

Carl Philipp Emanuel Bachs Choralsätze aus der Sammlung der Sing-Akademie zu Berlin und ihre Auswirkungen auf die Bewertung der Choraldrucke von Birnstiel und Breitkopf

Von Thomas Daniel (Köln)

Im Jahre 1999 wurde das Archiv der Berliner Sing-Akademie in Kiew wiederentdeckt und am 1. Dezember 2001 nach Deutschland zurückgeführt.¹ Darin enthalten sind zwei Abschriften mit Choralsätzen: *SA 817* (vier Choralsätze und ein Choralvorspiel von Carl Philipp Emanuel Bach) und *SA 818* (*Vierstimmige Choräle, aus den Kirchen Stücken des Herrn J. S. Bachs zusammen getragen*) mit insgesamt 135 Sätzen,² darunter auch die fünf Sätze der Quelle *SA 817* mit dem eindeutigen Hinweis „von H. C. P. E. Bach“. Hinzu kommt ein weiterer Satz mit diesem Hinweis, der nicht in *SA 817* enthalten ist. Das gleiche gilt für einen Satz mit der Angabe „von J. S. und C. P. E. Bach“. Die Sätze der Quelle *SA 818* sind von Carl Friedrich Fasch geschrieben, nach den eingestreuften Datierungen im Februar (11. und 12.) und März (13.–19.) 1762. Die beiden letzten der insgesamt 135 Sätze kamen erst auf Veranlassung von Carl Friedrich Zelter (ab 1800) hinzu.

Für die fünf Sätze in *SA 817* existiert als nahezu identisches Pendant die Handschrift *5 Choräle mit ausgesetzten Mittelstimmen von C. P. E. Bach* (B-Bc, 16083).³ Diese ist von C. P. E. Bachs Hamburger Hauptkopisten Johann Heinrich Michel geschrieben, zwar ohne Jahresangabe, aber sicher nicht vor Frühjahr 1768, Bachs Dienstbeginn in Hamburg. Während das Brüsseler Manuskript zusammenhängend von einem Schreiber stammt, besteht *SA 817* aus einem Einzelblatt mit drei Choralsätzen (entsprechend Brüssel 1, 3 und 2) und von anderer Hand in anderem Format geschrieben drei weitere Blätter, „wohl

¹ Siehe dazu C. Wolff, *Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme*, BJ 2002, S. 165–180.

² Siehe dazu H.-J. Schulze, „*Vierstimmige Choräle, aus den Kirchen-Stücken des Herrn J. S. Bachs zusammen getragen*“. *Eine Handschrift Carl Friedrich Faschs in der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Jahrbuch SIM* 2003, S. 9–30; dort Näheres zu der Quelle und deren Zusammenhang mit der „Levy-Mendelssohn-Quelle“ sowie einer verschollenen „Quelle X“.

³ U. Leisinger und P. Wollny, „*Altes Zeug von mir. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*“, BJ 1993, S. 127–204, hier S. 140f. Vermutet wird eine frühe Entstehung der Sätze bis 1740. Indes deutet die Angabe „mit ausgesetzten Mittelstimmen“ wohl weniger auf die Unterrichtspraxis bei Vater Bach hin, worauf Leisinger und Wollny abheben, sondern vielmehr auf die vom mittlerweile etablierten bezifferten Baß abweichende Notierung mit vier Stimmen.

aus einem Choralbuch“⁴, mit den Sätzen 4 und 5. Vermutlich dienten die Blätter von SA 817 als Vorlage der Brüsseler Abschrift (siehe unten). Im einzelnen handelt es sich um folgende fünf beziehungsweise sieben Sätze mit dem betreffenden Hinweis:

	SA 818, Seite	SA 817; lfd. Nr. Brüssel
O Gott, du frommer Gott	73 („C. P. E. Bach“)	1*
Helft mit Gottes Güte preisen	103 („J. S. und C. P. E. Bach“)	– BWV 419
Befiehl du deine Wege	132 („C. P. E. Bach“)	– BWV 272
Jesus, meine Zuversicht	144 („C. P. E. Bach“)	3 BWV 145a
Ich bin ja, Herr, in deiner Macht	146 f. („C. P. E. Bach“)	2**
Wer nur den lieben Gott läßt walten	162 f. („C. P. E. Bach“)	4 Choralvorspiel
Komm, Heiliger Geist	164 f. („C. P. E. Bach“)	5

* stärker kolorierter Satz; ** zusätzlich mit Alternativlösung für die fünfte Choralzeile

Der sechste Satz entzieht sich als Choralvorspiel der Technik des „schlichten“ Choralversatzes und bleibt in der näheren Betrachtung deshalb unberücksichtigt.

An der Zuweisung der betreffenden Sätze an Carl Philipp Emanuel Bach bestehen keinerlei Zweifel. Dies gilt nicht nur für die vier eindeutig dem Sohn zugeordneten Sätze, sondern auch für die drei mit BWV-Nummern geführten, das heißt, in das Oeuvre des Vaters eingereihten. Der zweite oben genannte Satz „Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV 419⁵ ist als Gemeinschaftsarbeit von Vater und Sohn gekennzeichnet: Er besitzt (ohne Stollenwiederholung) sechs Zeilen, knapp drei vom Vater, entnommen aus BWV 16/6, die erste Zeile partiell (siehe unten Beispiel 10), die dritte und vierte vollständig, während den in der Melodie abweichenden Rest, also etwas mehr als die Hälfte, der Sohn schuf.⁶ Die beiden anderen Sätze „Befiehl du deine Wege“ BWV 272, und „Jesus, meine Zuversicht“ BWV 145a, stammen definitiv vom Sohn.

⁴ Schulze (wie Fußnote 2), S. 11.

⁵ Dieser bei Birnstiel (II/118) noch unter „Helft mir Gottes Güte preisen“ aufgeführte Satz erhielt bei Breitkopf (II/114) die Überschrift „Von Gott will ich nicht lassen“. Beide Texte besitzen den gleichen Versaufbau; daher lassen sich ihre Melodien, bei W. Figulus 1575 zusammengebracht, leicht vertauschen oder wie hier mischen.

⁶ Siehe dazu Schulze (wie Fußnote 2), S. 12. Schulze zitiert allerdings nicht den Originalsatz von BWV 16/6, sondern die Druckfassungen bei Birnstiel II/103 und Breit-

Deren Eingliederung in das Werk von Vater Bach kommt weiter unten zur Sprache.

Zunächst kurz zu den Quellen und deren Abhängigkeit. Für die Hauptquelle SA 818 gibt es eine belastbare Datierung, nämlich Februar/März 1762: Diverse Sätze, insbesondere im letzten Drittel, sind mit einer nachgestellten Datumsangabe (wie „14. Merz 1762“) präzise datiert. Diese Angaben dürften der Niederschrift gelten. Ihr Spielraum liegt zwischen dem 11. Februar und dem 19. März 1762, wobei dem Februar nur zwei Sätze zugeordnet sind, die übrigen dem Zeitraum 12. bis 19. März, darunter diejenigen mit dem Hinweis „von H. C. P. E. Bach“. Da diese Datierungen nicht in der Reihenfolge der Sätze auftreten, sondern zerstreut, scheint es eine Vorplanung für die Satzpositionen gegeben zu haben, ohne daß jedoch ein Ordnungsprinzip ersichtlich würde. Die Carl Philipp Emanuel Bach zugewiesenen Sätze tragen also sämtlich März-Termine:

	Seite	Datum	
O Gott, du frommer Gott	73	12. 3.	
Helft mit Gottes Güte preisen	103 (J. S. und C. P. E. Bach)	13. 3.	BWV 419
Befiehl du deine Wege	132	19. 3.	BWV 272
Jesus, meine Zuversicht	144	15. 3.	BWV 145a
Ich bin ja, Herr, in deiner Macht	146f.	14. 3.	
Wer nur den lieben Gott läßt walten	162f. (Choralvorspiel)	18. 3.	
Komm, Heiliger Geist	164f.	18. 3.	

Demnach wurden sie innerhalb von acht Tagen in die Sammlung eingetragen und stehen in direkter zeitlicher Verbindung zueinander, jedoch wiederum ohne erkennbaren Grund für ihre Position und Datierung.

Für die fünf Sätze in den beiden anderen Quellen läßt sich keine entsprechende Datierung nachweisen. Sie dürften freilich später niedergeschrieben sein, denn zum einen wechselt ihre Notation von der vierstimmigen Partitur der Quelle SA 818 auf den Klaviersatz mit zwei Systemen über, ein Trend, der bereits den Birnstiel-Druck von 1765/1769 betrifft, 1784–1787 im Breitkopf-Druck fort-

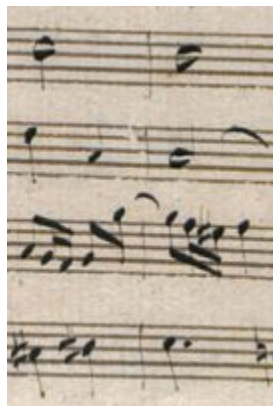
kopf II/99 (kenntlich an den Oktavierungen bei den Taktübergängen 8/9 und 14/15). Außerdem sind von BWV 419 die Viererbalken in T. 11 und 14 übergangen.

gesetzt, und sicher als modernere und für den Klavierunterricht besser geeignete Notationsart zu gelten hat. Zum andern treten die beiden Sätze „O Gott, du frommer Gott“ sowie „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ in SA 817 und Brüssel variiert in Erscheinung, beide mit deutlicher Zunahme von Achtelbewegung, also stärker koloriert, so daß man sie als Überarbeitungen der (früheren) Sätze aus SA 818 zu betrachten hat. Für den zweiten dieser Sätze existiert darüber hinaus eine Alternativzeile („Zur Veränderung“), die in SA 818 fehlt und mithin als späterer Zusatz gelten muß.

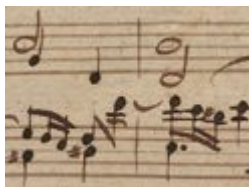
Für das Brüsseler Manuskript läßt sich, wie gesehen, als *Terminus post quem* das Frühjahr 1768 angeben, doch wie verhält sich dazu die Quelle SA 817? Man darf vermuten, daß diese vor der Brüsseler Handschrift entstand: Sie besteht aus zwei verschiedenen Teilen, die im Brüsseler Manuskript zusammengefaßt sind – daß eine spätere Aufteilung erfolgte, bleibt unwahrscheinlich. Eine Kleinigkeit verrät obendrein, daß die Brüsseler Handschrift eine Kopie von SA 817 darstellt:

Beispiel 1

SA 818



SA 817



Brüssel



Der Ausschnitt stammt aus dem letzten – in SA 818 von Michel geschriebenen – Satz der drei Quellen, „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“, T. 24/25. Krümmt sich der Haltebogen im Tenor in SA 818 noch ‚normal‘ nach oben, so ist er in den beiden späteren Quellen als Tribut an die engeren Platzverhältnisse (Klaviersatz mit Stimmkreuzung) als Unterbogen notiert. In SA 817 liegt er zwischen den beiden Tenortönen, im Brüsseler Manuskript jedoch so weit oberhalb, daß man ihn in Unkenntnis der beiden anderen Quellen dem Alt zuordnen würde. Wäre SA 817 die Kopie, hätte sich diese Ungenauigkeit sicher auch dort fortgesetzt, denn sonst wirkt gerade in diesem Satz die Kopistenarbeit erstaunlich genau bis hin zum Akkoladenumbruch. Damit dürfte feststehen, daß

die Brüsseler Handschrift von SA 817 kopiert ist. Deren Entstehung könnte also durchaus noch in die (späte) Berliner Zeit C. P. E. Bachs fallen. Für die Abhängigkeit der drei Quellen können wir somit angeben: 1. SA 818 (März 1762) → 2. SA 817 (überarbeitete Kopie aus SA 818) → 3. B-Bc, 16083 (Kopie von SA 817, nicht vor Frühjahr 1768). Ob einige Sätze, wie Leisinger und Wollny vermuten, bereits deutlich vor 1762 existierten und in SA 818 bereits als Abschriften vorlagen, entzieht sich unserer Kenntnis. Auch ein Zeitpunkt für B-Bc, 16083 ist nicht zu fixieren – eine Niederschrift nach C. P. E. Bachs Tod 1788 dürfte nicht in Betracht kommen, denn der Kopist dürfte kaum aus eigenem Antrieb, ohne Anweisung seines Auftraggebers, tätig geworden sein. Ein zeitlicher Zusammenhang mit dem Choraldruck bei Breitkopf 1784–1787 kann wiederum vermutet, aber nicht belegt werden.

Allerdings geraten die Sätze insofern in eine Verbindung zu Breitkopfs Choraldruck, als zwei von ihnen ganz, ein – bereits bei Birnstiel anzutreffender – dritter, zu gut der Hälfte von C. P. E. Bach stammend, in diese Druckausgabe aufgenommen wurden. Sie verschmelzen also über den gemeinsamen Kontext von SA 818 hinaus mit den Choralsätzen J. S. Bachs zu einem Korpus. Daher kann es nicht ausbleiben, sie einer vergleichenden Betrachtung zu unterziehen, was die Frage aufwirft, inwieweit sich die Sätze der Stilistik des Vaters unterordnen lassen oder eigene Wege gehen. Um ihre Besonderheiten herauszuarbeiten, seien zunächst die je zwei Versionen der beiden Choräle „O Gott, du frommer Gott“⁷ sowie „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“ näher betrachtet. Beim ersten stoßen wir in der früheren Version (SA 818) durchaus auf eine ältere, von den schlichteren Choralsätzen aus der Feder J. S. Bachs kaum zu trennende Schicht, was vermutlich den Ausschlag für die spätere Überarbeitung gab (der schnelleren Übersicht halber sind von der zweiten Version nur die Abweichungen beigefügt):

Beispiel 2

O Gott, du frommer Gott

SA 818

⁷ Die in SA 818 als „Brandenburg[isch]“ bezeichnete Melodie von 1646 (Gesangbuch Hannover) begegnet uns etwas koloriert im Schemelli-Gesangbuch (Nr. 194, 13. Satz) zum Text „Ich freue mich in dir“ mit einem potentiell von J. S. Bach stammenden bewegten Baß.

Abweichungen in SA 817/Brüssel

9

13

Sofort erkennbar ist C. P. E. Bachs Bemühen, etwas mehr Spannung in den Satzverlauf zu bringen, in den Stollen vor allem mit der chromatischen Achtelrückung *eis – e*, wobei das *h'* im Alt ohne die bis dato übliche Vorbereitung bleibt⁸ und dem verminderten Septakkord über *dis*, zu Beginn des Abgesangs in T. 9 mit dem ‚exotischen‘ halbverminderten Septakkord über *Gis* (*Gis – H – d – fis*) und dem querständig eintretenden Sekundakkord über *c*. Demgegenüber läßt er die beiden letzten Zeilenübergänge in T. 12 und 14 unverändert, obwohl beide, der zweite ziemlich hölzern, aus der Stilwelt des „Bach-Chorals“ herausfallen würden. Als nachdrücklichste Ergänzungen treten uns die

⁸ Das *h'* im Alt nimmt eine schwere Taktposition ein, wäre also von Vater Bach, obwohl Dominantseptime, als *Syncopatio*, das heißt, liegend und nicht schrittweise eingeführt worden (vgl. Beispiel 2, T. 15, untere Version).

fünf in Achtel führenden Synkopierungen entgegen, in T. 9 kombiniert zur gemeinsamen Synkopierung von None und Quarte, ohne in Achtelbewegungen eingebettet zu sein.⁹ Diese kurzen beziehungsweise kurz ausgeführten Synkopen-Dissonanzen spielen in der Choralstilistik des Bach-Sohnes eine erheblich größere Rolle als in derjenigen seines Vaters, wobei es satztechnisch keinen Unterschied macht, ob der synkopierte Ton gehalten oder in zwei Achtel aufgespalten wird.¹⁰ Im zweiten der später modifizierten Sätze bestätigt sich seine Neigung zur kurzen Synkope eindrucksvoll (zugunsten einer durchlaufenden Synkopenzählung ist hier der modifizierte Satz vollständig mitgeteilt, dessen Vorläufer darüber nur mit den Abweichungen):

Beispiel 3

Ich bin ja, Herr, in deiner Macht

Abweichungen in SA 818

SA 817/Brüssel

5

6 7 8 9 10 11 12

⁹ Zum Vergleich sei der Choralatz „Was frag ich nach der Welt“ BWV 94/8 angeführt, der in T. 11 die gleiche Doppelsynkope als Steigerung nach längerer Achtelbewegung präsentiert.

¹⁰ Die Aufspaltung einer Synkope geschieht in der Regel zwecks Silbenwechsel und stellt bei J. S. Bach den Standard dar. Als Beispiel hierfür sei „Wie soll ich dich empfangen“ BWV 248/5 angeführt. Siehe auch Beispiel 3, T. 12, wo zwei Synkopen in der oberen Version (SA 818) gespalten, in der unteren (Nr. 17 und 18) gehalten sind. Dort erfolgt auch Nr. 1 ohne Haltebogen.

The image displays a musical score for a piece by Thomas Daniel, consisting of four systems of music. Each system is written in a common time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first system begins at measure 9. The second system includes measures 13, 14, 15, 16, 17, and 18. The third system starts at measure 13. The fourth system includes measures 19 and 20. The score is written in a common time signature with a key signature of one flat (B-flat).

(Zur bezeichneten Variante in T. 9–11 und zum * in T. 15 siehe weiter unten.) Die frühere Fassung enthält von den gezählten kurzen Synkopierungen bereits zehn, in der Nummernfolge 1–5, 11, 12, 17, 18 und 20. Gemessen an der von seinem Vater gelegentlich eingesetzten Zahl liegt diese Größenordnung bereits an der Obergrenze dessen, was dem „Bach-Choral“ als noch zuträglich erscheint. In der zweiten Fassung kommen dann weitere zwölf hinzu, so daß sich die ursprüngliche Zahl mehr als verdoppelt. Damit können wir bereits einen Stilwechsel beim Bach-Sohn präzise benennen: die beträchtliche Zunahme an kurzen Synkopierungen.

Was vor allem zu irritieren vermag, ist die erstaunliche Zahl an Synkopierungen dieses Typus im Baß, in der früheren Version bereits zwei (Nr. 4 und 20), zu denen C. P. E. Bach in der zweiten Fassung fünf weitere hinzufügt (Nr. 6, 9, 10, 15 und 16), so daß der Baß dort insgesamt sieben von ihnen erhielt. Davon läßt sich die geringste Zahl mit dem „Bach-Stil“ vereinbaren, nämlich nur die beiden Nummern 6 und 20, im Generalbaß zu beziffern mit 2 – (4) – 5, aus einer Konsonanz hervorgehend. Die übrigen liegen außerhalb dieser Stilgrenzen:

Als konform mit dem „Bach-Stil“ können im Oberstimmensbereich nur Synkopationen der Quarte, Septime (siehe Beispiel 5, bei a) und None gelten sowie der Quinte im Quintsextakkord (*quinta syncopata*, wie bei b). Diejenige bei Nr. 14 jedoch steuert vom Baß aus gesehen eine synkopierte Sexte bei, die sich in eine verminderte Quinte ‚auflöst‘ – harmonisch gesprochen (über dem Grundton *G*) ein ‚Oktavvorhalt‘ vor der Septime, wie ihn Vater Bach kaum jemals einsetzt, schon gar nicht im Choralatz. Auch für den synkopierten Quartsextakkord bei Nr. 13 ohne direkte Weiterführung der Sexte gibt es keine Beispiele. Vollends aus der Stilistik seines Vaters verabschiedet sich sein Sohn mit dem Schluß der veränderten Zeile. Zum einen nimmt sich die synkopierte verminderte Quarte bei c) nachgerade exotisch aus, da sie einen verminderten Septakkord betrifft und harmonisch als romantisierender Sextvorhalt (vom hinzugedachten Grundton *H* aus) zu verstehen wäre, was man wohl dem „empfindsamen Stil“ zuschreiben wird.¹³ Zum andern verabschiedet sich dieses Zeilenende aus dem Tonartgefüge von F-Dur, indem es nach e-Moll ausweicht – nach traditionellem Tonartverständnis ist der Leitton als tonales Zentrum einer Choralbearbeitung tabu, zumal die Dominante (hier H-Dur in F-Dur) die größtmögliche Entfernung zum Ausgangspunkt bildet.¹⁴ Mit dem Kadenzansatz über *d* wäre anstelle des verselbständigten e-Moll ein Trugschluß nach Es-Dur (im angestrebten g-Moll) für Vater Bach erste Wahl gewesen. Daß die Maßnahmen des Sohnes dem Text der Zeile „weiß, wann ich diesem Jammerthal“ gelten könnten, dürfte angesichts seiner sonst geringen Textnähe – und der weitgehend instrumentalen Satzführung – eher auszuschließen sein. Ob er den Text überhaupt berücksichtigt hat, läßt sich nicht belegen, denn mitgeteilt hat er stets nur die Überschriften.

Als weitere individuelle Note seiner Choral-Stilistik können wir in Abgrenzung von derjenigen seines Vaters C. P. E. Bachs Handhabung der Chromatik werten. Bleibt die steigende Form in der veränderten Zeile, abgesehen vom Ende über *dis* – *e* im Baß, wenngleich eher selten eingesetzt, noch in den Grenzen des „Bach-Chorals“, so können wir dies von der fallenden Achtel-Chromatik in T. 12 nicht mehr behaupten (angefügt seien die entsprechende Stelle aus dem ersten dieser Choräle, „O Gott, du frommer Gott“, T. 4 bzw. 8, sowie zum Vergleich das Satzende von J. S. Bachs Choralatz „Ich armer Mensch, ich armer Sünder“ BWV 179/6):

¹³ Eine analoge Stelle findet sich im letzten (fünften) Satz von C. P. E. Bachs „Komm, Heiliger Geist“, T. 9. In der vorliegenden „Veränderung“ kann man den fraglichen Akkord auch mit *es* statt *dis* im Baß wahrnehmen, so daß er als Umkehrung eines Quintsextakkords über *c* erschiene, was hernach allerdings die enharmonische Umdeutung von *es* nach *dis* erforderte.

¹⁴ Noch Kirnberger hält am Ausschluß der VII. Dur-Stufe von den Modulationszielen fest; siehe J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Königsberg 1776–1779, Bd. II/1, S. 73–76.

Beispiel 6

SA 818 SA 817/Brüssel BWV 179/6

Trotz zu Beginn völlig verschiedener Harmonik – die späteren Quellen weichen im zweiten dieser Takte wiederum nach e-Moll aus – hat sich die chromatische Tenorlinie kaum verändert, wäre in dieser Form jedoch für Vater Bachs Choralsätze stilfremd. Das gleiche gilt für den fallenden chromatischen Halbton *eis* – *e* im dritten Ausschnitt. Die einzige Stelle, an der J. S. Bach einen fallenden chromatischen Halbton aus einem Achtel heraus im Choralsatz überhaupt verwendet, findet sich im Schluß seiner Kantate 179, wo der verminderte Septakkord über *dis* in den mit einer elliptisch eingeführten None *f'* bereicherten Dominantakkord einmündet, eine der extremsten und obendrein singulären Stellen selbst des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs.¹⁵ Eine Führung der Chromatik wie in den drei vorderen Ausschnitten sucht man in seinen Choralsätzen dagegen vergeblich.

Für den Choralsatz „Jesus, meine Zuversicht“, bislang J. S. Bach zugeschrieben, wird diese Art der fallenden Achtelchromatik im ersten der folgenden Ausschnitte zum Ausschlußkriterium:

Beispiel 7

Das durch B „moll-getrübt“ G-Dur wäre dem „Bach-Choral“ fremd, und schon damit verbietet es sich, diesen Satz für J. S. Bach zu reklamieren (auch wenn Dürr ihn trotzdem für „zweifelsfrei von Bach komponiert“ hält¹⁶). Auch im zweiten dieser Ausschnitte, dem Satz „Befehl du deine Wege“ entstam-

¹⁵ Bachs erster Leipziger Kantatenjahrgang enthält auffallend viele Extremstellen, besonders hervorstechend in dem berühmten Satz „Es ist genug“ BWV 60/5. Siehe dazu W. Breig, *Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigen Choralsatz*, AfMw 1988, S. 165–185 und 300–319, insbesondere S. 300 ff.

¹⁶ Dürr K, S. 247; daß er nicht C. P. E. Bach meint, versteht sich von selbst.

mend, gibt es einen solchen Stein des Anstoßes, nämlich den übermäßigen Quintsextakkord über B mit der übermäßigen Sexte *B-gis*, wofür es in den Choralstücken J. S. Bachs gleichfalls keinen Beleg gibt.¹⁷

Beide Ausschnitte berühren einen weiteren Aspekt, in dem sich Vater und Sohn in ihren Choralstücken deutlich unterscheiden: die (potentielle) Textbehandlung. Während der Bach-Sohn stets nur die Überschriften mitteilt, auch in der endgültigen Breitkopf-Ausgabe, sind fast alle Originalsätze seines Vaters mit Textunterlegung versehen. Und wenn dort keine lückenlose Textierung vorliegt, so kann man doch stets die Silben relativ eindeutig plazieren. In den Sätzen (und Notationen) des Sohnes hingegen vereiteln vor allem eingefügte Haltebögen, Synkopen und dergleichen oftmals eine angemessene Textunterlegung. Wie muß man sich die Silbenverteilung des ersten Ausschnitts in den Mittelstimmen vorstellen? Da auch die Balken Silbenwechsel gemeinhin unterdrücken, wären dort zu viele Silben unterzubringen (die Melodie gibt die Silbenzahl vor). Im zweiten Beispiel müßte man zur halben Note im Sopran die Unterstimmen mit Viererbalken versehen, um Silbenwechsel zu vereiteln. Der Alt aber wäre überhaupt nicht angemessen zu textieren, hier auch aufgrund der Tonwiederholung, die einen Silbenwechsel erforderte, ein Sachverhalt, der ebenso für die mit * bezeichnete Stelle in Beispiel 3, T. 15, gilt. Gerade diese Stellen offenbaren C. P. E. Bachs Hang, keine vokale Satzführung anzustreben, sondern weit eher für das „Clavier“ zu schreiben.

Dies betrifft bereits das früheste der drei Manuskripte (*SA 818*), obwohl es in Partitur notiert ist und somit eigentlich für eine vokale Ausführung determiniert wäre. Dennoch enthält dort beispielsweise der Satz „Komm, Heiliger Geist“ sogar drei Haltebögen mehr als die beiden Abschriften auf zwei Systemen. Auch in diesem Satz spielen vokalfremde Tonwiederholungen, Bögen und Balken eine beträchtliche Rolle, so gleich in T. 4 im Baß und T. 7 im Tenor:

Beispiel 8

- füll mit dei - ner Gna - den Gut Herz, Mut und Sinn

Wer so notiert, hat nicht vor, einen Text zu unterlegen. Eine Steigerung wird beim abschließenden „Alleluja“ dieses Satzes erreicht (ab T. 21/4 bis Ende, Textierung nicht original):

¹⁷ Den einzigen „alterierten Akkord“, freilich mit verminderter Terz, enthält der motettisch gefaßte Einlagechoral „Was ist die Ursach aller solcher Plagen“ im Tenor-Rezitativ „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“ aus Bachs Matthäus-Passion (BWV 244/19), kurz vor Schluß bei „erduldet“.

Beispiel 9

Alle sechs Tonwiederholungen, bei (1) in Baß und Alt, bei (4) in Tenor und Alt, widersprechen vokaler Stimmführung. Allenfalls die eigentlich überflüssige Viertelwiederholung bei (2) ließe sich durch Verlängerung der Silbe zuvor aufrechterhalten. Die wiederholten Töne dienen der Erhaltung des rhythmischen Flusses, bei (3) und (4) in Sonderheit der Austerzung, und würden auf einem „Clavier“, zumal einer Orgel effektivvoll wirken, sich einer Textunterlegung indes widersetzen – im (vokalen) „Bach-Choral“ wären solche Verhältnisse schlichtweg stillfremd.

Die Problematik der erschwerten beziehungsweise verhinderten Textierung zieht sich wie ein roter Faden auch durch die Druckausgaben bei Birnstiel und Breitkopf. Leider ist dieser Aspekt dadurch in den Hintergrund getreten, daß Bernhard Friedrich Richter in seiner an sich verdienstvollen Edition der *389 Choralgesänge*¹⁸ alle Sätze so eingerichtet hat, daß sie einer vokalen Ausführung entsprechen; er mußte aber, um die notwendigen Silbenwechsel vornehmen zu können, vor allem zahllose Haltebögen entfernen, Synkopen auflösen usw. und damit den originalen Notentext verfälschen. An Stellen wie den zuletzt aufgeführten hätte er allerdings kaum Möglichkeiten für eine sinnvolle Silbenunterlegung gehabt, auf eine melismatische, wie sie eine an der Melodie orientierte Textierung vorgibt, ohnehin nicht.

Als weitere Besonderheit der Choralsätze des Bach-Sohnes darf die Verzögerung der Zeilen-Ultima durch eine Vorhaltbildung gelten, wie oben in Beispiel 9 am Ende des ersten „Alleluja“ die synkopierte None mit Auflösung über

¹⁸ *Johann Sebastian Bach. 389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, hrsg. von B. F. Richter, Wiesbaden o. J. (1898 oder 1899); die fraglichen Sätze aus dem Breitkopf-Druck sind allein kenntlich an der Zuordnung zu „B. A. 39“, dem 39. Bd. der BG (F. Wüllner, 1892).

ein eingeschaltetes Sechzehntelpaar (*figura corta*¹⁹) in den zweiten Taktschlag. In dieser rhythmischen Fassung gibt es bei Vater Bach kein (vokales) Parallelbeispiel, wohl aber zum einen im zuletzt angesprochenen „Komm, Heiliger Geist“ gleich doppelt am Ende der vierten Zeile, zum anderen in den vom Sohn geschaffenen Passagen des Satzes „Helft mir Gottes Güte preisen“ BWV 419 mit einer synkopierten Quarte am Ende der Stollen, wiederum durch einen Septimdurchgang vorbereitet:

Beispiel 10

The image shows a musical score for Example 10, comparing J. S. Bach and C. P. E. Bach. The score is in two systems. The first system is labeled 'J. S. Bach' and 'C. P. E. Bach'. The second system is labeled '13'. The notation shows two staves (treble and bass clef) with various rhythmic and melodic patterns, including a 'figura corta' (a sixteenth note plus two sixteenth notes) in the second system.

Nach dem originalen Anfang bewegt sich auch die Fortsetzung zunächst in den Bahnen der vom Vater übernommenen Stilistik, bis der Stollenschluß daraus ausbricht. Nicht nur die Ultima-Verzögerung mit *figura corta* entfernt sich vom Vorbild, sondern hinzu kommt hier noch der Umstand, daß der Baß dem Quintfall *h'-e'* der Melodie den Quartsprung *e-a* entgegengesetzt und dadurch einer Duodezime (oktavierten Quinte) eine Quinte folgen läßt. Die Satzlehre bezeichnet eine derartige Progression als „Antiquinte“ – eine Quinte geht nicht „offen“ (in gleicher Richtung) in eine andere über, sondern in Gegenbewegung. Sie in dieser auffälligen Weise zwischen Außenstimmen, zumal in der Kadenz einzusetzen, stellt in Schreibarten wie dem Choralatz (*stylus gravis*) einen Verstoß (Satzfehler) dar. Zwischen weniger prominenten Stimmpaaren wie Baß und Alt oder Sopran und Tenor kommen Antiquinten auch im „Bach-Choral“ gelegentlich vor, zwischen den Außenstimmen hingegen nur mit Phrasentrennung, also beim Zeilenübergang.²⁰ Gemessen an den stilisti-

¹⁹ Als *figura corta* („kurze Figur“) bezeichnet man eine Achtel plus zwei Sechzehntel in dieser oder der umgekehrten Reihenfolge; siehe Daniel (wie Fußnote 12), S. 110.

²⁰ Solche Antiquinten zwischen den Außenstimmen treten im „Bach-Choral“ fast nur in den Sätzen zur Melodie „Was mein Gott will, das gscheh allezeit“ beim Übergang in die ‚Reprise‘ (7.–8. Zeile) auf; siehe BWV 72/6, 92/9, 103/6, 111/6 und 244/25. Ab der Klassik wird vor allem die Antioktave beliebt, etwa beim Quartauftakt.

schen Vorgaben des Vaters kann man diesen Stollenschluß aus der Feder seines Sohnes nur als verunglückt bezeichnen. Stilgemäß wäre hier allein die diskantierende Kadenzform mit dem Leitton *Gis* im Baß, um den Quintfall der Melodie bei der für solche Wendungen üblichen Kadenzierung nach a-Moll zu flankieren.

Auch die Fortsetzung ab T. 13 nach den zuvor vom Vater übernommenen Takten weicht von dessen Stilistik ab, indem ein Doppelvorhalt mit Sechzehntelpaaren aufgelöst wird. Zählt schon die doppelte Syncopatio in J. S. Bachs Choralsätzen zu den eher seltenen Wendungen, so gibt es für die Kolorierung mit doppelter *figura corta* dort kein Beispiel mehr. Die nachfolgenden Takte bleiben ohne weitere Auffälligkeiten; nur die Moll-Ultima am Satzende könnte man so deuten. Allerdings scheint sich der Sohn mehr auf die Seite seines Patenonkels Georg Philipp Telemann zu schlagen, der die kleine Terz am Ende von Moll-Sätzen sogar vorzugsweise einsetzt,²¹ denn die drei ersten mit „C. P. E. Bach“ versehenen Sätze, alle drei in Moll, schließen ohne die bei J. S. Bach übliche Dur-Aufhellung („Picardische Terz“).

Faßt man die bisherigen Beobachtungen zu den Abweichungen der erörterten Choralsätze des Bach-Sohnes von den Sätzen seines Vaters zusammen, entsteht bereits eine aussagekräftige Faktenlage:

1. Eine vergleichsweise hohe Zahl an kurzen, d. h. in Achtel führende Synkopierungen, an denen der Baß überproportional beteiligt ist
2. Verwendung auch solcher Synkopierungen, die in J. S. Bachs Choralsätzen überhaupt nicht vorkommen, zumal im Baß
3. Achtelchromatik, die J. S. Bach in seinen Choralsätzen steigend vereinzelt, fallend nur an einer Ausnahmestelle einsetzt, sein Sohn jedoch schon in diesen wenigen Sätzen mehrmals auf abweichende Weise
4. Einsatz der übermäßigen Sexte
5. Vorhaltbildungen an Zeilenenden nebst Auflösung mit Sechzehntelpaar (*figura corta*), auch als Doppelvorhalt
6. Moll-Terzen am Satzende
7. In der Satzführung gelegentlich Unzulänglichkeiten und Stilverstöße
8. Überschreitung der traditionellen tonartlichen Grenzen
9. Mißachtung einer potentiellen Textunterlegung, weitgehende Orientierung an einer Notation/Satzführung für „Clavier“

²¹ Siehe dazu G. P. Telemann, *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch*, Hamburg 1730. Im angehängten „Unterricht“, S. 187, propagiert er für die Ultima-Terz eines Moll-Satzes als Regelfall die kleine Terz, nur in (inhaltlich) begründeten Ausnahmefällen die große, während bei Bach nur insgesamt zwei Choralsätze mit kleiner Terz schließen: „Noch eins, Herr, will ich bitten dich“ BWV 111/6 und „Seid froh dieweil“ BWV 248/35, beide mit positiv gestimmtem Textende.

Welchen Stellenwert besitzen diese Fakten für die Choraldrucke bei Birnstiel und Breitkopf? Für einen Großteil der einwandfrei originalen Sätze J. S. Bachs bleiben sie insoweit bedeutungslos, als sich die Herausgeber der Choraldrucke, allen voran der Bach-Sohn, mit nennenswerten Abweichungen weitgehend zurückgehalten haben und die Sätze, abgesehen von der fehlenden Textierung und Partituranordnung, meist im originalen Notentext präsentieren. Bei einigen Sätzen stoßen wir auf nicht originale Haltebögen, bei anderen auf kleinere Modifikationen, etwa wenn instrumentale Zusatzstimmen („Oberstimmen“) fortgelassen wurden. Mitunter allerdings nehmen die Eingriffe in den originalen Notentext zu, vor allem bei Veränderungen in der Melodieführung.

Ein kurzes, aber prägnantes Beispiel mag genügen, um die Problematik der Lesarten zu veranschaulichen und C. P. E. Bachs Rolle zu beleuchten, nämlich zwei Takte aus den Sätzen zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, die in verschiedenen Fassungen Eingang in die Druckausgaben gefunden haben. Insbesondere geht es um die Sätze BWV 36/4 und BWV 436 – der Satz BWV 1/6 fehlt in den Choraldrucken, und BWV 172/6 ist ohne die instrumentale Oberstimme und daher bei Breitkopf IV/322 etwas modifiziert wiedergegeben. BWV 36/4 in D-Dur findet sich in den Drucken drei- beziehungsweise viermal: Birnstiel I/91, entsprechend Breitkopf I/85, ferner Breitkopf III/195 (zur Eröffnung des dritten Teils) und IV/304. Der Satz BWV 436 in E-Dur (Breitkopf III/278) ist vermutlich aus der Abschrift von Johann Ludwig Dietel (Nr. 59) übernommen.²² Die Veränderungen betreffen vor allem die zweite Zeile des Abgesangs, in den folgenden Ausschnitten jeweils T. 15–16:

Beispiel 11

a) BWV 36/4^{II} (in der 1. Fassung anderer Text)

b) Breitkopf III/195 (in NBA als BWV 36/4** bezeichnet), ebenso Breitkopf IV/304

²² Dietels Sammelhandschrift (D-LEb, *Peters Ms. R 18*) mit Choralsätzen Bachs, geschrieben um 1735, bietet für nicht aus Originalquellen geschöpfte Sätze (ab BWV 253) die früheste greifbare Quelle; siehe dazu F. Smend, *Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs*, BJ 1966, S. 5–40; Smend nimmt noch eine Datierung vor Neujahr 1764 an (die Entstehung von *Ms. R 18* um 1735 wurde erst 1981 durch A. Glöckner erkannt); siehe auch H.-J. Schulze, „150 Stück von den Bachschen Erben“. *Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs*, BJ 1983, S. 81–100.

The image shows two musical staves, labeled c) and d). Both staves are in 4/4 time. Staff c) is in E-Dur (one sharp) and staff d) is in D-Dur (two sharps). Each staff has a treble clef and a bass clef. The music consists of a simple melody in the upper voice and a more complex bass line. The bass line in both variations features a dissonant ending in the final measure.

c) BWV 436, Breitkopf III/278, gleichlautend bei Dietel, Nr. 59, in E-Dur

d) Birnstiel I/91 und Breitkopf I/85 (in NBA als BWV 36/4* bezeichnet)

Während J. S. Bachs Originalsatz in Ausschnitt a) mit der einfachsten Melodievariante und deren Tonwiederholungen anhebt und sie erst am Ende des Ausschnitts verläßt, gefolgt von der 4. Melodiestufe (in D-Dur g'), tritt diese bei b) bereits einen Takt früher ein, bei c) und d) gleich zu Beginn. Die dadurch bedingten Satzänderungen betreffen zuallererst den Baß, der in Bachs Originalsatz a) in diesen beiden Takten lapidar-einfach, passend zum Text, in Achteln durchläuft, während in den drei Varianten die Bewegung ins Stocken gerät. Im Originalsatz ist der Tenor auf das a fixiert, und die beiden Oberstimmen gehen parallel in Terzen, auch darin „kunstvoll inszenierte Einfachheit“. ²³ Erst am Ende des zweiten Taktes kommt mit dem *transitus irregularis* (g im Baß) eine nachdrückliche Dissonanzbildung ins Spiel.

In Ausschnitt b) bemüht sich der Bearbeiter noch, den Baß wenigstens den ersten Takt hindurch in Achteln fließen zu lassen, geht dann aber in einen partiell komplementären Rhythmus über. Die Achtel des ersten Taktes sind hier unter Viererbalken zusammengefaßt, und der Alt steuert sogleich einen Haltebogen bei, beides ein deutlicher Hinweis auf die erwähnte instrumentale Ausrichtung der Druckausgaben. Ausschnitt c) in E-Dur verzichtet auf durchlaufende Achtel und erreicht bereits im ersten Takt einen Sekundakkord über a , dessen Auflösung irregulär, aber Bach-typisch mit vorgezogenem gis und anschließendem *transitus irregularis fis* erfolgt. ²⁴ Erst das Ende des zweiten Taktes geht dieser in der Baßführung auf Bachs Version über, verzichtet indessen auf den Zwischenleitton eis' im Alt (analog zum dis' bei a). Diese Variante bewegt sich zwar nachgerade perfekt im Rahmen von Bachs Choralstil, läßt aber keinen Bezug zu einer der drei von Bach präferierten Strophen erkennen, am wenigsten zur vorliegenden sechsten.

Mit Ausschnitt d) – bei gleicher Melodieführung wie in c) – kommen Verhältnisse zum Tragen, wie wir sie in C. P. E. Bachs Sätzen beobachten konnten,

²³ Breig (wie Fußnote 15), S. 311, bezogen auf den Satz „Er nahm alles wohl in Acht“ BWV 245/28.

²⁴ Die Bedeutung dieser Wendung für den *stylus gravis* bei Bach wird deutlich zum Beispiel im Choralatz „Jesum laß ich nicht von mir“ BWV 124/6, wo sie zu Beginn von T. 4 sowie in T. 8, also gleich zweimal vorkommt, erstere mit angesprungenem dissonantem Ausgangston.

namentlich die kurzen Synkopen: Schon die Eröffnung dieser Choralzeile geschieht mit einer 7-6-Synkotation im Alt (vorbereitet durch *d'* zuvor), gefolgt von weiteren Synkotationen in Baß und Alt. Diejenige im Baß ist bereits als für den „Bach-Choral“ untypisch identifiziert mit dem Baßdurchgang *g*, der synkopisch verlängert die Dreiklangsterz *fis* verzögert. Spätestens hier steht fest, daß die Variante d) nicht auf J. S. Bach zurückgehen kann. Vermutlich stammt die Bearbeitung vom Bach-Sohn, der sich mit dieser für ihn charakteristischen Abweichung gewissermaßen zu erkennen gibt. Daß er als Herausgeber des 1. Teils der Birnstiel-Ausgabe sowie der Breitkopf-Ausgabe in Erscheinung tritt, gibt diesem Verdacht weitere Nahrung. Auch die Variante von b) könnte auf ihn zurückgehen, ohne eine über den Haltebogen hinausgehende Signatur zu offenbaren, während die Variante von c) durchaus von J. S. Bach stammen könnte, aufgezeichnet von Dietel um 1735, vom Bach-Sohn lediglich übernommen. Allerdings kommen die Melodievarianten unter b)–d) im Werk seines Vaters nicht vor.

Schon diese beiden Takte weisen darauf hin, daß in den Choraldrucken mit Änderungen zu rechnen ist, die über geringfügige Differenzen in den Lesarten hinausgehen. Man kann hier zwar die geänderte Melodieführung als Anlaß erkennen, doch ein Grund für die Änderung erschließt sich nicht. Da bei b) und d) Bachs Choralatz ansonsten weitgehend wörtlich übernommen ist, wurden keine neue BWV-Nummern vergeben – im Gegensatz zu c) aus einem anderen Satz, den man trotz der fehlenden typischen Achtelbewegung des Basses, wie sie allen drei einwandfrei originalen Bach-Sätzen in den vorliegenden zwei Takten eignet, stilistisch dennoch insgesamt als authentisch betrachten kann.²⁵ Für die Takte unter b) und d) wird man dies kaum annehmen, was zur Abwertung der betreffenden Fassungen führt. Gäbe es keine anderen Quellen für den betreffenden Choralatz als die vorliegenden, müßte man diesen zumindest in den beiden mitgeteilten Takten Fremdeingriffe unterstellen.

Selbst wer anzunehmen bereit ist, daß wir es in einigen Fällen mit solchen Fremdeingriffen zu tun haben, durch die die betreffenden Sätze verfälscht erscheinen, stößt unweigerlich auf solche Sätze, die ohne entsprechende authentische Quelle insgesamt als „verdächtig“ (Erk) oder gar unecht zu betrachten sind, da in ihnen Wendungen auftreten, von denen Bachs Originalsätze frei bleiben. Angesichts der oben herausgearbeiteten Kriterien fragt sich insbesondere, ob darunter auch Sätze zum Vorschein kommen, die sich gegebenenfalls dem Bach-Sohn zuordnen lassen. Zumindest bei dem Choral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ BWV 351 kann man diesen Eindruck durchaus ge-

²⁵ In den Choralausgaben von Erk und Smend fehlt dieser Satz, wird von ihnen folglich als unecht („verdächtig“) betrachtet; siehe dazu *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, 2 Teile, hrsg. von L. Erk, Leipzig 1850–1865, revidierte Neuausgabe von F. Smend, Leipzig 1932.

winnen. In SA 818 befindet sich der Satz auf S. 71, bei Birnstiel unter Nr. I/22, bei Breitkopf unter Nr. I/19. In der Fassung von SA 818 besitzt er folgende Gestalt:

Beispiel 12

Bei Birnstiel und Breitkopf treten Viererbalken nur in T. 5,1–2 und 8 im Baß auf; bei beiden fehlen die Haltebögen in T. 1 im Alt, T. 2/3 im Baß (stattdessen ein Bogen im Tenor) und T. 4 im Tenor.

Daß dieser Satz nicht von J. S. Bach stammen kann, offenbart sich eigentlich schon beim ersten Eindruck. Für die Gewißheit genügt es, den dritten Schlag abzuwarten, denn dort löst sich die große Septime *es – d'* nach *cis'*, also in eine übermäßige Sexte auf, womit der Boden des „Bach-Chorals“ definitiv verlassen ist. Das gleiche gilt für den dritten und fünften Zeilenschluß: Weder würde Bach mit chromatischer Achtelbewegung in die Ultima drängen, noch mit einer synkopierten Quarte, von einem unbetonten Achtel aufgelöst, den Satz beenden. Hinzu kommen die Synkopen im Baß: Schon die erste beim Übergang T. 2/3 mit der synkopierten dissonanten Wechselnote (harmonisch eine None) widerspricht Bachs Choralatztechnik, ebenso die bereits bekannten übergebundenen Durchgangstöne *c* in T. 3 und *es* in T. 5 – harmonisch Septimdurchgänge, die sich erst nach der Synkopierung zur Dreiklangsterz auflösen. Sowohl die übermäßige Sexte zu Beginn als auch die Baß-Wendungen decken sich mit den oben aufgeführten Kriterien für die Choral-Stilistik des Bach-Sohnes. Da außerdem die Achtelchromatik und die durchweg instrumentale Notation für ihn sprechen, steigt die Wahrscheinlichkeit für seine Urheberschaft erheblich.

Insgesamt hat C. P. E. Bach kraft der drei Quellen, allen voran SA 818, eine andere Bedeutung für die Choral Ausgaben gewonnen als bisher, denn nunmehr steht fest, daß seine Beteiligung über die bloße Rolle als Herausgeber hinausgeht. Wie weit er als Autor der Sätze mit BWV-Nummern ab 253, von BWV

299 abgesehen, in Betracht kommt, läßt sich kaum mehr ermitteln. Fest steht nur, daß er die Sätze BWV 145a, 272 und gut zur Hälfte 419 selbst beigetragen hat, und für BWV 351 besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Während BWV 419 bereits in die Birnstiel-Ausgabe (II/118 von 1769) einging, stoßen wir auf BWV 145a und 272 erst im IV. Teil des Breitkopf-Drucks von 1787, bestens integriert als Nr. 337 und 339, dazwischen (ausgerechnet!) J. S. Bachs bereits angesprochener Originalsatz „Ich armer Mensch, ich armer Sünder“ BWV 179/6, der hinsichtlich seiner extremen Satztechnik an der stilistischen Peripherie des „Bach-Chorals“ anzusiedeln ist – man kommt kaum umhin, in dieser Reihung eine Absicht zu erblicken.

Wie können wir mit der Tatsache umgehen, daß Carl Philipp Emanuel stillschweigend eigene Sätze in die Choraldrucke einmischte? Immerhin behauptet er in den Vorreden des Birnstiel-Drucks (Teil I von 1765) und des Breitkopf-Drucks (Teil I von 1784) gleichlautend, die Choralsätze („Lieder“) „so wohl in diesem, als den nachfolgenden Teilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt.“ Zweifel an dieser Behauptung bestehen schon lange und haben sich durchaus erhärtet,²⁶ doch nach Auswertung der drei Quellen steht fest, daß diese Aussage definitiv falsch ist. Immerhin garantiert er hier zu Unrecht die Echtheit aller Sätze als solche seines Vaters. Da er im Vorwort zum Breitkopf-Druck 1784 gleich zu Beginn des weiteren behauptet: „Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen, und von den eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden“, kann auch kein Versehen vorliegen, das zur Einfügung der selbst komponierten Sätze geführt hat. Zwar offenbaren allein schon die Dubletten, daß es mit der „vielen Sorgfalt“ nicht weit her ist, doch eigene Sätze nicht wiederzuerkennen, diese versehentlich für Werke des Vaters zu halten, bleibt ungläubhaft, zumal die Brüsseler Handschrift auf eine Beschäftigung des Bach-Sohnes mit den eigenen Choralsätzen noch in seiner Hamburger Zeit hindeutet. Vielmehr sagt er offenbar bewußt die Unwahrheit und diskreditiert mit dieser Täuschung das gesamte Projekt. Sicher hat man seinerzeit andere Maßstäbe an die Urheber-

²⁶ Die ersten nachdrücklichen Zweifel äußerte bereits L. Erk in seiner Choralausgabe 1850 ff. (siehe oben); sie wurden von Friedrich Smend 1932 weitgehend geteilt. Allerdings gibt manche Entscheidung Erks und Smends, positive wie negative, Anlaß zum Überdenken. Siehe auch E. Platen, *Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs*, BJ 1975, S. 50–62, sowie G. Wachowski, *Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität*, BJ 1983, S. 51–79. Nach Wachowski verfuhr Erk „übertrieben skeptisch“ (S. 61). Ausführungen dazu auch bei W. Wiemer, *Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekannte Choralsammlung Christian Friedrich Penzels*, BJ 1987, S. 29–73, insbesondere S. 44–55 und 60–66. Weitere Ausführungen bei Daniel (wie Fußnote 12), S. 333–360.

schaft gelegt als heute, doch die Tatsachen lassen sich nun einmal nicht beiseite schieben.

Daraus aber ist zu folgern, daß alle Sätze, deren Echtheit nicht gesichert oder anderweitig verbürgt ist, ihre Glaubwürdigkeit einbüßen und deshalb mehr denn je auf den Prüfstand gehören. Da Dietels Abschrift ebensowenig frei von Unstimmigkeiten blieb²⁷ und somit von Bach weder überwacht, noch autorisiert sein kann, betrifft die Unsicherheit auch dort enthaltene Sätze, und damit muß allen Skeptikern, die die Choraldrucke bezüglich ihrer Zuverlässigkeit hinterfragen, recht gegeben werden. Darüber, welche der betreffenden Sätze als echt betrachtet werden können und welche nicht, läßt sich bestenfalls ein Konsens der Art „möglicherweise von J. S. Bach“ – oder eben nicht – herstellen.²⁸ Garantieren kann dies niemand, und so bleibt eine endgültige, jeden zufriedenstellende Klärung illusorisch.

Eine Konsequenz aber ist unbedingt zu ziehen: Die editorische Trennung der Choralsätze in einwandfrei echte, durch authentische Quellen belegte und solche, für welche dies nicht gilt. Bislang vermischen die Choralausgaben beide Kategorien, und so hat sich selbst in der Musikforschung der Eindruck verfestigt, wohl auch aufgrund der Zusicherung des Bach-Sohnes, man habe es durchweg mit Werken seines Vaters zu tun – Spekulationen über die potentielle Zugehörigkeit ungesicherter Choralsätze etwa zur verschollenen Markus-Passion²⁹ oder zu verlorengegangenen Kantatenjahrgän-

²⁷ Zumindest die Sätze Nr. 51 (zu Unrecht als BWV 1124 geführt) und Nr. 107 (BWV 43/11 von Christoph Peter 1655; siehe Platen, wie Fußnote 26, S. 51–54) sind definitiv unecht, Nr. 47 („Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 434) höchstwahrscheinlich. Dazu kommen zwei Dubletten mit Nr. 1/100 (BWV 117/4*) und Nr. 119/135 (BWV 248/11); Fehler finden sich etwa in Nr. 135 (BWV 417*), ein stilistisch abwegiger Beginn in Nr. 90 (BWV 421*). Möglicherweise kursierte mancher der betreffenden Sätze im Schülerkreis und wurde von Dietel übernommen (Dietel war knapp drei Monate älter als C. P. E. Bach, Ende 1735 erst 22 Jahre alt).

²⁸ Platen (wie Fußnote 26) führt dazu aus (S. 51): „Bei Echtheitsfragen haben stilkritische Argumente, mögen sie auch noch so einleuchten, allenfalls den Charakter des hinreichenden Verdachts“, das heißt, kein noch so vortrefflich erscheinender Satz aus unsicherer Quelle ist dagegen gefeit, eine Fälschung zu sein. Es führt nach wie vor kein Weg daran vorbei, das Instrumentarium der Stilkritik zu verfeinern, doch in den meisten Fällen wird weiterhin der persönliche Eindruck den Ausschlag geben und der Irrtumsvorbehalt weiter bestehen bleiben.

²⁹ F. Smend, *Bachs Markus-Passion*, BJ 1940–1948, S. 1–35. Smend verwickelt sich obendrein in den Widerspruch, daß fünf nach seiner Auffassung für die Markus-Passion geeignete Sätze (BWV 330, 331, 393, 404 und 428) in seiner Choralausgabe fehlen. Damit erweist sich ferner seine (und Erks) Teilausgabe der Sätze als unzureichend, denn jede Auswahl bleibt letztlich subjektiv.

gen³⁰ zeugen von dieser weitverbreiteten Fehleinschätzung.³¹ Vielmehr sollte das Bewußtsein dafür gestärkt werden, daß wir zwei grundverschiedene Provenienzen vor uns haben, nämlich einmal (tatsächlich) „Vierstimmige Chorale, aus den Kirchen Stücken des Herrn J. S. Bachs“, zum anderen die möglicherweise von anderen Autoren bearbeiteten oder erstellten Sätze, darunter nachweislich einige aus der Feder des Bach-Sohns.

³⁰ K. Häfner, *Der Picander-Jahrgang*, BJ 1975, S. 70–113, insbesondere S. 103–111. Die Problematik der Echtheit der Choralsätze klammert Häfner aus, sogar für BWV 434 (S. 107).

³¹ Selbst Schulze (wie Fußnote 2), der sich von der offensichtlichen Täuschung überzeugen konnte, konstatiert in seinem Fazit (2003, S. 16): „Sollte freilich Faschs Hinweis auf die Herkunft – doch wohl aller Choräle – aus den „Kirchen Stücken“ Johann Sebastian Bachs zutreffen – ein Hinweis als Abschrift nach dem Titel seiner Vorlage oder als Wiedergabe einer erhaltenen mündlichen Auskunft –, dann ist künftig stärker denn je der Verlust einer nicht kleinen Anzahl von Kirchenkompositionen Johann Sebastian Bachs zu beklagen.“ Die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Bach-Sohnes und damit auch nach der Echtheit der betreffenden Sätze scheint sich für Schulze trotz der Faktenlage nicht zu stellen.