

Überlegungen zu einigen Köthener Vokalwerken J. S. Bachs

Von Peter Wollny (Leipzig)*

Das Thema „Bach und Köthen“ gilt zwar als umfassend erforscht, tatsächlich sind jedoch – bedingt durch das ernüchternd spärliche Archivmaterial – noch immer viele Defizite zu beklagen.¹ Insgesamt wirken die Köthener Jahre trotz aller in den letzten Jahrzehnten unternommenen Anstrengungen wie eine Art autonomer Periode in Bachs Biographie. Von den das traditionelle Bach-Bild teils dramatisch korrigierenden Neuerkenntnissen und Entdeckungen der letzten sechs Jahrzehnte hat die Köthener Zeit jedenfalls kaum profitiert, und neue Konturen konnten fast ausschließlich durch Arbeiten abseits der üblichen Pfade freigelegt werden. Die Erforschung des Themenkomplexes Köthen scheint ihre ganz eigenen Methoden zu fordern und obendrein in ihrem eigenen Tempo voranzuschreiten. Doch auch wenn angesichts eines stark ausgedünnten Aktenbestands und der spärlichen Überlieferung von Musikalien die Hoffnung auf unerwartete Funde inzwischen eher gering ist, bedeutet dies nicht, daß wir unsere Bemühungen um die Erweiterung unseres Wissens einstellen können. Im folgenden sollen anhand einer Reihe von Fallstudien einige neue Anstöße gegeben werden, die zeigen mögen, daß das wiederholte Durchforsten und Befragen des bekannten Quellenmaterials noch immer zu neuen Erkenntnissen führen kann.

I.

Die vergleichsweise kleine Zahl von Kopisten, deren Hilfe Bach sich in seinen Köthener Jahren für die Anfertigung von Aufführungsmaterialien bediente, ist bislang noch wenig erforscht.² Die systematische Suche nach Schriftproben

* Eine kürzere Fassung dieses Beitrags wurde am 3. Dezember 2014 auf einem Ehrensymposium anlässlich des 80. Geburtstags von Hans-Joachim Schulze vorgetragen. Die hier präsentierte stark erweiterte und überarbeitete Fassung sei ihm nunmehr nachträglich zum 85. Geburtstag in Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet.

¹ Siehe H.-J. Schulze, *Von Weimar nach Köthen – Risiken und Chancen eines Amtswechsels*, in: CBH 11 (2003), S. 9–27, speziell S. 9.

² Namentlich bekannt sind bisher Bachs Ohrdruffer Neffe Johann Bernhard Bach d. J. (1700–1743) und der Kantor der reformierten Stadtschule Johann Jeremias Göbel († 1729); siehe NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr, 1964), S. 86; Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 55; und BJ 2003, S. 97–99 (M. Maul/P. Wollny). Bei dem früher als

von Musikern aus dem Umkreis der Hofkapelle sollte jedoch trotz der schlechten Quellenlage nicht aufgegeben werden. Welche Erkenntnisse hier zu erwarten sind, mag das folgende Fallbeispiel zeigen.

Der Kopist Anonymus K 1 (NBA IX/3, Nr. 25) ist als Schreiber einer Continuo-Partie der heterogenen „Köthener Stimmengruppe“ der bereits um 1713 in Weimar entstandenen Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 (in *St 459*)³ sowie als Hauptschreiber des Stimmensatzes von Francesco Bartolomeo Contis Kantate „Languet anima mea“ (D-B, *Mus. ms. 4081*) nachgewiesen. In beiden Fällen ist das Wasserzeichen Springendes Einhorn + Monogramm (Weiß 13) zu erkennen, das uns auch in den Originalstimmensätzen der Kantate BWV 184a (*St 24*) und des fünften Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 (*St 130*) begegnet. Die Zahl der erhaltenen Köthener Originalhandschriften Bachs ist zwar zu klein, um auf der Basis ihrer Wasserzeichenbefunde belastbare Aussagen über deren chronologische Einordnung machen zu können, doch fällt immerhin auf, daß Weiß 13 in keinem der sicher datierbaren Autographe aus der Zeit zwischen 1721 und 1723 vorkommt:

1721	Brandenburgische Konzerte (<i>Am.B. 78</i>)	Weiß 28
1722	Wohltemperiertes Klavier I (<i>P 415</i>)	Weiß 28
1722	Erstes Klavierbüchlein für A. M. Bach (<i>P 224</i>)	Weiß 1
1722	„Durchlauchtster Leopold“ BWV 173a (<i>P 42, Fasz. 2</i>)	Weiß 1 und Weiß 129 (singular)
1723	„Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 (<i>P 69 und St 16</i>)	Weiß 1
1723	„Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 (<i>P 119</i>)	Weiß 104 (singular)
1723	Inventionen und Sinfonien BWV 772–801 (<i>P 610</i>)	Weiß 78 (singular)

Nochmals andere Wasserzeichen (Weiß 4 und 76) zeigen Partitur und Stimmen zu der für eine Aufführung am Neujahrstag 1719 komponierten Kantate „Die

„Anonymus 6“ bezeichneten Kopisten handelt es sich vermutlich um den Köthener Organisten Emanuel Leberecht Gottschalck († 1727); siehe H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, hrsg. von P. Ahnsehl, K. Heller und H.-J. Schulze, Leipzig 1981 (Bach-Studien 6), S. 9–26, speziell S. 19.

³ Siehe NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann, 1985), S. 26–28; ergänzend T. Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, BJ 2004, S. 11–39, und NBA Supplement (P. Wollny, 2011), S. 87–93.

Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a. Sollten die Quellen mit dem Zeichen Weiß 13 mithin auf den engen Zeitraum um 1719/20 beschränkt sein? Die Identität von Anonymus K 1 kann mit Hilfe eines archivalischen Dokuments einigermaßen sicher bestimmt werden – ein Brief des Köthener Agnus-Organisten Christian Ernst Rolle zeigt mit wünschenswerter Eindeutigkeit, daß dessen Schreiber der gesuchte Notenkopist ist (siehe Abbildungen 1 und 2).⁴ Zu Rolles Lebensweg und Tätigkeit in Köthen liegen neuere detaillierte Erkenntnisse vor, die uns erlauben, ihn als den neben Bach in den 1710er und 1720er Jahren wohl profiliertesten Musiker Köthens zu werten.⁵ Geboren im Dezember 1693 in Halle und auf dem dortigen Gymnasium (ab 1708) und der Universität (ab 1711) ausgebildet, trat Rolle 1714 als Nachfolger des von Fürst Leopold zum Kammerdiener berufenen Emanuel Leberecht Gottschalck seine Stelle an der lutherischen Kirche St. Agnus in Köthen an. Im Sommer 1722 wurde er – vermutlich auf Bachs Empfehlung – als Nachfolger des Geigers Martin Friedrich Marcus in die Hofkapelle aufgenommen, behielt aber weiterhin auch seine Organistenstelle. Seine ab 1720 belegten Bemühungen, Köthen zu verlassen, führten 1728 zu seiner Ernennung zum Organisten der

⁴ Bei dem Schriftstück handelt es sich um Rolles Bewerbung um das Stadtkantorat in Stolberg/Harz im Jahr 1727 (Stadtarchiv Stolberg/Harz, H 77 [ACTA *das allhiesige Cantorat betreffend 1632–1812*], unpaginiert). Da der mit „Stollberg | den 24 Decembr | 1727“ datierte Brief wegen mehrerer Korrekturen nur bedingt kalligraphisch wirkt und die Unterschrift mit Rolles vollständiger Amtsbezeichnung versehen ist („Christian Ernst Rolle | Hochfürstl. Anhaltischer *Cammer* | *Musicus*, *Organiste* und | *Collega Tertius* der Luthe- | rischen Kirche und Schule“), sollte dessen autographischer Charakter eigentlich nicht zweifelhaft sein. Allerdings weist ein an Graf Christoph Friedrich von Stolberg-Stolberg gerichtetes Bewerbungsschreiben Rolles um den Stadt- und Hoforganistendienst in Stolberg vom 27. Mai 1720 (Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg, Standort Wernigerode, *Rep. H Stolberg-Stolberg, H I Nr. 5* [Acta *Die Bestellung der Organisten alhier betr. 1716*], fol. 17f.) deutlich abweichende Schriftzüge auf; bemerkenswert erscheint bei diesem Schreiben – neben dem unpersönlichen und etwas manierten Duktus – der Umstand, daß das Tagesdatum nachgetragen wurde und die Unterschrift lediglich Rolles Namen nennt. Es ist daher anzunehmen, daß nur der Brief vom 24. 12. 1727 von Rolles Hand stammt. Die beiden vorstehend genannten Dokumente wurden von Michael Maul ermittelt; siehe hierzu M. Maul, *Rolle contra Räder. Einblicke in den Himmelfahrtsgottesdienst der Agnuskirche im Jahr 1718*, in: CBH 13 (2006), S. 147–162, speziell S. 156. – Rolle war in seiner späteren Brandenburger Zeit der Lehrer des nachmaligen Berliner Domorganisten Christian Friedrich Schale (1713–1800); möglicherweise geht auf diese biographische Konstellation ein Seitenweg der Berliner Bach-Überlieferung zurück.

⁵ Die nachfolgenden biographischen Informationen nach H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Köthen – Wege und Irrwege der Forschung*, in: CBH 12 (2004), S. 9–27, speziell S. 21–23. Ergänzungen bei Maul, *Rolle contra Räder* (wie Fußnote 4).

St.-Gotthard-Kirche in Brandenburg an der Havel. Hier starb er Ende September 1739.

Werfen wir als nächstes einen Blick auf die im Stimmensatz der Conti-Kantate vorkommenden Nebenschreiber, die also vermutlich zu Rolles Umfeld zu zählen sind:

- Die gesamte Violonestimme und der fünfte Satz in der Partie der ersten Ripien-Violine stammen von Anonymus K 4 (NBA IX/3, Nr. 28). Die auffälligen Violinschlüssel ähneln in bemerkenswertem Maße denjenigen in der rätselhaften Solostimme zu Satz 6 im Stimmensatz von BWV 199 (*St* 459). Deren Schreiber ist als der hier singularär auftretende Anonymus L 4 (NBA IX/3, Nr. 51) erfaßt, und die mutmaßlich für ein Violoncello piccolo bestimmte Partie wird tentativ der Leipziger Stimmengruppe zugeordnet. Vielleicht ist die Übereinstimmung der Violinschlüssel dem Zufall geschuldet (die gelegentlich vorkommenden Baßschlüssel und Viertelpausen weichen deutlich von den bei Anonymus K 4 beobachteten Formen ab), doch sollte die Möglichkeit zumindest erwogen werden, die Stimme der Köthener Gruppe zuzurechnen, zumal sie – wie Klaus Hofmann beobachtet hat – unmittelbar auf die autographe Köthener Gambenstimme zurückgeht.⁶
- Der fünfte Satz in der Partie der zweiten Ripien-Violine stammt von dem Bachs Weimarer Umfeld zugerechneten Anonymus W 18 (NBA IX/3, Nr. 23), von dem auch die fragmentarische Violonestimme zu der Adventskantate „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ BWV 132 (*St* 5) stammt. Yoshitake Kobayashi, der diese Schreiberkonkordanz aufgedeckt hat,⁷ hielt es für wahrscheinlich, daß Anonymus W 18 gemeinsam mit Bach von Weimar nach Köthen gegangen ist, schloß aber auch die Möglichkeit nicht aus, daß die Violonestimme zu BWV 132 – das einzige Überbleibsel des originalen Aufführungsmaterials dieser Kantate – erst in Köthen auf einem Rest Weimarer Papiers geschrieben wurde. Bei genauer Betrachtung der Quelle ist zu erkennen, daß Anonymus W 18 für seine Niederschrift offenbar den ursprünglich nur auf der ersten Seite beschriebenen Titelumschlag des heute im übrigen verschollenen Weimarer Stimmensatzes benutzte. So erklären sich das auf Weimar deutende Wasserzeichen und die hierzu passenden Schriftzüge Bachs auf der Titelseite von *St* 5. Da der Stimmensatz zu der Conti-Kantate jedoch zweifelsfrei in Köthen entstanden ist, dürfte auch die Violone-Partie zu BWV 132 wohl eine in Köthen im Umkreis des Agnus-Organisten Rolle entstandene Zusatzstimme sein.

⁶ Siehe NBA I/20 Krit. Bericht, S. 27f. und S. 35.

⁷ Siehe BJ 1978, S. 58, sowie NBA IX/3, Textband, S. 10.

Die Identifizierung von Christian Ernsts Rolle erlaubt uns, die seit geraumer Zeit diskutierte Mitwirkung Bachs an Aufführungen von Figuralmusik in Köthen außerhalb des reformierten Hofes genauer zu umreißen. Bach scheint – vielleicht vor allem in seinen ersten Jahren in der anhaltinischen Residenz – einige seiner noch in Weimar komponierten Werke beziehungsweise Stücke aus seiner Notensammlung für Aufführungen in der lutherischen Agnus-Kirche zur Verfügung gestellt zu haben. Anhand der ineinandergreifenden Schreiberbefunde lassen sich gegenwärtig BWV 132, BWV 199 und Contis „Languet anima mea“ vermutungsweise diesem Repertoire zuordnen. Auffällige gemeinsame Merkmale dieser drei Werke sind die Bevorzugung solistischer Stücke mit anspruchsvollen Sopranpartien und eine vergleichsweise kleine Instrumentalbegleitung.

Hinsichtlich ihrer Vokalbesetzung weisen zwei weitere nachweislich in Köthen erklangene, allerdings wesentlich größer besetzte Werke in eine ähnliche Richtung: Zum einen deutet die innerhalb des vielschichtigen originalen Aufführungsmaterials der umfangreichen Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 (*St* 354) überlieferte Köthener Stimmengruppe⁸ auf eine Vokalbesetzung mit Solosopran, zu dem in zwei Sätzen des zweiten Teils noch ein Baß hinzutritt.⁹ Zum anderen war die Köthener Urform der Störmthaler Orgelweihkantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“ BWV 194 nach Überlegungen von Hans-Joachim Schulze möglicherweise eine für ein Kirchweihfest bestimmte Geistliche Kantate, deren Solosätze lediglich Sopran und Baß vorsahen.¹⁰ Damit ergibt sich auch eine Verbindung zu den weltlichen Huldigungsmusiken dieser Zeit, die ebenfalls vokale Duett-Besetzungen bevorzugen.¹¹

⁸ Siehe NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 100–102 und 104–107. Ebenfalls zum Köthener Bestand gehört die von Johann Jeremias Göbel geschriebene Alto-Stimme (A 27) sowie meines Erachtens die Oboen-Stimme A 28, die in NBA IX/3 einem singulär auftretenden Weimarer Kopisten (Nr. 17: Anonymus W 12) zugewiesen ist. – Am Rande und mit gebotener Vorsicht sei vermerkt, daß die in dem aus der Sammlung Poelchau stammenden Berliner Konvolut D-B, *Mus. ms. 30308* enthaltene Abschrift einer Missa in a-Moll „del Sig. Kaiser“ zahlreiche Schriftmerkmale aufweist, die denen von Kopisten im Umkreis von C. E. Rolle ähneln. Sollte diese Quelle ebenfalls aus Köthen stammen? Dann wäre der Komponist vielleicht nicht mit dem Hamburger Kapellmeister Reinhard Keiser gleichzusetzen, sondern mit dem Köthener Organisten Bernhard Christian Kayser.

⁹ Siehe auch C. Wolff, „*Die betrübte und wieder getröstete Seele*“: *Zum Dialog-Charakter der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“*, BJ 1996, S. 139–145, speziell S. 141.

¹⁰ CBH 12, S. 20f. (H.-J. Schulze).

¹¹ Vgl. BWV 66a und BWV 134a (Alt und Tenor) sowie BWV 184a und BWV 173a (Sopran und Baß).

Weitere Berührungspunkte zwischen Bach und Rolle sind angesichts des weitgehenden Verlusts von Rolles Schaffen nur schwer auszumachen. So muß offenbleiben, ob die von Rolle 1729 angekündigten „6 Buß-Lieder zum Präludiren auf einer mit 2. oder 3. Clavieren und Pedalen wohl versehenen Orgel“ als künstlerische Auseinandersetzung mit Bachs großen Weimarer Choralbearbeitungen zu betrachten sind. Die einzige Rolle eindeutig zugeschriebene Komposition ist der separat überlieferte Satz („Presto“) eines „Concerto di C. E. Rolle“ in a-Moll. Die von unbekannter Hand herrührende Abschrift findet sich in einem aus dem Besitz des Köthener Musikers Carl August Hartung stammenden Konvolut (D-B, *Mus. ms. 30382*). Möglicherweise war das Werk Teil einer im Walther-Lexikon unter dem Stichwort Rolle erwähnten Serie von „sechs Concerten aufs Clavier“, die 1716 im Druck erschienen.¹² Das stilistische Profil suggeriert, daß Rolle ebenso vom „Vivaldi-Fieber“ ergriffen war wie der Weimarer Hoforganist und Konzertmeister Bach. Während Bach Konzerte von Vivaldi und anderen Meistern auf das Cembalo und die Orgel übertrug, scheint Rolle sich den neuartigen italienischen Concerto-Stil in eigenen Tastenwerken angeeignet zu haben. Bezieht man in diese Überlegungen ein ebenfalls in D-B, *Mus. ms. 30382* enthaltenes Konzert in F-Dur des aus Halle stammenden, später als Sekretär und Kammermusikus von Bachs Gönner Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg nachweisbaren Johann Gotthilf Jänichen (1701–vor 1750) ein,¹³ so lassen sich Umrisse eines Repertoires erkennen, das vielleicht ein Stück der Vorgeschichte des fünften Brandenburgischen Konzerts bildet.

II.

Als nächstes sei ein Blick auf eine Komposition geworfen, zu der die Akten eigentlich längst geschlossen sind: Seit den von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen in den späten 1950er Jahren angestellten Chronologie-Forschungen gilt es allgemein als erwiesen, daß Bach die Pfingstkantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ BWV 59 im Mai 1723 – also noch in Köthen – in Vorbereitung auf sein neues Amt als Kantor der Leipziger Thomasschule komponiert hat. Für den Termin „Pfingsten 1723“ sprach nach Ansicht von Georg von Dadelsen der unzweideutige Schriftbefund („Übergang des C-Schlüssels von der flüchtigen zweiteiligen Form zur Hakenform“).¹⁴ Da die erste von

¹² Siehe Walther L, S. 531. – Die Handschrift D-B, *Mus. ms. 30382* stammt, wie sich an der Akzessionsnummer („2171“) erkennen läßt, aus dem Nachlaß von Friedrich Konrad Griepenkerl; vgl. BJ 1978, S. 224 (K. Heller). Diese Erkenntnis ist in BJ 2011, S. 76–78 (A. Talle) und S. 90 (P. Wollny) nachzutragen.

¹³ Zu J. G. Jänichen siehe BJ 2017, S. 119–121 (R.-S. Pegah).

¹⁴ TBS 4/5, S. 89, 97 und 125.

Bach zu bestreitende Kantatenaufführung jedoch für den 30. Mai (1. Sonntag nach Trinitatis) anberaumt wurde – also zwei Wochen nach dem im Jahr 1723 auf den 16. Mai fallenden Pfingstsonntag –, war nicht auszumachen, ob das Werk überhaupt an diesem Pfingstfest erklang. Alfred Dürr formulierte in seinem Kalendarium für den 16. 5. 1723 denn auch entsprechend vorsichtig:

Aufführung einer Kantate in der Universitätskirche (Spitta II, 37): Vielleicht BWV 59, belegt durch Partitur *P 161*: Eigenschrift Bachs vor 1724 (nach Dadelsen II)¹⁵

Eine Aufführung des Werks zum Abschluß von Bachs erstem Dienstjahr galt hingegen als gesichert, da die zugehörigen Stimmen sich mit Bestimmtheit dem Jahr 1724 zuordnen ließen. Als Aufführungsort wurde – einer bereits 1938 von Arnold Schering vorgetragenen Überlegung folgend – mehrheitlich wiederum eine Darbietung in der Universitätskirche favorisiert.

Betrachtet man die Quellen indes noch einmal unvoreingenommen, wird zum einen deutlich, daß die Partitur ein unvollendeter Torso ist. Bach setzte lediglich die ersten vier der insgesamt sieben Sätze umfassenden Kantatendichtung aus Erdmann Neumeisters Eisenacher Jahrgang von 1714 in Musik, und die Kantate endet – künstlerisch wenig befriedigend – mit einer geringstimmigen Arie für Baß, Violine und Continuo. Sechs Systeme auf der letzten Seite der autographen Partitur (*P 161*) blieben frei, außerdem fehlt der übliche „Fine“- bzw. „SDG“-Vermerk. Eine Weiterführung der Kompositionsarbeit war also ursprünglich offenbar vorgesehen, unterblieb dann aber aus unbekanntem Gründen.¹⁶ Doch *P 161* weist weitere Besonderheiten auf: Der flüchtige, korrekturreiche Schriftduktus zeigt zwar eindeutig, daß es sich um die erste Niederschrift des Werks handelt; abweichend von der Praxis seiner Leipziger Kantaten trug Bach die vier Sätze der Kantate jedoch auf eine Lage von drei ineinandergelegten Papierbogen (1 Ternio) ein. Derartige Anordnungen finden sich in der Regel nur bei reinschriftlichen Partituren, bei denen Bach genau abschätzen konnte, wieviel Papier er benötigen würde. Für seine Entwurfs-partituren bevorzugte er hingegen hintereinandergelegte Einzelbogen, da er auf diese Weise vermied, zu viel oder zu wenig Papier zu disponieren, und da bei dieser Vorgehensweise leicht ein Bogen mit nachträglich verworfener musikalischer Substanz entfernt werden konnte. Im vorliegenden Fall wäre für die fehlenden drei Sätze zusätzlich zu der im unteren Drittel unbeschriebenen letzten Seite des Ternio mindestens ein weiterer aus zwei gefalteten und ineinan-

¹⁵ Dürr Chr 2, S. 57.

¹⁶ Die bei Spitta I, S. 505 f., mitgeteilte Deutung, Bach habe sich an der „musikalisch unvortheilhaften Anordnung“ des Texts gestört und ihn aus diesem Grund nicht vollständig in Musik gesetzt, erscheint wenig glaubwürdig.

dergelegten Bogen bestehender Binio benötigt worden, doch gibt es keinerlei Hinweise, daß eine solche zweite Lage je existierte.

Das Vorhandensein eines zu *P 161* gehörenden Leipziger Stimmensatzes (*St 102*) scheint zunächst im Einklang mit Dürr und von Dadeln und ungeachtet des unfertigen Zustands ein Beleg dafür zu sein, daß eine Aufführung der vier Sätze umfassenden Kantate am Pfingstsonntag des Jahres 1724 (28. Mai) tatsächlich stattgefunden hat. Doch auch die Stimmen weisen merkwürdige Ungereimtheiten auf: Sie wurden von Bach nicht revidiert und sind bezüglich des Schlußsatzes ambivalent. In der *Basso*-Stimme findet sich nach Satz 4 der Vermerk „Chorale segue“, während *Tenore* und *Viola* einen ausdrücklichen „Volti“-Vermerk enthalten, der freilich ins Leere führt, da die jeweiligen Rückseiten nur unbeschriebene Notenzeilen aufweisen. Noch auffälliger ist, daß die von Anonymus Io (NBA IX/3, Nr. 61) geschriebene transponierte Continuo-Stimme von Bach nicht beziffert wurde und somit strenggenommen für eine Aufführung untauglich war.¹⁷ Von den zu erwartenden Dubletten (*Violino I*, *Violino II*, *Continuo*) fehlt ebenfalls jede Spur. Würden sie möglicherweise nie angefertigt?

So spricht vieles dafür, daß Bach eine Aufführung wiederum lediglich plante, es dann aber vorzog, auf seine schon mehrfach erprobte Weimarer Pfingstkantate „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 zurückzugreifen, für die im Mai 1724 ebenfalls ein neuer Stimmensatz angefertigt und von ihm genauestens revidiert wurde.¹⁸ Folgt man dieser Überlegung, dann hätte Bach im Frühjahr 1724 mit der Möglichkeit gerechnet, seine noch unvollendete Pfingstkantate BWV 59 rechtzeitig vor dem Pfingstfest abzuschließen, und angesichts seiner hohen Arbeitsbelastung die bereits vorhandenen Sätze 1–4 vorsorglich schon einmal in Stimmen ausschreiben lassen. Dies wäre mithin in der Hoffnung geschehen, die noch fehlenden Teile sowie eventuelle letzte Eingriffe und Zusätze in den vorhandenen Sätzen zu gegebener Zeit rasch nachtragen zu können. Dann jedoch muß Bach seine Prioritäten geändert und seine Kräfte auf die Vorbereitung des Choralkantaten-Jahrgangs konzentriert haben, mit dessen Aufführung er am 11. Juni begann.¹⁹ So wäre verständlich, warum er ab Ende Februar 1724, wo immer dies möglich war, ältere Werke (BWV 22, 23, 18, 31, 4, 12, 165) beziehungsweise verhältnismäßig rasch vorzubereitende geistliche Parodien von Köthener Huldigungskantaten (BWV 66, 173, 184) aufführte.

¹⁷ Siehe die Quellenbeschreibung in NBA I/13 Krit. Bericht (D. Kilian, 1960), S. 64 f.

¹⁸ Dürr Chr 2, S. 70; NBA I/13 Krit. Bericht, S. 37.

¹⁹ Siehe mein Vorwort zu der Faksimileausgabe von Partitur und Originalstimmen der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 20, Kassel 2017 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge. 9. / Documenta musicologica. 2. Reihe, Handschriften-Faksimiles. 52.).

Erst im Mai 1725, als Bach sich nach dem vorzeitigen Abbruch des Choralkantaten-Jahrgangs für die Pfingstfeiertage die Komposition von drei Kantaten auf Dichtungen der Leipziger Poetin Christiane Mariane von Ziegler vorgenommen hatte, griff er seinen Kantatentorso wieder auf. In die Kantate zum Pfingstsonntag („Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ BWV 74) übernahm er die Sätze 1 und 4 mit tiefgreifenden Veränderungen, Satz 3 plazierte er am Ende der Kantate zum Pfingstdienstag („Er ruft seinen Schafen mit Namen“ BWV 175), und schließlich nutzte er zwei der unbeschriebenen Systeme auf der letzten Seite von *P 161*, um den Schlußchor der Kantate zum Pfingstmontag („Also hat Gott die Welt geliebet“ BWV 68) zu skizzieren. Die Pfingstkantate BWV 74 stellt also gewissermaßen die Leipziger Realisierung der ursprünglichen Werkidee (BWV 59) dar.²⁰

Kehren wir nach diesen Überlegungen zur Leipziger Werk- und Aufführungsgeschichte wieder zur autographen Partitur von Kantate BWV 59 zurück, stellt sich erneut die Frage nach der Entstehungszeit. Hierzu sei zunächst ein Blick auf die Entwicklung von Bachs Handschrift zwischen etwa 1720 und 1725 geworfen. Wie bereits erwähnt, hat Georg von Dadelsen in seinen Chronologie-Studien von 1958 beobachtet, daß Bach spätestens ab 1722 in seinen Konzept- ebenso wie in seinen Reinschriften eine neue Form des C-Schlüssels verwendete.²¹ Neben der sogenannten „Dreierform“, die bereits das Schriftbild der Weimarer Werke prägte, taucht eine aus der kalligraphischen zweiteiligen Form entstandene verschliffene Übergangsform auf, die ab Ende 1723 in die

²⁰ Diese Schlußfolgerung wird auch durch die Überlieferung der Originalquellen der beiden Kantaten gestützt. Offenbar bewahrte Bach die Stimmen zu BWV 59 und BWV 74 gemeinsam auf. Ihre Wege trennten sich erst im späten 18. Jahrhundert. – Daß BWV 59 in Leipzig – nicht zuletzt auch wegen der Besetzung mit zwei (statt drei) Trompeten – nicht verwendbar war, bedeutet nicht, daß Bach diese Fassung gänzlich verwarf. Dies zeigt die auf das Jahr 1731 datierte Abschrift *P 162*, als deren Hauptschreiber der Schleizer Figuralcantor Johann Sebastian Koch (1689–1757) bestimmt werden kann. Koch, dessen hohe künstlerische Ambitionen anhand mehrerer aussagekräftiger Eingaben dokumentiert sind, dürfte sich seine Vorlage(n) – möglicherweise Partitur und Stimmen – von Bach ausgeliehen und die Kantate für seine Zwecke eingerichtet haben (siehe hierzu NBA I/13 Krit. Bericht, S. 66–68 und S. 73). Zu Koch siehe Dok II, Nr. 107K; H. R. Jung, *Musik und Musiker im Reußenland. Höfisches und städtisches Musikleben in den Residenzen der Staaten Reuß ä. L. und j. L. vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Weimar 2007, S. 226, 234 f., 361 f. und 365 f.; C. Blanken, *Die in Grimma überlieferten Kantaten des Schleizer Kapelldirektors Johann Georg Reichard (1710–1782) unter Graf Heinrich XII zu Reuß-Schleiz*, in: Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750, hrsg. von W. Hirschmann und P. Wollny, Beeskow 2012 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 1.), S. 285–311, speziell S. 288, 291 f. und 304. Ich danke meinem Kollegen Bernd Koska, der mir mehrere Schriftproben von Koch zur Verfügung gestellt hat.

²¹ TBSt 4/5, S. 95

vertraute „Hakenform“ mündet. Eine Zeitlang nutzte Bach die beiden Formen nebeneinander, ja er setzte sie in seinen Kantatenpartituren sogar bewußt ein, um zwischen Instrumental- und Vokalstimmen zu differenzieren. Zur Illustration dieses Sachverhalts ist ein Blick auf die Partituren der Köthener Huldigungskantate „Durchlauchtster Leopold“ BWV 173a (*P 42*, *Fasz. 2*, geschrieben im Dezember 1722), der Leipziger Probekantaten „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ BWV 22 (*P 119*, geschrieben im Februar 1723) und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23 (*P 69*, geschrieben im Februar 1723) sowie schließlich der Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76 (*P 67*, geschrieben Anfang Juni 1723) aufschlußreich. Wir haben hier also offenbar ein für mindestens zwei bis drei Jahre konstantes Schriftstadium vor uns, das erst im Herbst 1723 aufzuweichen begann (siehe Abbildungen 3 und 4).

Vergleichen wir die genannten Quellen mit den Schriftformen in der autographen Partitur von BWV 59, so fällt auf, daß letztere sich nicht in die gängige Chronologie fügen. Die C-Schlüssel weisen durchweg die Dreierform auf, außerdem ist der Schrift insgesamt ein ausgesprochen zierlicher Duktus eigen, der sonst nach 1720 gar nicht mehr zu beobachten ist. Da Bach zudem für die Partitur keines der ab 1720 üblichen Papiere sondern eine singuläre Sorte verwendete, erscheint die gegenwärtig akzeptierte chronologische Einordnung dieses Autographs doch recht fraglich. Eingehende Schriftvergleiche werden durch die geringe Zahl der Köthener Autographe zwar erschwert, doch ist immerhin deutlich zu erkennen, daß die Partitur der Pfingstkantate BWV 59 sich hinsichtlich ihrer Schriftformen unmittelbar an die späten Weimarer Autographe anschließt. Erhellend ist wegen des in beiden Fällen manifesten Konzept-schriftcharakters die Gegenüberstellung von *P 161* und der autographen Partitur der für eine Aufführung am 1. Januar 1719 komponierten Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ BWV 134a (F-Pn, *Ms. 2*). Das Autograph von BWV 134a zeigt durchweg größere und gröbere Schlüsselformen; besonders deutlich ist dies an den Baßschlüsseln und den merklich voluminöseren Schleifen der Violinschlüssel zu beobachten. Auffällig sind auch die dicken Akkolladenklammern in den Rezitativen von BWV 134a, während die Arie in BWV 59 feine Begrenzungslinien aufweist. Insgesamt ähneln die Schriftformen in *P 161* stärker der im Dezember 1716 entstandenen Partitur des Eingangssatzes der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147 (*P 102*) als der etwa zwei Jahre später komponierten Köthener Huldigungsmusik BWV 134a.

Somit erscheint eine Datierung von *P 161* auf die Zeit um 1717/18 naheliegend – also eine Einordnung entweder in die letzte Phase der Weimarer oder in die erste der Köthener Periode. Doch mit dieser Datierung tun sich neue Probleme auf: Im Kirchenjahr 1717 wurde in Weimar ein Jahrgang auf Dichtungen von Salomon Franck musiziert, die eigentlich für Kapellmeister und Konzertmei-

ster hätten verbindlich sein müssen.²² Allerdings fehlen in Bachs überliefertem Schaffen merkwürdigerweise jegliche Hinweise auf die Komposition von Kantaten für das Jahr 1717. Sollte nach dem Tod des Weimarer Kapellmeisters Johann Samuel Drese († 1. 12. 1716) die im März 1714 mit Bach getroffene, auf Arbeitsteilung zwischen Kapellmeister, Vizekapellmeister und Konzertmeister zielende Vereinbarung, „Monatlich neue Stücke“ aufzuführen, hinfällig geworden sein?²³ Dann wäre es Bach möglich gewesen, für das Pfingstfest 1717 gegebenenfalls eine Bestellung von auswärts anzunehmen oder sich außerhalb Weimars aufzuhalten.²⁴

Andererseits könnte man geneigt sein, spezifische musikalische Merkmale – insbesondere die für Köthener Kantaten typische Duett-Struktur des ersten Satzes – eher auf Köthen als auf Weimar zu beziehen und damit 1718 als Entstehungsjahr zu favorisieren. Zu Pfingsten 1718 (5. Juni) befand Bach sich im Gefolge seines neuen Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen auf seiner ersten Reise nach Karlsbad, die für die Zeit vom 9. Mai bis zum 29. Juni belegt ist.²⁵ Sollte der Kantatentorso BWV 59 im Frühsommer 1718 in Karlsbad entstanden sein, wäre vielleicht eine biographische Verbindung zu der Neufassung der abschließenden Arie (Satz 8) der Weimarer Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 zu ziehen. Die offenbar in die Köthener Zeit fallende Umdisponierung dieses Satzes, mittels derer Bach – nachdem er die oberste Instrumentalpartie, den Vokalpart und den Continuo aus den Weimarer Originalstimmen spartiert hatte – das ursprünglich auf vier hohe Stimmen (Oboe, Violino I, Violino II, Viola) verteilte motivische und polyphone Gewebe auf drei hohe und eine tiefe Stimme (Violino I, Violino II, Viola, Viola da gamba) übertrug und dabei größtenteils neu faßte (*P 1162*), deutet auf eine kurzfristig anberaumte Darbietung des Werks in Minimalbesetzung und offenbar außerhalb von Bachs üblichem Wirkungsbereich – vielleicht mit einem kleinen „Reiseensemble“ der Hofkapelle während eines der beiden Aufenthalte von Fürst Leopold in Karlsbad (1718 bzw. 1720).²⁶ Folgt man dieser Überlegung, wäre für die Entstehung der Neufassung von BWV 199/8 wohl die Reise im Frühsommer 1718 zu bevorzugen, da die in Kapitel I diskutierte Continuo-Stimme von Christian Ernst Rolle vermutlich um 1719/20 geschrie-

²² S. Franck, *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten Auf Hochfürstl. Gnädigste Verordnung Zur Fürstl. Sächsis. Weimarschen Hof-Capell-Music*, Weimar und Jena 1717.

²³ Siehe hierzu auch Dürr St 2, S. 68 f.; und K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29.

²⁴ Für das Jahr 1717 sind Reisen nach Gotha (vermutlich März/April) und Dresden (Herbst) dokumentiert; vgl. Dok I, Nr. 6, und Dok V, Nr. B 81a.

²⁵ Vgl. Dok I, Nr. 110; sowie M. Hübner, *Neues zu Johann Sebastian Bachs Reisen nach Karlsbad*, BJ 2006, S. 93–107.

²⁶ Siehe hierzu NBA Supplement, S. 87–93 (mit Faksimile und Übertragung).

ben wurde und die Existenz der „Köthener Fassung“ von BWV 199 voraussetzt. Tatsächlich gleichen sich die Schriftformen der beiden Autographe *P 161* und *P 1162* in auffälliger Weise; beide zeigen jenen schlanken, zierlichen Dukтус, der uns auch in Bachs Honorarquittung für die Orgelprüfung in der Leipziger Paulinerkirche vom 18. Dezember 1717 begegnet.²⁷

Da die „Karlsbad-Hypothese“ bislang nicht belegbar ist, sollte sie mit der gebotenen Vorsicht behandelt werden; immerhin aber bildet die hier vorgeschlagene Datierung der unvollendeten Pfingstkantate BWV 59 auf die frühe Köthener Zeit aufgrund des quellenkritischen Befunds eine solide Basis für weitere Überlegungen.

Mit der Zeit „um 1718“ nähern wir uns einer Phase in Bachs Leben, die bislang kaum mit biographischen Daten und noch viel weniger mit greifbaren Kompositionen gefüllt werden kann. Der eingeschlagene Pflock vermag daher vielleicht als Ausgangspunkt für stilkundliche Überlegungen dienen. Bach hatte im Dezember 1716 in den Eingangschören der Adventskantaten „Wachet! Betet! Betet! Wachet!“ BWV 70a und „Herz und Mund und Tat und Leben“ 147a begonnen, neue Wege der Verschränkung von Vokal- und Instrumentalstimmen zu erproben. Waren die Singstimmen in den Chören der 1714 entstandenen Werke weitgehend mit den Instrumentalstimmen *colla parte* geführt oder als „Exzerpte“ des Instrumentalsatzes gestaltet, bemühte Bach sich nun um eine selbständigere Führung bei simultan erklingendem Ritornell. Diese Verbindung von zwei gleichberechtigten musikalischen Ebenen, von Alfred Dürr mit dem Begriff „Vokaleinbau“ bezeichnet, setzt eine überlegene Beherrschung der polyphonen Satztechnik voraus. Die Kombination von Ritornellthematik und eigenständiger Vokallinie hatte Bach zunächst in den geringstimmigen Arien seiner Weimarer Kantaten erprobt. In vollstimmigen Sätzen hingegen gelang ihm dies zunächst nur über flächigen Harmonien, die er figurativ und motivisch auflockerte, ohne zu einer wirklich eigenständigen Polyphonie vorzudringen (siehe Beispiel 1).²⁸

Verglichen mit dem Eingangssatz der 1716 entstandenen Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ BWV 70a stellt das Duett der Kantate BWV 59 eine bemerkenswerte kompositorische Weiterentwicklung dar. Auch wenn der Satz vielleicht nicht die expressive Intensität mancher Weimarer Kantatensätze erreicht, hat Bach hier eine neue Ebene satztechnischer Komplexität erklommen. Die beiden Singstimmen tragen den biblischen Text (Joh. 14,23) insgesamt fünfmal vor. Diese von kurzen Instrumentalzwischenpielen unterbrochenen

²⁷ Dok I, Nr. 109 (Faksimile bei W. Neumann, *Bach. Eine Bildbiographie*, revidierte Neuauflage, München 1960, S. 78).

²⁸ Siehe hierzu F. Krummacher, *Bachs Weg in der Arbeit am Werk. Eine Skizze*, Göttingen 2001 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, 89.), S. 34–52, speziell S. 36 f.

Beispiel 1

17

Wa - chet, wa-chet, wa-chet, wa - chet, wa - - - chet!

Wa - chet, wa-chet, wa-chet, wa - chet, wa - - - chet!

Wa - - - chet, wa - chet, wa - - - chet!

Wa - - - chet, wa - chet, wa - - - chet!

6 6 4 5 3

20

be - - - - - tet, be - - - - - tet!

be - - - - - tet, be - - - - - tet!

be - - - - - tet, be - - - - - tet!

be - - - - - tet, be - - - - - tet!

6 5 9 8 6 5 9 8

Vokalblöcke umfassen dreimal acht und zweimal sechs Takte. Sie verwenden drei unterschiedliche Motive, die stets mit den jeweils gleichen Textgliedern versehen sind (a: „Wer mich liebet“, b: „der wird mein Wort halten“, c: „und wir werden zu ihm kommen“). Die beiden Singstimmen behandeln die Motive in kanonischen Imitationen, wobei die Intervalle nach dem folgenden Schema wechseln:

I (T. 8–15): C-Dur → G-Dur

a	S/B	Unterquarte
b	S/B	Untersept
c	S/B	Unternone

II (T. 16–23): G-Dur → a-Moll

a	B/S	Oberquinte
b	B/S	Obernone
c	B/S	Oberquarte

III (T. 27–35): a-Moll → d-Moll

a	S/B	Unteroktave
b	S/B	Unterquinte
c	S/B	Unterquinte

IV (T. 39–45): F-Dur → C-Dur

a	S/B, B/S	Unterquarte, dann Oberquinte
b	B/S	Obernone
c	B/S	Obersepte

V (T. 46–51): C-Dur → C-Dur

a	S+B	Terzparallelen
b	S+B	Sextparallelen
c	S+B	Sextparallelen

Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, daß manche der Imitationen entweder identisch sind oder mittels des Stimmtauschverfahrens gewonnen wurden, so daß es von jedem Motiv lediglich drei verschiedene Formen gibt (a: I = II = IV; III, V; b: I = II = IV; III, V; c: I = IV, II = III; V). Die systematische Erkundung der Möglichkeiten in der Behandlung der beiden Singstimmen erinnert ein wenig an die „Evolutiones“ von Exempeln in Lehrbüchern des doppelten Kontrapunkts. Was Bachs Realisierung zu hoher Kunst macht, sind indes der übergeordnete harmonische Spannungsbogen und die geschickte Verknüpfung zu einem abgerundeten Ganzen.

Die größte Besonderheit des Satzes liegt aber in dem Umstand, daß Bach diese strengen Imitationsabschnitte mit immer wieder neuen instrumentalen Kontrapunkten verknüpft hat. Selbst dort, wo in den Vokalstimmen lediglich ein Stimmtausch vorliegt, erfand er für das Orchester in souveräner Meisterschaft neue Gegenstimmen. Diese Variabilität läßt sich an folgenden Beispielen sehen:

Beispiel 2a

VI. I/II

Sopr.

Wer mich lie-bet, wer mich lie - bet,

Basso

Wer mich lie-bet, wer mich ___

11

der wird mein Wort hal - - - - ten, und mein Va - ter wird ihn lie - ben,
lie - bet, der wird mein Wort hal - - - - ten, und mein Va - ter

Beispiel 2b

17

Tr. I

wer mich ___ lie - bet, der wird mein Wort

wer mich ___ lie - bet, der wird mein Wort hal - - -

19

hal - - - - - ten, und mein Va - ter
- ten, und mein Va - ter wird ihn lie - ben,

Beispiel 2c

28

Wer mich lie - bet, der wird mein Wort

Wer mich lie - bet,

30

hal - - - - ten, und mein Va - - - - ter wird ihn

der wird mein Wort hal - - - - ten, und mein Va - - -

Beispiel 2d

38

Tr. I/II

wer mich lie - bet,

wer mich lie - bet, wer mich

40

wir mich lie - bet, der wird mein Wort hal - - - -
lie - bet, der wird mein Wort hal - - - - ten, und mein

Beispiel 2e

46

wer mich lie - bet, der wird mein Wort hal - - - -
wer mich lie - bet, der wird mein Wort hal - - - -

48

- ten, und mein Va - ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm
- ten, und mein Va - ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm

Die diesem Duett eigene komplexe Kombinatorik ist umso erstaunlicher, als der natürliche Fluß der einzelnen Partien an keiner Stelle beeinträchtigt wurde. Die Lösung dieser satztechnischen Herausforderung scheint Bach für die Handhabung des Vokaleinbaus in größer besetzten Ensemblesätzen den Weg gewiesen zu haben, an dessen Ende die Meisterwerke seines Leipziger Vokalschaffens standen (man denke etwa an den Kopfsatz der Kantate „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ BWV 48).

Mit der Neudatierung der Pfingstkantate BWV 59 auf den Beginn der Köthener Periode und ihrer Bewertung als Schlüsselwerk für die Entwicklung eines für Bachs reifen Stil zentralen satztechnischen Prinzips tut sich allerdings ein Problem auf. Die von Bach am 11. Juli 1723 in Leipzig aufgeführte Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht“ BWV 186 geht – nach allgemeinem Konsens – in ihrem Eingangschor und ihren vier Arien auf ein Werk (BWV 186a) zurück, das Bach gemeinsam mit zwei weiteren Kantaten (BWV 70a und 147a) im Dezember 1716 in Weimar komponiert hat.²⁹ Während die beiden Schwesterwerke hinsichtlich des in ihren Eingangschören beobachteten wenig eigenständigen Vokaleinbaus (über flächigen Harmonien beziehungsweise in collaparte-Führung mit den Instrumenten) gut in unsere Argumentation passen, zeichnet sich der Kopfsatz von BWV 186 durch die außerordentlich kunstvolle Integration der Singstimmen in das polyphone Gewebe der Instrumente aus. War Bach also doch bereits in Weimar in der Lage, derart komplexe Satzstrukturen zu realisieren?

Eine mögliche Lösung dieses Widerspruchs ergibt sich aus der Quellenlage der drei Weimarer Adventskantaten von 1716. Während BWV 70a (2. Advent) durch drei Streicherstimmen (Violine I, II, Viola) im Originalstimmensatz zu BWV 70 (*St 95*) gut dokumentiert ist³⁰ und von BWV 147a zumindest der Eingangschor in einer Weimarer Niederschrift vorliegt (*P 102*),³¹ sind zu BWV 186a keine musikalischen Quellen überliefert.³² Dieses Werk existiert lediglich in seiner späteren erweiterten Leipziger Fassung (BWV 186); die mutmaßliche

²⁹ Die Datierung beruht auf dem Umstand, daß die Texte der drei Kantaten aus Francks *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (siehe Fußnote 22) stammen und hier für den 2.–4. Adventssonntag bestimmt sind. Sie gehören mithin zu jenem Jahrgang, dessen Aufführung am Weimarer Hof für das Kirchenjahr 1716/17 – also den Zeitraum vom 1. Advent 1716 (29. 11.) bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis 1717 (21. 11.) – vorgesehen war; allerdings sind keine weiteren Vertonungen dieser Dichtungen nachweisbar. Siehe Dürr *St 2*, S. 65 und 68 f.

³⁰ Vgl. NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1955), S. 86–88, und NBA I/27 Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 103–107 und 111 f.

³¹ Vgl. NBA I/1 Krit. Bericht, S. 110–112, und NBA I/28.2 (U. Wolf, 1995), S. 29–38, 45 und 53–55.

³² Vgl. NBA I/1 Krit. Bericht, S. 89–97, und NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr, 1967), S. 27–34 und 37–45; sowie Dürr *St 2*, S. 50 f.

Weimarer Gestalt (Satz 1, 3, 5, 8 und 10 aus BWV 186 sowie ein abweichender Schlußchoral) wurde allein aus dem Weimarer Textdruck für das Kirchenjahr 1716/17 (Francks *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*) erschlossen. Doch die Annahme einer Weimarer Fassung zieht gravierende Probleme hinsichtlich der Besetzung, der Transpositionsverhältnisse und des Umfangs der Stimmen nach sich, die Editoren und Ausführende zu allerlei oft waghalsigen Hilfskonstruktionen zwingt. Zumindest für die Arie „Mein Heiland läßt sich merken“ (BWV 186/5) läßt sich keine sinnvolle „Weimarer Fassung“ rekonstruieren.³³ Somit wäre denkbar, daß die Kantate BWV 186, die singulär in einer – gleichwohl aus Bachs Besitz stammenden und daher als Originalquelle anzusehenden – Partiturabschrift von Bachs Schüler Bernhard Christian Kayser (*P 53*) erhalten ist, überhaupt erst in Leipzig komponiert wurde. Die im Kopftitel von Kaysers Abschrift genannte Jahreszahl „ao. 1723“ wäre dann – analog zu der autographen Datierung von BWV 76 im Kopftitel von *P 67* – auf die Entstehung der Komposition zu beziehen und nicht auf ihre Überarbeitung oder die Kopienahme. Die Weimarer Fassung von „Ärgere dich, o Seele, nicht“ BWV 186a hätte somit als Phantom zu gelten, und der auffällig beschleunigte Rhythmus von Bachs Kantatenproduktion in der Adventszeit 1716, der gerne als gewichtiges Zeugnis seiner beruflichen Ambitionen gewertet wird,³⁴ wäre erneut auf seine Stimmigkeit und biographischen Implikationen zu durchdenken.

III.

Der 1819 gedruckte Nachlaßkatalog von Johann Nikolaus Forkel erwähnt unter der Losnummer 94 die Partitur einer verschollenen „Neujahrs-Cantate“ von J. S. Bach mit dem Textincipit „Ihr wallenden Wolken“ BWV² Anh. I 197/BC G 52.³⁵ Werner Neumann, der die Kantate 1964 im Kritischen Bericht zu NBA I/4 (Kirchenkantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr) besprochen hat, konnte nicht endgültig entscheiden, ob es sich bei dem Werk um eine Leipziger Kirchenkantate oder um eine Köthener Festmusik gehandelt hat.³⁶ Der 1989 erschienene vierte Teil des Bach-Compendiums hielt sich ebenfalls beide

³³ Siehe hierzu besonders K. Hofmann, *Gehörte die Oboe da caccia zu Bachs Weimarer Kantateninstrumentarium?*, BJ 2018, S. 69–80, speziell S. 70–75.

³⁴ Erstmals bei Dürr St, S. 57 bzw. Dürr St 2, S. 68f.

³⁵ *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*, Göttingen 1819, S. 137 („94 [Bach, J. Sebast.] Neujahrs Cantate Ihr wallen den Wolken etc. P[artitur]“).

³⁶ NBA I/4 Krit. Bericht (W. Neumann, 1964), S. 118.

Optionen offen, setzte aber mit der Eingliederung in die Werkgruppe G („Weltliche Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum“) einen anderen Akzent.³⁷

Das Werk bleibt zwar nach wie vor verschollen, doch lassen sich unter Heranziehung eines bislang noch nicht ausgewerteten Sammlungskatalogs des Braunschweiger Gelehrten Friedrich Konrad Griepenkerl (1782–1849) Aufschlüsse über die Bestimmung und mutmaßliche Gestalt der Komposition gewinnen. In Griepenkerls eigenhändigem „Ausführlichen Verzeichniß der Musikalien nach den Namen der Komponisten alphabetisch geordnet“³⁸ findet sich unter den Bachschen Vokalwerken folgender Eintrag:

Neujahrs Kantate. An Sr. Hochfürstl. Durchl. zu Anhalt-Köthen etc. *a Voce sola (di Basso) II Trav. II Violini, Viola, Violoncello, Cembalo obligato e Continuo di J. S. Bach.* Diese sehr schöne Abschrift habe ich aus Forkels Auction für 1 r. 6 ggl. erstanden; sie scheint von Forkels eigner Hand zu sein, Titel und Text lassen wenigstens keinen Zweifel übrig.

Der Eintrag ergänzt in willkommener Weise die bisher aus dem Forkel-Katalog bekannten Angaben. Als zusätzliche Bestätigung für Griepenkerls Mitteilung zum Schriftbefund mag die Formulierung und leicht zu erschließende Anordnung des Titels gelten, die wohl wie folgt aussah, wobei die Spezifizierung der Singstimme vermutlich als späterer Zusatz Griepenkerls aufzufassen ist:

Neujahrs Kantate.
An Sr. Hochfürstl. Durchl. zu Anhalt-Köthen etc.
a
Voce sola
II Trav. II Violini, Viola, Violoncello,
Cembalo obligato
e Continuo
di
J. S. Bach.

Die ebenfalls aus Forkels Besitz stammende Abschrift der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 (*P 135*) wurde von ihrem Besitzer mit einem ganz ähnlichen Titel versehen³⁹:

³⁷ BC, Teil IV, S. 1625.

³⁸ Niedersächsisches Landesarchiv Wolfenbüttel, *VIII Hs 24*.

³⁹ In Forkels Nachlaßverzeichnis von 1819 (siehe Fußnote 35) steht dieses Werk mit der Losnummer 93 unmittelbar vor „Ihr wallenden Wolken“. Zu der Abschrift von BWV 209 vgl. auch NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner, 2000), S. 38–40.

*Cantata,
à
Voce sola,
I Traversa, II Violini e Viola
col Continuo
composta
da
Giov: Sebast. Bach*

Da Bachs bislang nachweisbare musikalische Beiträge zu den traditionellen Köthener Neujahrshuldigungen zeitlich genau eingeordnet werden können, ergibt sich ein vergleichsweise enger Spielraum für die Datierung von „Ihr wallenden Wolken“. Von den insgesamt sechs in Frage kommenden Terminen sind die Jahre 1719, 1720 und 1723 mit anderen Werken belegt (siehe die Aufstellung weiter unten). Für das Jahr 1721 wird vielfach das Fragment BWV 184a in Anspruch genommen, doch lassen sich den fünf erhaltenen Instrumentalstimmen (in *St 24*) keine Hinweise auf die Bestimmung des Werks entnehmen.⁴⁰ Für die Neujahrstage 1718 und 1722 sind bislang keine Aufführungen greifbar. Eine weitere Eingrenzung ergibt sich aus dem solistischen Einsatz des Cembalos. Es liegt auf der Hand, daß diese Besonderheit mit dem vermutlich im Februar 1719 angekauften und von Bach von Berlin nach Köthen geholten „großen Clavecin oder Flügel mit 2 Clavituren“ von Michael Mietke in Verbindung steht.⁴¹ Auf der Basis dieser Überlegungen kommen für die Aufführung von „Ihr wallenden Wolken“ mithin die Neujahrstage 1721 und 1722 in Betracht.

1. 1. 1718	?	?
1. 1. 1719	„Die Zeit, die Tag und Jahre macht“	BWV 134a / BC G 5
1. 1. 1720	„Dich loben die lieblichen Strahlen“	BWV Anh. 6 / BC [G 6]
1. 1. 1721	?	?
1. 1. 1722	?	?
1. 1. 1723	„Musicalisches Drama“; Text und Musik unbekannt, vermutlich größer besetzt	BWV Anh. 8 / BC [G 10]

In ihrer Besetzung ähnelt die Kantate sowohl der Geburtstags-Serenata „Durchlauchtster Leopold“ BWV 173a von 1722 als auch der undatierten ita-

⁴⁰ Zu BWV 184a siehe NBAI/14 Krit. Bericht (A. Dürr, 1963), S. 146f. und S. 164–173.

⁴¹ Siehe Dok II, Nr. 95.

lienischen Solokantate „Amore traditore“ BWV 203. Die Verwendung eines obligaten Cembalos läßt zudem an das fünfte Brandenburgische Konzert BWV 1050 denken, das vielleicht sogar gemeinsam mit der Kantate (als einleitender Sinfonia?) dargeboten wurde.

Griepenkerls Katalog mit dem Nachweis einer verschollenen Köthener Neujahrskantate regt dazu an, einige Aspekte der Bach-Überlieferung zu durchdenken. Der Umstand, daß Forkel von zwei ähnlich besetzten weltlichen Werken Bachs Partiturabschriften besaß, die in seinem unmittelbaren Umfeld entstanden sein müssen, wirft die Frage nach den ihm zugänglichen Vorlagen auf. Unweigerlich denkt man an Wilhelm Friedemann Bach, der Forkel um 1774 aus seinem Quellenfundus die autographen Partituren des Choralkantaten-Jahrgangs zugänglich machte.⁴²

Eine andere Möglichkeit sollte jedoch als mindestens gleichrangig bedacht werden. Der kürzlich von Andrew Talle porträtierte, ursprünglich in Köthen, später in Braunschweig tätige Organist Carl August Hartung (1723–1800)⁴³ konnte durch eingehende schriftkundliche Untersuchungen als einer der wichtigsten Bach-Sammler im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bestimmt werden.⁴⁴ Hartung stand in engem Kontakt zu seinem Köthener Kollegen, dem Bach-Schüler Bernhard Christian Kayser (1705–1758),⁴⁵ und war später in seiner Braunschweiger Zeit ein wichtiger Quellenlieferant Forkels.⁴⁶ Im Jahr 1757 vermerkte Hartung in seinem privaten Haushaltsbuch den Ankauf oder das Ausleihen von „Bachischen Cantaten“.⁴⁷ Der Begriff „Cantata“ deutet – im Gegensatz zum heutigen Sprachgebrauch – auf weltliche Werke. Es wäre mithin denkbar, daß hier die beiden später für Forkel kopierten Kantaten „Non sa che sia dolore“ BWV 209 und „Ihr wallenden Wolken“ gemeint waren (wobei der weiter unten, in Fußnote 53, skizzierte mögliche Überlieferungsweg gegebenenfalls als zusätzliche Bekräftigung gewertet werden mag).

Die vorstehend dargelegten Erkenntnisse zur Neujahrskantate „Ihr wallenden Wolken“ in Griepenkerls Verzeichnis lassen die empfindlichen Verluste im Köthener Repertoire umso schmerzlicher erscheinen, als die verschollenen

⁴² Siehe NBA I/18 Krit. Bericht, S. 162, und Schulze Bach-Überlieferung, S. 21.

⁴³ A. Talle, *Die „kleine Wirthschaft Rechnung“ von Carl August Hartung*, BJ 2011, S. 51–80.

⁴⁴ P. Wollny, *Carl August Hartung als Kopist und Sammler Bachscher Werke*, BJ 2011, S. 81–101.

⁴⁵ A. Talle, *Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2003, S. 143–172, speziell S. 155–167; ders., *Der Kayser aus Köthen. Zum 300. Geburtstag eines wiederentdeckten Bach-Schülers*, in: CBH 13 (2006), S. 13–31.

⁴⁶ BJ 2011, S. 93 f. (P. Wollny).

⁴⁷ BJ 2011, S. 55–57, 68 und 80 (A. Talle).

Werke uns sicherlich wertvolle Einblicke in anderweitig nicht mehr zugängliche Facetten von Bachs Schaffen ermöglicht hätten.

IV.

Die heutzutage üblichen Aufführungen von barocken Meisterwerken im Konzertsaal lassen leicht vergessen, daß etwa Bachs Huldigungsmusiken in ihrer Zeit nicht als „absolute“ Kunst rezipiert wurden, sondern in ein ausgeklügeltes höfisches Zeremoniell eingebunden waren. Über die genauen Aufführungsbedingungen von Bachs weltlichen Kantaten der Köthener Zeit ist zwar kaum etwas bekannt, doch zeigt die im folgenden vorzustellende Quelle exemplarisch, daß sie in der Regel im Rahmen aufwendiger Festprogramme erklangen.

Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728) ging am 11. Dezember 1721 seine erste Ehe mit der gut sieben Jahre jüngeren Friederica Henrietta von Anhalt-Bernburg (1702–1723) ein. Die von Bach nachmals als „*amusa*“ charakterisierte „Berenburgische Princeßin“⁴⁸ feierte fünf Wochen nach ihrer Trauung, am 22. Januar 1722, zum ersten Mal ihren Geburtstag in der Köthener Residenz – Anlaß für prachtvolle Festlichkeiten, die zwei Tage darauf in einem Festbankett in dem mit ephemeren architektonischen Elementen dekorierten und mit einer Illumination geschmückten „Hoch-Fürstlichen Bilder-Saal“ (dem heutigen Spiegelsaal) gipfelten. Ein in der Universitätsbibliothek Halle erhaltener Gelegenheitsdruck gibt detailliert Auskunft über die von dem Merseburger Bildhauer und Baumeister Johann Michael Hoppenhaupt entworfene Ausstattung und deren emblematisches Programm.⁴⁹ Der Wortlaut der 20 Sei-

⁴⁸ Dok I, Nr. 23.

⁴⁹ D-HAu, *Pon. Xb 681, FK*. – J. M. Hoppenhaupt (1685–1751) stand mit dem Köthener Hof zwischen 1718 und 1734 in Verbindung; in dieser Zeit gestaltete er die fürstlichen Gemächer, baute die Schloßkapelle um und schuf mindestens zwei große Illuminationen (1729 und 1730) sowie ein *Castrum doloris* für die 1732 verstorbene zweite Ehefrau von Fürst August Ludwig. Zu Hoppenhaupts Tätigkeit in Köthen siehe R. Schmitt, *Zur Baugeschichte der Köthener Schloßkapelle*, in: CBH 5 (1992), S. 45–99, speziell S. 54–57 und S. 92f. Zu seinen sonstigen Werken siehe L. Grote, *Johann Michael Hoppenhaupt, der Schöpfer des Porzellankabinetts im Deutschen Museum*, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 59 (1938), S. 250–257; P. Ramm, *Barock in Merseburg. Johann Michael Hoppenhaupt (1685–1751) und seine Zeit. Katalog zur Gedenkausstellung im Museum Merseburg*, Merseburg 1985 (²1987); ders., *Bildhauer des Barock im herzoglichen Merseburg*, in: Barocke Fürstenresidenzen an Saale, Unstrut und Elster, hrsg. vom Museumsverbund „Die fünf Ungleichen e. V.“ und dem Museum Schloß Moritzburg Zeitz, Gesamtedition J. Säckl und K. Heise, Petersberg 2007, S. 248–263, sowie ergänzend die Abbildun-

ten umfassenden Schrift ist im Anhang dieses Beitrags vollständig wiedergegeben.

Die in dem gedruckten Programm enthaltenen Beschreibungen sind zwar nicht immer klar formuliert, so daß sich in Ermangelung von bildlichen Darstellungen für manche Details das Gemeinte nicht ohne weiteres erschließt; dennoch entsteht ein Gesamteindruck von der Pracht und Vielfalt der Dekorationen. Wie die Schrift detailreich ausführt, war der Saal mit zwei halben Amphitheatern eingefaßt und mit antikisierenden Säulen ausgestattet. Die festliche Beleuchtung wurde von „400. Lampen“ gewährleistet, die so aufgestellt waren, daß sie die Umrisse der architektonischen Elemente betonten. Die Aufbauten bestanden sowohl aus allegorischen Gestalten (Providentia/Göttliche Vorsehung, Jupiter, Pietas, Justitia) als auch aus Tafeln mit emblematischen und biblischen Sprüchen. Die beiden Ecken an der Stirnseite des Saals waren mit den illuminierten Namensinitialen des Herrscherpaars und mit Chronodistichien geschmückt. Eine Deutung dieses Bildprogramms und seine Einordnung in die Traditionen der barocken Festkultur an mitteldeutschen Höfen soll hier nicht versucht werden⁵⁰; in unserem Zusammenhang erscheint aber der Hinweis beachtenswert, daß hinter einem der beiden Amphitheater – also für den Betrachter unsichtbar – „die herrliche *Instrumental- und Vocal-Music logiret*“ war (fol. 4v). Diese knappe Bemerkung kann sich nur auf die Darbietung einer Geburtstagskantate aus der Feder des Kapellmeisters Johann Sebastian Bach beziehen, von der offenbar keine musikalischen Spuren erhalten sind. Immerhin erlaubt die Beschreibung die Vermutung, daß das in den Dekorationen ver-

gen S. 237–246. Zu einer gedruckten Beschreibung von Hoppenhaupts Illumination anlässlich der Erbhuldigung für Fürst August Ludwig im Juli 1729 siehe *Bey Ihro Hoch-Fürstl. Durchl. Des Durchlauchtigsten regierenden Fürsten von Anhalt-Cöthen, den 21ten Julii 1729. in Fürstlicher Residenz eingenommenen solennen Erb-Huldigung wurden [...] instehend beschriebene prächtige Illuminationen aufgerichtet durch Johann Michael Hoppenhaupt, Hochfürstl. Mersebl. Baumeister, COETHEN/ Gedruckt bey Johann Christoph Schöndorff/ Hoff-Buchdr.;* Exemplar: D-Hau, Pon Xb 565, FK (2).

⁵⁰ Zur kunstgeschichtlichen Erforschung dieses an mitteldeutschen Höfen verbreiteten Phänomens siehe etwa den Band „Ephemere Architektur“ der Online-Zeitschrift *Archimaera* (2010; https://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur). Instruktive graphische Darstellungen von illuminierten Szenenbildern, die den 1722 im Festsaal des Köthener Schlosses angebrachten Dekorationen häufig ähneln, finden sich bei T. Lediard, *Eine COLLECTION Curieuseur VORSTELLUNGEN, In ILLUMINATIONEN und FEUER-WERCKEN So in denen Jahren, 1724. biß 1728. inclusivè, Bey Gelegenheit einiger Publicquen Festins und Rejouissances, In HAMBURG, Und mehrentheils Auf dem Schau-Platze daselbst [...] Sind vorgestellt worden, In Sechzehn Grossen Kupfer-Platen sauber gestochen und auff das accurateste abgebildet; Nebst derselben besondern, vollkommenen und ausführlichen Beschreibungen,* Hamburg 1730.

wirklichte Programm sich im Libretto der sicherlich eigens zu diesem Anlaß gedichteten und komponierten Kantate niedergeschlagen hat. Nehmen wir an, daß der Saal auch bei anderen Hoffesten in vergleichbarer Manier geschmückt war (Fußnote (a) auf Bl. 3v der Beschreibung deutet dies für Leopolds Geburtstag am 10. Dezember 1719 an), so wäre zu erwägen, ob die in drei textlich respektive musikalisch erhaltenen Köthener Huldigungsmusiken auftretenden Allegorien und mythologischen Figuren (BWV 66a/BC [G 4]: „Die Glückseligkeit Anhalts“, „Fama“; BWV 134a/BC G 5: „Göttliche Vorsehung“, „Zeit“; BWV Anh. 7/BC [G 7]: „Sylvia“, „Phillis“, „Thyrsis“) in der Ausstattung des Aufführungsorts ihr Pendant fanden.

Eine weitere Erwähnung der Geburtstagsmusik von 1722 findet sich in einem von zwei der Beschreibung angehängten Gelegenheitsgedichten.⁵¹ Dort heißt es „Über die hinter diesem Theil befindliche Music“:

Dem Höchsten zu Ehren,
Last freudigst euch hören.

Da COETHENS regierender Götter-Krayß lacht.

Stimmt an, rufft alle

Mit jauchzendem Schalle,

Ein freudiges VIVAT und Lobgesang zu,

Dieweil Er für unsere Wohlfahrt und Ruh

Mehr als ein vielsehender Argus gewacht,

Dem Höchsten zu Ehren,

Laßt freudigst Euch hören,

Da COETHENS regierender Götter-Krayß lacht.

Die dreiteilige Anlage dieser Dichtung in Da-capo-Form und mit daktylischem Metrum gibt zu der Vermutung Anlaß, daß diese Zeilen einen Abschnitt aus dem Libretto der Geburtstagskantate (Schlußchor?) wörtlich zitieren.

Die Geburtstagsfeierlichkeiten vom Januar 1722 haben auch in den Köthener Kammerrechnungen ihre Spuren hinterlassen. In den Rubriken „Titulus 1. Außgabe Geld, S. Hochfürstl: Durchl: Meinen Gnädigsten Herren. Vor Bücher

⁵¹ Die beiden angehängten Gedichte haben folgende Titel: (1) *Zufällige schlechte Gedancken | über dem | ILLVMINATIONS-Werck | auff dem | Hoch Fürstlichen Schloß-Platz | in gebundenen Zeilen eilend entworfen, | von eben demselben | Nichtgeübtem Tichter, | Cöthen gedruckt mit Löfflerschen Schrifften*, (2) *Der | In erwehntem Amphitheatro | sich befindende | ANHALT-COETHNISCHE | Götter-Krayß! | mit poetischen Gedancken | in tieffster Veneration | betrachtet | von | T. | Cöthen gedruckt mit Löfflerschen Schrifften*. Die zitierte Passage findet sich im zweiten Gedicht.

einbinden“ und „Titulus 10. Außgabe Geld, Zur Buchdruckerey“ finden sich folgende Eintragungen⁵²:

(1)	26 Janr.	Die von F. Capelle gefertigte <i>Musique</i> zu binden	N. 442	16 [g.]
(2)	31 Jan:	Vor die <i>Explicationes der Illumination</i> des Fürstl. Großen Saales einzubinden	N. 443	4 [thlr.]
(3)	5 Jan:	Dem Buchdrucker Löffler vor <i>Capell-Carmina</i> [...] zu drucken	N. 1264	14 [thlr.]
(4)	14 Febr:	Demselben vor Druckerlohn wegen der <i>Illumination</i> des großen Saales und Cammer <i>Musique</i>	N. 1265	10 [thlr.] 14 [g]

Die Positionen (2) und (4) dürften sich auf die vorstehend diskutierte Beschreibung beziehen, wobei der Textdruck der Huldigungskantate offenbar in Position (4) inbegriffen ist. Bei (3) könnte es sich – vermutlich neben anderen, nicht erhaltenen Kasualdrucken, etwa auf den Geburtstag der Fürstin – um die beiden dem Hallenser Exemplar der Beschreibung angehängten Gelegenheitsgedichte handeln, als deren Autor – in Anbetracht der auf den Titelseiten vermerkten Initiale „T“ – das Kapellmitglied Johann Christoph Torlee in Frage kommt (zu der Zeit das einzige Kapellmitglied mit dieser Namensinitiale). Unklar bleibt die Deutung von (1). Sollte hier eine handschriftliche Partitur der Huldigungskantate gemeint sein, die Bach im Anschluß an die Aufführung seinem „gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten“ überreichte und die sodann als Widmungsexemplar in die fürstliche Bibliothek übernommen wurde?⁵³

⁵² Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1721/22), S. 56 (Einträge 1 und 2) sowie S. 193 (Einträge 3 und 4). Siehe auch G. Hoppe, *Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil I)*, in: CBH 4 (1986), S. 13–62, speziell S. 16 und 47.

⁵³ Folgt man der in Kapitel III vermuteten Überlieferung einer Partiturabschrift von Bachs Neujahrskantate „Ihr wallenden Wolken“ BWV² Anh. I 197/BC G 52 über den Köthener Kammermusiker und Hoforganisten Bernhard Christian Kayser und den Schloßkantor Carl August Hartung, so wäre die hier möglicherweise belegte Archivierung Bachscher Notenhandschriften ein wichtiges Bindeglied der Provenienzkette. Mit der 1754 erfolgten Auflösung der Hofkapelle könnten die als Widmungsexemplare archivierten Musikalien ausgesondert und von dem einzigen in Diensten verbliebenen Hofmusiker B. C. Kayser übernommen worden sein.

V.

Abschließend sei ein Blick auf die Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ BWV 244a / BC [B 22] geworfen, die Bach im Rahmen der feierlichen Beisetzung von Fürst Leopold am 24. März 1729 in der reformierten Köthener Stadtkirche St. Jakob vor und nach der Gedächtnispredigt aufführte.⁵⁴ Die Parodiebeziehungen, die dieses bedeutende Werk mit der Trauerode von 1727 und der Matthäus-Passion verbinden, sind seit langem aufgedeckt.⁵⁵ Gleichwohl bestehen bezüglich der biographischen Einordnung noch zahlreiche offene Fragen.

In dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten Nekrolog auf J. S. Bach finden wir eine ungewöhnlich wortreiche und emphatische Schilderung der Entstehungsgeschichte und Aufführung dieser Trauermusik:

Die Vorsehung schien ihn noch vor dem bald darauf, wider alles Vermuthen erfolgten Tode des Fürsten, von Cöthen entfernen zu wollen, damit er zum wenigsten bey diesem betrübten Fall nicht mehr gegenwärtig seyn durfte. Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinem so innig geliebten Fürsten, die Leichenmusic von Leipzig aus, zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen.⁵⁶

Zur Erklärung dieser starken Akzentuierung innerhalb der sonst so knappen Lebensbeschreibung mag die folgende Neuerkenntnis beitragen. Der Text der Trauermusik stammt von dem Leipziger Dichter Christian Friedrich Henrici alias Picander, der vermutlich von Bach für diese Arbeit empfohlen wurde. Das Hofprotokoll verlangte, daß solche Texte vorab zensiert wurden. Zu diesem Zweck wurde eine merkwürdigerweise nur die ersten drei „Abtheilungen“ umfassende Abschrift der Dichtung nach Köthen gesandt; diese ist gemeinsam mit einem Exemplar des überarbeiteten und anschließend gedruckten Texts noch heute in der Köthener Trauerakte des Staatsarchivs Dessau erhalten.⁵⁷ Das Wasserzeichen der Abschrift (MA mittlere Form = Weiß 122) deutet auf eine Entstehung in Bachs Leipziger Umfeld. Der bisher nicht identifizierte

⁵⁴ F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 76–91, 163–169 und 204–219; NBA I/34 Krit. Bericht (R. Higuchi, 1987), S. 39–42; BC Teil III, S. 900 f.

⁵⁵ Siehe BG 12/2 (W. Rust, 1863), S. V; BG 20/2 (W. Rust, 1873), S. VII–XII; Spitta I, S. 766; Spitta II, S. 449 f.

⁵⁶ Dok III, Nr. 666 (S. 84).

⁵⁷ Landesarchiv Sachsen-Anhalt Dessau, *Abteilung Köthen, A 6, Nr. 26 I (Acta betr. das Absterben und die Bestattung des Fürsten Leopold von Cöthen 1728/9)*, fol. 96 f., 102 und ungezählte Bll.; Inhaltsverzeichnis der Akte bei Smend (wie Fußnote 54), S. 164 f.

Schreiber des handschriftlichen Texts erweist sich nun überraschend als der junge Carl Philipp Emanuel Bach (siehe Abbildung 5).⁵⁸

An diese Erkenntnis lassen sich weitere Überlegungen knüpfen. Wie wir nun wissen, war der zweitälteste Bach-Sohn an der Vorbereitung der Trauermusik unmittelbar beteiligt. Es ist denkbar, daß der Fünfzehnjährige auch in die Anfertigung des Stimmenmaterials einbezogen wurde und möglicherweise sogar als Sänger oder Instrumentalist an der Aufführung mitwirkte. Mit dem in den Akten genannten Sohn des „anhero verschriebenen CapellMeisters Bachen“, der zusammen mit seiner „Ehefrau“ aus Leipzig anreiste, ist also vermutlich Carl Philipp Emanuel gemeint und nicht, wie bislang angenommen, sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann.⁵⁹ Die Aufführung der pompösen Trauermusik in der mit schwarzem Tuch ausgekleideten Jakobskirche dürfte auf den Fünfzehnjährigen einen solch nachhaltigen Eindruck gemacht haben, daß er diese noch ein Vierteljahrhundert später in der erwähnten ungewöhnlich emotionalen Passage des Nekrologs als eines der Hauptwerke seines Vaters bezeichnete.⁶⁰

⁵⁸ Zur Handschrift des jungen C. P. E. Bach siehe P. Wollny, *Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den 1730er Jahren*, in: In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag, hrsg. von L. Collarile und A. Nigito, Bern 2007, S. 265–275; ders., *Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren*, BJ 2010, S. 111–151, speziell S. 126–146 und 149–151; vgl. auch BJ 1996, S. 9 und 18 (P. Wollny).

⁵⁹ Dok II, Nr. 259.

⁶⁰ Doch auch W. F. Bach war bei der Trauerfeier in Köthen möglicherweise anwesend. Der älteste Bach-Sohn hielt sich in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre längere Zeit in Merseburg auf, wo er bei Johann Gottlieb Graun Unterricht im Violinspiel nahm. Setzen wir diesen Aufenthalt auf die Zeit um 1728/29 an – zwischen 1724 und 1727 ist W. F. Bach regelmäßig als Kopist in den Leipziger Stimmensätzen seines Vaters nachgewiesen (vgl. NBA IX/3, Textband, S. 19) –, könnte er sich unter den „*Musicus* auß Halle, Merseburg, Zerbst, Deßau und Güsten“ befunden haben, die für die Aufführung von Bachs Trauermusik nach Köthen „verschrieben“ wurden. Dann wäre es im März 1729 in Köthen zu einer kleinen Familienzusammenkunft gekommen.

Anhang

[1r]

Die | Erste, Allgemeine *ANHALT-COETHENISCHE* | Landes-Freude. | über dem | Hohen Geburths-Tag/ | Ihro Hochfü[r]stl. Durchlaucht. | unserer gnädigsten Fürstin und Frauen/ | FRAUEN | *FRIDERICA* | *HENRIETTA*, | Fürstin zu Anhalt/ | *Reliqua*. | auf dem Hochfürstl. Schloß den 24. Jan. 1722 | nach vorhergegangener Hochfürstl. gnädigster *Adprobation* | und denen Kunst-Reguln der *Architectur* | in verschiedenen *Inscript.* und *Embl.* | vorgestellt | Cöthen, gedruckt mit Löfflerischen Schriftten.

[2r]

Am ersten Tage

wird

auf dem so genannten Hoch Fürstlichem Bilder-Saal

präsentiret

Die bisherige geseegnete Regierung unseres Durchlauchtigsten Gnädigsten Landes Fürsten und Herren/ Herren *LEOPOLDS*, Fürsten zu Anhalt etc. Vornehmlich aber so, wie Selbige durch die höchst-erfreulichste Hoch Fürstliche Hohe Vermählung mit der Durchlauchtigsten Gnädigsten Fürstin und Frau, Frau *FRIDERICA HENRIETTA* Fürstin zu Anhalt etc. etc. einen merklichen Zusatz empfangen, Nebst einem freudigem *Prognosticon* des zukünftig blühenden hohen Wolseysns des Hoch Fürstlichen Durchlauchtigsten Hauses *ANHALT-COETHEN* und des ganzen Landes.

I.

Zu dem Ende

Hat der Fürstliche Land Baumeister Herr *Hoppenhaupt*, so viel die *Repartition* der *Architectur* und *Illuminirung* betrifft, die ganze *Invention* in zweyen gegen einander bey | [2v] denen äussersten Enden stehenden *Amphitheatris* eingefasset, und durchgängig die Dorische Ordnung mit ihren *Trygliphen* angebracht, welche zu beyden Enden an die Mittlere grosse *Camine* (die ebenfalls *illuminiret* sind) anstossen. An solcher Ordnung ist die obere *Corniche* mit grünen Tannen-Reiß nach rechter Ordnung derer Glieder gebunden, und darinnen mit güldenen Leisten die *Separation* deutlich gemacht, auch die *Trygliphen* in dem Frieß vergüldet, auff welcher *Corniche* oder sämtliche *Entablement* das ganze Werck so wohl an beyden Runden *Circuln* als geraden Linien in die 400. Lampen *aptiret*.

II.

Die *Pylaster* sind grün insgesamt gleichfals ausgebunden, die *Base* & *Chapeau* vergüldet und zu beyden Seiten mit güldenen Leisten eingefasset.

III.

In dem Haupt-Amphitheatro oben wo in der Mitte beyde Hoch Fürstl. Hoch Fürstl. Durchl. Durchl. ihren Platz haben ist ein *Baldachin* aufgerichtet, welcher oben mit vielen Lichterwerck und *Gueridonetten* schön verziehret, worauf der Fürsten-Huth

auff einem Küssen liegend zu sehen, der untere Theil ist mit Tappezier-Arbeit gemacht.

IV.

Hinter Höchst-erwehnte Hoch Fürstl. Hoch Fürstl. Durchl. Durchl. Personen ist eine besondere Art von einer *Glorie*, worauff lange mit unverwandtem Gesicht zu sehen das Auge nicht *sufficient*, in deren Mitte die Zahl des Alters unserer Durchlauchtigsten Gnädigsten Fürstin XX. befindlich. Unter ermeldeter *Glorie* stehen folgende Worte:

ISTVD. A. DOMINO. FACTVM.

ET. MIRABILE. IN. OCVLIS.

NOSTRIS. |

[3r] Das ist vom HErrn geschehen/ und ist ein
Wunder in unsern Augen.

In welchen man nicht allein nach den Buchstaben die Bedeutung der *Glorie* samt ihrem und des gantzen *Amphitheatri Splendeur* als in einem kurzem *Compendio* verstellen, sondern auch die Gedancken der Zuschauer zugleich höher auffleiten will zu dem Ursprung alles Heils, woraus diese Hoch Fürstliche Glückseligkeit geflossen.

Neben dieser stehen zu beyden Seiten 2. Statuen, deren die zur rechten Hand

Die *PROVIDENTIA* ist mit einem Spieß in der rechten Hand und einen Zweig in der Lincken bestrahlet von der Sonne, mit der Beyschrift:

PROVIDENTIA.

Die göttliche Vorsehung.

anzuzeigen, daß Dieselbe biß daher das Theureste Durchlauchtigste Haupt des Landes väterlich vor allem Unfall bewahret, und unter dessen glücklicher Regierung das gantze Land mit vielem Seegen getröstet habe.

Welches die zur Lincken etwas specialer vorstellt unter dem Bildniß

Des Jupiters der unserm Durchlauchtigstem Fürsten die Hand reichet, mit der Unterschrift:

CONSERVATORI. PATRIS.

PATRIAE.

Dem Erhalter des Durchl. Landes Vatters.

Und also mit der vorigen harmonirende, noch eine besondere Wolthat des Höchsten entdeckt, erwiesen in der hohen Vermählung beyder Hoch Fürstl. Hoch Fürstl. Durchl. Durchl. Häupter, wodurch das hohe Hoch Fürstl. Durchl. Hauß *ANHALT-Cöthen* gleichsam auf neue Säulen | [3v] gegründet, zugleich nach eingerichteter Unterschrift die demüthigste Dancksagung aller getreuer Unterthanen vor dieselbe zu dem Vater aller Barmhertzigkeit auslieferende.

Nebst selbigen folget zur Rechten

PIETAS mit ausgebreiteten Händen stehend, und die *Pallas* in ihrem *Ornat* sitzend, mit der Beyschrift

PIA. ERVDITIO.

Die mit Gottesfurcht gepaarte Gelehrsamkeit.

um in *devotester Submission* zu erkennen zu geben den Grund aller Hochlöblichen Hoch Fürstlichen Tugenden, wie nicht allein die wahre Furcht vor GOTTes Nahmen und die Erreichung des einzigen Zwecks der Ehre Gottes aus der gantzen geseegneten

Regierung Ihro Durchl. hervorgeleuchtet, sondern wie Sie auch rühmlichst davor bisher gesorget, daß unter Dero geseegneter Regierung dem Hause Jacob GOTTES Rechte und dem Israel sein Gesetz in Kirchen und Schulen möchte verkündiget werden, wohin zu rechnen die hohe Fürstliche Gnaade und Mildthätigkeit, womit sie denen wahrhaftig Gelehrten in allen Facultäten und allerhand Künsten und Wissenschaften erfahren zu gethan sind (a)

Dieser gegen über zur Lincken steht

Die Gerechtigkeit, in der einen Hand das Schwerdt und die Wage, in der anderen die Sonne und den Mond haltende, mit der Beyschrift: |

[4r] *IVSTVS. AETERNVM. VIREBIT.*

Der Gerechte wird blühen in Ewigkeit.

Womit theils auf die Grund-Säule des Landes der Gerechtigkeit wodurch Selbiges bißher in Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen von Ihro Durchl. regieret, gesehen wird, theils auff dem daher entstandenen Ruhm einer so gerechten Hohen Regierung, theils auf dem deshalb zu hoffendem immerwährenden blühenden Zustand des Durchl. Anhalt-Cöthnischen Hauses, wobey man nach dem Buchstaben sinnspielet auff die Worte des 7. vers. des LXXII. Ps. Zu seinen Zeiten wird blühen der Gerechte, und grosser Friede seyn, biß der Mond nimmer sey; Und in ansehung des Sinn-Bilds der Sonne auf den 17. vers. erwehnten Ps. Sein Nahme wird ewig bleiben, so lange die Sonne wähet, wird Sein Nahme auff die Nachkommen reichen, und werden durch Denselben geseegnet seyn:

Vornemlich da alle Bedeutungen der beyden Himmels-Lichter so wohl in der Bilder-Sprache des heiligen Geistes vorkommende, wenn Sie von Hohen Häuptern und Regenten der Erde gebraucht werden, als auch, wie sie bey denen berühmtesten *Emblem-* und *Hieroglyphischen Scribenten* befindlich, alle getreue Unterthanen dem Durchl. Durchl. Fürsten-Paar mit grössestem Recht zeignen, welche nach ihrem Werth vorzustellen, die nie gnug zu preisende Hochfürstl. Demuth gnädigst verbiehet.

Darauff schliessen die beyde Ecken beyderseits Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. *illuminirte* Nahmen in ihren *Initial*-Buchstaben. An deren einer Ecke folgende *Chronodist. Inscription.* |

[Fußnote] (a) Wobey man nicht umhin kann anzuführen das Höchstrühmlichste Zeugniß welches in diesem Stück von Ihro Hoch Fürstl. Durchl. und dem gantzen Hoch Fürstl. Anhalt in dem *edirten* Abriß des bey Hoch Fürstl. am 10. Dec. 1719. eingefallenen Hohen Geburths-Tag auff Hoch Fürstl. Abend-Taffel *präsentirten Obelisc.* oder *Gugl.* gleich vom Anfang nach der Wahrheit und Ubereinstimmung vieler berühmten *Scribenten* in folgenden Worten mit eingerücket war. - - - Um so vielmehr als das Hoch Fürstl. Hauß Anhalt, bey denen *Nationen* von *Europa* welche Wissenschaften kennen und lieben den Ruhm und Ehre hat, daß Es für anderen grossen Fürstlichen Häusern denen *Studiis* zugethan gewesen, und solche gefördert, auch Ihro Hoch Fürstl. Durchl. der ietzt regierende Fürst zu Cöthen belieben tragen solchen löblichen Neigungen derer Hohen Vorfahren nachzugehen, und so wohl Gelehrte als in allerhand anderen Künsten geschickte und erfahrene Leute mit Dero Gnade und vieler Mildthätigkeit zugethan seyn.

[4v] *VENITE.*
QVIS. MELIORES. VIDIT.
LEOP. PRINCIPE.

Kommet herbey getreue Unterthanen, wer hat einen besseren Landes Vatter als den Durchlauchtigsten *LEOPOLD* gesehen?

An dem anderen Eck aber unter ebenfals illuminirte Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. Nahmen in ihren *Initial*-Buchstaben:

IVBILATE.
QVIS. DVLCIORES. DABIT.
FRID. HENRIETTA.

Frolocket ihr Bürgere die Durchlauchtigste Fürstin
FRIDERICA HENRIETTA übertrifft alles Vergnügen.

Welche Inscriptiōnes sowohl auff die Helffte jetzt erwehnten *Amphitheatri alludiren*, als die an denen gegen überstehenden Eingängen sich befindlichen *Invitationes* näher erläuteren.

Auch ist hinter diesen Theilen die herrliche *Instrumental*- und *Vocal-Music* logiret.

V.

In dem übrigen diesem gegen überstehendem Theile des *Amphitheatri* wird *presentiret*

Eben diese bißher höchst-geseegnete glückliche Regierung Ihr Hochfürstl. Durchl. Unsres gnädigsten Fürsten und Herren, aber so wie Selbige durch die Hochfürstl. Vermählung einen mercklichen Zusatz empfangen, nebst einem freudigem *Prognosticon* des zukünftig blühenden Hohen Wohlseyns des Hochfürstl. Durchl. Hauses *ANHALT-COETHEN* und des ganzen Landes. |

[5f] Zu dem ende

A.

Stehen vorigen beyden erwehnten Ecken gegen über an statt der illuminirten Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. Nahmen, so wohl am rechten als lincken Eingang

Die beyde vereinigte Brust-Bilder der Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. Personen, von oben durch eine Hand aus den Wolcken mit denen Fürsten-Hüten gekröhnet,

Womit man *alludiret* auff die erwünschte Hohe Vereinigung der beyden Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Cöth. *BERNB.* Häuser, und zugleich das Fundament der in diesem andern Theil des *Amphitheatri* vorkommenden *Inventionen* andeuten wollen, mit der Beyschrift die die Jahr Zahl in sich enthält:

Am rechten Eingang:

HEVS. CIVES. TERRAE.

und am Lincken die übrigen dazu gehörige Worte:

HL. AMOR. DECVSQVE.

Hierher ihr Bürger, und beschauet die Liebe und die Zierde des ganzen Landes. Worauff

B.

In der Mitte der Oeffnung ein grosser Spiegel dergestalt *affigiret*, daß die oben am anderen Eck des obersten Theils des *Amphitheatri* sitzende Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. Personen das gantze Werck der *Glorie* und der gesamten Tafel hinwiederum *repräsentiret* sehen können, wie dann die Hochfürstl. Tafel von einer solchen Länge, daß in die 100. Persohnen daran Platz nehmen können, wozu die grosse und an beyden Seithen in einer l [5v] *accuraten* Linie gesetzte Lichter ein merkliches zur Schönheit mit beytragen, auch ist in der Mitte unter dem Spiegel der Schenck-Tisch zu sehen. Besonders ist auch von Zuckerkünsters Hand in der Mitte der Tafel eine Invention des Ehren-Tempels von gegossenem Zucker, mit vielen Verzierungen und *Ornamenten* angebracht, gleich wie dann auch die Mitte der gantzen Hochfürstl. Tafel mit lauter *Confituren* angerichtet, und der übrige zu beyden Seithen befindlichen Platz zum Speisen *ordiniret* ist.

C.

An beyden Seithen erwehnten Spiegels *präsentiren* sich abermahls 4. Statuen, 2. an jeder Seithe gleich dem oberem Amphitheatro, deren die erste zur rechten Hand

Die Göttin *VENVS* begleitet von ihrem Sohne, Zweige, Bluhmen und Früchte darreicht mit der Unterschrift:

SECVLO. FRVGIFERO.

Der erwünschten Fruchtbringenden Zeit. (zu Ehren.)

Zur Bezeugung der frohen Hoffnung nicht allein, daß durch die Hohe Durchl. Vermählung es dem Hochfürstl. Durchl. Hause A. Cöthen niemahlen an Durchl. Printzen fehlen werde, welche den Stuhl Ihrer Durchlauchtigsten Vätter ererben werden, sondern, daß unter einer solchen geseegneten Hohen Regierung auch das gantze Land durch des HERren Gnaade werde im Seegen liegen bleiben, und ein jeder das Gute desselben unter seinem Weinstock und Feigenbaum geniessen können.

Die andere zur Rechten darauf folgende,

Ist die Göttin *MINERVA*, vorgestellt in ihrem gantzem *Ornat*, nebst einem Buch so sie neben sich liegen hat, mit der Unterschrift: l

[6r] *SALVTIS. CVSTOS.*

Die sorget vor unser Heyl.

Womit man zu verstehen geben will den tiefsten Eindruck, welcher von der Durchlauchtigsten Fürstin reiner Gottes-Furcht, und denen daraus fliessenden Hohen Fürstlichen Tugenden, die des Landes Wohl nur zu befördern suchen, in den Hertzen Dero getreuen Unterthanen geprägt, und welche zugleich den Grund aller Freude und aller Hoffnung auff's Zukünfftige ausliefern. (b)

[Fußnote] (b) Denen in der *Rom. Historie* und den Geheimnissen der Heyd. *Mythol.* Erfahren, ist bekannt, daß Heyden selbst in ihrer Finsterniß unter der Vorstellung des Bildes der *Minervae* noch etwas getappet, wann sie dadurch die Stützen der Wohlfart eines Landes haben vorstellig machen wollen. Ein *Cicero* ließ zu dem Ende eine Statue der *Minerva*, deren Er *ad Fam. Lib. XII. Ep. 25.* gedencket, machen, die Er in seinem Hause sonderbahr verehrete. Und als Er auf des *Clodii* Anstiftung ins *Exilium* gehen muste, schaffete Er selbige ins *Capitolium*, und ließ auff der *Bas*: setzen *Minervae Custodi Urbis*. Andere Gedancken der Heyden hiehin gehörig der Kürtze halber zu verschweigen.

Die erste zur linken Hand ist die *FORTVNA*, die Himmels-Kugel auff dem Haupt, und die *Cornua Copiae* in die Arme habende, mit der Beyschrift:

FORTVNAE. MANENTI.

Der beständigen Glückseligkeit.

Also vorstellende das inbrünstige Verlangen getreuer Unterthanen, daß der allgenugsahme GOTT das erlebte freudige ja frolockende Vergnügen des Landes und dessen Blüthe im Geist- und leiblichen Vergnügen wolle ewig seyn lassen, ins besondere aber das Hochfürstliche Durchl. Hauß *ANHALT-COETHEN* in allem Hohen, erwünschtem und beständigem Wohlseyn biß ins späte Alterthum zur Stütze, Freude und Crone des Landes erhalten.

zu welchem ende die letzte *Statue* zur Lincken

zwey Personen *presentiret*, die an einem brennenden Altar opfferen, mit der Unterschrift: |

C. |

[6v] *VOTA. PVBLICA.*

Diß wünscht das gantze Land.

Und also die Pflicht getreuer Unterthanen abmahlet, umb unermüdet allen erwehnten Seegen über das Hochfürstl. Durchl. Hauß, dem gantzem Lande, und der Hochfürstl. *Resid.* Stadt Cöthen von dem Vatter aller Gnaden und Barmhertzigkeit zu erbitten, und das stetige Rauch-Werck der Gebethe Fürbitten und Dancksagungen anzuzünden, und die davon den Anfang auff's neue machende, von Hertzen seuffzen:

GOTT laß die andre Sonn die Theurste Fürstin leben/

Er woll nach seinem Rath IHR späte Jahre geben:

Es wachsen die Cedern/ die Hoffnung der Länder

Der Güte des Himmels unschätzbahre Pfänder.

Gentz. 24te Dec. 1727
à merwit.

Zwey und Hoffen, Hapfen, will sein Drey
Gut und Dreyzehnen, Drey und acht gelobte
Drey und acht rüchig.

Zwey und acht gelobte Dreyen Patronen

Demnach Drey acht Dreyen Gynaci Dreyen
Dreyen abtrocken, der allfünfftig, Dreyen Dreyen
volltzig rüchig, und Drey: Drey und acht gelobte
andere Dreyen Subjecta der Dreyen Dreyen
Dreyen Dreyen Dreyen, in Dreyen auf die Dreyen
und Dreyen Labores, in Dreyen Dreyen Dreyen
Dreyen, gewannen Zeit Dreyen appliciret, in Dreyen
Dreyen in der Dreyen Dreyen. Dreyen Dreyen
Dreyen Dreyen Dreyen Dreyen Dreyen. Dreyen
gelobte an Dreyen Dreyen, in Dreyen Dreyen

Abbildung 1.

Christian Ernst Rolle, Bewerbung um das Kantorat in Stolberg, 24. Dezember 1727.

Stadarchiv Stolberg/Harz, H 77 (ACTA das allhiesige Cantorat betreffend
1632–1812), unpaginiert

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in brown ink and consists of two systems of staves. The upper system contains six staves with dense musical notation, including various note values, rests, and clefs. The lower system contains four staves, with the first two staves showing more complex rhythmic patterns and the last two staves appearing to be a simplified or alternative version of the music. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. The number '20' is faintly visible at the bottom center of the page.

Abbildung 3.

J. S. Bach, „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23; P 69, S. 16



Abbildung 4.

J. S. Bach, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ BWV 59; P 161, S. 1

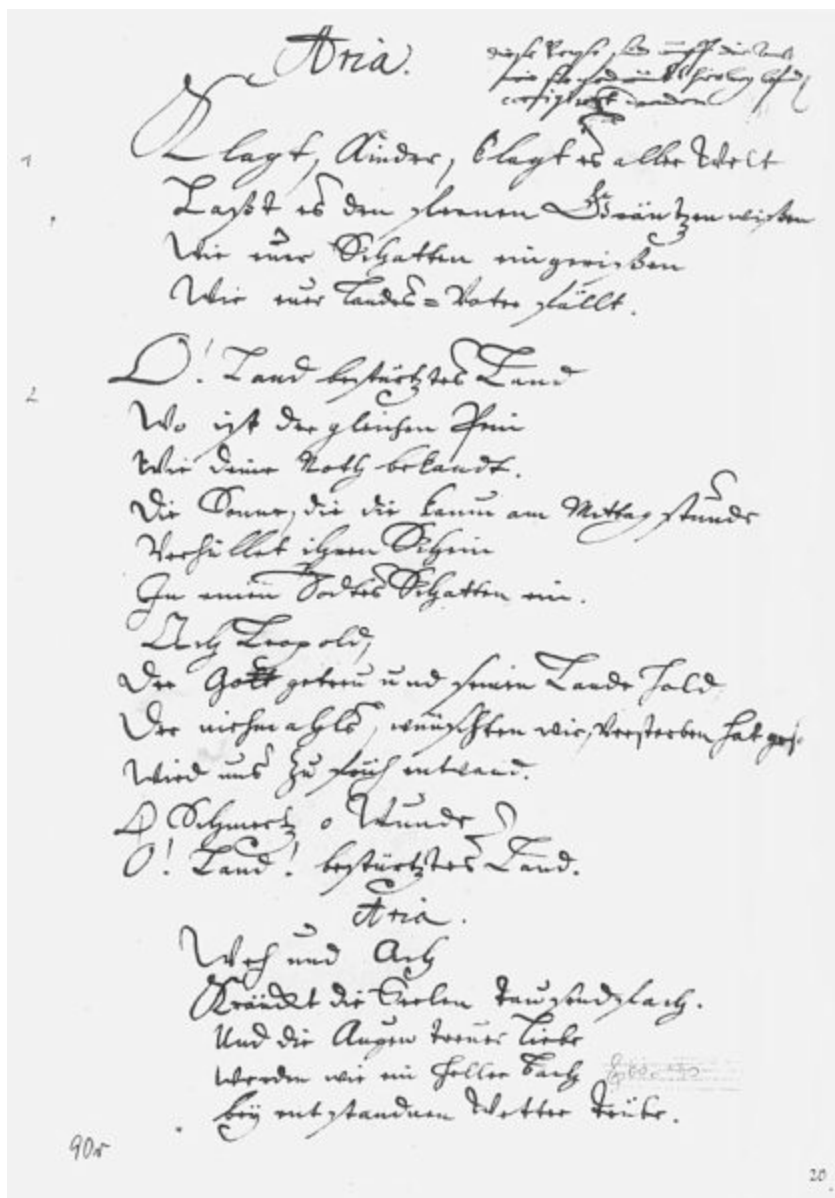


Abbildung 5.

Landesarchiv Sachsen-Anhalt Dessau, Abteilung Köthen, A 6, Nr. 26 I (Acta betr. das Absterben und die Bestattung des Fürsten Leopold von Cöthen 1728/9), fol. 90r.