

Ein solcher Sachverhalt macht deutlich - und damit will ich schließen - wie vorsichtig man selbst bei diesem, von vielen als Bachs größte Schöpfung angesehenen Werk mit hintergründigen theologischen Deutungen in der Art Smends, Blankenburgs oder gar der Internationalen Gesellschaft für theologische Bachforschung e.V. zu sein hat. Sie können mit größter Behutsamkeit erst dann erfolgen, wenn die sachlichen Voraussetzungen dafür geklärt sind, und dürfen nicht, was leider nur zu oft geschieht, an deren Stelle treten, sonst werden sie von der Realität schnell als das entlarvt, was sie meist sind: vorschnell ausgesprochene und völlig haltlose mystische Spekulationen, die dem Thomas-kantor bestimmt fern lagen.

Anmerkungen

- 1) In Vorbereitung. Erscheint im Laaber-Verlag als Band 12 der Reihe "Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft". Hrsg. von Ludwig Finscher und Reinhold Hammerstein.
- 2) Klaus Häfner, Über die Herkunft von zwei Sätzen der "h-Moll-Messe", in: Bach-Jb 1977, S. 55.
- 3) Philipp Spitta, J.S. Bach, Leipzig 1873 und 1880, Bd. II, S. 512ff.
- 4) Carl von Winterfeld, a.a.O., S. 422.
- 5) Neue Bach-Ausgabe II/1, Kritischer Bericht, S. 105.
- 6) Werner Neumann, J.S. Bachs Chorfüge, Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs, 2. Auflage, Leipzig 1950. (Bach-Studien, Bd. 3, S. 71).

Heinrich Deppert:

EINIGE ANMERKUNGEN ZU JOHANN SEBASTIAN BACHS VIERSTIMMIGEN CHORALGESÄNGEN

Zu den am meisten rätselhaften Quellen der Musik Johann Sebastian Bachs gehört bis heute jene umfängliche Sammlung Vierstimmiger Choralgesänge, die in den Jahren 1784-87 mit einer Vorrede des Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen ist. Und diese Rätselhaftigkeit betrifft sowohl ihren Inhalt als auch die Form seiner Überlieferung.

Der Versuch, die Herkunft des Inhalts der Sammlung aufzuklären, beginnt im vorigen Jahrhundert mit den Arbeiten von Johann Theodor Mosewius, der, anknüpfend an Johann Nikolaus Forkels Hinweis zu den ersten beiden Teilen der Choralgesänge, die Choräle seien "meistens aus des Verf. Kirchenjahrgängen genommen"¹, zu der mit Bestimmtheit ausgesprochenen Überzeugung gelangte, Philipp Emanuel Bach habe "die ganze Sammlung von Choralgesängen ... aus seines Vaters Kirchenkantaten zusammengetragen"². Abgesehen von der Unmöglichkeit, unter dieser Voraussetzung die Herkunft auch nur des größeren Teils der Sätze zu erweisen und die mancherlei Abänderungen in den Mittelstimmen zu bewerten, geriet Mosewius dabei an ein Problem, das sich aus dem Komponieren Bachs ergibt, nämlich der mehrfachen Bearbeitung gleicher Melodien, ohne daß sich die Sätze dann ganz gleichen oder ganz unterschieden. Über den Vergleich zweier solcher scheinbar gleichen

Choräle schreibt Mosewius: "Die letztere Bearbeitung ist zu abweichend vom Originale, dass ich sie kaum für dieselbe halten kann, wenn gleich sie theilweise mit diesem ganz übereinstimmt"³.

Von solchen Vergleichen aus mußte ein zweifelhaftes Licht auf den (oder die) Herausgeber der Sammlung fallen. Und es besteht der Verdacht, daß auch Ludwig Erks Einschätzung der Choralgesänge, der nach gründlichen Quellenstudien anlässlich seiner Ausgabe von Bachs Chorälen den Vorwurf der "Fälschung", der "Verunstaltung" einer großen Zahl von Sätzen erhob, von solchen Verwechslungen mit veranlaßt wurde: von seinen fünf Paradigmata, seinen "sehr üppigen Sprösslingen ähnlicher Verunstaltungen", wie er schreibt, beruhen immerhin zwei mit Sicherheit auf solchen fehlerhaften Vergleichen⁴.

Die Bach-Gesamtausgabe, die den in der Sammlung enthaltenen Anteil von Sätzen aus erhaltenen Vokalwerken Bachs überschaubar und nachprüfbar gemacht hatte, ermöglichte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts jene auf den Vorarbeiten von Mosewius und Erk fußende Liste Franz Wüllners in der Vorrede zur Edition der nicht anderweitig nachzuweisenden Stücke, die Wolfgang Schmieder fast ohne jede Änderung in das Bach-Werke-Verzeichnis übernommen hat, und die seitdem kaum mehr Korrekturen erfahren hat⁵. Darüber hinaus hat Wüllner darauf hingewiesen, daß in der Sammlung eine Anzahl von Chorälen mit denselben Bässen wie jenen der Generalbaßsätze des sogenannten Schemellischen Gesangbuches enthalten ist, ohne jedoch daraus weitere Folgerungen zu ziehen⁶.

Friedrich Smend hat bei der Neuausgabe der Erkschen Sammlung dessen Einstellung zur Qualität der auf den Bach-Sohn zurückgehenden Überlieferung übernommen⁷. In seinem Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1966 ist er in Beweisnot geraten, die unterstellten "Verfälschungen" des Herausgebers auch zu belegen: in seinen drei dazu beigebrachten Beispielen sind zwei offensichtliche Stichfehler enthalten und zwei Verbesserungen von Satzfehlern, die Smend allerdings nicht bemerkt hat⁸.

Dennoch gilt seitdem als ausgemacht, daß "C.P.E. Bach als Redaktor zahlreiche Eingriffe in den Notentext vorgenommen und die originale Setzweise seines Vaters verfläscht" habe⁹.

Diese absichtsvoll verkürzende Darstellung mag deutlich gemacht haben, daß in der Einschätzung der Qualität der Vierstimmigen Choralgesänge von 1784-87 als Quelle mehrere Momente zusammengewirkt haben; neben dem geschichtlichen Vorgang der Wiedererwerbung von Bachs Vokalwerk eine wohl fehlerhafte Vorstellung vom Inhalt der Sammlung und eine - wie sich zeigen läßt - wohl ebenfalls unrichtige Einschätzung und Bewertung der Absicht und Bedeutung der Sammlung.

Dazu kam, daß bis vor kurzem noch alle Versuche als gescheitert angesehen werden mußten, das Zustandekommen der Sammlung auch quellenmäßig zu belegen, da die direkten Druckvorlagen offensichtlich verloren sind¹⁰. Erst kürzlich hat Hans-Joachim Schulze auf die Handschrift 46^{II} der Berliner Amalienbibliothek aufmerksam gemacht, die - bei allen noch offenen Fragen - als Zwischenstation beim Zustandekommen der Sammlung zu gelten hat¹¹, und dies - über Schulzes Nachweise hinausgehend - auch für jene Teile, die nicht der Leipziger Handschrift R18 entnommen sind; denn einerseits enthält AmB 46^{II} vollständig das Repertoire der erstmals gedruckten Teile III und IV der Sammlung, andererseits sind die Korrekturen an der einst von Carl Philipp Emanuel Bach so hart kritisierten Birnstiel-Ausgabe des zweiten Teils von 1769¹² wohl alle darin enthalten. Darüberhinaus vermag die Handschrift vielfach einen Begriff dafür zu geben, welche Schwierigkeiten, aber auch welche Unsicherheiten durch das mehrfache Abschreiben der Sätze für die endgültige Druckfassung entstanden¹³. Und man hat wohl mit einer ganzen Schicht von Abweichungen zu rechnen, die aus diesem Vorgang herrühren. Dafür wenigstens

ein Beispiel: Auf S. 107 der Handschrift ist im Choral "Meinen Jesum laß ich nicht" (BWV 70/11) in den Takten 10-12 der Baß vergessen worden¹⁴.



Der Hersteller der Druckvorlage - es ist wohl Kirnberger gewesen¹⁵ - konnte ihn aus den Oberstimmen allerdings erraten¹⁶.



Und er hat gut geraten: Von der Bachschen Stimme unterscheidet sich seine Fassung lediglich durch einige mehr oder weniger akzidentielle Änderungen, es fehlen ein Vorzeichen, drei Durchgänge und eine Brechung.



Zu dieser durch die Zufälligkeiten bei der Entstehung bedingten Schicht von Abweichungen gegenüber den erhaltenen Originalfassungen gibt es unzweifelhaft auch Änderungen, die von den Herausgebern absichtsvoll vorgenommen worden sind. Carl Philipp Emanuel wollte nämlich gewissermaßen unter dem Vorwand der Herausgabe eines Choralbuches, wie er es 1769 in einer Nachricht für das Publikum ausgedrückt hat, "ein praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern" zum Nutzen der "Studirenden der Setzkunst" schaffen¹⁷. Diese einzige große nach dem Tode Bachs im 18. Jahrhundert entstandene Werksammlung gehört damit - wie übrigens fast alles andere von Bach Gedruckte aus jener Zeit auch - zum Bereich der Bachschen Schule, in deren Kompositionsunterricht neben dem Generalbaß das Setzen von Chorälen zu den Elementarerfordernissen gehört hat¹⁸. Verständlicherweise durften in einem solchen Buch keine Fehler, keine zweifelhaften Stellen enthalten sein. Es sollte daher einigermaßen Wunder nehmen, wenn der vor allem Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber wiederholt erhobene Vorwurf, von seiner "dabei aufgewandten Sorgfalt sei nicht viel Rühmens zu machen" tatsächlich zuträfe¹⁹.

In der genannten Vorrede der Sammlung hat sich Carl Philipp Emanuel zur Revision der vorher gedruckten Teile bekannt, und man wird daher seine Tätigkeit als Herausgeber am ehesten an seiner Korrektur des von ihm als fehlerhaft bezeichneten, einst ohne seine Mitwirkung zustande gekommenen zweiten Teils von 1769 überprüfen können.

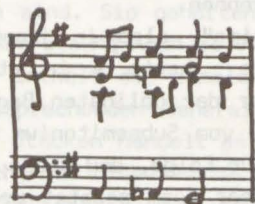
Entgegen den bisher dazu gegebenen Darstellungen zeigt ein Vergleich der Einzelheiten, daß der Hamburger Bach bei der Korrektur dieses Teils mit aller Sorgfalt zu Werke gegangen ist, auch wenn sich offenbar während des Stiches eine Fehlerquelle ergeben hat, die er nicht voraussehen konnte²⁰. Neben der Korrektur von über 20 gängigen Stichfehlern hat Carl Philipp Emanuel zahlreiche Verbesserungen nach den Originalfassungen seines Vaters vorgenommen (etwa 10), die als Fehler nicht kenntlich waren, also durch Korrekturlesen gefunden werden mußten²¹. Darüberhinaus ist eine ganze Anzahl von Satzfehlern beseitigt worden (etwa 7 Fälle), zu deren Korrektur sich der Hamburger Bach seinem Vater gegenüber verpflichtet fühlen mußte²². Ich gebe als Beispiel die beiden von Smend in dem genannten Zusammenhang angeführten Fälle (beide aus BWV 248/33)²³.

Nr. 143 (1769)

T. 10



T. 2



Nr. 139 (1785)



Im ersten Fall wurde die Quintparallele zwischen Tenor und Baß korrigiert, wobei ein anderes Versehen unterlief - in der Handschrift AmB 46^{II} ist hier der Baß vergessen²⁴ -, im zweiten die Quintparallele e'+h'-f'+c'' zwischen Alt und Sopran. Der erste Fall macht zudem noch deutlich, daß die Korrekturen zum Teil "blind" erfolgt sind, also ohne Kenntnisnahme der Originalvorlage. (In BWV 248/33 geht der Tenor in der Kadenz in T. 10 vom h ins a.)

Dazu kommen noch einige kleinere Änderungen aus die Harmonie betreffenden Gründen²⁵ und andere aus melodischen Gründen²⁶, die wie Nachbesserungen aussehen²⁷. - Auffällig sind verhältnismäßig starke Veränderungen zur Vereinfachung und Verdeutlichung der Stimmführung in den Mittelstimmen des Satzes Nr. 134 (132) "Kyrie Gott Vater in Ewigkeit", die ganz so aussehen, als ob Carl Philipp Emanuel in diesem Falle - wie auch in anderen Fällen - gewußt hat, daß es sich dabei um eine Generalbaßaussetzung handelt, daß also die Mittelstimmen zu diesem Satz nicht von seinem Vater stammen.

Es mag sein, daß solche Änderungen, Korrekturen und kleinere Nachbesserungen einer nur philologischen Betrachtung unerträglich sind, vor allem dann, wenn dieser deren Sinn nicht einsehbar ist. Die wenigen genannten Beispiele mögen jedoch belegen, daß solche Änderungen keineswegs willkürlich vorgenommen wurden, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Revision dieses Teils von dem sorgfältigen Bemühen bestimmt war, die Sätze in

einer auch für die Lehre möglichst richtigen Form an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen.

Der zweite Teil meiner Anmerkungen beschäftigt sich mit der Frage, ob und wie weit aus den in der Sammlung enthaltenen Sätzen selber Rückschlüsse auf die Herkunft der Stücke gezogen werden können.

Die Sammlung enthält eine Reihe von Chorälen, die - wie man aus den erhaltenen Vorlagen weiß - ursprünglich nicht für vier Stimmen allein gesetzt waren, sondern mit einer oder weiteren obligaten Stimmen begleitet wurden²⁸. Diese Stücke mußten von den Herausgebern zumeist bearbeitet werden, da die Harmonie des Chorsatzes wegen der obligaten Stimmen bisweilen unvollständig war und ergänzt werden mußte. Diese Bearbeitungen sind zum Teil so weitgehend, daß ihre Zuordnung strittig war, in einem Fall sogar bis heute übersehen wurde²⁹. Dennoch läßt sich bei wenigstens einer dieser Ergänzungen eine gewisse Regelmäßigkeit erkennen.

In der "Clausula formalis perfectissima", also in jenem am Schluß und häufig am Zeilenende gesetzten Kadenzgebilde, das heute - in etwas anderem Sinne - als Ganzschluß bezeichnet wird, wird in einer der obligaten Begleitstimmen gerne die Diskant-Kadenz angebracht, also der Schritt vom Subsemitonium zur Finalis, der Schritt von der VII. in die I. Stufe. Das hat zur Folge, daß diese Diskant-Kadenz im Chorsatz entweder nicht, oder aber nicht in dieser Form gesetzt werden kann. In der mit dem Quintsextakkord versehenen "Clausula formalis perfectissima" lassen sich für den Chorsatz zwei verschiedene Bildungen angeben, die beide den Vorhalt vor der Diskant-Kadenz in einer der Obligatstimmen ermöglichen:

BWV 172/6, T. 14



BWV 24/6, T. 5



Während die zweite dieser Bildungen als vollständiger vierstimmiger Satz bestehen kann, bedarf die erste der Ergänzung, und diese geschieht so, daß dabei genau die zweite Bildung herauskommt. (Vierstimmige Choralgesänge, Nr. 322, T. 14). Damit besäße man in

dieser Form der hier im Alt stehenden Diskantkadenz (unter den angegebenen Voraussetzungen) - sie lautet in auf die Finalis bezogenen Tonleiterstufen VI-VII-V, im Gegensatz zu den sonst durchgängig verwendeten Formen I-VII-I und I-VII-V (auch I-VII-III) - ein scheinbar sicheres Kriterium, die Bearbeitungen von ursprünglich mehr als vierstimmigen Sätzen zu erkennen³⁰.

Leider sind so eindeutige Bildungen nicht häufig³¹. Und es kommt als weitere Unsicherheit dazu, daß Bach in wenigen seltenen Ausnahmen diesen "unvollständigen Quintsextakkord" auch in anderem Zusammenhang benutzt hat³². Immerhin kann man mit Hilfe dieser Methode wenigstens zwei Sätze mit einiger Wahrscheinlichkeit als solche ursprünglich vielstimmigen Stücke klassifizieren³³. Sie stehen in einem Teil der Sammlung, der ohnehin die meisten dieser Bearbeitungen enthält, und damit in den Verdacht gerät, noch mehr solche Sätze aufzuweisen³⁴. Diese Sätze wären dann - und das sollte hier gezeigt werden - mit einiger Sicherheit geistlichen Vokalwerken Bachs entnommen, die nicht auf uns gekommen sind. Sie gehörten also zu jenen Verlusten, von denen die Sammlung nach allgemeiner Auffassung noch so viel enthalten soll³⁵.

Wie bereits angedeutet, enthält die Sammlung eine Anzahl von Choralsätzen mit denselben Bässen wie die entsprechenden Generalbaßsätze des sogenannten Schemellischen Gesangbuches³⁶. Bei diesen Stücken handelt es sich also um Generalbaßaussetzungen. Und es ist sehr unwahrscheinlich, daß diese Aussetzungen von Bach selbst stammen: die Sätze sind als Generalbaßsätze gedruckt worden und waren damit in jener Zeit dem Kundigen zugänglich, allenfalls könnte Bach sie in seinem Unterricht herangezogen haben, in dem die Schüler das Aussetzen der Mittelstimmen in solchen Sätzen zu üben hatten³⁷. Es läßt sich sogar der Nachweis führen, daß die Mittelstimmen in mindestens einem dieser neun Sätze nicht von Bach stammen: In dem Satz Nr. 232 "Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz", der die vierstimmige Bearbeitung des Generalbaßsatzes "Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder" aus dem Schemellischen Gesangbuch (Nr. 40) darstellt, steht im Takte 6 die folgende Kadenz:



In dieser auf die Finalis F bezogenen "Clausula formalis perfectissima" stehen im Sopran, Alt und Baß drei für die Bachsche Musik typische melodische Kadenzformen: Tenor-, Diskant- und Baß-Kadenz. Im Tenor dagegen findet sich eine melodische Kadenz, die wohl als eine verzierte Alt-Kadenz anzusehen ist, die jedoch in verbürgten Kompositionen Bachs (meines Wissens) an keiner einzigen Stelle nachgewiesen werden kann³⁸. Dabei ist dieses melodische Formelchen, das in den Mittelstimmen, zumeist im Tenor steht, in den Vierstimmigen Choralgesängen keineswegs selten: es findet sich noch in weiteren 21 Sätzen, in einigen sogar bis zu drei und vier mal, die alle nur in dieser Sammlung erhalten sind, also in keinem anderen Werke Bachs überliefert werden³⁹.

Da am Vergleich zwischen den an anderer Stelle erhaltenen Choralsätzen und deren Fassung in den Vierstimmigen Choralgesängen gezeigt werden kann, daß es sich bei dieser

Form der Alt-Kadenz nicht um eine Einfügung der Herausgeber handelt, andererseits die wenigen Stellen in der Bachschen Musik, die als ausgesetzte Generalbässe gelten können, auch keine Belege für eine derartige "Generalbaßmanier" Bachs bieten⁴⁰, bleibt am Ende nur der Schluß übrig, daß es sich sowohl bei dem Satz "Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz" - das bewußte "Förmelchen" steht übrigens nochmals in T. 11 - als auch bei den anderen Sätzen, in denen diese Form der Alt-Kadenz vorkommt, um Generalbaßaussetzungen handelt, die nicht auf Bach selbst zurückgehen. Wenn man in Rechnung stellt, daß diese Form der Alt-Kadenz nur gelegentlich in solchen Generalbaßaussetzungen auftritt - bei neun Schemelli-Chorälen nur in einem Falle -, ergibt sich für die Sammlung ein mutmaßlich ganz erheblicher Anteil an solchen Generalbaßaussetzungen⁴¹.

Unter diesem Blickwinkel finden auch die von Wachowski an den Kadenzen in den Chorälen gemachten Beobachtungen ihre Erklärung⁴²: denn es sind weder die beschriebene Tendenz zu den kleinen Notenwerten in den Kadenzen noch die Vorhaltsbildungen in den Fermaten als Veränderungen der Herausgeber an Sätzen nachzuweisen, die außerhalb der Sammlung erhalten sind. Diese Merkmale erklären sich sehr leicht als Bestandteile von Generalbaßaussetzungen, hinsichtlich der Vorhalte in den Fermaten sogar als Merkmale von Generalbaßchorälen: von den neun in den Vierstimmigen Choralgesängen enthaltenen Chorälen des Schemelli-Gesangbuches weisen immerhin sechs solche Vorhalte auf.

Die Frage nach der Herkunft dieses vermutlich nicht unbeträchtlichen Anteils der Sammlung an Generalbaßchorälen Bachs kann nur hypothetisch beantwortet werden: sie können aus der Unterrichtspraxis Bachs hervorgegangen sein, auf die bereits hingewiesen wurde, sie können allerdings auch jenem "Vollständigen Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbaße an 240 in Leipzig gewöhnlichen Melodien" entstammen, das der Musikalienhändler Bernhard Christoph Breitkopf im Jahre 1764 als Werk Bachs zum Preise von 10 Talern angeboten hatte und das seitdem verschollen ist⁴³.

Anmerkungen

- 1) Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Neuausgabe Kassel etc. 1962, S. 92.
- 2) Johann Theodor Mosewius, Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen, Berlin 1845, S. 5.
- 3) Mosewius, a.a.O., S. 27. - Mosewius vergleicht hier BWV 197a/4 mit BWV 129/5.
- 4) Ludwig Erk, Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien ..., Leipzig 1850, Vorrede, S. II und III. - Erk vergleicht BWV 416 mit BWV 245/9 (Nr. 47 der Ausgabe Becker), BWV 258 mit BWV 178/7 (Nr. 337, recte 336 der Ausgabe Becker). - (Bei der ebenfalls genannten Nr. 361 der Ausgabe Becker dürfte es sich um ein Versehen Erks handeln.)
- 5) Bach-Gesamtausgabe (= BGA) Bd. XXXIX, Leipzig 1892, S. LII-LX. Wolfgang Schmieder, BWV, Leipzig 1950, S. 380-387. Vgl. dazu: Friedrich Smend, Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J.S. Bachs, BJ 1966, S. 10, Anm. 10. - Gerd Wachowski, Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 67. - Hans-Joachim Schulze, 150 Stück von den Bachischen Erben, BJ 1983, S. 95, 97, 100.
- 6) BGA, a.a.O., S. LXIII-LXIV.
- 7) J.S. Bach, Mehrstimmige Choräle ... völlig neu durchgesehene und berichtigte Ausgabe, besorgt von Friedrich Smend, Leipzig 1932, Vorrede.

- 8) Zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O., S. 14f. - In AmB 46^{II} der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (siehe weiter unten) ist das von Smend im ersten Beispiel monierte ais noch enthalten (AmB 46^{II}/S. 89), der Stichfehler in Smends zweitem Beispiel, die Verdoppelung des h in Baß und Tenor, erklärt sich aus einem Versehen in AmB 46^{II}/S. 86, wo an dieser Stelle die Baß-Note e vom Schreiber vergessen wurde.
- 9) Die vierstimmigen Choräle ..., a.a.O., S. 57.
- 10) Vgl. dazu: Zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O.
- 11) 150 Stück ..., a.a.O., S. 88ff.
- 12) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann. Supplement zu NBA. Bd. III (= Dok. III), Kassel etc. und Leipzig 1972, Nr. 753, S. 202.
- 13) Vgl. dazu auch das von Schulze über die Verlässlichkeit von R18 Ausgeführte, a.a.O., S. 90, und das Beispiel S. 92 (R18, 58).
- 14) Wir geben das obere System im Violinschlüssel wieder, statt des in AmB 46^{II} gebrauchten Sopranschlüssels. - Vgl. auch Anm. 8.
- 15) Vgl. dazu Schulze, a.a.O., S. 88, Anm. 35, auch ders., Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig u. Dresden 1984, S. 22.
- 16) J.S. Bachs vierstimmige Choralgesänge, vierter Theil, Leipzig 1787, S. 200, Nr. 347.
- 17) Dok. III, a.a.O., S. 202.
- 18) Forkel, a.a.O., S. 72. - Vgl. dazu auch Philipp Spitta, J.S. Bach, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1879, Bd. 2, Leipzig 4/1930, S. 596f.
- 19) Smend, zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O., S. 15. - Vgl. dazu auch Dok. III, a.a.O., Nr. 897, Kommentar; und Wachowski, a.a.O., S. 57.
- 20) C.P.E. Bachs Korrekturen haben sich auf die Stimmverteilung der älteren Ausgabe bezogen. (Vgl. dazu AmB 46^{II}/S. 65-214.) Diese vereinigt häufig die drei Oberstimmen in einem System, während die spätere Ausgabe stets die beiden oberen und die beiden unteren Stimmen jeweils in einem System zusammen notiert. An den Stellen von Stimmkreuzungen sind beim Umstich einige böse Fehler passiert. - Siehe dazu Vierstimmige Choralgesänge II, Nr. 103 (1769) / Nr. 99 (1785), T. 3; Nr. 114 / Nr. 110, T. 7 u. T. 11; Nr. 150 / Nr. 143, T. 12; Nr. 200 / Nr. 194, T. 7.
- 21) Choralgesänge II (1769/1785): Nr. 144/142, T. 14; Nr. 160/156, T. 5; Nr. 164/160, T. 7; (Nr. 166/162, T. 11); Nr. 176/170, T. 3; Nr. 177/172, T. 2; Nr. 183/178, T. 2; Nr. 185/179, T. 14; Nr. 200/194, T. 1, T. 11. - Smend, Zu den ältesten Sammlungen, a.a.O., S. 16 u. S. 23 bestreitet das.
- 22) Choralgesänge II (1769/1785):
 Nr. 128/124, T. 1 (Einklangsparallele A/T);
 Nr. 143/139, T. 2, T. 10 (die gegebenen Beispiele);
 Nr. 158/154, T. 4 (Quintparallele I/B);
 Nr. 162/158, T. 3 (Oktavparallele + Quintparallele A/B u. S/T);

- Nr. 170/165, T. 3/4 (Oktavparallele T/B);
 Nr. 171/166, T. 9 (Quintparallele A/T).
- 23) Zu den ältesten Sammlungen ..., a.a.O., S. 14/45.
- 24) Vgl. Anm. 8.
- 25) In den Sätzen aus Choralgesänge II (1769/1785) Nr. 101/97 (T. 12), Nr. 129/125 (T. 8), Nr. 132/128 (T. 7), Nr. 158/154 (T. 5/6), Nr. 165/161 (T. 1), Nr. 195/189 (T. 8). (Die Änderung in Nr. 101/97 rührt wahrscheinlich nicht von C.P.E. Bach her, da dieser Satz in AmB 46^{II} fehlt.)
- 26) Ebda., Nr. 129/125 (T. 9(?)), Nr. 132/128 (T. 6), Nr. 162/158 (T. 10), Nr. 184/181 (T. 7), Nr. 197/191 (T. 4, T. 11), Nr. 198/192 (T. 13).
- 27) Versehen passierten beim Umstich der Nr. (nach der Zählung von 1769) 142, 143, 149, 165, 172, 187, 200; sonstige kleinere Änderungen in den Nr. (1769) 136, 139, 146, 149, 153, 155, 158, 191.
- 28) Es handelt sich um die folgenden Nummern der Vierstimmigen Choralgesänge von 1784-87: 116 (BWV 29/8), 270 (BWV 161/6), 297 (BWV 19/7), 312 (BWV 112/5), 321 (bisher BWV 428, die BWV-Nr. ist obsolet, da es sich um eine Bearbeitung von BWV 95/6 handelt.), 322 (BWV 172/6), 326 (BWV 190/7), 328 (BWV 251), 329 (BWV 252), 330 (BWV 136/6), 332 (BWV 69/6), 336 (BWV 24/6), 346 (BWV 250), 347 (BWV 70/11).
- 29) Smend, zu den ältesten Sammlungen, a.a.O., Anm. 10, Wachowski, a.a.O., S. 71. - Vgl. die vorhergehende Anmerkung. (Der erste Takt von BWV 95/6 mußte stärker verändert werden, weil die über der Melodie in der Obligatstimme liegenden Quartparallelen aus verständlichen Gründen kaum in einen vierstimmigen Satz mit der Melodie als Oberstimme zu bringen sind.)
- 30) Näheres über die Voraussetzungen und Möglichkeiten solcher Untersuchungen in des Verfassers, Kadenz und Klausel in der Musik Johann Sebastian Bachs, in Vorbereitung.
- 31) Vierstimmige Choralgesänge Nr. 297 (T. 4), 336 (T. 3), 347 (T. 13), 322 (T. 14). (Vgl. Anm. 28.)
- 32) Vierstimmige Choralgesänge Nr. 54 (BWV 151/5), T. 3/4; 300 (BWV 114/7), T. 2; 309 (BWV 245/40), T. 4.
- 33) Vierstimmige Choralgesänge Nr. 247 (BWV 432), vgl. T. 2; Nr. 333 (BWV 327), vgl. T. 15/16.
- 34) Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 304-347. - Die angegebene Nr. 247 steht insofern nur scheinbar entfernt von diesem Teil, als sie die letzte Nummer ist vor dem aus der Leipziger Handschrift R18 eingeschobenen Teil, Nr. 248-303. (Vgl. dazu Schulze, 150 Stück ..., a.a.O., S. 94 ff.)
- 35) Vgl. dazu u.a. Smend (1932), a.a.O., S. 3. - Klaus Häfner, Der Picander-Jahrgang, BJ 1975, S. 70-113, insbes. S. 103 ff. - Schulze (1984), a.a.O., S. 32.
- 36) Es sind dies die Sätze Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 172 (BWV 410 = BWV 499), 193 (BWV 424 = BWV 506), 206 (BWV 412 = BWV 501), 213 (BWV 405 = BWV 495), 234 (BWV 320 = BWV 461), 244 (BWV 357 = BWV 470), 345 (BWV 381 = BWV 488), auf die Wüllner auf-

merksam gemacht hatte (vgl. Anm. 6), Nr. 220 (BWV 413 = BWV 481), den Wiemer angibt (J.S. Bach und seine Schule, Erstausgabe von Wolfgang Wiemer, Kassel etc. 1985, S. 38), und Nr. 232 (BWV 297 = BWV 447).

In diesen Zusammenhang gehören auch einige Stücke aus dem zweiten Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach: Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 271 (BWV 315, entspricht BWV 512), 274 (BWV 397 = BWV 513).

- 37) Vgl. Dok. III, a.a.O., Nr. 803, S. 289. - Spittas Meinung (a.a.O., S. 594), daß die "88 vollstimmig geschriebenen Choräle", die im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuels genannt werden (Dok. III, Nr. 957, S. 496), so von Bach stammen, vermag ich nicht zu teilen: aus der Nennung selbst geht dies nicht hervor; wäre es der Fall gewesen, so hätten bei dem erkennbaren Bemühen Carl Philipp Emanuels, möglichst viele Choräle seines Vaters zusammenzutragen, sicher alle Sätze dieser verschollenen Sammlung Aufnahme in die vierstimmigen Choralgesänge gefunden, was bekanntlich nicht der Fall ist.
- 38) Ein entsprechender Hinweis bereits bei Wiemer, a.a.O., S. 39.
- 39) Es handelt sich um die Sätze Vierstimmige Choralgesänge Nrn. 39 (BWV 259; 4x), 68 (BWV 431), 70 (BWV 322), 124 (BWV 268; 2x), 131 (BWV 373), 132 (BWV 371; 4x), 137 (BWV 301), 169 (BWV 355; 2x), 175 (BWV 365; 2x), 201 (BWV 402; 2x), 214 (BWV 383), 219 (BWV 406), 221 (BWV 338), 225 (BWV 316; 2x), 226 (BWV 333; 2x), 235 (BWV 325), 238 (BWV 310), 239 (BWV 292; 3x), 240 (BWV 396), 241 (BWV 425; 3x), 246 (BWV 411; 3x).
- 40) Ausgesetzte Generalbässe finden sich gelegentlich in Kompositionen mit obligatem Cembalo (man vgl. dazu etwa BWV 1030/2).
- 41) In den aus der Leipziger Handschrift R18 entnommenen Teilen (Schulze, "150 Stück...", a.a.O.) stehen keine Choräle, in denen die beschriebene Form der Altkadenz vorkommt.
- 42) Wachowski, a.a.O., S. 73ff.
- 43) Dok III, a.a.O., Nr. 711, S. 166. - Vgl. dazu auch Spitta, a.a.O., S. 588f.

Reinhard Böß:

STIMMENTAUSCH- UND SPIEGELUNGSTECHNIKEN IM CANON à 2 "QUAERENDO INVENIETIS"
ALS BEISPIELHAFT KENNZEICHEN FÜR BACHS "ARS CANONICA", DAS "MUSIKALISCHE OPFER"

Die zahlreichen heute erstmalig vorzustellenden unterschiedlichen Lösungen des Canon à 2 verlangen - thematisch bedingt - eine umfangreichere Einführung, die folgende Aspekte berühren soll:

1. Formbildende Prinzipien im gesamten Werk,
2. Immanente Lösungshilfen betreffs Spiegelung im Canon perpetuus II,
3. Immanente Lösungshilfen betreffs Stimmentausch im Canon perpetuus I,
4. Voraussetzungen für den Typ des "Canon polymorphus",
5. das Problem der sogenannten "Notationssymmetrie",