

2. In dem gezeigten Zusammenhang zwischen Sinn und Aufbau des gesprochenen Satzes einerseits, und dem Finaleffekt sowie der gedanklichen Bindung der verwendeten Intervalle andererseits gibt es keine absolut verbindlichen Zuordnungen. Dieser Zusammenhang ist aber nur soweit ein zulässiges Mittel persönlicher Interpretation, wie die Sprachintervalle nicht in Widerspruch zu Satzintention und Satzaufbau geraten. Die musikalischen Intervalle sind damit ein Kriterium für den ästhetischen und den sinngebenden Wert einer Sprechleistung.

ALFRED DÜRR / GÖTTINGEN

Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke

Versucht man J. S. Bachs Umarbeitungen seiner eigenen Werke zu klassifizieren, so lassen sich im wesentlichen drei Typen unterscheiden:

1. **Parodien.** Dies sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung des unterlegten Textes im Vordergrund steht. Dabei läßt die Nichtumkehrbarkeit der Parodierichtung weltlicher > geistlicher > liturgischer oder biblischer Text nur eine begrenzte Zahl von Möglichkeiten zu.

2. **Transkriptionen.** Das sind Umarbeitungen, bei denen die Änderung der Besetzung im Vordergrund steht. Ein markantes Beispiel hierfür sind die Schübler-Choräle; doch sind auch z. B. die Wandlungen des verschollenen Violinkonzerts d-moll in ein Cembalokonzert, ein Orgelkonzert (in Kantate 188) und endlich die Vokalisierung seines Mittelsatzes in der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal* in diesem Sinne als Transkriptionen zu bezeichnen.

3. **Neufassungen.** Das sind Umarbeitungen, bei denen Fragen der Textierung und der Besetzung zurücktreten gegenüber der Änderung einzelner Lesarten oder Sätze. Dabei kann in mehrsätzigen Werken die Satzfolge entweder unverändert bleiben, es können Sätze gestrichen, hinzugefügt oder durch andere ersetzt werden. Als Grenzfall ließe sich schließlich die Verpflanzung eines Satzes aus einem Werk in ein anderes auffassen.

Nicht unter den Begriff der Umarbeitung sollen dagegen bloße „Anklänge“ gefaßt werden, ferner bloße Transpositionen, z. B. früher Kantaten in eine für die Aufführung im Kammerton geeignete Tonart. Treten bei einer Umarbeitung — wie dies häufig geschieht — mehrere Merkmale zugleich auf, so wird sie unter demjenigen Merkmal eingeordnet, das durch den mutmaßlichen Anlaß zur Vornahme der Umarbeitung unmittelbar bedingt ist.

Zunächst zur Frage nach dem Anlaß zur Vornahme einer Umarbeitung. Bachs Umarbeitungen erscheinen weniger als Merkmal des Personal- als des Zeitstils. Die Gründe dafür liegen in der situationsbezogenen Schaffensweise des Barockmusikers: Im Gegensatz zum Künstler der Klassik und Romantik, der mit seinen Werken Ewigkeitsgültigkeit erstrebt und dafür unzulängliche Aufführungen in Kauf nimmt, ist der Barockmusiker bemüht, seinem Werk jeweils diejenige Gestalt zu geben, die der bevorstehenden Aufführung am besten gerecht wird, selbst auf die Gefahr hin, daß eine Wiederaufführung nicht oder nur nach durchgreifender Umarbeitung möglich ist. Dieser Feststellung entspricht es, daß uns keine Umarbeitung Bachs nachweisbar ist, die nicht im Hinblick auf eine Aufführung, eine Widmungsreinschrift oder eine Veröffentlichung des Werkes durch Druck vorgenommen wurde, und auch Verbesserungen ästhetischer Art stehen offenbar stets im Dienste dieser Absichten.

Es ist deshalb auch nicht möglich, bei Bach von einer „letztwilligen Fassung“ in demselben Sinne zu sprechen, wie wir es bei den Klassikern und Romantikern tun. Denn selbst diejenigen Werke, die Bach im Druck veröffentlichte, hat er gelegentlich später noch umgearbeitet — erinnert sei an die Kanonischen Veränderungen über *Vom Himmel hoch* —, andererseits hat er bei der Umarbeitung zahlreicher Werke nicht auf die letzte, sondern auf

die vorletzte Fassung zurückgegriffen, die also offensichtlich durch die nachfolgende noch nicht „überholt“ war. Von einer „letztwilligen Fassung“ im heutigen Sinne können wir daher bei Bach nur insoweit reden, als mit der Umarbeitung auch ein ästhetischer Qualitätszuwachs verbunden ist. Es kann hier nur angedeutet werden, daß dem heutigen Praktiker mit dem Herauskrystallisieren einer historisch getreuen Fassung — sei es einer „letztwilligen“ Fassung, sei es einer „Urfassung“ — häufig nicht gedient ist. So kann z. B. die Rekonstruktion eines Instrumentalkonzerts für die ursprüngliche Besetzung zwar einen ästhetischen Gewinn für uns bringen, doch darf es nicht unsere Aufgabe sein, mit ihr auch alle die Quintenparallelen wiederherzustellen, die der Komponist in späteren Umarbeitungen emendiert hat.

Die nächste Frage soll der Auswahl gelten, die Bach unter seinen Werken bei der Vornahme von Umarbeitungen traf. Neben der Forderung, daß die Vorlage den gleichen oder ähnlichen Affekt ausdrücke, neben der Wertschätzung des Komponisten und vielleicht auch der Umwelt spielte offenbar nicht nur der augenblickliche Verwendungszweck, sondern auch die Verwendbarkeit der Vorlage eine Rolle. So wurden Werke, die ihrer Natur nach immer wieder verwendbar waren, durch Herstellung einer Neufassung umgearbeitet, wenn sie dem ästhetischen Urteil des Komponisten nicht mehr standhielten, wenn die Niederschrift unleserlich, fehlerhaft oder aus sonstigen Gründen ungenügend war. Beispiele hierfür bieten besonders die Orgel- und Klavierwerke in großer Zahl. Zu speziellem Anlaß konnten sie aber auch eine Transkription oder Parodie erfahren, durch die dann die ursprüngliche Fassung bisweilen nur vorübergehend verdrängt wurde. Genannt seien hier die Cembalo- und Orgelkonzertbearbeitungen ursprünglicher Violinkonzerte oder auch die Besetzung von Kantatenarien mit obligater Orgel, durch die Bach nach allgemeiner Ansicht seinen Söhnen Gelegenheit geben wollte, sich hervorzutun, ferner die Parodie zahlreicher Sätze der *Matthäus-Passion* als Trauermusik für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen und anderes. Der Gedanke der Verbesserung tritt in solchen Fällen zurück gegenüber der Absicht, einer ad hoc gegebenen Situation zu entsprechen.

Eine andere Möglichkeit ist die der Verpflanzung eines Satzes aus einem Werk in ein anderes. Hier sind besonders die schlichten Choralsätze aus Kantaten zu nennen, deren vielfache Verwendbarkeit besonders als Schlußchoräle und deren einfache Kürze eine oft notengetreue Übernahme bereits nahelegt. Zuweilen wurden freilich auch ausgedehntere Sätze verpflanzt (etwa *O Mensch, beweine deine Sünde groß* aus der *Johannes-* in die *Matthäus-Passion*), ohne daß wir in jedem Falle sagen könnten, was den Anlaß dazu gegeben hat.

Eine weitere Gruppe von Werken war dagegen in der ursprünglichen Gestalt nicht wieder aufführbar. Hier sind besonders die weltlichen Glückwunsch-Kantaten zu nennen, von denen Bach eine große Zahl parodiert hat, gelegentlich zu neuem weltlichen Anlaß, besonders aber durch Umformung zur Kirchenkantate, um sie so im Turnus des Kirchenjahres alljährlich wieder verwendbar zu machen. Die Forschung hat diese Fälle bereits weitgehend untersucht, so daß sich Beispiele hier erübrigen.

Demgegenüber soll hier zum Schluß noch auf eine Erscheinung hingewiesen werden, deren Erklärung nicht ganz einfach ist, nämlich die häufige Verwendung von Kirchenkantatensätzen in den Messen. Denn diese Kirchenkantaten waren ja jederzeit wiederverwendbar, sie wurden sogar z. T. nachweislich auch nach ihrer Parodie wiederaufgeführt; und auch einen ästhetischen Gewinn pflegen wir den meisten Meßparodien Bachs nicht zugestehen. — Für die sogenannten „kleinen Messen“ liegt die Erklärung nahe, daß sie nicht für den Leipziger Gottesdienst geschrieben wurden, also mit einem völlig anderen Hörerkreis rechnet. Wenn, wie Schering wahrscheinlich gemacht hat, der Reichsgraf Franz Anton von Sporck der Besteller war, so wären sie sogar im katholischen Gottesdienst erklingen, also vor einer Gemeinde, die die Kantatenvorlagen auf gar keinen Fall kennen konnte. Schwerlich dürften sie jedoch zu wiederholtem Gebrauch im Leipziger Gottesdienst geschrieben sein.

Aber auch in der sogenannten *h-moll-Messe* finden sich neben zwei mutmaßlichen Instrumentalkonzert-Sätzen und einem weltlichen Kantatensatz in sieben Fällen Kirchenkantaten-Sätze verwendet¹. Daß die „*Missa*“ — also Kyrie und Gloria, die die Handschrift als Nr. 1 bezeichnet — zur Erbhuldigung bei der Regierungsübernahme durch Friedrich August II. im Leipziger Gottesdienst aufgeführt wurde, ist durch Schering und Smend glaubhaft gemacht worden. Als Anlaß zur Entstehung des *Credo* Nr. 2 nimmt Smend die Einweihung der umgebauten Thomasschule 1732 an, was glaubhafter scheint als Scherings These von einer Krakauer Krönungsmesse, jedoch der sicheren Begründung entbehrt. Das *Sanctus* Nr. 3 scheidet für unsere Betrachtungen aus: Bezeichnenderweise enthält gerade dieses in Leipzig jederzeit wiederaufführbare Werk keine Parodien. Für den Anlaß zur Entstehung der Nr. 4 (*Osanna* . . .) fehlt jeder auch nur halbwegs sichere Anhaltspunkt.

Da nun die Nummern 1, 2 und 4 in insgesamt sieben Sätzen Parodien aus Kirchenkantaten verwenden, ist anzunehmen, daß Bach diese Werke nicht für wiederholte Aufführungen im Leipziger Gottesdienst vorgesehen hatte, selbst wenn es in späterer Zeit zu derartigen wiederholten Aufführungen gekommen sein sollte. Diese Hypothese wird nun gestützt durch eine weitere Beobachtung. Bach hat nämlich drei Sätze der *Missa* zu einer Musik zum ersten Weihnachtstag, *Gloria in excelsis Deo*, umgearbeitet. Natürlich kann, wie Schering vermutet, ein spezielles Ereignis, vielleicht politischer Art, den Anstoß dazu gegeben haben. Aber liegt es nicht näher, das Umgekehrte zu vermuten, nämlich daß Bach die wichtigsten Sätze des zu speziellem Anlaß entstandenen *Gloria* der Messe, soweit sie nicht Kirchenkantaten entstammten, in eine Gestalt bringen wollte, die ihr wiederholtes Erklängen möglich machten? Auch dies wäre dann ein Hinweis darauf, daß das *Gloria* mit einer einmaligen Aufführung seinen ursprünglichen Zweck erfüllt hatte. Die Parodien traten dann ihre Musik wieder an die Vorlagen ab — so wurde z. B. die Kantate *Wir danken dir*, die die Musik zum *Gratias* und zum *Dona nobis pacem* geliefert hatte, nachweislich noch 1739 und 1749 wieder aufgeführt —, während die Sätze *Gloria*, *Domine Deus* und *Cum Sancto Spiritu* durch die Umarbeitung zu Kantate 191 für weitere Aufführungen nutzbar gemacht wurden.

Die zuletzt aufgeworfenen Fragen zeigen, daß unsere Überlegungen zwar keine Ergebnisse von absoluter Sicherheit mit sich bringen, aber doch solche von einer Wahrscheinlichkeit, die geeignet ist, bestehende Hypothesen zu erhärten oder auch fraglich werden zu lassen.

HANS HEINRICH EGGBRECHT / ERLANGEN

Zum Wort-Ton-Verhältnis in der „*Musica poetica*“ von J. A. Herbst

In seinen drei Lehrschriften ist Herbst nicht originell. Seine *Musica practica* (¹1642; ²1653: *Musica moderna prattica ouvero maniera del buon canto*; ³1658) lehrt die *Ars cantus* „auf jetzige Italienische Manier“ nach M. Praetorius (*Synt. mus.*)¹. Seine *Arte Prattica et Poetica* (1653) ist im Hauptteil (Kontrapunktlehre) eine Übersetzung von Giov. Chiodino's *Arte practica latina e volgare di far contrappunto a mente e a penna, diversi in 10 libretti*, Venedig 1602², und im III. Teil (Generalbaßlehre) die Übersetzung eines lat. Traktats des Wiener Hoforganisten W. Ebner³. In seiner *Musica poetica* (1643)⁴ gibt Herbst als Quellen zehn

¹ Vorlagen dazu lieferten die Kantaten 29, 46, 171, 12, 120, 11 und wieder 29 (Parodie II. Grades).

² A. Allerup, *Die Musica practica des J. A. Herbst u. ihre entwicklungsgeschichtl. Bedeutung*, Diss. Münster, Kassel 1931.

³ Der II. Teil (Lehre vom Kontrapunkt *a mente*) wahrscheinlich auch nach Chiodino.

⁴ Bibliographisch war Ebners Traktat bisher nicht feststellbar. A. Orel in MGG, Art. *Ebner*, berücksichtigt die Angelegenheit nicht. Vgl. aber Herbst, *Arte prattica*, S. 43, und *Walthers Lexicon*, Art. *Ebner*, auch Eitners *Quellenlexikon*.

⁵ Eitner (*Qulex.*) erwähnt: im Katalog der Hamburger Stadtbibl. (jetzige Staats- u. Univ.-Bibl.) „hier-