, 6 deutlich, wo der Arientext ebenfalls den ersten Vers »Sei getreu« als letzten Vers wiederholt.

23 Römer 8, 11.

24 Römer 8, 9.

steht die Melodie jeweils, wie auch in der Motette, in e-Moll. In der Kantate BWV 12 (Satz 6) steht sie in g-Moll, in der Kantate BWV 87 (Satz 7) in d-Moll. Der vierstimmige untextierte Choralatz BWV 358 steht in d-Moll, das Choralprelude BWV 610 in c-Moll, die Fantasia BWV 713 ebenfalls in c-Moll, und das Choralprelude BWV 1105 in d-Moll.

Insgesamt ergeben sich also zwei Schwerpunkte, die originale Tonart d-Moll sowie eine Transposition nach e-Moll. Die Variante a-Moll ist offenbar der Übertragung der Chormelodie in die Alt-Tessitur geschuldet, während es sich bei dem Choralprelude BWV 610 und der Fantasia BWV 713 um typische Transpositionen für hochgestimmte Orgeln des eigentlich in d-Moll erklingenden Originals handeln mag, die es der Gemeinde und anderen Instrumentalisten erlaubte, in der gewohnten Tonhöhe zu singen bzw. zu spielen. Die Trompetenarie aus BWV 12 schließlich transponiert die Melodie um eine Quarte über die gewöhnliche Originallage, vermutlich, um sie gegenüber der Melodie des Tenors noch stärker hervorzuheben.

So bleibt dann die Transposition von d- nach e-Moll zu erklären. In allen drei Fällen – der Motette BWV 227 sowie den Kantaten BWV 64 und 81 – fällt auf, dass der unmittelbare und mittelbare Kontext mit dem Thema Tod zusammenhängt, während es sich in den anderen Kontexten entweder rein um den Choral oder um, etwas allgemeiner, das Thema Trost handelt. Somit liegt die Vermutung nahe, dass die Transposition nach e-Moll aufgrund von Überlegungen der Tonartencharakteristik zustande kam. Johann Mattheson merkt zur Tonart e-Moll an, »kann wol schwerlich was lustiges beygelegt werden / man mache es auch wie man wolle / weil er sehr PENSIF, tieffdenckend / betrübt und traurig zu machen pfeget / doch so / daß man sich noch dabey zu trösten hoffet.«²⁵ Die Tonart d-Moll hingegen hat bei Mattheson folgende Charakteristika:

Wenn man nun [...] D.MOLL, [...] wol untersucht / [...] so wird man befinden / daß er etwas DEVOTES, ruhiges / dabey auch etwas grosses / angenehmes und zufriedenes enthalte; dannenhero derselbe in Kirchen=Sachen die Andacht / in COMMUNI VITA aber die Gemüths=Ruhe zu befördern CAPABLE sey; [...] zum Heroischen oder Helden=Gedichte ist er am bequemesten.²⁶

25 Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739, S. 237. Hervorhebung im Original.

26 Ebd. Hervorhebungen im Original.

Nun ist der Text »Jesu meine Freude« für sich genommen sicher eher ein an-dächtiger Text, während er im Kontext der Todesthematik der beiden genannten Kantaten und der Motette genau jenen Trost zu bieten vermag, den Mattheson in seiner Beschreibung der Tonart e-Moll vermerkt.²⁷ Eine Interpretation im Rahmen einer zeitgenössischen Tonartencharakteristik erscheint daher jedenfalls nicht abwegig.

Der neunte Satz von Bachs Motette weist in Bezug auf die Verwendung der Choralmelodie noch eine weitere Besonderheit auf; die Melodie des dritten Taktes entspricht nicht der Fassung, die Bach in den übrigen Choralsätzen verwendet. Es handelt sich jedoch auch nicht um Crügers Fassung. Vielmehr übernimmt Bach hier Crügers Melodie, erhöht aber den Leitton. Dies entspricht nun völlig den Gepflogenheiten, wie sie sich in den zeitgenössischen Gesangbüchern finden. In allen anderen oben genannten Fassungen der Melodie bei Bach findet sich der dritte Takt in ebendieser Version. Warum Bach ausgerechnet in der Motette (aber hier nur in fünf von sechs Sätzen) eine eigene Fassung dieses Taktes verwendet, erscheint rätselhaft. Es ist fast, als ob er in der Übernahme von Crügers harmonischem Modell, das heißt, ohne den Leitton im dritten Takt, seiner eigenen Fassung der Motette eine Art Altehrwürdigkeit verleihen wollte. Wäre dem tatsächlich so, so würde dies wiederum die Bedeutung des Paulus-Briefes als historischer Grundlage der lutherischen Theologie unterstreichen, wie dies auch in anderen Aspekten der Motette der Fall ist.

KONKLUSION

Allen hier untersuchten Beispielen ist gemein, dass Bach sich in seiner Verwendung – oder Nicht-Verwendung – der Crügerschen Melodien bestimmter Charakteristika der Musik und auch Konnotationen mit anderen Choralmelodien und -texten bediente, um bestimmte theologische Inhalte zu kommunizieren. Dies ist zunächst nicht ungewöhnlich; andere Komponisten haben dies offensichtlich auch getan, nicht zuletzt Johann Crüger selbst, wenn er etwa in seiner *Praxis pietatis melica* die Melodie des Chorals »Herzlich tut mich verlangen« auf den Text »O Haupt voll Blut und Wunden« setzt. Was jedoch im Fall von Bach durchaus heraussticht, sind die Komplexität der intertextuellen Bedeutungen und die Tiefe des theologischen Diskurses, die er mithilfe der Choralmelodien zu schaffen imstande ist. Diese Eigenschaft seiner

27 Auch Dietrich Buxtehude setzt die Melodie in der Choralkantate BuxWV 60 in e-Moll; die Ähnlichkeit der Vertonungen der verschiedenen Strophen in dieser Kantate mit denen in Bachs Motette werfen die Frage auf, ob Bach Buxtehudes Fassung eventuell bewusst oder unbewusst als Vorlage genutzt haben könnte.

Kompositionen ist ganz unabhängig davon, ob er selbst der Urheber der Veränderungen oder Substitution einer Chormelodie ist, oder ob sich diese eventuell schon in Gesangbüchern findet, die er verwendet haben könnte. Für Bach ist die Originalität des Gedankens nicht ausschlaggebend. Es geht ihm vielmehr um die Tiefe des Gedankens und die Fähigkeit, diese Tiefe auch musikalisch nachvollziehbar auszudrücken. Dabei sind die Chormelodien mit ihrem hohen Bekanntheitsgrad ein ideales Vehikel für einen intertextuellen Ansatz, der unter Rückgriff auf theologische Diskurse des 17. Jahrhunderts eine ganz eigene, spezifisch protestantische Gedankenwelt schafft. In seinem Gebrauch der Crügerschen Chormelodien als Medium der Bedeutungsvermittlung zeigt sich Bachs Meisterschaft also gerade nicht in musikalischer Originalität, sondern in der geschickten Auswahl des aus fremden Quellen übernommenen musikalischen Materials zur Kommunikation spezifischer theologischer Inhalte.

LITERATUR

- BEISSWENGER 1990:** Kirsten Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1990.
- BLANKENBURG 2003:** Walter Blankenburg: *Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel 2003 (Erstausgabe 1982).
- BUELOW 2001:** George J. Buelow: Crüger, Johannes, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 6, S. 735–737, unverändert in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06901> (22.05.2019)
- BUNNERS 2012:** Christian Bunnens: *Johann Crüger (1598–1662): Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchsöpfer*, Berlin 2012.
- LEAVER 1998:** Robin A. Leaver: Bach, Kirchenlieder und Gesangbücher, in: *Theologische Bachforschung heute. Dokumentationen und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung 1976–1996*, hrsg. von Renate Steiger, Berlin 1998, S. 277–289.
- NEUMANN 1956:** Werner Neumann: Zur Frage der Gesangsbücher Johann Sebastian Bachs, in: *Bach-Jahrbuch* 43 (1956), S. 112–123.
- PETZOLD 1996:** Martin Petzold: Bibel, Gesangbuch und Gottesdienst, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. 1: *Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit*, hrsg. von Christoph Wolff, Stuttgart und Kassel 1996, S. 135–155.
- SPITTA 1873 UND 1880:** Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, zwei Bde., Leipzig 1873 und 1880.

BACH BEI BACH. ZUR ÜBERNAHME UND EINRICHTUNG VON SÄTZEN J. S. BACHS IN DEN PASTICCI C. P. E. BACHS

WOLFRAM ENSSLIN

Im Rahmen des Osterzyklus 1778 erklang am 19. April 1778 (Ostersonntag) in St. Petri in Hamburg zum ersten Mal die Kantate *Jauchzet, frohlocket* unter der Leitung des Musikdirektors der fünf Hamburger Hauptkirchen Carl Philipp Emanuel Bach.¹ Die Kantate, die im 2014 erschienenen Vokalwerkeverzeichnis C. P. E. Bachs mit der Werkverzeichnisnummer BR-CPEB F^p 9 geführt wird, stellt ein für Bachs Hamburger Direktorat typisches Pasticcio aus Kompositionen von Johann Sebastian Bach, Carl Heinrich Graun, Gottfried August Homilius sowie ihm selbst dar:

1. Chor: Jauchzet, frohlocket (→ J. S. Bach, BWV³ 248.2/1)
2. Accompagnement: So sahn wir dich, gemartert (C. P. E. Bach)
3. So weiß der Herr die Seinen (→ Graun, GraunWV B:III:27/2 »Fende il sol«)
4. Rezitativ: Doch wenn am Ende meiner Zeit (C. P. E. Bach)
5. Arie: Nun freu ich mich zu meinem Grabe (→ Homilius, HoWV II.78/2 »Wo ist er, den ich liebe«)²
6. Choral: Da werd ich seine Süßigkeit (?)

Den heutigen Musikrezipienten mag es verwundern, den Anfangschor des *Weihnachts-Oratoriums* von J. S. Bach als Eingangsschor einer Ostermusik präsentiert zu bekommen, zumal heutzutage kaum ein Satz so sehr bereits mit den ersten Noten, dem charakteristischen solistischen Paukenbeginn, mit dem Weihnachtsfest konnotiert ist wie »Jauchzet, frohlocket«. Dass J. S. Bach diesen Chorsatz selbst seiner weltlichen, 1733 entstandenen Kantate *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* BWV 214 zum Geburtstag der Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen Maria Josepha entnommen hatte, ist zwar gemeinhin bekannt, ändert aber nichts am heutigen Rezeptionsempfinden.

Anders verhielt es sich beim Hamburger Gottesdienstpublikum von 1778. Das *Weihnachts-Oratorium* BWV 248.2, und somit auch dessen Eröffnungsschor, war

1 Als Osterquartalsmusik folgten noch Aufführungen in St. Nikolai (2. Ostertag), St. Katharinen (Quasimodogeniti), St. Jacobi (Misericordias Domini) sowie St. Michaelis (Jubilate). 1786 wiederholte Bach diesen Osterzyklus. Siehe BR-CPEB, S. 441.

2 Von Bach bereits 1775 in der Einführungsmusik Friderici BR-CPEB F^p 52/12 als Satz 12 »Dein Wort, o Herr« verwendet.

ihm gänzlich unbekannt. Aber auch die genaue Autorschaft dieses festlich-prächtigen Chores dürfte sich den Gottesdienstbesuchern nicht erschlossen haben. Sie erlebten einen feierlichen, dem festlichen Anlass würdigen Eingangschor. Da die Textvorlage sich nicht direkt auf das Weihnachtsfest bezieht, sondern nur allgemein zum »Jauchzen« und »Frohlocken« auffordert, konnte C. P. E. Bach den Text ohne Änderungen übernehmen. Der gravierendste musikalische Eingriff bedeutete das Ersetzen der Flöten durch solistisch besetzte Violinen, da Bach in Hamburg nur ein zahlenmäßig begrenztes Instrumentenensemble zur Verfügung stand, in dem die Flöten- und Oboenstimmen von denselben Musikern gespielt wurden, weshalb nicht beide Holzbläser gleichzeitig im selben Satz erklingen konnten.

Die Verwendung des Chores »Jauchzet, frohlocket« ist ein Beispiel, wie C. P. E. Bach in Hamburg Musik seines Vaters in einen anderen Kontext (Ostern statt Weihnachten) stellte, diese mit Kompositionen anderer Komponisten kombinierte und zu einem Pasticcio zusammensetzte, wobei er die eigentliche Musik nur sehr geringfügig an die veränderten Gegebenheiten anpasste. Im Folgenden wird überblicksartig beleuchtet, welche Bedeutung für C. P. E. Bach generell die Musik des Vaters während seines Hamburger Musikdirektorats hatte, als er eine vergleichbare Stelle wie die des Leipziger Thomaskantors besetzte. Welche Kenntnis besitzen wir über Hamburger Aufführungen J. S. Bachscher Musik durch seinen zweitältesten Sohn? Welche Bedeutung hatte das Vokalwerk J. S. Bachs für C. P. E. Bach? Die Beschäftigung mit dem Vokalwerk seines Vaters betrifft in erster Linie vier Gattungen: Kantaten, Passionen, liturgische Musik sowie Choräle allgemein. Wie gravierend griff der Sohn dabei in die musikalische Substanz ein? Lassen sich Unterschiede in der Verwendung bzw. Bearbeitung J. S. Bachscher Musik von derjenigen eines Georg Philipp Telemann, Gottfried Heinrich Stölzel, Gottfried August Homilius oder Georg Anton Benda erkennen? Schließlich wird am Ende erörtert, inwieweit sich das Hamburger Gottesdienstpublikum überhaupt bewusst sein konnte, Musik des früheren Leipziger Thomaskantors zu hören.

KANTATEN

Dass C. P. E. Bach nachweislich einen Einzelsatz einer Kantate seines Vaters für die Bildung eines Pasticcios verwendete wie in dem obengenannten Beispiel des »Jauchzet, frohlocket!« – das *Weihnachts-Oratorium* wird hier aufgrund seiner Abfolge von sechs Einzelkantaten zu den Kantaten gezählt –, bedeutete beim heutigen Kenntnisstand die Ausnahme. Häufiger scheint C. P. E. Bach komplette Kantaten seines Vaters herangezogen zu haben, um diese, mal mehr, mal weniger bearbeitet, aufzuführen.

Sieben Kantaten fallen hier in den Blick:³

- *Es erhub sich ein Streit* BWV 19
- *Freue dich erlöste Schar* BWV³ 30.2 (bisher BWV 30)
- *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BWV 102
- *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100
- *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105
- *Erschallet ihr Lieder* BWV³ 172.3
- *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182

Während die ersten drei Kantaten nachweislich von C. P. E. Bach in Hamburg aufgeführt wurden, fehlen von den übrigen vier Kantaten die Aufführungsbelege, die Quellenautopsien lassen eine Aufführung jedoch als denkbar erachten.

Da im Gegensatz zum Musikdirektorat von J. S. Bachs Vorgänger Telemann aus Bachs Zeit nur sehr wenig Textdrucke von Kantatenaufführungen überliefert sind, dienen vorrangig Bachsche Anmerkungen auf Titelumschlägen zu diversen Kantaten als gültige Aufführungsbelege, mitunter aber auch als Hinweise zur aufgeführten Fassung.⁴

Ein von C. P. E. Bach selbst beschrifteter Titelumschlag für den Originalstimmensatz mit unter anderem neun für Hamburg von Johann Heinrich Michel bzw. Anon. 304 (Otto Ernst Gregorius Schieferlein) erstellten Zusatzstimmen der Kantate zum Johannistag *Freue dich erlöste Schar* BWV³ 30.2 (D-B Mus.ms. Bach St 31) enthält den kryptischen Vermerk: »80. PP. NB mit dem Choral wird geschlossen« (Abb. 1). Aufgelöst bedeutet er, dass diese Kantate am Johannistag (24. Juni) 1780 in St. Petri als ganze Musik im Hauptgottesdienst am Vormittag sowie in der Vesper am Nachmittag und wohl auch im Rahmen der Vorabendvesper musiziert wurde.⁵

3 Auf die ursprünglich J. S. Bach zugeschriebene Kantate *Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen* (olim BWV 145, in BWV³ nur noch im Supplement 2, S. 646), bei der es sich möglicherweise um ein Frühwerk C. P. E. Bachs handelt (unter dem Titel *Auf, mein Herz, des Herren Tag* BR-CPEB F-Inc 6; siehe dazu WOLLNY 2010), wird an dieser Stelle nicht näher eingegangen.

4 Da zahlreiche Partituren und Stimmensätze geistlicher Kantaten von J. S. Bach aus der ehemaligen Notenbibliothek C. P. E. Bachs keine originalen Titelumschläge mehr besitzen, ist zu vermuten, dass die Zahl der in Hamburg aufgeführten Kantaten von J. S. Bach höher gewesen sein dürfte als bislang nachzuweisen war.

5 In den überlieferten Hamburger Schreibkalendern findet sich der Hinweis für die Buchstabenverdopplung der Kirchenkürzel: »Wo aber zween Buchstaben stehen allda ist die Musik gedoppelt, oder die ganze Musik Vor- und Nachmittags«, nach Schreibkalender 1773 in: D-Hs Scrin A/541: 1773, zitiert in ENSSLIN 2010, S. 96. Allgemein zu den Hamburger Gottesdienstmusiken siehe WIERMANN 2001, SANDERS 2001a, SANDERS 2001b, S. 6–34 sowie NEUBACHER 2009, speziell S. 22–76.

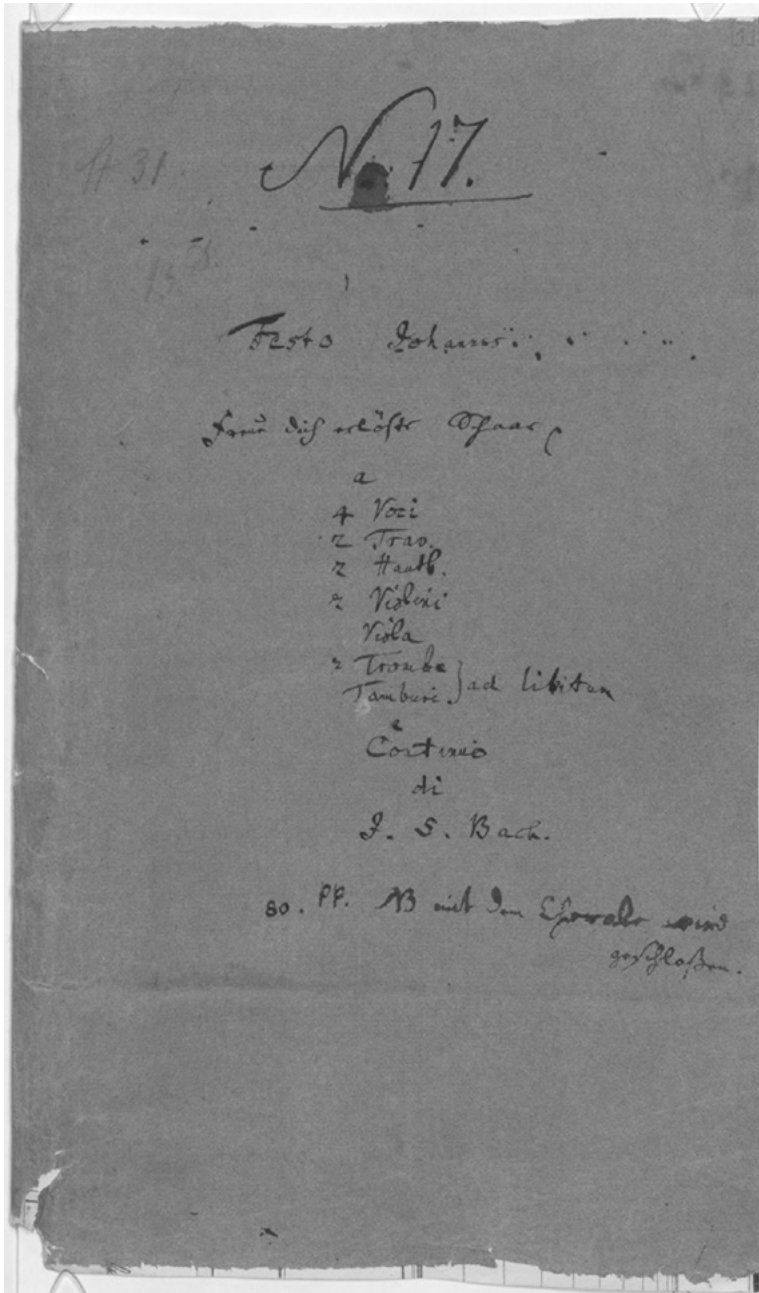


Abbildung 1: Titelumschlag von C. P. E. Bach zu BWV³ 30.2, D-B Mus.ms. Bach St 31, Faszikel 1, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E4A800000000>.

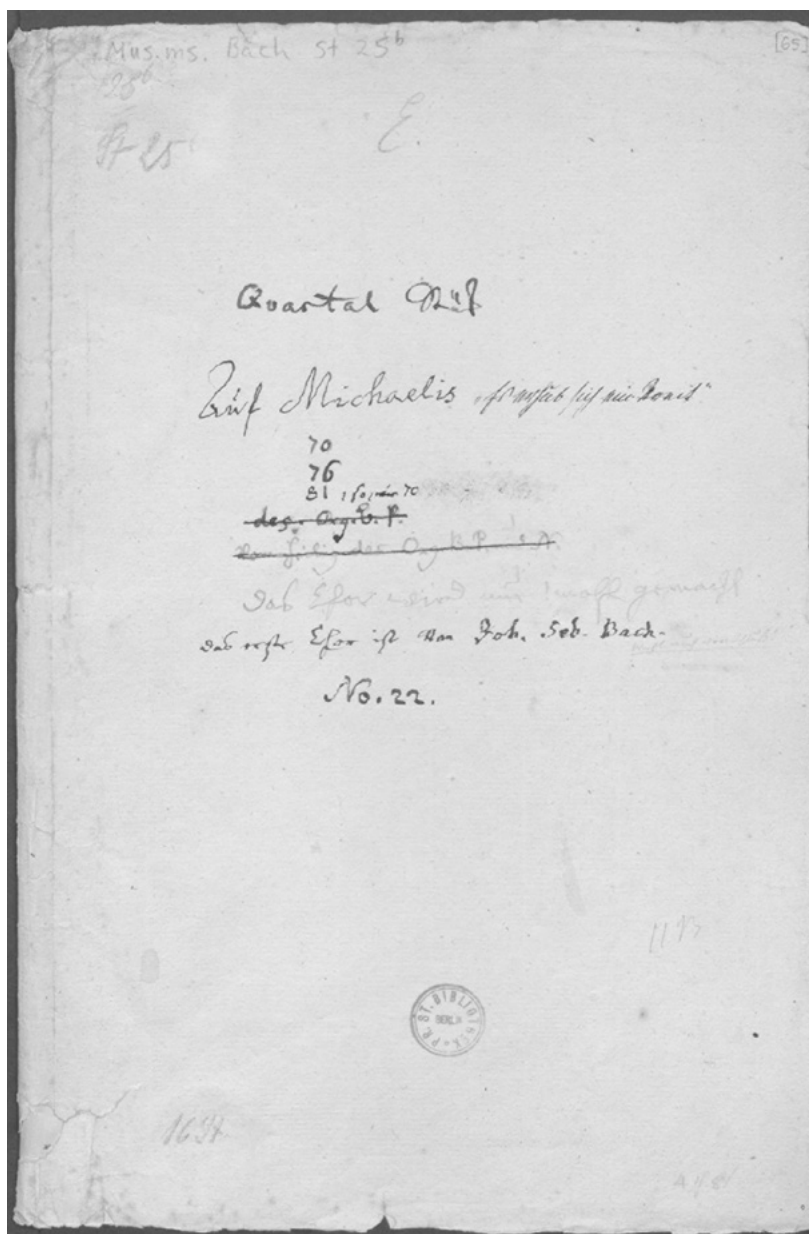


Abbildung 2: Titelumschlag von *Es erhob sich ein Streit* BR-CPEB F^p 18, D-B Mus.ms. Bach St 25b; 2. Zeile von Anon. 304 (O. E. G. Schieferlein?) sowie Siegfried Wilhelm Dehn; ansonsten von C. P. E. Bach, zu unterschiedlichen Zeiten notiert, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00016BBE00000000>.

Wie auch die Hamburger Zusatzstimmen das Notabene verifizieren, endete die Kantatenaufführung nach dem ersten Teil (Choral Satz 6). Die überlieferten Quellen zeigen keinerlei weitere textliche oder musikalische Eingriffe von Seiten C. P. E. Bachs. Die laut Titelumschlag »ad libitum« einzusetzenden zwei Trompeten und Pauken stammen nämlich nicht von C. P. E. Bach, sondern von seinem älteren Bruder Wilhelm Friedemann Bach, die dieser wohl für eine Aufführung der Kantate in Halle hinzukomponiert hat.⁶

Anders sieht dies bei den weiteren beiden nachweislich in Hamburg aufgeführten Kantaten J. S. Bachs aus. Sie erklangen mehrfach, jeweils in unterschiedlichen Fassungen, zumeist als Pasticcio, unter C. P. E. Bachs Direktion: *Es erhub sich ein Streit* als Michaelismusik 1770, 1776 und 1781 BR-CPEB F^p 18.1 bzw. 18.2 (Abb. 2) sowie *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* jeweils am zehnten Sonntag nach Trinitatis 1776, 1777, 1781 und 1786 BR-CPEB F^f 28.1 bzw. F^p 28.2 in St. Jacobi.

C. P. E. Bach entnahm für *Es erhub sich ein Streit* die Sätze 1, 2, 4 und 8 aus des Vaters gleichnamiger Vorlage BWV 19 (dort Sätze 1, 2, 4 und 7), tauschte die Arien aus und ersetzte sie durch zwei Arien Georg Anton Bendas (Satz 3: Kantate *Herr, ich will dir danken* Lor 597, Satz 2; Satz 5: Kantate *Herr, ich will dir danken* Lor 544, Satz 2). Während er 1770 und 1781 als Satz 6 den Eingangschor wiederholen ließ (BR-CPEB F^p 18.1), kam 1776 mit seinem Doppelchörigen *Heilig* Wq 217 / BR-CPEB F 77⁷ erstmals das wohl berühmteste Chorwerk Bachs zur Aufführung. Beleg hierfür ist zum einen ein Briefdokument von Johann Heinrich Voß, der der Aufführung in St. Nikolai am 6. Oktober 1776 beigewohnt hatte.⁸ Zum anderen hatte der *Hamburger unpartheyische Correspondent* am 25. Oktober 1776 die ein Tag bzw. zwei Tage später stattfindende Aufführung der Michaelismusik inklusive doppelchörigem *Heilig* in St. Michaelis angekündigt und Hinweise zur dortigen Ausführung

6 Die in diesem Stimmensatz enthaltenen zwei Trompeten- und Paukenstimmen wurden von W. F. Bach selbst geschrieben. Zur Quellenbeschreibung von St 31 siehe Kritischer Bericht zu NBA I/29 KB, S. 63–69 bzw. die betreffenden Einträge in Bach digital.

7 Die vorangestellte Ariette »Herr, wert, dass Scharen der Engel« komponierte er erst für die Druckfassung.

8 An seine Braut Marie Christiane Ernestine Boie schrieb er fünf Tage später: »Auch waren wir nach der Nikolaikirche, und hörten Bachs herrliche Michaelismusik. Ich kenne von ihm nichts kühners, edlers und hinreißenders, als der Gesang der Engel u[nd] Völker: Heilig, heilig etc. etc. Zwey Chöre, eines sanfter das andre stärker, antworten sich immer, und in der entferntesten Tonart, auf Cis dur mit einmal D dur, u.s.w., und schließen endlich mit einer feurigen Fuge: Alle Lande sind seiner Ehren voll. Außer dem wurden noch zwey entzückendschöne Arien von Benda und eine Fuge von dem alten Sebastian Bach gespielt, die aber alle nur Schatten gegen jene Engelmusik waren.« Dok. III, Nr. 814, S. 303.

des *Heilig* gegeben.⁹ Für die zweite Version 1776 kürzte Bach zudem die dem *Heilig* vorangehende Arie (Satz 5) um den B-Teil.

Übersicht F^p 18.1

1. Chor: Es erhob sich ein Streit (→ J. S. Bach, BWV 19/1)
2. Rezitativ: Gottlob, der Drache liegt (→ J. S. Bach, BWV 19/2)
3. Arie: Lobe, mein Gemüte (→ G. A. Benda, *Herr, ich will dir danken* Lor 597/2)
4. Accompagnement: Was ist der schnöde Mensch (→ J. S. Bach, BWV 19/4)
5. Arie: Herr, wert, dass Scharen der Engel (→ G. A. Benda, *Herr, ich will dir danken* Lor 544/2)¹⁰
6. Chor: Wdh. Satz 1¹¹
7. Rezitativ (CPEB)
8. Choral: Lass dein Engel mit mir fahren (→ J. S. Bach, BWV 19/7)

Geringfügig sind die von C. P. E. Bach in den Sätzen seines Vaters vorgenommenen Korrekturen. Allein aufgrund des veränderten tonartlichen Anschlusses von Satz 4 war ein kleiner kompositorischer Eingriff von Seiten C. P. E. Bachs notwendig.¹²

Die am zehnten Sonntag nach Trinitatis 1776 und 1777 in St. Jacobi aufgeführte Kantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* BR-CPEB F^f 28.1 stellt nur eine geringfügig bearbeitete Version der gleichnamigen Kantate BWV 102 dar (Abb. 3). Die Altarie »Weh der Seele« wurde gestrichen, dafür der Choral an zwei verschiedenen Stellen gesungen. Fremdkompositionen fügte C. P. E. Bach in dieser Fassung nicht hinzu. Die beiden Rezitative erfuhren die stärksten Veränderungen, in Satz 2 aufgrund von Textänderungen, in Satz 6 durch Hinzufügen von Liegeakkorden.¹³

9 »Die seit einigen Sonntagen in unsern Hauptkirchen aufgeführte vortreffliche Michaelis-Musik unsers würdigen Herrn Kapellmeisters Bach hat unter andern ein meisterhaft ausgearbeitetes Doppel-Chor der Engel und Völker, die das Heilig, heilig, heilig, etc. singen. Morgen, als den Sonnabend, und übermorgen, am Sonntage, wird dieses Doppel-Chor in der großen Michaelis-Kirche so aufgeführt werden, daß das Chor der Engel von der Höhe über dem Kirchen-Saal, und das Chor der Völker von der Orgel, die Fuge aber von beyden Chören zugleich gesungen werden wird, welches in den andern Kirchen des Raums wegen nicht füglich geschehen können.« WIERMANN 2000, Dok. III/45, S. 398.

10 BR-CPEB F^p 18.2: Nur Teil A.

11 BR-CPEB F^p 18.2: Doppelchöriges *Heilig* (CPEB).

12 Statt in H-Dur, der Dominante der bei J. S. Bach nachfolgenden Arie in e-Moll, endet bei C. P. E. Bach Satz 4 in G, der Grundtonart der nachfolgenden Arie von Benda.

13 Dieser Satz ist in einer Niederschrift von C. P. E. Bach überliefert (in: D-B Mus.ms. Bach P 97). Er notierte ihn auf der zuvor nur rastrierten Rückseite des Endes der autographen Partitur

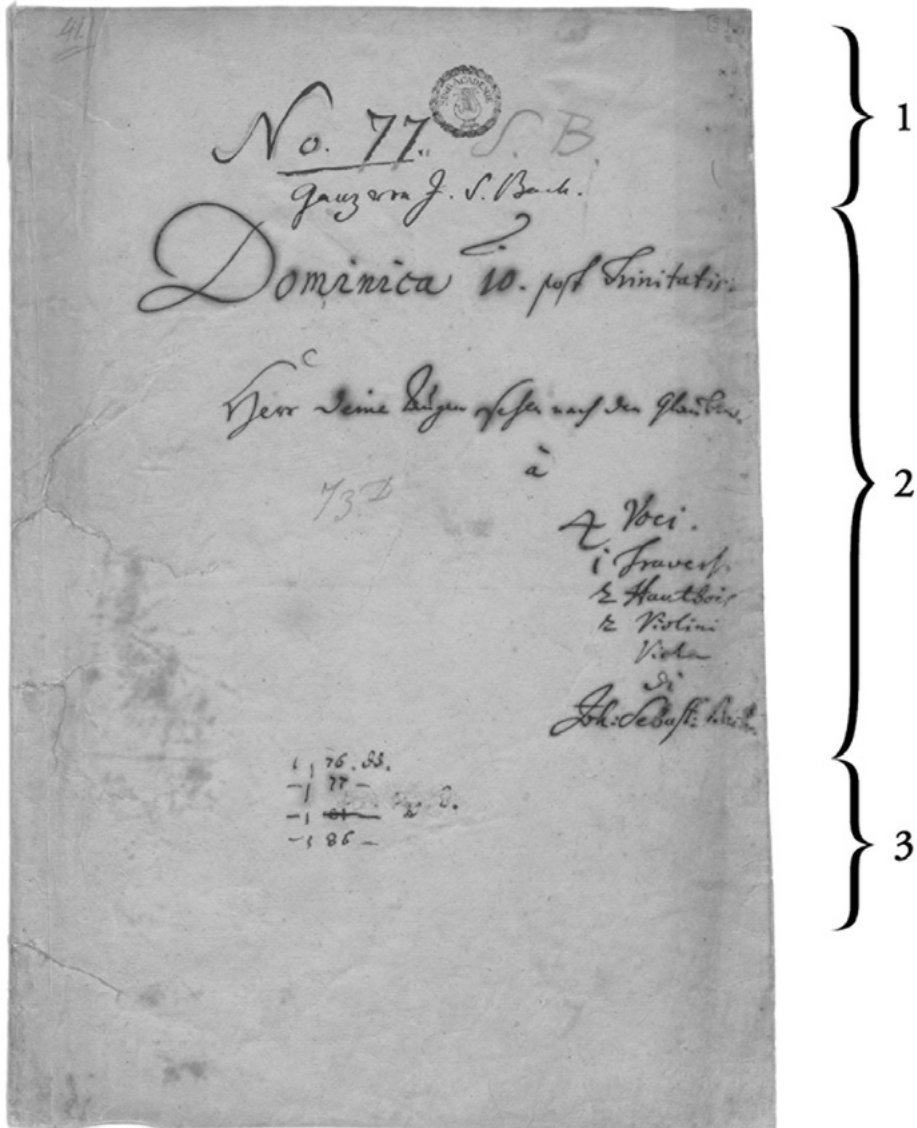


Abbildung 3: Titelumschlag 1 von D-B Mus.ms. Bach St 41, S. [1]/[5]; 1: C. F. Zelter, 2: J. S. Bach, 3: C. P. E. Bach, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: [http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E6A700000000](http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E6A70000000).

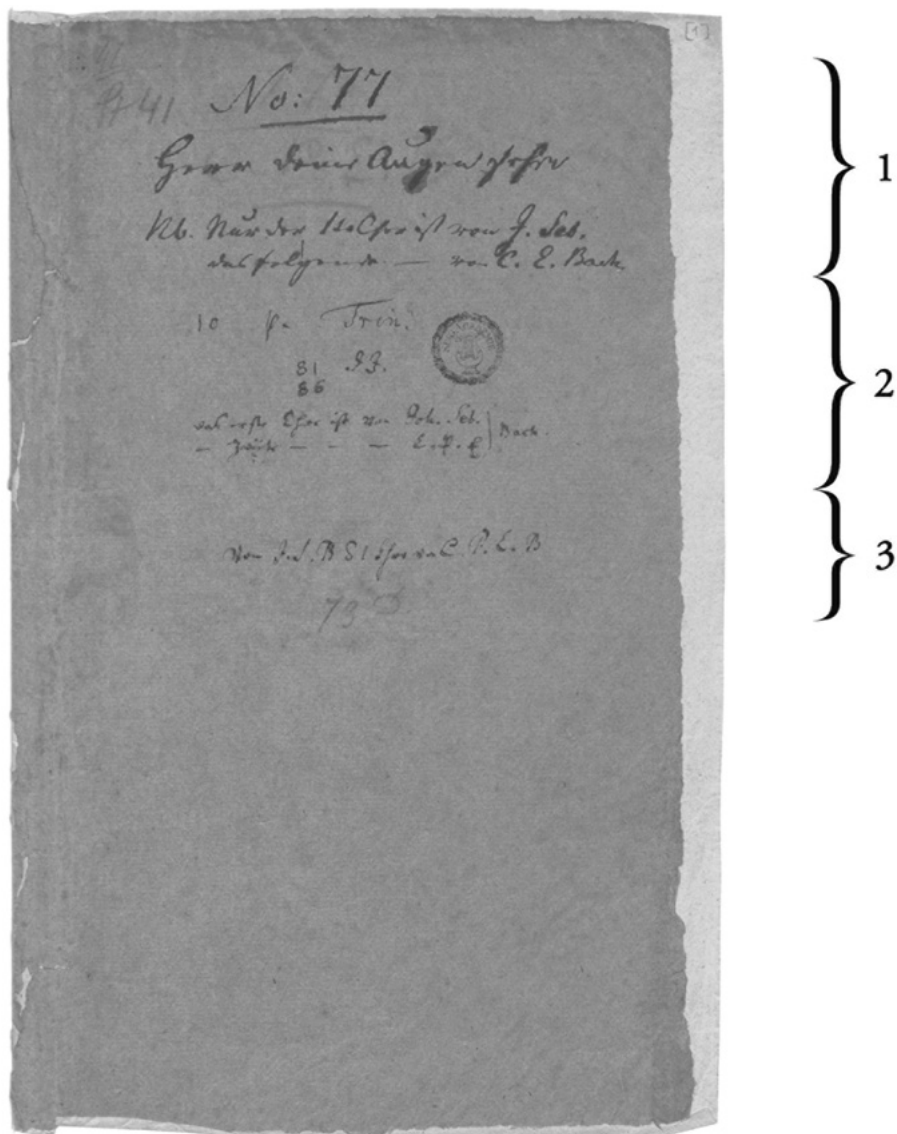


Abbildung 4: Titelumschlag 2 von BR-CPEB F^p 28.2, D-B Mus.ms. Bach St 41, S. [7]/[1];
 1: C. F. Zelter; 2: C. P. E. Bach; 3: A. C. P. Bach, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E6A700000000>.

Handwritten musical manuscript page 9, featuring multiple staves of music. The notation includes various clefs, notes, rests, and dynamic markings. The manuscript is written in ink on aged paper. At the bottom of the page, there is a signature: "A. J. M. Kellner".

Abbildung 5: Ergänzungen von C. P. E. Bach in BWV 182, Satz 8, D-B Mus.ms. Bach P 103, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001D6CC00000000>.

Die am zehnten Sonntag nach Trinitatis 1781 und 1786 dargebotene Fassung dieser Kantate (BR-CPEB F^p 28.2) unterscheidet sich von F^f 28.1 allein dadurch, dass vor der Arie »Verachtest du den Reichtum« ein von C. P. E. Bach komponierter Chor eingefügt wurde.¹⁴

Zwar kann dieser Chor nicht mit eindeutiger Sicherheit identifiziert werden, doch spricht vieles für die These Barbara Wiermanns, hier den Chor »Mein Heiland, meine Zuversicht« Wq 221 / BR CPEB F^p 37 zu vermuten.¹⁵ Ihre These stützt sich auf die Tatsache, dass dieser einzeln überlieferte Chor ebenfalls für den zehnten Sonntag nach Trinitatis bestimmt war.

Bis zum Erscheinen der Kantate in der alten Bach-Gesamtausgabe 1876 galt die Fassung F^f 28.1 von C. P. E. Bach als die Originalfassung dieser Kantate, nicht zuletzt durch deren von Adolph Bernhard Marx 1830 herausgegebenen Erstdruck verfestigt. In keiner dieser Quellen (weder in handschriftlichen noch in gedruckten) findet sich ein Vermerk, dass es sich um eine Bearbeitung C. P. E. Bachs handle.

Zwar fehlen von den Kantaten *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100, *Herr gehe nicht ins Gericht* BWV 105, *Erschallet, ihr Lieder* BWV³ 172.3 sowie *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 Hamburger Aufführungsdaten, doch existieren unterschiedliche quellenphilologische Hinweise, die eine Aufführung der kompletten Kantate bzw. einzelner Sätze oder zumindest eine geplante Aufführung nahelegen.

Auf dem Titelumschlag der autographen Partitur von *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100 findet sich von C. P. E. Bach der für ihn selbst bestimmte Vermerk: »NB kann nicht wohl parodirt werden« sowie nachfolgend die Kopistenanweisung »V[ersus] I Tutti | V 2 Duetto Alto u. Tenore, mit einem Bass Thema | V. 3 Canto, u. Flauto solo (wird, wie die ganze Stimme mit der concertirenden | Violin gespielt, alle 32theile werden | gezogen) | V 4 Basso, mit 2 Violinen u. Viola | V. 5 Alto, mit Hautb. d'amour (NB muß zur ordin. Hautb. gemacht werden) | V. 6 Tutti«. ¹⁶ Bei einer kompletten Kantatenaufführung hätte in Satz 3 statt der obligaten Flöte die konzertierende Violine gespielt, zudem in Satz 5 die Oboe anstelle der nicht mehr üblichen Oboe d'amore.

von *Israeliten in der Wüste* BR-CPEB D 1, die nach der 1775 erfolgten Drucklegung von Bach ansonsten nicht mehr benötigt worden war.

14 Vgl. Titelumschlag 2 von D-B Mus.ms. Bach St 41 (Abb. 4) sowie Organo-Stimme von Anon. 304 mit dem Vermerk C. P. E. Bach »Choral« nach Satz 2.

15 WIERMANN 2001, S. 96.

16 D-B Mus.ms. Bach P 159.

Von *Herr, gehe nicht ins Gericht* BWV 105 existiert ein Hamburger Stimmen-satz des Eingangschores von Bachs Kopisten Michel und Anon. 304 / Schieferlein.¹⁷ Von *Erschallet, ihr Lieder* BWV³ 172.3 hat sich eine vollständige Hamburger Partiturabschrift Michels erhalten.¹⁸ Und in Satz 8 (Schlusschor »So lasset uns gehen«) von *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 ergänzte C. P. E. Bach in der autographen Partitur die Takte 67–90, die den Takten 1–24 entsprechen (Abb. 5).

Es fällt bei der Betrachtung der von C. P. E. Bach verwendeten Kantaten des Vaters auf, dass er vorrangig ein Interesse an den Chorsätzen des Vaters zeigte, ganz im Gegensatz zu den Ariensätzen, die mitunter ausgetauscht wurden. Eine Erklärung mag in den in C. P. E. Bachs Hamburger Jahren nicht mehr zeitgemäßen Ariendichtungen der Kantaten J. S. Bachs liegen, während dessen Chöre zumeist auf zeitlosen Bibeltex-ten fußen. Gänzlich auszuschließen ist aber auch nicht die Möglichkeit, dass C. P. E. Bach die Arien des Vaters auch aus musikalischen Gründen weniger geeignet für seine Aufführungen im Hamburger Gottesdienst in den 1770er- und 80er-Jahren empfand als dessen Chöre.

PASSIONEN

Zu C. P. E. Bachs Dienstplichten als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen gehörten auch die jährlichen Passionsaufführungen, die in einem lange etablierten Turnus an fünf Fastensonntagen bis Palmarum in den Hauptgottesdiensten der Hamburger Hauptkirchen erklangen. Einer Hamburger Tradition folgend wechselte der den Passionen zugrundeliegende Evangelienbericht in einem vierjährigen Zyklus von Jahr zu Jahr: Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Da 1768, kurz vor Bachs Ankunft in Hamburg, eine Lukas-Passion aufgeführt worden war, hätte Bachs erste Passion, dem Zyklus folgend, eine Passion nach dem Evangelisten Johannes sein müssen. Er jedoch entschied sich für den Passionstext nach Matthäus.¹⁹ In den nachfolgenden Jahren hielt sich Bach dann streng an die übliche Abfolge.

Diese erste Passion unterscheidet sich hinsichtlich des Umfangs und bezüglich des Eigenanteils von den meisten später von ihm aufgeführten Passionen: 1. Obwohl die seit 1755 nur noch einteiligen Passionen in Hamburg nicht länger als eine

17 D-B Mus.ms. Bach St 42.

18 D-B Mus.ms. Bach P 76, Faszikel 1.

19 Zu den möglichen Gründen, die hier nicht näher beleuchtet werden sollen, siehe u. a. LEISINGER 2008, S. xvii sowie HILL 2015, S. 114–126.

Stunde dauern sollten, überschritt Bach diese vorgegebene Zeit bei der 1769er-Passion mit etwa 100 Minuten erheblich. Bei seinen nachfolgenden Passionen hielt sich Bach dann an die zeitlichen Vorgaben. 2. Erst seine späten Passionen sollten wieder einen vergleichbar hohen musikalischen Eigenanteil wie die 1769er-Passion enthalten.

Während C. P. E. Bach bei seinen Markus-, Lukas- und Johannes-Passionen auf Passionsvertonungen von Homilius und Telemann zurückgriff, diente bei seinen Matthäus-Passionen²⁰ die gleichnamige Passion seines Vaters BWV³ 244.2 als zugrundeliegendes Gerüst bzw. Modell. Bei der 1769er-Passion sah dies wie folgt aus:²¹ Bei den Rezitativen des Evangelisten orientierte sich C. P. E. Bach mal mehr, mal weniger an denjenigen des Vaters. Sie »bewegen sich auf der Grenze zwischen Neukomposition und Bearbeitung«. ²² Zu Beginn des ersten Rezitativs erkennt man, wie C. P. E. Bach sich allmählich von der Vorlage des Vaters löst und es zunehmend freier gestaltet (Notenbeispiel 1a und 1b im Anhang). Die Nähe zu den Rezitativen seines Vaters nimmt gegen Ende der Passion wieder zu, wenn sich die Turbachöre, die C. P. E. Bach zum überwiegenden Teil aus BWV³ 244.2 übernahm (s. u.), häufen, was ihm wenig Raum für andere harmonische Verläufe ließ.²³ Die Passagen der beiden falschen Zeugen (»Er hat gesagt«) sowie der beiden Hohenpriester (»Es taugt nicht«) entsprechen notengetreu der Vorlage aus BWV³ 244.2. Auch bei den Chorälen griff C. P. E. Bach auf den Bestand seines Vaters zurück, sei es unmittelbar aus BWV³ 244.2 oder aber aus dem ersten Teil der bei Birnstiel 1765 gedruckten *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach*. Für den Passionsabschluss wählte er schließlich den Schlusschor aus der *Johannes-Passion* von 1725.²⁴

20 Bei den nachfolgenden Matthäus-Passionen 1773, 1777, 1781, 1785 und 1789 bewahrte Bach weitgehend den Bibeltext sowie die Choräle (bei Austausch der Strophen), ersetzte aber konsequent die madrigalischen Teile.

21 Siehe dazu Anhang, den synoptischen Vergleich zwischen BWV³ 244.2 und BR-CPEB F^o 4.1.

22 BR-CPEB 2014, S. 132.

23 Siehe LEISINGER 2008, S. xiii.

24 Nach der Arie »Wie froh wird mir« (Nr. 26c) folgt in der autographen Partitur (D-Bsa SA 5155) sowie einigen Stimmen der Choral »O, Jesu, hilf, zur selben Zeit«, dessen Satz BWV³ 248.2/59 entspricht. Er wurde aber 1769 nicht musiziert (Vermerk »bleibt weg«).

CHORAL	VORLAGE
1. ²⁵ Choral: Christus, der uns selig macht	BWV ³ 245.5/15
4. Choral: Was mein Gott will	BWV³ 244.2/25
8. Choral: Ich will hier bei dir stehen	BWV 153/5
10. Choral: Wer hat dich so geschlagen	BWV³ 244.2/37
15. Choral: Gott, groß über alle Götter	BWV 39/7
19. Choral: Was ist doch wohl die Ursach	BWV ³ 244.2/3
24. Choral: O Haupt voll Blut und Wunden	BWV³ 244.2/54
29. Chor(al): Christe, du Lamm Gottes	BWV ³ 245.2/40

Tabelle 1: Choräle in der Passion 1769 und ihre Vorlagen.²⁶

Die sonstigen madrigalischen Sätze stammen von C. P. E. Bach selbst, sei es wie im Fall von Satz 2 (Chor »Fürwahr, er trug«) als Parodie des »Et misericordias« aus seinem *Magnificat* Wq 215 / BR-CPEB E 4.1, oder aber als Neukompositionen. Die Übersicht über die Turbachöre²⁷ zeigt, dass Bach in vier Fällen nicht die Turbachöre seines Vaters übernahm (Tabelle 2).

Der Hauptgrund hierfür liegt in der Doppelchörigkeit der Anlage dieser vier Chöre in BWV 244. Die Tatsache, dass C. P. E. Bach in Hamburg bei den Aufführungen der 1769er-Passion nur sechs Vokalisten zur Verfügung standen, machte ein doppelchöriges Singen unmöglich. Die Übernahme der Sätze 38b, 45a und b, 50b und d sowie 61b und d aus BWV 244 stellte kein Hindernis dar, da hier beide Chöre gemeinsam dasselbe singen, insofern der Vokalteil im Prinzip einchörig ist. Anders verhält es sich bei den beiden Turbachören »Der du den Tempel Gottes zerbrichst« (58b) sowie »Andern hat er geholfen« (58d). Trotz doppelchöriger Anlage griff C. P. E. Bach in beiden Fällen auf die Vorlagen des Vaters zurück, änderte sie aber in einem entscheidenden Punkt. Chor 1 wird ausschließlich vom Instrumentalensemble gespielt, während Chor 2 ausschließlich dem Vokalensemble zugewiesen wird. So erreichte auch C. P. E. Bach die gewünschte Wechselchörigkeit, was durch die Tatsache erleichtert wurde, dass in der Vorlage des Vaters die Instrumentalstim-

25 Die Satznummerierungen dieser Passion folgen denjenigen des Werkverzeichnisses, die sich von denjenigen in CPEB: CW I/4.1 unterscheiden.

26 Fett markiert: Choräle in BWV 244 an identischer Position.

27 Da der Bibeltext in der 1769er-Passion erst mit der Gethsemane-Szene beginnt (Matthäus 26, 36) – BWV 244 beginnt mit Matthäus 26, 1 – fehlen die Turbachöre aus dem ersten Teil von BWV 244.

men mit den Vokalstimmen *colla parte* verliefen und nicht eigenständig agierten (Notenbeispiel 2a und 2b im Anhang).

TURBACHÖRE	VORLAGE BZW. (VERMUTETE NEUKOMPOSITION)
9f: Er ist des Todes schuldig	vermutete Neukomposition CPEB
9h: Weissage uns	Homilius Markus-Passion HoWV I.10/24b
11b: Wahrlich, du bist doch einer von denen	BWV ³ 244.2/38b
13b: Was gehet uns das an	vermutete Neukomposition CPEB
18b: Barrabam	BWV ³ 244.2/45a
18d: Lass ihn kreuzigen	BWV ³ 244.2/45b
20b: Lass ihn kreuzigen	BWV ³ 244.2/50b
20d: Sein Blut komme über uns	BWV ³ 244.2/50d
23b: Gegrüßet seist du	vermutete Neukomposition CPEB
25b: Der du den Tempel Gottes zerbrichst	BWV ³ 244.2/58b
25d: Andern hat er geholfen	BWV ³ 244.2/58d
27b: Der ruft den Elias	BWV ³ 244.2/61b
27d: Halt, lass sehen	BWV ³ 244.2/61d

Tabelle 2: Turbachöre in der Passion 1769.

Wie in seinem Nachlassverzeichnis 1790 explizit ausgeführt wird, hängen die Matthäus-Passion 1769 und die sogenannte *Passions-Cantate* Wq 233 / BR-CPEB D^s 2 sehr eng miteinander zusammen. So findet sich beim Eintrag zur Matthäus-Passion der Passus: »Aus dieser Paßion ist, nach Weglassung des Evangelisten und verschiedenen gemachten Veränderungen, die Paßions-Cantate entstanden.«²⁸ Der Bibeltext sowie die Choralstrophen entfielen, die meisten auf madrigalischen Texten beruhenden Sätze blieben erhalten. Somit verschwanden sämtliche Anteile von J. S. Bach.²⁹ Dieses wohl 1772 erstmals aufgeführte Passionsoratorium erfuhr im Gegensatz zur oratorischen Matthäus-Passion 1769 eine große, weit über Hamburg hinausgehende Verbreitung (das Werkverzeichnis listet knapp 50 handschriftlich überlieferte Quellen auf). Die Anteile J. S. Bachs in der 1769er-Passion erklangen aber zumindest noch in den nachfolgenden fünf Matthäus-Passionen 1773, 1777, 1781, 1785 und 1789 im Rahmen der Hamburger Passionszyklen.

28 Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach [...], Hamburg, gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790, S. 59.

29 Genaueres zur *Passions-Cantate* siehe NAGEL 1995 sowie HILL 2015, S. 151–202.

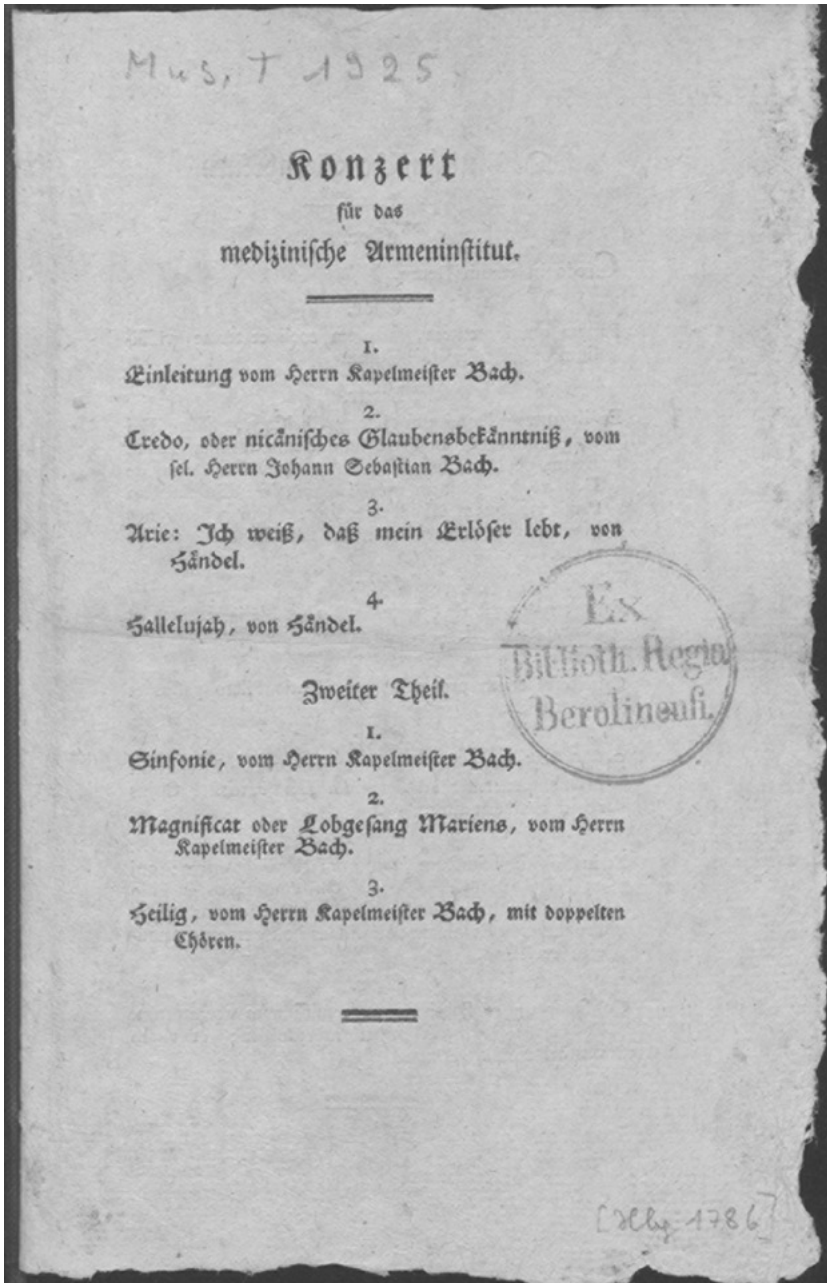


Abbildung 6: Konzertzettel 09.04.1786, D-B Mus. T 1925, mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00003330000000>.

LITURGISCHE MUSIK

Zwei Bearbeitungen J. S. Bachscher Musik durch C. P. E. Bach betreffen, wenn auch auf unterschiedliche Weise, den Bereich liturgischer Musik: Zum einen das einhö-
rige *Heilig* Wq 218 / BR-CPEB E^f 3, dessen zweiter Teil auf dem »Sicut locutus est«
aus J. S. Bachs *Magnificat in D* BWV³ 243.2/11 fußt. Zum anderen das »Credo« aus
der *Messe in h* BWV³ 232.4, dem C. P. E. Bach ein kurzes instrumentales Vorspiel
voranstellte (BR-CPEB E 1).

Das einhö-
rige *Heilig* entstand in den ersten Hamburger Jahren C. P. E. Bachs.
Auf diese Entstehungszeit deutet der Kopist des originalen Stimmensatzes, Anon.
307,³⁰ hin, dessen Kopistentätigkeit für Bach nur bis 1773 nachgewiesen ist. Dem
neukomponierten 15-taktigen Chor »Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr Zeba-
oth« schließt sich die Fuge »Alle Lande sind seiner Ehre voll« an, eine Parodie auf das
»Sicut locutus est« BWV 243/11. C. P. E. Bach transponierte die Vorlage des Vaters
von D-Dur nach C-Dur, komponierte drei Trompeten und eine Paukenstimme neu
hinzu, ergänzte das Instrumentarium um zwei Oboenstimmen, die *colla parte* mit
den zwei Violinstimmen verlaufen und erweiterte die Fuge am Ende um 16 Takte
(statt 53 nun 69 Takte). Er griff nicht revidierend in die eigentliche musikalische
Substanz ein, sondern nahm eine Erweiterung in der Besetzung sowie im Umfang
vor.

Am 9. April 1786 veranstaltete C. P. E. Bach für das medizinische Armenins-
titut in Hamburg ein viel beachtetes und später legendär gewordenes Konzert, in
dem er Kompositionen seines Vaters sowie Georg Friedrich Händels im ersten Teil
eigene Kompositionen im zweiten Teil gegenüberstellte (Abb. 6). Da das Credo aus
der *Messe in h* ohne jegliche instrumentale Einleitung direkt mit dem Vokaleinsatz
beginnt, C. P. E. Bach jedoch das Konzert nicht auf eine solche abrupte Weise star-
ten wollte, stellte er dem Credo eine 28-taktige instrumentale, nur mit Streichern
besetzte langsame Einleitung im Adagiotempo voran, die atmosphärisch, nicht aber
motivisch das nachfolgende Credo vorbereitete. Es ist die erste nachweisliche Auf-
führung dieses Credo überhaupt.

30 Kürzlich fand Moira Hill heraus, dass es sich bei diesem Kopisten höchstwahrscheinlich um
den Bratschisten, Violonisten und Hornisten Georg Lorenz Wanscher (1703–1784) han-
delte, der von 1768 bis 1782 in Bachs Hamburger Instrumentalensemble mitwirkte. HILL
2020, S. 263–265.

CHORÄLE ALLGEMEIN

Bekanntermaßen spielten die Choralsätze eine wichtige Rolle im von J. S. Bach durchgeführten Kompositionsunterricht für dessen Schüler, und somit auch für C. P. E. Bach, der den Vater als einzigen Kompositionslehrer hatte. Der Kompositionsunterricht richtete sich insbesondere zu Beginn, nach dem Erlernen des vierstimmigen Generalbasses, sehr stark am Choralatz aus.³¹

Die Bedeutung, die die Choralsätze des Vaters für C. P. E. Bach bis zum Ende seines Lebens hatten, zeigt sich in den verschiedenen gedruckten Ausgaben, bei denen C. P. E. Bach unmittelbar beteiligt war: Zum einen der 1765 bei Friedrich Wilhelm Birnstiel erschienene Band mit 100 vierstimmigen Chorälen des Vaters, dessen Drucklegung ursprünglich von Friedrich Wilhelm Marpurg begonnen und dann auf Bitten Birnstiels von C. P. E. Bach vollendet wurde.³² Zum anderen die in vier Bänden 1784–1787 bei Breitkopf erschienenen 371 Choralgesänge J. S. Bachs, in deren Drucklegung C. P. E. Bach, nach Kirnbergers Tod 1783, am Ende mit involviert war, was aus der von ihm unterzeichneten Vorrede hervorgeht.³³

Im Fall des Choralsatzes zu »Von Gott will ich nicht lassen« BWV 419 (BWV³ Appendix C, S. 705) liegt, wie Hans-Joachim Schulze dargelegt hat,³⁴ eine doppelte Autorschaft, von Vater und Sohn Bach, vor. Den Schlusschoral »All solche dein Güt wir preisen« der Kantate *Herr Gott, dich loben wir* BWV 16 veränderte C. P. E. Bach, wie einer Abschrift Carl Friedrich Faschs zu entnehmen ist, hinsichtlich ihrer Melo-

31 Siehe den bekannten Bericht von C. P. E. Bach an Johann Nikolaus Forkel vom 13.01.1775: »[...] In der Composition gieng er [J. S. Bach] gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller der trockenen Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen u. andern stehen. Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bäße machen. [...] Das Aussetzen des Generalbaßes u. die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition, *quoad Harmoniam* [...]«. Dok. III, Nr. 803, S. 289.

32 *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach. Erster Theil. Berlin und Leipzig, Gedruckt und zu finden bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, Königl. privil. Buchdrucker, 1765.* Zur Entstehung dieses sowie des zweiten Teils 1769 ohne Beteiligung C. P. E. Bachs, aber von diesem heftig kritisiert siehe zusammengefasst u. a. den Kritischen Bericht zu NBA III/2.2 von Frieder Rempp, Kassel 1996, S. 15–18.

33 Kirnberger hatte C. P. E. Bach bereits 1769 eine Neuausgabe der vierstimmigen Choräle des Vaters vorgeschlagen. Zur komplexen Entstehungsgeschichte dieser Ausgabe siehe zusammenfassend den Kritischen Bericht zu NBA III/2.2, S. 42–44. Zum Zeitpunkt des Todes Kirnbergers 1783 lag das Manuskript bereits bei Breitkopf.

34 SCHULZE 2003, S. 12 f.

die und infolgedessen auch hinsichtlich ihrer Aussetzung,³⁵ weshalb dieser Choralatz, nach dem von Fasch verwendeten Textincipit des Chorals von Paul Eber »Helft mir Gottes Güte preisen«, als BR-CPEB H^f 60 auch in C. P. E. Bachs Vokalwerkeverzeichnis Eingang fand.³⁶

Es mag nicht verwundern, dass C. P. E. Bach für seine erste einen Choral enthaltene geistliche Kantate³⁷ auf einen Choralatz seines Vaters zurückgriff: In seiner ursprünglichen Berliner Version von 1756/57 ließ er die Osterkantate *Gott hat den Herrn auferwecket* Wq 244 / BR-CPEB F 5.1 mit dem Choral »O süßer Herre, Jesus Christ« in einem Satz von J. S. Bachs (»Heut triumphieret Gottes Sohn« BWV 342, BWV³ Appendix C, S. 704) enden. In seiner Hamburger Zeit jedoch verwendete er nur sehr sporadisch Choralätze des Vaters. Neben denjenigen aus der Matthäus-Passion (bzw. aus den Matthäus-Passionen, s. o.) war nach heutigem Stand nur noch der Choralatz »Es woll uns Gott genädig sein« BWV 311 Bestandteil seiner Hamburger Vokalkompositionen.³⁸ Nicht die Choräle seines Vaters, sondern diejenigen seines Vorgängers Georg Philipp Telemann – neben einer stattlichen Anzahl an Homilius-Chorälen – überwiegen zahlenmäßig im Vokalwerk C. P. E. Bachs.³⁹ Allein die Tatsache, dass er überhaupt bei Choralätzen auf fremde Vorlagen zurückgriff, erstaunt, da ihm das Aussetzen eines Chorals ein Leichtes gewesen sein dürfte. Was aber noch in viel stärkerem Maße verblüfft ist das Faktum, dass in etlichen Fällen die Choralätze keinen korrekten vierstimmigen Satz aufweisen, sondern eine Stimme in Oktavparallelen zu einer anderen Stimme verläuft.⁴⁰ »Da [...] das

35 Siehe Faschs Abschrift (Kopftitel *Helft mir Gottes Güte etc. Brandenburg. Melodie J. S. Bach und C. P. E. Bach*) in D-Bsa SA 818, S. 103 Nr. 145. Zu den jeweiligen Anteilen siehe SCHULZE 2003, S. 12.

36 Allein in Faschs Abschrift (D-Bsa SA 818, S. 132 Nr. 149) ist der Choralatz »Befiehl du deine Wege« BWV 272, BWV³ Appendix C, S. 704, C. P. E. Bach zugeschrieben (BR-CPEB H-Inc 2). Unklar ist, ob es ein Versehen von ihm war, diesen Satz in die Sammlung seines Vaters aufzunehmen.

37 Die frühest überlieferte geistliche Kantate *Ich bin vergnügt nach meinem Stande* BR-CPEB F 30 enthält keinen Choral.

38 In den Einführungsmusiken Palm 1769 BR-CPEB F^p 42, Friderici 1775 F^p 52 sowie Lindes 1784 F^p 59.

39 Siehe die Auflistung in ENSSLIN/RIMEK 2010, Anhang 1, S. 158–173. Von mehr als 70 Choralätzen konnten zudem bislang die Vorlagen nicht identifiziert werden. Denkbar, dass davon weitere auf verschollenen bzw. nicht ermittelten Werken Telemanns beruhen.

40 Gerne griff C. P. E. Bach auf Telemanns gedruckten Kantatenjahrgang von 1744 zurück, dessen Choräle dreistimmig gesetzt waren. Die fehlende Stimme ließ Bach in Oktavparallelen zu eine der Oberstimmen verlaufen. In gewisser Weise fühlte er sich durch Telemanns instruktives Vorwort zu diesem Jahrgang zu dieser Umsetzung ermutigt. Siehe den vollständig im Faksimile abgedruckten »Vorbericht« in: *Georg Philipp Telemann. Drucke aus*

gesamte Gottesdienstpublikum in Hamburg die Choralmelodie mitsang, erklangen – bedingt durch die unterschiedliche Lage von Frauen- und Männerstimmen – ohnehin permanent Oktavparallelen. Der kleine Chor (acht bis zehn Chorsänger) dürfte beim Gemeindegesang wohl kaum durchgedrungen sein, so dass diese nach strengen Richtlinien satztechnischen Unvollkommenheiten kaum beachtet worden und wohl seit Telemanns Zeiten gebräuchlich gewesen sein dürften.⁴¹ Hierdurch dürften gewisse Sorglosigkeiten C. P. E. Bachs im Umgang mit einem sauberen vierstimmigen Chorsatz in seiner für den Hamburger Gottesdienst bestimmten figuralen Vokalmusik zu erklären sein.

FAZIT

C. P. E. Bach hatte als Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen jährlich etwa 120 bis 130 reguläre kirchenmusikalische Aufführungen zu leiten. Zusätzliche Kasualien wie Predigereinführungen sowie Beerdigungen der Hamburger Bürgermeister mussten ebenso mit Figuralmusik ausgestattet werden.⁴² Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Telemann griff C. P. E. Bach in erheblichem Maße auf Fremdkompositionen zurück, passte sie den Hamburger Verhältnissen an, führte diese als komplette Komposition auf oder entnahm einzelne Sätze und fügte sie mit Sätzen anderer Werke zu Pasticci zusammen. Bachs stetig wachsende Notenbibliothek war hierfür die unerlässliche Voraussetzung. Neben Kompositionen von Georg Anton Benda, Gottfried August Homilius, Georg Philipp Telemann, Carl Heinrich Graun, Gottfried Heinrich Stölzel, Christoph Förster, seinen beiden Brüdern Wilhelm Friedemann und Johann Christoph Friedrich und anderen erklangen unter seiner Leitung auch Werke seines Vaters. Zahlenmäßig reichen sie nicht an diejenigen Bendas, Homilius' oder Telemanns heran. Unter den bearbeiteten bzw. in Pasticci übernommenen Sätzen scheinen C. P. E. Bach besonders die Chöre und Choräle des Vaters interessiert zu haben, während er Arien in der Regel nicht berücksichtigte bzw. sie austauschte. Anders als etwa bei Werken Bendas oder Homilius', bei denen C. P. E. Bach mitunter sehr stark in die musikalische Substanz eingriff,⁴³ ließ er diese in den

dem Verlag Balthasar Schmid in Nürnberg. Porträt – Deutsch-Französischer Lebenslauf – Vorbericht – Kantate zum 1. Advent, hrsg. von Wolf Hohohm, Oschersleben 1998.

41 ENSSLIN/RIMEK 2010, S. 148.

42 Zu C. P. E. Bachs Aufgabengebiet als Hamburger Musikdirektor siehe überblicksartig ENSSLIN 2010, S. 96–99.

43 Vergleiche hierzu ENSSLIN 2016 sowie ENSSLIN 2017. Überblicksartig zu Bearbeitungen C. P. E. Bachs von fremden Kompositionen siehe ENSSLIN 2014.

Sätzen des Vaters nahezu unberührt. Er passte sie allenfalls den Hamburger Gegebenheiten an. Allein bei manchen Rezitativen lassen sich Eingriffe Bachs auch auf eine veränderte musikalische Ästhetik bzw. Ausdrucksform zurückführen. Kompositionen des Vaters – wie auch diejenigen Telemanns – scheinen in viel stärkerem Maße sakrosankt für C. P. E. Bach gewesen zu sein als diejenigen Bendas, Homilius' und Stölzels.

Das Hamburger Gottesdienstpublikum zur Zeit C. P. E. Bachs dürfte in der Regel nicht erfahren haben, von wem die vom Musikdirektor im Gottesdienst aufgeführte Figuralmusik im Einzelnen oder im Gesamten ursprünglich stammte. Die gedruckten Textbücher für den regulären Gottesdienst verraten hiervon nur in Ausnahmefällen etwas. In der Regel sind sie mit »Text zur Musik« betitelt und geben im Kopftitel Auskunft über den Sonn- beziehungsweise Feiertag, das Jahr und die Kirche, nicht jedoch über den Komponisten. Bei den Textbüchern zu den jährlichen Passionsaufführungen im Rahmen der Gottesdienste während der Fastenzeit enthalten dasjenige zur ersten 1769 sowie dasjenige zur letzten 1789 posthum aufgeführten Matthäus-Passion (unvollständige) Hinweise auf den Autor:

JESU Leiden und Tod nach dem heil. Evangelisten Matthäo, mit einigen Betrachtungen, zur Fastenzeit 1769 in den Hamburgischen Kirchen nach Bachischer Musik abgesungen bzw. Passions=Musik=Text, nach Anleitung des Evangelisten Matthäi; in den Hamburgischen Kirchen 1789 aufzuführen. Verfertigt von Carl Philipp Emanuel Bach, weil. des Musik=Chors Director.⁴⁴

Keine Andeutung jedoch, dass in den beiden Passionen Sätze von J. S. Bach und Homilius vorkommen. Auf den übrigen Textbüchern zu Passionen findet sich allein der Vermerk mit Bach als Leiter der Aufführung (»aufzuführen von«). Bei den Textbüchern zu den Predigereinführungsmusiken⁴⁵ scheinen die Informationen auf den ersten Blick genauer zu sein, da auf den Titelblättern unterschieden wird zwischen »aufgeführt von« und »neu verfertigt und aufgeführt von Carl Philipp Emanuel Bach«. Jedoch sind diese Angaben ungenau und halten der sorgfältigen Prüfung nicht stand. In zahlreichen Fällen enthalten die neu verfertigten Einführungsmusiken zahlreiche Übernahmen aus fremden Kompositionen, obgleich häufig in stark

44 Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach. Librettos I. Passions* (CPEB:CW VIII/3.1), hrsg. von Ulrich Leisinger, Los Altos (CA) 2011, S. 1 bzw. S. 321.

45 Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach. Librettos II. Installation Cantatas* (CPEB:CW VIII/3.2), hrsg. von Ulrich Leisinger, Los Altos (CA) 2013.

bearbeiteter Form. »Neu verfertigt« könnte auch mit »neu zusammengestellt« beschrieben werden, womit das Wort »Komposition« eine wörtliche Übersetzung erführe.

Wenn auch das Gottesdienstpublikum bisweilen Hinweise auf die Autorschaft C. P. E. Bachs erhielt, so wurden die Autoren von Fremdkompositionen nie genannt. Vielleicht ist darin, dass zumeist der Komponist in der Regel ungenannt blieb, auch ein Zeichen zu sehen, dass explizit die Musik zur Ehre Gottes im Vordergrund stand und nicht der jeweilige Autor. Zudem mag es nicht entscheidend gewesen sein, von wem die Musik stammte, sondern ob sie für den jeweiligen Anlass geeignet war.

Insofern konnte den Hamburger Gottesdienstbesuchern nicht bewusst gewesen sein, dass auch zuweilen Musik des alten Bachs in ihrem Gottesdienst erklang. Nur bei Konzerten wie demjenigen 1786 mit der Aufführung des Credos aus der *Messe in h* erfuhren die Konzertbesucher konkret den Namen des Komponisten. Dieses Konzertereignis war der einzige bewusste Kontakt des Hamburger Publikums mit der geistlichen Vokalmusik J. S. Bachs.

Das bleibende Verdienst C. P. E. Bachs für die Nachwelt im Umgang mit dem Werk seines Vaters war jedoch die Bewahrung großer Teile dessen musikalischen Nachlasses in seiner Notenbibliothek. Zudem trug C. P. E. Bach Sorge, soweit es ihm möglich war, die Lücken im vorhandenen Œuvre seines Vaters zu schließen, auch wenn er resigniert 1774 in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel eingestehen musste: »Es ist ärgerl[ich], daß die Sachen vom seel[igen] Vater so herumflattern, ich bin zu alt u. zu sehr beschäftigt, um sie zusam[m]en zu treiben.«⁴⁶ Dennoch – verbunden mit dem nachfolgenden Glück, dass weite Teile dieses Bachschen Erbes direkt oder indirekt über den Musiksammler Georg Poelchau sowie die Sing-Akademie zu Berlin Mitte des 19. Jahrhunderts an die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) gelangte –, haben wir es vor allen Dingen C. P. E. Bachs sorgsamer Aufbewahrung dieses Familien-erbes zu verdanken, dass große Teile des nur handschriftlich überlieferten Bestandes von J. S. Bach, aber auch des Alt-Bachischen Archivs, bis heute erhalten geblieben sind. Ohne ihn wären die Verluste von J. S. Bachs Œuvre bedeutend größer.

46 Carl Philipp Emanuel Bach. *Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe* Bd. 1, hrsg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994, Dok. 183 S. 432, Brief vom 26.08.1774.

LITERATUR

- ENSSLIN 2010:** Wolfram Enßlin: Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Kantatenschaffen (1768–1788), in: *Kantate. Ältere geistliche Musik. Schauspielmusik* (Handbuch der musikalischen Gattungen 17/2), hrsg. von Siegfried Mauser und Elisabeth Schmierer, Laaber 2010, S. 95–112.
- ENSSLIN 2014:** Wolfram Enßlin: Retrospektive und Progression bei Carl Philipp Emanuel Bach. Untersuchungen zu den Bearbeitungsformen fremder Kompositionen in seinem Vokalwerk, in: *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik. XXXVII. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 7. bis 9. Mai 2009* (Michaelsteiner Konferenzberichte 78), hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg 2014, S. 225–272.
- ENSSLIN 2016:** Wolfram Enßlin: »Bendas Geist aus Bachs Händen«. Zur Bedeutung Georg Anton Bendas für das geistliche Vokalschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs, in: *Carl Philipp Emanuel Bach im Spannungsfeld zwischen Tradition und Aufbruch. Beiträge der interdisziplinären Tagung anlässlich des 300. Geburtstages von Carl Philipp Emanuel Bach vom 6. bis 8. März 2014 in Leipzig* (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 12), hrsg. von Christine Blanken und Wolfram Enßlin, Hildesheim 2016, S. 95–133.
- ENSSLIN 2017:** Wolfram Enßlin: Gottfried August Homilius im Gewande von Carl Philipp Emanuel Bach, in: »ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist« – *Annäherungen an Gottfried August Homilius* (Forum Mitteldeutsche Barockmusik 7), hrsg. von Gerhard Poppe und Uwe Wolf, Beeskow 2017, S. 157–184.
- ENSSLIN/RIMEK 2010:** Wolfram Enßlin und Tobias Rimek: Der Choral bei Carl Philipp Emanuel Bach und das Problem der Zuschreibung, in: »*Er ist der Vater, wir sind die Bub'n.*« *Essays in Honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Paul Corneilson und Peter Wollny, Ann Arbor 2010, S. 130–185.
- HILL 2015:** Moira L. Hill: *Carl Philipp Emanuel Bach's Passion Settings: Context, Content, and Impact*, Diss. Yale 2015.
- HILL 2020:** Moira L. Hill: Neuerkenntnisse zu zwei Hamburger Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs, in: *Bach-Jahrbuch* 106 (2020), S. 261–272.
- LEISINGER 2008:** Ulrich Leisinger: Introduction, in: *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works* (CPEB:CW IV/4.1), Los Altos 2008, S. xi–xviii.
- NAGEL 1995:** Annette Nagel: *Studien zur Passionskantate von Carl Philipp Emanuel Bach* (Europäische Hochschulschriften 36/146), Frankfurt am Main 1995.
- NEUBACHER 2009:** Jürgen Neubacher: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchen-*

musik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken, Hildesheim 2009.

- SANDERS 2001A:** Reginald L. Sanders: Carl Philipp Emanuel Bach und die Musik im Gottesdienst der Hamburger Hauptkirchen, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium »Carl Philipp Emanuel Bach. Musik zwischen West und Ost« (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt an der Oder 2001, S. 104–121.
- SANDERS 2001B:** Reginald L. Sanders: *Carl Philipp Emanuel Bach and liturgical music at the Hamburg principal churches from 1768 to 1788*, Diss. Yale Univ. 2001.
- SCHULZE 2003:** Hans-Joachim Schulze: »Vierstimmige Chorale, aus den Kirchen Stücken des Herrn J. S. Bachs zusammen getragen«. Eine Handschrift Carl Friedrich Faschs in der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2003*, hrsg. von Günther Wagner, S. 9–30.
- WIERMANN 2000:** Barbara Wiermann: *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)* (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 4), Hildesheim 2000.
- WIERMANN 2001:** Barbara Wiermann: Carl Philipp Emanuel Bachs Gottesdienstmusiken, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium »Carl Philipp Emanuel Bach. Musik zwischen West und Ost« (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt an der Oder 2001, S. 85–103.
- WOLLNY 2010:** Peter Wollny: Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren, in: *Bach-Jahrbuch 96* (2010), S. 138–143.

NOTENBEISPIEL 1B: C. P. E. BACH, *MATTHÄUS-PASSION* 1769 BR-CPEB
D^P 4.1, BEGINN VON SATZ 3

3. Evangelist

Da kam Je - sus mit ih - nen zu ei - nem Ho - fe, der hieß Geth - se - ma - ne, und sprach zu sei - nen Jün - gern:

6

5 Jesus *adagio*

Set - zet euch hier, bis dass ich dort - hin ge - he und be - - - tel

2 6 6^b 4^b 5^b 4^b 3

8 Evangelist

Und nahm zu sich Pe - trum und die zwe - en Söh - ne Ze - be - dä - i und fing an zu trau - ern und zu

7^b 5^b 3^b 4^b 3^b

11 Jesus *adagio*

za - gen. Da sprach Je - sus zu ih - nen: Mei - ne See - le ist be - trübt... bis an den

4 6^b 6 7^b 5^b

14 Evangelist *f* *adagio*

Tod... Blei - bet hier und wa - chet mit mir! Und ging hin ein we - nig, fiel

6^b 5^b 3^b 6 6^b 7^b

17 Jesus *adagio*

nie - der auf sein An - ge - sicht und be - te - te und sprach: Mein Va - ter, ist's mö - glich, so

5 6^b 6^b 6^b

20

ge - he die - ser Kelch von mir. Doch nicht... wie ich will, son - dern wie du willst.

7^b 6^b 6 7 4

NOTENBEISPIEL 2A: J. S. BACH, MATTHÄUS-PASSION BWV³ 244.2,
 BEGINN VON SATZ 58B, NACH NBA II/5, S. 232F.

58^b Chori
 28

Chorus I

Flauto traverso I,II
 Oboe I
 Oboe II
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Continuo Organo

Chorus II

Flauto traverso I,II
 Oboe I
 Oboe II
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Continuo Organo

Der du den Tem-pel Got-tes zer-
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-
 Der du den
 Der du den
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-
 Der du den
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau-est
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau-est
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau-est
 Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau-est

30

I

brichst und bau - - - est ihn in drei-en Ta-gen, hilf - - -
 brichst und bau - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
 brichst und bau - est, bau - - est ihn in drei-en Ta-gen,
 Tem - pel Got - tes zerbrichst und bau - - - est ihn in drei-en Ta - gen,

II

ihn in drei - en Ta - gen, hilf - - - dir sel-ber! Bist - - -
 ihn in drei - en Ta - gen, hilf dir sel-ber! Bist du Got-tes - - -
 ihm in drei - en Ta - gen, hilf dir - - -
 - est ihn in drei - en Ta - gen,

NOTENBEISPIEL 2B: C. P. E. BACH, MATTHÄUS-PASSION 1769
BR-CPEB D^P 4.1, BEGINN VON SATZ 25B/31B,
NACH CPEB:CW IV/4.1, S. 134

31b. Chor
41 Allegro moderato

Fl. I II
Vn I
Vn II
Va
S
A
T
B
B.c.

Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst und bau - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
Der du den Tem - pel Got - tes zer-brichst und bau - - - est ihn in drei-en

44

helf dir sel-ber! Bist du Got-tes Sohn, bist du
helf dir sel-ber! Bist du Got-tes Sohn, hilf dir sel-
helf dir sel-ber! Bist du Got-tes
Ta - gen, hilf dir

SYNOPSIS J. S. BACH *MATTHÄUS-PASSION* BWV³ 244.2 UND C. P. E.
BACH *MATTHÄUS-PASSION* 1769 BR-F^P 4.1

JSB	CPEB ⁴⁸
1.–17.	—
	1. Choral: Christus, der uns selig macht (BWV ³ 245.2/15)
	2. Chor: Fürwahr, er trug (BR-CPEB E 4.1/4)
18. Rez.: Da kam Jesus	3. Rez.: Da kam Jesus
19. Acc.: O Schmerz	
20. Aria c. C.: Ich will bei meinem Jesum wachen	
21. Rez. Und ging hin	
22. Acc. Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder	
23. Aria: Gerne will ich mich bequemen	
24. Rez.: Und er kam zu seinen Jüngern	
25. Choral: Was mein Gott will	
	4. Choral: Was mein Gott will (BWV ³ 244.2/25)
26. Rez.: Und er kam und fand sie	5a. [5.] Rez.: Und er kam und fand sie
	5b. [6.] Acc: Den Menschenfreund
	5c. [7.] Rez.: Und alsobald trat er zu Jesu
	6. [8.] Arie: Wie ruhig bleibt dein Angesicht
27a. Aria c. C.: So ist mein Jesus gefangen	7a. [9.] Rez.: Da traten sie hinzu
27b. Coro: Sind Blitze, sind Donner	
28. Rez.: Und siehe, einer aus denen	7b. [10.] Arioso: Du, dem sich Engel neigen
	7c. [11.] Rez.: Zu der Stunde sprach Jesus
29. Chor/Choral: O Mensch beweine dein Sünde (Ende erster Teil)	8. [12.] Choral: Ich will hier bei dir stehen (BWV 153/5)
30. Aria c. C.: Ach, nun ist mein Jesus hin	

48 Nummerierung nach Werkverzeichnis, in eckigen Klammern Nummern der Gesamtausgabe.

31. Rez.: Die aber Jesum gegriffen hatten	9a. [13.] Rez.: Die aber Jesum gegriffen hatten
	9b. [14.] Arioso: O Petrus, folge nicht
32. Choral: Mir hat die Welt trüglich gericht'	9c. [15a.] Rez.: Petrus folgete ihm nach
36a. Rez. Und der Hohepriester antwortete	
36b. Turba: Er ist des Todes schuldig	9f. [15d.] Turba: Er ist des Todes schuldig
36c. Rez.: Da speieten sie aus	9g. [15e.] Rez.: Da speieten sie aus
36d. Turba: Weissage uns	9h. [15f.] Turba: Weissage uns (HoWV I.10/24b)
37. Choral: Wer hat dich so geschlagen	10. [16.] Choral: Wer hat dich so geschlagen (BWV ³ 244.2/37)
38a. Rez.: Petrus aber saß draußen	11a. [17a.] Rez.: Petrus aber saß draußen
38b. Turba: Wahrlich, du bist auch einer	11b. [17b.] Turba: Wahrlich, du bist auch einer (BWV ³ 244.2/38b)
38c. Rez.: Da hub er an	11c. [17c.] Rez.: Da hub er an
39. Aria: Erbarme dich	12. [18.]Arie: Wende dich zu meinem Schmerze
40. Choral: Bin ich gleich von dir gewichen	
41a. Rez.: Des morgens aber	13a. [19a.] Rez.: Des morgens aber
41b. Turba: Was gehet uns das an	13b. [19b.] Turba: Was gehet uns das an
41c. Rez.: Und er warf Silberlinge [mit Hohepriester: Es taugt nicht]	13c. [19c.] Rez.: Und er war Silberlinge
	14. [20.] Arie: Verstockte Sünder
	15. [21.] Choral: Groß, groß über alle Götter (BWV 39/7)
	16a. Rez. [22a.]: Aber die Hohenpriester
	16b. [22b.] Hohepriester: Es taugt nicht (BWV ³ 244.2/41c)
42. Aria: Gebt mir meinen Jesum wieder	
43. Rez.: Sie hielten aber einen Rat	16c [22c.]. Rez.: Sie hielten aber einen Rat
44. Choral: Befehl du deine Wege	17. [23.] Arie: Donnre nur ein Wort
45a. Rez.: Auf das Fest aber [Turba: Barrabam]	18a. [24a.] Rez.: Auf das Fest aber
	18b. [24b.]: Turba: Barrabam (- BWV ³ 244.2/45a)
	18c. [24c.] Rez.: Pilatus sprach zu ihnen
45b. Turba: Lass ihn kreuzigen	18d. [24d.] Turba: Lass ihn kreuzigen (BWV ³ 244.2/45b)
46. Choral: Wie wunderbarlich	

47. Rez.: Der Landpfleger sagte	18e. [24e.] Rez.: Der Landpfleger sagte
48. Acc.: Er hat uns allen wohlgetan	19. [25.] Choral: Was ist doch wohl die Ursach (BWV ³ 244.2/3)
49. Aria: Aus Liebe	
50a. Rez.: Sie schrieen aber noch mehr	20a. [26a.] Rez.: Sie schrieen aber noch mehr
50b. Turba: Lass ihn kreuzigen	20b. [26b.] Turba: Lass ihn kreuzigen (BWV ³ 244.2/50b)
50c. Rez.: Da aber Pilatus sahe	20c. [26c.] Rez.: Da aber Pilatus sahe
50d. Turba: Sein Blut komme über uns	20d. [26d.] Turba: Sein Blut komme über uns (BWV ³ 244.2/50d)
50e. Rez.: Da gab er Barrabam los	20e. [26e.] Rez.: Da gab er Barrabam los
51. Acc.: Erbarm es Gott	21a. [27a.] Acc.: Wie tobt das wilde Volk
52. Aria: Können Tränen meiner Wangen	21b. [27b.] Arioso: Welch Beispiel
	22. [28.] Duetto: Muster der Geduld
53a. Rez.: Da nahmen die Kriegsknechte	23a. [29a.] Rez.: Da nahmen die Kriegsknechte
53b. Turba: Gegrüßet seist du	23b. [29b.] Turba: Gegrüßet seist du
53c. Rez.: Und speieten ihn an	23c. [29c.] Rez.: Und speieten ihn an
54. Choral: O Haupt voll Blut und Wunden	24. [30.] Choral: O Haupt voll Blut und Wunden (BWV ³ 244.2/54)
55. Rez.: Und da sie ihn verspottet hatten	25a. [31a.] Rez.: Und da sie ihn verspottet hatten
56. Acc.: Ja! freilich will in uns	
57. Aria: Komm, süßes Kreuz	
58a. Rez.: Und da sie an die Stätte	
58b. Turba: Der du den Tempel Gottes	25b. [31b.] Turba: Der du den Tempel Gottes (~BWV ³ 244.2/58b)
58c. Rez.: Desgleichen auch die Hohenpriester	25c. [31c.] Rez.: Desgleichen auch die Hohenpriester
58d. Turba: Andern hat er geholfen	25d. [31d.] Turba: Andern hat er geholfen (~BWV ³ 244.2/58d)

58e. Rez.: Desgleichen schmäheten ihn	25e. [31e.] Rez.: Desgleichen schmäheten ihn
59. Acc. Ach Golgatha	
60. Aria c. C.: Sehet, Jesus hat die Hand	
61a. Rez.: Und von der sechsten Stunde an	25f. [32.] Acc. Von Gott verlassen
	26a. [33a.] Arie: Der Menschen Missetat
	26b. [33b.] Chor: Dann strahlet Licht
	26c. [33c.] Arie: Wie froh wird mir ⁴⁹
	27a. [34a.] Rez.: Etliche aber, die da stunden
61b. Turba: Der rufet den Elias	27b. [34b.] Turba: Der rufet den Elias (BWV ³ 244.2/61b)
61c. Rez.: Und bald lief einer unter ihnen	27c. [34c.] Rez.: Und bald lief einer unter ihnen
61d. Turba: Halt, halt, lass sehen	27d. [34d.] Turba: Halt, halt, lass sehen (BWV ³ 244.2/61d)
61e. Rez.: Aber Jesus schrie abermal	27e. [34e.] Rez.: Aber Jesus schrie abermal
62. Choral: Wenn ich einmal soll scheiden	27f. [34f.] Acc.: Er verschied
	28a. [35a.] Acc.: Die Allmacht feiert den Tod
	28b. [35b.] Arioso: Mein tiefgebeugtes Herz
	29. [36.] Chor/Choral: Christe du Lamm Gottes (BWV ³ 245.2/40)
63.–68.	—

49 In der Partitur sowie in einigen Stimmen steht im Anschluss an die Arie der Choral »O Jesu, hilf, zur selben Zeit«, dessen Satz BWV 248.2/59 entspricht. Er wurde 1769 nicht musiziert (Angabe in Partitur: »bleibt weg«).

BACHS CONCERTI FÜR CEMBALO. BESTAND, FASSUNGEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND LEIPZIGER ÜBERLIEFERUNG IM 18. JAHRHUNDERT

CHRISTINE BLANKEN

Der Quellenbestand zu Johann Sebastian Bachs Concerti für Soloinstrument(e) und Orchester zeigt – was Quellen des 18. Jahrhunderts anbelangt – seit 50 Jahren wenige Zuwächse. Dies fällt gerade im Vergleich mit anderen Gattungen auf, besonders der Tastenmusik, wo seit der Drucklegung der Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* mit ihrer akribischen Dokumentation der Quellen eine erstaunliche Zunahme an älteren Quellen zu verzeichnen ist.¹ Und trotzdem gibt es gerade bei den Concerti immer wieder neue Studien, die gesicherte oder vermeintliche Frühfassungen behaupten, und es erscheinen dementsprechend auch immer neue Editionen mit Concerti Bachs in neuen Besetzungen.

Unter den wenigen Quellenzuwächsen in den letzten etwa 50 Jahren sind die Bestände der Sing-Akademie, zum Beispiel zum *Konzert für Violine in a* BWV 1041 und dem *Brandenburgischen Konzert* Nr. 4 BWV 1049, eine Ausnahme.² Sie dokumentieren letztlich, dass in Berlin auch nach Bachs Tod weiterhin einige Orchesterwerke im Umlauf waren. Da die Musikalien der Sing-Akademie bereits aus früheren Sammlungen stammen, die erst nach und nach als Repertoiresammlungen zum Beispiel aufgrund von Schreiberidentifizierungen näher bestimmt werden können, gibt es weiterhin großes Forschungspotenzial. Beim Versuch, auch für andere Orte Aussagen über das Repertoire von Collegia musica oder Musikgesellschaften zu machen, bewegt man sich auf weitaus dünnerem Eis.³

1 Quellenzuwächse werden in www.bach-digital.de möglichst zeitnah dokumentiert, sobald die Quellen durch Forschung oder Katalogisierung bekannt sind.

2 Dazu zählen die Stimmenabschrift des Berliner Kopisten Friedrich August Klügling von BWV 1041 (D-Bsa SA 2639; Provenienz J. F. »Hering: 1760«) und die etwa zur selben Zeit entstandene Partiturabschrift von Johann Gottfried Siebe, Kopist am Berliner Hof, von BWV 1049/3 (D-Bsa SA 2799, Faszikel 11).

3 Hier helfen virtuelle Metadaten-Sammlungen wie RISM opac oder Bach digital, die differenzierte Recherchemöglichkeiten eröffnen, welche auch die Identifizierungen von Schreibern oder Provenienzen betreffen. Sie ermöglichen leichter als früher eine wenigstens teilweise Rekonstruktion einstmals vorhandener Sammlungen, so z. B. Carl Philipp Emanuel Bachs Frankfurter Aufführungsmaterialien für sein dortiges Collegium musicum, mit welchem er die *Konzerte in d* BWV 1043 und BWV³ 1052.1 sowie das *Brandenburgische Konzert* Nr. 5 BWV³ 1050.2 musizierte, WOLLNY 1996.

Gerade solche Recherchen verdeutlichen aber, dass es sich oft nur noch um eine Trümmerüberlieferung handelt, deren große Lücken kaum tragfähige Behauptungen über ein Repertoire zulassen. Solange also keine systematischen Studien über den Abschriftenhandel existieren, die gerade auch Recherchen zur Herkunft dieser Quellen beinhalten, werden einzelne Identifizierungen immer nur Stichpunkte zur Überlieferung beitragen können. Es wäre eine Erleichterung, wenn etwa die Quellen von Musikalienhändlern wie Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, Christian Ulrich Ringmacher in Berlin oder Johann Christoph Westphal in Hamburg – alle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts »on demand« im Handel von Musikalienabschriften tätig⁴ – systematisch identifizierbar vorlägen; eine Datenbank-gestützte Provenienzforschung, vernetzt mit dem Internationalen Quellenlexikon der Musik (RISM <https://rism.info>) und Bach digital (www.bach-digital.de), könnte für weitere regionale und überregionale Repertoirestudien ein idealer Ausgangspunkt sein.

Die notwendige, breiter aufgestellte Repertoireforschung zum Concerto, einer der wichtigsten Gattungen der im 18. Jahrhundert immer stärker werdenden bürgerlichen Musikpraxis, steht indes noch am Anfang. Bei kaum einem Komponisten wird dies wohl mehr bedauert als bei Bach, kann man doch an keiner Station seines Wirkens auch nur ansatzweise eruieren, was die Bachschen Ensembles musizierten; welchen Umfang sein Œuvre im Vergleich zum sonstigen Repertoire hatte, oder überhaupt nur, wann, wo und für wen Bach welches Concerto komponierte.

WERKBESTAND

Der Werkbestand beziehungsweise die darauf bezogene jüngere Forschungsliteratur wurden im Zuge der Vorbereitungen des neuen Bach-Werke-Verzeichnisses (BWV³) erneut einer kritischen Prüfung unterzogen. Bezeichnend ist der variable Umgang mit den Besetzungen der Solostimmen. Hier hat sich durch verschiedene Analysemethoden und Überlieferungsarten herausgestellt, dass der Bestand von insgesamt

4 Breitkopf, div. »Verzeichniße« (ohne Incipits) ab 1761, z. B. Exemplare in D-B Mus. Ab 1772; und »Cataloghi« (mit Incipits) ab 1762 (s. u. Abschnitt 4 und 5), z. B. Exemplare in D-Mbs 4 Mus. th. 1810 4-1 bis 4-3 (sämtlich mit Digitalisat); Christian Ulrich Ringmacher: *Catalogo de' Soli, Duetii, Trii, Quadri, Quintetti, Partite, de' Concerti e delle Sinfonie [...]*, Berlin 1773 (Faksimile Leipzig 1987); Johann Christoph Westphal: ab 1770–1783 (Titel des ersten Katalogs: *Verzeichniß von Musicalien so bey Johann Christoph Westphal und Compagnie in Hamburg [...] zu haben sind*, Hamburg 1770).

24 überlieferten Concerti diverse Querbezüge aufweist. Sie sind durch direkte Quellenüberlieferung in verschieden besetzten Fassungen dokumentiert und darüber hinaus in vielen Fällen indirekt zu erschließen. Trotz einer beeindruckenden Fülle an Hypothesen zu weiteren ursprünglichen Besetzungen und Fassungen, lassen sich viele dieser Vermutungen letztlich weder verifizieren noch in eine aufführbare Fassung bringen, deren Notentext auch nur annähernd als gesichert zu betrachten ist. Schauen wir uns die Quellenüberlieferung (Tabelle 1) an, die sich seit der Edition der Concerti im Jahre 1869 durch Wilhelm Rust kaum geändert hat. Rust setzte sich noch mit der Frage auseinander, ob die späteren Bearbeitungen für Cembalo den letzten Willen des Komponisten zeigen oder ob die jeweils frühere Besetzung die Hauptfassung sei:

Und in der That! Tritt man überhaupt sämmtlichen sieben Concerten mit dieser Frage gegenüber, so will es fast scheinen, als hätten nur die Concerte in D moll [BWV 1052] und F dur [BWV 1057] jenen Grad von Fertigkeit erlangt, dass die Sprache der Clavierübertragung den Verlust der Originalsprache nicht allzu sehr empfinden lässt.⁵

Obwohl Rust die Qualität der Bearbeitung zu Cembalokonzerten sehr hoch einschätzte, war es ihm auch wichtig zu betonen, welchen Quellenwert die Lesarten ante correcturam (d. h. all jene Stellen, welche ursprüngliche Lesarten zeigen, die aus einem älteren Werkzusammenhang übernommen wurden) in der autographen Partitur der Concerti für Cembalo haben:

Der unvergleichlichen, eminenten Meisterschaft der Bearbeitung kann dieser Umstand allerdings nichts weniger als Abbruch thun. Im Gegentheile! Wollte man dem Laien die hohe Kunst begreiflich machen, die hier Bach im Reiche der Töne erschaffen, würden leider andere Künste oder Wissenschaften für den vorliegenden Fall keinen treffenden Vergleich bieten. Das ältere Werk ist nämlich etwas ganz Anderes, als etwa: Skizze, Entwurf, Thema, Skizlett, Modell, Carton, Embryo, und wie die technischen Ausdrücke sonst heißen mögen. Schon in erster Gestalt zeigt es sich als fertiger Ausdruck eines fertigen Ich-Selbst, mit lebensfähigem Organismus, mit ausgeprägtem Charakter. Das Alles ist geblieben. Die Umwandlung liess, gleichwie im theologischen Sinne, Wiedergeburt oder Wiedererstehung in einer Weise offenbar

5 RUST 1869, S. XIV.

werden, dass wir das ehemalige Ich unverletzt wiedererkennen, jedoch in Vollendung und Verklärung. Neuer Geist, neue Sinne und Organe wurden ihm zugeführt und gestalteten die Erscheinung zu höchster Vollkommenheit. Soviel über den Ursprung der Clavierconcerte.⁶

Philipp Spitta bewertete den Prozess der verschiedenen Umarbeitungen im Kontext der italienischen Concertoform, der Aufführungssituation und dem Primat der solistischen Klaviermusik pragmatisch:

Wären wir im Stande die chronologische Folge der Clavierconcerte genau zu bestimmen, so würden sich auch deutlicher die einzelnen Stationen des Weges erkennen lassen, auf welchem Bach der immer höheren Entwicklung dieser Form nachging. Zur Erreichung dessen, was in dem Cdur-Concert für zwei Claviere [BWV 1061], den beiden Concerten für drei Claviere [BWV 1063, 1064] und dem sogenannten Italiänischen Concerte [BWV 971] geschrieben vollendet vorliegt, haben verschiedene äußere und innere Impulse zusammen geholfen. Daß Bach die dreiclavierigen Concerte geschrieben habe, um sie mit seinen ältesten Söhnen zusammen auszuführen, ist eine glaubwürdige Tradition. Dies war ein Anstoß von Außen, der seiner Neigung, das Concert immer mehr zur bloßen Claviercomposition zu machen, entsprach.⁷

Welche differenzierte Methodik sich bei den Fassungen der Concerti in der Bach-Forschung erfolgreich etabliert hat, sei im folgenden Kapitel kurz dokumentiert. Es folgt eine kritische Auseinandersetzung mit weiteren hypothetischen, nicht denselben wissenschaftlichen Kriterien standhaltenden Fassungen. Schließlich werden aktuelle Forschungen zum Repertoire von Leipziger Konzertvereinigungen des 18. Jahrhunderts vorgestellt.⁸

6 Ebd., S. XV.

7 SPITTA 1916, Bd. 2, S. 624.

8 Über diese hat die Verfasserin anlässlich der Jubiläumstagung zum 300. Jahrestag der Gründung des Musikverlags Breitkopf & Härtel in Leipzig im Dezember 2019 referiert. Eine weitergehende Auseinandersetzung mit Auktions- sowie Quellenkatalogen von Musikalienhändlern und deren Bedeutung für das Leipziger Konzertleben im 18. Jahrhundert befindet sich in Vorbereitung.

METHODEN EINER WISSENSCHAFTLICH FUNDIERTEN REKONSTRUKTION EINER VERSCHOLLENEN FASSUNG

Für etliche Werke existieren mehrere Besetzungsfassungen (oder Aufführungsfassungen), wie aus Originalquellen oder frühen Abschriften zweifelsfrei hervorgeht:

BWV 1041 (in a, Violine)	→ BWV 1058 (in g, Cembalo)
BWV 1042 (in E, Violine)	→ BWV 1054 (in D, Cembalo)
BWV 1049 (in G, Violine und 2 »Fiauti d'echo«)	→ BWV 1057 (in F, Cembalo)
BWV 1043 (in d, 2 Violinen)	→ BWV 1062 (in c, 2 Cembali)
BWV ³ 1061.1 (in C, 2 Cembali solo)	→ BWV ³ 1061.2 (in C, 2 Cembali + Streicher)

Tabelle 1: Überlieferungsart A: Beide Fassungen sind durch Originalquellen belegt.

Diese zweimal fünf Concerti stimmen in ihrer musikalischen Substanz in allen Sätzen überein, wobei Bach bei Änderungen der Soloinstrumente auch Anpassungen an die Idiomatik des neuen Instruments vorgenommen hat. Carl Friedrich Zelter scheint der erste gewesen zu sein, der dies bemerkte:

Seine Violinkonzerte sind hier [in Forkels Bach-Biographie] nicht genannt. Aus einigen hat er nachher Flügelkonzerte gemacht; wenigstens scheinen sie gleich anfangs für die Violine gemacht zu seyn. Sie sind voll Geist, Empfindung, Erfindung und Gefälligkeit.⁹

Der Fassungsvergleich der zweimal fünf Concerti lässt Rückschlüsse auf Bachs übliche Bearbeitungstechnik zu. Sie scheint sich damit auch standardmäßig erschließen zu lassen. In dieser Weise sind sie als Vergleichsmaterial für Fälle heranzuziehen, bei denen die Vorlage verschollen ist, aber gleichwohl angenommen werden kann. Würde man zu diesem Zweck ein Computerprogramm entwerfen wollen, dann wären die Quellen aus Überlieferungsgruppe A das entscheidende Trainingsprogramm für einen zu berechnenden Algorithmus.

9 Handschriftliche Bemerkungen in Zelters Handexemplar des Drucks; zitiert nach Dok. VII, S. 183.

Bei den folgenden dreimal vier Concerti/Concertosätzen ist überdies noch eine weitere Besetzungsfassung überliefert:

BWV ³ 1052.1 (in d, Cembalo)	BWV 146/1+2 + 188/1 (in d, Orgel)	→ BWV ³ 1052.2 (in d, Cembalo)
[Unbekannte Ausgangsfassung]	BWV 169/1+5 + 49/1 (in D u. E, Orgel)	→ BWV 1053 (in E, Cembalo)
[Unbekannte Ausgangsfassung]	BWV 156/1 (in F, Orgel)	→ BWV 1056/2 (in As Cembalo)
[Unbekannte Ausgangsfassung]	BWV 35/1+5 (in d, Orgel)	→ Fragment BWV 1059 (in d, Cembalo)

Tabelle 2: Überlieferungsart B: Alle durch Originalquellen belegten Fassungen sind zusätzlich durch Kantatensätze belegt.

Diese Werke sind in Originalquellen überliefert (Tabelle 1). Die beiden Überlieferungsarten A und B haben seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder, und in den letzten Jahrzehnten vermehrt, zu Recherchen und zu Ausgaben weiterer »Rekonstruktionen«, »Urfassungen«, »Bearbeitungen« und »Rückübertragungen« – so die Bezeichnungen in den Editionen – Anlass gegeben. Insbesondere die autographe Partitur der sieben Solokonzerte für Cembalo BWV 1052–1058 (+ Fragment BWV 1059) – auf deren Bezüge zu verschollenen Frühfassungen bereits Rust eingeht, ohne sie aber zu edieren – bietet dazu ein ideales Ausgangsmaterial, da hier in Teilen eine Kompositions- bzw. Bearbeitungspartitur Bachs vorliegt.¹⁰ Wie Wilfried Fischer im Kritischen Bericht NBA VII/7 methodisch sauber dargelegt hat, sind in dieser autographen Sammelhandschrift mindestens zu drei Concerti Lesarten ante correcturam in der Solostimme erkennbar – und edierbar; neben BWV 1052 (Solobesetzung wie Vorlage, s. o.) sind dies die folgenden zwei für andere Besetzungen:

BWV ² 1055R (in A, Oboe d'amore)	BWV 1055 (in A, Cembalo)
BWV ² 1056R (in g, Violine)	BWV 1056 (in f, Cembalo)

Tabelle 3: Überlieferungsart C: in den Originalquellen der späteren Fassung sind in der Solostimme Lesarten ante correcturam erkennbar.

Von Details abgesehen wurde Fischers Methode, die er in seiner Dissertation vorgestellt hatte, nie angezweifelt. Ihr gingen freilich Studien voraus: Hatten Rust und

¹⁰ D-B Mus.ms. Bach P 234.

Spitta die Bearbeitungspraxis Bachs bei den Concerti erstmals beschrieben,¹¹ wurde diese dann 1957 durch Ulrich Siegele systematisch untersucht. Seine an der Universität Tübingen eingereichte Dissertation (bzw. die gedruckte Fassung von 1975) kann als Meilenstein für weitere Forschungen gelten.¹² Auf ihr fußte dann die Dissertation von Fischer,¹³ welche wiederum die Grundlage für dessen NBA-Band VII/7 bildete. Nach dem von Siegele beschriebenen Verfahren rekonstruierte Fischer auch BWV 1060 und 1064 als Concerti für drei Violinen, obwohl diese Werke nur als Abschriften des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola aus dessen Leipziger Zeit vorliegen:

BWV ² 1060R (in c, Oboe/Violine)	BWV 1060 (in c, 2 Cembali)
BWV ² 1064R (in D, 3 Violinen)	BWV 1064 (in C, 3 Cembali)

Tabelle 4: Überlieferungsart D: Ohne Belege durch Originalquellen.

Diese Editionen fußen nicht mehr direkt auf den überlieferten Quellen, sondern auf indirekten Rückschlüssen (auf andere Besetzungen und/oder abweichende Tonarten) aus den Überlieferungsarten A–C, so dass Beobachtungen, die hier gemacht wurden, auch für nur in Sekundärquellen überlieferte Concerti (und andere Instrumentalgattungen) angewendet werden konnten:

- Transpositionsversehen, die von den Schreibern der Quellen kritiklos übernommen wurden
- umgebrochene Skalen, Oktavtranspositionen, die auf den abweichenden Ambitus eines anderen Instruments schließen lassen
- Figurationsänderungen, die Anpassungen an bestimmte Instrumente erfordern (auch Hinzufügen einer Bassstimme für die Einrichtung eines konzertierenden Cembalos; Beobachtungen zu einem unterschiedlichen Vorgehen Bachs, offenbar je nach Besetzung der Vorlage)
- Werke, die schon in mehreren Bearbeitungen vorliegen (Kantaten mit obligater Orgel)
- reinschriftliche autographe Partituren von Kantaten-Eingangssätzen (»Sinfonia«), die eine frühere Fassung vermuten lassen

11 RUST 1869 und SPITTA 1916, S. 615–629.

12 SIEGELE 1975.

13 FISCHER 1966.

Fischer selbst formulierte seine Edition nach Quellen vom Überlieferungstyp D selbstkritisch:

Dennoch führt eine Rekonstruktion ohne Autograph der Bearbeitung mehrfach in Bereiche, in denen nur noch mit Hypothesen zu operieren ist. Insbesondere der Versuch, das Konzert für drei Violinen D-Dur nach dem Konzert für Cembali C-Dur (BWV 1064) zu rekonstruieren, kann daher nur exemplarischen Charakter besitzen: Er zeigt deutlich die Grenzen der Rekonstruktionsmöglichkeit. Strenggenommen hätte in vielen Fällen darauf verzichtet werden müssen, überhaupt einen Lösungsversuch anzubieten. Vor die Wahl gestellt, die Vorlage nur dort zu rekonstruieren, wo der Text gesichert ist, oder aber Konjekturen miteinzubeziehen, hat sich der Herausgeber für die zweite Möglichkeit entschieden, da die Rekonstruktionen auch der Musizierpraxis zugute kommen sollen. Die fraglichen Lesarten werden selbstverständlich im einzelnen verzeichnet.¹⁴

EDIERTE REKONSTRUKTIONSVERSUCHE VON CONCERTI

In einer solchen stärker hypothetischen Form wurden und werden so gut wie alle Concerti mehrfach und für verschiedene Besetzungen bearbeitet (Tabelle 2);¹⁵ der Terminus »Rekonstruktion« sollte in diesem Fall aber eigentlich nur in Anführungszeichen verwendet werden, da die Grenzen einer wissenschaftlichen Methodik hier offen zutage liegen. Treffender wäre es von Arrangement zu sprechen. Die Geschichte der Rekonstruktion von angeblich verschollenen Fassungen begann zwar weitaus früher und scheint auch von dem Interesse geleitet worden zu sein, möglichst viel Repertoire für bestimmte Instrumente zu bekommen.¹⁶ Ein Argument ist dabei oft die Tatsache, dass der junge Bach auch als Geiger angestellt war und dass er seine Ensembles noch in der Leipziger Zeit von der Violine aus leitete, wie Carl Philipp Emanuel Bach in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel berichtete:

¹⁴ FISCHER 1971, S. 99.

¹⁵ Vorbereitend dazu fungieren Aufsätze wie RIFKIN 1997.

¹⁶ »Betrachtet man die dankbaren und überaus charakteristischen Bläsersoli in dem Kantatenwerk Joh. Seb. Bachs, so kann man sich schwerlich vorstellen, daß es keine Bachschen Solokonzerte für Flöte oder Oboe gegeben haben sollte.« RADEKE 2002.

In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Die zeigen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß.¹⁷

Gern wird als Ausgangspunkt einer Neuedition festgestellt, dass die Cembalofassungen klanglich nicht befriedigen könnten. So schrieb der Leipziger Kompositionsprofessor und Thomaskantor Gustav Schreck 1905 über BWV 1056: »Jeder kundige Musiker wird zugeben, dass sich aus dem F moll-Konzert für Klavier nicht viel machen lässt, während ein Violinspieler dasselbe Konzert in G moll für sein Instrument sehr dankbar finden wird.«¹⁸ Berücksichtigt man, dass alte Cembali zu Beginn des 19. Jahrhunderts kaum mehr spielbar und neue noch nicht wie in heutiger Art rekonstruiert werden konnten, so ist das Argument durchaus verständlich. Doch es wird in ähnlicher Weise dann auch 1970 noch herangezogen:

Wenn einige dieser Rekonstruktionen auch in einigen Punkten Fragen offen lassen, so ändert dies doch grundsätzlich nichts an der Tatsache, daß die Ergebnisse dieser Rückübertragungen klanglich in jedem Falle befriedigender sind als die wahrhaft unglückseligen, im Konzertsaal kaum zu realisierenden Cembalokonzerte, mögen sie auch aus der genialen Bearbeiterhand J. S. Bachs stammen.¹⁹

Ebenfalls nicht berücksichtigt wird in einer solchen Beurteilung die Dimension des begleitenden Orchesters und die akustischen Verhältnisse eines Konzertsaals. Wir haben es hier also eigentlich auch mit einem Rezeptionsproblem des Cembalokonzerts als solchem zu tun; einer Gattung, deren Höhenflug weit nach 1750 noch anhielt, wie das Œuvre der fünf wohl produktivsten Cembalokonzertkomponisten im norddeutsch-mitteldeutschen Raum – Christoph Schaffrath (69), C. P. E. Bach

17 Dok. III, Nr. 801, S. 285. »Prior to becoming a renowned organist and harpsichordist, the young Johann Sebastian Bach, on leaving Lüneburg College where he had been a student until 1702, was acclaimed for his skills as a violinist at the ducal court in Weimar.« Marco Serino: *Johann Sebastian Bach. Concerto in G Minor BWV 1056 for Violin and Strings*, Bologna 2017, Vorwort, S. VII.

18 Gustav Schreck: *Violin-Konzerte von Joh. Seb. Bach. Konzert in G moll*, Partitur, Leipzig 1905, zitiert nach dem Vorwort der Edition für Violine und Pianoforte bearbeitet, Leipzig 1905.

19 RADEKE 2002, Vorwort.

(52²⁰), Christoph Nichelmann (18), Johann Christoph Friedrich Bach (18) und Christoph Förster (13) – eindrucksvoll belegt. Diesem Widerspruch zwischen der Bedeutung der Gattungen in ihrer Zeit und der heute eher schwerfälligen Rezeption kann hier nicht auf den Grund gegangen werden, sie ist lediglich zu konstatieren.

Dass Belege für eine bestimmte Besetzung einer früheren Fassung fehlen oder keineswegs eindeutig sind – weswegen zu BWV 1056 Editionen für Flöte in a, Oboe in g und Violine in g und f vorliegen – wird in Kauf genommen. Ein ähnlicher Befund ist freilich auch im Kammermusik- und Orgelrepertoire zu beobachten, namentlich bei Trios.²¹ Der Musikalienmarkt für barocke Ensemblemusik floriert seit geraumer Zeit, und der Bestand an gesicherten Bachschen Werken kann ihn offenbar nicht befriedigen. Die anhaltende Forschungsdiskussion auf diesem Gebiet geht freilich weiter,²² liefert sie doch stets von neuem Belege für Bachs Neigung, sich mit eigenen Werken immer wieder produktiv auseinanderzusetzen.

Bereits vor dem Erscheinen des NBA-Bandes von Fischer wurden die meisten Concerti für ein bis drei Cembali für weitere Soloinstrumente bearbeitet (Tabelle 2). Jedoch muss ein Unterschied zwischen einer rein technischen Spielbarmachung für ein bestimmtes Instrument (Tonart/Ambitus) und den oben genannten Rekonstruktionen früherer Lesarten, die auf Bachs eigener Bearbeitungspraxis fußen, gemacht werden. Bei ersteren Notenausgaben wird – ohne Hinweise auf die Quellen selbst – in erster Linie auf die Eignung für ein Instrument und die Gewinnung eines weiteren Repertoirestücks von Bach geschaut.²³ Erkenntnisse, die sich aus dem Studium der Autographe ergeben (ante correcturam-Lesarten, s. o.), fließen nicht unbedingt ein. Eine weiterentwickelte Lesart (»lectio subtilior«) aus der Bachschen Bearbeitungspartitur müssten demzufolge eigentlich in einer Rekonstruktion wieder rückgängig gemacht werden, auch wenn die spätere Version besser scheint, d. h. weiterentwickelt wurde.

20 Plus 15 »Sonatinen« für Cembalo solo und Orchester. Die Zählung bei allen hier genannten Komponisten (außer Bach-Familie) beruht auf Angaben in MGG2.

21 Das neue BWV³ trägt diesem Umstand insofern Rechnung, indem es zwar erwähnt, wenn Quellenstudien eine frühere Fassung vermuten lassen; solche verschollenen Fassungen werden aber anders als im BWV² (1990) nicht mehr mit einer eigenen Werknummer versehen.

22 Zuletzt zu BWV 1059: DIRKSEN 2020.

23 In dieser Weise haben Ferdinand David (1872), Gustav Schreck (1905) und J. Bernhard Jackson (1925) z. B. BWV 1056 nach Rusts Edition in der BG für Violine arrangiert, ohne die Originalquellen heranzuziehen. Hierbei wurden aber von Schreck und Jackson auch keine Differenzierung des Ripieno/Continuo-Apparates gemacht, wie man es eigentlich bei Bach im Vergleich der Violin- und Cembalokonzerte beobachten kann.

Die Auswertung von acht Rekonstruktionen des Konzerts in f BWV 1056 (Tabelle 2, im Anhang, S. 118 f.) zeigt dieses Phänomen: Nur die Editionen von Winfried Radeke für Oboe (1970) und Marco Serino für Violine (2017) sind in diesem Sinne bemüht, eine von Bach beabsichtigte Fassung (im langsamen Satz vor allem mit Hilfe der Quellen zu BWV 156) herauszuarbeiten. Wie Tabelle 1 zeigt, stellt dieser als »Sinfonia« in der Kantate *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* verwendete Satz eine frühere Fassung des langsamen Satzes zu BWV 1056 dar.²⁴ Und die Lesarten ante correcturam, die sich in der autographen Partitur von BWV 1056 farblich deutlich von den späteren Ergänzungen für das Soloinstrument Cembalo abheben (Notenbeispiel 2), stimmen eindeutig mit der früheren Version in der Kantate (Oboe in diesem Satz als Soloinstrument, Notenbeispiel 1) überein.²⁵

SPURENSUCHE ZUM REPERTOIRE DER LEIPZIGER COLLEGIA MUSICA DER BACH-ZEIT

Wer erbt die Partituren und Stimmen der größeren Instrumentalwerke, die im Sommer 1750 am Thomaskirchhof noch vorhanden waren und unter den Erben aufgeteilt wurden? Was für Kantaten mittlerweile bei fast jeder Originalquelle ermittelt werden konnte und mehr oder weniger systematisch geschah, ist bei vielen Instrumentalwerken für kleineres oder größeres Ensemble nicht in gleichem Maße mit Sicherheit zu bestimmen. Man weiß nicht einmal, wer das 53 Blätter umfassende Autograph P 234 (s. o.)²⁶ mit den acht Cembalokonzerten erbt, jene für alle Bearbeitungen so wichtige Arbeitspartitur Bachs mit den Spuren zu den Frühfassungen (Tabelle 1). Sicher ist nur, dass P 234 nach Berlin kam und dann in die Sing-Akademie gelangte.

24 Die Frage, ob dieser langsame Satz ursprünglich nicht Teil eines angenommenen Violinkonzertes war und damit nicht zu den Außensätzen gehörte, wie SIEGEL [1957] 1975, S. 129 f. und ihm folgend FISCHER 1971, S. 84 f. darlegen, soll hier nicht erörtert werden, denn sämtliche Editionen umfassen alle drei Sätze von BWV 1056 für ihre »Rekonstruktionen«, auch die von Fischer edierte Version in NBA VII/7.

25 Nach diesen Lesarten wird in der Edition VII/7 gleichwohl nicht ediert; vgl. die Erläuterungen dazu in FISCHER 1971, S. 86.

26 Frühester bekannter Besitzer: Sing-Akademie zu Berlin. C. P. E. Bach besaß dem Nachlassverzeichnis (NV 1790) zufolge nur fünf einzelne Concertoquellen (BWV 1041, 1043, 1050, [BWV³] 1052.1 und 1055), darunter nur wenige direkt aus dem Erbteil von 1750: Originalstimmen BWV 1041 (D-B Mus.ms. Bach St 145) und vielleicht BWV 1043 (D-B Mus.ms. Bach St 148). BWV 1050.1, 1052.1 und 1060 sind als Frankfurter Aufführungsmaterialien überliefert. Die Originalstimmen von BWV 1055 gelangten später in C. P. E. Bachs Notenbibliothek (vielleicht aus dem Erbteil von einem der Brüder), WOLLNY 1996, S. 15.

Hautbois.

Sinfonia adagio.

Aria Alto *Recitativo Basso*
tacet. *tac.*

Aria Alto.

Tutti presto.

Abbildung 1: Kantate *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* BWV 156, Satz 1, Stimme Oboe, Thomasschule nach 1750, D-LEb Thomana 156.

Abbildung 2: Konzert in f BWV 1056, Satz 2, Cembalo (rechte Hand), Takte 1–17, Bildausschnitte aus der autographen Partitur, D-B Mus.ms. Bach P 234.

In Berlin sind auch die meisten Nachweise über Abschriften von Bach-Concerti zu finden; darunter der Bestand in der Amalien-Bibliothek, den Agricola aufgebaut hatte – vor allem durch eigene Abschriften aus seiner Leipziger Studienzeit bei Bach.²⁷ In Leipzig gab es nach 1750 auffallend wenige Spuren von Bach-Concerti; beispielsweise in Breitkopfs Quellensammlung, die ab 1761 als *Verzeichniß* und *Catalogo* greifbar wird (s. u.), gab es außer BWV 1063 kein Bach-Concerto. Entsprechende Originalquellen scheinen demzufolge nicht oder kaum in Leipzig verblieben zu sein. Auch einer der Musikdirektoren des »Großen Concerts«, Johann Adam Hiller, sonst als Sammler von Bach-Werken bekannt, besaß offenbar kaum Concerti J. S. Bachs. Johann Gottfried Schicht hatte immerhin drei, von anderen Komponisten allerdings 185 Werke – davon allein 48 von C. P. E. Bach und 12 von Johann Christian Bach.²⁸

Dieser vage allgemeine Befund lässt nicht darauf schließen, dass J. S. Bachs Concerti nach 1750 überhaupt noch eine Rolle im Leipziger Konzertleben spielten. Die Rezeption scheint sich interessanterweise auf Berlin konzentriert zu haben. Doch was wissen wir überhaupt zum Concerti-Repertoire Leipziger Ensembles und den dafür Verantwortlichen vor und nach 1750?

»Der ordinären Collegiorum Musicorum sind zwey« heißt es 1732 und 1736.²⁹ Das Bachsche Ensemble musizierte demzufolge im Sommer mittwochs, 16–18 Uhr im Zimmermannschen Kaffeegarten bzw. im Winter freitags 20–22 Uhr im Zimmermannschen Kaffeehaus; und das Ensemble des Organisten der Thomaskirche und Musikdirektors der Paulinerkirche, Johann Gottlieb Görner, donnerstags, 20–22 Uhr im Schellhaferschen Haus, das ebenfalls einen großen Saal besaß. Hinzu kamen jeweils zusätzliche Aufführungen während der Messen und weitere Auftritte

27 BWV 1052, 1053, 1063, 1064 und 1065 (in den fünf Quellen D-B Am.B 62–63 und Am.B 67–69); BWV 1063 und 1065 stammen aus Agricolas Berliner Zeit um 1750; ebenso wie BWV 1044/Satz 1–2 (D-P Mus.ms. Bach P 249) und die Stimmensätze zu BWV 1063 (D-B Mus.ms. Bach St 140, Faszikel 1) und 1064 (D-B Mus.ms. Bach St 141).

28 Im Versteigerungskatalog Hiller von 1804 sind zwar »Concerto à 2 Cembali concertati« [BWV?] und »Concerto per Cembalo solo« [BWV?] erwähnt (S. 27), aber ohne die hier übliche Nennung von Begleitinstrumenten, also handelte es sich wohl nicht um Instrumentalkonzerte. Im Versteigerungskatalog Schicht von 1832 sind nur »drei Concerte p. 1. Clav. D moll [BWV 1052], A moll [1044], C dur [BWV?]. 35 Bogen« nachweisbar (S. 29). Und auch der Katalog über einen weiteren Leipziger Besitzer/Händler (C. F. Werndt) aus dem Jahre 1802 führt zu keinen Erkenntnissen über Leipziger Concertoquellen. Zu allen drei Auktionskatalogtiteln Tabelle 3.

29 *Das jetzt lebende und jetzt florirende Leipzig*, Leipzig 1732, S. 57 und 1736, S. 58 f., in: Dok. II, Nr. 326, S. 234 f.

bei Huldigungsmusiken.³⁰ Mitgliederlisten der Collegia musica gibt es weder bei Bach noch bei Görner. Zu einem vermutlich weiteren Collegium musicum, 1729 »neu-aufgerichtet«,³¹ von dem vor wenigen Jahren die »Leges« entdeckt wurden, gibt es Namen einiger Mitglieder. Weil diese aber nicht mit bekannten Personen des Bach-Kreises übereinstimmen, könnte es sich um ein drittes studentisches Ensemble handeln.

Eine Zeitungsmeldung von 1733 wirbt mit einem neuen Tasteninstrument, das im Bachschen Ensemble verwendet wird:

Nachdem von Ihro Königlichen Hoheit und Churfürstlichen Durchlauchtigkeit die gnädigste Concession ertheilet worden, daß die zeithero eingestellten Collegia Musica nunmehr wiederum continuiert werden mögen; Als soll morgen, Mittewochs, als den 17. Junii c.a. im Zimmermannischen Garten auf dem Grimmischen Stein-Wege von dem Bachischen Collegio Musico Nachmit. von 4. Uhr der Anfang mit einem schönen Concert gemacht, und wöchentl. damit continuiert werden, dabey ein neuer Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden, und werden sich die Liebhaber der Music, wie auch die Virtuosen hierzu einzustellen belieben.³²

»... ein neuer Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden« – diese werbewirksame Ankündigung nach dem Musikverbot wegen Landestrauer im Sommer 1733 passt zum Befund, dass Bachs Konzertaktivitäten seit der Übernahme des Schottschen Collegium musicum im Jahre 1729 auch Concerti für Tasteninstrumente umfassten. Unter den Concerti passen nur drei Werke in diese Zeit,³³ das *Konzert für zwei Cembali* BWV 1061 und C. P. E. Bachs erste zwei Cembalokonzerte a-Moll Wq 1 (1733) und Es-Dur Wq 2 (1734). Von Wq 1 existiert noch das Leipziger Stimmenmaterial, von welchem J. S. Bach einen Gutteil ausschrieb (weswegen es früher als Anhang 189 im BWV zu finden war).³⁴

30 Auch Lorenz Mizler: *Die Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1736, S. 63 f., beschreibt die feststehenden Ensembles mit ihren Terminen, siehe Dok. II, Nr. 387, S. 277 f.

31 SCHABALINA 2012.

32 *Nachricht auch Frag u. Anzeiger*, Leipzig 16.06.1733, Faksimile in SCHULZE 2018b, Sp. 7 (Worttext leicht abweichend von Dok. II, Nr. 331, S. 237 f.).

33 Besagtes Autograph P 234 der sechs Cembalokonzerte (+ Fragment) ist erst auf 1738/39 zu datieren.

34 PL-Kj Mus.ms. Bach St 495. Auch irrtümlich unter »Sebast. Bach« in Katalog Breitkopf 1767, S. 36 überliefert.

C. P. E. Bach spielte im Collegium musicum des Vaters eine wichtige Rolle.³⁵ Dies gilt auch für weitere Schüler in dieser Zeit, etwa für Johann Ludwig Krebs, der laut Gerber in Bachs »Collegio musico als Cembalist angestellt« gewesen sei.³⁶ Es ist auffallend, dass einige Schüler, die Bach ihren Lehrer oder Förderer in Bewerbungsschreiben nannten oder von diesem ein Zeugnis bekamen – Johann Adolph Scheibe, Carl Hartwig und eben Krebs³⁷ – verschiedentlich in frühen Katalogen Breitkopfs als Komponisten von Concerti aufgelistet werden.³⁸ Und auch Gottfried August Homilius – von 1735 bis 1742 in Leipzig als Musiker und vor allem als Substitut des Organisten an St. Nikolai tätig – wird vermutlich in einem der Collegia mitgewirkt haben. Von Homilius sowie weiteren in den 1730er-Jahren in Leipzig wirkenden Musikern wie Friedrich Christian Samuel Mohrheim (Thomasschüler 1733–1736; vermutlich bis etwa 1738 in Leipzig) und Johann Gottlieb Carl Wiedner (seit 1739 in Leipzig) bot Breitkopf seit 1761 Cembalokonzerte an.³⁹ Dass es sich hier wirklich um Stücke handelt, die in Bachs

35 *Keyboard concertos from manuscript sources I* (Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works [CPEB:CW], Bd. III/9.1), hrsg. von Peter Wollny, Los Altos 2010, Introduction, S. xi–xv. Außer Wq 1 sind keine Leipziger Aufführungsmaterialien von C. P. E. Bachs frühen Cembalokonzerten überliefert. Die Frage des von C. P. E. Bach in dieser frühen Schaffensphase verwendeten oder bevorzugten Tasteninstruments wird von Wollny ebenfalls aufgeworfen; auch hinsichtlich der Werbung für ein neues »Clavicymbel« 1733 (s. o. Anm. 33) stellt sich diese Frage, welches Instrument der Bach-Sohn im Sinn hatte.

36 Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1. Teil, Leipzig 1790, siehe Dok. III, Nr. 950, S. 478.

37 Siehe Dok. I, Nr. 68, S. 136 f. (Scheibe), Dok. II, Nr. 330, S. 237 (Hartwig) und Nr. 335, S. 240 (Krebs). Zum Thomasschüler Krebs heißt es in Johann Gottfried Walthers handschriftlicher Ergänzung seines *Musicalischen Lexicons*: »[...] die treue information in musicis Hr. Joh. Sebast. Bachs, als bey dieser Schule v[nd]. Kirche stehenden Music-Directoris genoßen, auch deßen Collegium musicum, als ein membrum davon, fleißig besucht, v. darinn das Claveçin gespielt.« Dok. III, Nr. 324a, S. 654.

38 »II. Concerti die Hartwig, 2 Ob[oi]. Conc. [...]«, »II. Concerti a Tromba obligata [...] di Hartwig«, beide Katalog 1763/1 (*Catalogo de' Soli, Duetti, Trii e Concerti per il Flauto traverso, Flauto piccolo, Flauto d'amore, Flauto dolce, Flauto basso, Oboe, Oboe d'amore, Fagotto, Sampogne, Corno di caccia, Tromba, Zinche e Tromboni, che si trovano in manoscritto nella officina musica die Breitkopf in Lipsia. Parte Illza* [Leipzig] 1763), S. 28 und S. 34; »IV. Concerti di Hartwig, a Flauto Trac. Conc.[...]« und »IV. Concerti di Giov. Ad. Scheibe a Cemb. obl. [...]« Katalog 1763/2 (*Catalogo de' Soli, Duetti, Trii e Concerti per il Cembalo e L'Harpa che si trovano in manoscritto nella officina musica die Breitkopf in Lipsia. Parte IVta* [Leipzig] 1763), S. 17 und S. 21; »Conc. [für Violine, in A] del Sigr. Hartwig«, »Conc. [für Violine, in F] del Sigr. Krebs«, »Conc. [für Violine, in h-Moll] del Sigr. Scheibe«, alle drei Kataloge Breitkopf 1766 (*Supplemento I dei Catalogi delle Sinfonie, Partite, Ouverture, Soli Duetti, Trii, Quattri e Concerti per il Violino, Flauto traverso, Cembalo ed altri stromenti nella officina musica di Breitkopf in Lipsia*, [Leipzig] 1766), Sp. 35 f.

39 Cembalokonzert F-Dur, HoWV XI.2 (teilweise autographe Stimmen, Privatbesitz Kulukundis,

(oder vielleicht auch in Görners) Collegium musicum gespielt wurden, ist als Hypothese vorerst noch nicht belastbar, aber angesichts des Fehlens anderer Quellen ein erster Ausgangspunkt. Freilich könnten sie auch ab 1743 im »Großen Concert« musiziert worden sein; gerade die Zusammenschau von Schülern Bachs in denselben frühen Breitkopf-Katalogen lässt aber die Annahme, deren Werke seien bereits in den 1730er-Jahren in Leipzig erklingen, wahrscheinlich erscheinen. Von 1737–1739 und spätestens ab 1744–1746 hatte dann Bachs Kollege, der Neukirchen-Organist Carl Gotthelf Gerlach die Leitung des Bachschen Collegiums inne;⁴⁰ und er wirkte dann auch als Bratscher im »Großen Concert« mit.⁴¹ Da ein Großteil des Gerlachschen Nachlasses in Breitkopfs Besitz überging,⁴² könnte dies auch der Weg gewesen sein, wie Concerti junger, zeitweilig in Leipzig tätiger Musiker in die Breitkopf-Kataloge gelangten.

Stimmt diese Hypothese, dann wären die Collegia musica in den 1730er- und 40er-Jahren ein Podium gerade auch für Nachwuchskomponisten gewesen. Was man für Bachs Söhne als Gewissheit betrachtet, sollte demzufolge auch für andere Bach-Schüler gelten können: Diese sollten sich gerade in einer profilierten solistischen Gattung wie dem Concerto wirkungsvoll präsentieren können.

REPERTOIRE-VERÄNDERUNGEN IN DER 2. HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS: DER NEU AUFGEFUNDENE AUKTIONSKATALOG PEINEMANN 1782

Der 1782 gedruckte, sehr umfangreiche Auktionskatalog zum Besitz des Leipziger Juristen Johann Tobias Peinemann enthält neben einer Gelehrtenbibliothek mit Büchern aus allen Fachbereichen – theologische Schriften ab der Reformationszeit, juristische und medizinische Fachliteratur, schöngeistige Publikationen, Gelegen-

Depositum in: D-LEb Kulukundis I H767), »Homilius, N. N. Cantore in Dresda, Concerto, à Cembalo obligato, 2 Violini, Viola e Basso« in: *Verzeichniß Musicalischer Werke, allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf [...] zu bekommen sind.* Erste Ausgabe, [Leipzig] 1761, S. 39; ebenda auch von Wiedner »III. Concerti, à Cembalo obligato, 2 Violini, Viola, e Basso« (S. 40). Im Catalogo 1763 werden dann bereits zweimal »III. Concerti di Wiedner a Cl[avicembalo] ob[ligato]. [...]« S. 23 sowie »I. Conc. [in C] di F. C. Mohrheim a Cl. ob. [...]« angeboten. Zu Wiedners Schaffen und seiner Mitwirkung im »Großen Concert« WOLLNY 2013, insbesondere S. 148 und S. 152 f. zu Wiedner und seinem Lehrer Hartwig sowie ihren kirchenmusikalischen Kompositionen.

40 Siehe Dok. II, Nr. 455 und 457, S. 369 f. und S. 371.

41 GLÖCKNER 1990, S. 88–93.

42 Ebd., S. 92.

heitsschrifttum aller Art sowie Landkarten, Kupferstiche – auch eine Kollektion an Musiktheoretika sowie eine beträchtliche Musikaliensammlung.⁴³ Gerade dieser Musikalienbestand ist von großem Interesse, zeichnet er sich doch durch einen Schwerpunkt in instrumentaler Ensemblesmusik aus. Allein von Georg Philipp Telemann werden 67 Ouvertüren und 63 Concerti aufgezählt, und mit weiteren 47 Sonaten ist er der am häufigsten genannte Komponist in der bislang unbekanntenen Leipziger Musikaliensammlung. Obgleich der Katalog noch genauerer Auswertung bedarf, eröffnet er zur Gattung Concerto im Repertoirekontext mit Bachschen Werken bereits neue Perspektiven.

Doch zunächst stellt sich die Frage, wie und warum ein Leipziger Jurist im 18. Jahrhundert überhaupt zu einer solchen Sammlung kam. Der Schlüssel zur Beantwortung ist in dessen Biographie und Familiengeschichte zu finden: Johann Tobias Peinemann entstammte einer angesehenen Leipziger Kaufmannsfamilie mit großväterlichen (theologischen) Wurzeln im Harz. Während zwei ältere Brüder wie der Vater als Kaufleute in Leipzig tätig waren, schlug der jüngste die Juristenlaufbahn ein.⁴⁴ Allen Brüdern gemeinsam war ihr Engagement im Musikleben ihrer Heimatstadt: Als 1743 das »Große Concert« – die Vorläufer-Institution des heutigen Gewandhausorchesters – von 16 Personen, darunter hauptsächlich Kaufleuten, organisiert wurde, fand das allererste Konzert im »Peinemannschen Hause« auf der Grimmaischen Gasse statt, das vom ältesten der Brüder, Johann Gottfried Peinemann (geboren 1716), bewohnt wurde. Man musizierte hier allerdings in Carl Heinrich Schwabes Wohnung, der 1741 auch die Freimaurerloge Minerva mitbegründete.⁴⁵ Neben den Peinemanns gab es übrigens etliche Konzertsförderer gerade

43 *Index bibliothecae Ioannis Tobiae Peinemanni I. V. D. exhibens apparatus librorum et omni doctrinarum genere cum dissertationibus, libris musicis, et notis aeri incisus, impressis et mss. [...] 1782 Lipsiae ex officina Loeperia.* Der nicht allen Exemplaren beigefügte »Appendix« (*Finita biblioth. Peinemann. Avctione ne mox sequitur. Appendix*) weist weitere Musikalien aus, aber nur zwei Concerti für Cembalo von Carl Gottlieb Richter, Drucke Riga (Hartknoch) 1772/73. Ich danke herzlich Lothar Bemann (Göttingen), der mich auf diesen Katalog aufmerksam gemacht hat.

44 Die Lebensdaten von zwei Schwestern, Johanne Sophie und Johanna Margarete (verheiratete Bertram), konnte ich bislang noch nicht ermitteln.

45 Zunächst musizierte man montags von 17 bis 20 Uhr, dann wenig später donnerstags; nach dem ersten Konzert beherbergte Buchhändler Gleditsch die Konzerte für eineinhalb Jahre. Gleditsch starb 1744 und deshalb wechselte man erneut den Ort. Die Konzerte fanden im Winter nun zweimal wöchentlich bzw. im Sommer alle zwei Wochen im Gasthof Zu den drei Schwanen statt, der 200 Zuhörern Platz bot. Die Konzerte sind denn auch als Drei-Schwanen-Konzerte bekannt geworden.

unter den Logenbrüdern der Minerva; darunter Gottlieb Benedict Zemisch, der später als »Director« des »Großen Concerts« fungierte.⁴⁶

Johann Friedrich Peinemann (1720–1781), der mittlere Bruder, bekam 1745 ein handschriftliches Exemplar der »Grundverfassungen des Leipziger Concerts, wie solches im Jahre 1743, den 25. Mertz errichtet worden, nebst denen Änderungen, die man in demselben bis auf gegenwärtige Zeit gemacht« überreicht.⁴⁷ Dieser Ordnung zufolge oblagen den damals noch halbjährlich neu zu wählenden zwei »Directores« die folgenden Pflichten: »Ihr Amt besteht darinnen, dass sie die Musicalien anschaffen, vor die Musik und Aufführung derselben sorgen; sie führen die Cassa, bezahlen die musicos und andere Unkosten und halten darüber Buch.«⁴⁸ Vier Assistenten standen ihnen dafür zur Seite. Wie die Statuten forderten, sollte der Notenbestand im Besitz der Konzertvereinigung verbleiben:

Die angeschafften Musicalien, Instrumenten, Meublen und alles, was dem Concert zuständig, worüber ein richtig Inventarium zu halten, bleiben allemal denen überbleibenden würlklichen ordentlichen Mitgliedern des Concerts und haben die heraustretenden Mitglieder nichts davon zu fordern.⁴⁹

Betreuten also – zeitweilig oder doch dauerhaft – die Brüder Peinemann die Notenbibliothek des »Großen Concerts«? Der Umstand, dass der Bestand 1782 als privater Nachlass verauktioniert wurde, erscheint vor diesem Hintergrund zumindest erklärungsbedürftig. Um hier Klarheit zu gewinnen, bedarf es einer Abschätzung der Musikgeschichte vor 1756 und nach 1763, der Zeit des Siebenjährigen Kriegs, welche für die Stadt Leipzig eine lange preußische Belagerung bedeutete und mit einem massiven Einschnitt in den Musikbetrieb verbunden war. Auch die Beurteilung eines im Peinemann-Katalog sich wohl abzeichnenden Konzertrepertoires muss dieser Tatsache Rechenschaft schulden und eine Unterscheidung des Repertoires vor und nach dem Krieg vornehmen: Auch wenn es wegen einer oft unspezifischen Kennzeichnung generell schwierig ist, so wird meines Erachtens deutlich, dass ein großer Teil des Bestandes sicher aus der Zeit

46 SCHULZE 2018a.

47 Gekürzte Wiedergabe bei SCHULZE 2018a, S. 39 f. (zuerst publiziert in LIEBESKIND 1912, S. 412 f.; zu weiteren Veröffentlichungen desselben Textes, z. T. in abweichender Rechtschreibung vgl. SCHULZE 2018a).

48 Zitiert nach LIEBESKIND 1912, S. 412.

49 Zitiert ebd., S. 413.

vor dem Siebenjährigen Krieg stammt und wiederum vielfach auf weitaus ältere Sammlungen zurückgeht. Vielleicht handelt es sich hierbei einerseits um einen älteren Peinemannschen Familienbesitz,⁵⁰ und andererseits aus weiteren privaten Beständen von Musikliebhaberinnen und -liebhabern des Kaufmannzirkels, welche irgendwann in der Notenbibliothek besagten »Großen Concerts« aufgegangen sind. Wahrscheinlich war dieser ältere Bestand bis zum Tod der Brüder Peinemann – Johann Tobias starb 1781 nur ein halbes Jahr nach seinem Bruder Johann Friedrich – fast 40 Jahre in der Obhut von einem der Peinemann-Brüder, unabhängig von der weiteren Entwicklung des »Großen Concerts«. Dominierte im Peinemann-Katalog noch die Generation der zwischen 1680 und 1720 geborenen Komponisten, so bevorzugte Hiller, der 1763 das »Große Concert« wieder neu ins Leben gerufen hatte, moderne Werke von Komponisten seiner eigenen Generation; dies zeigt zumindest der Auktionskatalog Hiller von 1804 deutlich. An größeren Ensemblewerken ist hier vor allem die Generation ab Joseph Haydn vertreten,⁵¹ die im Peinemann-Katalog so gut wie nicht vorkommt. Nach 1763 dürften demnach diese älteren Musikalien der Notenbibliothek des »Großen Concerts« nicht mehr benötigt worden sein.

Nähern wir uns dem Auktionskatalog Peinemann weiter: Er enthält die bemerkenswerte Anzahl von mehr als 200 Concerti von etwa 34 Komponisten. Da diese (in 22 Sammeleinträgen zusammengefasst)⁵² kaum exakt identifizierbar sind, ist

50 Die Verlassenschaftsabhandlung der Mutter, Johanna Rosina Peinemann geb. Höpner († 1732), die ihren Ehemann Johann Tobias Peinemann d. Ä. (1673–1729) um drei Jahre überlebte, umfasste keine Musikalien oder Musikinstrumente (Stadtarchiv Leipzig, Vormundschaftsstube: 571).

51 Verglichen wurde der Peinemann-Katalog mit dem Hillerschen Auktionskatalog im Blick auf Concerti: *Erste Fortsetzung des Catalogs geschriebener, meist seltener Musikalien, auch theoretischer Werke, welche im Bureau de Musique von Hoffmeister et Kühnel zu haben sind, NB. Grösstentheils aus J. A. Hiller's Nachlass*, Leipzig 1804. Auffallend am Katalog Hillers ist das Fehlen von Concerti für andere Instrumente als Cembalo/Clavier. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass Hiller nur seine für ihn selbst als Solisten bestimmten Werke sammelte. Der Auktionskatalog von 1804 repräsentiert hier demnach nicht einen Repertoirebefund des »Großen Concerts« ab 1763 oder anderer von ihm später geleiteter Ensembles.

Ein ähnlicher Befund ist am Katalog von Johann Gottfried Schicht abzulesen, der so gut wie keine Concerti (außer einigen für Cembalo/Clavier) enthält: *Versteigerungs-Katalog der von dem verstorbenen Herrn J. G. Schicht, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig hinterlassenen Musikaliensammlung [...]*, Leipzig [1832]. In beiden Katalogen gibt es auch ein breites Angebot an Bachiana; diese Bach-Rezeption existiert aber neben der ansonsten auffallenden Bevorzugung der jüngeren Generation.

52 Siehe unten Tabelle 3. Bei den meisten Komponisten werden keine Vornamen genannt, so dass bei Sammeleinträgen wie z. B. Nr. 5462 (»Arien von Hasse, 6 Sonaten von Sorgen,

wiederum eine eher statistische Analyse notwendig. Auffällig erscheint, dass gerade von jenen professionellen Musikern des »Großen Concerts«, die auch selbst komponierten, keine Werke bei Peinemann aufgelistet sind.⁵³ Darunter wären das ständige Mitglied Johann Gottlieb Wiedner sowie Gäste wie Carl Friedrich Abel oder Johann Friedrich Doles zu zählen, die Concerti schrieben, die in Leipzig auch im Umlauf waren, wie der Breitkopf-Katalog von 1763 belegt (Tabelle 3). Dies könnte bedeuten, dass einzelne Musiker ihre Werke dem »Großen Concert« zwar zur Verfügung stellten, das Aufführungsmaterial aber nicht extra angeschafft wurde.

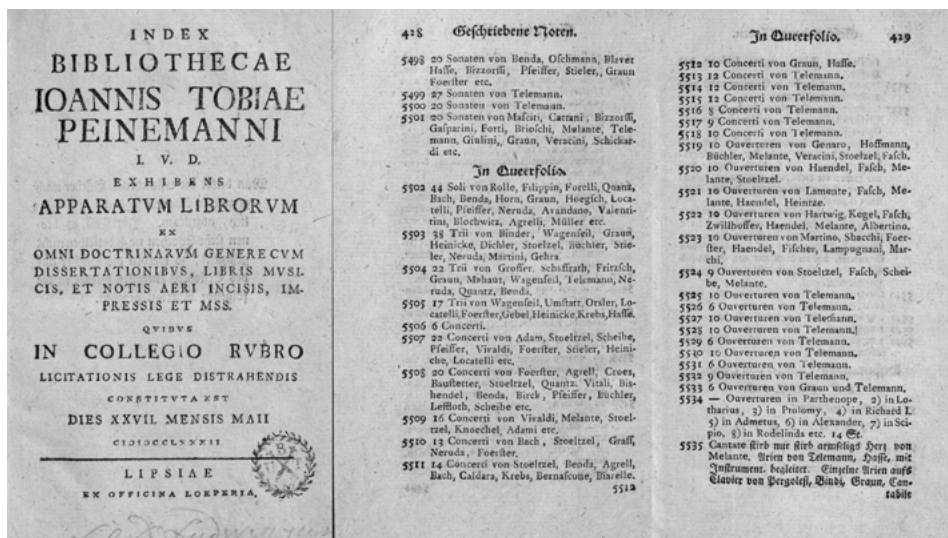


Abbildung 3: Auktionskatalog Peinemann 1782, Titel und S. 428 f., Ex. Universitätsbibliothek Tübingen, Sign. Ke XXIV 475.

Dass es in den 1720er- und 30er-Jahren üblich war, in fast jedem Konzert mit einer Ouvertüre und einem Concerto zu beginnen, bekunden zum Beispiel die »Leges« jenes 1729 neugegründeten dritten studentischen Collegium musicums.⁵⁴ Und einen prinzipiell hohen Bedarf dokumentieren natürlich gerade auch die um 1738/39 en-

Concerts von Rolle, Menuets und Sinfonien und dergl. von Hendel, Joh. Seb. Bach, Pezold, Krebs etc.«) oder Nr. 5511 («14 Concerti von Stoeltzel, Benda, Agrell, Bach, Caldara, Krebs, Bernascone, Biarelle») kaum genaue Identifizierungen gemacht werden können, welcher Komponist sich hinter der Auflistung verbirgt.

53 Die entsprechenden Nachweise zu Mitgliedern und Gästen fasst SCHULZE 2018a, S. 36–38 zusammen.

54 SCHABALINA 2012, S. 111 f.

bloc umgearbeiteten Bachschen Concerti für Cembalo. Welcher Art das Repertoire des Bachschen Collegiums – oder auch aller drei Collegien – genau war, lässt sich wie gesagt aufgrund der trümmerhaften Überlieferung der Bachschen Notenbibliothek oder anderer Leipziger Aufführungsmaterialien dieser Zeit kaum mehr feststellen.⁵⁵ Der Peinemann-Katalog gibt hier also zumindest Anhaltspunkte. Der Befund, dass unter den Concerti gerade sehr wenige Werke der Bach-Familie enthalten sind, ist dabei schwierig zu deuten. Einerseits könnte er bedeuten, dass im »Großen Concert« kaum Werke J. S. Bachs und wenige Concerti der Bach-Söhne aufgeführt wurden. Andererseits wäre es auch möglich, dass die Peinemann-Musikalien auf ein anderes früheres Ensemble zurückgehen.

Tabelle 3 zeigt den Peinemann-Bestand an Concerti im Vergleich zu zwei weiteren Leipziger Bestandsgruppen: a) Breitkopfs sogenannte thematische Kataloge 1762–1768 und b) Auktionskataloge mit Leipziger Musikalienbesitz aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beide nebeneinandergestellt zeigt sich, dass der Peinemann-Bestand keinen Querschnitt des Leipziger Concertorepertoires der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wiedergibt. Von den insgesamt etwa 34⁵⁶ Komponisten der etwa 200 Concerti im Peinemann-Katalog gibt es immerhin bei 22 Komponisten eine Teilübereinstimmung oder wenigstens mögliche Übereinstimmung mit den Breitkopf-Katalogen 1762–1768.⁵⁷ Bei den späteren Leipziger Besitzkatalogen von Werndt (1802), Hiller (1804) und Schicht (1832) sinkt die Zahl der Übereinstimmungen mit dem Peinemann-Katalog dann auf nur noch zehn Concertokomponisten.⁵⁸

Als Arbeitshypothese für die Beurteilung der Peinemannschen Musikalien-sammlung und somit die Grundlage für weitere Untersuchungen der Sammlung

55 Überliefert sind nur: vier Ouvertüren von J. Bernhard Bach, Cembalokonzert a-Moll Wq 1 von C. P. E. Bach (s. o.) und Concerto grosso f-Moll von Pietro Antonio Locatelli. Agricola beschreibt in einem Brief an Georg Philipp Telemann, dass er in seiner Leipziger Zeit unter Bach viel Telemann gehört und selbst musiziert habe: »Ihre Kirchen- und Instrumentalstücke, deren ich damals eine große Menge gehöret, und auf dem Flügel begleitet habec«, Dok. III, Nr. 652, S. 21.

56 Da einige Komponisten nicht zweifelsfrei identifiziert werden können und sicher bei einigen Komponistenamen (z. B. »Graun« und »Rolle«) mehrere Komponisten gemeint sein können, ist diese Zahl nur als Richtwert zu betrachten. Weil die gleiche Schwierigkeit auch in den ausgewählten Katalogen besteht, erscheint dieser Umstand als ein zu vernachlässigender.

57 Die Breitkopf-Kataloge ab 1769 zeigen in der Gattung Concerto fast gar keine Überschneidungen mehr, weswegen sie hier nicht mehr aufgelistet werden.

58 Auch hier gilt: Ob es sich um dieselben Concerti handelte, bleibt ohne echte Quellenfunde noch im Dunkeln.

lässt sich zusammenfassen: Es handelt sich um einen älteren Bestand, den unter anderem die »Directores« des »Großen Concerts« zusammengetragen hatten und den diese für Aufführungen betreuten und verwahrten; wahrscheinlich aber nur den Notenbestand bis zum Siebenjährigen Krieg und nicht darüber hinaus, denn die Namen gerade von Hiller selbst und weiteren Komponisten dieser Zeit, die durch einige wenige erhaltene Konzertprogramme bekannt sind, tauchen im Peinemann-Auktionskatalog nicht auf.

Im Ganzen lässt sich aber aus dieser Zusammenschau schließen, dass auch in Leipzig eine starke Repertoireveränderung in der Gattung Concerto stattgefunden hat und dass die wichtige Fahndung nach einem Leipziger Umfeld für Bachs Concerti bislang nur durch indirekte Rückschlüsse überhaupt möglich ist.

Allgemein Repertoireforschung bleibt folglich ein wichtiges Desiderat auch der Bach-Forschung, gerade weil es um eine Gattung geht, welche erst Bach für das Instrument zugänglich gemacht hat, und welche gerade unter seinen Söhnen und Schülern zunehmend an Bedeutung gewann. Die Beschäftigung mit Musik seiner Zeitgenossen sowohl als Spieler als auch als Bearbeiter (Concerti von Antonio Vivaldi, Prinz Johann Ernst von Weimar oder beispielsweise von Johann Friedrich Fasch) und die Einarbeitung von Concerti in seine Kirchenmusik (Leipziger Jahrgang III 1725–1727)⁵⁹ sind nur einige Anhaltspunkte für einen kreativen Umgang Bachs mit bestehenden Formen und Musizierpraktiken. Gerade mitteldeutsche Zeitgenossen wie etwa Christoph Förster (Hofmusiker in Merseburg und später in Rudolstadt) gilt es stärker in ihrer Bedeutung für den Schaffensprozess Bachs einzubeziehen.⁶⁰

LITERATUR

- BLANKEN 2021:** Christine Blanken: Stark unterschätzt: Die Kantaten mit obligater Orgel in Bachs Drittem Leipziger Jahrgang, in: *Bach-Magazin* 37 (2021), S. 5–8.
- DIRKSEN 2020:** Pieter Dirksen: Auf den Spuren von Johann Sebastian Bachs Flötenkonzerten, in: *Bach-Jahrbuch* 106 (2020), S. 137–154.
- FISCHER 1966:** Wilfried Fischer: *Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Johann Sebastian Bachs*, Diss. (maschinenschriftlich), Hamburg 1966.

59 BLANKEN 2021.

60 Siehe die Sonate in C für Traversflöte und Basso continuo BWV 1033 (in BWV^{2a} noch als Werk zweifelhafter Echtheit im Anhang): Wie in BWV³ dokumentiert wird, gehen einzelne Sätze auf Modelle eines Cembalokonzerts von Christoph Förster zurück.

- FISCHER 1971:** Wilfried Fischer: *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NBA]), Bd. VIII/7), Kritischer Bericht, Kassel/Leipzig 1971.
- GLÖCKNER 1990:** Andreas Glöckner: *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (Beiträge zur Bach-Forschung 8), Leipzig 1990.
- LIEBESKIND 1912:** Josef Liebeskind: Die älteste Urkunde der Leipziger Gewandhauskonzerte, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 79 (1912), S. 412–413.
- RADEKE 2002:** Winfried Radeke: *J. S. Bach. Konzert für Oboe, Streicher und Basso continuo g-Moll. Rekonstruktion nach BWV 1056 und BWV 156*, Klavierauszug, Wiesbaden 2002, Vorwort.
- RIFKIN 1997:** Joshua Rifkin: Verlorene Quellen, verlorene Werke. Miscellen zu Bachs Instrumentalkompositionen, in: *Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996* (Dortmunder Bach-Forschungen 1), hrsg. von Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig, Witten 1997, S. 59–75.
- RUST 1869:** Wilhelm Rust: *Johann Sebastian Bach's Kammermusik. Zweiter Band (BG, Bd. XVII)*, Leipzig 1869, Vorwort.
- SCHABALINA 2012:** Tatjana Schabalina: Die »Leges« des »Neu aufgerichteten Collegium musicum« (1729). Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte, in: *Bach-Jahrbuch* 98 (2012), S. 107–119.
- SCHULZE 2018A:** Hans-Joachim Schulze: Das Große Concert, die Freimaurer und Johann Sebastian Bach. Konstellationen im Leipziger Musikleben der 1740er Jahre, in: *Bach-Jahrbuch* 104 (2018), S. 11–42.
- SCHULZE 2018B:** Hans-Joachim Schulze: Bach und das Gewandhaus-Orchester, in: *Bach-Magazin* 32 (2018/19), Sp. 4–9.
- SIEGELE 1975:** Ulrich Siegele: *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss. (maschinenschriftlich), Tübingen 1957; gedruckt unter demselben Titel (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Stuttgart 1975.
- SPITTA 1916:** Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig ²1916 (Erstausgabe in zwei Bänden 1873 und 1880).
- WOLLNY 1997:** Peter Wollny: Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), S. 7–21.
- WOLLNY 2013:** Peter Wollny: Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels, in: *Bach-Jahrbuch* 99 (2013), S. 129–170.

VERZEICHNIS DER FOLGENDEN TABELLEN

Tabelle 1:

Fassungsentwicklung der Concerti (Hypothetische Besetzungen/Fassungen
und Primärquellen) 114

Anm.: Die in der Tabelle genannten Quellen der Staatsbibliothek zu Berlin werden abgekürzt zitiert (ohne RISM-Sigel und Mus.ms. Bach) als P... oder St... bzw. Am.B. Weitere Abkürzungen: Ed. steht für Edition, EA für Erstaufführung, WA für Wiederaufführung.

Tabelle 2:

Editionen von Concerto-»Rekonstruktionen«, »Bearbeitungen«
und »Urfassungen« 118

Tabelle 3:

Auswertung »Concerto« / »Concerti« in Auktionskatalog Peinemann 1782
und Überlieferungs-Vergleich mit weiteren Leipziger Beständen
(2. Hälfte 18. Jahrhundert)..... 120

Die Leipziger Auktionskataloge aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentieren das Leipziger Konzertrepertoire des 18. Jahrhunderts und werden deshalb zum Vergleich herangezogen.

TABELLE 1: FASSUNGSENTWICKLUNG DER CONCERTI
(HYPOTHETISCHE BESETZUNGEN/FASSUNGEN UND PRIMÄRQUELLEN)

Anm.: Die in der Tabelle genannten Quellen der Staatsbibliothek zu Berlin werden abgekürzt zitiert (ohne RISM-Sigel und Mus.ms. Bach) als P... oder St... bzw. Am.B. Weitere Abkürzungen: Ed. steht für Edition (Tabelle 2), EA für Erstausführung, WA für Wiederaufführung.

HYPOTHETISCHE VORLAGEN OHNE QUELLEN; EDITIONEN	CONCERTI (WEIMARER/KÖTHENER ZEIT)				CONCERTI IN KANTATEN (LEIPZIG 1726–1731)				CEMBALO-CONCERTI (LEIPZIG 1730ER-JAHRE) MIT STREICHER-RIPIENI (WENN NICHT ANDERS GENANNT)			
	BESETZUNG, TONART	BWV	SOLO	TONART	QUELLEN	BWV	SOLO	TONART	QUELLEN	BWV	SOLO	TONART
Violine d-Moll: Ed. Reitz 1917, Sauret 1920, Fischer 1970	1052.1	Cembalo/ Orgel?	d-Moll	Abschrift C. P. E. Bach St. 350	146/1+2 188/1	Orgel Orgel	d-Moll d-Moll	Abschrift (J. F. Agricola u. a.) EA 12.5.1726 autogr. Partitur (nur frag- mentarisch überliefert) EA 17.10.1728	1052.2; 1052/1+2 1052/3	Cembalo	d-Moll	autogr. Partitur P 234 um 1738; Abschriften J. F. Agricola u. J. P. Kellner (beide mit revidierter Solofassung)
Oboe F-Dur: Ed. Tötcher 1955 Oboe D-Dur: Ed. Mehl 1987 Viola Es-Dur: Ed. Fischer 1996					169/1+5 49/1	Orgel Orgel	D-Dur E-Dur	autogr. Partitur P 93 EA 20.10.1726 autogr. Partitur P 111 EA 03.11.1726	1053; 1053/1+2 1053/3	Cembalo	E-Dur	autogr. Partitur P 234 um 1738; Abschrift Agricola (mit revidierter Solofassung)

HYPOTHETISCHE VORLAGEN OHNE QUELLEN; EDITIONEN	CONCERTI (WEIMARER/KÖTHENER ZEIT)				CONCERTI IN KANTATEN (LEIPZIG 1726–1731)				CEMBALO-CONCERTI (LEIPZIG 1730ER-JAHRE) MIT STREICHER-RUPIEN! (WENN NICHT ANDERS GENANNT)			
	BWV	SOLO	TONART	QUELLEN	BWV	SOLO	TONART	QUELLEN	BWV	SOLO	TONART	QUELLEN
Violine d-Moll: Ed. Frotscher 1951 Cembalo/Oboe d-Moll: Ed. Winschermann 1961 Oboe d-Moll: Ed. Mehl 1983					35/1	Orgel	d-Moll	autogr. Partitur P 86 (Rein- schrift), EA 8.9.1726	1059 (Fragment)	Cembalo	d-Moll	autogr. Partitur (Takte 1–8) P 234 um 1738 (Kopftitel: Cembalo solo, una Oboe, due Violini, Viola e Cont.)
Oboe/Violine c-Moll: Ed. Seiffert 1900, Fischer 1970, Bergmann 2017 Oboe/Violine d-Moll: Ed. Schneider 1921, Hofmann 1979 2 Violinen c-Moll: Ed. Berner 1916 2 Violinen d-Moll: Ed. Schmirfin 1923 Orgel solo c-Moll: Ed. Kessler 2014					35/5	Orgel			1060	2 Cembali	c-Moll	Abschrift J. C. Altnikol (plus?) 1744–1748 (komp. um 1736)

	1061.1	2 Cembali (ohne Orchester)	C-Dur	Original- stimmen A. M. Bach 1732/33 St. 139, Faszikel 1		1061.2	2 Cembali	C-Dur	Original- stimmen A.M. Bach, J.S. Bach 1732/33
	1043	2 Violinen	d-Moll	autogr. Stimmen St. 148, Faszikel 1 1730/31		1062	2 Cembali	c-Moll	autogr. Partitur 1736
3 Violinen d-Moll: Ed. Bergmann 2017						1063	3 Cembali	d-Moll	Abschrift J. F. Agricola
3 Violinen D-Dur: Ed. Fischer 1970, 3 Violinen C-Dur: Ed. Bergmann 2017						1064	3 Cembali	C-Dur	Abschrift J. F. Agricola
A. Vivaldi op. 3/10 (4 Violinen h-Moll)						1065	4 Cembali	a-Moll	Original- stimmen um 1730

TABELLE 2: EDITIONEN VON CONCERTO->REKONSTRUKTIONEN«, »BEARBEITUNGEN« UND »URFASSUNGEN«

		»REKONSTRUKTIONEN«, »BEARBEITUNGEN« UND »URFASSUNGEN«										VORLAGEN: KONZERTE FÜR CEMBALO/CEMBALI					
												KONZERTE FÜR 1 CEMBALO (AUTOGR. ÜBERLIEFERTE SAMMLUNG P. 234)			KONZERTE FÜR 2-3 CEMBALI		
VERÖFF.-JAHR	HERAUSGEBER/BEARBEITER	BWV	SOLOINSTRUMENT	VERLAG	1052 IN D	1053 IN E	1055 IN A	1056 IN F	1059 IN D	1060 IN C	1063 IN D	1064 IN C					
1872	Ferdinand David	1056	Violine g-Moll [Arr. VI/Klav]	Rieter-Biedermann, Zürich				x									
1900	Max Seiffert	1060	Oboe/Violine c-Moll	Breitkopf & Härtel, Leipzig / Schirmer, New York						x							
1905	Gustav Schreck	1056	Violine g-Moll	Peters, Leipzig				x									
1916	Conrad Berner	1060	2 Violinen c-Moll	Schott, Mainz						x							
1917	Robert Reitz	1052	Violine d-Moll	Breitkopf & Härtel, Leipzig (Neue Bachgesellschaft)	x												
1920	Émile Sauret	1052	Violine d-Moll	Augener, London	x												
1921	Max Schneider	1060	Oboe/Violine d-Moll	Peters, Leipzig						x							
1923	Ossip Schnirlin	1060	2 Violinen d-Moll	Simrock, Berlin						x							
1925	J. Bernard Jackson	1056	Violine g-Moll	Univ. Press, London				x									
1951	Gotthold Frotcher	1059 + 35/1+3+5	Violine d-Moll [Arr. VI/Klav]	Mitteldeutscher Verlag, Halle					x								
1955	Hermann Tötcher, Gottfried Müller	1053	Oboe F-Dur	Sikorski, Hamburg							x						
1956	Rudolf Baumgartner	1064	3 Violinen	Hug, Zürich											x		
1961	Helmut Wünschermann	1059 + 35/1+3+5	Cembalo/Oboe d-Moll	Sikorski Hamburg					x								

TABELLE 3: AUSWERTUNG »CONCERTO« / »CONCERTI« IN AUKTIONSKATALOG PEINEMANN 1782 UND ÜBERLIEFERUNGS-VERGLEICH MIT WEITEREN LEIPZIGER BESTÄNDEN (2. HÄLFTE 18. JAHRHUNDERT)

Die Leipziger Auktionskataloge aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentieren das Leipziger Konzertrepertoire des 18. Jahrhunderts und werden deshalb zum Vergleich herangezogen.

KOMPONIST	(VERMUTETER) VORNAME	LEBENS- DATEN	ANZAHL CONCERTI	AUKTIONSKATALOG PEINEMANN 1782: EINTRÄGE CONCERTO/CONCERTI (IN 22 EINHEITEN, MEIST OHNE NENNUNG/ANZAHL SOLOINSTRUMENT [ABGEKÜRZT: - INSTR.], MATERIALART)			VERKAUFSKATALOGE ABSCHRIFTEN »ON DEMAND« BREITKOPF (JEWEILS ANZAHL U. GENANNTES INSTRU- MENT), ABGEKÜRZTE INSTRUMENTE: BASSONO (BN), CEMBALO (CEMB), CORNO (CR), FLAUTO TRAVERSO (FL TRAV), OBOE (OB), OBOE D'AMORE (OB D'AM), ORGEL (ORG), VIOLINE (VL)			3 LEIPZIGER AUKTIONSKATALOGE (JEWEILS ANZAHL U. GENANNTES INSTRUMENT)	
				CATALOGO 1762+1763	CATALOGO 1766	CATALOGO 1767+1768	HOFFMEISTER & KÜHNEL 1802	J. A. HILLER 1804	J. G. SCHICHT 1832		
Adam/ Adami	Johann (Ludwig?)	1704–1779	2 x in Sammeleintrag (kein Instrument genannt)	1 (Cemb); 5 (Ob)	1 (Fl trav); 1 (2 Cemb)						
Agrell	Johan Joachim	1701–1765	»6 Concerti a Cembalo obligato« »6 Concerti per il Cembalo, composti dal Sgr. G. Agrell«	12 (Cemb)	2 (Cemb)				2 (Cemb)		
Bach	Carl Philipp Emanuel	1714–1788	3 x in Sammeleintrag (- Instr.) »Concerto per il Cembalo concertato«, Druck Nürnberg (Schmid) 1745 = Wq 11	12 (Cemb) (1 davon von J. Christian Bach)						16 (Cemb), inkl. »Sonatinen«	3 (Cemb)

Bach	?		2 x in Sammeleintrag (- Instr.)		1 (Ob/Vl)	1 (Cemb)	12 (Cemb) von »I. C. Bach«; 1 (Cemb) + 1 (2 Cemb) von »I. S. Bach«	1 »Klavier« oder Orgel); 5 (Cemb)	63 (Cemb): von CPEB (48), JSB (3), JCB (12)
Baustetter	Johann Conrad		in Sammeleintrag (- Instr.)						
Benda	Georg Anton u. Franz	1722–1795 1709–1786	2 x in Sammeleintrag (- Instr.)	12 (Vl) [+ 13 von F. Benda]; 4 (Cemb); 3 (Fl trav); 3 [von F. Benda]	3 (Vl) [von F. Benda]	1 (Cemb)	9 (Cemb)	4 (Cemb) [»Benda, G. et Fr.«]	10 (Cemb) [»Benda, G.«]
Bernascone [recte Berna- sconi]	Andrea	1706–1784	1 x in Sammeleintrag (- Instr.)						
Biarelle	Giovanni Francesco	?	1 x in Sammeleintrag (- Instr.)						
Birck	Wenzel Raimund Johann	1718–1763	1 x in Sammeleintrag (- Instr.)	1 (Cemb)		1 (Cemb)			
Büchler	?	?	1 x in Sammeleintrag (- Instr.)						
Caldara	?Antonio	1670–1736	1 x in Sammeleintrag (- Instr.)						

KOMPONIST	(VERMUTETER) VORNAME	LEBENS- DATEN	ANZAHL CONCERTI	VERKAUFSKATALOG PEINEMANN 1782: EINTRÄGE CONCERTO/CONCERTI (IN 22 EINHEITEN, MEIST OHNE NENNUNG/ANZAHL SOLOINSTRUMENT [ABGEKÜRZT: - INSTR.], MATERIALART)	VERKAUFSKATALOGE ABSCHRIFTEN »ON DEMAND« BREITKOPF (JEWEILS ANZAHL U. GENANNTES INSTRUMENT), ABGEKÜRZTE INSTRUMENTE: BASSONO (BN), CEMBALO (CEMB), CORNO (CR), OBOE (OB), OBOE D'AMORE (OB D'AM), ORGEL (ORG), VIOLINE (VL), FLAUTO TRAVERSO (FL TRAV)			3 LEIPZIGER AUKTIONSKATALOGE (JEWEILS ANZAHL U. GENANNTES INSTRUMENT)		
					CATALOGO 1762+1763	CATALOGO 1766	CATALOGO 1767+1768	HOFFMEISTER & KÜHNEL 1802	J. A. HILLER 1804	J. G. SCHICHT 1832
Croes	?Henri-Jaques de	1705–1786	1x in Sammeleintrag (- Instr.)							
Förster	Christoph	1693–1745	»20 Concerti Foerster etc.« (- Instr.)	15 (VI); 1 (VI pice); 1 (Vc picc); 3 (Cemb); 3 (Fl trav); 1 (Fl picc); 8 (Ob)	2 (VI); 1 (Fl trav); 2 (Ob)					
			3 x in Sammeleintrag (- Instr.)							
Graf [Graff]	?Christian Ernst (oder Johann?)		1 x in Sammeleintrag (- Instr.)			5 (Fl trav)				
Graun	?Carl Heinrich oder Johann Gottlieb		1 x in Sammeleintrag (- Instr.) (»10 Concerti von Graun, Hasse«)	27 (VI) [»di Graun«]; 6 (Fl trav) [»di C. H. Graun«]; 9 (2 Cemb) [»di C. H. Graun«]	1 (VI) [»di S. [ignore Graun«]; 1 (Fl trav)			3 (Cemb)	1 (Cemb) in Sammel- eintrag (Anzahl?)	
Hasse	Johann Adolph	1699–1783	1 x in Sammeleintrag (- Instr.) (»10 Concerti von Graun, Hasse«)	6 (Fl trav); 3 (2 Fl trav)	3 (Fl trav)					
Händel	Georg Friedrich	1685–1759	»12 Concertos for the Harpsichord or Organ«							

KOMPONIST	(VERMUTETER) VORNAME	LEBENS- DATEN	ANZAHL CONCERTI (- Instr.)	VERKAUFSKATALOGE ABSCHRIFTEN »ON DEMAND« BREITKOPF (JEWEILS ANZAHL U. GENANNTES INSTRUMENT), ABGEKÜRZTE INSTRUMENTE: BASSONO (BN), CEMBALO (CEMB), CORNO (CR), OBOE (OB), OBOE D'AMORE (Ob D'AM), ORGEL (ORG), VIOLINE (VL), FLAUTO TRAVERSO (FL TRAV)			3 LEIPZIGER AUKTIONSKATALOGE (JEWEILS ANZAHL U. GENANNTES INSTRUMENT)		
				CATALOGO 1762+1763	CATALOGO 1766	CATALOGO 1767+1768	HOFFMEISTER & KÜHNEL 1802	J. A. HILLER 1804	J. G. SCHICHT 1832
Scheibe	Johann Adolph	1708–1776	2x in Sammeleintrag (- Instr.)	4 (Cemb)	1 (VI)				
Stieler	?Johann David	1707–1741	1x in Sammeleintrag (- Instr.)						
Stölzel	Gottfried Heinrich	1690–1749	5 x in Sammeleintrag (- Instr.)				1 (VI); 1 (2 Ob, 2 Cr, Bn); 1 (Fl trav); 1 (Fl trav o Ob + VI)		
Telemann [Melante]	Georg Philipp	1681–1767	»10 Concerti«	1 (Fl trav); 1 (»Sampagnon«)	1 (Ob+VI)		1 (2 VI); 1 (2 VI picc)		
			»12 Concerti«						
			»12 Concerti«						
			»12 Concerti«						
			»8 Concerti«						
			»9 Concerti«						
			1x in Sammeleintrag (- Instr.)						
Vitali	?Tomaso Antonio	1663–1745	1x in Sammeleintrag (- Instr.)						
Vivaldi	Antonio		2x in Sammeleintrag (- Instr.)	1 (Fl trav)			3 (2 VI)		

SYMMETRIE UND VORLAGE. BACHS WOHLTEMPERIERTES CLAVIER UND CHOPINS PRÉLUDES OP. 28¹

RUTH TATLOW

In Gedenken an Peter Uppard (Januar 1944–Januar 2017),
Pianist und Professor für Klavier.

Viel wurde über Frédéric Chopins Bewunderung für Johann Sebastian Bachs Kompositionen geschrieben, insbesondere über die 48 Präludien und Fugen, die in zwei Bänden unter dem Titel *Das Wohltemperierte Clavier* erschienen.² Aus überlieferten Quellen wissen wir, dass Chopin gedruckte Exemplare des *Wohltemperierten Claviers* besaß³ und ständig mit Bachs Präludien und Fugen arbeitete – sie aufführte,⁴ Druckfehler korrigierte,⁵ aus und mit ihnen lehrte,⁶ ihre Vorzüge lobte⁷. Es wird oft behauptet, dass Chopin ein Exemplar zur Hand hatte, als er seine eigene Sammlung der 24 *Préludes pour le piano* op. 28, zusammenstellte und komponierte.⁸ Dieser Auf-

Dieser Aufsatz erschien erstmals auf Englisch in *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, hrsg. von Szymon Paczkowski, Warschau 2019, S. 51–85.

- 1 Ich möchte Szymon Paczkowski dafür danken, dass er mich ermutigte, die numerische Struktur von Frédéric Chopins *Préludes* zu erforschen.
- 2 EIGELDINGER 1988b, S. 173, Anm. 20 listet Quellen bis 1985 auf.
- 3 TOMITA 2019.
- 4 Friederike Müller-Streicher berichtet von ihrer Bewunderung über Chopins auswendiges Spiel der vierzehn Präludien und Fugen Bachs, worauf Chopin geantwortet habe: »Cela ne s'oublie jamais«. NIECKS 1890, Bd. 2, S. 340–343, zit. in WALKER 2018, S. 423.
- 5 *Chopin's Polish Letters*, übersetzt von David Frick, Warschau 2016, S. 309; Brief vom 08.08.1839 an Julian Fontana. Siehe auch EIGELDINGER 1988a, S. 198–243; Frédéric Chopin: *Oeuvres pour piano: fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger und Jean-Michel Nectour, Paris 1982, Vorwort.
- 6 EIGELDINGER 1988a, S. 61, und Anm. 137: Seiner Schülerin Camille O'Meara (Madame Dubois) empfahl Chopin, regelmäßig Bachs Präludien und Fugen zu üben, da dies der Weg zum Fortschritt sei. Eigeldinger zitiert NIECKS 1890, Bd. 2, S. 107 und S. 190.
- 7 EIGELDINGER 1988a, S. 135 f., Anm. 137. Auf die Frage von LENZ 1872, S. 36, wie er sich auf Konzerte vorbereite, antwortete Chopin: »Vierzehn Tage schliesse ich mich ein und spiele Bach. Das ist meine Vorbereitung, ich übe nicht meine Compositionen.«
- 8 EIGELDINGER 1988b; KILDEA 2018, S. 37 betont, dass Jean-Joseph Laurens in *La France Musicale* (1843) erstmals Bachs *Wohltemperiertes Clavier* als die einzige Partitur identifizierte, die Chopin auf Mallorca bei sich hatte.

satz hinterfragt dieses bekannte Szenario und untersucht, inwieweit Bachs Sammlung ein Modell für Chopins Werk gewesen sein könnte.

DIE VERBINDUNG ZWISCHEN BACHS WOHLTEMPERIERTEM CLAVIER UND CHOPINS PRÉLUDES

Vom 15. Dezember 1838 bis zum 11. Februar 1839 wohnte Chopin mit seiner Lebensgefährtin George Sand, deren Kindern und ihrem Dienstmädchen im Kartäuserkloster in Valldemossa auf Mallorca. Sands Erinnerungen an den Besuch dokumentierte sie in dem Reiseroman *Un hiver à Majorque* (1841), welcher im Geist und Stil ihrer ausgeschmückten Memoiren und nicht als dokumentierte Fakten gelesen werden muss.⁹ Ihre verherrlichende und farbenfrohe Beschreibung des Lebens in Valldemossa steht in starkem Kontrast zu Chopins Erfahrung. Er kämpfte mit hartnäckigem Husten und mühsamer Atmung, höchstwahrscheinlich symptomatisch für Tuberkulose,¹⁰ und wurde häufig in der krankmachend atmosphärischen Umgebung des Klosters allein gelassen. Seine Briefe aus Valldemossa spiegeln seine Unruhe und sein Unbehagen wider. Am 28. Dezember 1838 schrieb er an seinen Freund Julian Fontana:

Next to the bed is an old *nitouchable* square piece of junk, which is barely serviceable for my writing, on it a leaden candlestick (a great *luxury*) here, with a candle. Bach, my scribbles and other people's scraps of paper ... quiet [...].¹¹

Chopin starb am 17. Oktober 1849, also fast ein Jahrzehnt nachdem er diesen Brief geschrieben hatte. Bachs Kompositionen erscheinen als sein sicherer Fixpunkt in-

9 Für eine detaillierte Betrachtung von Sands Leben und Schriften siehe HARLAN 2004.

10 Es besteht Uneinigkeit über Chopins medizinischen Zustand und die Ursache seines Todes. Zuletzt wiederholte Anatole Leikin die Theorie der Zerebralparese, während neun Autorinnen und Autoren aus der Medizin für Tuberkulose plädieren. Siehe WITT 2018, S. 211–212. Auf der Grundlage einer Untersuchung seines Herzens im April 2014 kommen die Autorinnen und Autoren zu dem Schluss, dass Chopin an chronischer Herzinsuffizienz starb, die durch Tuberkulose verursacht wurde. Sie stellen auf der Grundlage ihrer Analyse fest, Chopin habe mit hoher Wahrscheinlichkeit eine langanhaltende Tuberkulose als Grunderkrankung gehabt, die die Ursache für die fortschreitende Verschlechterung seines körperlichen Zustands und zahlreicher weiterer Symptome, vor allem der Atemwege, war. Die innerhalb kurzer Zeit schnell fortschreitende tuberkulöse Perikarditis, eine relativ seltene Komplikation der Tuberkulose, könnte die unmittelbare Todesursache gewesen sein. Chopins Gesundheitszustand begann sich bereits 1838 zu verschlechtern.

11 *Chopin's Polish Letters*, übersetzt von David Frick, Warschau 2016, S. 290.

mitten des Chaos eines unspielbaren Klaviers, spärlichen Lichts und Papierfetzen. Unter diesen Umständen arbeitete Chopin an den *Préludes* und vollendete sie.

In den letzten 50 Jahren wurden zahlreiche Vergleiche zwischen Chopins *Préludes* und Bachs *Wohltemperiertem Clavier* durchgeführt.¹² Die offensichtlichste Ähnlichkeit zwischen den beiden Sammlungen sind die Nummern und der Tonumfang. Bach komponierte je ein Dur- und ein Moll-Präludium sowie eine Fuge auf jedem Halbton der chromatischen Skala in aufsteigenden Halbtönen, ausgehend von C-Dur und c-Moll. Chopin schrieb ein Dur- und ein Moll-Prélude (keine Fugen) auf jedem Halbtonschritt der chromatischen Tonleiter, voranschreitend durch den Quintenzirkel von C-Dur und dem parallelen a-Moll. Die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Sammlungen führte zu den übertriebenen Ausführungen von Jean-Jacques Eigeldinger, der die Prägung durch Bach am deutlichsten in der Struktur zu erkennen glaubte,¹³ das *Wohltemperierte Clavier* als Chopins Evangelium ansah¹⁴ und die auf Bach basierenden *Préludes* als die Kompositionen benannte, in denen Chopin mit der Tradition brach, welche er vom Postklassizismus geerbt hatte.¹⁵

Neben der Frage, warum Chopin die 24 Stücke *Préludes* nannte,¹⁶ wurde vor allem ihre zyklische Struktur diskutiert: Waren sie als einheitlicher Satz oder als Sammlung unabhängiger Stücke konzipiert? Analysten argumentierten für beide Möglichkeiten,¹⁷ wobei Eigeldinger aufgrund eines allgegenwärtigen motivischen Elements¹⁸ und Lawrence Kramer aufgrund der eindeutig nachweisbaren Schenkerischen Umlinie zu dem Schluss kam, dass es sich um einen Zyklus handle.¹⁹

Um den Gedanken zu prüfen, dass Chopin das *Wohltemperierte Clavier* als kompositorische Vorlage für die *Préludes* verwendete, benutze ich eine von mir neu entwickelte Theorie, den Proportionalen Parallelismus, deren Kennzeichen in allen Veröffentlichungen und Reinschriften Bachs aufzufinden sind.²⁰ Die Grundlage der Untersuchung bildet die proportionale Struktur des *Wohltemperierten Claviers*. Ob Chopin möglicherweise Bachs Struktur bemerkte und sie als Vorlage aufgriff,

12 EIGELDINGER 1988b, S. 173, Anm. 20 diskutiert das Quellenmaterial, indem er WIORA 1963, HŁAWICZKA 1977, EIGELDINGER 1988a, S. 135 und S. 137 etc. und MINARDI 1985 zitiert.

13 EIGELDINGER 1988b, S. 175.

14 Ebd., S. 174.

15 Ebd., S. 177.

16 LEIKIN 2015, S. 1. Der Abschnitt trägt die Überschrift »Preludes to What?«.

17 Ebd., S. 10 nennt unter anderem KRAMER 1984, S. 99 f.; EIGELDINGER 1988b, S. 177–184; KALLBERG 1992, S. 135–143; KORSYN 2003, S. 101.

18 EIGELDINGER 1988b, S. 181 und S. 184.

19 Ebd., S. 184, Anm. 47, zitierend KRAMER 1984, S. 91–117.

20 TATLOW 2015.

zeigt die anschließende Analyse der *Préludes*. Unklar ist, wie einzigartig Bachs Ordnungstechnik war, ob sie andere Komponisten anwandten und wie lange es diese proportionale Ordnung als Kompositionspraxis gab. Die numerische Struktur der Kompositionen seiner Söhne und Schüler lässt vermuten, dass Bach ihnen diese Technik beibrachte und einige von ihnen diese bis in die 1780er-Jahre anwandten. Aber wir wissen nicht, ob die Praxis mit dem Tod dieser Söhne und Schüler verloren ging oder ob die proportionale Ordnung bereits zur Standardpraxis geworden war. Da Bachs Verwendung der proportionalen Ordnung weitgehend durch sein lutherisches Verständnis von Wesen und Zweck der Musik motiviert war, könnte der proportionale Parallelismus ebenfalls aus der Mode gekommen sein, als sich die Ansichten über Musik änderten.²¹

Sein ganzes Leben lang stand Chopin in regelmäßigem Kontakt mit lutherischen Musikern und Komponisten, die Bachs Werke bewunderten. In den frühen 1800er-Jahren waren Komponisten und Organisten aller Glaubensrichtungen bestrebt, Kopien von Bachs Musik zu erwerben, um sie zu studieren und aufzuführen. Sie bewunderten den kontrapunktischen Einfallsreichtum, die elegante Stimmführung und die reichen Harmonien, aber ich möchte wissen, ob sie auch die proportionale Anordnung und die Symmetrie bemerkten. Und wenn sie dies taten, haben sie verstanden, warum Bach sie benutzte und was sie für ihn bedeuteten? Verwendeten Komponisten in den 1830er-Jahren noch proportionale Ordnungen, um Einheit – Unität – in einem Werk zu schaffen? Bemerkte Chopin die Symmetrie innerhalb seiner Struktur als er das *Wohltemperierte Clavier* studierte und war sie für ihn ausreichend wichtig, diese in seinen *Préludes* nachzuahmen?

WAS IST EINE BAROCKE PROPORTIONIERUNG?

Für den Künstler und Musiker des Barocks entsprachen Proportionen den der musikalischen Akustik innewohnenden Verhältnissen, die in musiktheoretischen Schriften seit der Antike beschrieben wurden. Spätere Musiktraktate begannen immer mit der Beschreibung dieser Proportionen, weil sie die grundlegende Frage »What is Music?«²² beantworteten. Zur Demonstration dieser Eigenschaften wurde ein Mo-

21 Die lutherische Sicht der Musik zu Bachs Zeit und davor basierte auf dem philosophischen und theologischen Konzept der universellen Harmonie. Perfekte Proportionen waren für diesen Glauben zentral. Siehe TATLOW 2015, Kapitel 3. »Unity, proportions and universal Harmony in Bach's world« und Appendix »A theology of musical proportions and Harmony in Bach's time«.

22 Die populäre Vorliebe, den Goldenen Schnitt mit Zahlen der Fibonacci-Reihe zu finden, die

nochord verwendet. Ein beweglicher Steg teilt eine zwischen zwei festen Punkten gespannte Saite. Wenn der Steg genau in der Mitte platziert ist und die Saite auf beiden Seiten gezupft wird, ist die Tonhöhe identisch. Dies zeigt visuell und akustisch, dass das 1:1-Verhältnis, oder wie sie es nannten, Proportion, ein Einklang ist. Wenn der Steg exakt auf zwei Dritteln der Saite platziert ist und beide Seiten des Stegs gezupft werden, erklingt eine Oktave, was visuell und akustisch demonstriert ein Verhältnis von 2:1 ist. Auf diese Weise erklingt bei der Proportion 3:2 eine reine Quinte, bei 4:3 eine reine Quarte, bei 5:4 eine große Terz und bei 6:5 eine kleine Terz und so weiter.

Die 1:1-Proportion (der Einklang) ist eine Darstellung perfekter Symmetrie. Die Symmetrie war viele Jahrhunderte lang die ideale künstlerische Einheit. Sie ist in der klassischen Architektur und in vielen Imitationen klassischer Gebäude zu sehen. Dichter empfahlen, Symmetrie für die Form von Versen zu verwenden, so dass ein vertikaler Strich, der über jedes geschriebene Gedicht gezogen wird, zwei identische Hälften schafft, das heißt eine 1:1-Proportion.²³ Die 1:1-Symmetrie vieler natürlicher Objekte wurde als eine visuelle Demonstration der Art und Weise angesehen, wie Gott diese harmonischen Proportionen bei der Erschaffung der Welt, des ganzen Universums anwandte. Man dachte, dass Gott an Unität Gefallen fand, und so wurde der 1:1-Einklang zum idealen Modell für den gottesfürchtigen Künstler.²⁴

Viele Lutheraner im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert glaubten noch, dass Gott diese akustisch harmonischen Proportionen im Augenblick der Schöpfung benutzte.²⁵ Dadurch wurden die musikalischen Proportionen und die Musik selbst in den Mittelpunkt von Gottes Schöpfung gestellt. Der Glaube wurde als universelle Harmonie bezeichnet, wobei der lutherische Musiktheoretiker Johann Mattheson es vorzog, die universelle Harmonie von musikalischer Harmonie zu unterscheiden, indem er erstere als die richtige Harmonie (*Harmonia propriè sic dictam*) von der Harmonie in der Musik (*Harmonia in Musicis*) schied.²⁶ Die universelle Harmonie wurde im antiken Griechenland entwickelt, in das Judentum aufgenommen, chris-

ungefähr dem Goldenen Schnitt entsprechen, war eine Mode des späten 19. Jahrhunderts und kam in Bachs Verständnis der Proportionen nicht vor. Siehe TATLOW 2006.

23 Zum Beispiel George Puttenham: *The Arte of English Poesie*, London 1589, S. 76; Johann Christoph Männling: *Der Europäische Helicon oder Musenberg*, Alten Stettin 1704, S. 133–136, »Die Dreyzehndte Art, Bilder-Reime«. Siehe TATLOW 2015, S. 38–46.

24 TATLOW 2015, Kapitel 2 und 3.

25 Ebd., S. 102.

26 Johann Mattheson: *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, Teil 2, Kapitel 5, §3, S. 456 f.

tianisiert und durch die Schriften des Boethius um 500 n. Chr. zu einem Kernelement des Musik- und Kunststudiums. Man findet daher gemeinsame proportionale Überzeugungen, die von jüdischen Denkern, Katholiken und Protestanten vertreten werden, wobei jede Tradition ihre eigene spezifische Anwendung entwickelte. Als das Konzept der universellen Harmonie Bach und seine Zeitgenossen erreichte, wurde es argumentativ verwendet, um Gottes Existenz zu beweisen. Sie war das Ideal von Schönheit und Vollkommenheit, wurde zentral für das lutherische Verständnis von Musik und Kunst, und lag im Zentrum dessen, was es bedeutete, ein würdiger und aufrechter christlicher Musiker zu sein.²⁷

Für das lutherische Verständnis von Einheit beziehungsweise Unität (1:1) zu Bachs Zeit sind die Aussagen Andreas Werckmeisters und Johann Gottfried Walthers bezeichnend. 1687 schrieb Werckmeister: »Da wir nun sehen, hören und überall empfinden, daß GOTT selber nach seinen Allweisen Rath die Natur also zugerichtet habe, daß alles nach der Gleichheit strebe, und sich daran belustige.«²⁸ Und bei Bachs Vetter Walther ist 1708 zu lesen:

Von diesen *Rationibus* oder *Proportionibus* sind folgende *General-Reguln*, als welche in *Musicis pro fundamento* stehen, zumercken. *Reg. 1. Proportio quo vicinior aequalitati eo perfectior Reg. 2. Proportio quo remotior ab aequalitate eo imperfectior.* Das ist. Je näher eine *Proportion* der *Unitaet* oder Gleichheit, je vollkommener und begreiflicher ist sie; je weiter aber eine *Proportion* der *Unitaet* oder Gleichheit abgelegen, je unvollkommener und verwirrter ist sie.²⁹

Symmetrie wird in verschiedenen Kunstformen auf vielfältige Weise erzeugt. In der musikalischen Komposition kann sie durch die Organisation der Anzahl der Takte in einem Abschnitt, durch die Ausgewogenheit der Anzahl der Abschnitte in einem Satz, durch die Anordnung der Anzahl der Sätze in einem Werk oder sogar der Anzahl der Werke in einer Sammlung geschaffen werden. Und genau das tat Bach, indem er die Technik des proportionalen Parallelismus in all seinen Veröffentlichungen und Reinschriften anwandte, höchstwahrscheinlich aufgrund dessen, was er über den Platz und das Wesen der Musik in Gottes Schöpfung glaubte.³⁰

27 TATLOW 2015, Kapitel 1–4 und Appendix. Vgl. EGGBRECHT 1991, S. 358.

28 Andreas Werckmeister: *Musicæ mathematicæ hodegus curiosus*, Frankfurt und Leipzig 1687, Kapitel 24, S. 69.

29 Johann Gottfried Walther: *Praecepta der Musicalischen Composition*, Handschrift, Weimar 1708, Bd. 2, S. 20, §7. Siehe auch BENARY 1955, S. 79.

30 Belege in TATLOW 2015.

Meine Ergebnisse illustriere ich in tabellarischer Form. Die 1:1-Proportion wird sowohl numerisch als auch visuell dargestellt. Zum Beispiel zeigt Tabelle 1, Spalte 3 die Proportion in Taktzahlen: Die Sätze Largo und Allegro der Sonate, BWV 1079/3, haben zusammen 220 Takte (48 + 172 Takte) und das D. C., Andante- und finale Allegro haben zusammen ebenfalls 220 Takte (77 + 30 + 113 Takte). Zur besseren Übersicht ist dies in Spalte 4 visuell dargestellt, indem die ersten 220 Takte (48 + 172) hellgrau dargestellt werden und die zweiten 220 Takte (77 + 30 + 113) dunkelgrau.

SATZ	TAKTE	1:1	VISUALISIERUNG
Largo	48	48	
Allegro	172	172	
D. C.	77	77	
Andante	30	30	
Allegro	113	113	
Summe	440	220:220	

Tabelle 1: Sonate aus dem *Musikalischen Opfer*, BWV 1079/3.

Diese 1:1-Proportionen können gleichzeitig, in verschiedenen Maßen gebildet werden (einfach, doppelt oder dreifach). Eine einzige 1:1-Proportion wird entweder durch die Anzahl der Takte, die Anzahl der Sätze oder Werke oder deren symmetrische Anordnung gebildet. Zum Beispiel ist die 1:1-Proportion in Tabelle 1, Spalten 3 und 4 eine einzige 1:1-Proportion, welche durch die Anzahl der Takte gebildet wird: 220:220 aufeinanderfolgende Takte in der Sonate. Eine doppelte 1:1-Proportion entsteht, wenn eine 1:1-Proportion durch zwei Merkmale gebildet wird. Zum Beispiel ist die 1:1-Proportion in Tabelle 4, Spalten 7 und 8 doppelt so groß, weil diese sich aus der Anzahl der Präludien und der Anzahl der Takte zusammensetzt: 5:5 Präludien in 280:280 Takten; und die 1:1-Proportion in Tabelle 4, Spalten 5 und 6 ist doppelt so groß, weil diese durch die Anzahl der Takte und die symmetrische Anordnung gebildet wird: 280:280 Takte in aufeinanderfolgender Symmetrie. Eine dreifache 1:1-Proportion entsteht, wenn drei solcher Merkmale zusammenfallen. Zum Beispiel ist die 1:1-Proportion in Tabelle 5, Spalten 7 und 8 dreifach, weil diese durch die Anzahl der Präludien, die Anzahl der Takte und deren symmetrischen Anordnung gebildet wird: 4:4 Präludien in 115:115 Takten, symmetrisch aufeinanderfolgend angeordnet. Zu Bachs Zeit galt die Konstruktion als umso einheitlicher, je perfekter die 1:1-Proportion und die Symmetrie ausgeführt waren.

Tabelle 1 zeigt, wie Bach die Anzahl der Takte in der Sonate des *Musikalischen Opfers* verwendete, um Unität und Symmetrie zu schaffen. Einschließlich der Rückkehr des D. C. zum Anfang des Allegro haben seine vier Sätze 440 Takte, die eine aufeinanderfolgende 1:1-Proportion bilden.³¹

Bachs Nachfolger könnten diese proportionale Anordnung bemerkt haben als sie die Sonate transkribierten, wobei sie die Taktsummen auf die Genauigkeit ihrer Abschrift überprüften. 1831 veröffentlichte Breitkopf das *Musikalische Opfer* in einer Ausgabe von Christian Gottlieb Müller. Sie wurde im Januar 1832 in der Musikzeitschrift *Allgemeine musikalische Zeitung* rezensiert.³² Obwohl Müller die Triosonate nicht als Stimmen, sondern als Partitur reproduzierte, behielt er die Gesamtordnung nach Druckeinheiten (Ricercar à 6 + Canon perpetuus, Triosonate + Canon perpetuus, fünf Canones diversi + Fuga canonica, Ricercar à 3 + Canon à 2 und à 4) bei, so dass die Symmetrie des ursprünglichen Aufbaus deutlich blieb.³³ Trotz wechselnder Überzeugungen und Ideale setzten einige von Bachs Schülern diese Proportionierungstechnik in ihren Kompositionen zumindest bis in die 1780er-Jahre fort.³⁴ Doch was geschah danach, als alle Enkelschüler Bachs gestorben waren? Was bedeutete symmetrische Ordnung für Komponisten wie Chopin und Mendelssohn, wenn sie Bachs Partituren studierten, kopierten und adaptierten? Und was sah Chopin, als er sich mit dem *Wohltemperierten Clavier* beschäftigte? Bemerkte er Bachs proportionale Ordnung, und wenn ja, hat sie die Art und Weise beeinflusst, wie er seine Präludien strukturierte?

31 Eine detaillierte Diskussion des *Musikalischen Opfers* bei Tatlow 2015, S. 224–238.

32 Die Rezension wurde am 04.01.1832 veröffentlicht, *Allgemeine musikalische Zeitung* 34 (1932), S. 3–9. Auf S. 9 ist zu lesen: »Den Schluss des Werks (S. 24–45) macht das hier zum erstenmale gedruckte Trio für Flöte, Violine und Bass, aus fünf Sätzen bestehend, nämlich aus einem Largo $\frac{3}{4}$ T. als Einleitung, Allegro $\frac{3}{4}$ T., Andante $\frac{1}{4}$ T., Allegro $\frac{5}{8}$ T., in welchem gleich Anfangs das ganze Thema in lieblicher Figuration hervortritt und einem (hier mit der Auflösung abgedruckten) Canone perpetuo in contrario motu für die genannten Instrumente, wozu noch, nach Ref. Dafürhalten, die Seite 22 befindliche Fuga canonica als Schlussstein des Ganzen gehört, ohnerachtet die hier gebrauchten Schlüssel für Violine und Flöte ungewöhnlich sind.«

33 Die Triosonate ist auf S. 24–44 der Edition abgedruckt.

34 TATLOW 2019.

DIE PROPORTIONALE STRUKTURIERUNG IN BACHS WOHLTEMPERIERTEM CLAVIER, BAND 2

Motivische Ähnlichkeiten führten oft zu der Annahme, dass die *Préludes* auf dem ersten Band des *Wohltemperierten Claviers* basierten, was historisch kaum belegt ist. Zumindest mit Blick auf die Struktur erscheint diese Annahme unwahrscheinlich. Bachs Strukturplan für Band 1 war umfangreich,³⁵ und wenn Chopin nicht ausgerechnet nach einer groß angelegten proportionalen Ordnung suchte, sind seiner Aufmerksamkeit die meisten Symmetrien aus Band 1 entgangen. Ein Komponist, der eine symmetrische Anordnung imitieren möchte, hätte eher numerische Zusammenhänge, Muster und Proportionen in kleinerem Maßstab erkennen können, wie zum Beispiel solche zwischen aufeinanderfolgenden Sätzen. Chopin bemerkte in Band 1 des *Wohltemperierten Claviers* vielleicht, dass die Präludien 4–6 (BWV 849–851) 100 Takte (39+35+26) haben. Gleichfalls könnte ihm aufgefallen sein, dass sowohl die Präludien 7–8 (BWV 852–853) als auch die Präludien 21–24 (BWV 866–869) 110 Takte haben: 70+40 bzw. 20+24+19+47 Takte. Möglicherweise sah er ebenfalls, dass einige Sätze die gleiche Anzahl von Takten haben und so eine Proportion schaffen, beispielsweise hat jedes der Präludien 1 und 5 (BWV 846 und BWV 850) 35 Takte und das Präludium 7 (BWV 852) 70 Takte: 35:35:70 oder 1:1:2. Als Chopin die Reihenfolge der Präludien im zweiten Band des *Wohltemperierten Claviers* studierte, mag er die folgenden symmetrischen Muster gesehen haben.

BWV	TONART	PRÄLUDIUM	TAKTE	1:1	VISUALISIERUNG
870	C-Dur	1	34	34	
871	c-Moll	2	28	28	
872	Cis-Dur	3	50		
873	cis-Moll	4	62	62	
874	D-Dur	5	56	56	
Summe			230	90:90	90:50:90

Tabelle 2: Symmetrische Anordnung Bachs Präludien 1–5, *Das Wohltemperierte Clavier*, Bd. 2.

³⁵ Die Reihenfolge von Bd. 1 und seine strukturelle Beziehung zu den *Inventionen und Sinfonien* ist bei TATLOW 2015 zu finden, Kapitel 6, »Four in two collections for keyboard«, S. 159–172.

Die Präludien 1–5 haben 230 Takte (Spalte 4). Die Präludien 1 und 5 ergeben zusammen 90 Takte, ebenso die Präludien 2 und 4 (Spalte 5). Diese 1:1-Proportion ist um die 50 Takte des Präludiums 3 positioniert. Die Symmetrie der Struktur ist passgenau, wie in Spalte 5 zu sehen ist. Ein Kopist, der diese fünf Präludien transkribieren wollte, hätte die Anzahl der Takte jedes Präludiums notiert und dann wahrscheinlich ihre symmetrische Anordnung bemerkt.

Die nächsten fünf Präludien haben ebenfalls eine runde Taktzahl: 330 Takte (Tabelle 3, Spalte 3). Innerhalb dieser fünf Präludien gibt es keine auffällige numerische Struktur oder Proportionierung, obwohl die Präludien 8 und 9 zusammen 90 Takte bilden und so möglicherweise auf die Gruppierungen mit je 90 Takten in den ersten fünf Präludien verweisen.

BWV	TONART	PRÄLUDIUM	TAKTE
875	d-Moll	6	61
876	Es-Dur	7	71
877	dis-Moll	8	36
878	E-Dur	9	54
879	e-Moll	10	108
Summe			330

Tabelle 3: Taktordnung Bachs Präludien 6–10, *Das Wohltemperierte Clavier*, Bd. 2.

Ihre strukturelle Unität und Symmetrie werden vollends deutlich, wenn diese ersten zehn Präludien als Ganzes betrachtet werden. Tabelle 4 zeigt die Ordnung und zwei 1:1-Proportionen – eine dreifache (Spalten 5 und 6) und eine doppelte (Spalten 7 und 8).

Die zehn Präludien umfassen insgesamt 560 Takte (Tabelle 4, Spalte 4). Die Taktsummen dieser zehn einzelnen Präludien können nur zwei 1:1-Proportionen bilden, von denen nur eine (in den Spalten 6 und 7 dargestellt) völlig symmetrisch angeordnet ist.³⁶ Spalten 5 und 6 zeigen die aufeinanderfolgenden 1:1-Symmetrien: sechs Präludien (hellgrau in Spalte 6) haben 280 Takte und die übrigen vier (dunkelgrau in Spalte 6) haben 280 Takte. Die Kombination dieser aufeinanderfolgenden

36 Ich bin Alan Shepherd dankbar für das Entwickeln des Programmes *Proportional Parallelism Explorer*, um die Behauptungen in *Bach's Numbers* zu testen und die numerologische Forschung zu erleichtern. Das Programm befindet sich derzeit in Version 6 (August 2020) und kann online abgerufen werden <https://github.com/Goldberg53/PPEXP.git>. Für eine vollständige Untersuchung der statistischen Wahrscheinlichkeit meiner Ergebnisse siehe SHEPHERD 2021.

Symmetrie und der 280:280 Takte ergibt eine doppelte 1:1-Proportion. Die zweite 1:1-Proportion ist in den Spalten 7 und 8 dargestellt. Hier ergeben fünf Präludien (hellgrau in Spalte 6) 280 Takte und die restlichen fünf Präludien (in Spalte 6) 280 Takte. Dadurch entsteht eine doppelte 1:1-Proportion, welche dieses Mal durch 5:5 Präludien in 280:280 Takten gebildet wird.

BWV	TONART	PRÄ- LUDIUM	TAKTE	1:1	VISUALI- SIERUNG	1:1	VISUALI- SIERUNG
870	C-Dur	1	34	34		34	
871	c-Moll	2	28	28		28	
872	Cis-Dur	3	50	50		50	
873	cis-Moll	4	62	62		62	
874	D-Dur	5	56	56		56	
875	d-Moll	6	61	61		61	
876	Es-Dur	7	71	71		71	
877	dis-Moll	8	36	36		36	
878	E-Dur	9	54	54		54	
879	e-Moll	10	108	108		108	
Summe			560	280:280	6:4	280:280	5:5

Tabelle 4: Zwei doppelte 1:1-Proportionen in Bachs Präludien 1–10, *Das Wohltemperierte Clavier*, Bd. 2. 280:280 symmetrisch angeordnete Takte.

Diese perfekte 1:1-Proportion ist charakteristisch für Bachs Ordnungstechnik. Wie so oft während seines Schaffensprozesses, änderte Bach seinen Plan allerdings an dieser Stelle und gab ihn zweifellos zugunsten eines größeren, hier nicht behandelten Schemas auf. Obwohl wir nicht wissen können, ob Bach die nächsten fünf Präludien ursprünglich so konzipierte, dass sie proportioniert sind, können wir sehen, dass dieser spezielle symmetrische Plan bei Präludium 10 endet.³⁷ Unabhängig von Bachs endgültigem Plan war die typisch barocke Symmetrie der Präludien 1–10 für Chopin so zu sehen, wie auch heute noch für Komponisten und Studenten.

Bemerkte Chopin die proportionale Anordnung als er das *Wohltemperierte Clavier* studierte? War seine Bewunderung für Bachs Sammlung so groß, dass er sogar so weit ging, die Proportionierung als Vorbild zu nehmen?

³⁷ Siehe Anm. 39 unten.

DIE STRUKTUR IN CHOPINS *PRÉLUDES* OP. 28

Tabelle 5 zeigt die Anzahl der Takte in den ersten acht *Préludes* Chopins. Die Gesamtzahl der Takte und ihrer Anordnung weist mehrere Besonderheiten auf:

1. Chopins *Prélude* 1 in C-Dur hat 34 Takte, genau die gleiche Anzahl an Takten wie Bachs Präludium 1 in C-Dur, BWV 870 (Tabelle 4, Zeile 2);
2. *Préludes* 1–8 haben 230 Takte, identisch mit der Anzahl der Takte Bachs Präludien 1–5 (Tabelle 2), und
3. *Prélude* 8, das letzte Werk in dieser Gruppe von 230 Takten hat ebenfalls 34 Takte – was darauf hindeuten könnte, dass Chopin mit kleinmaßstäblicher Symmetrie arbeitete.

Tabelle 5 zeigt, dass Chopin die Taktsummen benutzte, um diese ersten acht *Préludes* in aufeinanderfolgende Gruppen runder Zahlen zu gruppieren – 90, 90, 50 Takte – also dieselben runden Zahlen, die Bach benutzte, um seine 230 Takte zu ordnen (Tabelle 2, Spalten 5 und 6). Doch statt Bachs symmetrischer Anordnung ordnete Chopin seine Taktgruppen nacheinander an, mit 90 Takten in den *Préludes* 1–3, 90 Takten in den *Préludes* 4–6 und 50 Takten in den *Préludes* 7–8, wodurch innerhalb der 230 Takte ein im Wesentlichen barocker Satz von Proportionen entstand: Eine dreifache 1:1-Proportion, das 4:4 *Préludes* in 115:115 Takten in aufeinanderfolgender Symmetrie bildet. Dies ist von größter Bedeutung, wenn man den Einfluss der barocken Techniken auf Chopin betrachtet. Es ist auch ein wichtiges Indiz für die Beantwortung der Frage, ob Chopin das *Wohltemperierte Clavier* bemerkte und spezifisch von ihm beeinflusst wurde, obwohl man in diesem Stadium die Möglichkeit in Betracht ziehen muss, dass die Ähnlichkeit zufällig ist.

Chopins *Préludes* 9–16 haben 330 Takte (Tabelle 6), die gleiche Anzahl von Takten wie in Bachs zweiter Gruppe der Präludien (Tabelle 3). Chopin ordnete den *Préludes* 9 und 10 30 Takte und den *Préludes* 11–16 300 Takte zu (Tabelle 6, Spalten 4 und 5). Er ordnete auch die 330 Takte so an, dass eine Symmetrie über die acht *Préludes* hinweg hergestellt wurde, wobei die 165 Takte in den äußeren vier *Préludes*, *Préludes* 9 und 10 (30 Takte) und *Préludes* 15 und 16 (135 Takte) ein Verhältnis von 1:1 mit den 165 Takten der zentralen vier *Préludes* 11–14 bilden (Tabelle 6, Spalten 6 und 7). Auf diese Weise entstand innerhalb dieses zweiten Teils von acht *Préludes* eine dreifache 1:1-Proportion: 4:4 *Préludes* mit 165:165 Takten, symmetrisch angeordnet (Tabelle 6: *Préludes* 9, 10, 15 und 16 – markiert; *Préludes* 11, 12, 13 und 14 – markiert). Dieses Ergebnis ist von größter Bedeutung, wenn

man Chopins Reaktion auf barocke Techniken betrachtet. Chopins Ordnung der Préludes 9–16 in 330 Takten ist noch perfekter als Bachs, was darauf hindeutet, dass Chopin Bachs Ordnung der Präludien 1–5 und 6–10 (BWV 870–879) nicht nur einhielt, sondern sich dafür entschied, sie zu verbessern.

TONART	PRÉLUDE	TAKTE	TAKTE	TAKTE	TAKTE	1:1	VISUALISIERUNG
C-Dur	1	34	34			34	
a-Moll	2	23	23			23	
G-Dur	3	33	33			33	
e-Moll	4	25		25		25	
D-Dur	5	39		39		39	
h-Moll	6	26		26		26	
A-Dur	7	16			16	16	
fis-Moll	8	34			34	34	
Summe		230	90	90	50	115:115	4:4 Préludes

Tabelle 5: Eine dreifache 1:1-Proportion in Chopins Préludes 1–8.

TONART	PRÉLUDE	TAKTE	30 + 300		1:1	VISUALISIERUNG
E-Dur	9	12	12		12	
cis-Moll	10	18	18		18	
B-Dur	11	27		27	27	
gis-Moll	12	81		81	81	
Fis-Dur	13	38		38	38	
es-Moll	14	19		19	19	
Dis-Dur	15	89		89	89	
b-Moll	16	46		46	46	
Summe		330	30	300	165:165	4:4 Préludes

Tabelle 6: Eine dreifache 1:1 Proportion in Chopins Préludes 9–16.

Die große Gruppe von Chopins 16 *Préludes* bildet automatisch eine doppelte 1:1-Proportion, wenn man die 1:1-Proportionen innerhalb der beiden Achtergruppen (1–8 und 9–16) betrachtet. Tabelle 7 zeigt einen Vergleich zwischen der doppelten 1:1-Proportion in Bachs zehn Präludien und den beiden doppelten 1:1-Proportionen in Chopins 16 *Préludes*.

BACH, PRÄLUDIEN 1–10, WK II				CHOPIN, PRÉLUDES 1–16, OP. 28					
	TAKTE	1:1	VISUALISIERUNG		TAKTE	1:1	VISUALISIERUNG	1:1	
1	34	34		1	34	34		34	
2	28	28		2	23	23		23	
3	50	50		3	33	33		33	
4	62	62		4	25	25		25	
5	56	56		5	39	39		39	
6	61	61		6	26	26		26	
7	71	71		7	16	16		16	
8	36	36		8	34	34		34	
9	54	54		9	12	12		12	
10	108	108		10	18	18		18	
				11	27	27		27	
				12	81	81		81	
				13	38	38		38	
				14	19	19		19	
				15	89	89		89	
				16	46	46		46	
	560	280:280	5:5		560	280:280	8:8	280:280	8:8

Tabelle 7: Vergleich der Symmetrie in Bachs Präludien 1–10 (BWV 870–879) und Chopins Préludes 1–16.

Die Spalten 7–10 zeigen zwei verschiedene doppelte 1:1-Proportionen in den 560 Takten von Chopins Préludes 1–16: 8:8 Präludien in 280:280 Takten. Mit diesen 16 Taktsummen ist es möglich 152 verschiedene 1:1-Proportionen zu bilden, von denen 75 doppelte 1:1-Proportionen mit 8:8 Präludien in 280:280 Takten sind.³⁸ Bezeichnenderweise ist jedoch nur eins symmetrisch angeordnet, um eine dreifache 1:1 Proportion zu bilden. Dieses dreifache 1:1 wird in den Spalten 7 und 8 gezeigt: 8:8 Präludien in 280:280 Takten, die in aufeinanderfolgender Symmetrie angeordnet sind.

Die Beweise dafür, dass Chopin die Struktur seiner Préludes nach Bachs Vorbild gestaltete, nehmen zu:

³⁸ Diese statistischen Möglichkeiten wurden mit Hilfe des Programms *Proportional Parallelism Explorer* errechnet.

Bach

- 230-taktiger Abschnitt in den ersten fünf Präludien des zweiten Buches BWV 870–874 (Tabelle 2)
- symmetrische Ordnung innerhalb der 230 Takte der ersten fünf Präludium, indem er 90, 50 und 90 Takte verwendete
- 330-taktiger Abschnitt in seinen nächsten fünf Präludien, BWV 875–879 (Tabelle 3)
- doppelte 1:1-Proportion über die 560 Takte der Präludien 1–10, gebildet aus 5:5 Präludien, in 280:280 Takten (Tabelle 7)
- Darüber hinaus exakte 1:1-Parallele zwischen der Länge von Chopins Prélude 1 in C-Dur und Bachs Präludium 1 in C-Dur (BWV 870): 34:34 Takte.

Chopin

- 230-taktiger Abschnitt in den ersten acht Préludes seiner Sammlung (Tabelle 5)
- symmetrische Ordnung innerhalb der 230 Takte seiner ersten acht Préludes, indem er 90, 90 und 50 Takte verwendete, jedoch in aufeinanderfolgenden Blöcken statt wie bei Bach um die zentralen 50 Takte angeordnet
- 330-taktiger Abschnitt in seinen nächsten acht Préludes, eine dreifache 1:1-Proportion, gebildet aus 4:4 Préludes, 165:165 Takten in symmetrischer 1:1-Anordnung (Tabelle 6)
- eine einzige dreifache 1:1-Proportion über die 560 Takte der Préludes 1–16, gebildet aus 8:8 Préludes in 280:280 Takten, in symmetrischer 1:1-Anordnung (Tabelle 7, Spalten 7 und 8)

Wer erwartet, Chopin hätte die Struktur von Bachs nächsten fünf Präludien kopiert, den Präludien 11–15 (BWV 880–884) und sie als Grundlage für seine letzte Gruppe von acht Préludes verwendet, wird enttäuscht. Nach Bachs Präludium 10 (BWV 879) findet sich kein weiteres Proportionschema.³⁹ Chopin hätte entweder weiter die Taktsummen aus Bachs Präludien 11–15 mit ihren unproportionalen 308 Takten verwenden oder kreativ eine neue Ordnung erfinden können. Chopin wählte

³⁹ Es gibt 308 Takte in Bachs Präludien 11–15, die die nächste 1:1-Proportion bilden müssten, eine solche aber nicht aufweisen.

letzteres: Er schuf eine neue Ordnung und machte sie symmetrisch. Diese Entscheidung zeigt Chopins Bewusstsein für Proportionierungstechniken.

Tabelle 8 zeigt die perfekte Symmetrie, die Chopin über die letzten acht Préludes seiner Sammlung der 24 Préludes bildete. Die Préludes 17–24 ergeben eine runde Summe von 390 Takten und bilden in aufeinanderfolgender Symmetrie eine dreifache 1:1-Proportion, identisch mit der in seinen Préludes 1–8 (Tabelle 5), wenn auch diesmal mit 390 statt 230 Takten. Tabelle 8 zeigt die dreifache Proportion innerhalb der 390 Takte: 4:4 Préludes, wobei 195:195 Takte eine aufeinanderfolgende Symmetrie bilden.

TONART	PRÉLUDE	TAKTE	1:1	VISUALISIERUNG
As-Dur	17	90	90	
f-Moll	18	21	21	
Es-Dur	19	71	71	
c-Moll	20	13	13	
B-Dur	21	59	59	
g-Moll	22	41	41	
F-Dur	23	22	22	
d-Moll	24	73	73	
Summe		390	195:195	4:4

Tabelle 8: Dreifache 1:1 Proportion in Chopins Préludes 17–24.

Die Begründung für diese Entscheidung wird bei der Betrachtung dieser letzten acht Préludes im Zusammenhang mit der gesamten Sammlung deutlich (Tabelle 9).⁴⁰ Die Perfektion seiner symmetrischen Gestaltung und seiner Taktorganisation ist überwältigend.

Wie oben gezeigt, weisen die Préludes 1–8 eine dreifache Proportionierung auf, mit 4:4 Préludes in 115:115 Takten in aufeinanderfolgender 1:1-Symmetrie (hellgrau und dunkelgrau in Tabelle 5). Die nächsten acht Préludes 9–16 haben eine dreifache Proportionierung, welche spiegelsymmetrisch in einer 1:1-Proportion angeordnet ist, mit 4:4 Préludes in 165:165 Takten, wobei die beiden äußeren Sätze von Préludes die zentralen vier Préludes (hellgrau und dunkelgrau in Tabelle 6) umrahmen. Und die letzten acht Préludes 17–24 haben die gleiche aufeinanderfolgende Anordnung wie die Préludes 1–8: Mit einer dreifachen 1:1-Proportion in 4:4 Préludes in 195:195 Takten und 1:1

⁴⁰ Auch wenn die Takte jedes Satzes von acht Präludien eine 1:1-Proportion bilden, gibt es keine Garantie, dass die gesamte Sammlung symmetrisch angeordnet ist.

aufeinanderfolgenden Proportionen (hellgrau und dunkelgrau in Tabelle 8). Insgesamt sind die Préludes mit drei kleineren dreifachen 1:1-Proportionen und einer übergreifenden dreifachen 1:1 Proportion strukturiert: 12:12 Préludes in 475:475 Takten, angeordnet in einer perfekten 1:1-Spiegelsymmetrie (hellgrau und dunkelgrau in Tabelle 9).

TONART	PRÉLUDE	TAKTE	PRÉLUDE	1:1	VISUALISIERUNG
C-Dur	1	34	1	34	
a-Moll	2	23	2	23	
G-Dur	3	33	3	33	
e-Moll	4	25	4	25	
D-Dur	5	39	5	39	
h-Moll	6	26	6	26	
A-Dur	7	16	7	16	
fis-Moll	8	34	8	34	
E-Dur	9	12	9	12	
cis-Moll	10	18	10	18	
H-Dur	11	27	11	27	
gis-Moll	12	81	12	81	
Fis-Dur	13	38	13	38	
es-Moll	14	19	14	19	
Des-Dur	15	89	15	89	
b-Moll	16	46	16	46	
As-Dur	17	90	17	90	
f-Moll	18	21	18	21	
Es-Dur	19	71	19	71	
c-Moll	20	13	20	13	
B-Dur	21	59	21	59	
g-Moll	22	41	22	41	
F-Dur	23	22	23	22	
d-Moll	24	73	24	73	
Summe	24	950	12:12	475:475	12:12

Tabelle 9: Dreifaches 1:1 in Chopins Préludes. 12:12 Préludes in 475:475 Takten, mit 1:1 symmetrischer Anordnung.

Chopin ging deutlich über die Ordnung hinaus, die er in den Präludien 1–10 im zweiten Band des *Wohltemperierten Claviers* vorfand. Indem er Bachs Ordnungs-

prinzipien als Sprungbrett nutzte, schuf Chopin über seine 24 Préludes hinweg eine großformatige Struktur und führte die 1:1-Proportion in mindestens drei Dimensionen ein.

Diese numerischen Ergebnisse entsprechen den Grundrissen von Chopins *Préludes*. So wie ein Architekt zu Bachs Zeit einen Plan eines gut proportionierten Gebäudes so zeichnete, dass die Größe und Position bestimmter Bereiche und Räume parallele Proportionen entstehen ließ, so organisierten die Komponisten dieser Zeit häufig eine ganze Komposition symmetrisch, während sie innerhalb des Ganzen kleinere proportionierte Abschnitte schufen.⁴¹ Der rekonstruierte Plan für die Préludes zeigt, dass Chopin mit drei aufeinanderfolgenden Abschnitten von acht Préludes arbeitete – 1–8 mit 230 Takten, 9–16 mit 330 Takten und 17–24 mit 390 Takten – und dass er die 1:1-Proportion innerhalb jeder einzelnen so einführte, dass das Ganze durch eine groß angelegte symmetrische dreifache 1:1-Proportion vereint wurde. Die dreifache Unität liefert solide Beweise zur Unterstützung des Arguments, dass Chopin seine Präludien als eine einheitliche Reihe komponierte und gestaltete.

DIE LETZTEN VIER TAKTE DES PRÉLUDES 24 IN D-MOLL, TAKTE 74–77

Es gibt allerdings einen Fehler in der Struktur. Am Ende des 24. Préludes führte Chopin eine winzige, aber signifikante Abweichung von der in Tabelle 9 gezeigten strukturellen Perfektion ein. Anstatt es an dem Punkt vollendeter Symmetrie zu beenden, das heißt bei Takt 73 mit den beiden d-Moll-Akkorden, fügte Chopin eine viertaktige Peroration hinzu.

Abbildung 1 zeigt, dass Chopin die Änderungen und Korrekturen an diesen letzten vier Takten sogar erst in der autographen Abschrift vornahm, die er für den Druck vorbereitet hatte. Er entschied, mit dem absteigenden Lauf von genau 24 Noten in Takt 74 das d^{\flat} aus Takt 73 mit dem dreifach klingenden Schlussbass D_1 der Takte 75, 76 und 77 zu verbinden. Der einlinige Abstieg in Takt 74 spiegelt die Abstiege in den Takten 66 und 70 wider, wenn auch in einem anderen harmonischen Kontext. In den Takten 66 und 70 befinden sich die absteigenden Figuren über

41 Johann Mattheson: *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 128; Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 235; TATLOW 2015, S. 19–20, S. 37 und S. 106.

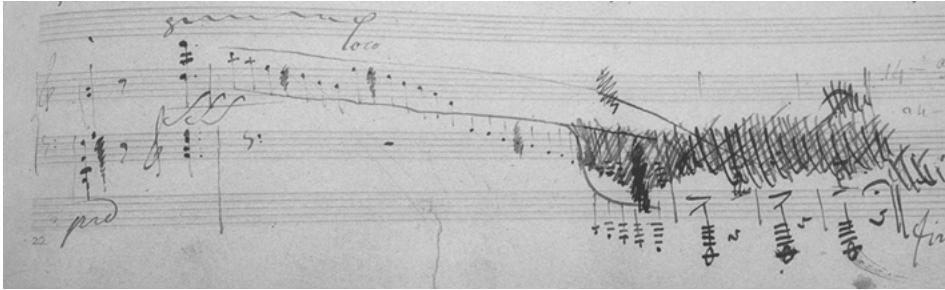


Abbildung 1: Prélude in d-Moll, Autograph: Stichvorlage (A), PL-Wn Mus. 93, Takte 73–77.

einem *D*-Pedal, mit *Gis*, *f* und *gis* in der gebrochenen Figuration der linken Hand, während das Absteigen in Takt 74 unbegleitet ist.

Chopin hätte das d-Moll-Prélude und die gesamte Sammlung bei Takt 73 beenden können. An diesem Punkt perfekter Symmetrie nutzt Chopin Fülle, Gewicht und Tonumfang, um den Moment zu betonen: zwei Sechstonakkorde, die sich über fünf Oktaven erstrecken, wobei der zweite Akkord mit *fortississimo* (*fff*) bezeichnet ist. Vielleicht war dies der Endpunkt in seinem ursprünglichen Plan. Aber wenn es so war, warum entschied er sich dann, dies zu ändern? Endete das Stück ursprünglich bei Takt 73 und waren die letzten vier Takte ein nachträglicher Einfall? Warum schuf Chopin eine perfekte Struktur, die niemand hören würde, und zerstörte sie dann? Wollte er wirklich Unität über alle Préludes schaffen?

Wir können einige Anhaltspunkte finden, indem wir überlegen, wie Chopin über Symmetrie und Einheit dachte. Wie Halina Goldberg dargestellt hat, wurde Chopin von Józef Elsner in Komposition und Musiktheorie unterrichtet, für den die Formung des musikalischen Materials zu einem logisch befriedigenden architektonischen Ganzen wesentlich war.⁴² In einer unveröffentlichten Abhandlung »Rozprawa o melodyi i śpiewie« (Abhandlung über Melodie und Gesang, 1830), die seine Unterrichtsideen zusammenfasste, erklärte Elsner, alles solle einem Ziel entgegen gehen, jede Komponente der Komposition müsse als ein Teil des Ganzen erkennbar sein, da sonst die Aufmerksamkeit der Hörerinnen und Hörer abgelenkt werde und das Kunstwerk nicht gefallen könne. Laut Elsner liegt alle Schönheit in der Verbindung des Ganzen mit der Vielfalt.⁴³ Und in einem Abschnitt über die Ausgewogenheit in Phrasen lehrte Elsner, dass die Symmetrie am Ende eines Werkes aufgegeben werden kann, um eine größere Schlusswirkung zu erreichen: So sei die Erweiterung oder Wiederholung des letzten Gedankens möglich und widerspreche nicht den Prinzipien der Symmetrie,

42 GOLDBERG 2008, S. 119.

43 Ebd.

sondern sie diene gerade der Betonung des Endes von Sinfonien oder Arien.⁴⁴ An Chopin schrieb Elsner in einem Brief vom 27. November 1831, dass der Sinn für die Einheit den wahren Künstler von einem Handwerker, der nur Stein an Stein setze, unterscheide.⁴⁵ Elsners Unterricht wurde von deutschen Musiktheoretikern in der Tradition von Johann Philipp Kirnberger und Johann Georg Albrechtsberger inspiriert.⁴⁶ Auch wenn, wie neuere Forschungen nahe- und damit frühere Anekdoten widerlegen, Kirnberger kein Schüler von J. S. Bach war, wird er mit der theologischen Bedeutung der Unität und Symmetrie für die Musik vertraut gewesen sein.⁴⁷ Analog konnte man im *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux im 18. Jahrhundert über die Vollkommenheit der Oktave lesen, hier in der deutschen Übersetzung von Lorenz Mizler 1742: »Die Octave ist in der vielfachen Art enthalten, und sind ihre wesentliche Grössen 1.2, um dieser Ursach willen ist sie vor das vollkommenste Intervall unter allen zu halten. [...] Daß diese Ordnung von Gott in allen seinen Wercken oder Geschöpfen auf eine wunderbare Art beobachtet sey, kan leicht angemercket werden.«⁴⁸ An dieser Stelle fügte Mizler eine Fußnote hinzu:

Diese erbauliche Gedancken gründen sich auf die alte Wahrheit: ie mehr eine Sache zusammen gesetzt ist, ie unvollkommener ist sie, und ie mehr eine Sache einfach ist, ie vollkommener ist sie. Drum haben die Weltweisen Gott allezeit vor das aller einfacheste Wesen unter allen Dingen, und also vor das allervollkommenste allezeit gehalten und der Vernunft zu Folge davor halten müssen.⁴⁹

Mizler sah, dass das Streben nach Unität »erbaulich« war, ein Akt der Erbauung oder Verbesserung der Frömmigkeit. Fux war ein römisch-katholischer Musiktheoretiker. Mizler, der als Lutheraner geboren wurde, zog Ende der 1740er-Jahre ins katholische Polen. Die Idee der Unität war in Europa Mitte des 18. Jahrhunderts eine gemeinsame Währung, ungeachtet der religiösen Tradition oder Überzeugung. Aber

44 Kapitel 4, Abschnitt 9 von Józef Elsners »Rozprawa o melodi i śpiewie«, Biblioteka XX Czartoryskich, Krakau, Ms 2276. Zitiert in GOLDBERG 2008, S. 128.

45 Elsner, Warschau, an Chopin, Paris 27.11.1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, hrsg. von Bronisław Edward Sydow, Warschau 1955, S. 198. Zitiert in GOLDBERG 2008, S. 121.

46 GOLDBERG 2008, S. 117, zitiert GOŁĄB 1991, S. 31–33.

47 TATLOW 2015, Kapitel 3 »Unity, Proportions and universal Harmony in Bach's world«, S. 73–101.

48 Johann Joseph Fux / Lorenz Mizler, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Komposition*, Leipzig 1742, S. 35.

49 Ebd., S. 35 f. Anm. 12.

die Zeiten und Philosophien änderten sich und wir können nicht davon ausgehen, dass die Unität zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch als kompositorisches Ideal galt. Was bedeutete Symmetrie für Chopin, der im römisch-katholischen Polen ausgebildet wurde, ein Jahrhundert nach Bach in Frankreich und dann auf Mallorca komponierte und dessen Musikerziehung dennoch stark von deutschen lutherischen Ideen beeinflusst war? Wie sehr floss die lutherische Philosophie in Chopins Verständnis der Kompositionspraxis ein? Warum entschied er sich dafür, in seinen *Préludes* eine so perfekt symmetrische Struktur nachzubilden und dann die buchstäbliche Symmetrie mit der viertaktigen Peroration im letzten *Prélude* zu verschleiern?

Elsner war davon überzeugt, dass Einheit und Symmetrie wichtige Eigenschaften für das Komponieren sind. Die letzten vier Takte von Chopins 24. *Prélude* können in Elsners Definition von Abweichungen innerhalb der Symmetrie durchaus als die Erweiterung eines musikalischen Gedankens für die Betonung des Schlusses verstanden werden. Dies überzeugt mich davon, dass Chopin seine *Préludes* trotz der ergänzten viertaktigen Schlusswendung sowohl als symmetrisch geordnet als auch als einheitliches symmetrisches Ganzes betrachten konnte.

Die letzten vier Takte könnten auch eine parallele Bedeutungsschicht haben, wie der folgende Augenzeugenbericht über Chopins Aufführungspraxis vermuten lässt. In einem undatierten Bericht, der an Jeanquirit (Stephen Heller) in Augsburg gerichtet war, erinnerte sich Robert Schumann an eine Gelegenheit, bei der er Chopin auftreten sah:

[...] daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse.⁵⁰

Ist der Abstieg mit 24 Noten in Takt 74 ein Echo dieser »heillosen Gewohnheit«, »nach dem Schlusse jedes Stückes« mit dem Finger über die Klaviertasten zu gehen, um das Ende einer Aufführung zu markieren und »sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen«? Könnte Chopin beschlossen haben, die letzte Blüte-

50 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Bd. 2, Leipzig 1854, S. 109 f.

zeit als autobiographische Referenz aufzunehmen?⁵¹ Das mag bis zu einem gewissen Grad so sein, aber es erklärt nicht Chopins Korrekturen in letzter Minute in Takt 74. Selbst als er die Stichvorlage A zur Veröffentlichung vorbereitete, tüftelte Chopin noch an den Tonhöhen und der Anzahl der Noten in diesem Takt.⁵² Seine endgültige Fassung hat einen 24-stufigen Abstieg, gefolgt von der dreifachen Wiederholung des D_1 . Könnte dies ein weiterer paralleler Hinweis sein? Eine kurze Erinnerung an seinen Strukturplan: 24 Préludes, geordnet in drei symmetrische Gruppen.⁵³ Wäre dies der Fall, könnten die letzten vier Takte am Rande der buchstäblich perfekten Symmetrie sowohl als abschließende Interpunktion zur Ausgewogenheit der Sammlung als auch als parallele Anspielung auf ihre perfekte, einheitliche Struktur betrachtet werden.

SCHUF CHOPIN DIE SYMMETRIE IN VALLDEMOSSA ODER FRÜHER?

Um die oben beschriebenen numerischen Ergebnisse zu testen, wäre es ideal zu sehen, wie Chopin die Sammlung genau zusammensetzte und die Reihenfolge veränderte. Leider gibt es nur sehr wenige überlieferte Quellen zu den einzelnen Kompositionsschritten, die eine solche genaue Rekonstruktion ermöglichen. Laut Eigeldinger ist unklar, wie viele und welche Teile auf Mallorca komponiert oder fertiggestellt wurden.⁵⁴ Die meisten Forschungen stimmen darin überein, dass die Préludes 2, 4⁵⁵ und 15 mit Sicherheit und die Préludes 10 und 21 höchstwahrscheinlich in Valldemossa komponiert wurden.⁵⁶

Wenn man von der Hypothese ausgeht, dass mit Ausnahme der Préludes 2, 4, 10, 15 und 21 alle vor Chopins Ankunft auf Mallorca komponiert wurden, und von der geringen Möglichkeit, dass er noch nicht über die genaue Struktur der Sammlung entschieden hatte, könnte Chopin dann seine Struktur auf Bachs Präludien 1–10

51 Ich bin Joel Speerstra dankbar, der mich im September 2017 auf dieses Zitat hinwies.

52 *Préludes op. 28, Autograph: Stichvorlage (A)*. PL-Wn Mus. 93: [www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/Préludes op. 28](http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/Préludes.op.28).

53 Ich danke Chiara Bertoglio für den Hinweis auf diese Besonderheit, Warschau, September 2017, und Joyce Lindorff, Cremona, Juli 2018.

54 EIGELDINGER 1988b, S. 168.

55 Ebd., Anm. 3.

56 EIGELDINGER 1975, S. 70–90, zitiert in EIGELDINGER 1988b, S. 170, Anm. 3. Hansgeorg Mühe behauptete, das d-Moll-Prélude sei das erste, das komponiert wurde, MÜHE 1999, S. 9: »zwei der Präludien – a-Moll und d-Moll – entstanden aber bereits 1830/1831«. Es gibt jedoch keine Quellenbelege zur Unterstützung dieser Behauptung.

(BWV 870–879) aufgebaut und trotzdem die perfekten Symmetrien in Valldemossa geschaffen haben? Die Antwort lautet ja.

TONART	PRÉLUDE	TAKTE	PRÉLUDE	1:1	VISUALISIERUNG
C-Dur	1	34	1	34	
a-Moll	2	23	2	23	
G-Dur	3	33	3	33	
e-Moll	4	25	4	25	
D-Dur	5	39	5	39	
h-Moll	6	26	6	26	
A-Dur	7	16	7	16	
fis-Moll	8	34	8	34	
E-Dur	9	12	9	12	
cis-Moll	10	18	10	18	
H-Dur	11	27	11	27	
gis-Moll	12	81	12	81	
Fis-Dur	13	38	13	38	
es-Moll	14	19	14	19	
Des-Dur	15	89	15	89	
b-Moll	16	46	16	46	
As-Dur	17	90	17	90	
f-Moll	18	21	18	21	
Es-Dur	19	71	19	71	
c-Moll	20	13	20	13	
B-Dur	21	59	21	59 (- 4)	
g-Moll	22	41	22	41	
F-Dur	23	22	23	22	
d-Moll	24	73	24	73 (+ 4)	
Summe	24	950	12:12	475:475	12:12

Tabelle 10: Hypothetische Rekonstruktion der Struktur, letzte zu komponierenden Préludes (mittelgrau).

Tabelle 10 veranschaulicht diese Hypothese. Chopin komponierte bereits die Préludes 5–8 mit ihren 115 Takten, was genau der Hälfte der 230 Takte entspricht, die Bach für seine Präludien 1–5 verwendete (siehe Tabelle 5). Entweder diese

Summe oder seine frühere Beobachtung der Struktur von Bachs Präludien 1–5 könnte Chopin auf Mallorca dazu inspiriert haben, seine eigene Reihe der Préludes 1–4 mit genau 115 Takten zu erstellen. Damit hätte Chopin für die fehlenden oder unvollständigen Préludes 2 und 4, in a-Moll bzw. e-Moll, insgesamt nur 48 Takte übriggehabt (Tabelle 10, Zeilen 2 und 4). Der Plan für die Symmetrie seiner ersten acht Präludien könnte Chopin dazu ermutigt haben, Bachs Taktsumme als Vorlage für die nächsten acht zu verwenden. Chopins Préludes 11–14 waren bereits mit 165 Takten abgeschlossen, genau die Hälfte der 330 von Bach verwendeten Takte. Die Préludes 9 und 16 waren ebenfalls vollständig (12+46 Takte), und um innerhalb dieser acht Takte eine Symmetrie herzustellen, hatte er nur 107 Takte (165 minus 58 Takte) für die fehlenden oder unvollständigen Préludes 10 und 15, in cis-Moll und Des-Dur (Tabelle 10, Zeilen 10 und 15). Tabelle 6 zeigt die Spiegelsymmetrie, die Chopin mit den 165 Takten der Préludes 9, 10, 15 und 16 und den sie umgebenden 165 Takten der Préludes 11–14 schuf. Hätte Chopin bereits die Préludes 17–20 mit ihren 195 Takten und die Préludes 22–24 mit entweder 136 oder 140 Takten komponiert (je nachdem, ob Prélude 24 zu diesem Zeitpunkt 73 oder 77 Takte hatte), hätte das fehlende Prélude in B-Dur entweder 55 oder 59 Takte haben müssen (Tabelle 10, Zeile 21), um einen zweiten Abschnitt von 195 Takten und eine aufeinanderfolgende Symmetrie innerhalb dieser letzten Gruppe von acht Préludes zu schaffen.

Ein weiteres Detail könnte Chopins Arbeitsprozess erklären. Prélude 21 hätte bei Takt 55 statt bei Takt 59 enden können, und dennoch hätte die Sammlung insgesamt 950 Takte umfasst, da das 24. Prélude 77 Takte lang war. Vielleicht hatte Chopin dies im Sinn, als er an der Struktur der Sammlung arbeitete und noch in der Stichvorlage Korrekturen vornahm. Die Tatsache, dass er sich letztlich dafür entschied, in dieser letzten Gruppe von vier Préludes die beiden viertaktigen Schlusswendungen beizubehalten, anstatt eine zu streichen, überzeugt mich davon, dass Chopin einen Plan für eine perfekt symmetrische Sammlung von 950 Takten hatte und dass er ihn absichtlich änderte, um die letzten vier Takte von Prélude 24 außerhalb der Symmetrie des Ganzen zu positionieren.

Diese hypothetische Rekonstruktion zeigt, dass es möglich gewesen wäre, dass Chopin seine Struktur zu einem sehr späten Zeitpunkt an Bachs Präludien angelehnt hätte. Dennoch halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass Chopin die symmetrische Anordnung in Bachs Präludien 1–10 beobachtete, bevor er auf Mallorca ankam. Dies würde den bereits existierenden 115-taktigen Block in den Préludes 4–8 und den 165-taktigen Block in den Préludes 11–14 besser erklären. Der Mangel an Skizzen verhindert jedoch die genauere Rekonstruktion von Chopins Ordnungsmethode.

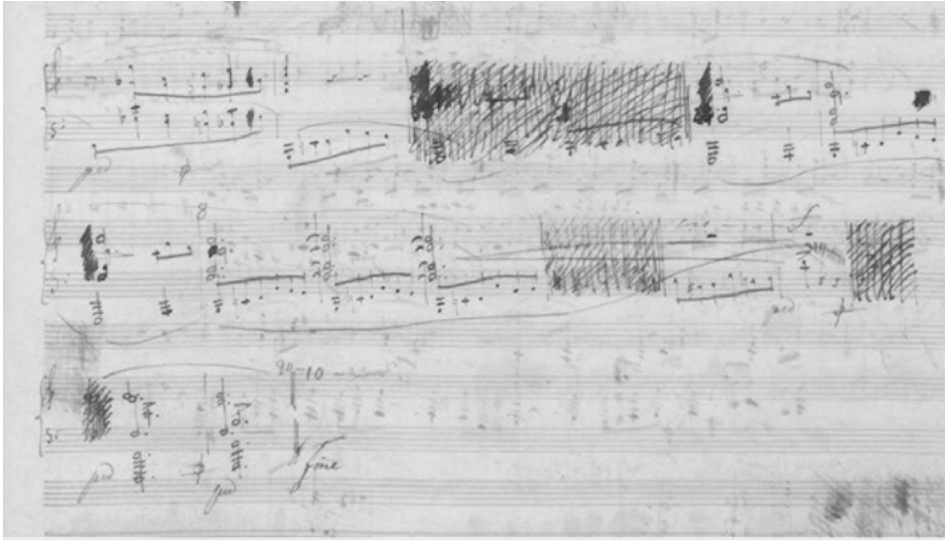


Abbildung 2: Prélude 21, Takte 48–59 weisen Streichungen und Korrekturen auf. Préludes op. 28, Autograph: Stichvorlage (A), PL-Wn Mus 93.

UNITÄT IN DEN *PRÉLUDES*?

1988 untersuchte Eigeldinger die vielen Argumente für und gegen die Einheit in Chopins *Préludes* und kam zu dem Schluss, dass sie aufgrund eines wiederkehrenden melodischen Motivs aus aufsteigender Sexte und anschließender Bewegung zur fünften Stufe und aufgrund der Logik des Temperaments von Chopins Klavier ein Zyklus sind:

Above all, the Twenty-four Preludes are a cycle by virtue of an omnipresent motivic cell which assures its unity through a variety of textures. Melodically, the cell is characterised by an ascending sixth which falls back on to the fifth [...] ⁵⁷ Nor is this all. The shape of this melodic cell is generated by the dictates of the temperament of Chopin's piano [...] ⁵⁸ With the temperament duly established in the first half of op. 28, the second half is given over to profiting from it with a symbolic ›counter-tuning‹. As a result, the pieces are more elaborately constructed with particular use of enharmonic devices in the bithematic works, which establish links with some of the sharp keys already heard in the first part [...]. In the final analysis, what governs op. 28

⁵⁷ EIGELDINGER 1988b, S. 181.

⁵⁸ Ebd., S. 182.

and makes it a cycle is the logic of its temperament, which gives pride of place to the thirds. From this point of view the Twenty-four Preludes constitute a confirming response to the *Wohltemperirtes Clavier*.⁵⁹

In jüngerer Zeit hielt Anatole Leikin ein überzeugendes Plädoyer für die Einheit des Zyklus, indem er zahlreiche ineinandergreifende Merkmale und einen allgegenwärtigen Geist des Todes in den melodischen Fragmenten des *Dies Irae* anführte.

The additional connections between the preludes further consolidate the *Préludes* into a unified cycle. But this does not necessarily mean that Opus 28 should only be performed in its entirety [...]. The fact that Chopin only played selected groups of preludes in concerts does not contradict the idea of Opus 28 as a unified cycle [...]. Chopin's gripping reflections on death, saturated with the all-pervading *Dies Irae*, are essentially an instrumental requite – a piano requiem in 24 movements.⁶⁰

1988 argumentierte Eigeldinger »if the Preludes are an organic whole, they must be put together according to certain structural principles: it remains to discover what they are and how the volume's unity is achieved over and above its diversity.«⁶¹ Die in diesem Aufsatz aufgedeckten neuen Strukturprinzipien zeigen, wie Chopins Sammlung als Unität konzipiert wurde. Chopin und Musiktheoretiker deutscher Prägung, darunter Fux, Mizler und Elsner, waren der Ansicht, dass die symmetrische Struktur einen einheitlichen Zyklus schuf. Die messbaren Beweise meiner Entdeckung ergänzen die vielen Erkenntnisse über die verbindenden Faktoren in den Präludien mehr als dass sie ihnen widersprechen.

Es gibt viele noch unerforschte Implikationen, die sich aus dieser Fallstudie ergeben und Fragen aufwerfen, wie zum Beispiel: Schuf Chopin in seinen anderen Werken und Sammlungen symmetrische Strukturen? Arbeiteten andere Komponisten ähnlich, entweder inspiriert durch das *Wohltemperierte Clavier* oder durch Chopins *Préludes*? Was bedeutete Symmetrie für Komponisten in den 1830er-Jahren und später? Und erbt Chopin ein Überbleibsel des Glaubens an die alten Tugenden der Unität der 1:1-Proportion, die er als Inbegriff von Schönheit und Perfektion ansah?⁶² Gleichfalls gibt es jetzt viele neue Antworten. Das *Wohltemperierte Clavier* war

59 Ebd., S. 183–184.

60 LEIKIN 2015, S. 157–159.

61 EIGELDINGER 1988b, S. 180.

62 Diese Fragen sind Teil meiner aktuellen Forschung und werden in monographischer Form

für Chopin bei der Komposition seiner Präludien-Sammlung in der Tat eine Inspiration. Wie Bach komponierte er 24 Präludien auf jedem Halbton der Tonleiter. Er bemerkte Bachs proportionale Ordnung, nutzte sie als Grundlage für seine eigene Sammlung und entwickelte sie zu einer neuen, perfekt symmetrischen Struktur. Er nannte die Sammlung *Préludes*. Diese Hinweise reichen aus, um nahe zu legen, dass der kränkelnde Chopin aus Dankbarkeit für die Inspiration, Begleitung⁶³ und spirituelle Unterstützung, die ihm das *Wohltemperierte Clavier* sein ganzes Leben lang gab, seine *Préludes* als eine Hommage an J. S. Bach gestaltete.

(Übersetzung aus dem Englischen von Janine Göttert)

LITERATUR

- BENARY 1955:** Peter Benary: *Johann Gottfried Walther. Praecepta der Musicalischen Composition*, Leipzig 1955.
- EGGBRECHT 1991:** Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.
- EIGELDINGER 1975:** Jean-Jacques Eigeldinger: Le prélude »de la goutte d'eau« de Chopin. État de la question et essai d'interprétation, in: *Revue de Musicologie* 61 (1975), S. 70–90.
- EIGELDINGER 1988A:** Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin. Pianist and Teacher*, Cambridge 1988.
- EIGELDINGER 1988B:** Jean-Jacques Eigeldinger: Twenty-four Preludes. Op. 28: genre, structure, significance, in: *Chopin Studies*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge 1988, S. 167–194.
- GOŁĄB 1991:** Maciej Gołąb: *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991.
- GOLDBERG 2008:** Halina Goldberg: *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008.
- HARLAN 2004:** Elizabeth Harlan: *George Sand*, New Haven und London 2004.
- HŁAWICZKA 1977:** Karol Hławiczka: Chopin a Jan Sebastian Bach, in: *Chopin a muzyka europejska*, hrsg. von Karol Musiał, Katowice 1977, S. 3–17.
- KALLBERG 1992:** Jeffrey Kallberg: Small »forms«: in defence of the prelude, in: *The Cambridge Companion to Chopin*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge 1992, S. 124–144.

als Fortsetzung von *Bach's Numbers* entwickelt und veröffentlicht.
63 Siehe Zitat und Anm. 11 oben.

- KILDEA 2018:** Paul Kildea: *Chopin's Piano. A Journey Through Romanticism*, London 2018.
- KORSYN 2003:** Kevin Korsyn: *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford 2003.
- KRAMER 1984:** Lawrence Kramer: *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, Berkeley 1984.
- LEIKIN 2015:** Anatole Leikin: *The Mystery of Chopin's Preludes*, Farnham 2015.
- LENZ 1872:** Wilhelm Lenz: *Die Grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, Berlin 1872.
- MINARDI 1985:** Gian Paolo Minardi: L'élève enthousiaste de Bach, in: *Chopin: Opera omnia*, hrsg. von Carlo de Incontrera, Monfalcone 1985, S. 43–50.
- MÜHE 1999:** Hansgeorg Mühe: *Kommentare zu den Préludes op. 28 von F. Chopin*, Hamburg 1999.
- NIECKS 1890:** Frederick Niecks: *Frederick Chopin as a Man and Musician*, zwei Bde., London ²1890 (Erstausgabe 1888).
- SHEPHERD 2021:** Alan Shepherd: *Let's Calculate Bach*, Cham 2021.
- TATLOW 2006:** Ruth Tatlow: The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today, in: *Understanding Bach 1* (2006), S. 69–85.
- TATLOW 2007:** Ruth Tatlow: Collections, Bars and Numbers. Analytical Coincidence or Bach's Design?, in: *Understanding Bach 2* (2007), S. 37–58.
- TATLOW 2015:** Ruth Tatlow: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*, Cambridge 2015.
- TATLOW 2019:** Ruth Tatlow: Reading Belief through Compositional Unity. A Lutheran Theology of Proportions and Bach's Response, in: *Lutherske perspektiver på liturgisk musikk*, hrsg. von Harald Rise, Oslo 2019, S. 115–139.
- TOMITA 2019:** Yo Tomita: Aspects of the Reception of Bach's *Well-Tempered Clavier* in Chopin's Time. An Overview of Print and Manuscript Sources, in: *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, hrsg. von Szymon Paczkowski, Warschau 2019, S. 171–200.
- WALKER 2018:** Alan Walker: *Fryderyk Chopin. A Life and Times*, London 2018.
- WIORA 1963:** Walter Wiora: Chopin's Preludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier, in: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, hrsg. von Zofia Lissa, Warschau 1963, S. 73–81.
- WITT 2018:** Michał Witt et al: A Closer Look at Frederic Chopin's Cause of Death, in: *The American Journal of Medicine* 131/2 (2018), S. 211–212.

DURCH »MODERNISIRUNG« ZUR »BINDESTRICHAUSGABE« BACHS CLAVIERWERK IN, UNTER UND AUS BUSONIS HÄNDEN

ANDREAS WOLFGANG FLAD

Die Auseinandersetzung Ferruccio Busonis mit Johann Sebastian Bach und dessen Clavierwerk währte Jahrzehnte. Dem Lehrer nachrufend postulierte Kurt Weill, es gäbe schließlich »keinen Musiker, der das Wesen Bachs so tief erfasst und sein Können sich so zueigen gemacht hat, wie Ferruccio Busoni. [...] Wir verdanken ihm die kongenialsten Bearbeitungen Bachscher Werke.«¹ Aus heutiger Perspektive erscheint die so knapp umrissene Rezeption eines Kunstgelehrten radikal, denn Busonis vorgelegte Ergebnisse wirken wie Streu- und Vergrößerungsglas zugleich. Die von ihm erarbeitete Bach-Ausgabe ist noch heute im Notenhandel zu beziehen.² Auf diese gemünzt, prägte Hermann Keller den folgenreichen Terminus der »Bindestrichausgabe«.³ Kopuliert wird der Editor zum Coautor erhoben. Das kann als rühmende Anerkennung verstanden werden, zugleich aber Ablehnung oder gar Anfeindung evozieren.⁴ Busoni hat stark polarisiert, indem er handfeste Tatsachen schuf: So liegen Bearbeitungen in einer artifiziellen Bandbreite vor, die nicht allein quantitativ ihresgleichen sucht.

In einer von Sampling und Adaption geprägten Gegenwart bescheinigen repräsentative Neueinspielungen die wiedererwachsende Kenntnisnahme der Praxis über einen historisch-wissenschaftlichen Interessenhorizont hinaus. Busonis Bearbeiterschaft scheint an Aktualität zu gewinnen.⁵ Der rasche Blick genügt nicht. Die kom-

1 WEILL 1925, S. 1882 f.

2 Sie scheint in späteren Auflagen entschlackt worden zu sein. Jedenfalls zeigte das der Vergleich zweier Bände des zweiten Teils vom *Wohltemperierten Clavier*.

3 KELLER 1950, S. 11.

4 Beides ist keinem so massiv wiederfahren, denn Busoni. Franzpeter Goebels gibt hierzu zwei Anekdoten. So soll Gerda Busoni in Kennerkreisen ehrfurchtsvoll als »Frau Bach-Busoni« angesprochen worden sein. Dem gegenüber steht landläufige Vorurteiligkeit: »Ein Gegenstück zu der unangezweifelten Verbindung [der Namen Bach und Busoni] erlebte der Verfasser kürzlich im Kolloquium eines Staatsexamens. Auf die Frage nach Bach-Ausgaben zitierte die Kandidatin nach langem Nachdenken die von Busoni, auf die Bitte, diese kurz zu charakterisieren, folgte lakonisch: »Sie ist schlecht.« GOEBELS 1974.

5 Als Referenz sei auf die Chaconne d-Moll in einem Konzertmitschnitt von Hélène Grimaud

plexen Vorgänge setzen Vertiefung natürlich voraus. Das betrifft Bachs Werk ebenso wie Busonis akribisches Vorgehen. Bis zum Initial der Gesamtausgabe, als welches der erste Teil des *Wohltemperierten Claviers* begriffen werden muss, gingen zahlreich schöpferisch angelegte Studien voraus. Einige dieser Marksteine sollen einleitend vorgestellt werden. Dem Überblick folgt der Versuch, in zehn Punkten die pädagogischen Hauptanliegen seiner Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* zu kategorisieren. Vorgestellte Exempel wollen auf weitere Vertiefungen neugierig machen. Von der individuellen Warte des eigenen Spiels offenbart sich die Sammlung womöglich ein zweites Mal. Nicht lesend, sondern am Klavier erwartet Busoni seine Rezipientinnen und Rezipienten. Er lehrt nicht, sondern leitet im besten akademischen Sinne zum habilen Denken an. Die von ihm im Einführungswort reflektierte »Modernisierung«⁶ erscheint dann bald als äußere Hülle. Ebenso rasch zeigt sich, dass konspirative Vertiefung weit mehr gilt. Um zu zeigen, welche Dimensionen die aktive Teilnahme an diesem Diskurs annehmen möchte, schließt der Aufsatz mit einem von Busoni aufgegebenen Ausführungsvorschlag zum Präludium D-Dur BWV 850.

Die Sprache Bachs war Busoni nachweislich bereits im frühen Jugendalter einverleibt. Einen nicht allein klingenden Beweis gibt das Preludio No. 7 A-Dur aus Opus 37.⁷ Schon seine Zuschrift »in carattere di Giga« (Notenbeispiel 1) verweist sinnbildlich auf das 18. Jahrhundert.⁸ Mit dem gewählten Diminutiv $1\frac{2}{16}$ des für gewöhnlich erwarteten $\frac{3}{8}$ -Taktes lehnt die Graphie sich an Bachsche Gepflogenheit vorrangig in den Präludien des *Wohltemperierten Claviers* an. Dem Ohr bleibt nicht verborgen, was die grobe Draufsicht suggeriert: Paten standen wohl das G-Dur- wie D-Dur-Präludium des ersten Bandes.

verwiesen, der bei YouTube in einem Bereitstellungszeitraum von zehn Jahren eine mittelgroße siebenstellige Anzahl von Aufrufen generierte. Das sind Größenordnungen, an denen sich die Populärmusik orientiert, für ein klassisches Produkt jedenfalls rekordverdächtig (<https://www.youtube.com/watch?v=sw9DIMNnpPM>; 03.07.2021).

- 6 Johann Sebastian Bach, *Sämtliche Klavierwerke in 25 Bänden*, hrsg. von Ferruccio Busoni, Edition Breitkopf, Einführungswort Bd. 1, o. S.
- 7 Die hohe Opuszahl verschleiert die tatsächlich frühe Entstehung. Busoni selbst spricht von »Jugendwerken«, wenn er seine nachträglich umorganisierte Werkordnung kommentiert. Neben den 24 Präludien galten ihm die »Vier Stücke für Soli, Männerchor und Orchester op. 40« (Kindermann-Verzeichnis Nr. 191) »wertvoll genug[,] um nicht der Ersetzung zu bedürfen«. Weitere Ausführungen hierzu bei MEYER 1969, Kapitel II. Kindheitswerke, S. 21 f.
- 8 Der Notationsbefund scheint dem jungen Busoni als gesetzt zu gelten, Opus 3 (Kindermann-Verzeichnis Nr. 71) schließt mit einer entsprechend notierten »Gigue«. Wieder findet sich der $1\frac{2}{16}$ -Duktus in einem Präludium zur *Fuge D-Dur für Pianoforte* (Kindermann-Verzeichnis Nr. 149), datiert 1880.

Allegro vivace
(in carattere di Giga)

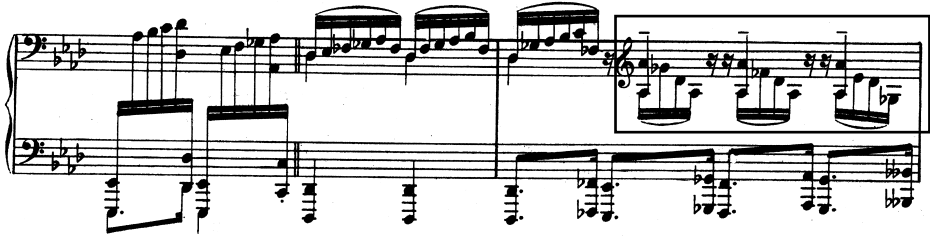
7. *mf* *(senza Ped.)*

Notenbeispiel 1: Ferruccio Busoni, *24 Preludi* op. 37, Ricordi, Mailand [1927], S. 18, Nr. 7, Beginn.

Mehrere Stücke von Busonis tonartenbezogenem Zyklus bekennen sich ganz offenkundig vor einem historischen Hintergrund. Von Stilkopien kann jedoch keine Rede sein. Weit über bloß technische Aneignung hinaus referiert die ganze Sammlung vielmehr eine geistige Errungenschaft des ihrerzeit gängigen pianistischen Programmorrats. Früh zeitigt der Repertoirekatechismus seine schöpferisch-reaktiven Wirkungen: Der Komponist war etwa 14 Jahre alt. Trotz seiner Jugend ist zweifelsfrei wahr, was Heinz Meyer am Ende seiner ausführlichen analytischen Untersuchung dieser Sammlung vorsichtig formuliert, nämlich dass »es ungerechtfertigt [wäre], gerade diesem Werk Epigonentum oder gar Eklektizismus vorzuwerfen; denn Busoni schreibt ungeachtet mancher Ähnlichkeit nicht in einem bestimmten Stil, sondern in einem bestimmten Geist.«⁹ Bevor Busoni tätig auf Bach einwirkte, ist vorläufig der umgekehrte Fall zu bemerken, der eine Grundbedingung für spätere Auseinandersetzungen darstellt. Schier grenzenlose Faszination als beständige Antriebskraft bekunden mehrere Nachschöpfungen, mit denen die Grenze zwischen Bearbeitung und Komposition längst übertreten, nicht mehr oder noch keine Kategorie ist. So etwa in der *Fantasia nach J. S. B.* (Kindermann-Verzeichnis Nr. 253), welche »al memoria di mio padre Ferdinando Busoni« dem 1909 Verstorbenen ein Epitaph errichtet. Ganz im Geist des späten 19. Jahrhunderts ein durch und durch Busonisches Werk, zu dem Bach bloß den Marmor liefert. Als Hauptgegenstand erhoben sind zitathaft Nennungen des themengebenden Choralsatzes der Partita BWV 766 *Christ der du bist der helle Tag* sowie motivische Entlehnungen vorrangig aus der anschließenden ersten Variation.¹⁰ Absichtsvoll begegnet martellatoartig durch das ganze Stück ein Ein-Ton-Motiv als lapidares Element, womit der bildhauerische Charakter bei entsprechender Betrachtung zum klingenden Ereignis wird (Notenbeispiel 2).

9 MEYER 1969, S. 72.

10 Kindermann nennt außerdem BWV 602 *Lob sei dem allmächtigen Gott* als Gegenstand der Entlehnung. Siehe BWV², S. 239.



Notenbeispiel 2: Ferruccio Busoni, *Fantasia nach Johann Sebastian Bach für das Klavier*, Leipzig 1909, S. 2, letzte Akkolade.

Auf dem Gipfel des romantischen Meisterkults erscheint Bach hier als asbestöses Panier aufgerufen. Mit der *Improvisation über das [...] Chorallied »Wie wohl ist mir, o Freund der Seele«* [sic] für zwei Klaviere (1917, Kindermann-Verzeichnis Nr. 271) beabsichtigt Busoni offensichtlich eine Art Umkehrschluss. Manisch scheint die Melodie ihn über Jahre hinweg gefesselt zu haben. Bereits in der Violinsonate e-Moll op. 36a von 1901 hat er sie zum Thema für anschließende Variationen aufgerufen.¹¹ Fast sind Züge von faustischer Verzweiflung zu erspüren, wenn dem mutmaßlichen Urheber zum gebührenden Superlativ aufgeholfen werden soll. In seiner bestechenden Schlichtheit an der Schwelle zur Galanterie erscheint das generalbassgestützte Lied für Bach wohl gar zu klein, allein choralähnliche Züge rücken es in seine Nähe.¹² Mit solchem Überhöhungsversuch gibt sich Busoni hier – wie sonst kein zweites Mal – einem durchaus angreifbaren Enthusiasmus hin. Ursache und Wirkung wollen jedenfalls nur schwer zusammenfinden. Das Stück kann von diesem Standpunkt aus jener Klasse von »mehr eigenwilligen als demütigen Bach-Bearbeitungen« zugerechnet werden, die Hanspeter Krellmann einräumt.¹³ Wird vom Schrifttum auf das Tätigkeitsfeld der musikalischen Praxis adaptiert, könnte die mahnende Überschrift einer Rezension von Ernst Fritz Schmid einmal mehr angebracht sein:

11 Ferruccio Busoni: *Violin Sonata No. 2* op. 36a, Leipzig 1901, Takt 358 f., belegt wird die Entlehnung mit einer Fußnote: Wörtliche Benennung allein genügt Busoni an dieser Stelle nicht. Eine Darreichung in Noten, die Originaltonart und Schreibung im C1-Schlüssel künden sichtlich von einem als ehrengeweiht empfundenen Ursprung; die erste Textzeile erscheint zum klingenden Motto erhoben.

12 Die Nachbarschaft zu jenem, dem Schemelli'schen Gesangbuch entnommenen »Dir, dir Jehova, will ich singen« im Notenbuch der Anna Magdal[ena] Bach 1725 spricht für sich. Zumal mit dem angefügten vierstimmigen Satz als Doublette exemplarisch offenbart wird, wie Bach Generalbasslied denkt und welches Potential er dabei selbstverständlich impliziert. Busoni dürfte nicht verborgen geblieben sein, dass die von ihm gewählte Nummer sich allein gegen eine solche Aussetzung mehrfach sperren würde.

13 KRELLMANN 1966, S. 26.

»Wie man Bach nicht ehren soll«¹⁴. Albrecht Riethmüller hat das Stück von ganz anderer Warte aus in den Mittelpunkt einer umfassenden Studie zu »Ferruccio Busonis Poetik« gestellt, der Aspekt einer Autorenmariage, die aus unserer Perspektive von großem Gewicht ist, erscheint dann unerheblich.¹⁵

Unter seinen selbstständigen Kompositionen verbündet Busoni sechs Sonatinen für Klavier zu einer exemplarischen Werkgruppe, die in ungleichen Zeitabständen zwischen 1910 und 1920 entstanden und erschienen. In mikrokosmischen Anlagen zeigt er Extreme in alle denkbaren Richtungen auf. Dramaturgisch ist mit der fünften Nummer *Sonatina brevis in Signo Joannis Sebastiani Magni* (Kindermann-Verzeichnis Nr. 280) im Sinne der althergebrachten Anordnungsverhältnisse die Zuspitzung erreicht, bevor eine Phantasie über Georges Bizets *Carmen* die abgesteckten Grenzen der Gattung relativiert und das halbe Dutzend vollmacht. Ein zweites Mal gilt hier der Glaube an den großen Namen mehr, der letztlich Berge versetzt.¹⁶ Zumindest vom Standpunkt der jüngeren Forschung aus ist die Echtheit der Vorlage BWV 905 (BWV³ App B 82), auf welche die »freie Nachdichtung von Bachs Kleiner Fantasie und Fuge d-moll«¹⁷ rekurren, zweifelhaft. Aus den motivischen Substanzen, die immerhin mit Bachs Präferenzen in hohem Maß korrespondieren, hat Busoni das Stück noch einmal neu komponiert. Über weite Strecken entspricht die Faktur den spieltechnisch möglichen Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts. Ein- und Ausgang der präludienhaften Eröffnung künden von späterer Zeit im ersten Augenmerk durch den erweiterten Tonraum, ebenso suggerieren Intervallik und lagenmäßige Stimmführung mit Blick auf die Konvention des spätbarocken Triosatzes solchen Sachverhalt. Setzt fugenartig ein zweiter Abschnitt ein, finden sich Dux und Comes in verringertem Abstand zueinander wieder, zweiterer melodisch sogar modifiziert. Die naturgemäß ausladende Syntax der Vorlage hat überdies ihre maßgebliche Bedeutung verloren; was ursprünglich eine Fuge war, ist zum viel später ersonnenen Phänomen des Fugato mutiert. Zwischen den Urhebern wird nicht allein dadurch eine klangliche Kohärenz manifest, um die der Nachschöpfende akribisch gerungen hat.

14 SCHMID 1950.

15 RIETHMÜLLER 1988.

16 Die Frage nach der urheberschaftlichen Echtheit des bemühten Themas im Blick auf das so genannte, zuvor angeführte Chorallied wird in der Literatur mehrheitlich gar nicht ins Auge gefasst. Reinhard Ermen merkt an, dass »längst nicht sicher« sei, »ob Bach wirklich Autor des Themas ist« (ERMEN 1996, S. 52). Lange vor aufklärenden Untersuchungen wählte Busoni mit sicherem Griff aus der Bachschen Palette mehrfach zweifelhaftes Ausgangsmaterial.

17 Ferruccio Busoni: *Sonatina brevis*, Wiesbaden 1947 (Erstausgabe Leipzig 1919), S. 3.

Einen beeindruckenden Beleg für dieses fortwährende Bestreben bietet Busonis *Fantasia Contrappuntistica*, von ihm selbst als eine »noch umfangreichere, endgültige Fassung« und als ein »selbstständiges Werk«¹⁸ im Vorwort zur simultanen Publikation unter der Überschrift »Preludio al Corale e Fuga sopra un frammento di Bach« bezeichnet. Dahinter verbirgt sich nichts anderes als die höchste Angelegenheit aller bachspezifischen Beschäftigung: die Vollendung des vierzehnten »Contrapunctus« aus der *Kunst der Fuge*. Beiden Fassungen ging in knappem zeitlichem Abstand eine erste Ausgabe voraus, die, als *Große Fuge* betitelt, namentlich zumindest den Brückenschlag zu Beethovens Opus 133 beabsichtigt. In einer exklusiven Auflage von 100 Exemplaren dürfte damit eine Proklamation vor ausgewählten Kennerinnen und Kennern¹⁹ beabsichtigt sein, die darin nicht mehr denn eine potente Vorstudie erblicken sollten. Mit bloß vervollständigender Ausführung der von Bach begonnenen Ein- und Durchführung des dritten Kontrasubjektes begnügt sich Busoni keineswegs. Sein Schöpferdrang führt zu weitreichenden Eingriffen und Umgestaltungen. Den zwei fertiggestellten Durchführungen, wie auch dem eigentlichen Fragment der dritten, deren interne Angelegenheiten nicht mit sakrosankter Geltung unantastbar stehen blieben, sondern zahlreich kontrapunktische Umformulierungen und Erweiterungen erfuhren, schließt eine vierte Fuge, eigentliche Konklusion der dreifachen Vorarbeit, nach einem umfassenden »Intermezzo« mit drei »Variazioni« und einer »Cadenza« an, es folgt der semantisch hochaufgeladene Choral »Vor deinen Thron«, auf die klingende Nennung in sphärischen Höhen – tonartlich und lagenmäßig – beschränkt, bevor das Monument in einer finalen »Stretta« zum standesgemäßen Schlusspunkt findet. Vollkommene Rundung erfahren die beiden autorisierten Versionen eröffnend durch eigens entwickelte Präludien. Offenkundig erhebt sich hier wie dort jenes »Monstrum« wieder, das Moritz Hauptmann angesichts des Bachschen *Actus tragicus* BWV 106 beschworen hatte.²⁰ Von Bach zum Schlussstein bestimmt, isoliert Busoni das überkommene Bruchstück endgültig und unumkehrbar zu einem Werkganzen. Aus dem Kokon seiner Studie entpuppte sich eine Großform, die zum öffentlichen Vortrag Gestalt und Gestaltung genug hat.

18 Ferruccio Busoni: *Choral-Vorspiel und Fuge über ein Bach'sches Fragment*, New York (Breitkopf & Härtel) 1912.

19 Wie die Dedikation von Busonis Hand im digitalisierten Exemplar (No. 93) auf IMSLP bezeugt: »This copy is given to Elisabeth Rackemann by Mr Rudolph Schirmer, to the great satisfaction of her old and devoted friend | Aug. 1915 | New York | Ferruccio Busoni«.

20 Moritz Hauptmann an Otto Jahn, 17.12.1857, in: *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Ludwig Spohr und andere*, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107.

Busonis stringent befolgter Weg ist damit exemplarisch vorgezeichnet: Dem letzten Ziel des Konzertierens müssen zwangsläufig intensive Studien vorausgehen, die das schlichte Einüben und ästhetische Ausdeuten weit übersteigen. Solch hehrer Ansatz repräsentiert nicht allein seinen Anspruch an sich selbst, er rechnet auf alle habilen Künstlerpersönlichkeiten in gleichem Maße. Zu diesem Zweck erklärt er ein eigenhändig errichtetes Schul- und Studienwerk, das »die Bach'schen Inventionen [...] als eine Vorschule [...], seine Concertbearbeitungen der Orgelfugen in D und Es²¹ sowie d[ie] Violin-Chaconne [...] als Abschluss«²² beinhaltet.²³ Nachhaltigen Eindruck kann vor allem das final genannte Stück beanspruchen, die *Chaconne Dmoll mit Variationen aus der 4. Violin-Sonate für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet*.²⁴ Die auf der Grundlage der *Inventionen* generierte Vorstudie von 1891 gleicht einer Miniatur und kann als Initial zum weitgreifenden Plan betrachtet werden. In der Disposition einer praktisch-instruktiven Ausgabe beabsichtigt Busoni dem vielfach von ihm als trivial empfundenen Klavierunterricht und somit dem Lehrer zur Seite zu treten. Gleich bei der zweistimmigen C-Dur-Invention moniert die erste Fußnote eine weitverbreitete akzidentielle Unachtsamkeit seitens der Schüler. Wir werden hier Ohrenzeugen eines kollegialen Austauschs. Geschickt dürfte Busoni so das notwendige Wohlwollen für sich und weitere Unterrichtsberatungen gewinnen, die verstärkt in struktureller Hinsicht greifen.

21 Gemeint sind BWV 532 und 552 inklusive der nichtbenannten Präludien. Ein Jugendwerk mit starken Pachelbelschen Zügen und das Opus ultimum – die rahmenden Sätze aus der *Clavierübung III*, mit denen die Orgelkunst an die Grenzen des Machbaren geführt wird – stehen so einander gegenüber und bilden einen würdevollen Rahmen. An die Chaconne reichen sie nicht heran.

22 Busonis Einführungswort zum *Wohltemperirten Klavier*, New York 1894, wie Anm. 1.

23 Das erste Schulwerk, wohlbemerkt. Im Alter folgt die sogenannte Klavierübung, mit der die gedruckte Busonische Bachausgabe 1925 (Band VIII) ihren Abschluss finden soll. Hierzu FICARELLA 1999, S. 129 f.

24 So auf dem Titelblatt benannt Leipzig o. J. verso bringt die erste Notentextseite ein Paradoxon als Überschrift: »Chaconne für Violine allein«. Eröffnet die linke Hand mit charakteristischen Doppelgriffen, deren weite Spreizung angesichts einer pausierenden rechten Hand nur aus einer haptischen Absicht heraus zu verstehen sein kann, so geschieht das schon in einer Lage, die allein dem Violoncell vorbehalten bleibt. Zunehmend manifestiert der Progress pianistische Technik, welche erst im wieder nach Moll rückgewandten dritten Teil für einen kurzen Moment die Sprache der Violine zitiert. Jene vorzufindende Anweisung »una corda« (Beginn der betreffenden Variation; achter Takt nach dem Doppelstrich; vier Takte vor der gemeinten Stelle, also auf diese noch weiter zu beziehen, der Effekt aber schon dort angebahnt) bekommt so einen ganz eigenen Bedeutungshorizont. Solche Sprachreflexionen gestatten Busonis Texte in ahnungsvoller Regelmäßigkeit.



Notenbeispiel 3: Ferruccio Busoni, *15 zweistimmige Inventionen*, Leipzig 1891/1914, S. 32, Variante der 1. Invention, Beginn.

Des Herausgebers Sicht auf die Dinge ist im steten Wandel begriffen, was die Gelegenheit einer Neuauflage im zugesetzten Vorwort gut 20 Jahre später einmal mehr bezeugt. Unter anderem ist die Rede von einer mittlerweile präferierten weicheren Gestaltung, woraus unterschwellig eine Gesamttendenz als Begleiterscheinung des zurückgelegten Weges abgezeichnet ist. Eine gewisse Inkonsistenz offeriert schon zu Beginn die Möglichkeit einer solchen Entwicklung. Wird die »richtige Auffassung des Bachschen Stils« besprochen, die sich »vor allem durch Männlichkeit, Energie, Breite und Größe« auszeichne, lautet die Empfehlung dahin, »die weichen Nuancen, die Anwendung des Pedals, das Arpeggiando, das tempo rubato, selbst ein zu glattes Legatospiel und ein zu häufiges piano [...] – als dem Bachschen Charakter widersprechend – im allgemeinen zu vermeiden.«²⁵ Mit einer »Variante der 1. Invention« als Anhang zeigt sich manch proklamierter Grundsatz relativiert. Als mechanische Umgestaltung sind alle dem Sujet charakteristischen Terzsprünge zu Sekundgängen mittels zwischengeschaltetem Bindeton in triolischer Verdichtung moderiert (Notenbeispiel 3). Damit stellt der Grad rhythmischer Fasslichkeit aus technischer Sicht einen höheren Anspruch, besonders dann, wenn Zwei- und Dreitongruppen simultan zusammenfallen. Der beschworenen Männlichkeit scheint damit gehörig Abbruch getan, jedenfalls treten »die weichen Nuancen« überdeutlich hervor. Als ironische Pointe vernehmen alle gründlichen Rezipienten vermutlich den arpeggierten Schlussakkord. Nicht grundlos jedenfalls findet sich die Variante auf den letzten Seiten platziert. Ernstgemeint hätte sie im ossiaschen Sinne der ersten Nummer unmittelbar folgen können.

Busonis Vorstellung vom Unterrichtsfortschritt geht rapide voran und korrespondiert so bestens mit jenem, den die Bachschen Anfängerstücke simulieren. Gegenstand des Hauptstudiums bildet das *Wohltemperierte Clavier*.²⁶ Der Ton ist ein

25 Ferruccio Busoni (Hrsg.): *15 zweistimmige Inventionen*, Vorwort zur ersten Ausgabe, Leipzig 1891, Paragraph 4.

26 Ähnlich der Originalausgabe der Chaconne verdichtet die Wiederholung des Titels als Überschrift auf der ersten Notenseite die Umstände, dort wird original orthographiert; dann ist

anderer, wenn der Gelehrte jetzt zu potenten Studierenden spricht. Entsprechend komplexer und größer angelegt sind die Studien. Gewissenhaft vorgenommen, beanspruchen diese mehrere Semester. Vom didaktischen Ansinnen bleibt die originale Disposition unberührt, Bachs Plan somit in seinen Grundfesten konsistent. Um eines strukturierten Curriculums willen hätte eine Kapitelstruktur die tauglichen Nummern entsprechend aufrufen können, etwa so, wie es Béla Bartók in seiner Edition tat.²⁷ Folglich ist der instruktive rote Faden bei Busoni einigermaßen erschwert. Zusammengefasst können in zehn Punkten die ausgebreiteten Hauptanliegen und Absichten extrahiert werden.

1. TECHNISCHE AUSBILDUNG, die gleich zu Anfang beim C-Dur-Präludium beginnt. Bezeichnend ist die vierte und zugleich den Kommentar beschließende Fußnote. Busoni warnt »davor, dieses Stück allzu hoch zu stellen oder gar zu unterschätzen.«²⁸ Eine derart nüchterne Einschätzung gestattet ihm, den durch und durch harmonisch motivierten Prozess in der von Bach bestimmten Brechung nicht unantastbar als in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern vielmehr als Werkkörper zu betrachten. Die Folge sind technische Experimente zunächst mit Blick auf die Verteilung der Hände, was phrasierende Konsequenzen evoziert. Weitreichender wirkt dieser Ansatz im zweiten Präludium c-Moll. Die erste Möglichkeit reflektiert ausführungswirkliche Angelegenheiten und stellt die Schrift als Absolutum in Frage. Mittels des Fingerpedals werden in Studie a) Randstimmen aus der Latenz herausgeschält, somit eine Achsenkantabilität generiert. Der Linearität der Hände entsagt Studie b), wenn Sext- und Terzparallelen in einem martellatoartigen Wechselspiel zusammengegriffen werden. Die organische Beschaffenheit des Satzes versagt eine mechanische Umgestaltung, wie sie das erste Präludium noch problemlos gestattete. Um einer womöglich verfrühten Kapitulation vorzubeugen, bietet Busoni rudimentär einzelne Takte aus dem Verlauf als Stütze, reine Schreibeinheit behält er damit den Ausführenden vor. Abschließend erhöht Studie c) den Schwierigkeitsgrad, wenn ab-

in der Zusage aber wieder die Rede von einer »modernen Clavierspieltechnik«. Die Sache ist 1894 noch nicht entschieden, selbst die NBA ringt immerfort mit C und K. Als Vorschlag zur Güte sei an dieser Stelle dafür plädiert, die Gruppe der vor allem historischen Tasteninstrumente nach altertümlichem Usus als Claviere zu begreifen, den modernen Flügel und sein ehemals Pianino genanntes, aufrecht gebautes Pendant als Klaviere zu bezeichnen.

27 48 *preludium és fuga*, Budapest 1908.

28 Ferruccio Busoni: *Das Wohltemperirte Klavier von Johann Sebastian Bach. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik herausgegeben*, New York 1894, S. 4.

- springende Zentraltöne auf Taktbeginn und Taktmitte glockenartig in Oktaven angeschlagen, in Konsequenz die Tonketten in beiden Händen doubliert werden. Das allein gestattet die Oktavierung der Oberstimme. Mehrfach von der Regel abzuweichen, ist Teil der Idee, das zeitigt erstmals Takt 4, ebenso die als Exzerpte gelieferten Takte 10 und 14. Eine Stringenz zeichnet sich ab: Bilden die Exerzitien aus C-Dur eine Vorstufe zu c-Moll, wird mit D-Dur der gestalterische Anspruch gesteigert, zugleich die Hilfestellung reduziert.²⁹
2. Eine reale UMORGANISATION DER HÄNDE wird nahegelegt, wenn textbedingt die differenzierte Stimmführung andere Handhabungen suggeriert. Mehrfach bemüht Busoni eine signifikant aufwändige Notation, die im ersten Augenblick übertrieben erscheint; manche Graphikerinnen und Graphiker der Gegenwart würden verzweifeln.³⁰ Die Wichtigkeit solcher Angelegenheiten wird damit aber erst gebührend geltend gemacht. Mut zum Eingriff macht im zweifachen Wort-sinn ein Beispiel auf Seite 31: Das übersetzte Ossia für die betroffene rechte Hand touchiert mit großer Geste den Spielbereich der linken.³¹ So gravierend eingeschränkt, werden im Verlauf die Andeutungen subtiler, im Es-Dur-Präludium divers etwa durch Kniebalkung oder der Sechzehntelgruppe unten angefügten Kleinstich in Klammern, vom Ossia findet sich zuletzt nur noch ein sparsamer Gebrauch (S. 41 erstes, vorletztes und letztes System).
 3. RELATIONEN UND PROPORTIONEN sind – angesichts der wenigen urschriftlichen Tempoanweisungen – eine zentrale Angelegenheit. Zum Beschluss des Präludiums D-Dur, wo Bach mit »Adagio« die Bewegung außer Kraft setzt, notiert Busoni eine »Ausführung, ohne Änderung des Zeitmaasses [sic]« (S. 31) mittels Augmentation. Damit ist einem rezitativischen Charakter stringent Inhalt geboten. Allein eine Fermate über dem Zielton des Arpeggios relativiert den metronomisch zur Einheit konzentrierten Organismus. Das jähe Ende erscheint moderiert. Durchweg augmentiert steht die Fuge h-Moll. Der allgemeinen Empfehlung Willi Apels, alte Musik in unvertraut großen Notenwerten auf gebräuchliche Einheiten zu reduzieren, wird so in Umkehrrichtung voraus ge-

29 Siehe hierzu den Beschluss dieses Aufsatzes.

30 Fabian Müller sei an dieser Stelle bedankt, der so viele knifflige Wünsche im angefügten Exerzitium akribisch realisierte.

31 Absolution erteilt übrigens ein weit marginalerer Kleinstich im vierten Takt vor dem finalen Adagio. Wer den ohnehin längst im akustischen Hintergrund versunkenen Orgelpunkt A insbesondere aus handgreiflichen Gründen früher freizugeben beabsichtigt, der oder die sage künftig: Busoni hat es erlaubt.

dacht.³² Busoni argumentiert im Einvernehmen, da er »die Erfahrung gemacht [hat], dass die vielen Sechzehntelfiguren [...] die Vorstellung eines Allegrosatzes wachrufen und leicht zur Eile verführen.«³³ Fragen nach Takt und Taille erwachsen aus dem Cis-Dur-Präludium wie der zugehörigen Fuge des zweiten Bandes.³⁴ Den Zuschnitt sujetbedingter Perioden, die Busoni wider den natürlichen Strich des notierten $\frac{3}{4}$ -Takts herausbürsten möchte, fassen verbale Bestimmungen: »Ritmo di 3 batutte« – »ritmo di 2 batutte« im Präludium, in der Fuge »Ritmo di 6 quarti« – »ritmo di 4 quarti« – »ritmo di 2 quarti«. So herrscht musikhistorisches Bewusstsein ein weiteres Mal durch die Reminiszenz an Beethovens Mittel der Wahl hinsichtlich changierender Taktgruppierungen im Scherzo der Neunten Sinfonie. Bildet dort das Zeitfach die Basis, wie im Präludium artgleich im Dienste eines periodenmäßigen Überbaus angewandt, zeigt die Fuge den verdichteten Fall, indem der Schlag in Verschränkungen rekrutiert wird. Was die Freiheit der Manieren betrifft, herrscht für Busoni das Vorrecht mathematischer Eindeutigkeit. Verzierungen finden sich in aller Regel in realen Werten und einhergehend verbindlichen Tonfolgen aufgelöst. Um den Spieltext nicht zu überladen, geschieht das häufig in Fußnoten. Zur besonderen Problematik im Umgang mit Arpeggien weist das Präludium es-Moll (im ersten Band) eine größere Palette der Möglichkeiten auf. Ein festgefahrener Grundsatz, ob vor oder auf der Zeit, ist bezeichnenderweise nicht auszumachen, gleichwohl Busoni die Weisungen Carl Philipp Emanuel Bachs zur Kenntnis nahm.³⁵ Selbstredend sind vermeintlich rhythmische Unschärfen, wie etwa der vielbe-

-
- 32 Apel legt zu Beginn seines Lehrgangs fest, dass »eine derartige Reduktion, im Verhältnis 1:2. [...] sich ganz allgemein für die Musik des 16. Jahrhunderts« empfiehlt, »und noch stärkere Verkleinerungen der originalen Notenwerte (1:4, 1:8, 1:16) [...] für das 15., 14. und 13. Jahrhundert zu verwenden« seien, sonst erhielten alte Notentexte »ein gelehrtslangweiliges Aussehen, das ihrem Verständnis entschieden Abbruch« täte. APEL 1962, S. 5 f.
- 33 Ferruccio Busoni: *Das Wohltemperirte Klavier von Johann Sebastian Bach. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik herausgegeben*, New York 1894, S. 146.
- 34 Ferruccio Busoni: *Des wohltemperierten Klaviers zweiter Teil*, New York 1915. Mit der Feststellung, dass bei Bach zwischen dem ersten und zweiten Band 20 Jahre Abstand bestünden, die ebenso zwischen seinen Ausgaben lägen, sieht Busoni eine Analogie. Der erste Gedanke des Vorworts gilt dieser.
- 35 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*; Berlin 1753, *Zweytes Hauptstück. Von den Manieren*, S. 51 f. Hierzu auch die Tafel V. Sämtliche Verzierungen fallen demnach in C. P. E. Bachs Vorstellung, die jener des Vaters unstrittig am nächsten steht, auf die Zeit. Busoni war davon in Kenntnis, er zitiert die zentralen Bemerkungen zum Pralltriller in der ersten Anmerkung zum Präludium E-Dur; zweites Heft, S. 2.

achtete Additionspunkt im Thema der D-Dur-Fuge, der für Bach in zwar selten anzutreffender, doch mehrfach nachzuweisender Gewohnheit nur um ein Viertelteil verlängert, getilgt.³⁶

4. TECHNISCHE STUDIEN von höherer Ordnung finden sich gleich zu Beginn, erstmals bietet das Präludium Cis-Dur dazu Gelegenheit. Wenn Füllungen harmonischer Art der rechten Hand zugewiesen werden, die sukzessiv die Grenzen der vorrätigen Töne ausloten, gewinnt die Tonraumtotale des modernen Instruments Oberhand. Ähnlich verfährt die »technische Variante« zum Präludium B-Dur. Extrem gespreizt und an Zahl der angeschlagenen Töne erweitert fordert sie verdoppelte Zeiten, weswegen auch der Bass entsprechend ausstaffiert ist, gleichfalls aber dem Originalduktus verpflichtet bleibt. Erschwerte Alternativen sind bei jeder Gelegenheit eine willkommene Absicht, was dem erklärten Anliegen des Modernisierens am stärksten Rechnung trägt. Die Fuge G-Dur hat Busoni im ersten Band gegen jene des zweiten ausgetauscht. Ebenso verhält es sich im Kontext von Es-Dur. Waren es dort »vorwiegend ästhetische Gründe«, so geben jetzt »technische Zwecke«³⁷ den Hauptgrund ab. Jene als Anhang C mitgeteilte Etude fordert dazu auf, sich von dem dunklen Drang der Selbstvertiefung zu lösen und in aktive Konversation überzugehen, denn zur Studie bedarf es zweier Klaviere. Nicht, damit die Auseinandersetzung einer gewissen Schwierigkeit benommen wird; Alternativvorschläge weisen den Weg der fast obsolet anmutenden Erleichterung (Pf. II, im Seitenumbruch 40–41) wie der nachempfindenden Erschwernis (Pf. I, S. 41 Mitte).
5. WINKE FÜR DIE KONZERTPRAXIS sind damit an einem Extrem geboten. Den Umständen entsprechend subtiler finden sie sich vielfach eingestreut. Wenn etwa in einer »Vorahnung der für Liszt so charakteristischen chromatischen Läufe« die Zuspitzung des d-Moll-Präludiums in Weitgriffen aufgefächert und zur Zweistimmigkeit gespreizt ganz klar auf Effekt setzt. Offene Stellen, vor allem jene bloßer Girlanden, sind regelmäßig solchergestalt modifiziert. Im Präludium B-Dur tritt eine schlichtere, gar orgelmäßige Lösung zutage, wenn die erste

36 Bezeichnenderweise bleibt die Frage von binärer zu ternärer Proportion im D-Dur-Präludium des zweiten Teils dem Text nach offen. Eine Fußnote plädiert hinsichtlich der »Trompetenfanfaren« für eine Interpretation »nach alter Orthographie« in triolischem Sinne. Die Synopse suggeriert mehrfach ein Anderes, etwa bei den ersten Zeiten in Takt 5 f.; dort fällt das vierte Sechzehntel zwischen fünftes und sechstes der Roulade.

37 Ferruccio Busoni: *Das Wohltemperirte Klavier von Johann Sebastian Bach. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik herausgegeben*, New York 1894, S. 36.

Roulade der rechten Hand mit sechzehnfüßigem Oktavschaten durch die linke versorgt wird, im zweiten Anlauf der linken dann die reale Linie zugunsten eines Vier- und Sechzehnfußes abträglich erscheint; zweiteres – so will es Busonis Akribie gegenüber dem Originaltext – freilich als übersetzte Alternative (S. 126). Einem *robustamente* Folge leistend, fordert die a-Moll-Fuge zwingend sechzehnfüßige Verstärkung des finalen Orgelpunkts. Zu diesem Zweck ist eine »moderne Ausführung« (S. 123) beigefügt, deren Hauptanliegen reine Umorganisation darstellt. Tiefer in die Substanz hinein wirkt Busoni tendenziell vermehrt im zweiten Teil. Edward Dent fasst den gesamten Sachverhalt in einem mächtigen Gegenüber: »It was to stand towards the first as the second part of Goethe's Faust to the first.«³⁸ Der Fuge Cis-Dur ist »die Episode der Augmentation,« falls sie »konzertmäßig wiedergegeben«³⁹ werden soll, entschieden nachgeschärft. Auf oktavenmäßige Verdopplung des Sujets bleibt das nicht beschränkt. Von Bach vermeintlich implizierte Einsätze hat Busoni hörbar gemacht (S. 25, Kleinstich untere Zeile, erster Takt). Dass dabei die strengen Ordnungsverhältnisse der Intervallkonstellation verbrämt werden, wird aus der aufschlagenden Quart eine Quint, scheint angesichts einer beabsichtigten Wirkung verzeihlich. Längst hat sich ein schöpferischer Geist infiltriert. War im Präludium noch die nachkomponierte »Idee« (S. 109) ein analytisches Mittel, wurden rasch realakustische Tatsachen geschaffen.

6. ANALYTISCHE BETRACHTUNGEN finden sich mannigfach überall dort, wo sie Busoni lohnend erscheinen. Eindrucksvoll zeigt er innere Verwandtschaften unter den tonartlich kopulierten Sätzen, darüber hinaus ebenso äußere mit Blick auf das Bachsche Gesamtwerk. Dass es sich um keine Zufallsfunde handelt, belegt die vielfach fesselnde Sorgfalt der Erwägungen. Der so nach innen auf die Sache gerichtete Blick kehrt sich alsdann um, wenn auf dem Fundament des Materials weitere kontrapunktische Möglichkeiten dargelegt werden, von denen Bach keinen Gebrauch machte. Schließlich sind Exkurse wichtig. Größte Weitsicht gewährt über den mitteldeutschen Tellerrand hinaus die dem ersten Band als dritter Anhang beigefügte »Analytische Darstellung der Fuge aus Beethoven's Sonate, Op. 106« von Busoni zum »Höhepunkt aller Clavierfugenkomposition [...] ein Tonstück von elementarer Gewalt« (S. 109) erklärt. Vermehrt setzt der zweite Band in dieser Richtung fort. Einer Lehre vom Kontrapunkt sind Beispiele von Felix Mendelssohn Bartholdy einverleibt. Wilhelm

38 DENT 1933, S. 210.

39 Ferruccio Busoni: *Des wohltemperierten Klaviers zweiter Teil*, New York 1915, S. 25.

Middelschulte, Widmungsträger der Busonischen *Fantasia contrappuntistica*, wird als »Meister des Kontrapunkts«⁴⁰ ein Denkmal gesetzt.

7. QUELLENKRITIK UND LITERATURSTUDIUM zählen zu Busonis größten Anliegen, zumal er kein Naturalist ist. Querverweise und Stellungnahmen zu anderen Editionen sind die Folge. Ebenso die aus Urtextausgaben gegenwärtig vertraute Beigabe originaler Varianten und Vorformen. Selbst jener primitiv anmutenden Alternative des G-Dur-Präludiums wiederfährt Gerechtigkeit, wenn auch in der Abstellkammer eines vierten und letzten Anhangs zum ersten Band (S. 206).
8. Eigene VERDICHTUNGSVORSCHLÄGE benehmen Busoni einer vielfach üblichen Unterwürfigkeit. Im Extrem wird die Hierarchie der namentlichen Mariage Bach-Busoni in Frage gestellt, etwa dann, wenn die Originalgestalt Bachs allein als kleingestochenes Ossia erscheint, wie in der Fuge C-Dur des zweiten Teils geschehen (S. 9). Busonis simultane Alternative eines oktaversetzten Basses tut es dem Phänomen gleich und moderiert das neue Verhältnis Busoni-Bach.
9. Busonis KLANGLEHRE ist aller grauen Theorie entrückt und hehren ästhetischen Idealen verbunden. Dem f-Moll-Präludium hört Busoni eine Instrumentation ab, die er in Partitur folgen lässt; ein Bläasersatz in Mozarts Manier. Illuminationsfähigkeit sämtlicher Orchesterinstrumente dem modernen Flügel zuzusprechen, ist eine Angelegenheit vornehmlich der von ihm bearbeiteten *Goldberg-Variationen*. Von bleibendem Eindruck ist der Sphärenwechsel von Moll nach Dur bei der Chaconne, wenn mit »quasi Tromboni« ein elysisches Jenseits betreten wird. Unhörbares können Worte andeuten, Noten können es anzeigen. Das Präludium Fis-Dur im zweiten Band dekoriert neben dem schon erwähnten Prinzip der »Idee« (S. 109) weit darüber hinaus eine »Innere Stimme« (S. 106). Technisch nicht zu realisieren, bleibt solcher Gedanke vollständig immateriell und in seiner Kostbarkeit einzig dem Ausführenden vorbehalten.
10. Damit sind Angelegenheiten einer KOMPOSITIONSLEHRE jenseits aller kontrapunktischen Experimente längst eröffnet. Weit handwerklicher operiert der erste Anhang, indem mit 100 Beispielen zur mustergültigen Transkription des Bachschen Orgelwerks geführt wird. Für das Gros des Publikums und die meisten Pianisten gilt dem Initiator im Geiste Liszts dieses Repertoire in Ermangelung eines Instruments oder der nötigen Spielfähigkeit als verloren. Auch dar-

40 Ferruccio Busoni: *Fantasia Contrappuntistica für Klavier*, Leipzig 1912, große Fassung. Die Widmung ist der ersten Notenseite zentriert überstellt.

um bedarf es der Umgestaltung. Nahezu paradox erscheint die Tatsache, dass Busoni seine größte Bekanntheit heute diesem längst überwundenen Zeitgeist dankt. Die Tugend muss also größer gewesen sein, denn die Not.

ZUM BESCHLUSS: DER VON BUSONI ANBEFOHLENE SATZ D-DUR (BWV 850)

Fast profan wirkt der Bearbeitungsgrad eines ersten Variantenvorschlags zum V. Präludium des ersten Teils, der einzig eine sechzehnfüßige Doublette zur skalaren Oberstimme abverlangt. Über dieses orgelakustische Grundphänomen – wenn auch für Bachs Zeit in Vertiefung mehr als untypisch – gelangt der Satz somit nicht hinaus. Daran gemessen, wird ein recht hoher Tribut fällig: Der technische Anspruch, in exponentiellem Wachstum begriffen, schwört die linke Hand auf den Kurs der rechten ein. Da sie weiterhin den punktuellen Bass ausführen muss, der überdies vom konsequenten Oktavschatten vielfach unterlaufen wird, gerät sie in eine mehr als exaltierte Doppelfunktion. Hierin dürfte die größte Schwierigkeit liegen. Das akustische Resultat entschädigt den Aufwand wenig, allenfalls eine mechanische Akrobatik hinterlässt für Spielende wie Hörende bleibende Spuren und Eindrücke.

Über die von Busoni erpichte Fünffingerübung hinaus entpuppt sich eine zweite Variante wesentlich er- und einträglicher, die in einer verknappten Andeutung von wenigen Takten lapidar als »oder auch: | *or thus:*« anklingt (Notenbeispiel 4). Weit mehr besticht dieser Einfall das Ohr. Die flüchtige Draufsicht suggeriert eine vergleichbar mechanische Realisation, die des vollständigen Ausschreibens ebenfalls nicht zu bedürfen scheint. Spätestens hier aber könnte die Unzulänglichkeit bloßer Vorstellungskraft erreicht sein, wenn aus der Originalgestalt unverschriftlicht, also rein in Gedanken übertragen werden will. Tatsächlich wird eine akribische Ausarbeitung notwendig, soll mittels spiegelbildlicher Ableitung die zweistimmige Disposition in einer realen Dreistimmigkeit aufgehen. Fallen die latenten Hauptnoten im ersten Takt (dreifach a) auf den Zeiten noch zusammen, offerieren die nachfolgend gegebenen Beispieltakte, dass eine linear entwickelte Gegenstimme auf Augenhöhe mit der solierenden Diskantpartie harmonische Füllung bezweckt. Das geschieht unweigerlich, da aus der umgekehrten Gleichzeitigkeit permanent ein Terz-Sext-Konglomerat an den Elementrändern eintritt. Der Modifikationsprozess legt offen, dass im melodischen Verlauf mehr Harmonie steckt, als vom hier angewandten Satztypus skalenmäßiger Rouladen gegenüber dem Arpeggienprinzip womöglich erwartet würde. Nun konkretisiert sich, was das Hörgedächtnis im vorbeirauschenden

Nachklang bisher zusammenfassend allenfalls währte. Harmonische Deutung ist damit weitgehend vollzogen, trotzdem bleiben subtile Vorhaltbildungen und komplexe Akkordanreicherungen über die Gegebenheiten des tönenden Echolots hinaus möglich. Erwägungen technischer wie ästhetischer Art werden fällig, wenn auch die Mechanik schienengleich Wege und Bahn bereitet.

Allegro vivace.

The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled 'Allegro vivace.' and features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings. The second system continues the piece with similar complexity and includes the text 'etc.' at the end. The third system is introduced with the text 'oder auch: or thus:' and shows an alternative fingering and articulation for the same passage, also ending with 'etc.'.

Notenbeispiel 4: Ferruccio Busoni, *Das Wohltemperirte Clavier von Johann Sebastian Bach*. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik, New York 1894, Leipzig 1916, S. 30, Fußnote zum Präludium V.

Lakonisch, wie selten wieder, erteilt Busoni nicht durch Worte, sondern allein durch Noten einen Bearbeitungsauftrag. Einmal mehr erscheint die Frage des ambitionierten Kandidaten berechtigt, wie nach der Regel anzufangen sei. Und auch hier muss diese selbst aufgestellt und im weiteren Verlauf befolgt werden. Aus den vorgegebenen dreieinhalb Takten ist die gültige Tabulatur wie folgt ableitbar (in Klammern Zusätze, die die vorgegebenen Takte nicht belegen, mit Blick auf die exemplarische Ausführung im Anhang dieses Aufsatzes sowie Kommentare):

- Die Partie der rechten Hand bleibt unberührt, hierzu bringt
- die linke Hand ausnahmslos eine Umkehrung der nachschlagenden Dreitonkette als mechanisch generierten Kontrapunkt in der Unteroktave. Fürs Andre bedient sie sich grundsätzlicher Freiheit, abgesehen davon, dass
- Repetitionen gleicher Töne, die der Krebsgang bedingt, bei allen weiteren Eingriffen und Ergänzungen ausgeschlossen sind. (Allenfalls in Ablösung von einer auf die andere Hand gestattet es sich mehrfach zwangsläufig, über eine Ausnahme nachzudenken.)

- Die Inversion führt nicht in die Leere einer Pause, sondern hat stets ein klingendes Ziel. Darin liegt im Eigentlichen der artifizielle Anspruch. Harmonische Eindeutigkeit lässt sich damit nachschärfen, diesbezüglich kann
- der punktuelle Bass modifiziert werden, was
- bis hin zur Auslassung reicht (konsequenterweise wäre dann eine Pause zu setzen), oder
- er fällt mit der Gegenstimme im Einklang zusammen. Dazu nötigt die Enge des im Einschluss begriffenen Tonraums und das anatomische Vermögen der Hand.
- Im besonderen Fall der klingenden Vorwegnahme durch die automatisch generierte Gegenstimme kann er überbunden, also durch- oder vorgehalten, womöglich gar unterschritten werden. (Was einstweilen nur im Nachgang Takt 2 geschieht, im Gegensatz zur ersten Variante.)

Wer die Busonische Niederschrift, von der wir annehmen dürfen, dass sie im Manuskript vollständig ausgearbeitet war, unbeirrt fortsetzen möchte, dem überreicht die offene Endung mit »etc« als erste Tat schon eine harte Nuss. Das nur noch eintönig angedeutete dritte Glied führt den beschrittenen Weg in eine Sackgasse, wenn die Inversion *b-cis-d* tatsächlich in ein *e* mündet, weil mit diesem sodann zwingend fortgesetzt werden muss. Der bisherige Verlauf zeigt aber, dass ein derartiger Fall nicht vorgesehen ist. Womöglich soll diese erste Hürde all jene zurückweisen, die sie noch nicht zu überwinden fähig sind. Wer schließlich bis zum Plateau des dominantischen Orgelpunkts vordringt, wird sich entscheiden müssen zwischen weitreichenderen Eingriffen oder der Rückmündung in die Originalgestalt Bachs. Busoni ließ für beide Vorschläge diese Angelegenheit offen. Relevant dürfte sie ohnehin nur für die zweite sein, weil deren Darbietung vor dem Publikum lohnend erscheint und darum eine künstlerisch-konsequente Lösung einfordert.

Im Zuge der Problembewältigung entstehen womöglich weitere Fragen an das Stück, die bei bloßer Ausübung meist unbedacht bleiben, etwa nach der wirklichen Anzahl der von Bach implizierten Stimmen. Am Ende tritt, so oft die Aufgabe vorgenommen, eine individualisierte Interpretation zutage, die vom häufig weit mehr herabwürdigenden Rausch der Geschwindigkeit zu abstrahieren vermag, ohne an Attraktivität einzubüßen. Vielmehr entfaltet sie einen eigenen klanglichen Reiz. Technische Bedingtheit des Instruments ohne Pedalgebrauch hätte dieses Vorgehen für Bach unvorstellbar gemacht.⁴¹ Trotz der starken Präferenz für resolute Faktur-

41 Realiter wäre die Ausführung allein auf der Orgel als Trio denkbar. Wie dann mit der Frei-

kontinuität strapaziert das seriell beharrliche Exzerpt in horizontaler Richtung ein wenig über seine Gebühr. Wir entfernen uns also ein Stück, was das Sichtfeld auf die Dinge vergrößert.

Die Tat, zu der Busoni anstiftet, muss jeder selbst vollbringen. Schlichtes Nachspielen gilt in seiner Schule nicht als oberste Maxime. Davon zeugt beeindruckend die 50-seitige Anleitung zur Transkription von Bachschen Orgelsätzen für Klavier.⁴² Frucht aller Mühen und Erwägungen ist in jedem Fall eine aktive Bewusstseinsweiterung. Eine Rückkehr zur liebgewordenen Gewohnheit, dem keuschen Spiel aus kritisch einwandfrei bereinigten Ausgaben, versperrt der Versuch keinesfalls. Deren karge Erscheinung längst verinnerlicht, müssen wir uns vielmehr darin üben, die reich ausgebreiteten Details in sogenannten Interpretationsausgaben nicht zu übersehen. Was daraus gewonnen werden kann, zeitigt der Versuch allein. Seien wir versichert, ob mit oder ohne Bindestrich: Wahre Kunst bleibt unberührt, selbst wenn sie klug begriffen wird.

zügigkeit gegenüber dem Bass zu verfahren ist, müsste neu überdacht werden, wozu die Option sechzehnfüßiger Verdopplung veranlasst. Moderner Pedalgebrauch wird bei der von Busoni beabsichtigten Ausführung manualiter unausweichlich. Womit die vielfach diskutierte Kluft zwischen dem Instrumentarium von damals und heute keine Kategorie mehr darstellt.

42 Ferruccio Busoni: *Das Wohltemperirte Klavier von Johann Sebastian Bach. Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik herausgegeben*, New York 1894, Erster Anhang, S. 154 f.

LITERATUR

- APEL 1962:** Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962.
- DENT 1933:** Edvard J. Dent: *Ferruccio Busoni. A Biography*, Oxford 1933.
- ERMEN 1996:** Reinhard Ermen: *Ferruccio Busoni* (rowohlts monographien 483), Hamburg 1996.
- FIGARELLA 1999:** Anna Ficarella: *Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Studien zur »Klavierübung« von Ferruccio Busoni*, Kassel 1999.
- GOEBELS 1974:** Franzpeter Goebels: Bach-Busoni. Deutung und Bedeutung der Bach-Ausgaben von Ferruccio Busoni, in: *Schweizerische Musikzeitung* (Schweizer Musikpädagogische Blätter) 114 (1974), S. 214.
- KELLER 1950:** Hermann Keller: *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1950.
- KINDERMANN 1980:** Jürgen Kindermann: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg 1980.
- KRELLMANN 1966:** Hanspeter Krellmann: *Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis*, Regensburg 1966.
- MEYER 1969:** Heinz Meyer: *Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine stilkritische Untersuchung*, Wolfenbüttel 1969.
- RIETHMÜLLER 1988:** Albrecht Riethmüller: *Ferruccio Busonis Poetik* (Neue Studien zur Musikwissenschaft Bd. 4), Mainz 1988.
- SCHMID 1950:** Ernst Fritz Schmid: Wie man Bach nicht ehren soll, in: *Neue Musikzeitschrift* 4/1 (1950), S. 15–16.
- WEILL 1925:** Kurt Weill: Todestage Bachs und Busonis, in: *Berliner Programme* 3/30 (1925), S. 1881–1884.

PRÄLUDIUM V.

Musical score for "Präludium V." by Andreas Wolfgang Flad, measures 4 through 19. The score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex, rhythmic texture with frequent sixteenth-note patterns and dynamic markings such as *sm* (pianissimo) and *loco* (ad libitum).

Measures 4, 7, 10, 13, 16, and 19 are marked with measure numbers. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

22

25

28

31

sm loco

sm loco

Adagio.

ossia:

ossia: [Busoni]

etc.

sfz

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. The first system (measures 22-24) features a continuous sixteenth-note pattern in both hands. The second system (measures 25-27) continues this pattern with dynamic markings *sm loco* in both staves. The third system (measures 28-30) shows a change in the right-hand melody, with a *sfz* marking. The fourth system (measures 31-32) is marked *Adagio.* and features a more complex, slower-moving melody. The fifth system (measures 33-34) includes an *ossia:* section with a Busoni-style alternative and a *sfz* dynamic marking.

CHILENISCHE ERSTAUFFÜHRUNGEN DES *WEIHNACHTS-ORATORIUMS* UND DER *JOHANNES-PASSION*. ÜBERSETZUNGSSTRATEGIEN 1925 UND 1950

DANIELA FUGELLIE

Die Rezeption der Musik von Johann Sebastian Bach ist in Chile ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Obwohl einige Aufführungen seiner kammermusikalischen Werke im 19. Jahrhundert überliefert sind, etablierte sich eine kontinuierliche Aufführungspraxis und öffentliche Wahrnehmung seiner Musik erst seit den 1920er-Jahren. Bei diesem Prozess spielte die chilenische Sociedad Bach (Bach-Gesellschaft), die der junge Jurist und Komponist Domingo Santa Cruz seit 1924 leitete, eine prägende Rolle. 1932 wurde Santa Cruz Dekan der Musikfakultät der Universidad de Chile. Im Einklang mit den Interessen von Santa Cruz erfuhr Bachs Musik in den jährlichen kammermusikalischen und sinfonischen Konzertzyklen der Universidad de Chile während der 1940er- und 50er-Jahre zahlreiche Aufführungen.

Studien, die sich den Wechselwirkungen zwischen der Bach-Rezeption und der Institutionalisierung der Kunstmusik zwischen 1920 und 1950 in Chile widmen, haben gezeigt, dass Bach im Kreis des einflussreichen Santa Cruz symbolisch für eine Reihe von Eigenschaften stand, die prägend für die Erneuerung musikalischer Institutionen war. Bach wurde in diesem Kontext mit Idealen von Spiritualität, Reinheit und Tiefe verknüpft, die das Gegenstück zur italienischen Oper – der wichtigsten Gattung des chilenischen Musiklebens im 19. und im frühen 20. Jahrhundert – bildeten. Gegenüber einer übermäßigen Leidenschaft auf der einen und einer gewissen Oberflächlichkeit auf der anderen Seite, mit denen die Oper im Umfeld der Sociedad Bach konnotiert wurde, stand Bach als Vorbild einer intellektuellen, geistlich fundierten Musik und entsprechend für guten Geschmack. Die Bach-Rezeption in Chile kann in diesem Kontext als ein Prozess der Resignifikation gesehen werden, der in einem engen Verhältnis zur Entwicklung des lokalen Musiklebens stand.¹

Dass die Vokalwerke Bachs in Chile in spanischer Übersetzung erstaufgeführt wurden, bildet eine weitere Schicht dieses Umdeutungsprozesses. Die Praxis der spanischen Aufführungen begann mit der öffentlichkeitswirksamen Vorstellung des *Weihnachts-Oratoriums* BWV 248.2 durch die Sociedad Bach am 12. Dezem-

1 Vgl. FUGELLIE 2021 und FUGELLIE 2020.

ber 1925. Es folgten unter anderem einige Kantaten, die *Matthäus-Passion* BWV 244 am 30. November 1934 und die *Johannes-Passion* BWV 245 am 28. Juli 1950.² Ludwig van Beethovens Neunte Sinfonie wurde 1938 und 1941 ebenfalls auf Spanisch gesungen. Für alle diese Aufführungen wurden die Libretti von Santa Cruz und seinem Umfeld übersetzt,³ da bis zu diesem Zeitpunkt noch keine spanischen Übersetzungen publiziert worden waren. Wenngleich die Übersetzung von Vokalmusik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts eine gängige internationale Praxis war, wird die sprachliche Übertragung musikalischer Werke selten in ihrer Bedeutung als aktiver Agent des Rezeptionsprozesses betrachtet. Denn die singbare Übersetzung eines bisher unbekanntes Werkes des deutschen Barocks in Südamerika impliziert nicht nur Veränderungen von musikalischen Aspekten wie Metrum, Silbenzahl, Melodieverlauf und Syntax. Im Sinne kultureller Transfers kommt es ebenfalls zur Anpassung an kulturelle Differenzen und an ästhetische, ideologische oder auch religiöse Vorstellungen des Ziellandes oder zumindest des Übersetzers, welche die lokale Rezeption eines Werkes mitbestimmen.⁴

In diesem Beitrag werde ich diese Aspekte anhand zweier Libretto-Übersetzungen von Domingo Santa Cruz untersuchen. Die Libretti stimmen mit zwei Eckpunkten der lokalen Bach-Rezeption überein: Die Aufführung des *Weihnachts-Oratoriums* führte 1925 zur Positionierung der Sociedad Bach und der deutschen Musiktradition im chilenischen Musikleben. Bei der Erstaufführung der *Johannes-Passion* zum Andenken an Bachs 200. Todestag am 28. Juli 1950 war die Figur des Komponisten im lokalen Repertoire fest etabliert. Da es sich um zwei Werke mit einer engen Verbindung zum Evangelium handelt, wird die Betrachtung der Übersetzungen notwendigerweise mit Konzeptionen von Religiosität, aber auch von gutem Geschmack in Verbindung mit der Kunstmusik verknüpft.⁵ Als Quellen liegen die Programmhefte der Aufführungen von 1925 und 1950, in denen die Libretti gedruckt wurden, sowie Partituren mit handschriftlichen spanischen Übersetzungen von Santa Cruz vor.⁶

2 FUGELLIE 2020 und FUGELLIE 2021.

3 Die Übersetzung von Beethovens Neunter Sinfonie wurde vom Komponisten Jorge Urrutia Blondel angefertigt. Vgl. SANTA CRUZ 2008, S. 546.

4 »Die Schwierigkeit liegt in solchen Fällen nicht in erster Linie im Lexikon und der Grammatik, sondern im kulturellen Transfer, in der unterschiedlichen Bildwelt und Metaphorik der Kulturen.« SCHNEIDER 2008, Sp. 991.

5 An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei meinen Kollegen an der Universidad Alberto Hurtado, Samuel Yáñez und Luis Bahamondes, für ihre wertvollen Ideen und Beiträge aus der Perspektive der Philosophie, der Religion und der Geschichte der Religionen in Chile.

6 Folgende Quellen befinden sich im Fondo documental Domingo Santa Cruz, Archivo de

Ich verstehe die Übersetzung der Libretti durch Santa Cruz als einen von vielen Transferprozessen, die die Bach-Rezeption in Chile charakterisieren. Die sprachliche Übertragung interagierte mit den Besonderheiten der chilenischen Aufführungspraxis, während in den Programmheften visuelle Elemente und einführende Texte das Verständnis der Musik Bachs in Chile mitprägten. Um diese unterschiedlichen Übersetzungen in ihren Wechselwirkungen zueinander zu betrachten, schlage ich bei der ausführlicheren Untersuchung des *Weihnachts-Oratoriums* einen Ansatz vor, bei dem literarische, musikalische und visuelle Elemente als intermediales Gewebe betrachtet werden. In der Interaktion unterschiedlicher Medien kommen unterschiedliche Deutungen und Umdeutungen der Musik Bachs zusammen.

DOMINGO SANTA CRUZ ALS ÜBERSETZER

Die Geschichte der Bach-Rezeption in Chile ist untrennbar mit Domingo Santa Cruz und der Sociedad Bach verknüpft. Gegründet 1917 als private Chorvereinigung initiierte die Gesellschaft 1924 eine große Kampagne zur Erneuerung des Musiklebens unter der Leitung von Santa Cruz. Wie die weiteren Mitglieder der Sociedad Bach, stammte Santa Cruz aus einer aristokratischen Familie und genoss eine für die chilenischen Standards des frühen 20. Jahrhunderts elitäre Ausbildung. Er und seine Schwestern hatten Musikunterricht und waren mit der europäischen Kunstmusik vertraut. Nach Abschluss seines Jurastudiums arbeitete Santa Cruz zwischen 1922 und 1923 in einem diplomatischen Posten in Madrid und erlebte während seiner Freizeit zahlreiche Konzerte in europäischen Hauptstädten wie Amsterdam und Paris. Darüber hinaus nahm er Kompositionsunterricht beim spanischen Komponisten Conrado del Campo. Inspiriert durch seine europäische Erfahrung

Música. Biblioteca Nacional de Chile: (1) Programmheft Sociedad Bach, »Oratorio de Navidad. J. S. Bach«, Teatro Municipal de Santiago, Santiago de Chile, 12.12.1925; (2) handschriftliche Übersetzung von Santa Cruz eingetragen in der Partitur: J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium*, Klavierauszug, Leipzig und Berlin: Breitkopf & Haertel o. J. mit der handschriftlichen Eintragung im Titelblatt »Traducción castellana revisada y modificada por Domingo Santa Cruz (1951)«; (3) handschriftliche Übersetzung von Santa Cruz eingetragen in der Partitur: J. S. Bach, *Passionsmusik*. Nach dem Evangelisten Johannes, Klavierauszug von Gustav Rösler, Leipzig: Peters o. J. mit der handschriftlichen Eintragung im Titelblatt »Domingo Santa Cruz. Traducción castellana hecha para los festivales de 1950. Santiago de Chile, 21 abril de 1950.« Eine vierte Quelle liegt im Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Teatro Municipal de Santiago, vor: Programmheft Universidad de Chile. Instituto de Extensión Musical, »Festivales en Conmemoración del Segundo Centenario de la Muerte de J. S. Bach. Interpretación de La Pasión según San Juan«, Teatro Municipal, 28.07.1950.

wurde Santa Cruz seit seiner Rückkehr nach Chile im Jahr 1924 zu einem aktiven Förderer der deutschen Musiktradition, wobei in den von der Sociedad Bach organisierten Konzerten auch die Vokalpolyphonie von Palestrina und das französische Repertoire des 20. Jahrhunderts präsent waren. Zu diesem Zweck gründete die Gesellschaft ihre eigenen Männer-, Frauen- und Kinderchöre, die regelmäßig probten.⁷

Die Sociedad Bach proklamierte durch die Presse und durch ihre eigene Zeitschrift *Marsyas* (1927/28), dass das chilenische Musikleben sich aufgrund der Orientierung an der italienischen Oper in einem kritischen Zustand befand. Die Oper wurde von diesem Kreis als oberflächliche Unterhaltung und somit als Gegenbeispiel zur intellektuellen Musik gedeutet, welche die Sociedad Bach bevorzugte. Die Erstaufführung des *Weihnachts-Oratoriums* am 12. Dezember 1925, die bezeichnenderweise im Operntheater von Santiago stattfand, wird in den publizierten Memoiren von Santa Cruz als die Legitimierung der Gesellschaft im chilenischen Musikleben dargestellt. Da die Presse über ein ausverkauftes Teatro Municipal berichtete, kann man davon ausgehen, dass über 1.000 Besucher dieser Vorstellung beiwohnten.⁸ Die Erstaufführung eines im Lande unbekanntes Meisterwerkes des deutschen Barock wurde in der Presse einstimmig gefeiert, was zu der (von der Sociedad Bach geförderten) Reformationskampagne des chilenischen Musiklebens beitrug. Nur drei Jahre später, 1928, erreichte die Gesellschaft ihr bislang größtes Ziel: die Angliederung des Konservatoriums von Santiago an die staatliche Universidad de Chile. Somit bekam die Musikausbildung Hochschulstatus, wobei dies ebenfalls eine große Veränderung im Professorenkreis des Konservatoriums implizierte. So verlor der in Mailand ausgebildete Pianist und Komponist Enrique Soro seinen langjährigen Posten als Direktor, während Santa Cruz und andere Musiker aus seinem engen Kreis – darunter der Dirigent des *Weihnachts-Oratoriums* Armando Carvajal – an Schlüsselpositionen der neu gegründeten Kunst- und später Musikfakultät der Universität gelangten. Santa Cruz selbst wurde Professor für Komposition und Musikanalyse und 1932 Dekan der Fakultät.

1935 organisierten Santa Cruz und die Kunstfakultät ein Bachfest zum 250. Jubiläum des Komponisten, bei dem neben Kantaten und Instrumentalwerken die *Messe in h* aufgeführt wurde. 1940 war Santa Cruz wieder verantwortlich für ein visionäres Projekt an der Universität: die Gründung des Instituto de Extensión Musical, das sich durch öffentliche Zuschüsse finanzierte und in dessen Rahmen die ersten festangestellten Ensembles für Kunstmusik des Landes gegründet wur-

7 Vgl. seine Memoiren in SANTA CRUZ 2008.

8 Ebd., S. 204.

den, darunter das Orquesta Sinfónica de Chile (1940/41) und der Universitätschor (1945). Als Dekan hatte Santa Cruz einen bedeutenden Einfluss auf die Repertoirewahl der seitdem organisierten Konzertzyklen. Das Institut verfügte außerdem über ein Budget für Gastsolisten und -dirigenten. In diesem Zusammenhang dirigierte Hermann Scherchen die *Kunst der Fuge* (1947) und das *Musikalische Opfer* (1948) mit einer kammermusikalischen Besetzung des Orquesta Sinfónica. Im Rahmen des von der Universität veranstalteten Bachfestes von 1950 wurde die *Johannes-Passion* als letztes großbesetztes Vokalwerk erstaufgeführt.⁹ Die hier skizzierte Kontinuität in der Bach-Rezeption bedeutet jedoch nicht, dass die alte Musik im Vordergrund der Konzerte an der Universidad de Chile stand. Das Sinfonieorchester und die kammermusikalischen Ensembles spielten vielmehr ein klassisch-romantisches Repertoire sowie chilenische Kunstmusik des 20. Jahrhunderts. In seiner Rede zur Eröffnung des Bachfestes von 1950 betonte Santa Cruz jedoch die Bedeutung der Figur Bachs in der jüngsten Entwicklung chilenischer Kunstmusik. Jenseits eines historisierenden Verständnisses wurde Bach zum Ausgangspunkt eines Prozesses der Kultivierung von Musikern und Publikum, welcher die Rezeption alter, aber auch moderner Musik einschloss. Bach repräsentierte eine intellektuelle Musik von tiefer Geistigkeit und Spiritualität. In diesem Kontext spielte eine biographische Situierung von Bach als Mitglied der Lutherkirche keine wichtige Rolle, weil das Musik-erlebnis als eine individuelle und subjektive Erfahrung gedeutet wurde.¹⁰

Über die Motivation, die Werke Bachs auf Spanisch aufzuführen, berichtete Santa Cruz selbst in einigen Schriften.¹¹ Als direktes Vorbild des chilenischen Konzertes von 1925 gilt eine Aufführung des *Weihnachts-Oratoriums* durch die von Gustave Bret geleitete Société Bach im Februar 1923 in Paris. Wenngleich Santa Cruz wenige Wochen zuvor eine *Matthäus-Passion* mit einigen der damals bedeutendsten europäischen Interpretinnen und Interpreten der Musik Bachs – darunter Albert Schweitzer als Organist, Wanda Landowska als Cembalistin und Karl Erb als Evangelist – im Amsterdamer Concertgebouw unter der Leitung von Willem Mengelberg beiwohnen konnte, bildete die intimere Aufführung in einer kleinen evangelischen Kirche eine Erfahrung, die für eine Übertragung im chilenischen Kontext besser geeignet war. Die Société Bach sang das Oratorium auf Französisch und, wie wenig später in Chile, wurden in der Aufführung einzelne Arien, alle Duette und einige

9 Dazu FUGELLIE 2021.

10 Vgl. Domingo Santa Cruz: »Discurso de apertura de los Festivales Bach de 1950«, 18.07.1950, Salón de Honor, Universidad de Chile, Fondo documental Domingo Santa Cruz, Archivo de Música. Biblioteca Nacional de Chile, 6 S.

11 Neben den bereits erwähnten Memoiren (SANTA CRUZ 2008) vgl. SANTA CRUZ 1949, S. 3–7.

Chöre gestrichen.¹² In seinen Memoiren erzählte Santa Cruz, dass die Entscheidung für eine spanische Aufführung nicht nur eine Nachahmung des französischen Konzertes bildete, sondern es waren auch pragmatische Aspekte zu berücksichtigen: Da das deutsche Vokalrepertoire in Chile kaum vertreten war, gab es keine Sänger, die mit der deutschen Aussprache vertraut waren. Für die Chöre der Sociedad Bach, die aus Amateuren bestanden, sei die Chorpartie zu schwer gewesen. Unmöglich wäre es aber insbesondere gewesen, Solisten zu finden, welche die Aufführung in deutscher Sprache übernehmen konnten.¹³

An der Übersetzung arbeitete Santa Cruz mit seinem Freund und Mitglied der Sociedad Bach Carlos Humeres zusammen. Da Santa Cruz im Jahr 1925 die deutsche Sprache nicht besonders gut beherrschte, bereitete Ana Behncke, ebenfalls Mitglied der Gesellschaft, eine wörtliche Übersetzung vor, die Santa Cruz und Humeres an die Partitur anzupassen versuchten. Für die Partie des Evangelisten nahm Santa Cruz die spanische Bibelübersetzung von Cipriano de Valera, die laut Santa Cruz unproblematisch in die von Bach geschriebenen Rezitative passte.¹⁴ Jahre später lernte Santa Cruz die englischen Bach-Übersetzungen von Henry Drinker kennen, was ihn motivierte, seine Übersetzung des *Weihnachts-Oratoriums* 1951 zu revidieren. Auf die Unterschiede zwischen der ersten Übersetzung, die Santa Cruz nachträglich für mangelhaft hielt,¹⁵ und der zweiten Fassung von 1951, wird später eingegangen.

1949 verfasste Santa Cruz einen Artikel mit dem Titel »El canto en español«, bei dem er neben pragmatischen auch inhaltliche Gründe zur spanischen Aufführung von Vokalmusik formulierte. Das Datum der Veröffentlichung ist relevant, da man davon ausgehen kann, dass Santa Cruz 1949 seine Übersetzung der 1950 erstaufgeführten *Johannes-Passion* vorbereitete, der die zweite Fassung der Übersetzung des *Weihnachts-Oratoriums* folgte. In der Schrift plädierte er für eine Neubewertung der spanischen Sprache für die gesungene Musik. So behauptete Santa Cruz, dass es keine Begründung dafür gäbe, das Spanische als minderwertig gegenüber dem Französischen oder dem Italienischen zu sehen: Mit ihren offenen, klaren Vokalen und ihren deutlichen Akzentuierungen und Artikulationen hätte

12 Vgl. SANTA CRUZ 2008, S. 91.

13 Ebd., S. 192.

14 Die spanische Übersetzung der Bibel in Chile – wo die vorherrschende Religion die Katholische ist – wurde erst nach dem II. Vatikanischen Konzil verbreitet. Die spanische szenische Deklamation des Evangeliums bildete in diesem Zusammenhang 1925 eine Neuigkeit. Ich bedanke mich bei Luis Bahamondes für diesen Hinweis.

15 Vgl. SANTA CRUZ 2008, S. 192 f.

die spanische Sprache eine schöne Klanglichkeit, die für die Musik vorteilhaft sei.¹⁶ Somit sei Spanisch genauso geeignet für den klassischen Gesang wie etwa Latein. In diesem Zusammenhang argumentierte Santa Cruz, dass man in Chile gewöhnt sei, die gesungene Kunstmusik nicht zu verstehen. Die Aufmerksamkeit richte sich auf die Gesangsqualität und nicht auf den Inhalt der Texte. Nur durch gute spanische Übersetzungen könnte man das Publikum dazu anleiten, die Texte in ihren engen Verbindungen zur Musik nachzuvollziehen. So plädierte Santa Cruz für die Verständlichkeit der Texte als Bestandteil eines intellektuellen Musikgenusses. Dafür seien jedoch gute Übersetzungen nötig, welche den poetischen Gehalt der Texte in Einklang mit einer natürlichen, nicht artifiziellen Vortragsart bringen können.¹⁷ Die folgenden Analysen zeigen, wie sich seine eigenen Übersetzungen zu diesen Aspekten verhalten.

DIE ÜBERSETZUNG DES *WEIHNACHTS-ORATORIUMS* (1925/1951)

Zur Erstaufführung des *Weihnachts-Oratoriums* in Chile liegen Quellen verschiedener Art vor. Diese zeigen, dass die sprachliche Übertragung des Librettos nur einer von verschiedenen Umdeutungsprozessen war. In der Partitur wurden zudem zahlreiche Kürzungen vorgenommen. Im Programmheft von 1925, in dem das Libretto komplett gedruckt wurde, erschienen ebenfalls Bilder und ein Nachwort, die Kommentare zum Werk bildeten und die Rezeption des Vokalwerkes mitprägten. Schließlich ist die Textdimension in ihrem Wechselverhältnis zur musikalischen Umsetzung zu betrachten. Die Interaktionen zwischen diesen unterschiedlichen Übersetzungsprozessen können als intermediales Gewebe erfasst werden:

Musik: Quellen zur musikalischen Umsetzung von 1925

Text: Nachwort im Programmheft 1925 (Paratext)

Text: Librettoübersetzung von 1925

Text: Librettoübersetzung von 1951

Musik und Text: Kürzungen/Streichungen im ursprünglichen Werk

Bild: Madonna aus der Werkstatt von Sandro Botticelli

Bild und Musik: Logo der Sociedad Bach

16 »[...] una de las lenguas de más bella sonoridad, de mayor claridad y redondez para la música«. SANTA CRUZ 1949, S. 6.

17 Ebd., S. 7.

Gewiss bildet eine Übersetzung eine Form von Intertextualität in dem von Julia Kristeva geprägten Sinn, da die Übersetzung notwendigerweise die Existenz eines früheren Textes voraussetzt, welcher ihre Bedeutung mitbestimmt. Gérard Genette differenziert mit seiner Konzeption des Palimpsestes unterschiedliche Verhältnisse zwischen zwei oder mehr Texten, die vom direkten Zitat bis zu komplexen Formen von Parodie und Collage reichen. Im Sinne von Genettes Konzeption sind die Bilder und das Nachwort im Programmheft des *Weihnachts-Oratoriums* als Paratexte zu definieren, welche der Übersetzung neue Deutungen hinzufügen.¹⁸ Da eine Librettoübersetzung die Interaktion zwischen zwei unterschiedlichen Medien impliziert – Wort und Musik – kann man hier das Konzept von Intertextualität hin zu Intermedialität erweitern.¹⁹ Die Untersuchung der Kopräsenz unterschiedlicher Medien ermöglicht, auf eine tiefere diskursive Ebene der Übersetzungen von Santa Cruz zu gelangen. Denn die Übersetzung bildet hier nicht nur eine Übertragung in eine andere Sprachkultur, sondern ebenfalls in eine andere (Musik)Kultur, welche kreativ mit den symbolischen Deutungen des ursprünglichen Werkes umgeht. Zuerst werden die unterschiedlichen medialen Dimensionen einzeln betrachtet, um später zu einer Untersuchung ihrer Wechselverhältnisse zu gelangen.

MUSIKALISCHE UMSETZUNG

Für das Konzert am 12. Dezember 1925 probten die Chöre der Sociedad Bach monatelang.²⁰ Es handelte sich um einen großen Chor; im Programmheft werden 76 Frauen- und 59 Männernamen angegeben. Ebenfalls wird in dieser Quelle ein 40-köpfiger Kinderchor eines Waisenhauses angekündigt, wobei Santa Cruz in seinen Memoiren mitteilt, dass die Kinder nicht gesungen haben.²¹ Während das Programmheft nur ein »Orchester« unter Leitung von Armando Carvajal angibt, bieten wieder die Memoiren von Santa Cruz zusätzliche Informationen. So führt er aus, dass aufgrund der Größe des Chores ein ebenfalls großes Orchester notwendig war. Man kann davon ausgehen, dass sowohl moderne Streicher als auch moderne Pauken und Hörner eingesetzt und die Oboe d'amore durch Englischhörner ersetzt wurden, während die Trompeten aus Deutschland als Importware kamen.²² Ein großes Problem bildete laut Santa Cruz das Continuo: Da kein Cem-

18 Vgl. GENETTE 1982. Für einige Reflexionen zur Anwendung von diesen Konzepten in der Musik des 20. Jahrhunderts vgl. NOMMICK 2005, S. 792–807; und GONZÁLEZ 2016, S. 9–30.

19 Zum Konzept der Intermedialität vgl. RAJEWSKY 2005 und RAJEWSKY 2014.

20 Vgl. SANTA CRUZ 2008, S. 193.

21 Vgl. ebd., S. 204.

22 Ebd., S. 193 f. und S. 204.

balo zur Verfügung stand und das Operntheater von Santiago keine Orgel hatte, spielte Santa Cruz mit einem Harmonium, dem Hausinstrument seiner Mutter. Das Continuo wurde durch ein Streichquartett und einen Kontrabass ergänzt. Auf der Bühne sang der große Chor im Halbkreis, hinter dem Orchester. Die Solisten standen in der Mitte und das Continuo vor dem Dirigenten Carvajal. Laut Santa Cruz war diese Stellung auf der Bühne neuartig für Chile, was von der Presse hervorgehoben wurde.²³

Wenngleich die Besetzung von derjenigen in Bachs Zeit stark abwich, behauptet Santa Cruz in seinen Memoiren, dass ihm der erreichte Klang recht barock erschien, was er auch anstrebte.²⁴ In Chile entwickelte sich eine historisch informierte Aufführungspraxis wie auch andernorts erst seit Mitte der 1950er-Jahre; an diesem Prozess waren einige deutsche Emigranten, darunter Rolf Alexander und Kurt Rottman, beteiligt.²⁵ 1925 war das chilenische Musikleben von dieser Entwicklung noch weit entfernt und Santa Cruz tendierte mit dem großen Chor und Orchester zu einer postromantischen Ästhetik, die er auch in Europa erleben konnte. Es ist aber zu berücksichtigen, dass die Aufführung alter Musik in ihrer Sonderstellung für die chilenische Musikszene als etwas Neuartiges gedeutet wurde. Der chilenische Musikwissenschaftler Víctor Rondón äußert in diesem Sinne, dass die alte Musik im Kontext der Sociedad Bach »paradoxerweise als etwas Modernes, Neues im Vergleich zur italienischen Operntradition gedeutet wurde, zu der die chilenischen Musikinstitutionen und deren Geschmack traditionell tendierten«.²⁶ Diese Interpretation stimmt mit Santa Cruz' eigener Deutung von Bach als einer Mittlerfigur zur Rezeption alter, aber auch moderner Musik überein. Bachs Musik erscheint symbolisch als Element zur Modernisierung des chilenischen Musiklebens, jenseits ihrer historischen Situierung im Barock.

23 Vgl. ebd., S. 205 f. Laut Programmheft waren die Solisten Inés Santa Cruz de Pinto (Sopranistin, handschriftlich eingetragen als Ersatz für Graciela Matte de Bell), Marta Petit de Huneeus (Altistin), Oscar Jiménez (Tenor) und Jorge Balmaceda (Bass).

24 »Con todo este conjunto, más los timbales, [...] tuvimos una sonoridad bastante exacta a la del Barroco, indispensable en la ocasión.« SANTA CRUZ 2008, S. 193.

25 Vgl. RONDÓN 2004.

26 »[El repertorio antiguo] fue considerado entonces como un aporte asociado paradójicamente a lo moderno, lo nuevo, con respecto a la tradición lírica italiana que imperaba en el gusto y las instituciones musicales chilenas«. RONDÓN 1998, S. 68. Ich bedanke mich herzlich bei Víctor Rondón für wertvolle Diskussionen während der Vorbereitung dieses Artikels.

NACHWORT IM PROGRAMMHEFT

Das Programmheft von 1925 enthält eine einseitige »Nota explicativa«, welche zunächst die Entstehung der Gattung Oratorium im Italien des 17. Jahrhunderts beschreibt. Bachs *Weihnachts-Oratorium* wird in diesem Nachwort als eines der schönsten Oratorien überhaupt bezeichnet. Hervorgehoben werden »die meisterhafte Beherrschung der Polyphonie, die Eleganz der Melodien, die einheitliche Konzeption, die bunte Tonartenvielfalt und Instrumentierung«. ²⁷ Die Narration des Evangelisten sei einfach, aber von einer edlen und tiefen Ausdruckskraft. Die Arien, Chöre und Choräle böten dagegen Kommentare »einer überschwänglichen mystischen Freude«. ²⁸

Ferner wird behauptet, dass diese die erste spanische Übersetzung des Werkes sei. ²⁹ Im Nachwort enthalten sind auch Gedanken über die Schwierigkeit, die deutsche Prosodie in die spanische Sprache zu übertragen, und dabei die sprachlichen und musikalischen Akzentuierungen zu respektieren. Intendiert wurde eine Balance zwischen der literarischen Syntax und den musikalischen Phrasierungen. Aussagekräftig ist vor allem der Schlusssatz: »Schließlich können wir anmerken, dass das von Bach vertonte Libretto im Allgemeinen nicht geglückt ist. So waren wir in vielen Fällen gezwungen, Ideen frei zu paraphrasieren, um Vulgarität zu vermeiden. Die Erzählung des Evangeliums folgt dagegen genau der Heiligen Schrift.« ³⁰ Eine gewisse Konzeption von gutem Geschmack klingt in diesen Zeilen mit, in denen die Qualität der von Bach vertonten Texten angezweifelt wird. Diese Konzeption kann in der spanischen Übersetzung verfolgt werden.

27 »[...] su prodigiosa polifonía, la elegancia melódica, la unidad de su concepción, el vibrante colorido tonal e instrumental«. Programmheft Sociedad Bach, »Oratorio de Navidad. J. S. Bach«, Teatro Municipal de Santiago, Santiago de Chile, 12.12.1925.

28 »[...] maravillosas efusiones de alegría mística«. Ebd.

29 Ob zu diesem Zeitpunkt spanische Übersetzungen von Bachs Vokalwerken, beispielsweise in den Nachbarländern Argentinien und Uruguay, unternommen wurden, kann anhand der Quellenlage nicht beantwortet werden. Die Behauptung macht aber deutlich, dass keine frühere spanische Übersetzung als Vorbild diente. Interessant wäre in diesem Zusammenhang herauszufinden, ob Santa Cruz Zugang zur französischen Übersetzung des Pariser Konzertes von 1923 – beispielsweise in Form eines Programmfestes – hatte. Diese Übersetzung wurde bisher in seinem Nachlass an der Biblioteca Nacional de Chile nicht gefunden und in den Memoiren wird auch nicht darüber berichtet.

30 »Por lo demás, podemos advertir que el libreto sobre el cual escribió Bach su Oratorio no es por lo general afortunado, hasta el punto que en varias ocasiones hemos debido parafrasear libremente la idea para no caer en la vulgaridad. La narración evangélica, en cambio, se ha adaptado escrupulosamente sobre el texto sagrado.« Ebd.

DAS SPANISCHE LIBRETTO

Obwohl im Programmheft von 1925 die Sociedad Bach als »Autor« der Übersetzung angegeben wird, berichtete Santa Cruz über eine Zusammenarbeit zwischen ihm und den Gesellschaftsmitgliedern Carlos Humeres und Ana Behncke. Behncke war diejenige, die Deutsch konnte. Insgesamt wurden acht Rezitative und Arien, die Duette und Trios sowie einige Chöre und Choräle gestrichen, darunter auch die Eingangschöre der fünften und der sechsten Kantate.³¹ Durch die Kürzungen wird das Werk zu einer Einheit, in der die ursprüngliche Reihung von sechs Kantaten weniger bedeutend wirkt. Die Fassung von 1951 ist offensichtlich eine Bearbeitung der ersten Übersetzung. Hier wurden noch weitere Streichungen unternommen. Es ist jedoch möglich, dass die überlieferte Quelle keine Endfassung dieses Prozesses bildet.³² Im Umgang mit dem deutschen Libretto ähneln sich beide Fassungen. Die spätere Übersetzung verwendet jedoch häufiger gereimte Verse und regelmäßige Silbenzahlen und wirkt somit eleganter als die Version von 1925.

Da das Evangelium aus Valeras spanischer evangelischer Bibel übernommen wurde, lag der Schwerpunkt der Übertragung bei den Arien und Chorsätzen. Dabei sind zwei Formen des Umgangs mit dem Original zu finden. In einer ersten Gruppe kann man Arien und Chöre zusammenfassen, bei denen die Übersetzung nah am Original bleibt. Abweichungen ergeben sich lediglich aus der Suche nach einer passenden spanischen Syntax, nach gereimten Versen und für den Gesang geeigneten Worten. In einer zweiten Gruppe sind Nummern vereint, bei denen der Inhalt weit vom Original abweicht. Es mag überraschend sein, dass diese Art der Übersetzung insbesondere in den Chorälen zu finden ist. Aufgrund des homophonen Satzes in gleichen Silben sollten diese gerade leicht wörtlich übersetzt werden können. Die Änderungen ergeben sich hier aber offensichtlich aus der im Programmheft erwähnten Notwendigkeit einer Paraphrasierung beziehungsweise Verbesserung des Librettos.

Als Beispiel einer textnahen Übersetzung ist der Eingangschor der ersten Kantate zu erwähnen (Tabelle 1). Sätze wie »Lasset das Zagen, verbannet die Klage« und »Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören« werden fast wörtlich übersetzt. Inhaltliche Änderungen in den Sätzen »Jauchzet frohlocket« und »Stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!« ergeben sich vermutlich aus der Entscheidung, zu den Imperativen Subjekte hinzuzufügen. So wird »Jauchzet frohlocket! Auf preiset

31 Übersicht im Anhang.

32 Handschriftliche Übersetzung in der Partitur: J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium*. Klavierauszug, mit der Eintragung »Traducción castellana revisada y modificada por Domingo Santa Cruz (1951)«.

die Tage« übertragen als »Ruhmeslieder feiert den Tag« oder »Stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an« zu »Fröhliche Stimmen lobt Gott«. Im Chor Nr. 26 bleibt die Übersetzung sehr nah am Original, was zu unregelmäßigen, reimfreien Versen in spanischer Sprache führt. In der Fassung von 1951 fügt Santa Cruz in den zwei letzten Versen den Begriff des Wunders hinzu, wahrscheinlich mit dem Ziel, eine Reimkonstruktion zu schaffen (»el milagro que ocurrió, que el Señor nos anunció«). Diese Variante wirkt eleganter und poetischer. Ähnliches gilt für die Arie Nr. 31. Der Text wurde fast wörtlich übersetzt, was zur Unregelmäßigkeit in der Silbenzahl der spanischen Verse führt. Als inhaltliche Änderung wird die Idee des »schwachen Glaubens« durch eine mildere Konstruktion (»Sei seine Präsenz eine Stärke für unseren Glauben«) ersetzt. Der Schwerpunkt liegt somit nicht mehr auf der Schwäche, sondern auf der Stärkung des Glaubens.

1. CHOR	
<p>Jauchzet, frohlocket! auf, preiset die Tage, Rühmet, was heute der Höchste getan! Lasset das Zagen, verbannet die Klage, Stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an! Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören, Lasst uns den Namen des Herrschers verehren!</p>	<p>Cantos de gloria celebren el día En que a la tierra bajó el Redentor. Cesen temores acallen las quejas Voces alegres alaben a Dios. Gloria a Dios demos con himnos inmensos Todos honremos su Nombre Sagrado.</p>
26. CHOR	
<p>Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.</p>	<p>A Belén partamos sin más tardar A ver lo que allí ha sucedido lo que el Señor nos ha revelado. (1951: El milagro que ocurrió que el Señor nos anunció.)</p>
31. ARIA (A)	
<p>Schließe, mein Herze, dies selige Wunder Fest in deinem Glauben ein! Lasse dies Wunder, die göttlichen Werke, Immer zur Stärke Deines schwachen Glaubens sein!</p>	<p>Selle mi alma la gracia divina: nada turbe ya mi fe en Ti, Señor. Santos no haga de Dios el misterio Sea su vista fortaleza para nuestra fe.</p>

Tabelle 1: Beispiele von textnahen Übersetzungen im *Weihnachts-Oratorium*.

Bei den Chorälen sind die inhaltlichen Änderungen wesentlicher. Die Umformulierungen tendieren insgesamt dazu, weltliche und sinnliche Ausdrücke zu vermeiden. Die Rede ist weniger von Fleisch und Blut, von Tieren im Stall und Bildern der Armut. Ebenfalls wird vermieden, Jesus zu personifizieren: In den Übersetzungen wird Jesus selten direkt angesprochen und niemals wird er als »Bräutigam« bezeichnet. Ausdrücke, die auf einen direkten Kontakt hinweisen, wie rühren und berührt werden, werden auch vermieden. Außerdem werden Erwähnungen der Sünden und der Hölle, des Satans bzw. des Teufels oder anderer Feinde durch sanftere Ausdrücke – wie etwa »das Böse« – ersetzt. Insgesamt führt dies zu einer abstrakteren Dichtung, welche eine Personifizierung der biblischen Figuren umgeht.

Im Choral Nr. 9 (Tabelle 2), dessen Text aus einem Lutherlied stammt,³³ werden vor allem die Verkleinerungen (Jesuslein, Bettelein) vermieden. Die Idee des intimen Besuchs von Jesus im Herzen wird in der Fassung von 1925 durch eine Art Glaubensbekenntnis ergänzt (»Ich verzehre mich in Leidenschaft, die nur du beruhigen kannst!«). In der zweiten Fassung wird statt des Herzens die Seele durchdrungen von einem »ewigen Schrein der Liebe«. In beiden Fassungen wird der letzte Satz (»Dass ich nimmer vergesse dein«) des Chorals weggelassen, wobei es leichter wäre, eine passende spanische Übersetzung mit der gleichen Silbenzahl zu finden, wie etwa: »Que nunca yo te vaya a olvidar.« Die Möglichkeit, Jesus zu vergessen, wird somit vermieden. Im Choral Nr. 12 werden die vier letzten Verse komplett geändert. Das Bild von Jesus als »schwache[s] Knäbelein« wird ausgelassen, ebenfalls wird der »Satan« nicht erwähnt. Viel neutraler ist hier die Rede vom »versprochenen Christus«, der Frieden bringt. Die Fassung von 1951 ist hier näher am Original: Jesus wird dabei als »sanftes und schwaches göttliches Kind« bezeichnet, wobei der Teufel durch »das Böse« ersetzt wird. Im Choral Nr. 17 werden die letzten zwei Verse ersetzt: »Da Speise vormals sucht ein Rind, da ruhet itzt der Jungfrau'n Kind«. Die Übersetzung von 1925 lautet: »Er erhebt die Majestät über Armut und Leiden«, während in der Fassung von 1951 Santa Cruz schreibt: »Eine dunkle Krippe wird derjenige beherbergen, der aus der Jungfrau geboren ist«. Offensichtlich sind diese und andere ähnliche Stellen im Libretto diejenigen, die im Nachwort als »vulgär« beziehungsweise fehlerhaft bezeichnet wurden.

33 »Vom Himmel hoch, da komm ich her«, 1524.

	1925	1951
9. CHORAL		
Ach mein herzliebes Jesulein, Mach dir ein rein sanft Bettelein, Zu ruhn in meines Herzens Schrein, Dass ich nimmer vergesse dein!	¡Oh, ven Jesús, mi dulce amor mi corazón a visitar Que me consumo en un ardor, que solo Tú puedes calmar!	Ven tierno y dulce buen Jesús mi alma entera a penetrar Santuario eterno del amor y suave lecho te será.
12. CHORAL		
Brich an, o schönes Morgenlicht, Und lass den Himmel tagen! Du Hirtenvolk, erschrecke nicht, Weil dir die Engel sagen, Dass dieses schwache Knäbelein Soll unser Trost und Freude sein, Dazu den Satan zwingen Und letztlich Friede bringen!	Ya brilla sobre el mundo la claridad del cielo Y guía a los pastores el Ángel mensajero. Hallaréis que ha nacido nuestro consuelo y gloria El Cristo prometido que nos trae la paz.	Ya viene el día a iluminar la claridad del cielo Oíd pastores sin temor al ángel mensajero. El suave y frágil niño Dios será nuestro consolador El mal del mundo aleja la paz al fin nos llega.
17. CHORAL		
Schaut hin, dort liegt im finstern Stall, Des Herrschaft gehet überall! Da Speise vormals sucht ein Rind, Da ruhet itzt der Jungfrau'n Kind.	Mirad con cuánta humildad quiso nacer el Salvador Él vino a alzar la majestad de la pobreza y el dolor.	Mirad yaciendo en la humildad al Dios que todo ha de poder Pesebre obscuro albergará a quien la Virgen dio el ser.

Tabelle 2: Freie Übersetzungen im *Weihnachts-Oratorium*.

Durch diese Art der Vertonung entfernen sich die übersetzten Choräle von der lutherischen Tradition. Die Texte von Luther und anderen Autoren werden stark umgedeutet; sie wirken distanzierter, abstrakter, unpersönlicher und weniger sinnlich. Ebenfalls entfernt sich diese Übersetzung von Konzeptionen, die man mit einer Volksreligiosität in Verbindung bringen könnte, wie die Idee einer persönlichen Beziehung zu Jesus oder diejenige des Kampfs gegen den Teufel. Jesus wird mehr im Himmel als in der menschlichen Welt dargestellt; ein Jesus, bei dem jeder Mensch individuell Frieden und Trost finden kann. Somit stellt diese Übersetzung ein modernes und aufgeklärtes Verständnis der Religion dar, welches individuell und ohne irrationale Leidenschaft erlebt wird.

Wenn Santa Cruz die Streichung von Arien und Chorsätzen des *Weihnachts-Oratoriums* aus pragmatischen aufführungspraktischen Schwierigkeiten begründete, kann man beobachten, dass die gestrichenen Nummern teilweise ebenfalls mit problematischen Stellen des Librettos übereinstimmen, so das Rezitativ Nr. 62 und die Arie Nr. 63, wo die Beziehung zu Jesus sehr persönlich und sinnlich dargestellt wird, etwa in den Versen »Er soll mein Bräutigam verbleiben, ich will ihm Brust und Herz verschreiben.«

Diese Art mit dem deutschen Libretto umzugehen, stimmt mit Santa Cruz' Konzeption von gutem Geschmack überein: Als Vertreter der aristokratischen Gesellschaft entfernt sich die spanische Übersetzung der *Sociedad Bach* von der populären Religiosität Chiles und tendiert zu einem aufgeklärten, modernen Verständnis der Weihnachtsgeschichte. Man müsste in der Biographie von Santa Cruz noch tiefer gehen, um zu bestimmen, welche genauen Denktraditionen hier bewusst oder unbewusst repräsentiert wurden: Zum einem könnte man an eine Verbindung zur Freimaurerei denken, da wir wissen, dass während der 1930er-Jahre die meisten Machtpositionen der *Universidad de Chile* von Freimaurern besetzt waren. Dies würde zur Konzeption einer rationalen und eher unpersönlichen Verbindung zum Göttlichen gut passen. Bezüge zum Katholizismus, der vorherrschenden Religion des Landes, sind insbesondere in der visuellen Dimension eindeutig zu finden.

VISUELLE ELEMENTE IM PROGRAMMHEFT

Auf dem Titelblatt des Programmheftes von 1925 findet sich eine Darstellung Marias, die Jesus stillt. Links und rechts stehen der junge Johannes der Täufer und ein Engel (Abb. 1). Das Bild stammt aus der Werkstatt von Sandro Botticelli.³⁴ In seinen Memoiren erwähnt Santa Cruz, dass Carlos Humeres dieses Bild wählte, wobei die Quelle unklar bleibt.³⁵ Das Bild passt einerseits gut zur Weihnachtsgeschichte, andererseits bringt die Madonna aus der italienischen Frührenaissance, die sich prominent in der zentralen Achse des Bilds befindet, automatisch einen Bezug zur katholischen Tradition mit sich. Die Darstellung stimmt mit der religiösen Tradition Chiles überein, da das Land nicht nur katholisch, sondern vor allem marianisch ist. Jungfrauen sind Schutzfiguren verschiedener Ortschaften und werden im Kirchenjahr mehrfach gefeiert. Marienandachten werden nicht nur in Chile, sondern in vielen Ländern Lateinamerikas Ende November und Anfang Dezember gefeiert und bilden somit eine Vorbereitung auf Weihnachten.

Obwohl das gewählte Bild der Jungfrau mit Kind nicht zum Umfeld des *Weihnachts-Oratoriums* oder der Zeit des Barocks gehört, sondern noch älter ist, hat es eine historisierende Funktion. Außerdem verstärkt die idealisierte Schönheit und Reinheit, die dieses Bild durch den geometrischen Aufbau und eine proportionierte Farbverteilung im Original ausstrahlt, die Konzeption einer distanzierten, idealisierten Religiosität.

34 *Madonna mit Kind*, Werkstatt von Sandro Botticelli, ca. 1490, Sammlung der National Gallery, London, 84,5 cm x 84,5 cm; Tempera auf Holz, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-sandro-botticelli-the-virgin-and-child-with-saint-john-and-an-angel> (06.04.2020).

35 Vgl. SANTA CRUZ 2008, S. 193.

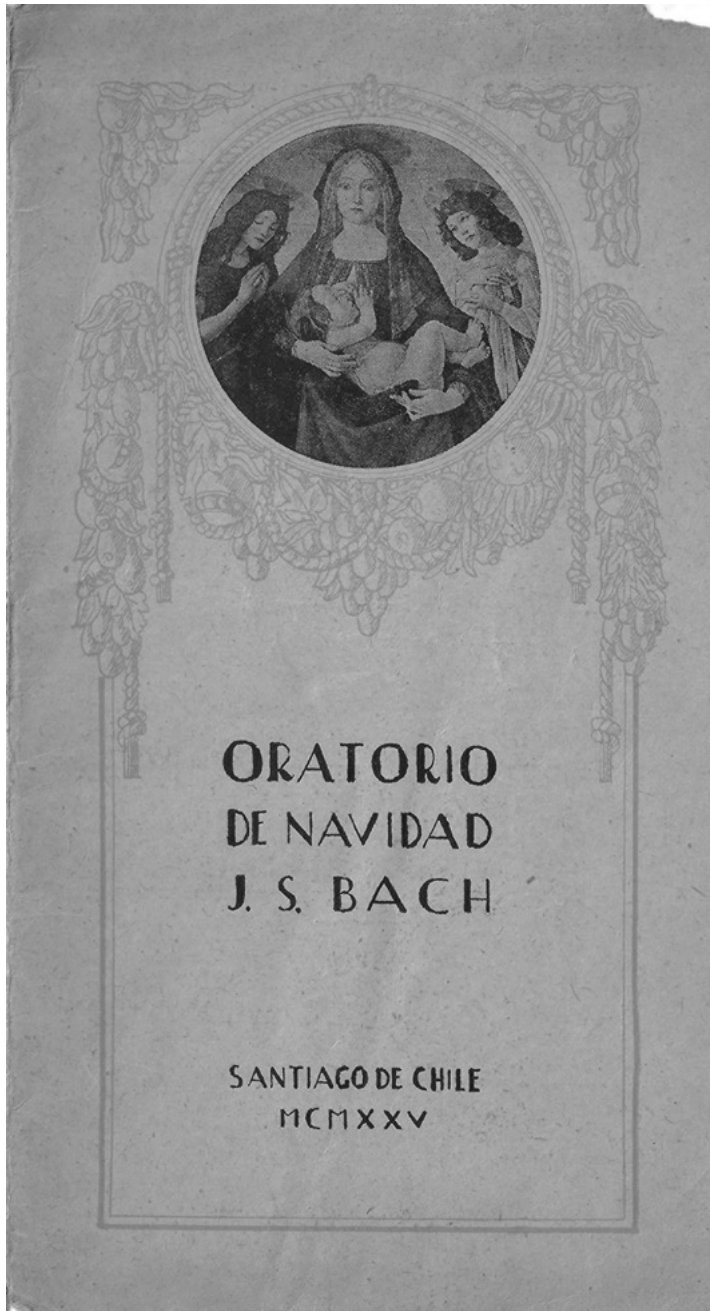


Abbildung 1: Titelblatt, Programmheft Sociedad Bach, »Oratorio de Navidad. J. S. Bach«, 12.12.1925, Biblioteca Nacional de Chile.

Das Logo der Bach-Gesellschaft ist am Anfang des Programmheftes abgebildet (Abb. 2). Bachs Porträt wird begleitet von einem Zitat, das Santa Cruz St. Augustinus zuschreibt und das ein Motto der Sociedad Bach bildete: »Cantet vir, cantet vita, cantent facta«. Durch dieses Motto stellte die Sociedad Bach das Singen als ein Glaubensbekenntnis dar.³⁶ Hinzu kommt ein musikalisches Zitat aus der *Matthäus-Passion*.

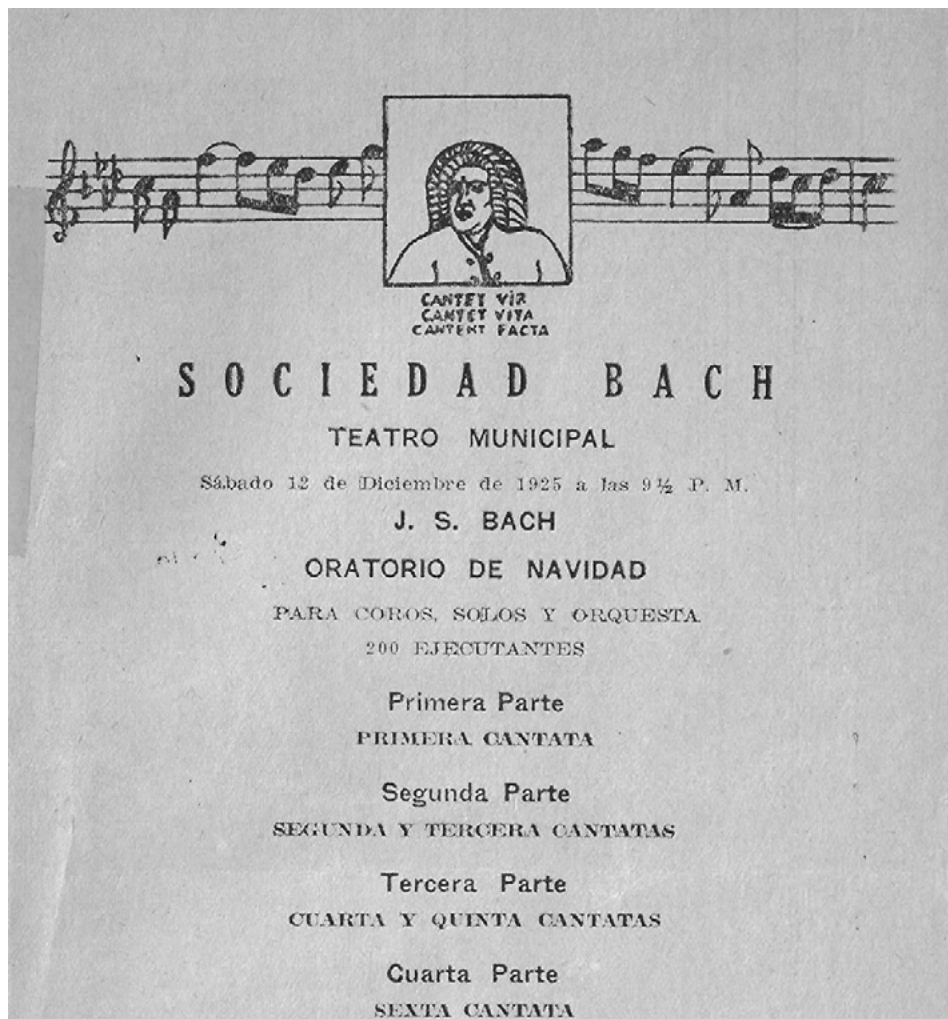


Abbildung 2: Erste Seite, Programmheft Sociedad Bach, »Oratorio de Navidad. J. S. Bach«, 12.12.1925, Biblioteca Nacional de Chile.

³⁶ Eine Interpretation dieses Mottos aus der Sicht der Sociedad Bach befindet sich in einer

Es entstammt dem Moment, in dem das Volk behauptet: »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen« (Chor Nr. 63b). Im intermedialen Zusammenspiel zwischen Bachs Porträt und den beiden Zitaten wird Bachs Musik hier einer göttlichen Dimension zugeschrieben, bei der Bach selbst als Gottes Sohn erscheint.

GESAMTBETRACHTUNG

Die Gesamtbetrachtung dieses intermedialen Gewebes zeigt, dass das *Weihnachts-Oratorium* Objekt verschiedener Umdeutungen in Chile wurde. Visuelle und musikalische Elemente weisen auf das Interesse am Schaffen einer historisierenden Atmosphäre hin, die jedoch historisch nicht fundiert ist und nicht zu einer weitergehenden historischen Auseinandersetzung führt. So sind sowohl die musikalische Umsetzung als auch die literarische Übersetzung von modernen Mitteln geprägt, etwa im Gebrauch von modernen Instrumenten, in der neuartigen Stellung auf der Bühne eines Operntheaters und im Erreichen einer abstrakteren, distanzierteren Dichtung, die sich von der lutherischen Choraltradition entfernt. Eine Konzeption von gutem Geschmack erstreckt sich durch diese verschiedenen Ebenen: Das *Weihnachts-Oratorium* verkörpert in der chilenischen Fassung Ideale von Reinheit, distanzierter Schönheit und individueller Spiritualität und vermeidet Elemente einer leidenschaftlichen Volksreligiosität, darunter insbesondere die Personifizierung der Bibelcharaktere.

Rede von Jorge Urrutia Blondel, reproduziert in: Conmemoración de los cincuenta años cumplidos por la »Sociedad Bach« desde su primera etapa de actividades [24.06.1967], in: *Revista Musical Chilena* 101 (1967), S. 111–113.

MEDIEN	MERKMALE	KONNOTATION
Musikalische Umsetzung 1925	Einige historische Instrumente im Kontext einer modernen Aufführung; Continuo mit Harmonium, Streichquartett, Kontrabass; Chor: etwa 80 Frauen und 60 Männer.	Historisierende Atmosphäre einer modernen Aufführung und keine historische Aufführungspraxis.
Nachwort (Paratext)	Stück als Meisterwerk; Evangelium ist unberührbar; das restliche Libretto muss dagegen »verbessert« werden (vulgäre Elemente).	Konzeption von gutem Geschmack. Meisterhaft ist die Musik und nicht der Text.
Libretto-Übersetzung 1925	Weltliche Elemente werden umformuliert, keine Rede von Satan, Feinde, Hölle, Sünden; Jesus kaum direkt angesprochen, entpersonifiziert; Umdeutung des Chorals.	Sanfte, distanzierte und weniger sinnliche Texte. Verknüpfung mit Konzeption von gutem Geschmack.
Libretto-Übersetzung 1951	Inhaltlich ähnlich wie 1951, aber Suche nach regelmäßigen Versen und Reimen.	Suche nach Eleganz und poetischem Gehalt.
Kürzungen	--	Konzeption von einheitlichem Werk und nicht Reihe von sechs Kantaten. Entstehungsgeschichte (liturgischer Kalender) spielt dabei keine Rolle.
Madonna aus der Werkstatt von Botticelli	Madonna in zentraler Stellung; Frührenaissance.	Historisierende Atmosphäre aber nicht historisch passendes Bild. Bezug zum Katholizismus. Idealisierte Schönheit.
Logo der Sociedad Bach	Bach als Gottes Sohn; Singen als eine Manifestation des Glaubens.	Individuelle, subjektive religiöse Erfahrung.

Tabelle 3: Intermediales Gewebe – Merkmale und Konnotationen.

DIE ÜBERSETZUNG DER JOHANNES-PASSION BWV 245 (1950)

Die *Johannes-Passion* wurde von Santa Cruz für ihre Erstaufführung im Rahmen des Bachfestes 1950 übersetzt. Da ein großer Teil des Librettos aus dem Evangelium stammt, hat Santa Cruz die Arien, Chöre und Chorale selbst übersetzt, die etwa die Hälfte des Werkes umfassen, während das Evangelium aus der spanischen Bibel genommen und der Partitur angepasst wurde. Im Programmheft werden die jeweiligen Bibelverse konsequent angegeben.³⁷ In diesem Fall ist das Werk ohne Kürzungen aufgeführt worden, was sich aus der geringeren Dauer des Werkes erklärt. Da die Aufführung durch ein modernes Sinfonieorchester – das Orquesta Sinfónica de Chile – erfolgte, war eine Historische Aufführungspraxis nicht intendiert. Das Programmheft gibt das gesamte Libretto wieder und beginnt mit einem zweiseitigen Vorwort, in dem das Werk im Kontext der Bach-Passionen erläutert wird. Es wird erwähnt, dass der Übersetzer Santa Cruz versuchte, so treu wie möglich an der originalen Prosodie zu bleiben. Trotz der unvermeidbaren Einschränkungen einer Übersetzungsarbeit sah man die spanische Übertragung als notwendig für die Verständlichkeit des Werkinhalts an.³⁸

Ähnlich wie die zeitnah entstandene zweite Fassung des *Weihnachts-Oratoriums* wirkt diese Übersetzung eleganter. Die Verse haben in fast allen Nummern regelmäßige Silbenzahlen und verwenden verschiedene Reimarten. Insgesamt wirken diese somit poetischer und sind besser geeignet für den Gesang. Wie beim *Weihnachts-Oratorium* kommen auch hier die meisten inhaltlichen Änderungen in den Chorälen vor und die ästhetische Orientierung ist ähnlich. Santa Cruz vermeidet wieder Ausdrücke von Sünden, Hölle, Fleisch und Blut, obwohl die Passion Christi selbstverständlich auch mit den physischen Leiden von Jesus zu tun hat. So werden etwa im Choral Nr. 5 (Tabelle 4) die Verse »Wehr und steur allem Fleisch und Blut, das wider deinen Willen tut!« mit folgenden Worten übersetzt: »Wenn wir an Ihn glauben, wird keine Gefahr bestehen.« Beim Choral Nr. 26 mit dem Text: »Wie du,

37 Programmheft Universidad de Chile. Instituto de Extensión Musical, »Festivales en Conmemoración del Segundo Centenario de la Muerte de J. S. Bach. Interpretación de La Pasión según San Juan«, Teatro Municipal, 28.07.1950. Dirigent: Víctor Tevah; Solisten: Teresa Irrarrázaval (Sopranistin), Marta Rose (Altistin), Oscar Ilabaca (Tenor), Hernán Würth (Tenor), Jenaro Godoy (Bass), Pablo Sommer (Bass); Coros Polifónicos de Concepción unter Leitung von Arturo Medina.

38 »[...] se prefirió llevarlo a cabo para la necesaria inteligencia del contenido de la obra que constituye, como todas las de su género, una acción narrada.« Ebd.

Herr Christi, so milde, dich hast geblut' zu Tod«, schreibt Santa Cruz: »Ich suche auf deinem Schoß Trost und sanften Frieden.« Im letzten Chor Nr. 39, vor dem Schlusschoral der Passion, wählt Santa Cruz für den Satz »Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu« einen sanfteren Ausdruck: »Er wird mich zum Himmel bringen und mich vom Bösen befreien.«

5. CHORAL	
Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich Auf Erden wie im Himmelreich. Gib uns Geduld in Leidenszeit, Gehorsam sein in Lieb und Leid; Wehr und steur allem Fleisch und Blut, Das wider deinen Willen tut!	Que sea nuestra sola ley cumplir de Dios la voluntad; Que ante las penas y el dolor nos haga fuertes su bondad. Si en Él ponemos nuestra fe ningún peligro existirá.
26. CHORAL	
In meines Herzens Grunde Dein Nam und Kreuz allein Funkelt all Zeit und Stunde, Drauf kann ich fröhlich sein. Erschein mir in dem Bilde Zu Trost in meiner Not, Wie du, Herr Christ, so milde Dich hast geblut' zu Tod!	Con luz de eterno brillo tu nombre ha de reinar; La luz de tu martirio será felicidad. El día de mi muerte mis ojos se alzarán Buscando en tu regazo consuelo y dulce paz.
39. CHOR	
Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, Die ich nun weiter nicht beweine, Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh! Das Grab, so euch bestimmt ist Und ferner keine Not umschließt, Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.	¡Dormid en paz, despojos sacrosantos! Que nuestro llanto se detenga; ¡dormir, Señor, que yo también hallaré la paz! La tumba en que reposarás, de toda pena es libertad. Al cielo ha de llevar, librándome del mal.

Tabelle 4: Übersetzungen in der *Johannes-Passion* 1950.

Zeitgleich zum Jubiläum von 1950 widmete die von der Universidad de Chile herausgegebene *Revista Musical Chilena* Bach eine Ausgabe, an der unterschiedliche südamerikanische Autoren – darunter auch Santa Cruz selbst – mitwirkten. Der Komponist Alfonso Letelier, der mit Santa Cruz eng zusammenarbeitete, schrieb dabei einen Artikel über den Choral in Bachs Werk.³⁹ Ähnlich wie in Santa Cruz' Nachwort des *Weihnachts-Oratoriums* 25 Jahre früher, argumentiert Letelier in sei-

39 LETELIER 1950.

nem Artikel, dass Bachs Chormusik meisterhaft und mystisch sei, während die von ihm vertonten Texte von einer niedrigeren Qualität seien:

Bachs Chormusik zeigt eine Perspektive seiner unvergleichbaren religiösen Tiefe und Einfachheit und bildet eine mystische Sprache [...]. Man könnte denken, dass die vertonten Texte zu dieser Leistung beigetragen haben, aber wir stellen dagegen häufig fest, dass einige fast mittelmäßig oder sogar mangelhaft sind. An sich sind sie also nicht Träger des Inhalts, den wir in der über diese Texte geschriebenen Musik finden. Die Musik vergrößert die Bedeutung der Wörter, verschärft die ausgedrückten Konzepte und kommt an die Grenzen ihrer eigenen Möglichkeiten. [...] Die Größe des Meisters von Eisenach liegt darin, den reinsten, abstraktesten musikalischen Ausdruck erreicht zu haben, ohne sich dafür vom dramatischen Element trennen zu müssen. Dies macht aus ihm den reinsten und gleichzeitig den menschlichsten Musiker.⁴⁰

Die Kontinuität des Diskurses von 1925 über die Texte der Choräle ist offensichtlich. Letelier äußert ebenfalls, dass gerade die Choräle die Stellen seien, an denen die Dichtung mangelhaft ist. In der Übersetzung der *Johannes-Passion* wird das Wort des Evangeliums weiterhin nicht berührt, während die Dichtung lutherischer Autoren umformuliert wird. Interessant ist im Zitat Leteliers die Zuschreibung einer mystischen Dimension in Bachs Musik, die ebenfalls mit dem Diskurs der Sociedad Bach von 1925 zusammenpasst. Diese Mystik ergibt sich aus dem Gleichgewicht zwischen Reinheit und Abstraktion einerseits, religiöser Einfachheit und Menschlichkeit andererseits.

Wenngleich der Diskurs um die Deutung Bachs und seiner Musik ähnlich blieb, hatte sich das Musikleben in Chile über diese 25 Jahre stark verändert. Die Auffüh-

40 »La música coral de Bach, que nos muestra una faceta de su incomparable hondura y sencillez religiosas, viene a ser un lenguaje místico [...]. Podría pensarse que los textos utilizados por Bach le fueran de eficaz ayuda, pero comprobamos a menudo que algunos de ellos apenas sobrepasan lo mediocre o son simplemente deficientes, de modo que en sí mismo no llevan el contenido que encontramos en la música sobre ellos escrita. La música agranda el significado de las palabras, intensifica el concepto que expresan y llega a los límites mismos de sus posibilidades. [...] Lo portentoso en el maestro de Eisenach es el haber llegado a la más pura, a la más abstracta expresión musical sin desprenderse del elemento dramático; estas circunstancias hacen de él el músico más puro y más humano a la vez.« Ebd., S. 67 f.

zung der *Johannes-Passion* erfolgte nicht durch eine Gruppe von Amateuren,⁴¹ sondern durch ein professionelles Sinfonieorchester, das seit knapp zehn Jahren bestand. Die im Konzert beteiligten Coros Polifónicos de Concepción waren ebenfalls bereits erfahren in der Aufführung von Bachs Musik.⁴² In diesem Kontext ist anzumerken, dass 1950 keine historisierende Aufführung intendiert wurde. Die Quellen berichten nicht über eine neuartige Aufstellung auf der Bühne und das Programmheft enthält keine Bilder. Der sinfonische Klang wird hier als Norm angenommen und Santa Cruz berichtet in seinen Memoiren über den Erfolg und die religiöse Atmosphäre dieser Aufführung, aber nicht über besondere Entscheidungen zur Besetzung des Continuos.⁴³ Eine historisierende Inszenierung als heroisches Abenteuer einer Amateurgesellschaft war 1950 nicht mehr intendiert. An ihrer Stelle stand ein professionelles Ensemble und eine angemessene, elegante und poetische Übersetzung, von der Santa Cruz berichtete: »Die Zuschauer hatten den Text im Programmheft und konnten ihn auch hören und verstehen.«⁴⁴ Das Ziel der Verständlichkeit des Textes im Einklang mit der Musik war genauso erreicht wie die Etablierung von Bachs Musik im Land. Bach war jetzt Bestandteil des chilenischen Orchesterrepertoires und die Übersetzung hatte sich vom ursprünglichen lutherischen Kontext endgültig getrennt.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Víctor Rondón hat behauptet, dass in Chile »die Aufführung des vorklassischen Repertoires mehr ein Mittel als ein Ziel bildete«⁴⁵ und im Umfeld der Sociedad Bach kein großes Interesse an den stilistischen Merkmalen des Barocks oder an historisch informierter Aufführungspraxis bestand. Hauptziel der Sociedad Bach sei vielmehr gewesen, neue Räume für die Interpretation sowohl alter als auch moderner Musik in Chile zu öffnen. Im Kontext dieses kulturpolitischen Programms wurde das Repertoire des 20. aber auch des 17. und 18. Jahrhunderts als modern und neuartig gedeutet, insofern es eine Alternative gegenüber der italienischen Oper bildete.

41 Die Sociedad Bach wurde 1932 aufgelöst, nachdem das Ziel einer Reform des Musiklebens mit der Integration des Konservatoriums in die Universidad de Chile erreicht wurde.

42 Vgl. SANTA CRUZ 2008, S. 783.

43 Vgl. ebd., S. 789.

44 »Los asistentes tenían el texto en el programa y además lo oían y entendían.« Ebd.

45 »[...] la práctica del repertorio pre-clásico constituye más un medio que un fin.« RONDÓN 1998, S. 69.

Die Analyse der Übersetzungsprozesse in den chilenischen Erstaufführungen des *Weihnachts-Oratoriums* und der *Johannes-Passion* stimmt mit dieser Betrachtung überein. Nicht nur auf musikalischer und literarischer Ebene, sondern ebenfalls in einer visuellen Dimension zeigt sich, dass die Musik von Bach als Mittel eines Modernisierungsprozesses angesehen wurde. So stand ein modernes Verständnis der Religion im Vordergrund der Übersetzungen, die durch bestimmte Konzeptionen von Reinheit, Abstraktion und Individualität der spirituellen Erfahrung geprägt wurden. Die Erforschung der Übersetzungen ergänzt somit die Studie der Rezeption von Bachs Musik in Chile und eröffnet den Zugang zur diskursiven Ebene eines komplexen Umdeutungsprozesses. Nicht zu vergessen ist aber, dass Bach tatsächlich auf Spanisch gesungen wurde und dieser an offenen Vokalen reiche Klang die frühe Rezeption und Wirkung des *Weihnachts-Oratoriums* und der *Johannes-Passion* in Chile prägte.

LITERATUR

- FUGELLIE 2020:** Daniela Fugellie: From Bach to Neruda. Temporal Encounters in the Chilean Cantata (1941–1969), in: *Postmodernity's Musical Pasts. Temporalities after 1945*, hrsg. von Tina Frühauf, Suffolk 2020, S. 138–167.
- FUGELLIE 2021:** Daniela Fugellie: Bach and the Renewal of Chilean Musical Life since the 1920s, in: *Transcultural Music History. Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age*, hrsg. von Reinhard Strohm, Berlin 2021, S. 225–241.
- GENETTE 1982:** Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- GONZÁLEZ 2016:** Juan Pablo González: A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980, in: *Revista Musical Chilena* 226 (2016), S. 9–30.
- LETELIER 1950:** Alfonso Letelier: El coral en la obra de Bach, in: *Revista Musical Chilena* 38 (1950), S. 56–68.
- NOMMICK 2005:** Yvan Nommick: La intertextualidad. Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX, in: *Revista de Musicología* 28/1 (2005), S. 792–807.
- RAJEWSKY 2005:** Irina O. Rajewsky: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, in: *Intermédialités* 6 (2005), S. 43–64.
- RAJEWSKY 2014:** Irina O. Rajewsky: Intermedialität, *remediation*, Multimedia, in:

Handbuch Medienwissenschaft, hrsg. von Jens Schröter, Stuttgart und Weimar 2014, S. 197–206.

RONDÓN 1998: Víctor Rondón: Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach de Chile en los años veinte. Aportes a la historia del movimiento de música antigua de Chile, in: *Trailunhué* 2/3 (1998), S. 55–69.

RONDÓN 2004: Víctor Rondón: Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile, in: *Resonancias* 15 (2004), S. 7–45.

SANTA CRUZ 1949: Domingo Santa Cruz: El canto en español, in: *Revista Musical Chilena* 33 (1949), S. 3–7.

SANTA CRUZ 2008: Domingo Santa Cruz: *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, hrsg. von Raquel Bustos Valderrama, Santiago de Chile 2008.

SCHNEIDER 2008: Herbert Schneider: Übersetzung, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel und Stuttgart 2008, Sp. 983–994.

URRUTIA BLONDEL 1967: Jorge Urrutia Blondel: Conmemoración de los cincuenta años cumplidos por la »Sociedad Bach« desde su primera etapa de actividades, in: *Revista Musical Chilena* 101 (1967), S. 111–113.

ÜBERSETZUNG UND STREICHUNGEN IM WEIHNACHTS-ORATORIUM BWV 248.2

Die Nummerierung folgt dem Libretto von bach-digital.de, vgl. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00000314 (06.04.2020). Es ist möglich, dass die Übersetzung von 1951 keine Endfassung bildet. Dies könnte erklären, warum aus den letzten drei Kantaten nur wenige Nummern übersetzt wurden.

JAUCHZET, FROHLOCKET, AUF, PREISET DIE TAGE (BWV 248.2 I)		
ORIGINAL	1925	1951
1. Chor	Ja	Ja
2. REZITATIV (T)	Ja	Ja
3. REZITATIV (A)	Ja	Ja
4. ARIA (A)	Ja	Unvollständig
5. CHORAL	Ja	Ja
6. REZITATIV (T)	Ja	Ja
7. CHORAL (S); REZITATIV (B)	Ja Nein	Ja Unvollständig
8. ARIA (B)	Ja	Ja
9. CHORAL		
UND ES WAREN HIRTEN IN DERSELBEN GEGEND (BWV 248.2 II)		
10. SINFONIA	-	-
11. REZITATIV (T)	Ja	Ja
12. CHORAL	Ja	Ja
13. REZITATIV (S, T)	Ja	Unvollständig
14. REZITATIV (B)	Ja	Ja
15. ARIA (T)	Ja	Nein
16. REZITATIV (T)	Ja	Nein
17. CHORAL	Ja	Ja
18. REZITATIV (B)	Ja	Ja
19. ARIA (A)	Ja	Nein
20. REZITATIV (T)	Ja	Nein
21. CHOR	Ja	Ja
22. REZITATIV (B)	Ja	Ja
23. CHORAL	Ja	Ja

HERRSCHER DES HIMMELS, ERHÖRE DAS LALLEN (BWV 248.2 III)		
24. CHOR	Ja	Ja
25. REZITATIV (T)	Ja	Nein
26. CHOR	Ja	Ja
27. REZITATIV (B)	Ja	Ja
28. CHORAL	Ja	Ja
29. ARIA (S, B)	Nein	Nein
30. REZITATIV (T)	Ja	Nein
31. ARIA (A)	Ja	Nein
32. REZITATIV (A)	Nein	Nein
33. CHORAL	Ja	Nein
34. REZITATIV (T)	Ja	Nein
35. CHORAL	Ja	Nein
36. CHOR	Nein	Ja
FALLT MIT DANKEN, FALLT MIT LOBEN (BWV 248.2 IV)		
37. CHOR	Ja	Nein
38. REZITATIV (T)	Ja	Nein
39. REZITATIV (B); CHORAL (S)	Ja Nein	Nein Nein
40. ARIA (S)	Nein	Nein
41. REZITATIV (B); CHORAL (S)	Nein Nein	Ja Nein
42. ARIA (T)		
43. CHORAL		
EHRE SEI DIR, GOTT, GESUNGEN (BWV 248.2 V)		
44. CHOR	Nein	Nein
45. REZITATIV (T)	Ja	Nein
46. CHOR; REZITATIV (A)	Ja	Nein
47. CHORAL	Ja	Nein
48. ARIA (B)	Nein	Ja
49. REZITATIV (T)	Ja	Nein
50. REZITATIV (A)	Ja	Nein
51. REZITATIV (T)	Ja	Nein
52. ARIA (S, A, T)	Nein	Nein
53. REZITATIV (A)	Nein	Nein
54. CHORAL	Ja	Nein

HERR, WENN DIE STOLZEN FEINDE SCHNAUBEN (BWV 248.2 VI)		
55. CHOR	Nein	Nein
56. REZITATIV (T, B)	Ja	Unvollständig
57. REZITATIV (S)	Nein	Nein
58. ARIA (S)	Nein	Nein
59. REZITATIV (T)	Ja	Nein
60. CHORAL	Ja	Nein
61. REZITATIV (T)	Ja	Nein
62. REZITATIV (T)	Ja	Nein
63. ARIA (T)	Ja	Nein
64. REZITATIV (S, A, T, B)	Ja	Nein
65. CHORAL	Ja	Nein

BACH IN CHINA, 1861 BIS 1949

HONG-YU GONG

Dieser Beitrag widmet sich verschiedenen Aspekten der Rezeption von Johann Sebastian Bach in China von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949. Im ersten Teil des Aufsatzes wird gezeigt, welche Kompositionen Bachs wann zuerst China erreichten. Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht dabei Shanghai, da dort einer der fünf wichtigsten chinesischen Vertragshäfen lag, welche die Verbindung zum Westen bildeten. Die Ausführungen stützen sich dabei auf Berichte in der einflussreichsten englischsprachigen Zeitung *North China Herald*, die von 1850 bis 1940 in Shanghai herausgegeben wurde. Der zweite Teil konzentriert sich auf chinesische und ausländische Pädagogen, Kritiker, Musikwissenschaftler, Musikhistoriker und Interpreten, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über Bachs Werke schrieben, sie lehrten und aufführten. Durch die chronologische Untersuchung historischer Dokumente wie publizierte Bücher, Zeitschriftenartikel, Zeitungsanzeigen, Konzertrezensionen, Konzertprogramme, Lehrpläne von Schulen und Universitäten sowie Lehrtexte wird gezeigt, wie verschiedene Bach-Bilder entstanden sind, welche Werke Bachs zuerst vorgestellt und wie diese im Kontext von Chinas Suche nach Modernität rezipiert wurden. Deutlich wird dabei, dass die Bachrezeption eng mit in China lebenden Ausländern, reisenden Virtuosen, in Tokio, Leipzig, Berlin und Bonn ausgebildeten Musikwissenschaftlern und -pädagogen sowie Missionsschulen verbunden war und dieselben besonders bekannten Werkausschnitte und Bearbeitungen erklangen wie in Europa und im anglo-amerikanischen Raum.

SHANGHAI IM 19. JAHRHUNDERT

Dem *North China Herald* zufolge fand die erste Aufführung eines Werkes von J. S. Bach am 26. Dezember 1861 statt, als der italienische Geigenvirtuose Agostino Robbio, der behauptete, ein Schüler Niccolò Paganinis zu sein,¹ bei seinem zweiten Konzert in Shanghai Charles Gounods *Méditation sur le premier prélude de piano de S. Bach* (heute bekannter unter dem Titel *Ave Maria*) spielte. Ein Musikkritiker

1 Agostino Robbio behauptete dies auch, als er 1862 Australien und 1863 Japan besuchte; vgl. Signor Robbio's Concert, in: *The Argus* (29.11.1862), S. 5; MEHL 2010, S. 26.

berichtete von dem Konzert vor einem großen Publikum und nahm dabei auf die Bearbeitung durch Gounod Bezug:

The composition is one of great daring but it shows the courage of true genius. It was no light responsibility to add to a work which its author – one of the greatest masters of the art – considered perfect, and indeed, many of our musical purists repudiate it. But though questionable in principle, it displays deep reverence for the work which suggested it, and is wrought out with consummate art.²

Zwölf weitere Jahre vergingen, bis ein zweites Werk von Bach, ebenfalls ein Solo für Violine, in der internationalen Siedlung von Shanghai erklang. Nach Angaben des *North China Herald* wurde an einem Dienstagabend, dem 30. Dezember 1873, ein Air von Bach von einem der besten Amateure Shanghais auf der Violine interpretiert. Die Aufführung machte offenbar großen Eindruck, vor allem, wie der Kritiker einräumte, »considering that the whole piece was played on the G string, with an approach to perfection which fairly took us by surprise«.³

Ende 1877 fand die zweite belegbare Aufführung von Gounods *Méditation* durch in Shanghai lebende ausländische Amateurmusiker statt: Am 7. Dezember 1877 gaben die Mitglieder des örtlich ansässigen deutschen Klubs Concordia ein Benefizkonzert zur Unterstützung Notleidender und als Beitrag zu einem Hungerhilfe-Fonds:

The second part opened with what was termed a »Meditation über das erste Präludium von Bach« – though we fancy we have heard it before under a much shorter title or definition – by Gounod. The arrangement played was for violin, violoncello and piano. It is a diamond among other gems of instrumental music, and the deep silence with which it was listened to showed the hold the entrancing numbers had upon the audience. The final notes, dying away to an echo of their former volume in the most pure of diminuendos, were heard as distinctly as the forte passages, so thorough was the silence. It was emphatically the gem of the concert, and was loudly redemanded [sic].⁴

2 Signor Robbio's Second Concert, in: *North China Herald* (28.12.1861), S. 207.

3 The Philharmonic Society's Concert, in: *North China Herald* (01.01.1874), S. 12.

4 Club Concordia Subscription Concert, in: *North China Herald* (13.12.1877), S. 556.

Dass die frühesten dokumentierten Präsentationen von Bachs Werken in China diese beiden Stücke für Streicher waren, ist wenig überraschend. Wie Karl Kröger in seiner Studie über J. S. Bach im Amerika des 19. Jahrhunderts dargelegt hat, erwarteten die Konzertbesucher Abwechslung und Verzauberung, wobei die Musik melodios sein, farbenfrohe Effekte enthalten, Emotion und Leidenschaft ausdrücken und die Zuhörer vor allem mit einer brillanten Darbietung verblüffen sollte.⁵ Gounods *Méditation* über Bachs erstes Präludium in C aus dem *Wohltemperierten Clavier* BWV 846 und Bachs Air aus der Orchestersuite Nr. 3 BWV 1068 trafen ebenfalls den Geschmack der ausländischen Konzertbesucher Shanghais in den 1860er- und 70er-Jahren.

Das erste Vokalwerk mit Bach-Bezügen, das in Shanghai öffentlich aufgeführt wurde, scheint eine Bearbeitung eines Bach-Chorals von Edward Taylor gewesen zu sein, die als Duett, Trio und Chor unter dem Titel »Venetian Boatman's Evening Song« 1861 in *The Musical Times* erschienen war⁶ und nun von Amateuren in einem Benefizkonzert zu Gunsten der Flüchtlingshilfe am Shanghaier Südtor am Freitag, den 2. März 1877, dargebracht wurde. Aber im Gegensatz zu früheren Präsentationen kam diese Aufführung nicht gut an. Kritisiert wurde, dass zu wenig Zeit in die Vorbereitung investiert worden war und daher Mängel durchaus hörbar wurden. Doch trotz der ungenügenden Vorbereitung war diese Aufführung insofern bedeutsam, als sich im Publikum zum ersten Mal eine Anzahl chinesischer Zuhörer befand, wie der Berichterstatter schrieb:

There was not an overcrowded audience, but the house was comfortably filled, among those present in the boxes being the Taotai, who was accompanied by the U.S. Consul-General; Mr. Hsieh, who for sometime performed the duties of Mixed Court Magistrate, another Mandarin whose name we could not learn and several juvenile Chinese, all of whom appeared delighted with the scene around them.⁷

In den 1880er-Jahren steigerte sich die Zahl der Aufführungen durch europäische Einwohner, auch wenn die Präsenz von Bachs Werken in China insgesamt nur langsam zunahm. So gab es mindestens sieben dokumentierte öffentliche Aufführungen von Bachs Werken in Shanghais französischer Vertretung und in der internationalen Siedlung, von denen die meisten von in Shanghai ansässigen Europäern aufgeführt wurden.

5 KROEGER 1991, S. 38.

6 Edward Taylor: Venetian Boatman's Evening Song, in: *The Musical Times and Singing Class Circular* 9/215 (1861), S. 399–401.

7 Concert in aid of the refugees, in: *North China Herald* (08.03.1877), S. 243 f.

Am 22. März 1882 interpretierte eine nicht genauer benannte Amateursängerin, die lange Zeit in Shanghai gelebt hatte und unter den dort ansässigen Europäern für ihren Gesang bekannt war, Gounods *Méditation* mit Orchesterbegleitung in einem Konzert von J. C. H. Iburg.⁸ Bei Iburg handelte es sich den Quellen nach um einen holländischen Künstler, der 1875 nach Shanghai kam, eine zentrale Figur für die Verbreitung westlicher Musik wurde und sich in der zweiten Hälfte der 1870er- sowie in den 80er-Jahren als Geiger und Musiklehrer betätigte.⁹ Er brachte weitere Solo-Violinwerke von Bach zur Aufführung: So spielte er am 13. April 1882 eine Sarabande für Violine, möglicherweise aus Bachs *Partita 2 in d* BWV 1004, bei einem von der Temperance Society in Shanghai organisierten Konzert (Abb. 1). Seine Interpretation wurde in der Presse gelobt: »The concluding violin solo by Mr. Iburg called forth that gentleman's abilities to the utmost, and was thoroughly appreciated by the audience.«¹⁰

Europäische Einwohner Shanghais waren auch für die frühesten Wiedergaben von Bachs Musik für Tasteninstrumente in China in den 1880er-Jahren verantwortlich. Professionell ausgebildete britische Organisten wie George B. Fentum, der zwischen 1872 und 1886 als Organist an der Dreifaltigkeitskathedrale von Shanghai arbeitete, und F. L. Crompton, Fentums Nachfolger, machten Bachs Orgelmusik zur Grundlage ihres Repertoires. Am 20. Mai 1883 beispielsweise, als die offizielle Eröffnung der neuen Orgel in der Shanghaier Dreifaltigkeitskathedrale stattfand, spielte Fentum als Organist ein Programm, das aus Bachs *Präludium und Fuge in D* BWV 532, Georg Friedrich Händels Konzert in F in vier Sätzen, einer Sonate in vier Sätzen von Felix Mendelssohn Bartholdy und Alexandre Guilmants *Marche funèbre et chant séraphique* op. 17/3 bestand. Allerdings stieß Bachs Tastenmusik nicht gerade auf Zustimmung, sondern wurde kritisch kommentiert: Bachs *Präludium und Fuge in D* seien zu schwierig für ein Publikum, das nicht nur aus Musikern zusammengesetzt ist. Zudem gebe es eine Monotonie in Bachs strengeren Kompositionen, die ein sehr geschultes Ohr erfordern, um sie voll zu würdigen – der Kritiker meinte, man ersehne quasi »the relief of a diminished seventh«.¹¹ Fentum war sich offenbar darüber im Klaren, dass sich Bach für sein Publikum als etwas zu schwierig erweisen könnte. Infolgedessen bemühte er sich während seiner Amtszeit als Organist der Dreifaltigkeitskathedrale von Shanghai nicht mehr, weitere Aufführungen Bachscher Tastenmusik zu geben. Stattdessen wähl-

8 M. Iburg's Concert, in: *North China Herald* (29.03.1882), S. 349.

9 *North China Herald* (24.02.1888), S. 199.

10 *North China Herald* (22.04.1882), S. 412.

11 *North China Herald* (25.05.1883), S. 574 f.

te er am 5. Januar 1885 für die Aufführung an der Orgel der Kathedrale eine Fuge von Mendelssohn und nicht von Bach.¹²

Am 8. Mai 1889 wurde Bachs *Präludium und Fuge in d* in Shanghai aufgeführt. Crompton, der neben seiner Tätigkeit als Organist an der Shanghaier Dreifaltigkeitskathedrale auch verschiedene Chorvereine der Stadt dirigierte, gab sein zweites Orgelkonzert: »Promptly at nine the recital opened with Bach's Prelude and Fugue in D minor, a composition which needs to be tolerably well-known to be appreciated.«¹³

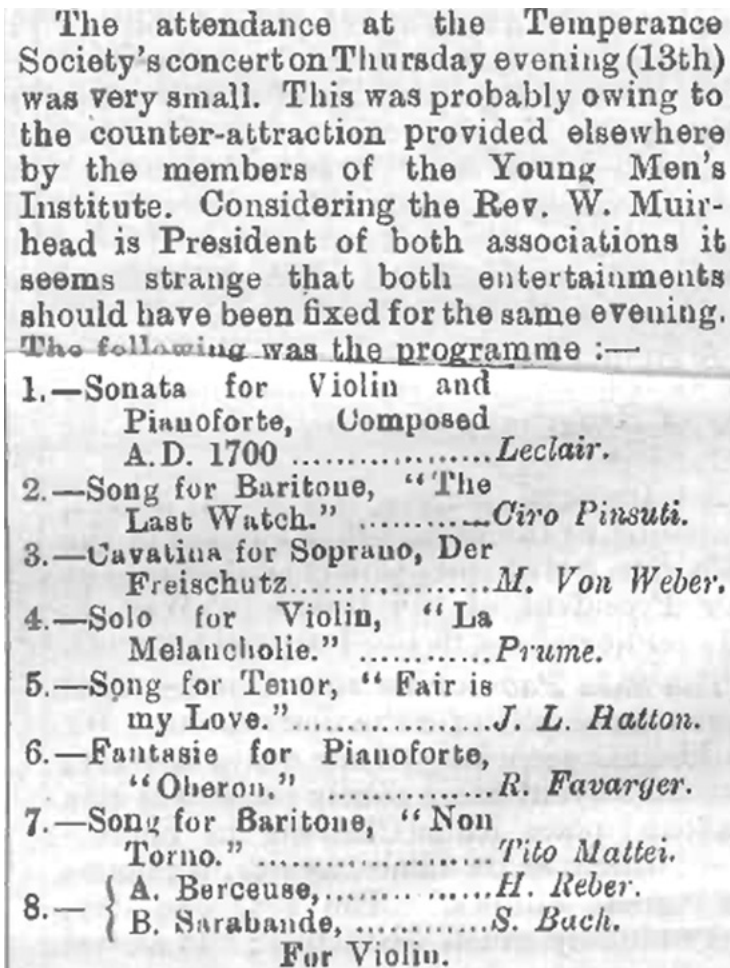


Abbildung 1: Konzertprogramm vom 13. April 1882, *North China Herald* (22.04.1882), S. 412.

12 *North China Herald* (07.01.1885), S. 2.

13 Mr. Crompton's Second Organ Recital, in: *North China Herald* (11.05.1889), S. 577.

Anders als früher wurde diese Komposition durchaus mit mehr Verständnis aufgenommen, wobei die Kritik zeigt, dass auch das Spielen von Fugen auf dem Klavier in Shanghaier Kreisen üblich war und die Interpretation auf der Orgel kenntnisreiche Würdigung erlangte:

Those among the audience, however, who have studied fugues on the piano, must be delighted with the firm vigour and variety that characterises the entries of the various parts in these works when so well performed on the organ.¹⁴

Wie in den vorangegangenen Jahrzehnten spielten Tourneemusiker, darunter einige Virtuosen der damaligen Zeit, eine Rolle für die Darbietung von Bachs Musik in China. Dazu gehörten die Aufführung der Transkription von Camille Saint-Saëns' Bachscher Gavotte durch Isador Luckstone am 16. Juli 1886¹⁵ und die Wiedergabe eines Allegro und einer Fuge am 16. Dezember 1887 durch einen Pianisten namens Köhler im Theater des Klub Concordia.¹⁶ In den 1890er-Jahren verzeichnet der *North China Herald* nur drei öffentliche Aufführungen von Bachs Werken. Dabei handelte es sich um die Aufführung eines von Gounod arrangierten Instrumentalquartetts zu dem schon bekannten Präludium von Bach (*Ave Maria*) am 17. Dezember 1894 bei einem Konzert des Union Church Choir,¹⁷ die vokale Interpretation desselben mit Begleitung von Violine, Orgel und Klavier am 25. Februar 1896 im Lyceum-Theater,¹⁸ und die Aufführung einer Aria von Bach beim Abschiedskonzert des Cellisten Merck am 13. März 1897 in Begleitung der wiedergegründeten Shanghai Philharmonic Society.¹⁹

CHINESISCHE REZEPTION IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Eine ähnliche Werkauswahl setzte sich auch im 20. Jahrhundert fort. Europäische Musikerinnen und Musiker erweiterten gleichzeitig das Repertoire. Am 30. Januar 1902 eröffnete die Pianistin Margaret von Mollendorff ein Konzert in der Mason Hall mit der schon bekannten Toccata und Fuge in d, wobei die Presse ihre brillan-

14 Ebd.

15 Mr. Remenyi's Concerts, in: *North China Herald* (23.07.1886), S. 921.

16 Herr Köhler's Pianoforte Recital, in: *North China Herald* (22.12.1887), S. 679.

17 Union Church Choir Concert, in: *North China Herald* (21.12.1894), S. 1019 f.

18 *North China Herald* (28.02.1896), S. 325.

19 Professor Merck's Farewell Concert, in: *North China Herald* (19.03.1897), S. 495 f.

te Ausführung, den bewundernswerten Ausdruck, Sauberkeit und Präzision lobte.²⁰ Zwei Monate später spielte Dora von Mollendorff eine nicht genauer bezeichnete Aria auf der Geige.²¹ Am 7. Februar 1906 präsentierte der polnische Violinvirtuose Leopold Premyslav ein Air von Bach.²² Dem dänischen Geiger und Joseph Joachim-Schüler Max Schlüter wird die chinesische Erstaufführung von Bachs Ciaconna aus der *Partita 2 in d* BWV 1004 zugeschrieben, die er in seinem zweiten Konzert im Lyceum-Theater am 24. April 1902 am Ende des ersten Teils darbrachte. Der Musikkritiker des *North China Herald* war sichtlich beeindruckt und schrieb über die Aufführung: »Bach's masterpiece for the violin was unaccompanied, and served to display the virtuoso's wonderful mastery of the instrument to the fullest, for the piece bristles with technical difficulties, and is recognised as the grand test of a first-class violinist.«²³

Wie in den vergangenen Jahrzehnten spielten die in Shanghai ansässigen ausländischen Musikerinnen und Musiker weiterhin eine wichtige Rolle dabei, Bachs Musik dem europäischen Publikum in Shanghai näher zu bringen. So wurde zum Beispiel in einer kleinen deutschen Kirche an der Whangpoo Road am 23. März 1902 nochmals die Bach-Gounodsche Meditation aufgeführt²⁴ und ein Jahr später, am 20. Juni 1903, interpretierte der bereits erwähnte Organist Crompton eine nicht genauer benannte Fuge im Orgelkonzert.²⁵

In den 1920er- und 30er-Jahren führten viele bekannte ausländische Musikerinnen und Musiker gelegentlich Bach in China im Rahmen einer großen Tournee durch den Fernen Osten auf, wie in ihren Biographien erzählt wird. In Beijing wurde Fritz Kreisler 1923 zum Beispiel gebeten, ein separates Konzert im chinesischen Viertel der Stadt zu spielen. Laut Louis P. Lochners Kreisler-Biographie begann das Konzert für das elegante chinesische Publikum mit einer unbegleiteten Bach-Suite, die so begeistert aufgenommen wurde, dass der Geiger sie wiederholen musste, bevor er mit seinem weiteren Programm fortfahren konnte.²⁶ Als Artur Rubinstein im April 1935 an der Universität von Guangzhou (engl. Canton) ein Konzert für ein rein chinesisches Publikum gab, hatte er eine Bach-Toccatà in seinem Programm.

20 The Misses von Mollendorff's Concert, in: *North China Herald* (05.02.1902), S. 234: »a piece which she gave with really brilliant execution, admirable expression, and a clear cut neatness and precision«.

21 The Concert at the Union Church Hall, in: *North China Herald* (19.03.1902), S. 544 f.

22 Herr Premyslav's Farewell Recital, in: *North China Herald* (09.02.1906), S. 281.

23 Max Schlüter's Second Concert, in: *North China Herald* (30.04.1902), S. 849.

24 Concert of Sacred Music, in: *North China Herald* (26.03.1902), S. 598.

25 *North China Herald* (03.07.1903), S. 5.

26 ROENSON 1999, S. 241; vgl. LOCHNER 1950, S. 219.

In seinen Lebenserinnerungen erzählt Rubinstein, er sei von der überwältigenden Resonanz auf dieses Werk überrascht gewesen und fragte den Rektor der Universität nach den Gründen. Die Antwort des Rektors lautete sinngemäß, die Chinesen seien ungemein begabt mit den Händen, so dass sie Demonstrationen großer technischer Fähigkeiten oder Stärke wie in Werken von Frédéric Chopin oder Franz Liszt nicht beeindruckten. Bei Bach sei eine andere überwältigende Größe der Musik wahrgenommen worden, die sie nie zuvor gehört hatten.²⁷

MISSIONSSCHULEN, HOCHSCHULEN UND UNIVERSITÄTEN

Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel, der durch die allmähliche Etablierung Bachs in den von Missionaren geleiteten Schulen, Hochschulen und in den von Chinesen geleiteten höheren akademischen Instituten gekennzeichnet war. Bachs Clavierwerke, wie die zweistimmigen Inventionen, gehörten zu den ersten, die als Lehrbeispiele für den Unterricht in Harmonielehre verwendet wurden. Die McTyeire-Mädchenschule der Methodisten in Shanghai gehörte zu den Missionsschulen, die Bachs Clavierwerke in ihren Lehrplan aufnahmen. Bis in die 1920er-Jahre war nicht nur Bachs *Wohltemperiertes Clavier* zu einem Standard für den Tasten- und Kontrapunktunterricht an der McTyeire-Schule geworden, sondern auch die *Französischen Suiten* wurden regelmäßig bei außerschulischen Aktivitäten der Schülerinnen, öffentlichen Versammlungen und Abschlusskonzerten aufgeführt.²⁸

Doch die McTyeire-Mädchenschule war nicht die einzige Missionsschule in Shanghai, die in den 1920er-Jahren Bachs Musik im Unterricht verwendete. Ab 1924 wurden seine Werke in den Lehrplan der Klavierprüfungen der Mädchenschule St. Mary's Hall aufgenommen.²⁹ In den frühen 1920er-Jahren wurden sie zudem an von Chinesen geleiteten höheren Bildungseinrichtungen gespielt. Die früheste dokumentierte Aufführung in einer chinesisch geführten Einrichtung fand am 10. Oktober 1921 statt, als die Musikabteilung des Beijing Women's Higher Normal College ihr Eröffnungskonzert gab. Bei diesem Konzert spielten zwei Studentinnen, Li Yaohui und Tan Caizhu, eine Gavotte von Bach (laut Qi Binbin vermutlich eine Transkription für vier Hände aus Bachs Orchestersuite in D, BWV 1068) auf dem Klavier.³⁰ Etwa ein Jahr später, am 19. Januar 1923, fand ein Konzert der Studierenden und Lehrenden des Instituts für die Praxis und Förderung der Musik an der

27 ROSENSON 1999, S. 242; vgl. RUBINSTEIN 1980, S. 390.

28 CHEN 2011, S. 15.

29 CHEN 2011, S. 36 f. und S. 144.

30 QI 2016, S. 54.

Universität Beijing statt, bei dem laut Programmzettel eine Arie aus der Kantate Nr. 68 und ein nicht genauer benanntes Bourée von Bach als Eröffnungstücke des dritten Sinfoniekonzerts aufgeführt wurden.³¹

CHINESISCHE AKTEURE: SCHRIFTEN, ÜBERSETZUNGEN UND LEHRE

Vermutlich hat das chinesische Publikum aufgrund der nur gelegentlichen Aufführung von Bachs Musik bis in die 1920er-Jahre weder viel über den Komponisten erfahren noch Wertschätzung für seine Werke entwickelt. Bevor Bachs Musik chinesischen Hörerinnen und Hörern intensiver vorgestellt wurde, fand sein Name vereinzelt Erwähnung in musikalischen Beiträgen für Missionszeitschriften und Zeitungen, die in den Küstenstädten Chinas erschienen. Der Name Bach fungierte dabei als Metapher für fortgeschrittene, anspruchsvolle und vornehme westliche Kunstmusik. Wang Chungyu, ein in Shanghai ansässiger chinesischer Christ und Komponist von Kirchenliedern, kritisierte in einem Artikel über Kirchenmusik in der Zeitschrift *The Chinese Recorder* im Juli 1901, dass die Musik, wie sie damals in den chinesischen Kirchen verwendet wurde, zu trocken sei, dem Musikgeschmack der meisten nicht entspreche und den Gottesdienst ungeistig mache. Wang stellte den populären amerikanischen Gospel-Melodien von Ira David Sankey die Musik klassischer Komponisten des Westens, und insbesondere Bach, gegenüber:

What is the difference between a Bach and a Sankey? It is at bottom a difference of materialism and spiritualism in their wide unrestricted sense. The music of Sankey is sensational, the music of Bach is spiritual, and calls forth the innermost feeling of our being.³²

Nachdem er die Musik Sankeys mit Schundromanen verglichen hatte, die nur durch die Einführung von Meisterwerken wie Joseph Haydns *Schöpfung* verdrängt werden könne, schlug Wang vor, dass Kindern und Männern gelehrt werden müsste, gute Musik von Komponisten wie Bach, Arthur Sullivan, John B. Dykes, William H. Monk und Lowell Mason zu singen.³³

31 *Beida rikan* (Beijing Universitätszeitung) 1156 (16.01.1923), S. 2 f., reproduziert in LEONG 2009, S. 261.

32 Wang Chungyu: Church Music and its Condition in the Church, in: *The Chinese Recorder* 32/7 (1901), S. 336.

33 Ebd., S. 337: »children as well as men must be taught to sing good music«, »the music composed by such composers as Sullivan, Dyke, Monk, Bach, Mason, etc., etc.«.

Wangs Lob Bachs auf Kosten von Sankey fand keine Zustimmung, sondern stieß bei einigen Missionaren auf Ablehnung. Ein in Shantou ansässiger Missionar namens M. C. Mackenzie gab vor allem zu bedenken, dass die Musik Bachs für die Arbeit im Missionskontext zu schwierig und mit derjenigen von Dykes, Monk oder Mason nicht zu vergleichen sei:

When the writer speaks of church music he had better leave the great names of Bach, Handel, Haydn, Beethoven, in the background. He tempts the world to gaze into his mental repertory. These great masters have not added much to our church music, excepting masses which are sung in Roman Catholic churches. The life of a missionary is too short to undertake to introduce to his Chinese friends the mystic harmonies of Beethoven's sonatas or Bach's fugues! Or even that which is a little nearer his grasp, an oratorio of Haydn or Handel. These are great names and great themes to conjure with, and the latter had better be left to the tender mercies of a future Chinese board of music. You may get one in twenty of the missionaries who can teach Monk's or Dyke's or Mason's hymns, but I think we shall leave the task of teaching Handel's and Haydn's music to Mr. Wang himself.³⁴

20 Jahre später übertrug Yang Zhaoshu 杨昭恕, der aus einer Gelehrtenfamilie in der Provinz Hubei stammte und Anfang der 1920er-Jahre in Japan studiert hatte, als einer der ersten einen Teil einer Bach-Biographie, wahrscheinlich aus einer japanischen Quelle, ins Chinesische. »Deguo yinyuejia Bahashi luezhuan« (»Deutscher Musiker Bach – eine biographische Skizze«), wie die Übersetzung genannt wurde, erschien im Juni 1921 in der einflussreichen *Yinyue zazhi* (Musikzeitschrift) (Abb. 2), die seit März 1920 von der Musikforschungsgesellschaft der Nationalen Beijing-Universität herausgegeben wurde. Obwohl Yangs Artikel keineswegs umfassend war, enthielt er viele nützliche Informationen über die Erziehung des Komponisten und stellte Bach zum ersten Mal der chinesischen Öffentlichkeit vor. In Yangs Übersetzung wurde Bach als Vater der modernen Musik (»jindai yinyue zhi shizu«) und als musikalisches Genie, das von nachfolgenden Musikern auf der ganzen Welt verehrt wird (»gai qi houqi zhi yinyujia, wen Bahashi zhimingzhe, mobu dinglimobai«), dargestellt.³⁵ Bach erhielt in dieser Über-

34 M. C. Mackenzie: Mr. Wang and Church Music. To the editor of The Chinese Recorder, in: *The Chinese Recorder* 32/10 (1901), S. 517 f.

35 Yang Zhaoshu (Übersetzer): Deguo yinyuejia Bahashi luezhuan (Deutscher Musiker Bach – eine biographische Skizze), in: *Yinyue zazhi* (Musikzeitschrift) 2/5–6 (Juni 1921), S. 1 f.

setzung auch große Anerkennung als mehrfach begabter Komponist, Sänger und Organist mit außergewöhnlichen technischen Fähigkeiten.

1927 veröffentlichte der Künstler Yu Jifan 俞寄凡, der an der Höheren Normalschule in Tokio Kunstpädagogik studiert hatte, die Schrift *Xiyang yinyue shigang* (Überblick über die Geschichte der westlichen Musik) bei der Commercial Press in Shanghai, in der er Bach und Händel ein ganzes Kapitel widmete und dabei die *Matthäus-Passion* und das *Wohltemperierte Clavier* besonders lobend hervorhob.³⁶

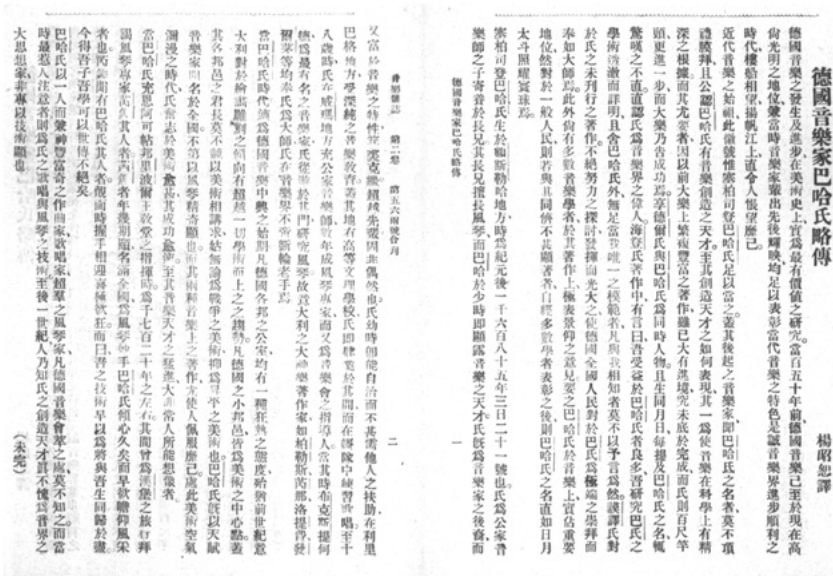


Abbildung 2: Yang Zhaoshu (Übersetzer): Deguo yinyuejia Bahashi luezhuan (Deutscher Musiker Bach – eine biographische Skizze), in: *Yinyue zazhi* (Musikzeitschrift) 2/5–6 (Juni 1921), S. 1.

Ein ähnliches Bild von Bach wurde von einer Reihe einflussreicher Musikwissenschaftler und Musikkritiker der 1920er- und 30er-Jahre vermittelt. Wang Guangqi 王光祈³⁷, ein Sozialaktivist, der zum Musikwissenschaftler wurde, seit 1920 in Deutschland lebte und in den 1920er-Jahren an der Berliner Universität bei Erich

36 Yu Jifan: *Xiyang yinyue shigang* (Überblick über die Geschichte der westlichen Musik), Shanghai 1927, S. 53–58.

37 Zu Wang Guangqi und dessen Verbindungen nach Deutschland siehe GONG 2016.

Moritz von Hornbostel und Curt Sachs studierte, war der erste Musikkritiker, der ausführlich über die deutsche Musiktradition mit einem Schwerpunkt auf Bach schrieb. Wang erwähnte J. S. Bach in einem langen Artikel über das Musikleben in Deutschland, »Deguoren zhi yinyue shenghuo« (»Das Musikleben des deutschen Volkes«), der in der auflagenstärksten Zeitung Shanghais, *Shen Bao*, veröffentlicht und 1923 in der von Wang und seinen reformistischen Freunden gegründeten einflussreichen Zeitschrift *Shaonian Zhongguo* (Junges China) abgedruckt wurde. In diesem historischen Überblick zeigt Wang seine Überzeugung, dass die reiche deutsche Musikkultur in erster Linie für die Umwandlung Deutschlands von einer besiegten Nation in einen mächtigen Nationalstaat verantwortlich war,³⁸ und er argumentierte, dass Deutschland zu einem der mächtigsten Länder der Welt wurde, weil es Komponisten wie Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven hatte.³⁹

Als angehender Musikwissenschaftler war Wang am stärksten von der meisterhaften Breite, Innovation und Raffinesse der Kompositionen Bachs beeindruckt. In seinen Büchern wie *Ouzhou yinyue jinhua lun* (Theorie der Entwicklung der europäischen Musik), erstmals 1924 in Shanghai veröffentlicht, und *Duipu yinyue* (Kontrapunktische Musik), Shanghai 1933, zeigte Wang seine tiefe Bewunderung für Bach, indem er ihn nicht nur als einen Heiligen der kontrapunktischen Musik des 18. Jahrhunderts bezeichnete, sondern auch als einen bahnbrechenden Meister, dem es gelang, den alten polyphonen und den neuen homophonen Kompositionsstil miteinander zu verschmelzen.⁴⁰ Um seinen Standpunkt zu illustrieren, nutzte er ausschließlich Beispiele aus dem *Wohltemperierten Clavier*.⁴¹

Wang Guangqi lenkte auch als erster die Aufmerksamkeit des chinesischen Lesepublikums auf Bachs geistliche Chormusik, auf Orchestersuiten und Concerti, auf die Clavierwerke und speziell Inventionen und Sinfonien, Chaconne und Passacaglia. In seinem weit verbreiteten Buch *Xiyang mingqu jieshuo* (Meisterwerke der westlichen Klassik), das 1936 in Shanghai veröffentlicht wurde, erwähnte er speziell Bachs Passionen, Messen, Oratorien und Kantaten und bezeichnete die *Messe in h* und das *Weihnachts-Oratorium* als die berühmtesten geistlichen Werke.⁴²

38 GONG 2008, S. 60.

39 Wang Guangqi: Deguo ren zhi yinyue shenghuo, in: *Shaonian Zhongguo* (Junges China) 4/8 (1923), erneut gedruckt in *Wang Guangqi wenji* (Gesammelte Schriften von Wang Guangqi), Bd. 2, Chengdu 2009, S. 527–531.

40 Wang Guangqi: *Duipu yinyue* (Kontrapunktische Musik), Shanghai 1933, S. 1.

41 LEONG 2009, S. 152 f.

42 Wang Guangqi: *Xiyang mingqu jieshuo* (Meisterwerke der westlichen Klassik), Shanghai 1936, erneut gedruckt in *Wang Guangqi wenji* (Gesammelte Schriften von Wang Guangqi), Bd. 2, Chengdu 2009, S. 344–346.

Der Reformler, Philosoph, liberale Pädagoge und ehemalige Kanzler der Beijing-Universität Yuanpei Cai 蔡元培 war ein weiterer in Deutschland ausgebildeter Gelehrter, der eine Rolle bei der Förderung von Bachs Musik in China spielte. Im Jahr 1907 ging Cai nach Deutschland und studierte Philosophie, Ästhetik, Kunstgeschichte und experimentelle Psychologie an der Universität Leipzig bei Karl Lamprecht und Wilhelm Wundt. Beeindruckt von der musikalischen Kultur des deutschen Volkes stellte er in seinen Schriften fest, dass Deutschland, beginnend mit der Bach-Familie, viele Musiker von Weltrang und eine Fülle musiktheoretischer Schriften hervorgebracht hatte.⁴³ Als er 1917 Kanzler der Beijing-Universität wurde, schlug er ein Curriculum für ästhetische Bildung vor und ermutigte seine Studierenden, deutsche Musik zu lernen und aufzuführen.

Cai spielte eine wichtige Rolle dabei, den Klang von Bachs Musik nach China zu bringen. So förderte er zum Beispiel die Gründung des Instituts für die Praxis und Förderung der Musik an der Universität Beijing. Mitglieder dieses Instituts brachten am 19. Januar 1923 erstmals zwei Werke Bachs für Studierende und Lehrende einer vom Staat geförderten chinesischen Universität zu Gehör (s. o. S. 210 f.).⁴⁴

Xiao Youmei 萧友梅 hatte ebenfalls seine musikalische Ausbildung in Deutschland erhalten und setzte sich von 1920 bis 1940 stark für Bach ein. Er war nicht nur der erste chinesische Pianist und Komponist, der an der Universität Leipzig und am Königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig (1912–1916) ein Hochschulstudium der Musikpädagogik absolvierte, sondern er war auch der erste chinesische Pädagoge von nationaler Bedeutung, der Bachs Kompositionen in die chinesischen Universitätslehrpläne aufnahm.

Xiao verbrachte fast zehn Jahre in Deutschland, wo er 1919 mit der Arbeit *Eine geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert* an der Universität Leipzig promoviert wurde. Xiaos ausgedehnte Beschäftigung mit der Musik deutscher Komponisten und seine Erfahrungen aus erster Hand mit den Systemen deutscher Konservatorien prägten seine Vorlieben zutiefst. Seine persönlichen Kontakte zu europäischen Musikern wie dem Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen, dem Musikkritiker Alfred Remy, den Musikwissenschaftlern Hugo Riemann und Arnold Schering und einigen anderen überzeugten ihn von der Überlegenheit der preußisch-deutschen klassischen Musik. Was die Bach-Studien betrifft, so besuchte er im Wintersemester 1915/16 einen Kurs über Leben und Werk Bachs

43 Cai 1987, S. 173.

44 *Beida rikan* (Beijing Universitätszeitung) 1156 (16.01.1923), S. 2 f., reproduziert in LEONG 2009, S. 261.

bei Arthur Prüfer und lernte von Riemann sowie Schering, der für seine vertiefte Beschäftigung mit Bachs Kantaten und anderen Vokalwerken bekannt war.

Xiao kehrte im März 1920 nach China zurück und schloss sich als Fakultätsmitglied der Philosophischen Fakultät auf Einladung ihres Präsidenten Cai der Vereinigung der Musikforschung der Universität Beijing an. Gleichzeitig unterrichtete er auch Musik am Beijing Women's Higher Normal College. Während seines siebenjährigen Aufenthaltes in Beijing zeigte Xiao seine Leidenschaft für die Musik der deutschen Meister, indem er sein Arbeitszimmer mit Porträts und Büsten von Bach, Mozart, Beethoven und Schubert schmückte. In seinen eigenen Kompositionen dieser Zeit verriet Xiao einen starken deutschen Einfluss, indem er an Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert angelehnte musikalische Idiome verwendete.⁴⁵ Xiao erwähnte Bachs Musik zum ersten Mal in einem kurzen Artikel über Konzerte (»Shuo yinyuehui«), den er in der August-Ausgabe 1920 des *Yinyue zazhi* (Musikmagazin) veröffentlichte. In diesem Artikel sprach er über Kirchenmusik und nannte Bachs Kantaten als die besten Beispiele dieser Gattung.⁴⁶

Wie Wang Guangqi war auch Xiao von Bachs Musik beeindruckt und tat sein Bestes, um sie bei den chinesischen Lesern bekannt zu machen. Doch im Gegensatz zu Wang, dessen Tod in Bonn im Januar 1936 ihn daran hinderte, seinen Traum zu verwirklichen, China durch die Schaffung einer nationalen Musik zu reformieren, war Xiao in der Lage, Bachs Musik in die Lehrpläne der Universitäten aufzunehmen und für den Unterricht seiner Studierenden zu nutzen. In seinem Text »Jinshi Xiyang yinyue shigang« (Überblick über die moderne Geschichte der westlichen Musik) (1920–1923), einer Sammlung von Lehrmaterialien, die er für den Unterricht in Musikgeschichte und Musiktheorie am Beijing Women's Higher Normal College (1920–1923) und am Institut für die Förderung und Praxis der Musik an der Beijing-Universität (1924–1927) zusammenstellte, deckte Xiao eine historische Spanne von fast 300 Jahren vom 17. bis zum späten 19. Jahrhundert ab. Komponisten aus Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien und Großbritannien bildeten die Grundlage seiner Ausführungen. Es überrascht nicht, dass sein historischer Überblick deutschen Komponisten den Vorzug gab, ein Kapitel Bach und Händel widmete und sie als Komponisten würdigte, deren Werke für spätere Komponisten als Inspiration dienten.⁴⁷

45 WANG (ANGUO) 1993 und WANG (ZHENYA) 1993.

46 Xiao Youmei: Shuo yinyuehui (Über Konzerte) [1920], in: *Xiao Youmei Yinyue Wenji* (Gesammelte musikalische Schriften von Xiao Youmei), hrsg. von Chen Lingqun, Qi Yuyi und Dai Penghai, Shanghai 1990, S. 159.

47 Xiao, Youmei: Jinshi Xiyang yinyue shigang (Überblick über die moderne Geschichte der

Xiao war einer der ersten chinesischen Musikpädagogen, dem es gelang, seinen Studierenden die Kompositionstechniken von Bach neben denjenigen von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert nahe zu bringen. Zunächst lehrte er am Beijing Women's Higher Normal College und an der Beijing-Universität sowie ab Dezember 1927 am Nationalen Musikkonservatorium in Shanghai. Er nutzte die von ihm zusammengestellten Lehrbücher *Hesheng xue* (Harmoniestudium)⁴⁸ und *Putong yuexue* (Allgemeine Musiklehre für höhere Mittelschulen). Letzteres wurde zuerst vom Verlag Commercial Press in Shanghai 1928 gedruckt und 1933 erneut herausgegeben.⁴⁹ In seinem Text »Jinshi Xiyang yinyue shigang« (Überblick über die moderne Geschichte der westlichen Musik) widmete er der Auseinandersetzung mit Bach und seiner Musik einen Abschnitt und fügte eine Liste von 59 Werken Bachs bei, die in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910) veröffentlicht wurden, sowie eine Bach-Biographie.⁵⁰

Besonders beeindruckte Xiao Bachs Fähigkeit, in Widrigkeiten erfolgreich zu sein. In seinem Buch *Yinyuejia de xin shenghuo* (Neue Biographien von musikalischen Meistern), das er 1934 als Präsident des Nationalen Konservatoriums für Musik in Shanghai veröffentlichte, begann Xiao mit einem Kapitel über Bach und betonte dabei, wie europäische Meister à la Bach, Haydn oder Beethoven verschiedene Härten im Leben, einschließlich Krankheit und Armut, ertragen mussten und wie ihr Leben chinesische Tugenden verkörperte. Er charakterisierte Bach als fleißig und lange leidend.⁵¹

Im Klavierunterricht am Nationalen Musikkonservatorium von Shanghai wurde Bach regelmäßig gespielt. Xiao war höchstwahrscheinlich maßgeblich daran beteiligt, Bachs Werke für Tasteninstrumente als integralen Bestandteil in die Klavierprüfungen aufzunehmen. Der Lehrplan und die pädagogischen Methoden des Konservatoriums orientierten sich weitgehend an seiner Alma Mater, dem Leipziger Konservatorium, wie Xiao selbst im April 1930 implizit feststellte.⁵² Als Präsident war Xiao vermutlich

westlichen Musik), in: *Xiao Youmei quanji* (Gesamtwerk von Xiao Youmei), hrsg. von Chen Lingqun und Luo Qin, Shanghai 2004, Bd. 1, S. 176–200.

48 Xiao Youmei: *Hesheng xue* (Harmoniestudium), manuscript copy, Shanghai 1931. LEONG 2009, S. 101.

49 Xiao Youmei: *Putong yuexue* (Allgemeine Musiklehre für höhere Mittelschulen), Shanghai 1928.

50 Yu 2010, S. 205. Xiao Youmei: *Jinshi Xiyang yinyue shigang* (Überblick über die moderne Geschichte der westlichen Musik), in: *Xiao Youmei quanji* (Gesamtwerk von Xiao Youmei), hrsg. von Chen Lingqun und Luo Qin, Shanghai 2004, Bd. 1, S. 176–178.

51 CHEUNG 2008, S. 295.

52 Xiao Youmei: *Fakanci* (Vorwort), in: *Yueyi* (Kunst der Musik) 1/1 (April 1930), S. 2. LEONG 2009, S. 128.

für die Entwicklung des Curriculums verantwortlich, und er könnte auch direkt an der Planung der Klavierprüfungen beteiligt gewesen sein. Darüber hinaus war er als Pianist selbst offensichtlich von den pädagogischen Ideen seiner Mentoren beeinflusst, und es ist fast sicher, dass die große Zahl österreichisch-deutscher Kompositionen, insbesondere die Inventionen, Konzerte, Präludien und Fugen sowie kontrapunktische Werke von Bach, die auf dem Lehrplan der Klavierprüfung des Konservatoriums standen, ein Spiegelbild seiner Ausbildung bei Robert Teichmüller in Leipzig war.

MARIO PACI UND DAS STÄDTISCHE ORCHESTER IN SHANGHAI

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte Bach in China einige Verfechter unter den ausländischen Berufsmusikern. An erster Stelle ist hier der italienische Dirigent und Pianist Mario Paci (1878–1946) zu nennen, der für viele chinesische Erstaufführungen von Bachs Orchester- und Kammermusik verantwortlich war. Paci kam im Dezember 1918 als Wanderpianist nach Shanghai und blieb. Während seiner langen Amtszeit von 23 Jahren als Chefdirigent des Städtischen Orchesters Shanghai (heute Shanghai Symphony Orchestra) programmierte er regelmäßig Werke Bachs. Unter seiner Leitung wurden Bachs zweite und dritte Orchestersuite BWV 1067 und 1068, das Konzert in d für drei Claviere und Orchester BWV 1063, eine Cellosonate, Choräle, verschiedene Bearbeitungen darunter Gustav Mahlers Suite für Orchester, Cembalo und Orgel nach J. S. Bach in China erstaufgeführt (Tabelle 1). Der krönende Abschluss von Pacis Begeisterung für Bachs geistliche Chormusik war die Aufführung der *Messe in h* mit Soli und 300-köpfigem Chor im Jahr 1934.⁵³ Mario Paci war auch ein versierter Pianist und renommierter Klavierlehrer und unterrichtete bis zu seinem Tod in Shanghai am 3. August 1946 viele Kinder und Jugendliche am Klavier. Einige seiner außergewöhnlichen Studentinnen und Studenten spielten eine wichtige Rolle bei der Präsentation von Bachs Tastenmusik vor dem chinesischen und westlichen Publikum. Zum Beispiel führte seine Schülerin Mary Shen (沈雅琴) in den späten 1930er- und frühen 40er-Jahren mit dem Städtischen Orchester Shanghai Bachs Clavierwerke auf. Am 17. April 1940 führten Mary Chen und zwei andere Schülerinnen von Paci, Leyda Pezzini und Rosa Schiffmann, Bachs Konzert in d für drei Claviere auf (Abb. 3).⁵⁴

Der Pianist Fu Cong 傅聰, der vom Herbst 1943 an drei Jahre lang bei Paci studierte, erinnerte sich daran, dass Paci in seinem Klavierunterricht die Bedeutung des Spiels von Scarlatti, Mozart und Bach betonte.⁵⁵

53 ZAHAROFF 2005, S. 255.

54 WANG 2014, S. 173.

55 Fu Min (Hrsg.): *Fu Lei yu Fu Cong tan yiinyue* (Fu Lei spricht über Musik mit Fu Cong), Beijing 2006, S. 267–269.

1924	Suite in h für Flöte und Orchester	Shanghai Stadthalle
1926	Konzert in d für drei Claviere und Orchester	
1927	Orchestersuite Nr. 3 in D	
1927	Zwei Choräle	
1928	Cello Sonata	
1930	Aria für Streichorchester	
1930	Suite in h für Flöte und Streichorchester	
1931	Gustav Mahler Suite aus den Orchesterwerken J. S. Bachs	Grand Theater
1931	<i>Weihnachts-Oratorium</i> (Adaption für Orchester)	
1933	Fuge in G	Carlton Theater
1933	Präludium in E, Fuge in G (Transkriptionen für Streichorchester, hrsg. von Albert Stoessel, New York 1932)	
1934	<i>Messe in h</i> <i>Brandenburgisches Konzert</i> Nr. 3 in G <i>Brandenburgisches Konzert</i> Nr. 6 in B	Lyceum Theater
1935	<i>Brandenburgisches Konzert</i> Nr. 4 in G	
1937	Violinkonzert in a	
1938	<i>Brandenburgisches Konzert</i> Nr. 1 in F	
1939	Ciaccona aus der <i>Partita 2 in d</i>	
1939	<i>Präludium und Fuge in D</i>	
1939	Konzert für zwei Violinen und Streicher	
1940	Präludium in D	
1940	<i>Brandenburgisches Konzert</i> Nr. 3 in G	
1940	Konzert in d für drei Claviere und Orchester	

Tabelle 1: J. S. Bachs Werke im Programm des Städtischen Orchesters Shanghai 1924 bis 1940.

Der russische Pianist Boris Sacharow, der am Nationalen Musikkonservatorium in Shanghai lehrte, ermutigte seine Studierenden dazu, Bachs Musik aufzuführen. Seine Schülerin Wu Leyi 吴乐懿 (auch bekannt als Lois Woo), die eine herausragende Pianistin in der Volksrepublik China wurde und durch ihre langjährige Tätigkeit als Klavierpädagogin am Shanghaier Musikkonservatorium einen großen Beitrag zum chinesischen Klavierspiel leistete, führte am 7. April 1940 Bachs *Brandenburgisches Konzert* Nr. 3 BWV 1048 im 25. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters Shanghai auf (Abb. 4). Weniger als einen Monat später, am 3. Mai, spielte sie Klavierwerke von Bach, Beethoven, Brahms, Chopin und Liszt im Lyceum-Theater von Shanghai (Abb. 5).

ON WEDNESDAY, APRIL 17 at 9.15 p.m.

M^o PACI at the LYCEUM

*assisted by the Municipal Orchestra will present
his 3 Pupils (Pianists)*

Mary CHEN - Leyda PEZZINI - Rosa SCHIFFMANN
in a Programme consisting of

FOUR PIANO-CONCERTOS
with Orchestra

BEETHOVEN'S First Concerto in C
Leyda PEZZINI

SCHUMANN'S A minor Concerto
Mary CHEN

MOZART'S Concerto in E flat for 2 Pianos
Rosa SCHIFFMANN and Maestro PACI

BACH'S Concerto in D for 3 Pianos
Mary CHEN - Leyda PEZZINI - Rosa SCHIFFMANN

For the Bach-Concerto 3 Baby-Grands "Moutrie" will be used.

Booking at the LYCEUM from Monday, April 1st.
Balcony: \$5 and \$4 —Stalls: \$3 and \$2. plus entertainment tax.

Abbildung 3: Programm des Konzerts am 17. April 1940 mit Mario Paci, seinen Schülerinnen Mary Chen, Leyda Pezzini und Rosa Schiffmann sowie dem Städtischen Orchester Shanghai. Stanford University. Libraries. Department of Special Collections and University Archives (Paci Papers M1917).



The Shanghai Municipal Orchestra
 AT THE **LYCEUM**
 Conductor: MAESTRO MARIO PACI

SUNDAY, APRIL 7th, 1940 at 5.15 p.m.

25th SYMPHONY CONCERT

Soloist: LOIS WOO, (吳樂懿) Piano.

Programme

1.—BRANDENBURGER CONCERTO No. 3... ,... BACH
 for 3 Violins, 3 Violas, 3 'Cellos, D. Bass and Cembalo
 a) Allegro moderato
 b) Allegro

2.—VARIATIONS on a THEME by HAYDN...BRAHMS
 (Choral St. Antoni)

3.—SYMPHONY No. 1 Op. 21 in C major.. BEETHOVEN
 a) Adagio molto-Allegro con brio
 b) Andante cantabile con moto
 c) Menuet
 d) Adagio-Allegro molto vivace

INTERVAL

4.—PIANO-CONCERTO in E minor with ORCHESTRA...
 CHOPIN
 a) Allegro Maestoso
 b) ROMANZE: Larghetto
 c) RONDO: Vivace

Soloist: LOIS WOO (吳樂懿)

Conductor: Maestro MARIO PACI

Abbildung 4: Programm des Konzerts am 7. April 1940 mit Mario Paci und dem Städtischen Orchester Shanghai mit der Pianistin Lois Woo. Stanford University. Libraries. Department of Special Collections and University Archives (Paci Papers M1917).

LYCEUM THEATRE
 Friday, May 3, 1940 at 9.15 p.m.

•

CONCERT
 by the Chinese Pianist
Miss LOIS WOO
 吳 樂 懿

in collaboration with the Chinese Tenor
Mr. M. C. HSU
 許 綿 清

Piano Works by:
Bach, Beethoven, Brahms, Chopin and Liszt

Songs by:
Haendel, Haydn, Schubert, Schumann and Franck

Prof. Boris Zakharoff
 at the piano

(The proceeds will be donated to charity)

Booking from April 18 at MOUTRIE'S and LYCEUM

Abbildung 5: Programm des Konzerts am 3. Mai 1940 mit der Pianistin Lois Woo. Stanford University. Libraries. Department of Special Collections and University Archives (Paci Papers M1917).

Der deutsche Komponist, Musiker und Richter Wolfgang Fraenkel flüchtete 1939 aus Deutschland nach Shanghai und lebte dort acht Jahre lang bis zu seiner Weiterreise in die Vereinigten Staaten im Jahr 1947. Fraenkel, geboren in Berlin und als Geiger ausgebildet, erhielt Unterricht bei Max Heinecke vom Waldemar-Meyer-Streichquartett und beim Solobratschisten der Berliner Staatsoper, bevor er am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium Klavier und Musiktheorie studierte.⁵⁶ Er begann mit der Aufführung von Bachs Musik fast unmittelbar nach seiner Ankunft in Shanghai Ende April oder Anfang Mai 1939. Als Mitglied des Städtischen Orchesters Shanghai spielte er 1940 unter Pacis Leitung eine Reihe von Bachs Werken. Als Dirigent war er verantwortlich für die Leitung der Shanghai Songsters, eines lokalen Chores, und des Orchesters der Shanghai Cantonese Union Church, bei deren Konzerten im Februar 1942 im Lyceum-Theater Werke von Bach, Purcell und Mozart erklangen. Am 2. April 1945 dirigierte er das erste Konzert des Chinesischen Jugendorchesters. Zu den Werken, die bei diesem Konzert aufgeführt wurden, gehörten seine Bearbeitung von Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge* und das fünfte *Brandenburgische Konzert*.⁵⁷ Als Lehrer für Komposition und Musiktheorie am Nationalkonservatorium in Shanghai führte er von 1941 bis 1947 die polyphone Technik unter Verwendung von Ernst Kurths Buch *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie* (1917) bei seinen chinesischen Schülerinnen und Schülern ein.⁵⁸

BLISS MITCHELL WIANT ALS LEITER DES YENCHING UNIVERSITÄTSCHORS

Die ersten Aufführungen von Bachs geistlicher Chormusik wurden durch die Gründung des Chors der Universität Yenching 1927 in Beijing realisiert. Die Universität Yenching, ein Zusammenschluss methodistischer, presbyterianischer, kongregationaler, amerikanischer und britischer Stränge, war schon vor der formellen Gründung ihrer Musikabteilung im Jahr 1929 eine wichtige musikalische Institution. In den 1930er- und 40er-Jahren führte die Chorvereinigung der Yenching-Universität regelmäßig große Chorwerke von Händel, Bach, Haydn, Mendelssohn und Brahms auf – zu einer Zeit, als in den meisten chinesischen Institutionen einfache Schullieder unisono gesungen wurden.

Dass Bachs geistliche Chormusik in die alte Hauptstadt kam, ist dem amerikanischen Organisten, Lehrer und Chorleiter Bliss Mitchell Wiant zu verdanken. Zwischen seiner Ankunft im September 1923 und seiner erzwungenen Abreise aus China nach Gründung der Volksrepublik im April 1951 kamen in Beijing Werke

56 Details zu Wolfgang Fraenkel in UTZ 2006.

57 UTZ 2004, S. 121–126.

58 SANG 1990, S. 10; LEONG 2009, S. 227.

von Händel, Bach, Haydn und Brahms erstmals zu Gehör und Wiant zeichnete auch für den Aufbau des Universitätschors verantwortlich, der sich während mehr als zwei Jahrzehnten fast ausschließlich Händels *Messiah* widmete.

Wiant wurde in Dialton, Clark County, Ohio, geboren, war ordinierter Methodist und ausgebildeter Musiklehrer. Er kam mit seiner Frau Mildred (»Minn«) Artz am 11. September 1923 nach Beijing und trat in die theologische Fakultät der Yenching-Universität ein. Im Herbst 1927 kam eine Gruppe singbegeisterter Studenten zu ihm und bat ihn, ihnen das beizubringen, was er für die beste Chormusik der westlichen Kultur hielt. Daraufhin wurde ein Chor gegründet und in intensiver Arbeit eine erste Aufführung des *Messiah* im Mai 1928 realisiert.⁵⁹ Der Erfolg des Yenching-Universitätschors inspirierte andere Hochschulen, Oratorienkonzerte zu organisieren, so dass nach etwa 20 Jahren die meisten christlichen Hochschulen in China im Laufe des Jahres den *Messiah* sangen. Er inspirierte auch die Yenching-Gruppe, mehr von der gleichen Art von Musik zu lernen. In der Folge führten sie unter anderem Mendelssohns *Lobgesang* und *Elias*, Haydns *Schöpfung*, Brahms' *Deutsches Requiem*, Bachs *Lobet Gott in seinen Reichen* BWV 11 sowie einen Choral aus der Osterkantate auf.⁶⁰

Nachdem die Traditionen der Chormusik fest etabliert waren, war es für die Yenching-Chorsängerinnen und -sänger nur ein kurzer Schritt von Händels *Messiah* und Haydns *Schöpfung* zu Bachs Oratorien und Kantaten. Am 31. Mai 1930, dem 180. Jahrestag von Bachs Tod, trat der Yenching-Universitätschor zum ersten Mal mit Bachs Himmelfahrts-Oratorium *Lobet Gott in seinen Reichen* im Auditorium der Medizinischen Hochschule der Beijing Union auf (Abb. 6).


Neben dem Unterrichten und Dirigieren von Chören nutzte Wiant seine private Plattensammlung dazu, Yenching-Studierende mit einigen der bekanntesten Werke vergangener und moderner Musik vertraut zu machen, darunter Händel, Bach, Richard Strauss und Arnold Schönberg. In den 1930er- und 40er-Jahren wurden die regelmäßig am Freitagabend stattfindenden Victrola-Konzerte in der Wiant-Residenz, 63 South Compound auf dem Campus der Yenching-Universität ein wichtiges Element des Yenching-Campuslebens. Die Musik, die Wiant jede Woche spielte, folgte einer historischen Abfolge, die mit dem Gregorianischen Choral begann und die Entwicklung der Musik bis zu den Zeitgenossen verfolgte. Während dieser Konzerte wurden Einspielungen von Bachs Chor- und Orchesterwerken wie die *Messe in h*, die Kantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 und Orchestersuiten vorgestellt.⁶¹

59 Wiant 2006, S. 196.

60 Ebd., S. 196–198.

61 *Yenching News* 1/44 (24.01.1935), S. 1.

Yenching University
Choral Society
ANNUAL CONCERT



"THRUSH AND LINNET, FINCH AND LARK,
TO EACH OTHER TWITTER, HARK!"

PEKING UNION MEDICAL COLLEGE
AUDITORIUM
Saturday Evening, May 31, 1930
at 9 o'clock.

Programme

PRAISE OUR GOD WHO REIGNS IN HEAVEN (Cantata 11)
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Oratorio for the feast of the Ascension
Composed at Leipzig circa 1735-36.

SOPRANO	MRS. BLISS WIANT
ALTO	MRS. E. K. SMITH
TENOR	LI TSEH YU
BASS	MRI YI PAO

1. CHORUS
Praise our God Who reigns in Heaven!
Of His boundless power and splendour
Let our grateful voices sing!
May His grace to us be given,
Now in worthy strains to render
Praise unto our Heavenly King.
2. RECITATIVE (*the Evangelist*), Tenor
Then Jesus lifted His hands to Heaven and blessed his disciples; and it came to pass that, as He blessed them, He was parted from them.
3. RECITATIVE, Bass
My Saviour, is the parting hour so near?
Ah! wilt Thou leave Thy children here
In lonely grief Thine absence mourning?
Behold us, how the tears of sorrow
Upon our pallid cheeks are burning!
What comfort can we borrow,
With what faint hope our hearts beguile?
Ah! tarry yet awhile!
4. ARIA, Alto
Ah, tarry yet, my dearest Saviour!
Ah, hasten not so soon from me!
Risen Lord, so soon departed
Wilt Thou leave me broken-hearted?
Nay! Tarry yet awhile!
Without Thee, nought but grief remaineth;
Go not so soon from me.
5. RECITATIVE (*the Evangelist*), Tenor
Then was Jesus taken up into Heaven, and a cloud received Him out of their sight; and He sitteth at the right hand of God the Father.
6. CHORALE, "Ermunt're dich, mein schwacher Geist"
Now at Thy feet Creation lies,
Thy dread commands fulfilling;
Angels must leave the farthest skies
To do Thee service willing;
Princes and Kings shall come to Thee
In reverent love to bow the knee;
Earth, Heaven, Fire and Ocean
Do pay Thee glad devotion.

Abbildung 6: Programmzettel des Konzerts am 31. Mai 1930 mit dem Yenching-Universitätschor Beijing. Archives of the United Board for Christian Higher Education in Asia. Special Collections, Yale Divinity School Library, Yenching University, Box 309.

Abgesehen von Wiant geht die Begeisterung für Bachs Chormusik in Yenching auch auf die Bemühungen einer Reihe ausländischer Dozenten zurück, darunter der bekannte Übersetzer und Lehrer für englische Literatur Harold E. Shadick, der dem Chor von seinen Anfängen bis 1946, als er China in Richtung Vereinigte Staaten verließ, angehörte.⁶² Am 31. Mai 1935, zum 250. Jahrestag der Geburt Bachs, führte der über 70-köpfige Yenching-Universitätschor unter der Leitung von Shadick mit Unterstützung des Fakultätschors im Auditorium der Yenching-Universität Bashford erneut Auszüge aus Bachs *Himmelfahrts-Oratorium* auf. Zum ersten Mal in der Geschichte von Yenching sang ein chinesischer Student, Ku Tingchang, eine Baritonsolostimme in einem Chorwerk von Bach.⁶³

62 Mei 2018, S. 403 f.

63 *Yenching News* 1/85 (16.05.1935), S. 1.

AUSBLICK AUF DIE 1940ER-JAHRE

In den 1940er-Jahren war ein deutlicher Wandel zu beobachten, der durch eine zunehmende Zahl an Aufführungen von Bachs Musik, besonders der Clavierwerke, gekennzeichnet war. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Jahrzehnten gingen um 1945 die Aufführungen von Bachs Werken über die Grenzen der Universitäten hinaus, und Bachs Platz in chinesischen Konzertsälen, Kirchen, Gemeindeversammlungsräumen, Unterrichtsstudios und einigen chinesischen christlichen Häusern etablierte sich fest. Tabelle 2 im Anhang zeigt beispielhaft die Vielfalt der Konzerte mit Bach-Werken in Beijing von August 1945 bis Juni 1948. Mit der Gründung der Volksrepublik China im Oktober 1949 veränderten sich die gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Rahmenbedingungen.⁶⁴

(Übersetzung aus dem Englischen von Christina Richter-Ibáñez)

LITERATUR

- CAI 1987:** Yuanpei Cai: Meigan (Sinn für Schönheit), in: *Cai Yuanpei meiyu lunji* (Sammlung von Cai Yuanpeis Werken zur ästhetischen Bildung), hrsg. von Pingshu Gao, Changsha 1987, S. 173.
- CHEN 2011:** Jing Chen: *Shanghai Jidujiaohui nuzi yinyue yanjiu* (Eine Studie über die musikalische Erziehung von Mädchen an Shanghais christlichen Missionsschulen), DMA Diss., The Central Conservatory of Music, 2011.
- CHEUNG 2008:** Joys Hoi Yan Cheung: *Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918–1937*, PhD Diss., The University of Michigan, 2008, <http://hdl.handle.net/2027.42/60665> (23.09.2020).
- FU 2006:** Min Fu (Hrsg.): *Fu Lei yu Fu Cong tan yinyue* (Fu Lei spricht über Musik mit Fu Cong), Beijing 2006.
- GONG 2008:** Hong-yu Gong: Music, Nationalism, and the Search for Modernity in China, 1911–1949, in: *New Zealand Journal of Asian Studies* 10/2 (Dezember 2008), S. 38–69.
- GONG 2016:** Hong-yu Gong: An Accidental Musicologist. Wang Guangqi and Sino-German Cultural Interaction in the 1920s and 1930s, in: *The Strange Sound: Proceedings of the International Symposium on Chinese Musicology in Bonn, October 3–4, 2014*, hrsg. von Mariana Münning, Josie-Marie Perhuhn und Johannes Sturm, Bonn 2016, S. 87–122.

64 Für eine kurze Übersicht über die Bach-Studien in China nach 1949 siehe Yu 2010, S. 204–210.

- KROEGER 1991:** Karl Kroeger: Johann Sebastian Bach in Nineteenth-Century America, in: *Bach* 22/1 (1991), S. 25–51.
- LEONG 2009:** Jeremy Leong: *A Study of German Perspectives. Musical Contributions of Three Chinese Scholars and Jewish Immigrants in Republican China*, PhD Diss., University of Wisconsin-Madison, 2009.
- LOCHNER 1950:** Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler*, New York 1950.
- MEHL 2010:** Margaret Mehl: Japan's Early Twentieth-Century Violin Boom, in: *Nineteenth-Century Music Review* 7/1 (2010), S. 23–43.
- MEI 2018:** Tsu-lin Mei: Two Cultures, Two Careers. The Life of Harold Shadick (1902–1993), in: *The Field of Chinese Language Education in the U.S.: A Retrospective of the 20th Century*, hrsg. von Vivian Ling, New York und London 2018, S. 402–410.
- QI 2016:** Binbin Qi: Nügaoshi yinyuexi yinyuehui yanjiu (Eine Studie über die Konzerte der Musikabteilung der Höheren Normalschule für Frauen in Beijing), in: *Tianjin yinyue xueyuan xuebao* (Zeitschrift des Musikkonservatoriums von Tianjin) 2 (2016), S. 54–58.
- ROSENSON 1999:** Harriet P. Rosenson: Jewish Musicians in Shanghai. Bridging Two Cultures, in: *The Jews of China: vol. 1: Historical and Comparative Perspectives*, hrsg. von Jonathan Goldstein und Benjamin I. Schwartz, London und New York 1999, S. 239–250.
- RUBINSTEIN 1980:** Arthur Rubinstein: *My Many Years*, New York 1980.
- SANG 1990:** Tong Sang: Jinian Fulan keer yu Xu luoshi (Gedenkschrift für Wolfgang Fraenkel und Julius Schloss), in: *Yinyue yishu* (Kunst der Music) 40 (1990), S. 10–15.
- UTZ 2004:** Christian Utz: Cultural Accommodation and Exchange in the Refugee Experience. A German-Jewish Musician in Shanghai, in: *Ethnomusicology Forum* 13/1 (Januar 2004), S. 119–151.
- UTZ 2006:** Christian Utz: Wolfgang Fraenkel, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg 2006, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001444 [30.03.2017].
- WANG 1993:** Anguo Wang: Xiao Youmei qiyue zuoping yanjiu (Studie der Instrumentalwerke von Xiao Youmei), in: *Xiao Youmei jinian wenji* (Sammlung von Schriften zum Gedenken an Xiao Youmei), hrsg. von Dai Penghai und Huang Xudong, Shanghai 1993, S. 410–422.

- WANG 2014:** Yanli Wang: *Shanghai Gongbuju yuedui yanjiu* (Studie über das Städtische Orchester Shanghai), Shanghai 2014.
- WANG 1993:** Zhenya Wang: Xiao Youmei yinyue zuopin fenxi (Analyse des musikalischen Werks von Xiao Youmei), in: *Xiao Youmei jinian wenji* (Sammlung von Schriften zum Gedenken an Xiao Youmei), hrsg. von Dai Penghai und Huang Xudong, Shanghai 1993, S. 283–293.
- WIANT 2006:** Allen Artz Wiant: *A New Song for China*, Vancouver, B.C. 2006.
- XIAO 1993:** Shuxian Xiao: Ershi niandai de Xiao Youmei xiansheng (Xiao Youmei in den 1920er-Jahren), in: *Xiao Youmei jinian wenji* (Sammlung von Schriften zum Gedenken an Xiao Youmei), hrsg. von Dai Penghai und Huang Xudong, Shanghai 1993, S. 120–124.
- YU 2010:** Zhigang Yu: Bach Studies in China, in: *Discourse in Music*, hrsg. von Zhang Boyu, Beijing 2010, S. 204–212.
- ZAHAROFF 2005:** Floria Paci Zaharoff: *The Daughter of the Maestro. Life in Surabaya, Shanghai, and Florence*, New York 2005.

DATUM	WERKE UND VERANSTALTUNGSART	INTERPRETINNEN UND INTERPRETEN	ORT
05.08.1945	Kirchenkonzert	Bach Chor	Dengshikou Kirche
10.06.1945	Präludium in vier Teilen	Prof. Tishkovsky und Schüler	Asbury Kirche
17.06.1945	Toccat und Fuge in d Klavierkonzert	Zhu Xuanyu 朱宣育	Asbury Kirche
02./ 03.03.1946	Air auf der G-Saite Schulkonzert	Schülerinnen und Schüler von sechs Missionsschulen und lokale Sängerinnen und Sänger	
24.04.1946	<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme Jesu, meine Freude</i>	Xu Yongsan 许勇三 (Leitung), Union Chorus, Frau G. S. Ling (Beglei- tung)	Bashford Auditorium, Yenching Universität
27.04.1946	wie 24.04.1946	wie 24.04.1946	Beijing Union Medical College Auditorium
04./ 05.05.1946	Präludien, Cembalo solo Wohltätigkeitskonzert von Flora Wang 王復生	Dr. A. Hoffmann	Grand Hotel Beijing
13./ 14.10.1946	Toccat und Fuge in d Erstes Abonnements- konzert Orchester des Sozialdienstes 北平市社 会服务处管弦乐团第一 次定期音乐会	C. P. Lei 雷镇邦	YMCA Hall
28.12.1946	Venetian Boatman's Evening Song Silvesterkonzert	Glee Club des Beijing Normal College	Beijing Normal College Auditorium
06.01.1947	<i>Ave Maria</i> Benefizkonzert der Jiusi- Grundschule 北平九思小 学筹款音乐演奏会	Frau Li Dechun 李德纯 Yao Siyuan 姚思源	Dengshikou Kirche
30.05.1947	Ausschnitte aus der <i>Matthäus-Passion</i> Konzert	Studierende der Fu Jen Katholischen Universität Beijing	Beijing Union Medical College Auditorium

DATUM	WERKE UND VERANSTALTUNGSART	INTERPRETINNEN UND INTERPRETEN	ORT
28./ 29.06.1947	<i>Ave Maria</i> Qinghua Universitäts- konzert	Zhang Xiaohu 张肖虎 (Leitung) Qinghua Universitätschor und -orchester	Qinghua Universität Auditorium
02.07.1947	<i>Ave Maria</i> Graduation Farewell Konzert	wie 28./29.06.1947	Qinghua Universität Auditorium
25.10.1947	Cello solo – Gavotte Fu Jen Universitätskonzert	Studierende der Fu Jen Katholischen Universität	Fu Jen Katholische Universität Auditorium
08./ 09.11.1947	Bourree, Menuett in E Klavierkonzert	Quan Rulong 全如珑	Dongsi toutiao Chinesische Schule Ver- sammlungshalle 东四头 条华文学学校礼堂
21.11.1947	Bach und Händel Öffentlicher Vortrag	Xu Yongsan 许勇三	Asbury Kirche
29.11.1947	Violine solo – Sonata in d Benefizkonzert der Alumni	Prof. G. Farkas Lao Zhicheng 老志诚	Fu Jen Katholische Universität Auditorium
02.05.1948	Toccata Klavierkonzert	Yuan Hsiaosian 袁效先	Peiping National Teachers College
29.05.1948	Garten Gethsemane	Asbury Kirchenchor und -band	Asbury Kirche
04./ 06.06.1948	Auswahl repräsentativer Werke Bachs u. a. Agnus Dei aus der <i>Messe in b</i>	Yenching Universitätschor	
13.06.1948	<i>Himmelfahrts- Oratorium</i> Universitätsgottesdienst	The Chanters fellowship	Asbury Methodistische Kirche

Tabelle 2: Aufstellung nach der privaten Konzertprogrammssammlung von Yao Siyuan (北京音乐会节目单) 1939–1949. Die Sammlung befindet sich derzeit im Museum der Capital Normal University.

ZEITREISE MIT BACH. DIE POPULARISIERUNG J. S. BACHS IN ENGLAND UND ESTHER MEYNELLS ROMANE 1925 BIS 1935

CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ

Esther Meynells Buch *The Little Chronicle of Magdalena Bach* (1925) und seine deutsche Übersetzung *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach* (1930) hatte langanhaltenden Erfolg. Bis heute sind beide Fassungen in viele weitere Sprachen übersetzt worden. Die Erstausgaben erschienen anonym und vor allem die deutsche Übersetzung sorgte für Irritationen bei vielen Leserinnen und Lesern, die das Buch für ein echtes Dokument aus dem 18. Jahrhundert und aus der Feder von Johann Sebastian Bachs zweiter Frau Anna Magdalena Bach hielten.¹ Selbst Musikwissenschaftler fielen gelegentlich darauf herein, während andere es vorzogen, die Existenz und die Probleme der fiktiven Chronik zu verschleiern, obwohl sie, wie Michael Heinemann bemerkte, »weit seriöser als ihr Ruf« ist.² Heinemann befasste sich jedoch nur mit dem deutschen Text und weder mit dem englischen Original noch mit der Urheberin. Generell sind die Autorin und ihre Werke bisher wissenschaftlich wenig beachtet worden und es ist kaum bekannt, dass Meynell nach *The Little Chronicle of Magdalena Bach* mehrere Zeitreiseromane mit Musikbezug verfasste. Der vorliegende Text zeichnet deshalb erstens anhand von Zeitungen und Rezensionen das anonyme Erscheinen von *The Little Chronicle of Magdalena Bach* in England und Deutschland nach und gibt einen Überblick über mehrere Übersetzungen in andere Sprachen seit den 1930er-Jahren. Zweitens helfen autobiographische Hinweise dabei, Meynells musikalische Bildung und ihr Umfeld zu erschließen: Sie wurde von einem Pianisten mit Verbindungen nach Leipzig ausgebildet, verstand sich selbst als Teil der Bach-Bewegung in England und wurde besonders von Albert Schweitzer und Charles Sanford Terry beeinflusst. Vor diesem Hintergrund können drittens ihre Musikromane aus den frühen 1930er-Jahren als Zeitzeugnisse gelesen werden, die das populäre Wissen über Bach und die Art und Weise widerspiegeln, wie Musiker erinnert und zu Heroen stilisiert wurden. Abschließend helfen die historische Einordnung ihrer Schriften und ein Vergleich mit britischen Schriftstellerinnen und der Frauenbewegung der Zeit dabei, die zentrale Frage zu beantworten: Warum erschien die erste Ausgabe von *The Little Chronicle of Magdalena Bach* anonym?

1 Und dies bis ins 21. Jahrhundert, vgl. Beispiele in Anna Bredenbachs Text im vorliegenden Band.

2 HEINEMANN 2000, S. 430.

EIN BESTSELLER UND VIELE FRAGEN:
THE LITTLE CHRONICLE OF MAGDALENA BACH –
 ERSTVERÖFFENTLICHUNG UND ÜBERSETZUNGEN

Those familiar with the known and authenticated facts of Bach's life will realise that certain episodes in this book are imaginary.³

Dieser Satz auf der letzten Seite wies 1925 in *The Little Chronicle of Magdalena Bach* auf den fiktiven Charakter der Publikation. Wer wie David Yearsley annimmt, die wahre Autorin Esther Meynell und/oder ihr Verlag Chatto & Windus wollten, dass die Leser glaubten, die Chronik sei tatsächlich von A. M. Bach selbst, der vermutet, diese Erklärung sei absichtlich am Ende des Buches verborgen worden.⁴ Doch dieser Satz erschien sinngemäß, wenngleich in einer etwas anderen Wortwahl, bereits im April 1925 in Werbeanzeigen der Zeitung *The Times*, so dass er noch vor Erscheinen von *The Little Chronicle of Magdalena Bach* die Aufmerksamkeit auf das Spiel mit Fakten und Fiktionen lenkte, obwohl auch hier die wahre Identität der Autorin nicht genannt wurde.⁵ Chatto & Windus war zudem als Verleger von Werken Mark Twains, Aldous Huxleys und der englischen Übersetzung der ersten Bände von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* für Fiktion bekannt. Einer oder eine⁶ der ersten Rezensenten besprach darum *The Little Chronicle of Magdalena Bach* im Mai 1925 in *The Times Literary Supplement*, indem er oder sie die einleitende Widmung »to all who love Johann Sebastian Bach« sowie den etwas versteckten Schlusssatz zitierte und einräumte, dass das Buch nur eine Illusion vorgebe: »It purports to be an account by the composer's second wife [...], of her memories of him, set down some years after his death at the wish of one of his pupils.«⁷ Die *Chronicle* sei zudem »decidedly attractive«, beziehe viele historische Fakten sowie alle Anekdoten ein und die Autorin habe künstlerisches wie psychologisches Verständnis. Der Kritiker oder die Kritikerin nannte allerdings einige Fehler wie die Bezeichnung der Instrumente oder die wiederholte fehlerhafte Schreibweise der Stadt Arnstadt und des Kompo-

3 MEYNELL 1925, o. S.

4 YEARSLEY 2019, S. 17. Yearsley hat sich mit den Kritiken und dem Erscheinen der *Chronicle* seit Juni 1925 beschäftigt, die Ankündigungen und Reviews im April und Mai 1925 nennt er nicht.

5 *The Times*, 24.04.1925, S. 18.

6 Im Rahmen dieses Aufsatzes konnte die Identität der Kritikerinnen und Kritiker nicht in allen Fällen geklärt werden.

7 *The Times Literary Supplement*, 07.05.1925, S. 318.

nisten Dietrich Buxtehude. Dass die Erzählerin die Arie »Willst du dein Herz mir schenken« direkt ihrem eigenen »Johnny« Bach zuschrieb, beantwortete die Kritik ironisch: »when she wrote this chronicle she was getting on in years, and both her memory and her sense of musical style may have been failing.«⁸

Die Herausgeber anderer Zeitschriften wie diejenigen des *Musical News and Herald* waren weniger kritisch und begrüßten »a happy idea of the authoress (who modestly prefers to be anonymous) [...] to give us an intimate picture of Bach as he would have appeared to his devoted second wife.«⁹ Kein Zweifel herrschte offenbar darüber, dass nicht A. M. Bach, sondern eine andere, anonym bleibende Frau die Verfasserin der *Chronicle* war. Das Buch wurde aufgrund seiner Einfachheit und seines überzeugenden Stils als besonders natürlich und reizvoll empfunden und empfohlen: »Every music lover should have the book.«¹⁰ Die Tatsache, dass die eigentliche Autorin eine zeitgenössische Schriftstellerin war, ist somit 1925 nicht verborgen geblieben. Auch die Musikzeitschrift *The Monthly Musical Record* empfahl die Erzählung allen Bach-Liebhabern, indem sie die Tatsache, dass die Autorin anonym bleiben wollte, als Kunstgriff lobte:

That the authoress of this delightful book wishes to remain anonymous adds, indeed, to the quiet charm with which she has put the story of Bach's home-life into the lips of his beloved Anna, [...] The whole thing is delightfully done, and keeps so near to probabilities that the note about »certain imaginary episodes« seems hardly necessary.¹¹

Das Spiel mit Tatsachen und erdachten Möglichkeiten wurde durchaus als charmant empfunden. Zudem räumte ein Kritiker (oder eine Kritikerin) im *Spectator* ein, historische Fakten seien gelegentlich auch der Wahrheit nicht näher als die Imagination:

The anonymous author has allowed his imagination to play around the known facts of the great musician's life. Doubtless there are tight-laced critics who will disapprove of such tampering with truth; but after all, nothing can lie more thoroughly at times than mere »facts«.¹²

8 Ebd.

9 *Musical News and Herald* 68/1728, 09.05.1925, S. 441.

10 Ebd.

11 *The Monthly Musical Record* 55 (Juni 1925), S. 179.

12 *Spectator* 134/5058, 06.06.1925, S. 939.

Die Verleger des Buches druckten diese Art von Lob in weiteren Werbeanzeigen nach und nannten dabei schon im Juni Meynells Namen als Autorin.¹³ Die britische Öffentlichkeit war über die Identität der Erzählerin also nur zwei Monate nach Erscheinen der *Chronicle* informiert. Als das Buch einige Monate später in den Vereinigten Staaten besprochen wurde, erfolgte dies mit der Nennung Meynells.¹⁴ Auch in der folgenden britischen Taschenbuchausgabe des Verlags Chapman & Hall 1934 stand ihr Name.¹⁵

Als der Band 1930 ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht wurde, ging diese Transparenz verloren. Der Verlag tilgte sogar die klärende Aussage zum fiktionalen Charakter am Ende des Buches.¹⁶ Daher wurde es von vielen Leserinnen und Lesern, Buchhandlungen und Kritik als authentisch empfunden, wenngleich nicht von allen. Die Herausgeber der *Zeitschrift für Musik* kündigten das Erscheinen der Chronik im Oktober 1930 als »ein frauenhaft gefühltes Frauenbuch«¹⁷ einer ungenannten Verfasserin an. Der Rezensent kritisierte sowohl die Fehler als auch den frauenhaften Ton und das »Gerede« des Buches. Besonders beschwerte er sich, dass die Kantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme* als »Ihr Schläfer, erwacht!« eingeführt wurde und benannte damit, ohne dies weiter zu reflektieren, eine unüberlegte Rückübersetzung aus dem Englischen.¹⁸ Zwei Monate später fragte sich dieselbe Zeitschrift, wie die Chronik überhaupt als authentisch angesehen werden kann.

Man blickt hier denn doch in wahre Abgründe von Unkenntnis sowohl im allgemeinen wie im besonderen, wie aber auch von einer Flüchtigkeit und Gedankenlosigkeit, die nicht leicht zu überbieten sind. Setzen wir den als solchen denkbar unmöglichen Fall als möglich an, daß eine einfache Frau aus dem 18. Jahrhundert, wie es Anna Magdalena war, eine dickleibige Biographie ihres Mannes schreibt, eine Biographie von einem Umfang und mit Ausführungen, wie sie einhundert Jahre nach Bachs Tode noch nicht möglich waren, dazu in jenem gemachten Gefühlston geschrieben, wie er literarisch angehauchten Frauen aus dem gutsituierten Bürgerstand der Vorkriegszeit

13 *The Times Literary Supplement*, 18.06.1925, S. 414.

14 *The Book Review Digest* 25 (1925), S. 472.

15 MEYNELL 1934.

16 Laut Hans-Joachim Schulze geschah dies »mit ausdrücklicher Genehmigung von Autorin und Originalverleger«, allerdings belegt Schulze diese Aussage nicht: Schulze in HÜBNER 2004, S. 11.

17 Vermutlich Fritz Stege in *Zeitschrift für Musik* 97 (Oktober 1930), S. 825.

18 Vgl. zur kuriosen Doppelübersetzung auch Bredenbach im vorliegenden Band.

gegeben ist, in schwächlichem Versuch einer sprachlichen Anpassung an den Stil des 18. Jahrhunderts, setzt man all dieses Undenkbare als möglich an, so müßte doch ein nur einigermaßen in Bachs Leben Bewandertes sich fragen: woher kommt denn so urplötzlich eine Chronik aus der Feder von Bachs Frau? Gab's etwas Derartiges überhaupt jemals in der früheren Kunstgeschichte? Wäre eine plötzlich auftauchende Chronik einer Frau nicht ein allergrößtes Wunder, das sich denken läßt? Wie gesagt, ein Abgrund von Kenntnis- und Gedankenlosigkeit, ein Beispiel heutiger Buchbesprechung auch von sog. Fachleuten, wie es trauriger kaum gedacht werden kann. Nicht einmal das Vorwort wird gelesen, so daß sich eine Mystifikation herausstellen kann, die der Verleger mit Schmunzeln quittieren wird.¹⁹

Das neu hinzugefügte Vorwort der Herausgeber war jedoch zweideutig und keinesfalls hilfreich für diejenigen, die nicht bemerkt hatten, dass die Chronik eine Fiktion war: Es spielte mit dem Begriff »die Verfasserin«, als die sowohl Meynell als auch A. M. Bach verstanden werden konnte. Dennoch war der Rezensent Max Fehling in *Die Musik* im November 1930 bereits mit dem Namen der eigentlichen Autorin vertraut und weniger verärgert über die Diktion des Buchs.

Eine Mystifikation, aber eine, für die man der Mystifikantin, einer ungenannten, inzwischen aber bekannt gewordenen Engländerin namens Esther Meynell, dem oder der Übersetzerin und auch dem Verlag nur dankbar sein kann. [...] Nichts in dem Buch ist unbekannt, vielleicht sind einige stille Episoden schärfer belichtet, manche häuslichen Szenen intimer gestaltet, einzelne anekdotische Züge empfindungsvoller angeschaut als in anderen Lebensdarstellungen Bachs.²⁰

Fehling unterstrich die Tatsache, dass die Übersetzung ins Deutsche brillant gemacht wurde und die Illusion eines deutschen Buches hervorrief. Zusätzlich formten ansprechende Illustrationen das Ganze zu einem »Brevier aus fraulichem Gemüt«.²¹

19 Fritz Stege in *Zeitschrift für Musik* 97 (Dezember 1930), S. 1032. Ähnliche Fragen zum Mangel an zuverlässigen Quellen und bestehenden stilistischen Anachronismen wurden von Paul Riesenfeld: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach, in: *Signale für die musikalische Welt* 89 (1931), S. 419 f. diskutiert.

20 Max Fehling: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach, in: *Die Musik* 23/2 (November 1930), S. 133.

21 Ebd.

Wie Fehling in der Kritik vorschlug, wurde das Buch in den 1930er-Jahren zu einem beliebten Geschenk für junge Mädchen. So hatte die deutsche Übersetzung tausende Nachdrucke und wurde in verschiedenen Fassungen herausgegeben – ohne jedoch den Namen des Übersetzers oder der Übersetzerin zu nennen, obwohl er oder sie eine entscheidende Rolle für den Eindruck der Chronik in Deutschland spielte. Das hinzugefügte Vorwort, die detaillierten Überschriften zu jedem Kapitel, zahlreiche Illustrationen sowie ergänzte Wörter und Sätze, die das Image der Bach-Familie als vorbildhaft stärken, sind dem Einfluss der Übersetzerin oder des Übersetzers sowie den Herausgebern zu verdanken. Eine der sprechendsten Stellen für die Betonung des Familienbildes im Buch ist der Moment, in dem A. M. Bach sich zum ersten Mal als J. S. Bachs Verlobte in der Öffentlichkeit zeigt:

[...] his young children stood round us and I felt then that we were a family united. It was for that he cared – his wife, his children, his home.²²

Seine kleinen Kinder standen um uns herum und ich fühlte zum ersten Male, daß wir nun eine Familie waren. »Die Familie«, das war ihm auch der Inbegriff des Lebens – seine Frau, seine Kinder, sein Haus, das war ihm die ganze Welt.²³

Auch wenn Meynell weiterhin zunächst nicht als Urheberin genannt wurde, scheinen die folgenden deutschen Ausgaben zumindest auf dem papiernen Rückumschlag einen Hinweis auf den fiktionalen Charakter gegeben zu haben. Dieser war jedoch so unscheinbar, dass die *Zeitschrift für Hausmusik* ausdrücklich vor der »Dichtung« warnte und die Vermarktung des Buches durch den Verlag als Täuschung verurteilte, die nicht »zur Hebung der Volkskultur« beitrage.²⁴ 1935 mutmaßte Samuel Dickinson Stirk, ein britischer Germanist und damaliger Dozent an der Universität Breslau, eine gezielte »Irreführung« des deutschen Verlagshauses Koehler & Amelang. Er be-

22 MEYNELL 1925, S. 14.

23 MEYNELL 1930, S. 28. YEARSLEY 2019, S. 23 weist darauf hin, dass Meynells Buch den deutschen Rollen- und Familienbildern zuträglich war und diese verstärkte, gibt aber keine konkreten Beispiele.

24 *Die Zeitschrift für Hausmusik* 2 (1933), S. 111, zitiert von einem Buchumschlag: »Die Einfühlung in das Wesen Bachs und seiner Zeit ist so vollendet, daß man die Dichtung für ein echtes Tagebuch zu halten geneigt ist.« Schutzumschläge waren bei den für diesen Aufsatz eingesehenen Exemplaren aus Bibliotheken und Antiquariaten meist nicht mehr vorhanden. Der Umschlag einer Ausgabe von 1952 trägt keinen derartigen Satz, dafür jedoch vorn die Aufschrift »Das Buch der deutschen Familie«.

zog sich auf die Rezensionen in *The Times Literary Supplement* und *The Book Review Digest* von 1925 und kritisierte die Tatsache, dass die deutschen Ausgaben die Übersetzung aus dem Englischen nicht erwähnten und zusätzlich jeden Hinweis auf den fiktiven Hintergrund entfernten, der, so Stirk, im Englischen immer gegeben war. Besonders missbilligte Stirk das hinzugefügte deutsche Vorwort und die allgemein nationalistische Bewerbung als »Das hohe Lied der deutschen Familie« beziehungsweise »der deutschen Ehe«.²⁵

Trotz der öffentlichen Kritik und Stirks fundierter Argumentation hat das irreführende Spiel um Autor- und Herausgeberschaft zu anhaltender Verwirrung im populären und halbwissenschaftlichen Schreiben über J. S. Bach geführt. So zitiert beispielsweise eine 1950 in Göttingen veröffentlichte Magisterarbeit von Ian Finlay Passagen aus Meynells Buch und leitet die Zitate mit Phrasen wie »Anna Magdalena Bach sagte« ein.²⁶ Ein britischer Rezensent von Finlays Arbeit kommentierte dies lapidar: »he should have known better than to quote Esther Meynell's charming ›Little Chronicle of Anna Magdalena Bach‹ as if it were an authentic eighteenth-century source«.²⁷

Selbst im 21. Jahrhundert irritiert die deutsche Version durch Vorwort und Aufmachung: Martina Bick schrieb in ihrem Überblicksartikel zu Meynells Werken im *Lexikon Musik und Gender im Internet (MUGI)* auch das Vorwort der deutschen Ausgabe von 1944 der Autorin zu,²⁸ obwohl es in den englischen Taschenbuchausgaben oder späteren Nachdrucken nie ein solches gab.²⁹ Die deutschen Fassungen erschienen beim Verlag Koehler & Amelang (Leipzig 1930–1936), Hase & Koehler (Leipzig 1939–1944) sowie deren Nachfolgern mit Sitz in Biberach (1955), Herford (1962–1988), Hamburg (1996) und München (2000). Lizenzausgaben von Beck (Hannover 1949–1950), Bertelsmann (Gütersloh 1957–1959), Bechtermünz (Augs-

25 Samuel Dickinson Stirk: »Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach«. Das hohe Lied der deutschen Familie. Von einer Engländerin geschrieben?, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (November 1935), S. 1265 f., hier S. 1265.

26 Ian Finlay: *Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten. Eine musikwissenschaftlich-literarische Betrachtung*, Göttingen 1950, S. 75; auf S. 81 über Picander: »Anna Magdalena Bach sagte von ihm«. Vgl. weitere Beispiele bei Bredenbach im vorliegenden Band.

27 W. S. M. in: *Music & Letters* 31 (Oktober 1950), S. 350.

28 Bick 2018. So schreibt Bick: »Ihre Absicht stellt Meynell in der Einleitung zur ›Chronik‹ explizit vor« und zitiert dann aus dem deutschen Vorwort einer Ausgabe von 1944. Jennifer Hohensteiner übersetzte Bicks Artikel ins Englische, wobei sie auch das zitierte Vorwort ins Englische überführte. Uninformierte Leserinnen und Leser könnten annehmen, auch im englischen Original gäbe es dieses Vorwort. https://mugi.hfmt-hamburg.de/en/artikel/Esther_Meynell.html (04.10.2020).

29 MEYNELL 1934a und Neuauflage von 1949.

burg 2000), Brunnen (Gießen 2002) und Vitalis (Prag 2000, Furth im Wald 2003) bedienten den Markt. Teile der Chronik wurden zudem separat herausgegeben und neu illustriert, zum Beispiel 1933 von der Lehrervereinigung für Kunstpflege in Berlin und gedruckt von Enßlin & Laiblin.³⁰ Ausschnitte des Buches wurden bereits in den 1930er-Jahren im deutschen und englischen Rundfunk gelesen,³¹ insofern ist das Hörbuch aus dem Jahr 2000 keine neue Erfindung.³² Die Chronik wurde auch aus der deutschen Fassung in andere Sprachen übersetzt. Die ersten Veröffentlichungen in Niederländisch, Französisch, Tschechisch, Ungarisch, Dänisch, Spanisch und Portugiesisch übernahmen die Kapitelüberschriften aus der deutschen Version, verwandten aber mehrheitlich andere Abbildungen.³³ Sie alle nennen die Autorin nicht. Die niederländische, spanische und portugiesische Ausgabe übersetzen zudem das Vorwort fast wörtlich, in dem der Pianist Wilhelm Hülsener dankend Erwähnung findet. Zudem entsprechen die niederländische und die spanische Ausgabe in ihrer graphischen Gestaltung insbesondere der Titelei am ehesten der deutschen Vorlage (Abb. 1). Dem gegenüber steht nur eine Ausnahme: Der Verlag Fratelli Treves in Mailand veröffentlichte eine italienische Übersetzung *La piccolo cronaca di Maddalena Bach* nach der englischen Ausgabe von 1934 und nannte auch Meynell als Autorin. Das italienische Vorwort der Herausgeber stellt dabei unmissverständlich klar, in welchem Verhältnis Fiktion und Fakten stehen: »La finzione, immaginata dall'autrice, di un libro memoriale della seconda moglie di Giov. Seb. Bach è condotta sulle orme di quel tanto che si sa della vita del grandissimo musicista e però si svolge su elementi di sicura storicità.«³⁴

30 *Johann Sebastian Bach: des Hergotts großer Organist (... entnommen dem Buche: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach)*, bearbeitet von Walter Kublank, hrsg. von der Lehrervereinigung für Kunstpflege in Berlin, mit Bildern von Hans W. Schmidt, Reutlingen 1933.

31 Z. B. Rundfunkprogramme in *The Times*, 20.06.1933, S. 22 Stuttgart; 27.03.1934, S. 12 UK, *North Regional*; 21.03.1935, S. 25 Köln.

32 Anne Nau liest auf 4 CDs, Hamburg: Universal Music, P 2000.

33 Niederländisch von Rosa Wiessing-De Sterke: *De Kleine Kroniek van Anna Magdalena Bach*, Amersfoort 1931, Französisch von Marguerite und Edmond Buchet: *La Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Paris 1935, Tschechisch von Miloš Jirko: *Malá Kronika*, Prag 1936, Ungarisch von Juliska Wiesner: *Anna Magdalena Bach Krónikája*, Budapest 1936, Dänisch von Helge Kjoergaard: *En Mindebog af Anna Magdalena Bach*, Kopenhagen 1939, Spanisch von Carlos Guerendiáin: *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, Barcelona 1940, Portugiesisch von Maria Osswald: *Pequena crónica de Ana Madalena Bach*, Lissabon 1945.

34 Italienisch von Bice Magliano Pareto: *La piccola cronaca di Maddalena Bach. Romanzo*, Mailand 1938, o. S. »Das von der Autorin imaginierte Erinnerungsbuch der zweiten Ehefrau Johann Sebastian Bachs folgt dem, was über das Leben des großen Musikers bekannt ist, basiert also auf historischen Tatsachen« (Übersetzung CRI).



Abbildung 1: Titelei der deutschen Ausgabe 1930.

Übersetzungen ab 1950, zum Beispiel ins Finnische, nannten Meynell häufiger, die Übersetzungen wurden dennoch oft von der deutschen Fassung aus angefertigt.³⁵ Selbst wenn angegeben wurde, dass Übersetzungen aus dem Englischen erfolgten, wie in der russischen Ausgabe von 2003, deuten Kapitelüberschriften und andere Details darauf hin, dass tatsächlich die deutsche Ausgabe als Inspirationsquelle gedient hatte.³⁶ Gleichzeitig gibt es immer noch Ausgaben wie die bulgarische und die serbokroatische, in denen Meynell nicht erwähnt wird und die eindeutige graphische Anleihen an die deutsche Titelei von 1930 aufweisen (Abb. 1).³⁷ Dass sich mit Ausnahme der genannten italienischen Ausgabe von 1938 alle hier besprochenen

35 Finnisch von Eeva Mikkola: *Anna Magdalena Bachin Pikku Kronikka*, Porvoo 1950.

36 Russisch von S. Grochotov: *Хроника жизни Иоганна Себастьяна Баха, составленная его вдовой Анной Магдаленой Бах* [Chronika žizni Ioganna Sebast'jana Bacha, sostavlenaja ego vdovoj Annoj Magdalenoj Bach], Moskau 2003.

37 Bulgarisch von Michail Matliev: *Малката хроника на Ана Магдалена Бах* [Malkata chronika na Ana Magdalena Bach], Sofia 1990, Serbokroatisch von Zlatica Gruhonjić: *Mala hronika Ane Magdalene Bah*, Banja Luka 1990.

Übersetzungen in der Deutschen Nationalbibliothek oder im Bach-Archiv in Leipzig befinden, weist zusätzlich darauf hin, dass sie einen Bezug zur deutschen Vorlage haben.³⁸

Das Buch wurde bis zur Jahrtausendwende vielfach nachgedruckt und blieb verkaufbar. Trotz dieses langanhaltenden Erfolgs wurden die drängenden Fragen zu Meynells Bestseller bisher nicht bearbeitet, obwohl sich zahlreiche Fragen aufdrängen: Wie kam die englische Autorin dazu, fiktive Erinnerungen zu schreiben? Warum wählte sie A. M. und J. S. Bach als Sujet? War sie ausgebildete Musikerin? Die Fehler in der Rechtschreibung weisen auf eine geringe Vertrautheit mit der deutschen Sprache hin. Oder ist die fehlerhafte Benennung von Instrumenten möglicherweise eine Folge mangelnder musikalischer Ausbildung? Meynells Lebenserinnerungen geben einige Antworten auf diese Fragen: Sie liefern Informationen zu ihrer musikalischen Ausbildung sowie ihrer Motivation zum Schreiben.

FAKTEN: BIOGRAPHISCHE HINTERGRÜNDE UND DIE INTERPRETATION BACHSCHER MUSIK IM ENGLAND DER 1920ER-JAHRE

Meynell veröffentlichte 1940 einen Rückblick auf ihr Leben unter dem Titel *A Woman Talking*. In drei Abschnitten berichtet sie darin über ihr wichtige Personen und Bücher sowie über den Alltag auf dem Land. Während der dritte Teil »Country Things« das häusliche Leben am stärksten reflektiert und hinsichtlich der Selbstaussagen und ihr Leben um 1940 interessant ist, enthalten die ersten beiden Teile »Persons« und »Books« Hinweise auf ihre Kindheit, Ausbildung, Einflüsse und ihren Weg als Schriftstellerin. Einzelne Abschnitte wie derjenige zur Musik im ersten Teil »Persons« sind in sich lose chronologisch geordnet. Insgesamt ist das Buch jedoch wie viele (auto-)biographische Schriften von und über Frauen keine stringente chronologische Darstellung,³⁹ sondern ein Rückblick geordnet nach Themen. Wie in vielen Lebenserinnerungen sind auch bei Meynell Tatsachen sowie die Gedankenkreise der Schreibenden und des Zeitalters miteinander verknüpft.⁴⁰ Wird durch *A*

38 Yearsley 2019, S. 20 nennt andere und weitere Übersetzungen ins Schwedische und Japanische (1936), Russische (1951), Türkische (1958), Bulgarische und Rumänische (1965), Hebräische (1984) und Griechische (1990), geht jedoch nicht auf die unterschiedlichen Übersetzungswege und möglichen Vorlagen ein.

39 Vgl. UNSELD 2010a, S. 83–85.

40 Nach Johann Gustav Droysen siehe DEPKAT 2017, S. 26.

Woman Talking hindurch gelesen, kristallisieren sich sowohl historische Daten als auch Auffassungen heraus.

Meynell fasst im ersten Teil »Persons« Aspekte der englischen Bach-Bewegung zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts zusammen, die mit Hilfe anderer zeitgenössischer Quellen wie Zeitungen und Zeitschriften enggeführt werden können. Details zu Meynells Biographie wie Geburtsort oder Ehe sind darüber hinaus in Bicks *MUGI*-Artikel zu finden.⁴¹ Meynell wurde als Esther Hallam Moorhouse geboren und wuchs in Yorkshire (Leeds) in einer Quäkerfamilie auf. *A Woman Talking* zufolge lernte sie Klavier und Violine, weil ihre Eltern sie musikalisch ausbilden wollten.⁴² Nach ihrem Umzug nach Sussex wurde sie Studentin an der Brighton School of Music und lernte Klavier bei Henry Davey, der ihr Bach nahebrachte:

Yet there I first heard glorious music, encountered one of the major influences of my life – Johann Sebastian Bach. It was to Henry Davey I owe my first introduction to Bach. [...] In those days Bach had not yet become the popular, the adored favourite he is now. He was the musician's musician, and Henry Davey taught Bach to me in the driest possible fashion. He was to be played with meticulous accuracy and entirely without emotion, a fugue treated like mathematical proposition, no pedal »effects« permitted.⁴³

Henry Davey hatte in den 1870er-Jahren am Leipziger Konservatorium studiert, als diese Institution für Studierende aus dem Ausland immer attraktiver wurde und das Erbe von Felix Mendelssohn Bartholdy noch spürbar war.⁴⁴ Daveys Lehrer waren Salomon Jadassohn, der als Schüler von Moritz Hauptmann und Franz Liszt Klavierauszüge von Bachs Passionen und Messen herausgab; Carl Reinecke, der mit Mendelssohn, Robert Schumann und Johannes Brahms vertraut war; Ernst Friedrich Richter, damals Kantor an der Thomaskirche; sowie der Pianist Johannes Weidenbach. In Brighton arbeitete Davey danach als Pianist und Lehrer und verfasste Bücher zur Musikgeschichte. Seine *History of English Music* von 1895 enthält zwar Abschnitte über Beethoven beziehungsweise Händel und England, aber keinen über Bach, der nur en passant gestreift wird.⁴⁵ Sein vorheriges Buch, *The Student's Mu-*

41 Bick 2018. Bicks Aussagen basieren auf einem unveröffentlichten Manuskript von Tom Dufty, Ditchling 2014. Ich danke Martina Bick für diese Auskunft per E-Mail am 06.01.2017.

42 MEYNELL 1940, S. 39.

43 Ebd., S. 40 f.

44 WASSERLOOS 2004, S. 12 und S. 72 f.

45 Henry Davey: *History of English Music*, London 1895.

sical History von 1891, widmete dagegen Bach als Interpreten und Komponisten instrumentaler und geistlicher Musik ein Kapitel, das länger war als dasjenige über Händel. In seinem Ausblick in die Zukunft forderte Davey, ein Musiker dürfe Bachs *Messe in h*, die *Matthäus-Passion* und das *Wohltemperierte Clavier* neben Händels *Messiah*, *Israel* und *Samson*, Mozarts *Requiem*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte* und dergleichen auf keinen Fall ignorieren.⁴⁶ Der von ihm hier gegebene musikalische Kanon schloss an die Kenntnisse der britischen Leserinnen und Leser an: Die genannten Vokalwerke von Bach wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der English Bach Society unter William Sterndale Bennett oder dem London Bach Choir aufgeführt, das *Wohltemperierte Clavier* zirkulierte seit Samuel Wesleys und Charles Frederick Horns englischer Ausgabe 1810.⁴⁷

Mit ihrer grundlegenden musikalischen Ausbildung und dem Interesse an Bach lebte Meynell nach ihrer Heirat und der Geburt zweier Töchter in den 1920er-Jahren in London, wo sie Orgelkonzerte von Marcel Dupré in der Westminster Cathedral sowie von anderen Organisten in der Westminster Abbey, St. Margaret's in Westminster und anderen Stadtkirchen hörte. Eine besondere Verbindung hatte sie zur Kirche und Orgel in St. Anne's, Soho:

My first personal acquaintance with an organ began at St. Anne's, Soho. This was peculiarly appropriate, for the church, if I remember aright, was built in the year of Bach's birth, and was the first church in London to give performances of Bach's Passion Music. The organist at that time was Albert Orton, a Fellow of the Royal College of Organists, and he was giving a series of weekly Bach recitals on Saturday afternoons.⁴⁸

Tatsächlich wurde St. Anne's um 1685 erbaut, seit den 1870er-Jahren wurde dort Bachs *Johannes-Passion* aufgeführt. Meynell erwähnt in den Erinnerungen die Aufführungen der *Passion* und des *Weihnachts-Oratoriums*, die sie in St. Anne's besuchte.⁴⁹ Laut *The Musical Times* wurde der Organist Albert Orton 1922 ernannt.⁵⁰ Meynell nahm bei ihm Unterricht, bis ihr ein Unfall das Orgelspiel unmöglich machte:

46 Henry Davey: *The Student's Musical History*, London 1891, S. 136.

47 Boyd 1999, S. 391; KASSLER 2004.

48 MEYNELL 1940, S. 46.

49 MEYNELL 1940, S. 48.

50 *The Musical Times* 63 (1922), S. 800.

I had lessons with him for three years and had progressed through much of the Little Organ Book – where one comes so close to the heart of Bach – and was adventuring into the glories of the great Passacaglia, whose opening pedal theme is so marvellous to play, when an accident brought my organ days to an end. All that now remains is to listen and remember, and be glad that once I played the organ, and in consequence learned to understand Bach better.⁵¹

Meynell war demnach in Violine, Klavier und Orgel ausgebildet und kannte Bachs Tastenmusik aus eigener Erfahrung. Kaum überraschend ist vor diesem Hintergrund, dass auch in *The Little Chronicle of Magdalena Bach* Orgelkompositionen die eindrucksvollsten und wichtigsten Werke sind:

[T]he music he wrote for it is so woven into all the history of my married life [...] that I cannot in any sufficient manner detach my heart from this matter so as to write of it in any order. Needless to say, some of his Organ music was dearer and more rejoiced in than others – some of the smaller things [...] and many of the chorale preludes from the »Little Organ Book,« which I knew with a special intimacy.⁵²

Es gibt einige Passagen wie diese in *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, die Meynells musikalischen Geschmack und Ausbildung widerzuspiegeln scheinen.

Meynell berichtet auch, Albert Schweitzer gekannt und für ihn umgeblättert zu haben, als er für seine Platteneinspielungen übte.⁵³ Vor allem erinnert sie sich an ein beeindruckendes Konzert in Westminster Abbey. Da Schweitzer 1922 zum ersten Mal in Westminster Abbey auftrat, könnte diese Veranstaltung theoretisch vor ihrem eigenen Orgelunterricht stattgefunden haben. Allerdings gibt Meynell an, sie habe zunächst ein Orgelkonzert von Schweitzer in St. Martin-in-the-Fields gehört und sich dann mit ihm in All Hallows, Eastcheap, getroffen.⁵⁴ Diese Aussage deutet darauf hin, dass sie erst 1935, als die Aufnahmen in All Hallows entstanden, mit Schweitzer zusammentraf. Die genaue Chronologie ist unerheblich, denn es ist gewiss, dass Schweitzers Persönlichkeit und seine Besuche in England ein wichtiger Impuls für die Bach-Bewegung waren. Schweitzers französische Monographie über

51 MEYNELL 1940, S. 47 f.

52 MEYNELL 1925, S. 157.

53 MEYNELL 1940, S. 43.

54 MEYNELL 1940, S. 44.

Bach von 1905 wurde nach der erweiterten deutschen Fassung 1908 von Ernest Newman ins Englische übersetzt und 1911 veröffentlicht.⁵⁵ Elf Jahre später reiste Schweitzer nach Großbritannien, wo er Vorträge in Oxford, Birmingham, Cambridge und London hielt⁵⁶ und Konzerte gab.⁵⁷ Die nächsten Konzerte Schweitzers fanden 1928 mit dem Bach Cantata Club und dem Londoner Bach-Chor statt. Der Bach Cantata Club wurde 1926 von Charles Kennedy Scott gegründet.⁵⁸ Meynell behauptete von sich, enge Verbindungen zu dem Klub gepflegt zu haben:

I like to believe that I was the first member, for Hubert Foss, that energetic spirit of the Music Department of the Oxford University Press, who came often to our house, told me of the projected club, before it had actually come into being, and I said instantly I would join. All the years I lived in London I used to attend those heavenly concerts.⁵⁹

Ferner erinnerte sich Meynell gern an die Atmosphäre in St. Margaret's Westminster und die gelegentlichen Beiträge von Schweitzer oder Henry Ley als Organisten. Der erwähnte Hubert James Foss war eine wichtige Figur für die Popularisierung von Bachs Musik und deren Verständnis, denn er gründete 1924 die Reihe *The Musical Pilgrim* bei Oxford University Press und gab zehn Taschenbücher über Bachs Kompositionen für Musikliebhaber heraus.⁶⁰

Unter Meynells genannten englischen Bach-Interpretationen sind zudem die *Matthäus-Passion* ohne Striche unter Henry Wood in der Queen's Hall, gespielt von Studenten der Royal Academy of Music sowie einige Jahre zuvor die Konzerte von Harold Samuel.⁶¹ Seit 1919 spielte Samuel die Tastenmusik von Bach vor dem Londoner Publikum und gab in sechs Konzerten vom 30. Mai bis 4. Juni 1921 in der Wigmore Hall die Suiten und Partiten sowie 15 Nummern des *Wohltemperierten Claviers*, die frenetisch gefeiert wurden. *The Monthly Musical Record* berichtete über die wachsende Popularität der Bachschen Musik:

55 Vgl. Bredenbach im vorliegenden Band.

56 SCHWEITZER 1933, S. 230, BRABAZON 1976, S. 290 f.

57 An der Orgel der Carrs Lane Church in Birmingham, in der Christ Church Cathedral in Oxford und in Westminster Abbey: *The Times*, 27.02.1922, S. 5; 06.03.1922, S. 10; 08.03.1922 S. 14 mit Repertoire. Laut *The Monthly Musical Record* 52/615 (1922), S. 66 trat Albert Schweitzer auch im Trinity College in Cambridge auf.

58 ELKIN 1944, S. 66.

59 MEYNELL 1940, S. 48 f.

60 PRICTOR 2005, S. 21.

61 MEYNELL 1940, S. 48 und S. 50.

For it should be noted that Mr. Samuel, unlike too many Bach players, was content to let the music speak for itself. He played throughout with obvious enjoyment. [...] It is worth while adding that the recitals were a financial success, and that, as the result of their popularity, Mr. Samuel gave an extra one on June 21, when a *plebiscite* programme was played to a crowded hall. The *plebs* choice included the Chromatic Fantasia and Fugue, the English Suite in G minor, the B flat Partita, five of the ›48,‹ and ›Sleeper's wake!‹ Clearly Bach is a composer with a present as well as a future.⁶²

Samuel führte eine ähnliche Konzertreihe in New York auf, steuerte die Fingersätze für die Ausgabe des *Wohltemperierten Claviers* von Donald Francis Tovey aus dem Jahr 1924 bei⁶³ und nahm die beliebtesten Stücke (*Chromatische Fantasie und Fuge in d*, die *Partita I in B*, Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Clavier*) für H.M.V. zwischen 1923 und 1928 auf.⁶⁴ Samuel hatte bereits um die Jahrhundertwende Bach gespielt, war damals allerdings wenig erfolgreich. Als Schüler von Mathilde Verne, die am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main bei Clara Schumann ausgebildet wurde,⁶⁵ dürfte Samuel durch den deutsch geprägten Klavierunterricht ein breites Wissen über Bach gehabt haben. Allerdings begann Samuel seine Karriere als Solist erst 1919 und avancierte allmählich nach der Konzertreihe 1921 zum Bach-Spezialisten.⁶⁶

Meynell entwickelte sich ihren Erinnerungen zufolge offenbar Anfang der 1920er-Jahre zu einer begeisterten Bach-Liebhaberin und las sowohl Philipp Spittas als auch Albert Schweitzers Monographien über Bach in englischer Übersetzung.⁶⁷ Sie hatte höchstwahrscheinlich keine akademische Ausbildung oder persönliche Verbindungen nach Deutschland.⁶⁸ Während sie ihre Chronik schrieb, profitierte Meynell von den Veröffentlichungen und Forschungen Charles Sanford Terry's, den sie in *A Woman Talking* wegen seiner Übersetzung von Forkels Biographie (1920), der Bände über Bachs Choräle (1915–1921) und Orchester (1932), der Mono-

62 H. G. in *The Monthly Musical Record* 51 (Juli 1921), S. 158 f. Hervorhebung original.

63 Johann Sebastian Bach: *Forty-eight Preludes and Fugues*, hrsg. von Donald Francis Tovey, Fingersätze von Harold Samuel, London 1924.

64 Harold Samuels Diskographie in *Recorded Sound* 1/6 (1961/62), S. 191 f.

65 Zu Mathilde Verne BABBE 2015 und WENZEL 2007.

66 FERGUSON 1961/62.

67 Wie sich dies in *The Little Chronicle of Magdalena Bach* inhaltlich widerspiegelt, zeigt Breidenbach im vorliegenden Band.

68 In *A Woman Talking* berichtet sie nur von Reisen in die Schweiz und nach Nordamerika: MEYNELL 1940, S. 37 f. und S. 109–119.

graphie über Johann Christian Bach (1929) und der Bach-Biographie (1928) als größte Autorität zu Bach nicht nur in England, sondern in der Welt bezeichnet.⁶⁹ Terry hatte die Bach-Choräle ins Englische übersetzt, und Meynell bat ihn um die Erlaubnis, den letzten Choral »Vor deinen Thron tret' ich hiermit« am Ende ihrer Chronik in seiner Übersetzung zu zitieren, was er erlaubte.⁷⁰ Meynell gibt an, nach diesem ersten Kontakt eine langjährige Korrespondenz mit Terry geführt zu haben. Doch während Terry seine auf Forschung basierenden Monographien in den späten 1920er- und frühen 30er-Jahren schrieb, widmete sich Meynell verstärkt dem erzählenden Schreiben und musikalischen Zeitreisen. Ihre Romane *Grave Fairytale*, *Quintet* und *Time's Door* bis 1935 beschäftigen sich immer mit Musik, und in allen spielt J. S. Bach eine besondere Rolle.

FIKTION: MUSIKALISCHE ZEITREISEN

Grave Fairytale wurde 1931 von Chapman & Hall gedruckt und bis 1944 mindestens zweimal neu aufgelegt. Die Fortsetzung, der nächste Roman *Quintet*, erschien 1933 in demselben Verlag und erreichte 1934 eine zweite Auflage. Beide Romane konzentrieren sich nicht auf Bach, aber der Komponist und seine Werke werden an zentralen Stellen erwähnt. *Grave Fairytale* erzählt das Leben und die Freundschaft des Musikers Melchior Burgholt mit dem Schriftsteller Jakob Emmert, der als Sohn eines Schuhmachers in ärmlichen Verhältnissen aufwuchs und dennoch ein erfolgreicher Märchenautor wurde. Die beiden Figuren weisen Ähnlichkeiten mit den Biographien von Hans Christian Andersen (Jakob Emmert) und Ludwig van Beethoven (Melchior Burgholt) auf, die Meynell als Vorbilder dienten, wie sie auf der letzten Seite einräumt: »The two principal characters in this book are easily and intentionally recognisable as historic personages, though dates and other matters have been altered.«⁷¹ Die Geschichte spielt unter anderem in fiktiven Städten Thüringens, allerdings reist Emmert ausdrücklich nach Eisenach, um J. S. Bachs Geburtshaus

69 MEYNELL 1940, S. 52. Siehe Johann Nikolaus Forkel: *Johann Sebastian Bach. His Life, Art, and Work*, translated from the German with notes and appendices by Charles Sanford Terry, London 1920; Charles Sanford Terry: *Bach's Chorals*, drei Bde., Cambridge 1915–1921; Charles Sanford Terry: *Bach. A Biography*, London 1928; Charles Sanford Terry: *John Christian Bach*, London 1929; Charles Sanford Terry: *Bach's Orchestra*, London 1932.

70 MEYNELL 1925, S. 182, and Charles Sanford Terry: *Bach's Chorals. Part III: The Hymns and Hymn Melodies of the Organ Works*, Cambridge 1921, S. 318. Andere Übersetzungen der Choräle sind nicht mit Terrys Edition identisch, so zum Beispiel »Jesu, meine Freude« in MEYNELL 1925, S. 155 f. versus TERRY 1921, S. 224.

71 MEYNELL 1931, S. 393.

zu besuchen.⁷² In anderen Kapiteln erwandert er den Schwarzwald, wo er viel Zeit mit Einheimischen verbringt, um Erzählungen und Ideen für seine Märchen zu sammeln. Da die Geschichte im deutschsprachigen Raum Ende des 18. Jahrhunderts spielt, verwendet die Autorin deutsche Wörter wie »Herr Gott«, »Esel« oder »Apfelkuchen« in Kursiva und ohne Übersetzung im Text. Meynell verwendet auch häufig »Herr« und »Frau« zur Bezeichnung von Personen. Bachs Musik steht in *Grave Fairytale* in den Abschnitten im Mittelpunkt, in denen Melchior Lehrer Gottlieb Eberhardt auftritt, eine Figur, die an Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe erinnert. Unter Bachs Werken werden das *Orgel-Büchlein*, die *Passacaglia in c*, das Präludium zu »Jesu, meine Freude« und das achte Präludium aus dem ersten Buch des *Wohltemperierten Claviers* genannt. Als der alternde Eberhardt die Choralvorspiele studiert, hat er das Gefühl, dass Bach in »Vor deinen Thron tret' ich hiermit« direkt zu ihm spricht und ihn auffordert, zur Orgel zu gehen: Die Überschrift der Seite lautet »Bach calls«. Lehrer und Schüler gehen daher gemeinsam in die Kirche, wo Eberhardt die Vision hat, dass Bach tatsächlich anwesend ist. Eberhardt spielt die Choralvorspiele – »the organ began to speak, and the voice was Bach's«⁷³ – und bricht beim letzten Stück tot über Manual und Pedal zusammen: »But there was a sudden sound which Bach never wrote, a crash of adjacent notes and the deep boom of a pedal continuing«.⁷⁴

Am Ende von *Grave Fairytale* stirbt auch Melchior Burgholt. In der Fortsetzung *Quintet* beginnen die Menschen, die den Musiker bewunderten, Denkmäler zu bauen, Biographien zu schreiben und seine Musik aufzuführen. In der Figur des Egon Konrath scheint Franz Liszt in Aktion zu treten, der sowohl Beethovens als auch Bachs Musik als Interpret verbreitet. Konrath spielt unter anderem das *Italienische Konzert*, Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Clavier* sowie einige Partiten auf dem Clavichord. Auch hier spricht Bach mit engelsgleicher Stimme zu Interpreten und Zuhörenden.⁷⁵ Der Roman *Quintet* ist dem deutsch-amerikanischen Musiker Ernst Perabo gewidmet, der in Leipzig ausgebildet wurde und, wie eine Klammer unter der Widmung nahelegt, womöglich ebenfalls als Vorbild für die Figur Gottfried Eberhardts diente. *Quintet* enthält immer wieder Sätze über die

72 Bachs Geburtshaus hatte zum Ende des 18. Jahrhunderts freilich noch nicht die herausgehobene Bedeutung wie um 1930: In Eisenach, Frauenplan 21, wurde 1907 das erste Bach-Museum an dem Ort eröffnet, von dem man seit dem 19. Jahrhundert glaubte, es sei Bachs Geburtshaus. Der Irrtum wurde 1928 offenbar.

73 MEYNELL 1931, S. 218.

74 Ebd., S. 219.

75 MEYNELL 1933, S. 102.

Bedeutung von Persönlichkeiten, die erst im Verlauf der Zeit als historische Größen erkennbar werden: »True greatness requires the perspective of time before its proportions can be recognized.«⁷⁶ Der Roman zeigt damit, wie durch die Erinnerungshandlungen der Protagonistinnen und Protagonisten Geschichte geschrieben wird, und er partizipiert gleichzeitig an der Erinnerungsarbeit mit Aussagen darüber, dass Bach von überragender Wichtigkeit für Musikerinnen und Musiker sei: »Without Bach there is no musicianship.«⁷⁷ Leider sei es aufgrund der zeitlichen Distanz schwierig, die Person Bachs ganz zu erfassen – ein Unglück, das wohl mit einem Augenzwinkern den Fehlplanungen der Mütter zugeschoben wird: »though we may love him, we can none of us ever know Bach – which you come to think of it, is a very serious misfortune, and ill planned on the part of our mothers!«⁷⁸

Das Thema der Bach-Verehrung und das Problem der zeitlichen Trennung war elementar in *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, die allen Bach-Liebhabern gewidmet war und deren letzter Satz lautet: »The time is long away from him.«⁷⁹ Genau dieser Satz scheint auch das Motiv für Meynells letzten musikalischen Roman *Time's Door* zu sein, der 1935 erschien und erneut Bach Tribut zollte: Sein Protagonist Giovanni Cavatini stellt sich Anfang des 19. Jahrhunderts vor, durch die Zeit zu reisen und die Familie Bach 100 Jahre zuvor zu treffen. Interessanterweise verwendet Meynell in ihrem Roman einige historische Persönlichkeiten als Figuren: Die Namen von Nicolo [sic] Paganini, Christian Theodor Weinlig, Anna Magdalena Bach, Johann Sebastian Bach und Catharina Dorothea Bach sind im Verzeichnis der handelnden Personen kursiv gedruckt, die anderen fiktiven Figuren hingegen nicht.⁸⁰ Insbesondere findet sich unter den fiktiven Figuren der Name Paolo Cavatini, der bereits in *The Little Chronicle of Magdalena Bach* als ein imaginärer italienischer Bach-Schüler auftrat, der im Haus des Kantors starb. *Time's Door* spielt in Rom und Leipzig zwischen 1835 und 1850. Giovanni Cavatini ist ein junger Geiger und Nachkomme von Paolo Cavatinis Bruder, verdankt sein musikalisches Talent seinem Vater Luigi, einem begabten Geiger, und seine Liebe zu Bach seiner Mutter Gerda, die in Leipzig aufwuchs und ihrem Sohn Bachs Musik nahebringt. Giovanni fühlt sich auf seltsame Weise mit Bach verbunden, und als er nach Leipzig zu seinem Großvater reist, wird seine Leidenschaft für Bach noch intensiver: Während des

76 Ebd., S. 13.

77 Ebd., S. 63.

78 Ebd., S. 320.

79 MEYNELL 1925, S. 183. In MEYNELL 1930, S. 296 heißt es in der Übersetzung: »Die Zeitlichkeit allein trennt mich von ihm.«

80 MEYNELL 1935.

Unterrichts beim Thomaskantor Weinlig darf Giovanni in J. S. Bachs ehemaligem Studienraum arbeiten und erlebt kurze Zeitreisesequenzen mit dem Eindruck, im gleichen Raum und in der gleichen Zeit mit Bach zusammen zu sein. Von besonderer Bedeutung für die Geschichte sind die im alten Stil geschriebenen Briefe von Paolo Cavatini, die Giovanni tief beeindruckten. Fasziniert von den Briefen, den Originalschauplätzen des Kantorenhauses und einigen Objekten mit Bach-Bezug wie der goldenen Schnupftabakdose, fühlt sich Giovanni wie ein Teil von Bachs Leben und geht durch die Tür der Zeit:

Bach [...] stood looking at them both, and as he stood there Giovanni looked at him. Clearly he saw the countenance of the musician whom all his conscious life had been supreme in his love: the massive, majestic forehead, the firm jaw, the sweet-tempered and genial mouth, the narrow, retreated eyes. A face that told something of what Bach was, but hid much more.⁸¹

Auffallend sind die Aspekte der Liebe und des Genies, die auch *The Little Chronicle of Magdalena Bach* prägen, sowie die körperliche Erscheinung Bachs. Welches Bach-Bild Meynell selbst für ihre Beschreibung vor Augen hatte, ist nicht bekannt. In der Erstausgabe von *The Little Chronicle of Magdalena Bach* erschien nur eine Abbildung vor der Titelei, nämlich Toby Edward Rosenthals Gemälde *Morning Devotion* von 1870, das Bach als Zentrum der Familie darstellt.⁸²

In seinen Visionen sieht Cavatini auch Catharina Dorothea Bach, deren innere Schönheit ihn trifft: Wenn die Realität der Zeit nicht zwischen ihnen stünde, wäre diese Bach-Tochter sicher seine Frau geworden. In einer Sequenz taucht sie auf, als er Bachs Adagio aus der *Sonata 1 in g* BWV 1001 spielt, und sie verschwindet wieder, als er ein Rondo von Mozart beginnt:

He took his stand by the window that he might watch this changing pageantry of colour – he leaned against the wall, and began to play the Adagio of the Bach Partita in G minor. He had thought the street was empty, but he saw a female figure standing on the opposite side. Her face was partly averted, but her attitude suggested that she was listening – listening to his

81 Ebd., S. 319.

82 YEARSLEY 2019, S. 23 verschweigt, dass auch die englische Originalausgabe 1925 das Gemälde enthielt und diskutiert nur dessen Verwendung auf dem Schutzumschlag der deutschen Ausgaben.

playing. She stood so very still that Giovanni felt gratified by the intentness of her attention, and played the lovely thing with great feeling to his audience of one. His eyes watched her idly at first, then slowly it dawned on his mind, given to the music, that her garb was strange. His mother did not dress like that, or the other women he saw in the streets of Leipzig or of Rome. He looked more intently, and something familiar in the shape, small and slender under the wide skirts and the long black cloak and hood that covered her, struck him. An immense eagerness to see the averted face came over him. He looked at her so intently that she turned her head and looked across and up at him. The street was beginning to grow dusk, the sunset glow was fading, but there was enough light for him to see the pale little face, the wide mouth, the heavy lidded eyes whose shape gave a sadness to the whole countenance. He saw her face for a moment before she turned it away again – it had a ghostly transparency in the dying sunset light. He knew her at once, but instead of excitement he felt a strange peace. He could not feel sure if she had seen him, as it was then almost dark in his little room. All this time – which had been so short, though in retrospect it seemed long – he had been playing the Partita. When he had completed it, without a break and without thinking what he was doing, he slipped into a delicate Rondo of Mozart's. As the first notes took the air, her figure, on which his eyes had been fixed, faded swiftly away. Where she had stood, he saw the wall, which her form in its long cloak had obscured from him, appear again. He stopped playing, he put down his Stradivarius with much less than his usual care. He strode across the room. »Fool, fool!« he cried. »She comes – to her Father's music, and you drive her away with stuff she never knew.«⁸³

Auf diese Weise spielt Meynell mit dem Wissen der Lesenden und verwendet charakteristische Musikstücke für ihre Erzählung.

Natürlich ist nicht zu übersehen, dass *Time's Door* pünktlich zu Bachs 250. Geburtstag im März 1935 veröffentlicht wurde. Am 19. März 1935 wurde das Buch in einer Besprechung in der *Times* als Roman für Musikliebhaber bezeichnet, wobei die Kritik hervorhob, Meynell habe sich sehr gut in die Bach-Zeit eingefühlt.⁸⁴ Es überrascht nicht, dass *Time's Door* bereits im Mai 1935 eine zweite Auflage erhielt.

83 Ebd., S. 310 f.

84 *The Times*, 19.03.1935, S. 10: »we realize Mrs. Meynell's extraordinary penetration of the spirit and style of the master's noble and simple life«.

Der Roman handelt jedoch nicht nur von Bach, sondern zeigt, dass in England Bach auf gleicher Ebene wie Beethoven als gottgleich verhandelt wurde. In einer BBC Sendung von Percy Scholes hieß es 1924 über beide Komponisten, »they are Gods, and if you cannot see the halo round their heads it is because you are too small to see so far«. ⁸⁵ Während in *Time's Door* die Hauptfigur Giovanni am meisten Bach liebte, bewunderte sein neuer bester Freund, der Pianist Amades Govoni, Beethoven. Eine Schlüsselsequenz des Romans macht dies deutlich:

If Amades Govoni taught Giovanni of Beethoven's range and beauty, Giovanni and his grandfather had something to show him of Bach. To their amazement, though he had heard of Bach, he thought of him as an organist who had composed a certain number of church cantatas. When the Professor – who was a delicate expert in this art – played to him on the harpsichord Preludes and Fugues from the »Well-tempered Clavier,« Govoni stood listening in amazed silence. »Great God!« was all he said. When he was introduced to the Chromatic Fantasia and Fugue he fell upon it like a wolf. »But this is mine!« he cried. He laughed as his fingers fled through the flying arpeggios, the swirling eddies of notes, illusive, brilliant. He laughed with joy. »This is different from Beethoven!« »And better!« said Giovanni. They stared at each other, like two dogs considering whether they would fight. Amades jumped up. »What a world!« he cried, swinging Giovanni round by the arm, »What a world! Bach, Beethoven! – Beethoven, Bach! At least you will admit, you obstinate ass, that Bach never wrote anything for the fiddle so entirely glorious as the Concerto in D?« »But you have not heard Bach's Violin Sonatas yet!« »Where are they – where are they?« Amades cried, his eyes shining with the peculiar icy light music, and the excitement of music, brought to them, »Let us try them!« They fell upon the Sonatas, they devoured them. »Well, I give it up,« Amades admitted, »They are both gods!« »You must not forget that Bach died twenty years before Beethoven was born; that in the last half of the eighteenth century music had spread herself into new forms, like the sea at full tide filling a creek. Mozart and Haydn had come and gone – the sonata had been born and the symphony, new orchestral possibilities had developed, unknown in Bach's day.« This was the Professor's little lecture. Govoni looked at him respectfully. »Yes, I understand.« Then he laughed.

85 Zitiert in PRICTOR 2005, S. 31.

»Holy Virgin! what does it matter? Bach and Beethoven – there they stand to eternity!«⁸⁶

Auf diese Weise spielt die Geschichte mit der Zeit, in der Beethoven das größere Vorbild ist und Bach erst wiederentdeckt wird, was mit 1835 bis 1850 geschickt arrangiert ist und historische Bezüge hat. Meynell äußerte in ihren Erinnerungen, dass insbesondere *Time's Door* auf historischen Erkenntnissen und ihrem steten Austausch mit Terry beruhte.⁸⁷

In Meynells musikbezogenen Romanen geht es um die Beziehung zwischen Studenten und Lehrern, um Lehrer, die Bach verehren, und um die Ansicht, dass man Bach und seine Musik nur verstehen kann, wenn man sie liebt. Die Liebe zu Bach ist – wie in der Widmung zu *The Little Chronicle of Magdalena Bach* – das allgemeine Leitmotiv. Daneben stehen Fragen des Geigenbaus und des Sammelns, die Bedeutung von Porträts und Erinnerungsstücken sowie Orte wie Leipzig und Eisenach im Mittelpunkt. Auch die Frage nach Bachs lange unbekanntem Grab taucht mehrfach auf. Zudem wird häufig auf Luther und die Heilige Elisabeth von Thüringen Bezug genommen. Meynell verhandelt dabei unterschwellig konfessionelle Fragen. Die Tatsache, dass sie aus einer Quäkerfamilie stammte und um 1931 zum Katholizismus konvertierte, spiegelt sich in den Romanen mehrfach wider: Einige ihrer Protagonistinnen und Protagonisten leben längere Zeit in Rom, halten sich in Klöstern auf oder reflektieren über den interkonfessionellen Charakter der Musik. In *Grave Fairytale* beispielsweise heißt es über eine Sängerin: »She had been apt before to think that only Catholics could write sacred music – but music had enlarged her boundaries. There is neither Catholic nor Lutheran in that kingdom.«⁸⁸ In *Time's Door* definiert Meynell Bachs Musik als umfassend und daher katholisch:

That magic of Bach, how eternal it was, and how continually renewed in its freshness. No change of time or of place could destroy it – in a palace of the Cæsars, in a hut on a mountain side, it was the same. It carried credentials that were not to be denied: one of the universal voices of the world, for all

86 MEYNELL 1935, S. 191–193.

87 MEYNELL 1940, S. 56.

88 MEYNELL 1931, S. 263. In Dichtling, Sussex, wo Meynell Anfang der 1920er-Jahre und erneut zu Beginn der 30er-Jahre lebte, gab es eine katholische Künstlergemeinde, zu der Eric Gill, Edward Johnston und Hilary D. C. Pepler gehörten. Meynell hatte offenbar enge Verbindungen zu diesen Familien. Vgl. die Widmung von *Time's Door* an David Pepler, der 1934 an Tuberkulose starb. Meynells Tochter Rosemary heiratete Mark Pepler.

times and for all peoples. Catholic. And of what a perfection had Amades' performance been! Giovanni had noticed that as Amades increased in knowledge and power – and he was visibly and daily doing so – his interpretation of Bach advanced in depth and in beauty.⁸⁹

Es liegt nahe, dass Meynell ihre persönlichen Ansichten oder diejenigen der Zeit in Phrasen wie diesen ausdrückte. Passagen aus *The Little Chronicle of Magdalena Bach* und *A Woman Talking* lassen vermuten, dass Meynell nicht deutlich zwischen ihren Auffassungen und denen ihrer Charaktere unterschied, sondern mischte. Laut Magdalena in *The Little Chronicle of Magdalena Bach* führt der einzige Weg zum Verständnis eines Menschen durch Liebe: »I DO not think Sebastian was a very easy person to know – unless you loved him. Had I not loved him from almost the very first I certainly would never have understood him.«⁹⁰ Meynell erkannte immerhin, dass alle Bach-Liebhaber die gleichen Probleme mit der in Noten vorliegenden Musik Bachs hatten, die keine außermusikalischen Informationen gaben. Ein Zitat wie das folgende aus *The Little Chronicle of Magdalena Bach* ist darum vielleicht eher als Darstellung der Interpretation der Musik in Meynells Umkreis der 1920er-Jahre zu lesen und sagt selbstverständlich wenig über die Realität von A. M. Bach aus:

Oftentimes, in our own home, the older children and I would sing portions of this music for our own delectation and joy. And when Sebastian would come in and sit down and listen to us with his head bent and his eyes shut, I used often to wonder what was in his mind – how his music sounded to him who made it? To us it sounded perfect: to him, I imagine, from things he said now and again, there was much he could not get down on to the score. [...] »We are only guessing at the music of Heaven,« he once said. But at least his guessing, so it seems to me, was nearer to that fountain-head of music than any other we have in this world.⁹¹

Meynell verzahnte aktuelle Zeit und Vergangenheit, historische Forschung und ihren eigenen Hintergrund, Fakten und Fiktion. Sie schrieb in einem Stil, den Scott Goddard – in seiner Rezension zur zweiten Ausgabe von *The Little Chronicle of Magdalena Bach* in *Music & Letters* – als »imaginative biography« bezeichnete:

89 MEYNELL 1935, S. 281.

90 MEYNELL 1925, S. 49, Beginn von Kapitel 3.

91 Ebd., S. 156.

The [...] imaginative biographer has to walk warily lest he should mislead the reader on the one hand, or leave great gaps in his narrative on the other. Mrs. Meynell skates lightly over the thinner patches in the ice, and is careful to avoid any deceitful omniscience while keeping her narrative reasonably consecutive and plausible. She is occasionally playful, and renders the German »du« by the Quaker »thee« – often in conjunction with colloquial phrases, Bach being made to say »serves thee right for being so greedy for fugues« – in a way which may irritate those who are always antagonized by any suspicion of »whimsicality.«⁹²

Während Goddard noch freundliche Worte für *The Little Chronicle of Magdalena Bach* und die Mischung aus Fakten und Fiktion fand, kritisierte er offen Meynells Bach-Monographie, die 1934 bei Duckworth veröffentlicht wurde:

Her book reads pleasantly, but it is patent that she has been hard put to it to make the barren facts fill out even so slim a volume and has had to have recourse to the style of the novelist in order to enhance the values of a picture so vague in outline. Hero-worship inevitably colours the picture. »... there is nothing that he wrote, not even the simplest Two-Part Invention, that has not some touch of the inexhaustible about it...« Had Mrs. Meynell heard two movements played some weeks ago in a London concert hall she might have revised that sweeping statement; for these things were the veriest dross, so dull that one almost wished that those earth-shaking labours on the Bach Canon, now being begun on, were finished and these pieces of pinchbeck ascribed elsewhere.⁹³

Einerseits spiegelt Goddards Rezension die Kritik der Zeit und den Grad der Popularisierung Bachs in England wider, andererseits erscheint sein Urteil über Menschen, die über die Person und das Leben Bachs schreiben, zeitlos und könnte immer noch relevant sein: »Their testimony has more froth than substance, shows more affection than judgment.«⁹⁴

92 Scott Goddard in *Music & Letters* 15 (1934), S. 270.

93 Ebd., S. 275 f.

94 Ebd., S. 275. Zu Meynells Bach-Monographie bei Duckworth 1934 siehe Bredenbach im vorliegenden Band.

ANONYME AUTORSCHAFT

Goddard bemerkte in seiner Rezension über *The Little Chronicle of Magdalena Bach* 1934: »This is a reprint, under its author's name, of a book that has already appeared anonymously.«⁹⁵ Die Nennung der Autorin erscheint seit den 1930er-Jahren besonders relevant, da sie in eine längere persönliche Geschichte und gleichzeitig in die verstärkte Sichtbarkeit von Schriftstellerinnen in England eingebettet ist. Obwohl Esther Moorhouse bereits 1909 Gerard Meynell heiratete, veröffentlichte sie bis 1924 Bücher unter dem Mädchennamen E. Hallam Moorhouse, der ihr Geschlecht unklar ließ. Erst nach *The Little Chronicle of Magdalena Bach* begann die Autorin, als Esther Meynell zu publizieren. Außerdem waren die früheren Bücher literarische Biographien über Lady Emma Hamilton (großer Band 1906, Taschenausgabe 1911, beide mit zahlreichen Abbildungen), Admiral Horatio Nelson und Francis Drake – Helden der englischen Geschichte also. Zuletzt erschien noch ein Buch über Hans Christian Andersen 1924 unter dem Pseudonym E. Hallam Moorhouse. Nachdem mit *The Little Chronicle of Magdalena Bach* Meynells Name weiteren Kreisen bekannt wurde, widmete sie sich dem Schreiben von Romanen, die mit Musik verwoben waren. So ist *The Little Chronicle of Magdalena Bach* in gewisser Weise ein Wendepunkt in ihrem Leben als Schriftstellerin – und es war aufgrund der deutschen Übersetzung ein größerer Erfolg als jedes andere ihrer Bücher. Inwiefern sie an dem Gewinn der Übersetzungen partizipierte, wird die weitere Forschung zeigen. Nach 1935 wandte sie sich stärker regionalen Themen zu, insbesondere dem Leben in einem Cottage in Sussex. Eine Konstante blieb der traditionsreiche und auf Erzählungen fokussierte Verlag Chapman & Hall, der die meisten ihrer Bücher von 1909 bis 1947 verlegte. *The Little Chronicle of Magdalena Bach* erschien als einziges ihrer Bücher bei Chatto & Windus, das Bach-Sachbuch 1934 als einziges bei Duckworth.

Als E. Hallam Moorhouse publizierte die Autorin (in Klammern weitere Ausgaben/Auflagen):

- (mit Arnold White) *Nelson and the Twentieth Century*, London: Cassell & Company 1905
- *Nelson's Lady Hamilton*, London: Methuen 1906 (New York: Brentano 1906)
- *Samuel Pepys. Administrator, Observer, Gossip*, London: Chapman & Hall (New York: Dutton 1909; London: Leonard Parsons 1922)

95 Ebd., S. 270.

- (Hrsg.). *Letters of the English Seaman: 1587–1808*, London: Chapman & Hall 1910
- *The Story of Lady Hamilton*, London: T. N. Foulis 1911
- *Drake and the Elizabethan Navy*, London: Westminster Press 1912
- *Nelson in England. A Domestic Chronicle*, London: Chapman & Hall 1913
- *Sea Magic*, London: Chapman & Hall 1916
- *The Story of Hans Andersen*, London: Humphrey Milford 1924

Anonym erschien:

- *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, London: Chatto & Windus 1925 (als Esther Meynell Taschenbuch bei Chapman & Hall ²1934, Nachdruck 1949)

Als Esther Meynell veröffentlichte sie:

- *Grave Fairytale. A Romantic Novel*, London: Chapman & Hall 1931 (³1944 und weitere)
- *Quintet*, London: Chapman & Hall 1933 (²1934)
- *Johann Sebastian Bach (Great Lives)*, London: Duckworth 1934 (1949, 1962)
- *Time's Door*, London: Chapman & Hall 1935
- *Sussex Cottage*, London: Chapman & Hall 1936
- *Building a Cottage*, London: Chapman & Hall 1937
- *Lucy and Amades*, London: Chapman & Hall 1938
- *English Spinster. A Portrait*, London: Chapman & Hall 1939
- *A Woman Talking*, London: Chapman & Hall 1940
- *Country Ways*, London: Chapman & Hall 1942
- *The Story of Ditchling*, Ditchling: Church & Countryside Association 1946
- *Cottage Tale*, London: Chapman & Hall 1946
- *Portrait of William Morris*, London: Chapman & Hall 1947
- *Sussex*, London: Robert Hale 1947
- *The Story of Hans Andersen*, London: Methuen & Co. 1949
- *Tale Told To Terry*, London: Robert Hale 1950
- *Small Talk in Sussex*, London: Robert Hale 1954

Während Meynell in *A Woman Talking* berichtet, dass sie ihren Mädchennamen E. Hallam Moorhouse bewusst benutzte, als sie eine erste Rezension für die *Daily*

Chronicle schrieb,⁹⁶ schweigt sie zur anonymen Publikation ihres ersten Bach-Buches und den Schritten zur Sichtbarkeit als Urheberin. Dem Eindruck einer Emanzipation als Schriftstellerin steht als Paradox das Frauenbild in ihren Büchern mit Musikbezug gegenüber: Alle weiblichen Charaktere sind Männern untergeordnet, sie machen sich klein, knien zu Füßen der Männer, beten ihre Helden an oder suchen letztlich, falls sie sie nicht erreichen können, Zuflucht in der Kirche beziehungsweise im Kloster. In Meynells Romanen gibt es keinen Platz für Frauen in der Musik, wie sie den Pianisten Egon Konrath in *Quintet* sagen lässt: »Still, there is always music – thanks to the good God we have no female Palestrina, no feminine Bach!«⁹⁷ Man könnte argumentieren, dass dies dadurch bedingt sei, dass die Romane im 19. Jahrhundert und früher spielen, Meynell also einen historischen Zustand durch Konrath aussprechen lässt, der sich im 20. Jahrhundert allmählich änderte. Handelt es sich also dann – auch in *The Little Chronicle of Magdalena Bach* – um eine bewusste Überzeichnung des Frauenbildes? Allein die Tatsache, dass hier eine Frau aus dem Leben Bachs erzählt, stellt den wichtigen Schritt dar. Auch in *Grave Fairytale* und *Quintet* ist es eine Frau namens Magdalena, deren Handeln im Haushalt und deren Gefühle wiederholt dargestellt werden und die einen Ruhepol im Leben der Musiker bildet.⁹⁸

Für eine Zeit, in der eine Komponistin wie Ethel Smyth mit Autobiographien an die Öffentlichkeit getreten war⁹⁹ und mehrere Ehrendoktorwürden verliehen bekam, erscheint Meynells Konzeption von Weiblichkeit als auf den Haushalt und das Dienen beschränkt einerseits konservativ. Vielleicht liegt einer der Gründe in ihrer katholischen Einstellung, die auch aus den lateinischen Psalmzitate sprechen, die *Time's Door* (Psalm 88, 21 f.) und *A Woman Talking* (Psalm 25, 8) je als Motto vorangestellt sind. Doch was meint Meynells Verherrlichung des Häuslichen im Jahr 1940, da sie ihre Lebenserinnerungen schreibt und der einleitende Psalmvers heißt »Domine, dilexi decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae«? Gegen Ende ist dazu in *A Woman Talking* passend zu lesen: »I have always been glad that I am a woman instead of a man for several reasons, and one of them is because I think all the things connected

96 MEYNELL 1940, S. 58–61.

97 MEYNELL 1933, S. 20.

98 Andrew Talle, TALLE 2020, S. 322, äußert die Vermutung, die Magdalena bei Meynell sei »unsere Maria Magdalena, die über den Leichnam unseres Heilands weint«. In »die ihr zugeschriebene Misere [legen wir] unsere eigene Hilflosigkeit angesichts der uns von J. S. Bach trennenden unüberbrückbaren Kluft« und darum dürfe ihr Leid »keine Grenzen kennen«. Diese Interpretation erscheint auch für die Magdalenen in Meynells anderen Romanen sehr treffend: In ihnen finden die Leserinnen und Leser sich, ihre Situation und ihre Gefühle reproduziert.

99 UNSELD 2010b.

with a house are so intensely interesting.«¹⁰⁰ Andererseits forderte gerade Virginia Woolf in *A Room of One's Own* 1929, dass der Lebensraum und Alltag von Frauen gleichberechtigtes Sujet der Literatur werden solle, was Meynell damit durchaus umsetzte.

Außer dem Psalmvers stellt Meynell ihren Erinnerungen in *A Woman Talking* keine Widmung oder Rechtfertigung voran.¹⁰¹ Lediglich ein Zitat zu Beginn des ersten Teils aus Sacheverell Sitwells *All Summer in a Day* (1926) verrät eine gewisse Nähe zu diesem Schriftsteller, der ähnliche Themen ähnlich manieristisch bearbeitete wie sie selbst und Musikerbiographien verfasste. Immerhin erinnert sie sich in *A Woman Talking* im ersten Teil »Persons« nach einer Reihe von Männern auch an zwei Frauen, nämlich an die Dichterin und Frauenrechtlerin Alice Meynell, mit der sie durch ihre Heirat verwandt war und die sie bewunderte, sowie an die Schauspielerin Ellen Terry.¹⁰² Obwohl *The Little Chronicle of Magdalena Bach* und Meynells musikbezogene Romane Vorbilder in Virginia Woolfs Schriften der Zeit gefunden haben könnten, die Autobiographisches und Historisches ineinander webten (*Mrs Dalloway* 1925, *To the Lighthouse* 1927, *Orlando* 1928), erwähnt Meynell diese nicht. Ihre Romane der 1930er-Jahre können auch nicht als experimentell klassifiziert werden, sie beziehen sich eher auf Romantisch-Märchenhaftes. Mehr Forschung zu Meynells Lebenskontext, ihren Beiträgen in Periodika, zur Zielgruppe ihrer Publikationen und zur Rezeption ist notwendig, um ihre Selbstaussagen sowie das Frauenbild genauer einzuordnen und ihre Schriften neu zu lesen.

Im Gegensatz dazu ist offensichtlich, dass Meynells Sicht auf Bach von Spitta und Schweitzer beeinflusst ist: Die Verherrlichung des Thomaskantors als Heiliger, Kirchenmusiker und vor allem als Organist ist evident.¹⁰³ Besonders aus Bachs Tastenmusik sprechen Engelsstimmen, die Meynell als universale Stimme interpretiert. Darüber hinaus repräsentiert Bach die Nähe zu Gott: Wenn durch Musik Bach ruft, begleitet dies Menschen in den Tod und in die Ewigkeit. Hervorzuheben ist Meynells katholische Sicht auf den protestantischen Heiligen Bach, von dem der lutherische Erzbischof Nathan Söderblom 1919 sagte, er würde das fünfte Evangelium verkünden.¹⁰⁴ Schließlich schildert Meynell die Mythenbildung durch die Erinnerungskultur im 19. Jahrhundert, aber gleichzeitig nimmt sie auf diese Weise aktiv an der Verbrei-

100 MEYNELL 1940, S. 205.

101 Wie es etwa noch bei Marie Lipsius alias La Mara 1917 der Fall war: SUHRCKE 2020, S. 162–178. UNSELD 2010b, S. 114 weist darauf hin, dass sich das weibliche autobiographische Schreiben in England in den 1920er- und 30er-Jahren grundlegend veränderte.

102 MEYNELL 1940, S. 91–96.

103 Siehe FUHRMANN 2014, insbesondere S. 20.

104 Ebd., S. 25.

tung populärer Bilder und Mythen über Musiker wie Bach teil. Am Ende von *Time's Door*, als Giovanni an einem heißen Sommertag in einem dunklen Raum Zeuge von Bachs Tod wird, liest man bei Meynell: »Bach's journey from Time to Eternity was nearly completed – the stream of his life was entering that lake unfathomably deep, unfathomably serene.«¹⁰⁵ Die Untiefen und Missverständnisse des ewigen Ruhmes, die von den Massenmedien hervorgerufen werden – und *The Little Chronicle of Magdalena Bach* mit ihren Übersetzungen, Rundfunklesungen und Hörbüchern ist massenmedial verbreitet worden –, sind sicherlich noch nicht vollständig erforscht.

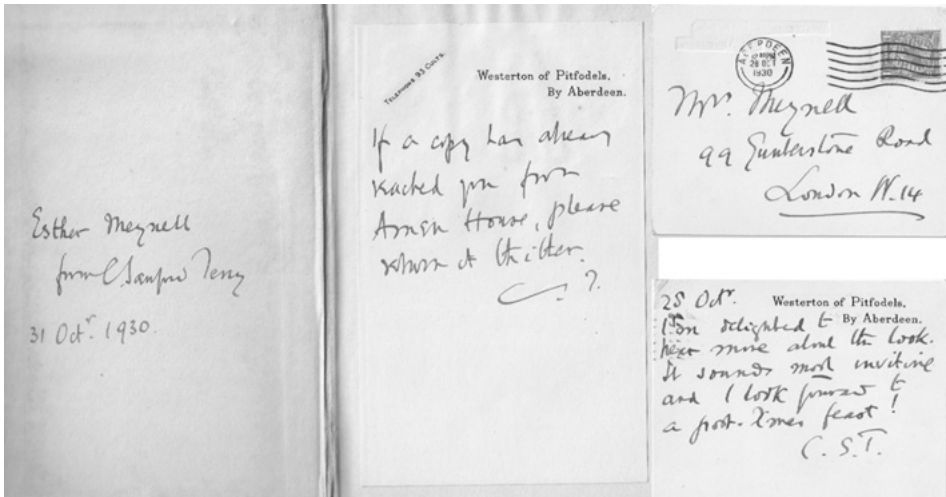


Abbildung 2: Widmung und Postkarte von Charles Sanford Terry an Esther Meynell Oktober 1930, im Besitz von Ruth Tatlow.

Meynells autobiographische Rückschau in *A Woman Talking* liefert eine mögliche Perspektive auf die wachsende Popularität Bachs in England. Künftige Recherchen nach Korrespondenz, Verlagsunterlagen oder anderen Quellen könnten zeigen, wie eng Meynells Kontakte mit den von ihr genannten Personen der englischen Bach-Bewegung wirklich waren und ob sie sich überall in der ersten Reihe engagierte. Ein Teil von Meynells Besitz findet sich heute verstreut vielleicht auch bei Bach-Forscherinnen und -Forschern. Das Bewusstsein für ihre Verbindungen ermöglicht Funde wie in Abbildung 2: Terrys Buch *Bach. The Historical Approach* (London 1930) im Besitz von Ruth Tatlow enthält eine Widmung an Meynell, datiert 31. Oktober 1930, sowie eine Postkarte vom 28. Oktober 1930, adressiert an Esther Meynell, 99

105 MEYNELL 1935, S. 368.

Gunterstone Road, London mit Terrys Handschrift: »I am delighted to hear more about the book.« Gemeint ist vermutlich Meynells *Grave Fairytale*, das 1931 erschien.

LITERATUR

- BABBE 2015:** Annkatrin Babbe: Verne (eigentlich Wurm), Mathilde, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Freia Hoffmann, 2015, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/verne-mathilde> (13.03.2018).
- BICK 2018:** Martina Bick: Esther Meynell, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. Version vom 04.12.2018. URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/de/artikel/Esther_Meynell.html (04.10.2020).
- BOYD 1999:** Malcolm Boyd (Hrsg.): *The Oxford Composer Companion on J. S. Bach*, Oxford 1999.
- BRABAZON 1976:** James Brabazon: *Albert Schweitzer. A Biography*, London 1976.
- DEPKAT 2017:** Volker Depkat: Autobiographie als geschichtswissenschaftliches Problem, in: *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, hrsg. von Volker Depkat und Wolfram Pyta, Berlin 2017, S. 23–40.
- ELKIN 1944:** Robert Elkin: *Queen's hall, 1893–1941*, London 1944.
- FERGUSON 1961/62:** Howard Ferguson: Harold Samuel, in: *Recorded Sound 1/6* (1961/62), S. 186–190.
- FUHRMANN 2014:** Wolfgang Fuhrmann: Die Heiligensprechung Johann Sebastian Bachs, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2014), S. 12–33.
- HEINEMANN 2000:** Michael Heinemann: Worte der Mahnung. Bach als Thema deutschsprachiger Literatur (I), in: *Bach und die Nachwelt. Bd. 3 1900–1950*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 2000, S. 427–469.
- HÜBNER 2004:** *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, zusammengestellt und erläutert von Maria Hübner, mit einem biographischen Essay von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 2004.
- KASSLER 2004:** Michael Kassler: *The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830*, Aldershot 2004.
- MEYNELL 1925:** [Esther Meynell:] *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, London 1925.

- MEYNELL 1930:** [Esther Meynell:] *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, Leipzig 1930.
- MEYNELL 1931:** Meynell, Esther: *Grave Fairytale*, London [1931].
- MEYNELL 1933:** Esther Meynell: *Quintet*, London 1933 (²1934).
- MEYNELL 1934:** Esther Meynell: *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, London 1934.
- MEYNELL 1935:** Esther Meynell: *Time's Door*, London 1935.
- MEYNELL 1940:** Esther Meynell: *A Woman Talking*, London 1940.
- PRICTOR 2005:** Megan Prictor: »Bach and Beethoven ... are Gods«. The role of the German composer in English music appreciation, 1919–1939, in *Music as a Bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950*, hrsg. von Christa Brüstle und Guido Held, Hildesheim 2005, S. 17–31.
- SCHWEITZER 1933:** Albert Schweitzer: *My Life & Thought. An Autobiography*, übersetzt von Charles Thomas Campion, London 1933.
- SUHRCKE 2020:** Lisbeth Suhrcke: *Marie Lipsius alias La Mara (1837–1927). Biographisches Schreiben als Teil der Musikforschung und Musikvermittlung* (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 5), Köln 2020.
- TALLE 2020:** Andrew Talle: Wer war Anna Magdalena Bach?, in: *Bach-Jahrbuch* 106 (2020), S. 293–322.
- UNSELD 2010A:** Melanie Unsel: (Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (Kompendien Musik 5), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010, S. 81–93.
- UNSELD 2010B:** Melanie Unsel: Identität durch Schreiben. Ethel Smyth und ihre autobiographischen Texte, in: *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 2), hrsg. von Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn und Melanie Unsel, München 2010, S. 108–120.
- WASSERLOOS 2004:** Yvonne Wasserloos: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim 2004.
- WENZEL 2007:** Silke Wenzel: Mathilde Verne, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. Version vom 27.06.2007, https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=vern1865.html (13.03.2018).

YEARSLEY 2019: David Yearsley: *Sex, Death & Minuets. Anna Magdalena Bach and Her Musical Notebooks*, Chicago 2019.

QUELLTEXTE, PARATEXTE
UND GESCHLECHTERSTEREOTYPEN.
ERZÄHLSTRATEGIEN IN *DIE KLEINE CHRONIK
DER ANNA MAGDALENA BACH*

ANNA MAGDALENA BREDENBACH

Schon als junges Mädchen war mir Anna Magdalena Bach ein Begriff. [...] Auch ihre »Kleine Chronik«, die sie als alte Frau schrieb, und die so rührend Zeugnis ablegt von ihrer großen Liebe zu Johann Sebastian Bach, beeindruckte mich tief.¹

Gleich zu Beginn des 1990 erschienenen »biographischen Romans« *Willst du dein Herz mir schenken? Das Leben der Anna Magdalena Bach* beruft sich die Autorin Marianne Wintersteiner auf *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, die sie als authentische Quelle aufzufassen scheint. Auch im Folgenden zitiert sie immer wieder lange Passagen daraus als Aussagen Anna Magdalena Bachs. Dieses Missverständnis ist durchaus kein Einzelfall: In der 2005 erschienenen *Kleinen Chronik großer Frauen* bezieht sich die Autorin Elisabeth Stiefel regelmäßig darauf, was A. M. Bach »in ihrer Chronik erzählt«.² Das von Dorothee Kreusch-Jakob geschriebene Hörspiel zu Johann Sebastian Bach aus der Reihe *Wir entdecken Komponisten* der Deutschen Grammophon (1990) bedient sich einer längeren Passage aus der *Kleinen Chronik*, die als Auszug aus »Anna Magdalenas Tagebuch« angekündigt wird;³ die *Nordwest-Zeitung* berichtet 2006 von einem Abend, in dessen Mittelpunkt A. M. Bach steht, die »ihre Erinnerungen liebevoll in der *Kleinen Chronik* zusammengetragen hat«;⁴ und auch diverse Kundenrezensionen im Internet zeigen, dass das Buch durchaus für authentisch gehalten wird.⁵ Tatsächlich stellt die fiktive

1 WINTERSTEINER 1990, S. 5.

2 STIEFEL 2005, z. B. S. 9, 10, 12, 13 etc., zum Teil mit anderen Verben (»berichtet«, »schildert«, »schrieb«).

3 Vgl. Musizieren am Abend, auf: Dorothee Kreusch-Jakob: *Wir entdecken Komponisten: Johann Sebastian Bach. Von Tastenrittern und Klavierhusaren. Oder: Wer hat Angst vor der Fuge? Ein musikalisches Hörspiel*, Deutsche Grammophon B000026A7V, 1990, CD.

4 VAREL/LR: Chronik der Anna Magdalena Bach, *NWZ online*, https://www.nwzonline.de/friesland/kultur/chronik-der-anna-magdalena-bach_a_6,1,2421682914.html (23.03.2021).

5 »Golda Falk« schreibt beispielsweise in einer Rezension auf [amazon.de](https://www.amazon.de) im August 2014: »Sehr liebevoll erzählt Anna Magdalena aus dem gemeinsamen Alltag«, vgl. <https://www.amazon.de>.

Autobiographie aus der Feder Esther Meynells,⁶ deren Name in der ersten Ausgabe und bis heute in vielen Ausgaben nicht genannt wird,⁷ ein Kuriosum im Hinblick auf die Differenz zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen dar: Der Text basiert zu weiten Teilen auf belegbaren Fakten der Bach-Biographik, enthält diverse Auszüge aus bekannten Bach-Quellen, dazu korrekte Beschreibungen von (Noten-) Texten, Orten oder Instrumenten. Offenbar verfügt die Autorin über eine profunde Quellenkenntnis und kann stellenweise beeindruckend präzise aus dem Leben J. S. Bachs berichten. Daneben stehen jedoch diverse fiktive Passagen, veränderte und dadurch in ihrer Bedeutung verzerrte Zitate sowie stark subjektive und aus heutiger Sicht zum Teil höchst eigenwillige Interpretationen von Bachs Leben und Werk. Neben der offensichtlichen Frage nach der Faktizität der geschilderten Begebenheiten ist in diesem Kontext vor allem ein Blick auf die zahlreichen wörtlichen Zitate aufschlussreich. Die Suche nach den Quellen, auf die sich die Autorin stützt, erweist sich als Spur zum Stand der Bach-Forschung im England der 1920er-Jahre: Welche Quellen, welche Sekundärliteratur konnte Meynell überhaupt kennen? Ein Vergleich mit der deutschsprachigen Fassung offenbart zudem einen kurios anmutenden, doppelten Übersetzungsprozess: Zitate Bachs, im Original in deutscher Sprache, sind in englischer Übersetzung in Meynells *Little Chronicle of Magdalena Bach* eingeflossen, bevor sie für *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach* wieder ins Deutsche zurückübersetzt wurden.

Der Blick auf die Struktur des Textes zeigt, dass der Eindruck von Authentizität durch diverse textuelle und paratextuelle Elemente begünstigt (wenn nicht gar bezweckt) wird, während die Funktion der fiktiven Passagen insbesondere darin besteht, ein heroisierendes beziehungsweise glorifizierendes Bild von J. S. Bach und seiner Musik zu konstruieren, das wiederum mit einem spezifischen Bild von Frau und Familie einhergeht.

de/kleine-Chronik-Magdalena-Bach-Sonderausgabe/dp/3930656574/ref=sr_1_2?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&keywords=esther+meynell+kleine+chronik+anna+magdalena+bach&qid=1561382340&s=gateway&sr=8-2 (23.03.2021).

6 [Esther Meynell:] *Little Chronicle of Magdalena Bach*, London 1925, deutsch *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, Leipzig 1930. Zitate aus diesen beiden Ausgaben sind der besseren Lesbarkeit wegen im Fließtext durch Seitenzahlen in Klammern angegeben. Da es in dieser Studie u. a. um Übersetzungsprozesse zwischen dem deutsch- und englischsprachigen Raum geht, werden Ausschnitte aus Meynells Buch jeweils in beiden Sprachen zitiert.

7 Vgl. den Beitrag von Christina Richter-Ibáñez in diesem Band.

AUTHENTIZITÄTSVERSPRECHEN

Eine Biographie unterscheidet sich von einem Roman unter anderem durch den Anspruch, auf eine extratextuelle (vergangene) Realität zu referieren: Sie schildert Begebenheiten, die sich tatsächlich zugetragen haben; was sie erzählt, ist nicht fiktional, sondern faktual.⁸ Diese »Wahrheitsintention« (Paul Ricœur)⁹ wird zu großen Teilen nicht durch den Text selbst, sondern durch dessen Paratexte kommuniziert.¹⁰ Rahmungen wie Titel, Autor, Verlag, Klappentext, Aufmachung des Buches etc. veranlassen den Leser dazu, einen Text entweder als faktual oder als fiktional zu rezipieren. Der Leser einer (Auto-)Biographie erwartet, »daß der Autor ihm eine ›wahre‹ Erzählung vorlegt und keine Fiktion«.¹¹ So entsteht eine Art Abkommen, ein »stillschweigender Pakt bei der Lektüre« zwischen Leser und Autor.¹² Dass Meynells Name in den meisten Ausgaben der *Kleinen Chronik* nicht genannt wird, wodurch der Name A. M. Bachs im Titel wie eine Autornennung wirkt, erzeugt somit auf Ebene der Paratexte eine falsche Rezeptionshaltung – dem Leser wird ein falscher »autobiographischer Pakt« (Philip Lejeune)¹³ vorgegaukelt. Verstärkt wird dies in den deutschen Ausgaben durch das hinzugefügte Vorwort (ebenfalls ein Paratext), das doppeldeutig von »der Verfasserin« (5) spricht und dem Text zudem »Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit« bescheinigt (6).

Auch innerhalb des Textes wird die Erzählerin nicht müde, dem Leser die Authentizität dessen, was sie erzählt, zu versichern. Sie beteuert die Qualität ihres Erinnerungsvermögens: »There is not much I have forgotten« (72) / »Ich habe nicht viel von allem, was Sebastian anging, vergessen« (116 f.) und ihre Bemühungen, alles so genau wie möglich zu erzählen: »I hope I have got it correctly« (22) / »hoffentlich habe ich seine Worte korrekt wiedergegeben« (39). Sie erzählt, woher sie (angeblich) ihr Wissen nimmt: »Sebastian has often told me« (21) / »Sebastian hat mir oft erzählt« (36) oder »I should say I had not this story from Sebastian himself, but from another who was there.« (43) / »Ich muss hier bekennen, dass ich diese Geschichte

8 Vgl. GENETTE 1990, GENETTE 1992.

9 RICŒUR 2002, S. 42 f.

10 Unter Paratexten versteht Gérard Genette Textsorten oder Textelemente, die einen Basis- oder Haupttext begleiten und seine Rezeption steuern. Diese können mit dem Basistext materiell verbunden sein (z. B. Titel, Verfasserangabe, Vorworte etc. = Peritexte), oder werkextern und separat vom Basistext zirkulieren (z. B. Rezensionen, Werbetexte etc. = Epitexte). Vgl. GENETTE 1989.

11 Vgl. LIPPERT 2011, S. 95.

12 Vgl. RICŒUR 2002, S. 7.

13 LEJEUNE 1994.

nicht von Sebastian selber gehört habe, sondern von jemand anderem, der zugegen war.« (76). Häufig zitiert sie außerdem wörtlich aus bekannten Quellen (s. u.), und bemüht sich auch hier immer, eine plausible Begründung dafür zu geben, wie sie an diese Zitate gelangt ist: »the contract which I here copy out, as it was an important document in Sebastian's life« (72) / »ein langer Kontrakt [...], aus dem ich einige Stellen ausgeschrieben habe, da er eins der wichtigsten Dokumente im Leben Sebastians bedeutet« (118).

So wird das Bild einer Erzählerin konstruiert, die sich noch gut erinnern kann, was sie mit Sebastian erlebt hat, was man ihr über ihren Mann beziehungsweise was er ihr selbst erzählt hat; die auf diverse Schriftstücke, Notendrucke etc. ihres Mannes zurückgreifen kann und die außerdem darauf bedacht ist, all dies »korrekt wiederzugeben« – alles in allem eine überaus glaubwürdige Zeugin.

RAHMENHANDLUNG

Warum die fiktive A. M. Bach ihre Erinnerungen überhaupt aufschreibt, wird in einer Rahmenhandlung erzählt: Caspar Burgholt, angeblich ein ehemaliger »Lieblingsschüler« Bachs, besucht die verarmte Witwe und fordert sie auf, eine »kleine Chronik über den großen Mann« (10) zu schreiben:

People neglect his memory now, but not always will he be forgotten, he is too great for oblivion, and some day posterity will thank you for what you shall write. (3) / Die Menschen vernachlässigen heute sein Andenken, aber er wird nicht auf immer vergessen sein. Die Menschheit wird ihn sich nicht für lange verschweigen können und eines Tages wird sie Euch für alles danken, was Ihr von ihm ihr überliefert habt (10)

Burgholts Anliegen – und damit das Anliegen der gesamten Erzählung – besteht also darin, das Wissen über den »großen Bach« für die Nachwelt zu sichern. Durch die Prognose, Bach werde nicht für immer in Vergessenheit bleiben, spielt Meynell geschickt mit dem Wissensvorsprung der Autorin des 20. Jahrhunderts vor der Erzählerin des 18. Jahrhunderts, die in diesem Fall eben nicht identisch sind.¹⁴

14 Die Frage nach der Identität von Autor, Erzähler und Figur ist ein Kriterium für die Unterscheidung von fiktionaler Literatur, Historiographie, und (Auto-)Biographie (vgl. GENETTE 1972, S. 67–278; s. u.).

Durch die Rahmenhandlung wird klargestellt, dass die im Folgenden stattfindende Heroisierung Bachs der Authentizität der Erzählung nicht im Wege steht: Meynells Magdalena schreibt als liebende Ehefrau und mit dem erklärten Ziel, das Andenken eines großen Komponisten zu wahren – also explizit nicht als »objektive« Historikerin. Dies trägt ebenfalls zur Aufrechterhaltung des autobiographischen Pakts bei. Die Rahmenhandlung, mit der der Text beginnt, kann als ein weiteres Vorwort (die Schilderung der Entstehungsgeschichte der darauffolgenden Erzählung) und damit auch als ein (fiktiver) Paratext verstanden werden.

AUFBAU / GLIEDERUNG

Die *Kleine Chronik* gliedert sich in sieben große Kapitel, die in der deutschen Fassung jeweils mit Überschriften wie der folgenden versehen wurden, welche die wichtigsten Inhalte zusammenfassen:

Wie der Kapellmeister Johann Sebastian Bach aus dem Rauschen der Orgel gleich Sankt Georg hervortrat und die einsame Lauscherin schauernd aus der Kirche floh, und wie die junge Magdalena des gewaltigen Bach Frau wurde und ihn ganz verstand, weil sie ihn vollkommen liebte

Im ersten Kapitel wird die Rahmenhandlung erzählt; anschließend schildert die Erzählerin ihre erste Begegnung mit Sebastian (die sich so nicht zugetragen haben kann, s. u.), den Heiratsantrag und ihre Hochzeit. Im zweiten Kapitel beschreibt sie im Rückblick Sebastians Leben, bevor sie sich kennenlernten:

But before I write of the wonderful and happy years that I was the wife of Johann Sebastian Bach, I wish to set down as well as I can the things I heard from him of his childhood and youth – all the time before I knew him (19) / Doch bevor ich die wundervollen und glücklichen Jahre beschreibe, die mir der Himmel als Frau Sebastians schenkte, möchte ich, so gut ich es vermag, von den Dingen sprechen, die ich von ihm und anderen von seiner Kindheit und seiner Jugend und den Jahren, die er ohne mich lebte, vernommen habe. (32)

Auch hier wird deutlich, dass die Magdalena der *Kleinen Chronik* nicht ihr eigenes Leben beschreiben möchte, sondern dass der Fokus ihrer Erzählung auf Sebastian liegt:

For if this chronicle is to have any value for those who come after I must tell all that I can of his life from his birth to his death. (19) / Denn wenn diese Chronik einigen Wert für die Nachwelt haben soll, muss ich doch alles aus seinem Leben, was ich nur immer weiß, von der Geburt bis zum Tode erzählen. (32)

Kapitel drei widmet sich der Zeit in Köthen, ab Kapitel vier leben die Bachs in Leipzig. Kapitel sechs nimmt eine Sonderstellung ein, denn hier geht es vor allem um die Wirkung Bachscher Musik, bevor in Kapitel sieben nach Bachs Tod noch einmal die Rahmenhandlung aufgegriffen wird:

The task which Caspar Burgholt in the first place set before me of telling, as clearly as I might remember, the history of his life and works [...] – is now finished. (182) / Die Arbeit, die mir Caspar Burgholt auferlegte, als er mir riet, so gut ich mich immer entsinne, die Geschichte seines Lebens und seiner Werke zu schreiben [...] – nun ist sie beendet (296).

Inhaltlich liegt – neben der Bewunderung für seine Musik – ein starker Schwerpunkt der Erzählung auf Bachs Qualitäten als Lehrer und der Bewunderung durch seine Schüler sowie auf Bachs Rolle als Familienvater.

INHALT: BELEGBARE FAKTEN

Auf inhaltlicher Ebene gibt die *Kleine Chronik* an vielen Stellen durchaus Anlass, sie für echt zu halten, denn was hier erzählt wird, zeugt über weite Strecken von einer detaillierten Kenntnis der Bachschen Biographie beziehungsweise der entsprechenden Quellen. Die biographischen Daten, Orte, Tätigkeiten, Namen von Fürsten, Schülern, Kindern etc. sind bis auf wenige Ausnahmen, von denen später noch die Rede sein wird, korrekt.

Dazu kommt eine Art »Best of« der bekannten Bach-Anekdoten, die allesamt getreu ihrer Quellen erzählt werden: Das Abschreiben verbotener Werke bei Mondschein in Ohrdruf entspricht der Schilderung im *Nekrolog*, inklusive der Überlegungen, ob die spätere Augenkrankheit hier – und damit im Streben nach musikalischer Bildung – ihren Anfang genommen habe.¹⁵ Die Begegnung mit Johann

15 Vgl. MEYNELL 1930, S. 41; MEYNELL 1925, S. 23 f.; Carl Philipp Emanuel Bach / Johann Friedrich Agricola: Nekrolog auf Johann Sebastian Bach und Trauerkantate, in: *Musicalische*

Adam Reinken in Hamburg wird in enger Anlehnung an Johann Nikolaus Forkels Darstellung geschildert.¹⁶ Die Geschichte von den mit Dukaten gefüllten Heringsköpfen entspricht der Schilderung Philipp Spittas, der sie wiederum aus Friedrich Wilhelm Marpurgs *Legende einiger Musikheiligen* entlehnt hat.¹⁷ Eine Begebenheit, in der Johann Philipp Kirnberger einen Besucher als »Hund« beschimpft, weil dieser sich despektierlich angesichts eines Bach-Porträts geäußert hatte, entspricht zwar nicht wörtlich, jedoch in enger Anlehnung der Schilderung Carl Friedrich Zelters im Brief an Johann Wolfgang von Goethe, die unter anderem in Albert Schweitzers Bach-Biographie eingeflossen ist.¹⁸ Eine andere Anekdote über eine Erwidernung Bachs seinem dankbaren Schüler Kirnberger gegenüber, entstammt der *Neuen Zeitschrift für Musik* und wird in Karl Hermann Bitters Bach-Biographie (auch in der gekürzten englischen Übertragung) erzählt.¹⁹ Die Geschichte des nicht zustande gekommenen Wettstreits mit Marchand wiederum entspricht der Darstellung bei Forkel.²⁰

Über jene Anekdoten hinaus sind auch bestimmte Details des täglichen Lebens, die in der *Kleinen Chronik* geschildert werden, durchaus durch Quellen belegbar. So betont Meynells Magdalena beispielsweise die Gastfreundschaft, die im Hause Bach geherrscht habe, und die Vielzahl von Schülern, die diese genossen hätten.²¹ Dies bestätigt ein Bericht Carl Philipp Emanuel Bachs von 1775: Die Wohnung, in der nicht nur die Privatschüler, sondern zahlreiche durchreisende Musiker ein- und ausgingen, habe »einem Taubenhaus u. dessen Lebhaftigkeit vollkommen« geglichen.²² Anderes, was die fiktive Magdalena erzählt, scheint sogar aus der Gestalt der Primär-

Bibliothek [...] des vierten Bandes erster Theil, hrsg. von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig 1754, S. 158–176.

16 Vgl. MEYNELL 1930, S. 17; MEYNELL 1925, S. 7; FORKEL 1802.

17 MEYNELL 1930, S. 46; MEYNELL 1925, S. 26; Simon Metaphrastes [Friedrich Wilhelm Marpurg]: *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag in den musicalischen Musikalmanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit*, Köln 1786, S. 74–76; SPITTA 1880.

18 MEYNELL 1930, S. 178 f.; MEYNELL 1925, S. 106; *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer, Bd. 5, Berlin 1833, S. 163 f.; Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, Wiesbaden 1909, S. 140.

19 Vgl. MEYNELL 1930, S. 176; MEYNELL 1925, S. 105; Mitgeth v. H. I.: Sebastian Bach, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9 (1838), S. 109; Karl Hermann Bitter: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Berlin 1865, S. 313; Karl Hermann Bitter: *The Life of J. Sebastian Bach*, an abridged translation from the German of C. H. Bitter by Janet E. Kay-Shuttleworth, with preface by Sir Julius Benedict, London 1873, S. 49 f.

20 Vgl. MEYNELL 1930, S. 75 f.; MEYNELL 1925, S. 43; FORKEL 1802, S. 7.

21 Vgl. MEYNELL 1930, S. 222.; MEYNELL 1925, S. 132.

22 Carl Philipp Emanuel Bach: Biographische Mitteilung über Johann Sebastian Bach, Hamburg, 13.01.1775, in: Dok. III, Nr. 803, S. 290.

quellen selbst abgeleitet worden zu sein. So zum Beispiel im Falle des *Clavier-Büchleins für Anna Magdalena Bach* von 1725, dessen Publikation 1904 eine zentrale Rolle für die Rezeption A. M. Bachs gespielt hat.²³ Meynells Erzählerin berichtet, wie Sebastian ihr »ein Lied über seine Pflöfe« in ihr Notenbüchlein geschrieben habe, welches sie eines Tages nach g-Moll transponiert habe, um es selbst singen zu können.²⁴ Und tatsächlich steht das Lied im *Clavier-Büchlein* auf zwei nebeneinanderliegenden Seiten; auf der rechten von der Hand A. M. Bachs nach g-Moll transponiert, auf der linken allerdings nicht von der Hand J. S. Bachs, sondern vermutlich eines seiner Söhne.²⁵

An anderer Stelle in der *Kleinen Chronik* schildert die Erzählerin, wie das Ehepaar Johann Adolph und Faustina Hasse zu Gast in Leipzig ist.²⁶ Dass ein solcher Besuch stattgefunden hat, kann man ebenfalls aus dem *Clavier-Büchlein* ableiten: Es enthält eine Polonaise von Hasse, die sich A. M. Bach, wohl als eine Art Gästebucheintrag kopiert hat.²⁷ Die Erzählerin ist darüber hinaus in der Lage, die äußere Gestalt beider *Clavier-Büchlein* genau zu beschreiben:²⁸

A small oblong book, bound in green, with a back and corners of leather in which was written: Clavier Buchlein [sic] vor Anna Magdalena Bachin. Anno 1722 (52) / ein längliches Büchlein, das mit Lederrücken und Leder-ecken versehen schön grün gebunden war [...] Auf der ersten Seite stand geschrieben: Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin. Anno 1722 (90)

Very handsomely bound in green, on the cover of which he had written my name in gold and India ink and the date 1725 (81) / Es war sehr hübsch in grün gebunden und auf den Deckel hatte er meinen Namen in Gold und chinesischer Tusche und die Jahreszahl 1725 selbst hingemalt (131)

All dies spricht dafür, dass Meynell in irgendeiner Form eine Reproduktion dieser beiden Teile zur Verfügung gestanden haben könnte.

23 Vgl. YEARSLEY 2019, S. 12 ff.

24 Vgl. MEYNELL 1930, S. 49 f.; MEYNELL 1925, S. 105.

25 Von DADELSEN 1988, S. 7.

26 Vgl. MEYNELL 1930, S. 222 f.; MEYNELL 1925, S. 132 f.

27 Vgl. DADELSEN 1988, S. 5: »Sätze, die sie sich quasi als Stammbucheintragungen von Besuchern in ihrem gastfreien Hause kopiert hat«.

28 Die Titel der beiden *Clavier-Büchlein* sind als Digitalisat einsehbar unter https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001135 und https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001136.

Auch die Schauplätze ihrer Erzählung vermag Meynell zum Teil detailliert zu beschreiben, wie hier zum Beispiel die Arnstädter Orgel:

The organ was a beautiful one, adorned with wrought and gilded palms and foliage and on either side bright cherub's heads and cupidons with trumpets. It had two manuals and a fine pedal Organ of five stops (28) / Die Orgel, die er vorfand, war ein sehr schönes Instrument, außen mit geschnitzten und vergoldeten Palmen und Laubwerk geziert, an den Seiten bliesen schöne Cherub- und Cupidoköpfe auf goldenen Trompeten. Sie hatte zwei Manuale und ein ausgezeichnetes Pedal von fünf Registern. (48)

Beschreibungen dieser Art verstärken den Eindruck von Authentizität.

MEYNELLS QUELLEN: EIN EXKURS ZUR BACH-FORSCHUNG IM ENGLAND DER 1920ER-JAHRE

Meynell kennt ihre Bach-Quellen also durchaus gut – aber woher nimmt sie dieses Wissen? An keiner Stelle der *Kleinen Chronik* nennt Meynell ihre Quellen; Zitate aus Primärquellen baut sie so in die Erzählung ein, dass es plausibel ist, warum Magdalena Zugriff auf die Quellen hat, benennt diese aber weder konkret, noch erwähnt sie deren Datierung.

Einen ersten Hinweis darauf, welche Texte sie gekannt haben könnte, liefert ein schmaler Band mit dem schlichten Titel *Bach*, eine kurze Biographie des Komponisten, den Meynell 1934 veröffentlicht. Sie widmet diesen Band Charles Sanford Terry, »whose name is inseparably linked with Johann Sebastian Bach«. ²⁹ Auch wenn Terry spätestens seit seiner 1928 erschienenen Bach-Biographie zu den renommiertesten Bach-Forschern Englands gezählt werden kann, ³⁰ spiegelt diese Widmung doch eine spezifische, offenbar von der englischen beziehungsweise englischsprachigen Forschungslandschaft geprägte Sicht auf die Bach-Forschung wider. Darüber hinaus pflegte Meynell, wie sie in ihrer Autobiographie berichtet, ³¹ auch persönlichen

29 MEYNELL 1934, S. 6.

30 TERRY 1928. Zuvor hatte Terry mit *Bach's Chorals* eine Übersicht und Analyse sämtlicher Bachscher Chormelodien in drei Bänden herausgegeben (Cambridge 1915, 1917 und 1921) sowie Forkels Bach-Biographie ins Englische übersetzt und kommentiert (*Johann Sebastian Bach. His Life, Art, and Work*, translated from the German of Johann Nikolaus Forkel with Notes and Appendices by Charles Sanford Terry, New York 1920).

31 Vgl. Richter-Ibáñez in diesem Band.

Kontakt zu Terry, der sie 1928 sogar als Korrekturleserin seiner Bach-Biographie erwähnt:

The proofs of these pages have been read, to their advantage, by Mrs. Esther Meynell, author of that delicate work *The little chronicle of Anna Magdalena Bach* (1925), and by Mr. F. T. Arnold; to both I tender sincere thanks.³²

Diese Danksagung belegt nicht nur, dass sich Terry und Meynell tatsächlich kannten, sondern sie offenbart auch eine gewisse Wertschätzung Terrys gegenüber Meynells Expertise (warum hätte er sie sonst als Korrekturleserin gewählt?) und, aus heutiger Sicht vielleicht erstaunlich, ebenso der *Kleinen Chronik* gegenüber. In der deutschen Übersetzung, die 1929 beim Insel-Verlag erschien, ist diese Passage aus dem Vorwort ersatzlos gestrichen – die *Kleine Chronik* war in Deutschland zu diesem Zeitpunkt auch noch gar nicht erschienen.³³

In Meynells *Bach*-Buch von 1934 findet sich, anders als in der *Kleinen Chronik*, auch ein Literaturverzeichnis.³⁴ Dieses ist dominiert von Terrys Veröffentlichungen; daneben stehen die Bach-Biographien von Spitta und Schweitzer, jeweils in englischer Übersetzung. Meynell zitiert in diesem kleinen Band auch immer wieder ganze Passagen dieser drei Autoren wörtlich und weist dabei im Fließtext ausdrücklich auf ihre Quellen hin (wenn sie auch keine Seitenzahlen angibt).³⁵ Die meisten der dort genannten Veröffentlichungen Terrys sind allerdings erst nach der *Kleinen Chronik* erschienen; sie können Meynell hierfür also noch nicht als Quelle gedient haben.³⁶

Eine zweite Spur zu Meynells Quellen liefern die zahlreichen wörtlichen Zitate in der *Kleinen Chronik*. Da die verschiedenen Bach-Biographien (Forkel, Bitter, Spitta, Schweitzer) zwar häufig auf dieselben Primärquellen zurückgreifen, diese aber von verschiedenen Übersetzern auf unterschiedliche Weise ins Englische übertragen wurden, kursieren im englischen Sprachraum diverse Äußerungen Bachs in unterschiedlicher sprachlicher Gestalt.

32 TERRY 1928, S. x.

33 Charles Sanford Terry: *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie. Mit einem Geleitwort von Karl Straube*, Leipzig 1929, S. xvi. Hier dankt Terry nun Karl Straube und der Übersetzerin Alice Klengel.

34 MEYNELL 1934, S. 135.

35 Vgl. z. B. S. 27: »as Forkel tells us« oder S. 53: »as Dr. Sanford Terry says in Bach«.

36 Sie nennt neben TERRY 1928 auch Charles Sanford Terry: *Bach. The Historical Approach*, London 1930; Charles Sanford Terry: *Bach's Orchestra*, London 1932; Charles Sanford Terry: *The Music of Bach. An Introduction*, London 1933.

PHILIPP SPITTA, <i>JOHANN SEBASTIAN BACH. HIS WORK AND INFLUENCE ON THE MUSIC OF GERMANY, 1685–1750</i> , TRANSL. FROM THE GERMAN BY CLARA BELL AND J. A. FULLER MAITLAND, IN THREE VOLUMES, LONDON 1899
Gilt auch in der englischen Übertragung als Standardwerk der Bach-Forschung. Terry betont 1928, dass alle bisherigen englischsprachigen Arbeiten zu Bach ausschließlich Reproduktionen der von Spitta gefundenen Quellen enthielten. ³⁷ Ernest Newman, der Übersetzer der Bach-Biographie von Albert Schweitzer (s. u.) verweist in seinen Fußnoten explizit immer auf diese englischsprachige Fassung. ³⁸ Allerdings ist der ausführliche Anhang nur zu Teilen ins Englische übersetzt worden: »In the German edition of this work Herr Spitta has printed at length a considerable number of curious and interesting extracts from the town, school, and church archives of Leipzig. They would, however, lose much of their value by being translated, as part of their interest arises from the quaint language in which they are couched. The translators have therefore exercised their discretion in selecting and abridging, and no documents have been given entire, excepting those which have some musical interest, or which either emanated from Bach himself or bear directly on his position and proceedings.« ³⁹
<i>THE LIFE OF J. SEBASTIAN BACH, AN ABRIDGED TRANSL. FROM THE GERMAN OF C. H. BITTER BY JANET E. KAY-SHUTTLEWORTH, WITH PREFACE BY SIR JULIUS BENEDICT</i> , LONDON 1873
Mit 153 Seiten deutlich gekürzte Übersetzung der knapp 1.000 Seiten umfassenden zweibändigen Originalausgabe.
ALBERT SCHWEITZER, <i>J. S. BACH</i> , ENGLISH TRANSL. IN TWO VOLUMES BY ERNEST NEWMAN, LONDON 1911
Ergänzte Übersetzung der deutschen, zweibändigen Ausgabe: »The present translation has been made from the German version of Dr. Schweitzer's book (1908), which is itself a greatly expanded version of a French original published in 1905. The text, however, has been largely altered and added to at Dr. Schweitzer's request. The English edition is thus fuller and more correct even than the German.« ⁴⁰
<i>JOHANN SEBASTIAN BACH. HIS LIFE, ART, AND WORK</i> , TRANSL. FROM THE GERMAN OF JOHANN NIKOLAUS FORKEL WITH NOTES AND APPENDICES BY CHARLES SANFORD TERRY, NEW YORK 1920
Enthält ausführliche Kommentare, Verweise auf Quellen und Sekundärliteratur und sogar einige Fotos von Bachs Wirkungsstätten.

Tabelle 1: Kommentierte Übersicht der Texte, aus denen Meynell nachweislich zitiert.

37 Ebd., S. vii f.

38 Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, English translation in two volumes by Ernest Newman, London 1911, S. vii.

39 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany. 1685–1750*, translated from the German by Clara Bell and J. A. Fuller Maitland, Bd. 3, London 1899, S. 296.

40 SCHWEITZER/NEWMAN 1911, S. VII.

Durch den Vergleich der wörtlichen Zitate bei Meynell mit jenen verschiedenen Übersetzungen lässt sich daher an vielen Stellen nachweisen, welchem Text sie dieses Zitat entnommen hat. Auf diesem Weg lassen sich immerhin einige ihrer Quellen identifizieren (kommentierte Liste in Tabelle 1). Diese wiederum entsprechen weitestgehend den Titeln, die auch Terry 1928 in seiner Skizzierung des Forschungsstands im englischsprachigen Raum hervorhebt.⁴¹ So ermöglicht die Suche nach Meynells Quellen zumindest einen partiellen Einblick in den Stand der Bachforschung im England der 1920er-Jahre.

Die zentrale Quelle für die *Little Chronicle* scheint Spittas Bach-Biographie in der Übersetzung von Clara Bell und John Alexander Fuller Maitland zu sein. Die meisten wörtlich wiedergegebenen Zitate entstammen dieser Ausgabe (Tabelle 2).

Doch Meynell kennt offenbar auch Quellen, die von Bell und Fuller Maitland gar nicht ins Englische übersetzt wurden, so zitiert sie zum Beispiel ausführlich aus »endgültiger Revers des Thomaskantors«.⁴² Außerdem finden sich in der *Kleinen Chronik* auch Zitate, deren Wortlaut keiner der oben aufgelisteten Bach-Biographien entspricht (obwohl fast alle Zitate dort auch zu finden wären, Tabelle 3).

Es stellt sich daher die Frage, ob Meynell zumindest zu Teilen auch Zugriff auf deutsche Ausgaben beziehungsweise auf Quellen im originalen Wortlaut gehabt haben könnte – und ob sie in der Lage war, diese selbst aus dem Deutschen zu übersetzen. Denkbar wäre, dass der persönliche Kontakt zu Charles Sanford Terry ihr, über die ins Englische übersetzte Sekundärliteratur hinaus, Zugang zu deutschsprachigen Bach-Quellen verschafft haben könnte. Terry nämlich pflegte im Zuge seiner Bach-Forschungen intensiven Kontakt nach Leipzig sowie in andere deutsche Städte, wie er in dem bereits oben zitierten Vorwort schildert:

I have also searched the Thuringian Staatsarchiv at Weimar and Sondershausen, the Anhalt Staatsarchiv at Zerbst (to whose Director I am otherwise under an obligation), the Stadtarchiv at Leipzig, and the Archiv des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen at Dresden. While the search has demonstrated the thoroughness of Spitta's winnowing, it has discovered materials he overlooked. I have referred to the valuable work accomplished by local antiquaries in the various towns Bach frequented. I made it my agreeable

41 TERRY 1928, S. v f.

42 Johann Sebastian Bach: *Endgültiger Revers des Thomaskantors*, Leipzig, 05.05.1723, einsehbar unter <https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1723-5-mai-leipzig-endgueltiger-revers-des-thomaskantors> (23.03.2021), vgl. MEYNELL 1930, S. 118 f.; MEYNELL 1925, S. 72 f.

task to get into touch with them and cannot too cordially acknowledge the friendly welcome and assistance I everywhere received in Germany. In particular I name Professor Bernhard Fr. Richter, Professor Dr. Karl Straube, and Herr Bibliothekar Kessler, of Leipzig [...].⁴³

SEITE	PRIMÄRQUELLE	VON MEYNELL ZITIERTER ÜBERSETZUNG BZW. SEKUNDÄRQUELLE
26	Kayserliche CONFIRMATION der Artickel deß Instrumental-Musicalischen Collegii in dem Ober- und Nieder-Sächsischen Crais, und anderer interessirten Oerter	Spitta/Bell 1, 145
35	Trauung von Johann Sebastian und Maria Barbara Bach, 17.10.1707: Notiz im Pfarrregister Arnstadt	Spitta/Bell 1, 339
58	Vollständiger Titel der Reinschrift der <i>Inventionen und Sinfonien: Auffrichtige Anleitung...</i> , 1723	Spitta/Bell 2, 55
91	C. P. E. Bach, <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I</i> , Berlin 1753, Drittes Hauptstück: Vom Vortrage, §6.	Forkel/Terry, 50 (minimale Abweichung)
105	Äußerung gegenüber Kirnberger »Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit...« / »Say nothing about gratitude, my dear Kirnberger...« nach <i>NZfM</i> (1838) Nr. 2, S. 109	Bitter/Shuttleworth, 49 f. (Anpassung: »thou« statt »you«)
106	Anekdote: Kirnberger beschimpft Besucher (»Raus mit dem Hunde« / »Out, dog! «), nach Brief Zelter – Goethe, 24.01.1829	Schweitzer/Newman 1, 161
112	F. W. Marpurg, <i>Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß</i> , Breslau 1776, S. 239	Spitta/Bell 3, 117 f. (minimale Abweichung, s. u.)
113	»Einige höchst nöthige Regeln vom General Basse di J. S. Bach«, aus dem <i>Clavier-Büchlein</i> für Anna Magdalena Bach, 1725.	Spitta/Bell 3, 347 f.
128	Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig, 13.08.1736	Spitta/Bell 3, 309

Tabelle 2: Wörtlich zitierte Passagen in *The Little Chronicle of Magdalena Bach*.

43 TERRY 1928, S. ix.

SEITE	PRIMÄRQUELLE	VERFÜGBARKEIT IN DEN O.G. TEXTEN
37	Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen, 25.06.1708	Spitta/Bell 1, 373 f.
63	Widmung der <i>Partita 1 in B</i> BWV 825 und Widmungsgedicht für Emanuel Ludwig von Anhalt-Köthen nach dem 12.09.1726	Spitta/Bell 3, 224
65	Vollständiger Titel des wohl temperirte[n] Clavier[s], 1722	Spitta/Bell 2, 161 f., Forkel/Terry, 125
72	Endgültiger Revers des Thomaskantors, Leipzig, 05.05.1723	-
88 f.	Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestaltten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben (=Eingabe an den Rath der Stadt Leipzig, 23.08.1730)	Bitter/Shuttleworth, 57 f., Spitta/Bell 2, 247–251
98 f.	Johann Matthias Gesner, Kommentar zu Quintilian, <i>Institutiones variae</i> , ad I, 12, 3	Bitter/Shuttleworth, 54 f., Schweitzer/Newman 1, 184
104	Zeugnis für Johann Ludwig Krebs, Leipzig, 24.08.1735	Spitta/Bell 3, 241 f.
113	Gründlicher Unterricht des General-Basses, 1738	Spitta/Bell 3, 318

Tabelle 3: Sinngemäß / in abgewandeltem Wortlaut zitierte Passagen in *The Little Chronicle of Magdalena Bach*.

Es folgen noch ein gutes Dutzend weitere Namen deutscher Wissenschaftler und Archivare. Vereinzelt Briefe von Terry an die genannten (Richter, Kessler und Ludwig Landshoff) sind in der Kurt-Taut-Sammlung der Universitätsbibliothek Leipzig einsehbar. Sie dokumentieren einen Dialog über neueste Erkenntnisse der Bach-Forschung sowie einen Austausch von Quellen (Terry bedankt sich beispielsweise für die Kopie eines Porträts von Johann Christian Bach) und aktueller Sekundärliteratur (es werden diverse Zeitschriftenartikel hin und her geschickt, Terry bittet außerdem um weitere Materialien).⁴⁴

Den Anspruch, den Terry in seinem Vorwort betont, nämlich neue Quellen in seine Bach-Biographie einfließen zu lassen und nicht nur das zu reproduzieren, was bereits bei Spitta zu finden ist, bestätigt auch Arnold Schering in einem Nachruf auf Terry, der 1936 im Bach-Jahrbuch erschienen ist. Er betont, dass es sich bei Terrys

⁴⁴ Vgl. Universitätsarchiv Leipzig, Signaturen Kurt-Taut-Slg./5/Stre-V/T/65–73, Kurzzusammenfassungen unter <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/search.html?q=Charles+Sanford+Terry> (23.03.2021).

Bach-Biographie »nicht etwa um eine bloße Übersetzung und gelegentliche Ergänzung der Spittaschen Meisterbiographie« handele, sondern um »einen Aufbau der Bachschen Lebensgeschichte auf Grund umfassender eigener, neuer Quellenstudien. Dem Spürsinn und der Ausdauer Terrys gelang es, viele bisher dunkle Winkel der Biographie zu erhellen.«⁴⁵ Und auch Schering berichtet von Briefkontakt zu Terry:

Noch entsinne ich mich der Jahre um 1924, als meinem verstorbenen Freunde Bernh. Friedrich Richter in Leipzig und mir ellenlange Fragebogen aus Westerton of Pitsodels ins Haus flogen. Wir halfen, so gut es gehen wollte, doch war weit mehr gefragt, als zehn gewiegte Bach-Forscher an einem Tisch hätten beantworten können.⁴⁶

Aus all dem geht hervor, dass Terry tatsächlich diverse Quellen im Original gekannt haben kann. Der Zeitraum seiner Recherchen fällt dabei zusammen mit der Zeit, in der Meynell an der *Kleinen Chronik* gearbeitet hat (Schering berichtet von den Jahren »um 1924« und auch die Briefe an Richter u. a. sind allesamt in den 1920er-Jahren datiert). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass Meynell über Terry Zugang zu bestimmten Quellen oder zumindest Informationen über diese erhalten haben könnte. Eine jener Quellen, die Terry nicht nach Spitta, sondern im Original zitiert, ist Bachs Entlassungsgesuch aus Mühlhausen. Hier gibt Terry das Stadtarchiv Mühlhausen als Quelle an.⁴⁷ Und ausgerechnet diesen Text zitiert auch Meynell in anderem Wortlaut als in den gängigen englischsprachigen Bach-Biographien – ein Indiz, dass sie über Terry auf die Quelle zugreifen konnte?⁴⁸

ÜBERSETZUNG UND AUFLAGEN

In der deutschen Fassung, die 1930 im Leipziger Verlag Köhler & Amelang erschienen ist und in dieser Form bis ins 21. Jahrhundert immer wieder aufgelegt wurde,⁴⁹

45 SCHERING 1936, S. 115 f.

46 Ebd., S. 116.

47 Vgl. TERRY 1928, S. 82: »Mühlhausen Stadtarchiv: Akten betr. Organistenstelle D. Blasii 1604–1764«.

48 Genaueres über den Kontakt zwischen Meynell und Terry könnte eine Sichtung von Terrys Nachlass im Royal College of Music, London ergeben: <https://www.rcm.ac.uk/library/collections/> (23.03.2021).

49 1941 erschien schon die 25. Auflage; 2000 erschien eine Lizenzausgabe im Weltbild Verlag GmbH, die mit »Copyright 1951 by Koehlers Verlagsgesellschaft mbH, Hamburg« gekennzeichnet ist.

wurden die Zitate offenbar direkt aus dem Englischen ins Deutsche zurückübersetzt, ohne die ursprünglichen Quellen zu berücksichtigen. Dies zeigt sich in der sprachlichen Gestalt, die eher dem geläufigen Deutsch des 20. Jahrhunderts als der Sprache J. S. Bachs entspricht (Tabelle 4).

Lediglich die Titel des *Wohltemperierten Claviers (zum Nutzen und Gebrauch...)* und der *Inventionen und Sinfonien (Auffrichtige Anleitung...)* sind in der deutschen Fassung von 1930 in Originalgestalt wiedergegeben. Hier muss der (unbekannte) Übersetzer wohl doch auf Sekundärliteratur beziehungsweise andere Quellen zurückgegriffen haben, denn aus der englischsprachigen Version hätten sich diese Titel nicht ableiten lassen.⁵⁰

ORIGINAL	LITTLE CHRONICLE	KLEINE CHRONIK
Da Vorzeiger dieses Herr Johann Ludwig Krebs mich Endesbenannten ersucher, Ihme mit einem Attestat seiner Aufführung auf unserm Alumneo zu assistiren. ⁵¹	The bearer of this, Herr Johann Ludwig Krebs, has asked me to help him by giving him a testimonial of his conduct on our Foundation (104)	Der Eigentümer dieser Auskunft, Herr Johann Ludwig Krebs, bat mich, ihm bei seinem Fortkommen behilfflich zu sein, indem ich ihm ein Zeugnis über seine Führung und seine Fähigkeiten ausstelle. (174)

Tabelle 4: Beispiel für Übersetzung und Rückübersetzung in der *Kleinen Chronik*: Zeugnis für Johann Ludwig Krebs.

Vereinzelte Zitate wurden gar nicht übersetzt, sondern ersatzlos gestrichen, wie zum Beispiel ein Auszug aus den Statuten des Instrumental-Musicalischen Collegiums oder das Widmungsgedicht der *Partita 1 in B BWV 825.2* für Emanuel Ludwig von Anhalt-Köthen, von dem man heute annimmt, dass es nicht von J. S. Bach, sondern von Picander geschrieben wurde.⁵²

In einer 2003 im Prager Vitalis-Verlag erschienenen Neuauflage allerdings⁵³ ist es dem namentlich nicht genannten Herausgeber zumindest bei manchen Zitaten gelungen, das Original aufzuspüren – hier wurden die entsprechenden Passagen durch Zitate im Original-Wortlaut ersetzt. Dabei scheint sich der Heraus-

50 Vgl. MEYNELL 1925, S. 58 und S. 65, MEYNELL 1930, S. 100 und S. 111; SPITTA 1873, S. 665 und S. 769.

51 SPITTA 1873, S. 722.

52 Vgl. SCHULZE 1959, S. 168; Widmung der *Partita 1 in B BWV 825* und Widmungsgedicht für Emanuel Ludwig von Anhalt-Köthen nach dem 12.09.1726: MEYNELL 1925, S. 63; SPITTA 1880, S. 704; »Kayserliche CONFIRMATION der Artickel deß Instrumental-Musicalischen Collegii in dem Ober- und Nieder-Sächsischen Crais, und anderer interessirten Oerter«: MEYNELL 1925, S. 26; SPITTA 1873, S. 142.

53 *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, Prag 2003.

SEITE	PRIMÄRQUELLE	SEKUNDÄRQUELLE
8	Anekdote: Begegnung mit J. A. Reinken in Hamburg	Forkel, 8
62	Trauung von Johann Sebastian und Maria Barbara Bach, 17. Oktober 1707: Notiz im Pfarr-Register Arnstadt	Spitta 1, 335
65	Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen, 25.06.1708	Spitta 1, 372 f. (letzter Satz weicht ab)
100	Vollständiger Titel der Reinschrift der <i>Inventionen und Sinfonien: Auffrichtige Anleitung...</i> , 1723	Spitta 1, 665
111	Vollständiger Titel des wohl temperirte[n] Clavier[s], 1722	Spitta 1, 769
118	Endgültiger Revers des Thomaskantors, Leipzig, 05.05.1723	Spitta 2, 849
150	C. P. E. Bach, <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I</i> , Berlin 1753, Drittes Hauptstück: Vom Vortrage, §6.	Forkel, 12
174 F.	Zeugnis für Johann Ludwig Krebs, Leipzig, 24.08.1735	Spitta 2, 722
214	Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig, 13.08.1736	Spitta 2, 895

Tabelle 5: Im Wortlaut der Primärquelle zitierte Passagen in der deutschen Übersetzung der *Kleinen Chronik* (Neuaufgabe 2003).

geber insbesondere an den Biographien Forkels und Spittas orientiert zu haben (Tabelle 5).

Der Rest des Textes entspricht weiterhin der Übersetzung von 1930, ist aber durch Fußnoten, die in der Regel Fachtermini erläutern, ein kommentiertes Personenverzeichnis und ein Nachwort ergänzt.⁵⁴ In letzterem wird von (erfolglosen) Nachforschungen bezüglich der Autorschaft der *Kleinen Chronik* berichtet. Meynell wird als mögliche Autorin zwar erwähnt, dass das Werk in englischer Sprache verfasst worden sei, wird im Anschluss jedoch gleich wieder als »fragwürdig« verworfen.⁵⁵ Möglicherweise hat der Herausgeber dieser Ausgabe schlicht nicht alle Zitate als solche erkannt, denn bei weitem nicht alles, was in der *Kleinen Chronik* in Anführungszeichen steht, ist auch wirklich ein Zitat. Echte Zitate werden in der Regel anmoderiert durch Formulierungen wie »a memorial to the Council in which he said« (128) / »eine Denkschrift, in der er ausführte« (214); »some rules he gave his pupils« (113) / »einige Regeln, die er seinen Schülern gab« (190); »the testimonial his master gave him« (104) / »das Zeugnis, das Sebastian ihm ausstellte« (174) usw. Andere schriftlich überlieferte Äußerungen werden in die Handlung eingebaut, in-

54 Personenverzeichnis: ebd., S. 194–198, Nachwort: ebd., S. 199 f.

55 Ebd., S. 200: »In Ausgaben der Nachkriegszeit erscheint unvermittelt der Name einer englischsprachigen Autorin«.

dem der Akt des Schreibens selbst thematisiert wird. So zum Beispiel ein Auszug aus dem *Clavier-Büchlein* von 1925, den die Erzählerin mit den Worten »at the end he wrote a hurried little note« (113) / »am Schluss aber zeichnete er eilig die Worte auf« (191) einleitet. Wörtliche Rede dagegen enthält fast immer fiktive Dialoge, häufig private Gespräche zwischen Sebastian und Magdalena, oder Weisheiten über das Unterrichten, das Musizieren, das Komponieren etc.

FIKTIVE ELEMENTE

Neben all den gut recherchierten und inhaltlich korrekt dargestellten Daten und Fakten enthält das Buch durchaus auch inhaltliche Fehler, darunter all jene, die in den frühen Rezensionen schon zur Sprache gekommen sind, fehlerhafte Schreibweisen, falsch wiedergegebene Werktitel, ungenau zitierte Choraltexpte usw.⁵⁶ Neben solchen Details finden sich teilweise auch Unstimmigkeiten in der chronologischen Abfolge der geschilderten Ereignisse: So berichtet die Erzählerin von ihrer ersten Begegnung mit Sebastian in Hamburg im Jahr 1720 und verknüpft dies mit der Reinken-Anekdote. Diese hat sich laut Forkel allerdings erst 1722 abgespielt. Da A. M. und J. S. Bach 1722 schon verheiratet waren, hätte in diesem Jahr wohl kaum eine erste Begegnung stattfinden können. Offensichtlich hat Meynell diese Unstimmigkeit in Kauf genommen, um eine möglichst dramatische erste Begegnung zu inszenieren; sie hat die Daten ihrem *plot* angepasst. Auch die Aussage, dass Bach den *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von Johann Joachim Quantz gelesen habe, kann wohl kaum der Wahrheit entsprechen, da der Text erst zwei Jahre nach Bachs Tod im Druck erschienen ist.⁵⁷

Darüber hinaus treten auch vereinzelt fiktive Charaktere auf: Der angebliche Lieblingsschüler Caspar Burgholt, der die Rahmenhandlung in Gang bringt, ist offensichtlich erfunden, ebenso ein italienischer Schüler namens Paolo Cavatini, über den Sebastian in der *Chronik* sagt, an ihm sei »ein Scarlatti« verloren gegangen.⁵⁸

Andere Dinge wiederum sind heute zwar widerlegt oder zumindest zweifelhaft, spiegeln aber durchaus den Forschungsstand der Zeit wider. Dies gilt etwa für die Annahme, dass Kirnberger ein Schüler Bachs gewesen sei (er spielt eine durchaus

56 Vgl. Richter-Ibáñez in diesem Band.

57 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Berlin 1752.

58 MEYNELL 1930, S. 187; MEYNELL 1925, S. 111.

prominente Rolle in der *Kleinen Chronik*),⁵⁹ oder dass sich die *Englischen Suiten* an Charles Dieupart und Händel orientieren (deren Werke wiederum durch einen englischen Gast ins Hause Bach gekommen seien).⁶⁰

Wie oben gezeigt, sind wörtliche Zitate in der *Kleinen Chronik* in der Regel korrekt wiedergegeben. Doch es gibt vereinzelt Ausnahmen. So wandelt Meynell zum Beispiel ein Marpurg-Zitat, das sich gegen Kirnberger richtet, in seiner Aussage deutlich ab – interessanterweise ist es genau das Zitat, von dem die Erzählerin betont, dass sie es nicht selbst gehört, sondern nur von jemandem erzählt bekommen habe:

I am well assured that if there exist any instructions in harmony in the handwriting of this master they will not be found only containing certain things which Herr Kirnberger wants to put before us as Sebastian's way of teaching (112) / Ich bin überzeugt, dass sich in vielleicht noch erhaltenen Handschriften des Meisters zur Erlernung der Harmonie nicht nur die Vorschriften befinden, die Herr Kirnberger als die alleinigen Ansichten seines Lehrers hier auseinandersetzt. (188 f.)

Im Original heißt es dagegen, dass »man *nirgends* gewisse Dinge finden wird, die uns der Hr. Kirnberger für Bachische Lehrsätze verkaufen will.«⁶¹ Diese deutliche Abschwächung der Aussage dient offenbar dem Zweck, Kirnberger und dessen Treue seinem angeblichen Lehrer gegenüber zu verteidigen:

Herr Marpurg is right as to the variety of Sebastian's methods of teaching, but he is wrong in thinking that Kirnberger's reverence for his master would allow him to claim anything as emanating from him which hat not really

59 Es wird inzwischen bezweifelt, dass Kirnberger tatsächlich Bachs Schüler gewesen ist, vgl. WOLLNY 2003.

60 MEYNELL 1930, S. 125 f.; MEYNELL 1925, S. 77. Die Idee, Bach habe die Suiten BWV 806–811 »für einen vornehmen Engländer gemacht« stammt von Forkel (FORKEL 1802, S. 56). Die von Schmieder im »alten« BWV formulierte Annahme, dass Ähnlichkeiten »in ihrer Art, z. T. sogar in der Thematik« mit einer Suite Charles Dieuparts und den 1720 erschienenen Klaviersuiten Georg Friedrich Händels zur Namensgebung der *Englischen Suiten* geführt hätten, die Meynell hier wiedergibt, ist zumindest umstritten (vgl. SCHMIEDER 1958, S. 476). Eine alternative Erklärung bezieht sich auf die Bemerkung »fait pour les Anglois« auf einer Abschrift im Besitz Johann Christian Bachs (vgl. STEGLICH 1971, S. iv).

61 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Versuch über die musikalische Temperatur. nebst einem Anhang über den Rameau und Kirnbergerschen Grundbaß*, Breslau 1776, S. 239. Die Passage wird auch bei Spitta zitiert: SPITTA 1880, S. 598.

done so (112) / Herr Marpurg hat recht, was die Vielfalt von Sebastians Lehrmethode angeht; aber er irrt sehr, wenn er glaubt, dass Kirnbergers Verehrung für seinen Lehrer es zuließe, dass er Aussprüche als von ihm herührend anführte, wenn er seiner Sache nicht ganz gewiss wäre. (189)

Freilich wird das Zitat, das aus Marpurgs *Versuch über die musikalische Temperatur* stammt, hier völlig aus dem Kontext gerissen; es wird von der Erzählerin eingeführt als wörtliche Rede, als empörter Ausruf, statt als Teil eines schriftlichen Disputs: »This made Marpurg angry, so he exclaimed, as I was told« (112) / »da wurde Marpurg böse und rief, wie man mir erzählte, aus« (188).

LÜCKEN ÜBERSCHREIBEN

Die Art und Weise, wie Zitate in die Erzählung eingebunden werden, betrifft die Ebene des *discours*, also die Frage, *wie* hier erzählt wird. Aufschlussreich ist diesbezüglich der Blick auf sogenannte Fiktionalitätsindikatoren, das heißt auf Textelemente, die dem Leser signalisieren, dass es sich um eine fiktionale (und keine faktuale) Erzählung handelt.⁶² Zu solchen Fiktionalitätssignalen gehört die Schilderung all dessen, was nicht durch Quellen belegbar ist – das heißt zum Beispiel die Darstellung von Gedanken und Gefühlen (sofern sie sich nicht aus Briefen oder ähnlichem ableiten lassen) und in der Regel auch die Verwendung von wörtlicher Rede, die Beschreibung von Mimik und Gestik usw.⁶³ Das Genre der Autobiographie nimmt hier allerdings eine Sonderrolle ein, denn die Autorin könnte sich ja tatsächlich auch an mündliche Dialoge und dergleichen erinnern. Wenn Sebastian also etwas »eilig ins Clavierbüchlein aufzeichnet« (191) oder »mit trübem Gesicht« zu seiner Frau sagt: »Magdalena, wir werden von Cöthen weg und wo anders hingehen müssen. Hier ist kein Platz mehr für einen Musiker. Bist du willens, unsere kleine Wirtschaft zusammenschlagen?« (88) / »Magdalena, we shall have to leave Cöthen and go elsewhere, this has ceased to be a place for a musician. Art thou willing to pull up thy little home?« (51 f.), sind das Äußerungen, die der Quellenlage zwar nicht widersprechen, die man aber aus den Quellen so auch nicht ableiten kann. Der Autorin Meynell würde man diese Dinge nicht glauben (denn sie kann sie nicht wissen – egal, wie gut sie ihre Quellen kennt). A. M. Bach jedoch würde man diese Erinnerungen vielleicht abnehmen.

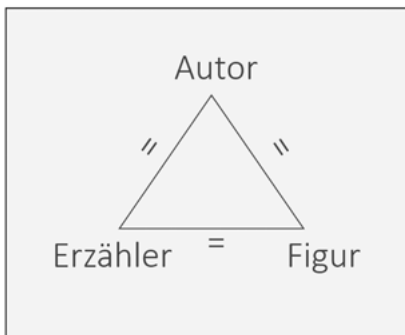
62 Vgl. z. B. NÜNNING 1999, S. 373.

63 Vgl. auch BREDENBACH 2018, S. 28–40.

Liest man die *Kleine Chronik* als Autobiographie, so geht man davon aus, dass Autorin und Erzählerin mit der Figur Magdalena identisch sind (Abb. 1);⁶⁴ die Autorin wird damit als Teil der erzählten Welt aufgefasst. Diese Annahme erzeugt wiederum eine Rezeptionshaltung, die der Erzählerin deutlich mehr Freiheiten einräumt, als es in der klassischen Historiographie beziehungsweise Biographik der Fall wäre (und dass Meynell sich dieser Unterscheidung durchaus bewusst ist, sieht man daran, wie anders sie in ihrem kleinen Bach-Buch von 1934 erzählt).

Dies ist das Schlupfloch, das Meynell nutzt: Indem sie in ihrem Text die Identität A. M. Bachs annimmt, kann sie deutlich mehr erzählen, als es die Quellen hergeben, ohne ihre Glaubwürdigkeit zu verlieren. Deshalb ist es so wichtig, dass die Erzählerin im Text regelmäßig erklärt, woher sie ihr Wissen nimmt – und deshalb ist es so problematisch, dass die Identität der Autorin in den deutschsprachigen Ausgaben verschleiert wurde und teilweise bis heute unklar ist.

Autobiographie:



Historiographie:

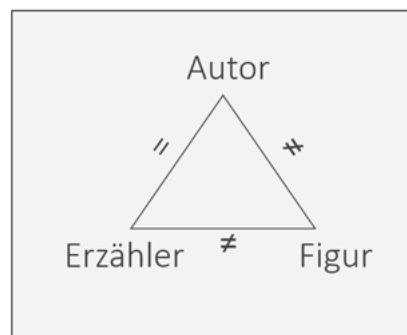


Abbildung 1: Unterscheidung zwischen Autobiographie und Historiographie nach Gérard Genette.

In der *Kleinen Chronik* füllt Meynell also die Leerstellen, die die Bach-Quellen hinterlassen, durch fiktionale Elemente, durch Dialoge, Körpersprache, Gedanken, Gefühle usw. Sie betreibt damit gewissermaßen das Gegenteil dessen, was Beatrix Borchard als »Lücken schreiben« bezeichnet hat.⁶⁵ Es sind jene Passagen, in denen Meynell die Lücken zwischen den Fakten füllt, an denen ihre Deutungen des Geschehens, ihre Charakterisierungen von Sebastian, seiner Musik und nicht zuletzt der Erzählerin, Magdalena, einsetzen.

64 GENETTE 1972, S. 766.

65 Vgl. BORCHARD 2003.

KÜNSTLER, FRAU UND FAMILIE – CHARAKTERISIERUNG SEBASTIANS UND MAGDALENAS

Das hervorstechende Merkmal der *Kleinen Chronik* ist in diesem Zusammenhang die uneingeschränkte Heroisierung und Glorifizierung J. S. Bachs, gepaart mit einem schwärmerischen Tonfall und regelmäßigen Liebesbekundungen der Erzählerin (auch die zu Beginn zitierten Beispiele betonen immerzu, wie liebevoll Magdalena von ihrem Mann berichtet). Diese Glorifizierung geht häufig mit einer Herabsetzung Magdalenas einher: Je größer ihr Mann, desto kleiner schildert sie sich selbst im Vergleich. Das zeigt sich plastisch schon in der Überschrift des ersten Kapitels: Bach wird hier als »Kapellmeister, der aus dem Rauschen der Orgel gleich Sankt Georg hervortrat« dargestellt; sie dagegen als »die einsame Lauscherin«, die »schaudernd aus der Kirche floh«; die »junge Magdalena«, die »des gewaltigen Bachs Frau wurde« (aufschlussreich ist die Gegenüberstellung der Attribute »jung« und »gewaltig«), die ihn aber andererseits »ganz verstand, weil sie ihn vollkommen liebte« (alle Zitate 297). Der Vergleich mit St. Georg ist der erste von zahlreichen Vergleichen mit Heiligen und Engeln sowie anderen göttlichen beziehungsweise himmlischen Attributen. Im Englischen ist es übrigens nicht der mit Heldentum assoziierte Drachentöter Georg, der von der Orgelmpore herabsteigt, sondern »some great angel«. ⁶⁶ Einen Engel meint Magdalena auch in der Kennenlernszene zu treffen; sie sitzt in der Kirche und vernimmt »[...] very wonderful music [...] as though one of the angels was seated at that keyboard« (5) / »so wundervolle Musik, dass mich dünkte, ein Erzengel säße vor den Tasten« (13).

Das Göttliche an J. S. Bach ist in der *Kleinen Chronik* in der Regel verknüpft mit seiner Musik. So äußert sein angeblicher Schüler Cavatini beispielsweise der Erzählerin gegenüber, ihr Gatte mache Musik, »before which the choirs of heaven must bow their heads« (110) / »vor der die Engel ihr Haupt neigen müssen« (185). Für Kirnberger ist Bach gar »the Great Patron Saint of Music« (107) / »der große Patron der Musik« anstelle der Heiligen Cäcilie (179). ⁶⁷ In einer anderen Szene ist Bach von seinen Schülern »gleich den Jüngern unseres Herrn« umgeben (112) / »gathered like disciples round my Sebastian« (102).

Sprechend ist in dieser Hinsicht auch, dass sich Magdalena in der ersten Szene zunächst in Sebastians Musik verliebt, noch bevor er leibhaftig vor ihr steht. Es ist

⁶⁶ MEYNELL 1925, S. 5; MEYNELL 1930, S. 14.

⁶⁷ Diese Aussage schließt sich unmittelbar an die Anekdote an, von der Zelter Goethe berichtet. Einen Vergleich mit der Heiligen Cäcilie findet man hier jedoch nicht – diese Fortspinnung der Erzählung scheint also Meynells Fantasie entsprungen zu sein.

Musik, die auf sie wirkt, als »ob nicht ein ferneres Himmelsgedröhn aus den Pfeifen auf mich herniederdonnern wollte« (14). Im Englischen ist an dieser Stelle von »a glorious group of chords which filled the air with great vibrations« (5) die Rede. Als sie ihn schließlich zum ersten Mal erblickt, zittert sie und flieht. Sebastian, der göttliche, dessen Musik nicht von dieser Welt ist; Magdalena, die kleine, schüchterne, überwältigte, die sich in diesen ersten Szenen oft als »töricht« bezeichnet, die »zittert«, »errötet« usw.

Besonders deutlich wird dieses Gefälle in einer Szene am Tag nach der Hochzeit:

[...] when [...] Sebastian came to me and lifting up my face in his two hands and looking long at me, said, »I thank God for thee, Magdalena.« I could not say anything, but hiding myself on his breast prayed so hard, »Oh, God, make me worthy of him, make me worthy of him!« (50) / als [...] Sebastian auf mich zutrat, mein Gesicht mit beiden Händen in die Höhe hob, mich ansah und dabei sagte: »Ich danke Gott für dich, Magdalena!« Ich konnte nichts antworten, sondern verbarg mich an seiner Brust und betete still und leidenschaftlich: »O Gott, mach mich seiner würdig!« (85)

Das ehrfurchtsvolle Gefühl der Unterlegenheit, das hier zum Ausdruck gebracht wird, ist häufig gekoppelt an die Bewunderung für Sebastians »vollkommene Musik«, die für Magdalena wiederum zu »groß« ist, um sie ganz verstehen zu können:

So I have good reason for feeling that out of all the women in this world I have been most highly favoured in that I have lived so closely with a mind so wonderful as Sebastian's, and seen his music at its very inception and creation. I do not profess that I could understand all his music – indeed, I would have needed to be as big as he himself was to do so (84) / Und so hat mein Gefühl wohl guten Grund, dass ich unter allen Frauen der Welt gesegnet bin, weil ich mit einem so wundervollen Geiste habe so eng zusammenleben dürfen und seine vollkommene Musik habe entstehen sehen. Ich will hiermit nicht sagen, dass ich all seine Werke von vornherein und durch und durch verstand – dazu hätte ich ja so groß sein müssen, wie er selbst es war. (136 f.)

Ganz besonderen Respekt hat die Erzählerin der Orgel gegenüber (wie es sich schon in der ersten Szene zeigt). Auch das hat offensichtlich mit einem Gender-Stereo-

typ zu tun, das sich hier in dem Gegensatzpaar »big instrument« – »small woman« manifestiert:

He laughed at me a little for wishing to learn and said it was too big an instrument for a small woman. (54) / Als ich zum ersten Mal den Wunsch aussprach, das Orgelspiel zu erlernen, lachte er ein wenig und meinte, das sei ein zu großes Instrument für eine so kleine Frau (93).

Und tatsächlich ist Magdalena beim Versuch, selbst zu spielen, von den Basstönen des Pedals so überfordert, dass sie mit Verwirrung und Schwindel reagiert:

»I cannot go on!« I said, »I cannot move!« »Thou art a small goose,« said he, »were we not in church I would kiss thee!« (55) / »Ich kann nicht weiter, ich weiß nicht, ich kann nicht weiter.« »Du bist ein Gänschen«, antwortete Sebastian, »und wären wir nicht in der Kirche, so würde ich dir einen Kuss geben!« (94)

A. M. Bachs Rolle als eigenständige Musikerin, als Sängerin, die als erste Frau überhaupt als solche am Hof zu Köthen angestellt war und dort auch nach der Heirat ihren Beruf weiter ausübte,⁶⁸ wird in der *Kleinen Chronik* keine Beachtung geschenkt. Zugegebenermaßen hat sich die Forschung auch erst Jahrzehnte nach dem Erscheinen der *Little Chronicle* mit der Person A. M. Bach auseinandergesetzt.⁶⁹ Meynell konnte diverse Details über ihr Leben als Ehefrau und spätere Witwe J. S. Bachs also gar nicht kennen. Dass es bis in die Gegenwart hinein noch Neues über A. M. Bach zu entdecken gibt, belegt eindrücklich die 2019 erschienene Studie von Eberhard Spree, die auf Grundlage eingehender Quellenstudien, insbesondere im Hinblick auf das Nachlassverzeichnis J. S. Bachs, aufschlussreiche Informationen über A. M. Bach zutage fördert.⁷⁰ So spricht zum Beispiel einiges dafür, dass A. M. Bach auch nach dem Umzug nach Leipzig noch als Sängerin aktiv war.⁷¹ Nach dem Tod ihres Mannes war sie unter anderem als Musikalienhändlerin tätig und vertrieb nicht nur *Die Kunst der Fuge*, sondern auch die Werke ihres Sohns C. P. E. Bach in Leipzig. Auch ihre vermeintliche Stellung als verarmte »Almosenfrau«, die Meynell in der Rahmenhandlung der *Kleinen Chronik* aufgreift, kann also spätestens durch Sprees

68 Vgl. ALLIHN 2013.

69 Vgl. ebd. sowie HÜBNER 2004.

70 SPREE 2019.

71 Vgl. ebd., S. 252.

Studie als widerlegt gelten. Vielmehr lebte A. M. Bach in Umständen, die es ihr erlaubten, Kunden C. P. E. Bachs zu empfangen, und somit ihrem Titel beziehungsweise ihrer Familie würdig gewesen sein müssen.⁷²

In der *Kleinen Chronik* schätzt Sebastian zwar Magdalenas Stimme, diese wird aber nur im privaten, häuslichen Rahmen zu Gehör gebracht. Darüber hinaus tritt Magdalena hier musikalisch nur als Kopistin (also Unterstützerin ihres Mannes) sowie als bescheidene und nicht besonders fortgeschrittene Klavierschülerin in Erscheinung. Ihre Rolle ist die der liebenden Ehefrau, Hausfrau und Mutter, wie sie unablässig betont:

My one wish, my only object, was to please him and to make his home the place where he would be happiest in the world. (51 f.) / Mein einziger Gedanke, mein einziges Streben war, ihm zu gefallen und ihm sein Heim zu dem Ort auf der ganzen Welt zu machen, an dem er am glücklichsten war (86 f.)

And I was proud of being the wife of Sebastian Bach, so I took pride that our house should do him credit by its cleanliness and order when strangers paid him their respects (79) / Und da ich stolz war, die Gattin Bachs zu sein, so trug ich Sorge, dass unser Haus ihn recht zur Geltung brächte durch Sauberkeit und Zierlichkeit (128)

A woman's home is where her husband and children are. (96) / Die Heimat der Frau ist da, wo ihr Gatte und ihre Kinder leben. (160)

Auch diese Darstellung muss angesichts der Erkenntnisse Sprees relativiert werden: Während ihrer Ehejahre war A. M. Bach durch Gesinde »im größeren Umfang«, zur Erziehung der Kinder zudem durch eine Amme, unterstützt worden.⁷³

In der *Kleinen Chronik* spielt das Thema Häuslichkeit auch für Sebastian eine große Rolle:

Well, better peace at home and storms outside, than the other way around, is it not, Magdalena? (85) / Lieber Friede zu Hause und Stürme draußen, als umgekehrt, nicht wahr, Magdalena? (139)

72 Vgl. ebd., S. 254 f.

73 Vgl. ebd., S. 252.

Das Heim als locus amoenus – kein Wunder, dass sich die *Kleine Chronik* 1944 auch als Wehrmachtsausgabe angeboten hat.⁷⁴ Überhaupt ist es im Hinblick auf das Bild von Frau und Familie, das hier gezeichnet wird, sicher kein Zufall, dass das Buch, das Max Fehling schon 1930 in der Zeitschrift *Die Musik* als Geschenk für junge Mädchen empfohlen hatte,⁷⁵ gerade während der NS-Zeit mehrmals wieder aufgelegt wurde.

Der Sebastian der *Kleinen Chronik* ist streng, ernst und ordnungsliebend, mitunter mürrisch und aufbrausend, aber voller Güte, Herzlichkeit und Großmut, zutiefst religiös, dabei liebender Vater, Ehemann und ein begnadeter, geduldiger Lehrer. Vor allem aber ist er untrennbar mit seiner Musik verbunden. Oft ist es kaum zu erkennen, ob bestimmte Attribute seiner Person oder seiner Musik zugeschrieben werden.

J. S. BACHS MUSIK

Die Werke, die in der *Kleinen Chronik* zur Sprache kommen, sind fast ausschließlich geistliche Chorwerke und Werke für Tasteninstrumente. Bachs weitere Instrumentalwerke kommen – auch in den Kapiteln zu Köthen und Weimar – quasi nicht vor. Vor allem die Passionen scheinen für die Autorin so etwas wie das Nonplusultra der Bachschen Musik darzustellen:

So far I have said no word of those tremendous works, Sebastian's music to the Gospel narratives of our Lord's Passion, of which those according to St. John and to St. Matthew are surely the greatest ever imagined (158) / Und nun habe ich noch immer nichts von den ungeheuren Werken Bachs gesagt: Matthäus- und Johannespassion, das sind gewiss die größten Kunstwerke, die je eines Menschen Geist ersonnen hat. (260)

Diese Werke hätten »seine tiefe Seele am stärksten aufgewühlt« (33) / »moved his deep soul so strongly« (19). »Ach Golgatha« komponiert er in der *Chronik* unter Trä-

74 Erschienen im Verlag Hase & Koehler, Leipzig 1944. Ein ähnliches Bild von J. S. Bach als liebendem Familienvater, seiner Familie als sicherem Rückzugsort und A. M. Bach als idealisierter Gattin wird in der »Bach-Novelle« *Kantor und König* von Gustav Christian Rassy, erschienen als Band 3 der Reihe »Soldaten – Kameraden!« im Zentralverlag der NSDAP (München 41942 [Erstauflage 1938]) gezeichnet. Die Novelle, die von Bachs Reise nach Preußen zu Friedrich dem Großen erzählt, endet mit dem Satz »Die Rosen blieben unverehrt, und als Magdalena sie in ihren lieben Händen hielt und Johann Sebastian Bach den reinen Atem seiner Frau schmeckt, war er wieder zu Hause« (S. 99).

75 Vgl. Max Fehling: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach, in: *Die Musik* 23 (1930), S. 133.

nen (ebd.). Hier zeigen sich die charakteristischsten Merkmale der Beschreibung von Musik in der *Kleinen Chronik*: Die Betonung der Frömmigkeit Sebastians und der Heiligkeit seiner Musik sowie – es könnte anachronistischer kaum sein – eine stark gefühlsbetonte, fast schon rührselige Komponente. Häufig – wie in der Golgatha-Szene – sind diese beiden aneinander gekoppelt. So auch bezüglich der *Messe in h*:

The music came intensely from Sebastian's heart: he wrote it with suffering, as he never could contemplate Christ's wounds and death without suffering and a personal sense of sin. (158) / Diese Musik kam aus Sebastians innerstem Herzen: Er schrieb sie in schwerem Leiden, denn nie konnte er Christi Wunden und seines Kreuzestodes gedenken, ohne selbst zu leiden und die Sündhaftigkeit der Kreatur zu empfinden (261)

Man könnte noch viele Beispiele dieser Art anführen, ebenso wie Szenen, in denen es Magdalena »den Atem verschlägt«, sie »überwältigt« ist, »schaudert« usw. Spätestens an solchen Stellen stellt sich die Frage: Wer spricht hier eigentlich? Eine fiktive Magdalena oder Meynell, als Bewunderin von Bachs Musik, selbst?

Besonders häufig ist die Erzählerin »sprachlos« – was in der Regel mit einem Unsagbarkeitstopos einhergeht:

Das ist mir immer über jeden Ausdruck erhaben vorgekommen. (261) / [...] has always seemed to me beyond expression wonderful. (158)

Ich fühle tief, man sollte diesen Dingen nicht mit Worten zu nahen versuchen, sie reichen nicht hinan, und alles Reden ist hier eitel. (261) / [...] therefore words seem idle. (158)

Worte können ja das nicht ausdrücken, was die Musik sagt. (256) / words cannot say what that music says. (155)

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Meynell nutzt die Leerstellen beziehungsweise die erzählerischen Freiheiten, die das Genre der fiktiven Autobiographie ihr eröffnen, um ein heroisierendes, glorifizierendes Bach-Bild zu zeichnen, voller emotionaler Religiosität und einer Bewunderung für Bachs Musik, die aus heutiger Sicht nicht selten die Grenze zum Kitsch überschreitet.

Außerdem konstruiert sie ein Bild von Frau und Familie, das einerseits durch klare Hierarchien gekennzeichnet ist, andererseits das Familienidyll als höchstes Gut darstellt. Durch solide Kenntnis von Quellen und Fakten, viele wörtliche Zitate und die regelmäßige Betonung ihrer Glaubwürdigkeit erzeugt sie auf inhaltlicher wie auf textstruktureller Ebene den Eindruck von Authentizität; anachronistisch wirken jedoch der Stil ihrer Sprache und die stark emotionale Komponente der Erzählung.

Die Beispiele am Anfang haben gezeigt, dass *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, obwohl die Identität der Autorin der Öffentlichkeit schon früh bekannt worden war,⁷⁶ doch immer wieder für eine authentische Quelle gehalten wurde. Damit hat der Text das öffentliche Bach-Bild (und das Bild seiner Frau) deutlich mitgeprägt. Ironischerweise wird das Buch also gerade dadurch, dass es fälschlicherweise für eine Quelle gehalten wurde, tatsächlich zu einer wichtigen Quelle – einer Quelle der Bach-Rezeption in England und Deutschland. Umso erstaunlicher, dass es bislang so gut wie keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der *Kleinen Chronik* gibt. Wünschenswert wäre eine kritische Edition des Textes, die genau aufschlüsselt, was Fakt und was Fiktion ist, auf welche Quellen sich die Autorin bezieht, welchen Einfluss der Übersetzungsprozess hatte usw. Spannend wäre außerdem die Frage, inwiefern die *Chronik* tatsächlich an etablierten Master Narratives zu J. S. Bach mitgeschrieben hat; die eingangs genannten Beispiele aus verschiedenen populärwissenschaftlichen, belletristischen und journalistischen Kontexten zeigen, wie Inhalte der *Kleinen Chronik* das populäre Bach-Bild offenbar bis heute beeinflussen. Welcher Art dieser Einfluss im Detail ist – dem nachzugehen wäre eine Aufgabe für künftige Forschungen.

LITERATUR

ALLIHN 2019: Ingeborg Allihn: Anna Magdalena Bach, in: *Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. Stand vom 05.06.2013, https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=bach1701.html (23.03.2021).

BORCHARD 2003: Beatrix Borchard: Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003, S. 211–242.

BREDENBACH 2018: Anna Bredenbach: *Geschichten vom Umbruch. Musikgeschichte*

⁷⁶ Vgl. Richter-Ibáñez in diesem Band.

- liche Erzählungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 5), Mainz 2018.
- DADELSEN 1988:** Georg von Dadelsen: Nachwort, in: Johann Sebastian Bach, *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, 1725, Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort, hrsg. von Georg von Dadelsen, Kassel u. a. 1988, S. 5–10.
- FORKEL 1802:** Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk*, Leipzig 1802.
- GENETTE 1972:** Gérard Genette: Discours du Récit. Essai de Méthode, in: ders., *Figures III*, Paris 1972.
- GENETTE 1989:** Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt am Main und New York 1989.
- GENETTE 1990:** Gérard Genette: Fictional Narrative, Factual Narrative, in: *Poetics Today* 11 (1990), S. 755–774.
- GENETTE 1992:** Gérard Genette: Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung, in: ders., *Fiktion und Diktion*, übersetzt von Heinz Jatho, München 1992, S. 65–94.
- HÜBNER 2004:** Maria Hübner: *Anna Magdalena Bach. Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Leipzig 2004.
- LEJEUNE 1994:** Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt am Main 1994.
- LIPPERT 2011:** Julia Lippert: In Fact No Fiction: Historiographic Paratext, in: *SPIEL* 30 (2011), S. 89–111.
- MEYNELL 1925:** [Esther Meynell:] *The Little Chronicle of Magdalena Bach*, London 1925.
- MEYNELL 1930:** [Esther Meynell:] *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, Leipzig 1930.
- MEYNELL 1934:** Esther Meynell: *Johann Sebastian Bach (Great Lives)*, London 1934.
- NÜNNING 1999:** Ansgar Nünning: »Verbal Fictions«? Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40 (1999), S. 351–380.
- RICŒUR 2002:** Paul Ricœur: *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit* (Konferenzen des Centre Marc Bloch Berlin 1), Münster 2002.
- SCHERING 1936:** Arnold Schering: Charles Sanford Terry, in: *Bach-Jahrbuch* 33 (1936), S. 115–116.
- SCHMIEDER 1958:** Wolfgang Schmieder: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1958.

- SCHULZE 1959:** Hans-Joachim Schulze: Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs, in: *Bach-Jahrbuch* 46 (1959), S. 168–170.
- SPITTA 1873 UND 1880:** Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, zwei Bde., Leipzig 1873 und 1880.
- SPREE 2019:** Eberhard Spree: *Die verwitwete Frau Capellmeisterin Bach. Studie über die Verteilung des Nachlasses von Johann Sebastian Bach*, Altenburg 2019.
- STEGLICH 1971:** Rudolf Steglich: Vorwort, in: Johann Sebastian Bach, *Englische Suiten* BWV 806–811, hrsg. von Rudolf Steglich, München 1971.
- STIEFEL 2005:** Elisabeth Stiefel: *Kleine Chronik großer Frauen. Aus dem Leben von Anna Magdalena Bach, Margarete Steiff, Selma Lagerlöf und anderen*, Marburg 2005.
- TERRY 1928:** Charles Sanford Terry: *Bach. A Biography*, London 1928
- WINTERSTEINER 1990:** Marianne Wintersteiner: *Willst du dein Herz mir schenken? Das Leben der Anna Magdalena Bach. Biographischer Roman*, Heidelberg 1990.
- WOLLNY 2003:** Peter Wollny: Kirnberger, Johann Philipp, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 10, Kassel und Stuttgart 2003, Sp. 169–176.
- YEARSLEY 2019:** *Sex, Death & Minuets. Anna Magdalena Bach and Her Musical Notebooks*, Chicago 2019.

LEBENSÄUFE DER BEITRAGENDE

BLANKEN, CHRISTINE

Christine Blanken studierte Historische und Systematische Musikwissenschaften sowie Germanistik an den Universitäten Göttingen und Wien und wurde 1999 über *Franz Schuberts Oratorium Lazarus und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts* promoviert. 1999 bis 2005 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bachquellen-Forschungsprojekt Göttinger Bach-Katalog am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. Seit 2005 ist sie am Bach-Archiv Leipzig tätig: Nachdem sie zunächst im Forschungsprojekt Bach-Repertorium (Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig) mitgearbeitet hat, übernahm sie im Oktober 2011 die Leitung des Referats Forschung II Die Bach-Familie. In dieser Funktion betreut sie die Ausgaben von Dokumenten und musikalischen Editionen sowie das Datenbank- und Digitalisierungs-Portal *Bach digital*. Ihr zweibändiger Katalog von 2011 gibt erstmalig einen Überblick über *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*. Neben der Arbeit am neuen Bach-Werke-Verzeichnis stellen aktuell die Quellenüberlieferung der Orgelmusik Bachs (Bände *Orgelchoräle* im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* revidiert) sowie Bachs Leipziger Textdichter Schwerpunkte ihrer Forschungsarbeit am Bach-Archiv dar.

BREDENBACH, ANNA MAGDALENA

Anna Magdalena Bredenbach studierte Schulmusik (Viola), Germanistik, Rhetorik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. 2016 wurde sie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart mit der Arbeit *Geschichten vom Umbruch. Musikgeschichtliche Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive* (erschieden als Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 5) promoviert. Sie ist Mitglied der AG Erzählforschung am Zentrum für Erzählforschung (ZEF) der Bergischen Universität Wuppertal, im Postdoc-Netzwerk Musik und Gender sowie seit 2021 im Beirat des Jahrbuchs *Musik und Gender*. Von 2014 bis 2019 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Seit 2016 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Musik der Universität Erfurt.

ENSSLIN, WOLFRAM

Wolfram Enßlin studierte Musikwissenschaft sowie Mittlere und Neue Geschichte in Tübingen, Bologna und Heidelberg. 1994/95 war er als Wissenschaftlicher

Mitarbeiter an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main tätig. Es folgten mehrjährige Forschungsaufenthalte in Rom und Venedig. 1999–2002 arbeitete er an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken, wo er 2001 promoviert wurde. 2002–2004 war er als externer Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Beethoven-Hauses Bonn an der Revision des Beethoven-Werkverzeichnisses beteiligt. Seit Oktober 2003 ist er im Forschungsprojekt Bach-Repertorium an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig angestellt, wo er seit April 2009 Arbeitsstellenleiter (Sitz im Bach-Archiv Leipzig) ist. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen der Katalog der Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin sowie das neue Werkverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach. Außerdem ist er Band-Herausgeber für geistliche Vokalwerke der *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*.

FLAD, ANDREAS WOLFGANG

Andreas Wolfgang Flad studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Eberhard Karls Universität in Tübingen. Im Jahr 2014 schloss er sein Studium mit der Arbeit *Bachs Antlitz im Spiegel des frühen 20. Jahrhunderts* ab. 2020 wurde er mit der Arbeit *Johann Gottfried Arnold. Werk- und gattungsspezifische Studien nebst einer historisch-kritischen Gesamtausgabe in den Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg* promoviert. Als Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen verwaltete er als Kustode die Musikwissenschaftliche Fachbibliothek und die Sammlungen des Instituts. Seit 2022 arbeitet er ebendort als Akademischer Mitarbeiter im DFG-Projekt Sprechchor/chorisches Sprechen: Formen und Funktionen in der Musik.

FUGELLIE, DANIELA

Die aus Chile stammende Daniela Fugellie studierte Musikwissenschaft, Kulturmanagement und Kunstgeschichte an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar sowie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Dort war sie auch von 2010 bis 2012 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin angestellt. 2016 wurde Fugellie mit der Arbeit *Musiker unserer Zeit. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* an der Universität der Künste Berlin promoviert. Aktuell arbeitet sie als Assistent Professorin an der Universidad Alberto Hurtado in Santiago de Chile. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört die lateinamerikanische Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts und die kulturellen Transfers zwischen Lateinamerika und Europa.

GONG, HONG-YU

Hong-yu Gong ist leitender Dozent am Unitec Institute of Technology in Neuseeland. Er ist auf die moderne chinesische Geschichte, die Geschichte des Christentums in China und besonders auf die Geschichte des westlich-chinesischen kulturellen Austausches von der späten Ming- bis zur späten Qing-Dynastie sowie auf die Sozialgeschichte von westlicher Musik in Vertragshäfen und anderen fremden Stationen in China spezialisiert. Seine neueste Forschung richtet sich auf die Rolle der Musik im interkulturellen Austausch, auf Kolonialismus und Globalisierung von ca. 1500 bis 1990, mit dem Hauptaugenmerk auf das Musizieren in Shanghai und der Rolle von Missionaren im westlich-chinesischen Kulturaustausch.

RICHTER-IBÁÑEZ, CHRISTINA

Christina Richter-Ibáñez ist Akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, gefördert vom Margarete von Wrangell-Programm des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg. Zuvor forschte sie in Salzburg zum Zusammenhang von Musik und Migration, im Rahmen des Balzan Research Project Towards a Global History of Music in Oxford zur Bach-Rezeption im 20. Jahrhundert (2016), in Tübingen zur Wissenschaftsgeschichte (2014–2016) sowie in Stuttgart zu Stimmkunst, aktuellem Musiktheater und dem Komponisten Mauricio Kagel (2009–2014). 2013 wurde sie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart mit der Arbeit *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen* promoviert.

SCHIPPERGES, THOMAS

Thomas Schipperges studierte Musikwissenschaft, Religionswissenschaft, Theologie, Judaistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Bonn, Karlsruhe, Freiburg im Breisgau, Kiel und Heidelberg. Von 1983 bis 1993 war er vor allem in der Betreuung von Haushalt und zuletzt fünf Kindern tätig. 1988 wurde er bei Ludwig Finscher promoviert (*Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung*, Frankfurt am Main 1989). Es folgten eine freiberufliche Tätigkeit, Lehraufträge und eine wissenschaftliche Assistenz am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Habilitation 2000 mit der Schrift »Wider die Musik«. *Untersuchungen zur Entdeckung der Musikfeindschaft als Idee im sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*. Nach Stellenvertretungen in Weimar/Jena und Kiel, nahm er Professuren für Musikwissenschaft an den Musikhochschulen Leipzig und Mannheim an (und lehnte einen Ruf an die Musikhochschule Bremen

ab). Seit 2013 lehrt und forscht er am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

SCHULZE, HENDRIK

Hendrik Schulze ist Professor für Musikgeschichte an der University of North Texas. Nach Promotion und Habilitation an der Universität Heidelberg hatte er Stellen an den Universitäten Salzburg und Heidelberg inne sowie eine Gastprofessur an der University of Illinois, Urbana-Champaign. Er publizierte zwei Monographien: *Odysseus in Venedig: Figurendarstellung und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main 2004) und *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual* (Hildesheim 2012). Zu seinen Veröffentlichungen zählen auch zahlreiche Artikel zu italienischer und französischer Barockmusik. Zusammen mit Studierenden der University of North Texas hat er Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* und die Oper *Incoronazione di Poppea* ediert (Kassel 2013/2017). Im Rahmen der Cavalli-Ausgabe sind seine zusammen mit Sara Elisa Stangalino erstellten Editionen von Francesco Cavallis Opern *Artemisia* (Kassel 2013) und *Xerse* (Kassel 2019) erschienen.

TATLOW, RUTH

Ruth Tatlow ist Visiting Research Fellow am Musikwissenschaftlichen Institut der Uppsala Universität. Ihre Untersuchungen der Kompositionstheorie und -praxis in den Werken von Johann Sebastian Bach begann mit ihrer Doktorarbeit *Lusus musicus vel poëticus*, mit welcher Tatlow 1987 am King's College London promoviert wurde. Die Forschungsergebnisse sind in den Monographien *Bach and the Riddle of the Number Alphabet* (Cambridge 1991) und *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance* (Cambridge 2015, ausgezeichnet als »Outstanding Academic Title 2016«) publiziert. Tatlows aktuelles Forschungsinteresse beinhaltet das Ermitteln der Ursprünge und die Übertragung von proportionaler Parallelität von 1650 bis 1850 sowie die Theorie und Praxis sinnbildlicher Methoden in den Musiksammlungen des frühen 18. Jahrhunderts. Sie ist Mitbegründerin des 2004 entstandenen Bach Network, der 2006 bis 2017 erschienenen Zeitschrift *Understanding Bach* sowie der seit 2020 erscheinenden multimedialen Publikation *Discussing Bach* und Mitglied der Redaktionsleitung der *American Bach Society*.

WOLF, UWE

Uwe Wolf studierte in Tübingen und Göttingen Musikwissenschaft und Geschichte und wurde 1991 in Göttingen mit einer notationskundlichen Arbeit promoviert. Von 1991 bis 2003 war er am Johann-Sebastian-Bach-Institut in Göttingen tätig, von 2004 bis 2011 am Bach-Archiv Leipzig, dort ab 2005 als Leiter des Forschungsreferats II. Seit Oktober 2011 leitet er das Lektorat im Carus-Verlag Stuttgart. Von ihm erschienen Beiträge zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts und zur Editionstechnik sowie zahlreiche Editionen, auch in verschiedenen Gesamt- und Auswahl Ausgaben. Uwe Wolf war bis zu ihrem Abschluss Mitglied im Herausgeber-Kollegium der *Neuen Bach-Ausgabe* und gehört dem Editorial Board von *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works* an.

ZEHNDER, JEAN-CLAUDE

Der Schweizer Organist, Cembalist und Musikwissenschaftler unterrichtete von 1972 bis 2006 die Orgelklasse der *Schola Cantorum Basiliensis* an der Musikakademie Basel und ist Organist an der Johann Andreas Silbermann-Orgel von 1760 im Dom zu Arlesheim. Neben Konzerten, Kursen und CD-Einspielungen sind in den vergangenen Jahren Publikationen rund um Johann Sebastian Bach ins Zentrum gerückt: *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs* (Schola Cantorum Basiliensis, Scripta 1, Schwabe-Verlag, Basel) etabliert eine chronologische Ordnung von etwa 120 Stücken, die im Zeitraum von 1695 bis 1708 entstanden sind. Für diese Publikation wurde Jean-Claude Zehnder 2002 die Ehrendoktorwürde der Technischen Universität Dortmund verliehen.

PERSONENREGISTER

Anm.: Johann Sebastian Bach ist nicht aufgeführt. Nicht genannte/identifizierte Vornamen werden mit o. Vn. abgekürzt.

- Abel, Carl Friedrich 109
Adam/Adami, Johann 120
Agrell, Johan Joachim 109, 120
Agricola, Johann Friedrich 14, 95,
102, 110, 114, 117, 268
Albert, Heinrich 47
Albrechtsberger, Johann Georg 144
Alexander, Rolf 183
Altnikol, Johann Christoph 11, 115 f.
Ambrosius, Johann 10
Andersen, Hans Christian 246, 255 f.
Artz, Mildred (»Minn«) 224
Bach, Anna Magdalena 18, 117
231–239, 248, 253, 263, 265–267,
270, 275, 283–288
Bach, Carl Philipp Emanuel 10 f.,
42, 55–87, 96 f., 99, 102–104,
110, 114, 120, 163, 269, 275, 279,
286 f.
Bach, Catharina Dorothea 248 f.
Bach, Johann Christian 102, 246,
276, 281
Bach, Johann Christoph Friedrich 74,
98
Bach, Maria Barbara 275, 279
Bach, Wilhelm Friedemann 11, 24,
60, 74
Balmaceda, Jorge 183
Bartók, Béla 161
Baumgartner, Rudolf 118
Baustetter, Johann Conrad 121
Beethoven, Ludwig van 11, 158, 163,
165, 176, 212, 214, 216 f., 219,
241, 246 f., 251 f.
Behncke, Ana 180, 185
Bell, Clara 273–276.
Benda, Franz 121
Benda, Georg Anton 56, 60 f., 74 f.,
109, 121
Bennett, William Sterndale 242
Bergmann, Hans 119
Bernascone → Bernasconi
Bernasconi, Andrea 109, 121
Berner, Conrad 116, 118
Bertoglio, Chiara 15, 146
Biarelle, Giovanni Francesco 109, 121
Birck, Wenzel Raimund Johann 121
Birstiel, Friedrich Wilhelm 10, 67, 72
Bitter, Karl Hermann 269, 272 f., 275 f.
Bizet, Georges 157
Bodenschatz, Erhard 33
Borchard, Beatrix 283
Borghesi, Maria 16
Botticelli, Sandro 181, 189, 193
Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel
90, 102, 104 f., 120–124
Bret, Gustave 179
Büchler, o. Vn. 121
Burney, Charles 11
Busoni, Ferruccio 17, 153–170
Busoni, Gerda 153
Buxtehude, Dietrich 53, 233
Cäcilie von Rom (Heilige) 284
Cai, Yuanpei 215 f.

- Caldara, Antonio 109, 121
 Campo, Conrado del 177
 Carvajal, Armando 178, 182 f.
 Chopin, Frédéric 15, 17, 125–128,
 132 f., 135–151, 210, 219
 Croes, Henri-Jaques de 122
 Crompton, F. L. 206 f., 209
 Crüger, Johann 16, 41–49, 51, 53 f.
 Dadelsen, Georg von 9
 Dalferth, Gabriele 18
 David, Ferdinand 98, 118
 Dechant, Hermann 119
 Dehn, Siegfried Wilhelm 59
 Dieupart, Charles 281
 Doles, Johann Friedrich 11, 109
 Drinker, Henry 180
 Dupré, Marcel 242
 Dürer, Albrecht 14
 Dykes, John B. 211 f.
 Ebeling, Johann Georg 44, 46
 Eigeldinger, Jean-Jacques 127, 146,
 149 f.
 Elisabeth von Thüringen (Heilige) 252
 Elsner, Józef 143–145, 150
 Emanuel Ludwig von Anhalt-Köthen
 276, 278
 Erb, Karl 179
 Farkas, G. 230
 Fasch, Carl Friedrich 72 f., 111
 Fehling, Max 235 f., 288
 Fentum, George B. 206
 Finlay, Ian 237
 Fischer, Wilfried 94–96, 98 f., 114–120
 Fontana, Julian 125 f.
 Forkel, Johann Nikolaus 10 f., 14,
 24, 72, 76, 93, 96, 115, 245, 269,
 271–276, 279–281
 Förster, Christoph 74, 98, 111, 122
 Foss, Hubert James 244
 Fraenkel, Wolfgang 223
 Frotscher, Gotthold 116, 118
 Fu, Cong 218
 Fuller Maitland, John Alexander 273 f.
 Fux, Johann Joseph 30, 36, 72, 144,
 150
 Gasparini, Francesco 26–29
 Genette, Gérard 182, 265, 283
 Georg (Heiliger) 267, 284
 Gerhardt, Paul 41, 43–46
 Gerlach, Carl Gotthelf 105
 Gerstenberg, Walter 9
 Gesner, Johann Matthias 276
 Goddard, Scott 253–255
 Goebels, Franzpeter 153
 Goethe, Johann Wolfgang von 165,
 269, 275, 284
 Goldberg, Halina 143
 Görner, Johann Gottlieb 102 f., 105
 Gounod, Charles 203–206, 208 f.
 Graf, Christian Ernst 122
 Graun, Carl Heinrich 55, 74, 110, 122
 Graun, Johann Gottlieb 110, 122
 Graupner, Christoph 34
 Griepenkerl, Friedrich Konrad 11, 23 f.
 Grimaud, Hélène 153
 Gustafsson, Lars 18
 Gyongyössi, Zoltán 115, 119
 Hamilton, Emma 255
 Händel, Georg Friedrich 11, 71, 122,
 206, 212–214, 216, 222–224, 230,
 241 f., 281
 Harrer, Gottlob 28
 Harrer, Johann 29
 Hartwig, Carl 104 f.

- Hasse, Faustina 270
Hasse, Johann Adolph 14, 108, 122, 270
Hassler, Hans Leo 43–46
Hauptmann, Moritz 158, 241
Häusler, Walter 119
Haydn, Joseph 11, 13, 108, 211 f., 214, 216 f., 223 f., 251
Heinecke, Max 223
Heinemann, Michael 14 f., 231
Heinichen, Johann David 123
Heller, Stephen 145
Henrici, Christian Friedrich (Picander) 278
Hiller, Johann Adam 33, 102, 108, 110 f., 120–124
Hinrichsen, Hans-Joachim 14 f.
Hoffmann, A. 229
Hofmann, Klaus 116, 119
Homilius, Gottfried August 55 f., 67, 69, 73–75, 104
Horn, Charles Frederick 242
Hornbostel, Erich Moritz von 213 f.
Hsieh, o. Vn. 205
Hülser, Wilhelm 238
Humeres, Carlos 180, 185, 189
Huxley, Aldous 232
Iburg, J. C. H. 206
Jackson, J. Bernhard 98, 115, 118
Jadassohn, Salomon 241
Jiménez, Oscar 183
Joachim, Joseph 123, 209
Johann Ernst von Weimar 111
Johannes der Täufer (Heiliger) 189
Keller, Hermann 153
Kellner, J. P. 114
Kessler, Wolfgang 116, 119
Kessler, o. Vn. 275 f.
Kirnberger, Johann Philipp 10, 72, 144, 269, 275, 280–282, 284
Klengel, Alice 272
Knoechel, Anton 123
Knoll, Christoph 46
Knüpfer, Sebastian 26 f., 30 f.
Köhler, o. Vn. 208
Kollmann, Augustus Frederick Christopher 11, 13
Kramer, Lawrence 127
Krebs, Johann Ludwig 104, 109, 123, 276, 278 f.
Kreisler, Fritz 209
Krellmann, Hanspeter 156
Kreusch-Jakob, Dorothee 263
Krieger, Johann Philipp 29
Kröger, Karl 205
Ku, Tingchang 225
Kuhnau, Johann 30, 32
Kurth, Ernst 223
Lamprecht, Karl 215
Landowska, Wanda 179
Landshoff, Ludwig 276
Lao, Zhicheng 230
Laurens, Jean-Joseph 23, 125
Leffloth, Johann Matthias 123
Legrenzi, Giovanni 29
Leikin, Anatole 126, 150
Lejeune, Philip 265
Letelier, Alfonso 195 f.
Ley, Henry 244
Li, Dechun 229
Li, Yaohui 210
Ling, G. S. 229
Liszt, Franz 23, 164, 166, 210, 219, 241, 247

- Locatelli, Pietro Antonio 110, 123
 Lochner, Louis P. 209
 Luckstone, Isador 208
 Luther, Martin 45, 188, 252
 Mackenzie, M. C. 212
 Maria (Heilige) 189
 Maria Josepha, Königin von Polen und
 Kurfürstin von Sachsen 55
 Marperger, Bernard Walter 42
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 72, 269,
 275, 281 f.
 Martini, Padre Giovanni Battista 10
 Marx, Adolph Bernhard 65
 Mason, Lowell 211 f.
 Matte de Bell, Graciela 183
 Mattheson, Johann 52 f., 129
 Mehl, Arnold 114, 116, 119
 Melamed, Daniel R. 29
 Mendel, Arthur 16
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 10 f.,
 24, 132, 165, 206 f., 223 f., 241
 Mengelberg, Willem 179
 Merck, o. Vn. 208
 Meyer, Heinz 155
 Meyer, Waldemar 223
 Meynell, Alice 258
 Meynell, Esther (Moorhouse, Esther
 Hallam) 18, 231–262, 264–280,
 283–290
 Meynell, Gerard 255
 Michel, Johann Heinrich 57, 66
 Michelangelo Buonarroti 14
 Middelschulte, Wilhelm 165 f.
 Mizler, Lorenz 144, 150
 Mohrheim, Friedrich Christian Samuel
 104
 Mollendorff, Dora von 209
 Mollendorff, Margaret von 208
 Monk, William H. 211 f.
 Moorhouse, Esther Hallam → Meynell,
 Esther
 Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 166,
 214, 216–218, 223, 242, 249–251
 Müller, Christian Gottlieb 132
 Müller, Gottfried 118
 Müller-Streicher, Friederike 125
 Neefe, Christian Gottlob 11, 247
 Neruda, Johann Baptist 123
 Newman, Ernest 244, 273, 275 f.
 Newton, Isaac 14
 Nichelmann, Christoph 98
 O'Meara, Camille 125
 Paci, Mario 218, 221–223
 Paczkowski, Szymon 15, 125
 Paganini, Niccolò 203, 248
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da
 25–30, 33, 35, 178, 257
 Paulus von Tarsus (Heiliger) 51, 53
 Peinemann, Johann Friedrich 107 f.
 Peinemann, Johann Gottfried 106
 Peinemann, Johann Tobias 105 f.,
 108
 Peinemann, Johanna Rosina 108
 Perabo, Ernst 247
 Petit de Huneus, Marta 183
 Pezel, Johann Christoph 35
 Pezzini, Leyda 218, 220
 Pfeiffer, Johann 123
 Picander → Henrici, Christian Friedrich
 Pisendel, Johann Georg 123
 Platti, Giovanni Benedetto 123
 Poelchau, Georg 76
 Premyslav, Leopold 209
 Proust, Marcel 232

- Purcell, Henry 223
Quan, Rulong 230
Quantz, Johann Joachim 123, 280
Radeke, Winfried 99, 115, 119
Raffaello Sanzio da Urbino 14
Rassy, Gustav Christian 288
Reiche, Gottfried 35, 37
Reinecke, Carl 241
Reinken, Johann Adam 268 f., 279 f.
Reitz, Robert 114, 118
Remy, Alfred 215
Richter, Bernhard Friedrich 275–
277
Richter, Carl Gottlieb 106
Richter, Ernst Friedrich 241
Ricœur, Paul 265
Riemann, Hugo 215 f.
Riethmüller, Albrecht 157
Ringmacher, Christian Ulrich 90
Robbio, Agostino 203
Rochlitz, Friedrich 11
Rolle, Christian Friedrich 109 f., 123
Rondón, Víctor 183, 197
Rosenthal, Toby Edward 249
Rottman, Kurt 183
Rubinstein, Artur 209 f.
Rust, Wilhelm 91 f.
Sacharow, Boris (Zakharoff, Boris)
219, 222
Sachs, Curt 214
Saint-Saëns, Camille 208
Samuel, Harold 244 f.
Sand, George 126
Sankey, Ira David 211 f.
Santa Cruz, Domingo 175–199
Santa Cruz de Pinto, Inés 183
Sauret, Émile 114, 118
Scarlatti, Domenico 218, 280
Schaffrath, Christoph 97
Scheibe, Johann Adolph 10, 14, 104,
124
Schelle, Johann 31
Schemelli, Georg Christian 43, 156
Scherchen, Hermann 179
Schering, Arnold 215 f., 276 f.
Schicht, Johann Gottfried 102, 108,
110, 120–124
Schieferdecker, Johann David 42
Schieferlein, Otto Ernst Gregorius
57, 59, 66
Schiffmann, Rosa 218, 220
Schlüter, Max 209
Schmid, Ernst Fritz 156
Schneider, Max 116, 118
Schnirlin, Ossip 116, 118
Scholes, Percy 251
Schönberg, Arnold 224
Schreck, Gustav 97 f., 115, 118
Schubart, Christian Friedrich Daniel
14
Schulz-Beuthen, Heinrich 215
Schulze, Hans-Joachim 72, 234
Schumann, Clara 245
Schumann, Robert 145, 241
Schwabe, Carl Heinrich 106
Schweitzer, Albert 179, 231, 243–
245, 258, 269, 272–276
Scott, Charles Kennedy 244
Seiffert, Max 116, 118
Serino, Marco 99, 115, 119
Shadick, Harold E. 225
Shen, Mary 218, 220
Siegele, Ulrich 95, 99
Sitwell, Sacheverell 258

- Smyth, Ethel 257
 Söderblom, Nathan 258
 Soro, Enrique 178
 Spitta, Philipp 92, 95, 245, 258, 269,
 272–277, 279
 Spree, Eberhard 286
 Stiefel, Elisabeth 263
 Stieler, Johann David 124
 Stirk, Samuel Dickinson 236 f.
 Stoessel, Albert 219
 Stölzel, Gottfried Heinrich 56, 74 f.,
 109, 124
 Straube, Karl 9, 272, 275
 Strauss, Richard 224
 Strawinsky, Igor 23
 Sullivan, Arthur 211
 Swieten, Gottfried van 11
 Tan, Caizhu 210
 Tatlow, Ruth 259
 Taylor, Edward 205
 Teichmüller, Robert 218
 Telemann, Georg Philipp 56 f., 67,
 73–75, 106, 110, 124
 Terry, Charles Sanford 231, 245 f.,
 252, 259 f., 271–277
 Terry, Ellen 258
 Teschner, Melchior 45
 Tishkovsky, o. Vn. 229
 Töpel, Michael 119
 Töttcher, Hermann 114, 118
 Tovey, Donald Francis 245
 Twain, Mark 232
 Urakawa, Takaya 115, 119
 Valera, Cipriano de 180, 185
 Verne, Mathilde 245
 Vitali, Tomaso Antonio 124
 Vivaldi, Antonio 111, 117, 124
 Vopelius, Gottfried 42
 Walther, Johann Gottfried 104, 130
 Wang, Chungyu 211 f.
 Wang, Flora 229
 Wang, Guangqi 213 f., 216
 Weidenbach, Johannes 241
 Weill, Kurt 153
 Weinlig, Christian Theodor 248 f.
 Werckmeister, Andreas 130
 Wesley, Samuel 242
 Westphal, Johann Christoph 90
 White, Arnold 255
 Wiant, Bliss Mitchell 223–225
 Wiedner, Johann Gottlieb Carl 104,
 109
 Wiermann, Barbara 65
 Winschermann, Helmut 116, 118
 Wintersteiner, Marianne 263
 Wolff, Christoph 16, 34
 Wood, Henry 244
 Woolf, Virginia 258
 Wu, Leyi (Woo, Lois) 219
 Wundt, Wilhelm 215
 Xiao, Youmei 215–217
 Xu, Yongsan 229 f.
 Yang, Zhaoshu 212
 Yao, Siyuan 229 f.
 Yearsley, David 232, 236, 240, 249
 Yu, Jifan 213
 Yuan, Hsiaosian 230
 Zakharoff, Boris → Sacharow, Boris
 Zelter, Carl Friedrich 11, 17, 62 f.,
 93, 269, 275, 284
 Zemisch, Gottlieb Benedict 107
 Zhang, Xiaohu 230
 Zhu, Xuanyu 229
 Ziegler, Christiane Mariane 18

REGISTER DER WERKE VON JOHANN SEBASTIAN BACH

KANTATEN UND VERWANDTE WERKE

- BWV 2 Ach Gott, vom Himmel sieh darein 33
BWV 3 Ach Gott, wie manches Herzeleid 33
BWV 4 Christ lag in Todes Banden 33
BWV 11 Lobet Gott in seinen Reichen (Himmelfahrts-Oratorium)
224 f., 230
BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 51 f.
BWV 16 Herr Gott, dich loben wir 72
BWV 19 Es erhob sich ein Streit 57, 59–61
BWV 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn 34
BWV 24 Ein ungefärbt Gemüte 34
BWV 25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leib 35 f.
BWV 28 Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende 34
BWV³ 30.2 Freue dich, erlöste Schar 57 f.
BWV 35 Geist und Seele wird verwirret 94, 116, 118 f.
BWV 38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir 33
BWV 39 Brich dem Hungrigen dein Brot 68
BWV 49 Ich geh und suche mit Verlangen 94
BWV 64 Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget 34, 51 f.
BWV 68 Also hat Gott die Welt geliebt 211
BWV 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen 51 f.
BWV 87 Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen 52
BWV 95 Christus, der ist mein Leben 33
BWV 100 Was Gott tut, das ist wohlgetan 57, 65
BWV 101 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott 33
BWV 102 Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben 57, 61
BWV 105 Herr, gehe nicht ins Gericht 57, 65 f.
BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) 158
BWV 118 O Jesu Christ, meins Lebens Licht 35, 37
BWV 121 Christum wir sollen loben schon 33
BWV 133 Ich freue mich in dir 33
BWV 135 Ach Herr, mich armen Sünder 33
BWV 140 Wachet auf, ruft uns die Stimme 224, 229, 234
BWV^{1,2} 145 Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (BWV³ Suppl 2) 57
BWV 146 Wir müssen durch viel Trübsal 94, 114

BWV 153	Schau, lieber Gott, wie meine Feinde 68, 84
BWV 156	Ich steh mit einem Fuß im Grabe 94, 99 f., 115, 119
BWV 167	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe 34
BWV 169	Gott soll allein mein Herze haben 94, 114
BWV ³ 172.3	Erschallet, ihr Lieder 57, 65 f.
BWV 182	Himmelskönig, sei willkommen 57, 64–66
BWV ³ 185.2	Barmherziges Herze der ewigen Liebe 34
BWV 188	Ich habe meine Zuversicht 94, 114
BWV 214	Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! 55

ANDERE VOKALWERKE

BWV 226	Der Geist hilft unser Schwachheit auf 27
BWV 227	Jesu, meine Freude 42, 47–53
BWV ³ 232.4	Messe in h 9, 71, 76, 178, 214, 218 f., 224, 230, 242, 289
BWV 238	Sanctus in D 33
BWV ³ 243.2	Magnificat in D 71
BWV ³ 244.2	Matthäus-Passion 10 f., 45, 67–69, 79–82, 84–87, 176, 179, 191, 213, 229, 242, 244, 288
BWV 245	Johannes-Passion 45, 68, 176, 179 f., 194–198, 242, 288
BWV 248.2	Weihnachts-Oratorium 16, 41–46, 55 f., 67, 87, 175–182, 184, 186, 188 f., 192, 194 f., 198, 200, 214, 219, 242

VIERSTIMMIGE CHORÄLE

BWV 311	Es woll uns Gott genädig sein 73
BWV ^{1,2} 342	Heut triumphieret Gottes Sohn (BWV ³ App C) 73
BWV 358	Jesu, meine Freude 52
BWV ^{1,2} 419	Von Gott will ich nicht lassen (BWV ³ App C) 72

WERKE FÜR INSTRUMENTE

BWV 532	Präludium und Fuge in D 159, 206, 219
BWV 539	Präludium und Fuge in d 207
BWV 543	Präludium und Fuge in a 23
BWV 552	Präludium und Fuge in Es 159
BWV 582	Passacaglia in c 214, 243, 247
BWV 599–644	Orgel-Büchlein 52, 155, 247
BWV 713	Jesu, meine Freude, Fantasia 52
BWV 772–801	Inventionen und Sinfonien 133, 159, 210, 214, 218, 275, 278 f.

- BWV 766 Partite diverse sopra Christ, der du bist der helle Tag 155
- BWV 806–811 Englische Suiten 245, 281
- BWV 812–817 Französische Suiten 210
- BWV 825 Partita 1 in B 245, 276, 278
- BWV 846–893 Das Wohltemperierte Clavier 11, 17, 125–152, 153 f.,
159–173, 205, 210, 213 f., 242, 244 f., 247, 278
- BWV 903 Chromatische Fantasie und Fuge in d 223, 245
- BWV¹ 905 Fantasie und Fuge in d (BWV³ App B 82) 157
- BWV 971 Italienisches Konzert in F 92, 247
- BWV 988 Aria mit 30 Veränderungen, Klavierübung Teil IV / Goldberg-Variationen 166
- BWV 1001–1006 Sechs Sonaten und Partiten 153, 159 f., 166, 206, 209, 219,
249–251
- BWV 1033 Sonate in C für Traversflöte und Basso continuo 111
- BWV 1041 Konzert für Violine in a 89, 93, 99
- BWV 1042 Konzert für Violine in E 93, 115
- BWV 1043 Konzert für 2 Violinen in d 89, 93, 99, 117
- BWV 1044 Konzert für Cembalo, Traversflöte und Violine in a 102
- BWV 1046–1051 Brandenburgische Konzerte 89, 93, 99, 115, 219, 223
- BWV 1052–1059 Acht Konzerte für Cembalo und Orchester 89, 91, 93–95 f.,
97–99, 101 f., 114–116, 118 f.
- BWV 1060 Konzert für 2 Cembali in c 95, 99, 116, 118 f.
- BWV 1061 Konzert für 2 Cembali in C 92 f. 103, 117
- BWV 1062 Konzert für 2 Cembali in c 93, 117
- BWV 1063 Konzert für 3 Cembali in d 92, 102, 117–119, 218 f.
- BWV 1064 Konzert für 3 Cembali in C 92, 95 f., 102, 117–119
- BWV 1065 Konzert für 4 Cembali in a 102, 117
- BWV 1067 Ouvertüre in h 218
- BWV 1068 Ouvertüre in D 205, 210, 218 f.
- BWV 1079 Musikalisches Opfer 18, 131 f., 179
- BWV 1080 Die Kunst der Fuge 158, 179, 286
- BWV 1105 Jesu, meine Freude (Neumeister-Sammlung) 34, 52

HANDSCHRIFTLICHE SAMMLUNGEN DER BACH-FAMILIE

Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach 1722/25 269 f., 275, 280, 282

TÜBINGER BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT
BAND 35

BACH BEARBEITET

Bach in der Tradition. Bach in seiner Zeit. Bach in den Verkettungen der Geschichte. Bach regional und Bach global. Bach im Notentext und Bach performativ. Bach määndernd. Bach medial. Bach in Zahlen. Der eleusinische Bach und der populäre Bach. Bach im Fokus der Genderforschung. Mythen um Bach. Die musikwissenschaftliche Tagung zum Tübinger Bachfest 2018 suchte im Blick auf Bach das Feld an Zugängen weit zu fassen. Bearbeitungspraxis und Rezeptionsgeschichte bilden den Kern der Beiträge.

