

Zur Vorgeschichte von Johann Sebastian Bachs Osteroratorium

von Detlef Gojowy, Bremen

Kompositorische Konzepte sind von Johann Sebastian Bach kaum überliefert, manchmal aber läßt sich der Prozeß seiner kompositorischen Überlegungen an Korrekturen verfolgen, mit denen Bach im Aufführungsmaterial bereits erklangener Werke Änderungen vornahm, oft scheinbar nebensächlicher Art. Einer solchen Korrektur – dem Einschub eines Taktes in Ausweitung einer Halbkadenz – begegnet man im ersten der beiden instrumentalen Einleitungssätze (*Sinfonia*) zum *Osteroratorium* (BWV 249) : T. 163 der gültigen Endfassung¹ ist erst im Zuge der Bearbeitung der mittleren Fassung in den 30er Jahren nachträglich eingefügt. Sowohl die Originalstimmen des *Osteroratoriums* von 1725² als auch die Originalpartitur der mittleren Fassung³ hatten ursprünglich die alte Version (vgl. Bsp. 1a – b).

Diese ursprüngliche Fassung ist aus den ante-correcturam-Versionen der genannten Originalquellen gar nicht leicht und eindeutig zu erschließen, doch läßt sie sich einwandfrei mit Hilfe dreier anderer Quellen bestimmen, die die beiden instrumentalen Einleitungssätze des *Osteroratoriums* in einer abweichenden Version übermitteln, welche – jedenfalls an dieser und an vielen weiteren anderen Stellen – der alten Version entspricht: jener Version, die in den Originalstimmen ältester Lesart vor fassungsändernden Korrekturen gültig war.

Es handelt sich hierbei um folgende Quellen, die wir (wenn wir Originalstimmen und -partitur üblicherweise als B und A signieren) im folgenden als C, D und E bezeichnen:

C: Stimmensatz dieser abweichenden Fassung der Sätze 1 und 2, Abschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im Besitz der Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. ms. Bach St 155, bestehend aus einer Oboenstimme von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs (C 1) und elf weiteren Stimmen eines unbekanntes Kopisten (C2–C12).

D: Partiturabschrift derselben Fassung von der Hand S. Herings, im Besitz der Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. ms. Bach P 35.

E: Eine vollständige und zwei fragmentarische Abschriften derselben Fassung von der Hand Hermann Nägelis, im Besitz der Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Ms. Car. XV 244 A 10 (BWV 249). Im einzelnen bezeichnen wir als E 1 eine fragmentarische Abschrift von Satz 1 (T. 1-84) und 2 (T. 1-13) in Particellform, als E 2 eine vollständige Abschrift der beiden Sätze in Particellform, und als E 3 das Fragment (T. 58-161) einer Bearbeitung von Satz 1 für drei Klaviere.

*

Diese drei Quellen bieten die Sätze *Sinfonia* und *Adagio* im wesentlichen übereinstimmend, doch mit gegenseitigen Lesartendifferenzen in einer Fassung, deren hauptsächliche Unterschiede gegenüber der im *Osteroratorium* bezeugenden einmal die völlig abweichende Fassung der 3. Trompete in der *Sinfonia* und zum anderen die wesentlich simplere, schwächer ornamentierte Führung der Oboenstimme im *Adagio* sind⁴; schließlich ist die Basso-Continuo-Bezeichnung

¹ Die Fassungs-geschichte des *Osteroratoriums* kann hier nicht dargelegt werden. Wir verweisen auf die im Vorwort zur (alten) Bach-Gesamtausgabe Jg. XXI, Bd. 3 von Wilhelm Rust niedergelegten Erkenntnisse, ferner auf die Datierung dieser Fassungsstadien bei A. Dürr: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957, S. 5-162.

² Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. ms. Bach St 355.

³ Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. ms. Bach P 34.

⁴ Die Hs. D übermitteln als Zusatzversionen einige stärker ornamentierte Oboenpassagen, beruhend auf der Fassung C/D/E. Mit Bleistift vorgezogen, sind sie dann von Carl Friedrich Zelter, der die Hs. besaß, mit roter Tinte nachgezogen. Ihre Echtheit ist zweifelhaft.

ferung ebenfalls einfacher. Die 3. Trompete ist hier gleichfalls wesentlich simpler und ärmer an Diminutionen, vollzieht Unisono der 1. und 2. Trompete nicht mit und geht in ihren Einsätzen fast ausschließlich der Pauke rhythmisch parallel (ein Kompositionsprinzip, das für die 3. Trompete auch im Schlußchor des *Osteroratoriums* zu beobachten ist), während das Verhältnis in der *Osteroratoriums*-Fassung der *Sinfonia* eher in einem ergänzenden Wechselspiel besteht. (Diese Fassung ist – nach hier nicht näher auszuführenden Beobachtungen an den Handschriften – wohl erst in der mittleren Bearbeitungsperiode entstanden.) Ihr gegenüber könnte die in C, D und E begegnende Fassung durchaus den Urzustand der Stimme darstellen, insofern allgemein bei Bach die schwächer ausgearbeitete Version in der Regel die frühere, die stärker ausgeschmückte die spätere Bearbeitungsphase bildet.

Weitere Merkmale außer den hier ausgeführten deuten darauf hin, daß die in C, D und E überlieferte Fassung einen frühen Redaktionsstand der *Sinfonia* und des *Adagio* widerspiegelt: abgesehen von der Lesart T. 163 entspricht sie auch sonst einigen Lesarten, die in den „Originalstimmen älterer Lesart“ des *Osteroratoriums* (wir bezeichnen sie im folgenden als Bā) noch erkennbar sind und durch Bachsche Korrekturen verändert wurden⁵.

Es ist hier nicht der Raum, die Lesarten der Fassung C/D/E systematisch zu untersuchen. Abgesehen von der abweichenden Fassung der 3. Trompete, der simpleren Continuo-Bezifferung und der schwächer diminuierten Oboenversion im *Adagio* besitzt sie weitere selbständige Versionen. Ob es sich um echte kompositorische Varianten handelt oder um korrumpierte Versionen, wie sie bei fehlerhafter Kopiaturs oder bei der Interpretation einer unklaren Vorlage entstehen können, ist manchmal fraglich. Soweit es sich um eindeutige kompositorische Varianten handelt, ist festzustellen, daß sie in allen Stimmen (also nicht nur in einzelnen) begegnen; die zugrundeliegende Umformung hatte also die Sätze im ganzen erfaßt.

Trotz der verschiedenen Frühmerkmale der Fassung C/D/E ist ihr Verhältnis zu den Fassungen in A und B nicht auf den simplen Nenner „Frühfassung–spätere Fassung“ zu bringen. Es stellt sich vielmehr komplizierter dar (allerdings ist auch das Verhältnis innerhalb der *Osteroratoriums*-Quellen, d. h. zwischen den ältesten Stimmen „Bā“ von 1725 und der Originalpartitur A aus den 30er Jahren bzw. den ebenfalls erst in den 30er Jahren entstandenen Stimmen mittlerer Lesart, „Bm“, in dieser Weise kompliziert: A und Bm haben mitunter Lesarten, die „archaisch“ anmuten). In einigen Fällen stimmen C, D und E mit der Lesart in A überein, nicht jedoch mit der in Bā zunächst notierten, oder mit Lesarten in Bm. Diese Feststellung will

⁵ Die Fassung C/D/E entspricht dem Redaktionsstand von Bā ante correcturam an folgenden Stellen:

Sinfonia:

T. 12 und 133 Ob. 1 und 2, Vn. 1, 2. Note <i>h'</i>	(Bā korrigiert in <i>d''</i> , später gültige Version)
T. 12 und 133 Va. 2. Note <i>d'</i>	(Bā korrigiert in <i>h'</i> , später gültige Version)
T. 13 und 134 Va. 1. Note <i>fis'</i>	(Bā hat und behält <i>fis'</i> , A später <i>d'</i>)
T. 27, 1. Trompete, 6. Note <i>c'''</i>	(Bā korrigiert in <i>b''</i> , später gültige Version)
T. 40, alle Stimmen: Fermate	(in Bā ursprüngliche Fermate radiert)
T. 59, Vn. 1., 4. und 6. Note <i>a'</i> in C und D	(Bā korrigiert in <i>h'</i> , später gültige Version)
T. 77, 1. Trompete, 2. Note <i>h'</i> (klingend <i>cis''</i>)	(Bā korrigiert in <i>e''</i> , später gültige Version)
T. 84, 2. Note, T. 85, 1. Note der Viola: <i>gis'-a</i>	(Bā korrigiert in <i>e'-a'</i> , später gültige Version)
T. 85, Vn. 2, 1. Note <i>e''</i>	(Bā korrigiert in <i>e'</i> , später gültige Version)
T. 169, Va., 3. Note <i>fis'</i>	(Bā korrigiert in <i>e'</i> , später gültige Version)
T. 206, Vn. 2, 1. Note <i>a'</i>	(Bā korrigiert in <i>d'</i> , später gültige Version)
T. 206, Va., 1. Note <i>d'</i>	(Bā korrigiert in <i>a</i> , später gültige Version)
T. 207, Va., 1. Note <i>e'</i>	(Bā korrigiert in <i>a'</i> , später gültige Version)
T. 217 und 218, 1. Trompete, 6. Note <i>c'''</i> (klingend <i>d''</i>)	(Bā korrigiert in <i>b''</i> (klingend <i>c'''</i>)).

Adagio:

T. 37, Vn. 1, 1. Note: <i>cis''</i>	(Bā korrigiert in <i>a'</i> , später gültige Version)
T. 37, Va., 1. Note in C und D: <i>a'</i>	(Bā korrigiert in <i>e'</i> , später gültige Version)
T. 37, Ob., 12. Note <i>e''</i>	(Bā korrigiert in <i>fis''</i> , später gültige Version)

nicht besagen, daß die Quellen A oder Bm bei der Herstellung von C, D oder E eine Rolle gespielt hätten – dies ist sogar sehr unwahrscheinlich –, sondern ich möchte annehmen, daß diese Übereinstimmungen in dem Vorlagematerial für C/D/E einerseits und für A und Bm andererseits begründet liegen. (Als Vorlage für A wird in der Bachforschung allgemein die Partitur der – der Osterkantate von 1725 um fünf Wochen vorausgehenden – weltlichen *Schäferkantate* BWV 249a angesetzt.)

Der Überlieferungsstrang für C, D und E könnte also in einem frühen Stadium von dem Überlieferungsstrang A/B abgezweigt sein; nachträgliche Vermischungen und Kontaminationen können stattgefunden haben – eine simple „Vorstufe“ für A und B bildet die Fassung C/D/E jedenfalls nicht.

Dabei erweisen die Quellen C, D und E einen gewissen Zusammenhang: einmal durch gemeinsame Versionen gegenüber A und B, dann auch in Eigentümlichkeiten der Schreibweise. In mehreren Stimmen der Quelle C, in D und in E2 ist übereinstimmend die Schreibart  anstelle von  zu beobachten, die offenbar die einer gemeinsamen Vorlage war – in A und B taucht sie nicht auf.

Neben gemeinsamen Versionen gibt es zwischen C, D und E auch Differenzen: besonders die Handschriftengruppe E von der Hand Hermann Nägelis bietet eine Reihe eigener, in C und D nicht vorkommender Versionen; manche könnten sich als Emendationsversuche erklären, als Bestrebungen, aus unklaren oder mehrdeutigen Versionen der Vorlage eine eindeutige, musikalisch sinnvolle Lösung zu konjizieren⁶.

Ein Beispiel für diesen Fall bietet T. 25 des *Adagio* mit der 4. Note der 1. Violine. C und D lesen sie als *cis''*, ebenso B_ä und A. Die Violinstimme Bm dagegen hatte ursprünglich *his'* und wird korrigiert in *cis''*. *cis''* und *his'* stehen nun in E2 als Doppelversion übereinander, mit Fragezeichen versehen – schließlich wird *cis''* ausgestrichen. Oder T. 59 der *Sinfonia*, 4. und 6. Note der 1. Violine. In C und D ebenso wie in B_ä ante correcturam lauten sie *a' a'* – in Bm und A *h' h'*. – *h' h'* wird dann auch in B_ä durch Korrektur zur Gültigkeit erhoben. Nägeli las in E1 und E2 *h' a'* und korrigierte dies in E2 in die Version *h h'*.

C, D und E haben also an jenen Lesartenschwankungen Anteil, die wir auch im Originalmaterial A und B verfolgen können. Dabei fällt ins Gewicht, daß C, D und E von verschiedenen Schreibern, unter unterschiedlichen Voraussetzungen zu verschiedenem Zeitpunkt hergestellt wurden und sich in einzelnen Versionen gegenseitig unabhängig erweisen.

Verhältnis der Quellen C, D und E: Provenienz

In ihrem Lesartenbestand zeigen die Quellen C, D und E (und die Quellen E untereinander) jenes Überschneidungsverhältnis des Informationsbestandes, wie es für Quellen charakteristisch ist, die auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, ohne jedoch unmittelbar voneinander abhängig zu sein: Jede dieser Quellen hat eigene Versionen und Informationen, die nicht aus einer der beiden anderen stammen können. Dies ist im folgenden näher zu belegen; teilweise ergibt sich jedoch die Möglichkeit oder Unmöglichkeit gegenseitiger Abhängigkeit bereits aus der Anlage und zeitlichen Reihenfolge, aus der Bestimmung und dem Besitzgang von Handschriften. Zu dieser Art von „äußeren Gegebenheiten“ seien hier zunächst die nötigen Informationen nachgeholt.

⁶ Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Hermann Nägeli weder A und B noch D und C gekannt; diese Quellen befanden sich zum Zeitpunkt der Herstellung von E in Berlin. Wenn in seinen Handschriften Versionen in Übereinstimmung mit A oder B auftauchen, kann dies bedeuten, daß er bei Konjekturen „instinktiv das Richtige fand“, oder auch, daß sie in seinen Vorlagen standen. Beispiel: *Sinfonia* T. 111, Ob. 2: in C, D und E2 fehlt der Haltebogen von der letzten Note zur 1. Note T. 112, den B_ä und A besitzen – in E3 ist er jedoch vorhanden. – *Adagio*, T. 37, Va., 1. Note in C und D: *a'*; B_ä korrigiert ursprüngliches *a'* in *e'*, A hat ohne Korrektur *e'*, E2 hat *e'*, übereinstimmend mit A. Den Takt zuvor (36) besteht für die 2.-4. Note der Va. ein ähnliches Verhältnis: C und D lesen *h'*, B_ä korrigiert *h'* in *e'*, A hat *e'*. E2 liest hier jedoch *g'*.

Der Stimmensatz C ist ebenso wie die Partiturabschrift D vermutlich im Umkreis von Carl Philipp Emanuel Bach entstanden, von dessen Hand die eine Oboenstimme stammt. Elf weitere Stimmen (*Trombe 1./2./3.*, *Tympana*, *Hautbois Primo*, *Hautbois Secondo*/*Violino Primo*/*Violino Secondo*/*Viola*/*Bassono*/*Basso*) aus starkem Doppelpapier mit einem in Bachschen Originalquellen sonst nirgends begegnenden Wasserzeichen⁷ sind von einem unbekanntem, wahrscheinlich Berliner Kopisten aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (er war auch der Hauptschreiber des Stimmensatzes Mus. ms. Bach St 153 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin mit der *Ouverture D-dur* BWV 1068 und wird im Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe VII/1, S. 58, als Schreiber 4 bezeichnet) in kalligraphischer Perfektion beschriftet.

Die 1. Oboenstimme ist also doppelt vertreten, und die von C. Ph. E. Bach geschriebene Stimme enthält nachträgliche Eintragungen, die die abweichenden Lesarten der Fassung A/B notieren⁸. Einem Besitzer oder Benutzer dieser Stimme muß die andere Fassung also vorgelegen haben – in den anderen Stimmen fehlen solche Eintragungen. Die Frage bleibt ungeklärt, ob die Stimmen von vornherein zusammengehört haben oder ob die von C. Ph. E. Bach beschriftete den Rest eines früher vollständigen Stimmensatzes darstellt, der die Vorlage für die anderen Stimmen gewesen sein könnte. Zusammen gelangten sie jedenfalls in die Sammlung Poelchau⁹. Auf den vorliegenden Stimmensatz bezieht sich eine Eintragung in dem 1832 datierten Katalog der Sammlung Poelchau (Staatsbibliothek Berlin: Mus. ms. theor. K 41, S. 19:) „4 *Simphonia Dd f 2VV. Viola e B. Fag. 2 Oboen Tromp. u. P. 9 Bg.*“ „9 Bogen“ entspricht – bei einer Zählung von 2 Einzelblättern als 1 Bogen – dem heutigen Umfang der Quelle.

C befand sich also Anfang des 19. Jahrhunderts in der Sammlung von Georg Poelchau (1773-1836) und gelangte nach dessen Tode in die Berliner Königliche Bibliothek und so in die heutige Stiftung Preußischer Kulturbesitz: nur in dieser Bibliothek war und ist eine Einsichtnahme möglich.

Auch die Herkunft der Quelle D zeigt einen Zusammenhang mit C. Ph. E. Bach: sie stammt laut Titelvermerk von dem Schreiber S. Hering, der mit ihm in häufiger Verbindung stand¹⁰. Eintragungen von der Hand Carl Friedrich Zelters mit roter Tinte (so ein identifizierender Vermerk: „*Aus dem Oratorio Paschali: Kömmt, eilet und laufet*“) erweisen, daß sie Anfang

7 Herr Dr. Wiso Weiß, Leipzig, machte mich freundlicherweise auf die Identität dieses Wasserzeichens – a) Stammwappen der Familie Schwarzenberg, b) leer – aufmerksam. Nach František Zuman: *Podkrkonošské Papírny* (= Papiermühlen am Riesengebirge), Praha 1940, *Rozpravy České Akademie Věd a Umění, Třída I*, Nr. 89 (= Untersuchungen der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Klasse I, Nr. 89), der dieses Wasserzeichen auf Tabelle I unter Nr. 2 abdruckt, entstammt es der Papiermühle Jungbuch bei Trautenau und ist seit 1689 nachgewiesen. (a. a. O. S. 14.) – Aus der gleichen Papiermühle stammt das von C. Ph. E. Bach in Stimmumschlägen zu Werken J. S. Bachs (so auch im Umschlag zu den Originalstimmen des *Osteroratoriums* B: Mus. ms. Bach St 355) verwendete Papier mit dem Wasserzeichen „Ge-kröntes W“ (Abbildung bei Zuman, Tab. I, Nr. 1, Zuweisung a. a. O. S. 13 f.)

8 T. 12 und 133: über 2. Note *h'* Einzeichnung *d'*, entsprechend A/B, mit Bleistift, ebenso Bögen 2.-3. und 4.-5. Note; T. 41: Bezeichnung „*piä*“ mit Bleistift; T. 111: 4.-6. Note mit Tinte korrigiert aus *fis' a' cis* (= D, E) in *cis' fis' e* (= A/B), Tabulaturbeischrift: *a cis fis e*; T. 155: zur 2. Note *e* (= D, E und B) Zusatz einer Note *cis* (= A) mit Bleistift; unter der Taktgrenze 162/163 eine Eintragung mit Bleistift „*fehlt 1 Takt*“ (vgl. Beginn dieses Aufsatzes).

Die Originalquellen des *Osteroratoriums*, A und B, befanden sich im Besitz C. Ph. E. Bachs. Die Eintragungen der Stimme stammen jedoch – nach Meinung und Mitteilung Prof. Dr. Georg von Dadelsen vom 10. 12. 1971 – auf keinen Fall von ihm. Ungeklärt bleibt, ob die Quellen C und D unter seiner Obhut entstanden.

9 Zur Bach-Sammlung Poelchau vgl. in den Krit. Berichten der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) I/1, I/4, I/10, I/12, I/13, I/14, I/16, I/35, I/36, II/1, II/3, II/6, IV/1, IV/2, IV/3, V/5 und VI/3 u. a.

10 Zu S. Hering vgl. Krit. Berichte der NBA I/36 (S. 154, 157, 159), III/1 (S. 89), IV/2 (S. 44 f.) und VI/1 (S. 132).

des 19. Jahrhunderts in dessen Besitz war¹¹; zusammen mit A und B taucht sie 1854 im Verkaufsangebot der Berliner Singakademie auf und wird mit diesen zusammen in die Königliche Bibliothek übernommen¹².

Die Partitur im Format 33,5 x 20,5 cm bildet ein Heft aus 5 Bogen, die von Blatt 1^V an mit Röteln von 1 bis 19 paginiert sind¹³; die Rastrierung zu zweimal elf Systemen für die *Sinfonia* und zu viermal fünf Systemen für das *Adagio* ist der Satzgestalt angepaßt (größere Abstände zwischen den Akkoladen und über dem Basso-Continuo-System für die Bezifferung) und verrät eine Vorstellung des Schreibers von Gestalt und Umfang der Sätze¹⁴.

Über Entstehungsanlaß und Verwendungszweck der Quellen C und D ist bisher nichts Sicheres zu ermitteln. Wurden sie auf Veranlassung Carl Philipp Emanuel Bachs angelegt, der wohl in den Quellen A und B die neuere Fassung besaß, dem es aber gerade auf die Rekonstruktion der alten Fassung ankam? Seine Ausschrift der Stimme C 1 könnte auf solche Absicht deuten. Oder geschah die Rekonstruktion ohne seine Aufsicht? Abschriftfehler, die sich bei einem Vergleich mit A und B hätten vermeiden lassen, lassen auch damit rechnen. Im Nachlaßverzeichnis C. Ph. E. Bachs¹⁵ bezieht sich die folgende Eintragung offensichtlich auf diese Fassung: „*Sinfonie aus dem D #, mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche, Fagott und Baß.*“ Es ist aber nicht erkennbar, ob sie sich auf die Quellen C und D (oder eine davon) bezieht oder aber auf die womöglich in seinem Besitz befindlichen, heute verschollenen Vorlagen für diese Abschriften (wir bezeichnen sie im folgenden als „V“). Bezöge sie sich auf C oder D, wäre anzunehmen, daß diese Quellen auf seine Veranlassung entstanden seien. Ist dies nicht der Fall, müßten die Vorlagen in seinem Besitz gewesen sein.

Genauer sind wir über das Zustandekommen der Bach-Abschriften Hermann Nägelis orientiert – dank Aufschlüssen aus dem Nägeli-Nachlaß der Zentralbibliothek Zürich und der Stadtbibliothek Winterthur¹⁶. Hans-Georg Nägeli (1773-1836) hatte als erster Bach-Verleger auf dem europäischen Kontinent seit Ende des 18. Jahrhunderts Bach-Handschriften (Autographen und Abschriften), wie sie damals noch frei gehandelt wurden, von den verschiedensten – teilweise bislang nicht identifizierten – Vorbesitzern zum Zwecke der Drucklegung erworben, darunter von Johann Sebastian Bachs jüngster Tochter Regina Susanna durch Vermittlung des Leipziger Verlagshauses Breitkopf. Hermann Nägeli, sein Sohn und Erbe seines wenig erfolgreichen Geschäfts, hat sein Verlagswerk weiterzuführen gesucht, einzelne Werke in Druck

11 Der Vermerk befindet sich auf dem Titelblatt; weiter findet sich dort die Berliner Signatur Mus. ms. Bach P 35. Andere, bisher nicht identifizierte Vermerke weisen auf einen noch ungeklärten Besitzgang: links oben mit Bleistift ein deutsches „i“, rechts oben in brauner Tinte, unterstrichen: „Ad 353“, links unten mit Bleistift: „No. 6“.

12 Katalog der Berliner Bibliothek (BB), Mus. ms. theor. K 427: „*Verzeichniß derjenigen Werke Johann Sebastian Bach's / in autographischen Exemplaren oder alten Manu-/scripten und Drucken, welche die Sing-Akademie / zum Verkauf zu stellen beabsichtigt*“, hier S. 8: „*Oratorium festo Paschali ‚Kommt, eilet.‘ / Part. . 22 (Blatt autograph nach Rubrik) / 8 Sst. . . 14 / 14 Ost . . . 41 (fremder Zusatz bei Singstimmen und Orchesterstimmen: ‚nicht alles Aut.‘) / Eine Part. der Anfangssinfonie von Herings Hand.*“

Eine Akzessionsnummer der BB, „2,725“, findet sich hier wie auf der Innenseite des Umschlags der Partitur.

13 Auf den texttragenden Seiten 1-16 ist die Paginierung mit der normalen Beschriftungstinte nachgezogen. S. 17-19 bleiben unrastriert und unbeschriftet. Ein Wasserzeichen – a) Wappen mit Strahlenornament, darunter Buchstaben, am Ende wohl: . . . OPT, b) leer – ist nur auf drei Blättern undeutlich erkennbar.

14 Diese Beobachtung ist hier aus Korrektheitsgründen festzuhalten; sie ist auffällig, weil sich die Handschrift nach verschiedenen Merkmalen eindeutig als Stimmabschrift erweist. Die Rastrierung geschah nach der Faltung der Blätter (sie setzt am Faltungsknick ab), jedoch vor der Beschriftung (einheitlich in blässer Tinte).

15 Neudruck in BJ 1939, S. 88.

16 Hierzu vom Verfasser: *Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung?* Bj 1970, S. 66 bis 104.

gegeben und Bach-Werke in Klavierbearbeitungen in Zürich aufgeführt (er war Pianist), zugleich aber (in unablässigen finanziellen Schwierigkeiten) seit 1846 versucht, die von seinem Vater erworbenen Handschriften zu veräußern. Er bot sie auch der Berliner Königlichen Bibliothek an, die aber kein Interesse zeigte¹⁷. Später verkaufte er vieles nach England, wodurch ein beträchtlicher Teil von Hans-Georg Nägelis Bach-Sammlung der Nachwelt wieder verloren ging; nicht nur die Handschriften, sondern auch die Kenntnis von Werken. Das Zustandekommen der Bach-Abschriften Hermann Nägelis ist so vorzustellen, daß er aus dem väterlichen Handschriftenbestand Werke zwecks Drucklegung abschrieb, daß er Klavierbearbeitungen zum Zwecke öffentlicher Aufführung herstellte (so dürfte sich die Entstehung des Bearbeitungsfragments E3 erklären), und vor allem: daß er Werke, deren wertvolle Originale er verkaufen wollte, vorher abschrieb. Dieser letztere Fall ist für die Abschriften E1 und E2 naheliegend, denn ihre Vorlage befindet sich nicht mehr unter den Züricher Beständen.

Es kann für so gut wie ausgeschlossen gelten, daß eine der Handschriften C oder D die unmittelbare Vorlage dieser Abschriften war. Dies wäre selbst dann unwahrscheinlich, wenn der Informationsbestand der Quellen diese Annahme ermöglichte, denn es gibt keinen Hinweis darauf, daß Hermann Nägeli selbst noch danach getrachtet hätte, die Bach-Sammeltätigkeit seines Vaters fortzuführen und Werke aus fremdem Besitz abzuschreiben. (Inzwischen war die Bach-Gesamtausgabe im Erscheinen begriffen, die ein privates Vorhaben dieser Art sinnlos werden ließ.) In den 50er, 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen seine Handschriften entstanden, konnte es allein noch darum gehen, aus dem väterlichen Verlagswerk zu verwerthen, was sich verwerthen ließ. Aus den Quellen C und D hätte er, wenn ihm darum zu tun gewesen wäre, nur in Berlin kopieren können; es ist aber kein Besuch Hermann Nägelis in Berlin bezeugt. Dagegen ist belegt, daß er Verkaufsverhandlungen mit der Berliner Bibliothek von Zürich aus schriftlich führte¹⁸. Hermann Nägeli hat nach aller Wahrscheinlichkeit C und D nicht gekannt und die Abschriften E nach heute verschollenen Quellen aus väterlichen Beständen kopiert¹⁹. Die Vorlagen, nach denen er das tat, können mit den für C und D anzusetzenden identisch gewesen sein, oder teilweise identisch, aber es kann sich auch um ganz andere Quellen gehandelt haben. Sie können wesentlich umfangreicher gewesen sein als die Hering und dem C-Schreiber vorliegenden, da sie reicher an Versionen sind, oder er kann diese zuzüglich anderer besessen haben²⁰.

17 Wie Anm. 16, S. 103 f. Auf Umwegen gelangte lediglich das Autograph der *h-Moll-Messe* aus dem Besitz Nägelis in die Berliner Bibliothek, vgl. G. Walter: *Die Schicksale des Autographs der h-Moll-Messe von J. S. Bach*, Zürich 1965 (149. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich).

18 Wie Anm. 16, S. 103 f.

19 Eine andere Frage ist, inwieweit diese Vorlagen, d. h. von Hans-Georg Nägeli erworbene Handschriften, auf C oder D zurückgehen können. Zu Poelchau, der C besaß, hatte Nägeli, wie ein Brief Daniel Sanders an ihn aus dem Jahre 1818 bezeugt – vgl. Anm. 16, S. 98 – bis dahin keinen Kontakt, und er scheint sich auch in der Folgezeit nicht entwickelt zu haben. Zu Zelter bestand ein lange unterbrochener Kontakt. H. G. Nägelis Briefwechsel belegt ferner Besuche seines Teilhabers Johann Caspar Horner bei der Witwe C. Ph. E. Bachs, Anna Carolina, in Hamburg – vgl. Anm. 16, S. 72 f. –, der bei dieser Gelegenheit Abschriften aus dessen Nachlaß erwarb.

Die Frage ist jedoch insofern theoretischer Art, als sich die Abschriften E nicht als Kopien von C oder D erweisen, wie noch zu zeigen ist.

Abschriften aus dem 19. Jahrhundert wären um 1860 wohl auch noch kein lohnendes Verkaufsobjekt gewesen.

Gleichwohl muß die Herkunft von Nägelis Vorlage als ungeklärt gelten, und wir können hier nur die verschiedenen Möglichkeiten erwähnen, die sich dafür abzeichnen, ohne daß – bei der Lückenhaftigkeit des Nägelischen Nachlasses – diese Aufzählung vollständig sein könnte – und damit das Richtige getroffen werden müßte.

20 Nach allen vorliegenden Informationen – vgl. Anm. 19 – scheinen folgende Möglichkeiten denkbar:

E1, 2 und ein Blatt von E3 liegen heute im Nägeli-Nachlaß der Zentralbibliothek Zürich unter der Signatur Ms Car XV 244 A 10, dort vereinigt in der Mappe Nl. 32 A 10; eine zu E3 gehörige Seite auf der Rückseite einer Komposition Gottfried Heinrich Stölzels im Konvolut „Stölzel“. Die Blätter liegen in loser Blattfolge; sie tragen zahlreiche weitere Notizen, Kompositionsentwürfe und Abschriftfragmente von Werken anderer Komponisten. Auf E1, zwei Blättern im Querformat (21,7 x 28,3 cm; 21,9 x 28,7 cm), knüpfen auf Bl. 2^v nicht zugehörige Notizen an, die datiert sind „1. März 1863“. Dies wäre demnach der terminus ante quem der Handschrift²¹. Bl. 1^r ist zu 8 Systemen rastriert und trägt in einer oberen Akkolade zu 5 Systemen T. 1-16 von Satz 1, überschrieben „J. S. Bach/ (Sinfonia)/ Erster Satz) / (Allegro)“ in folgender Particell-Einteilung: „Trompeten 1 u. 2 in D / Tr. 3 in D / Oboen/“ (unterste zwei Systeme:) „Bogen-Quart.“ Auf der unteren Akkolade zu 3 Systemen stehen T. 1-12 von Satz 2, überschrieben „Adagio (2ter Satz)“ in der Einteilung „Oboe / Bogen-Qt“ mit dem Zusatz „Bassono“ unter dem untersten System. Auf Bl. 2^r setzt sich die Beschriftung nur von Satz 1, T. 17-74, auf 3 Akkoladen zu 4 Systemen fort, wobei die Trompeten und Oboen auf jeweils einem, die Streicher auf zwei Systemen zusammengezogen werden. Für colla parte gehende Instrumente stehen teilweise nur Verweisungen; andere dienen der Klarstellung der Stimmführung. Auf der untersten Akkolade sind die Systeme vertauscht: die Oboen stehen auf dem unteren (Hinweis auf Abschrift nach Stimmen!). Ebenso wurde auf der oberen Akkolade die Basso-Continuo-Partie zunächst auf dem 3. (nicht 4.) System eingetragen, was während der Niederschrift noch korrigiert wird. Auf Bl. 2^v bricht die Niederschrift ab: die Trompeten sind noch bis T. 84, der Basso Continuo bis T. 85 (unter Auslassung von T. 82-3) und die Oboen bis T. 78 weitergeführt. Dieser Abbruch erklärt sich aus einem zuvor geschehenen (gleichfalls auf eine Stimmenabschrift deutenden) doppelten Verschiebungsfehler: an T. 72 sind die 1. und 2. Trompete einen Takt zu spät, die 3. Trompete zwei Takte zu spät eingesetzt. (Zum Verhältnis von Oboen und Streichern s. u.; vgl. Notenbeispiel 2.)

Als E2 bezeichnen wir eine vollständige Particellabschrift von Satz 1, überschrieben „Sinfonia di Giov. Seb. Bach./ Allegro“, auf einem Doppelblatt und zwei Einzelblättern im Querformat 25,0 x 33,9 cm, und von Satz 2, überschrieben „Adagio zu J. S. Bach's Sinfonie (in zwei Sätzen) aus D#“ auf einem weiteren Blatt im Querformat 25,0 x 35,4 cm. (Diese Be titelung ebenso wie ein fragender Vermerk Hermann Nägelis am Satzschluß des Adagio: „Erster Satz d. c.“ lassen erkennen, daß ihm Material zu weiteren Sätzen nicht vorlag.) Die Blätter sind einheitlich zu 12 Systemen rastriert; Satz 1 steht auf Akkoladen zu je 6 Systemen in folgender Einteilung: „Trompeten 1 u. 2 / 3te Tromp. / Pauken / Oboen / Bogen-Quartett.“

1) Die Vorlagen waren identisch, und Hermann Nägeli hätte sie ausführlicher ausgeschöpft als Hering und der C-Schreiber. Das wäre so vorstellbar, daß C. Ph. E. Bach diese Vorlagen (allen Anzeichen nach Stimmen) besessen hätte, und die C- und D-Schreiber hätten sie unter seiner Anleitung selektiv benutzt. Nach seinem Tode entfiel dieser „Filter“, Abschreiber des Materials kopierten alle Versionen, sei es Hermann Nägeli oder sein Vorgänger. An Nägeli konnte das Material wie folgt gelangt sein:

a) Horner ließ es 1802 bei Anna Carolina Bach für Nägeli kopieren. (Damit wären die Vorlagen für Hermann Nägeli keine Originalquellen mehr gewesen, ein gewinnbringender Verkauf somit unwahrscheinlich. Vielleicht diente Hermann Nägelis Particellabschrift nur der Herstellung einer Klavierversion, und die Vorlagen gingen auf andere Weise im wechselvollen Schicksal des Nägeli-Nachlasses verloren.)

b) Nägeli erwarb es auf eine nicht bekannte und nicht mehr belegte Weise, etwa, als er nach Anna Carolinens Tode das Autograph der *h-Moll-Messe* ersteigerte.

2) Die Vorlagen waren nicht identisch oder nur teilweise identisch: Nägeli hatte – ausschließlich oder zusätzlich – Material anderer Herkunft.

²¹ Er liegt damit vor dem Erscheinungsdatum des *Osteroratorium*-Bandes der Bach-Gesamtausgabe (1864); deren Informationen können nicht mehr in die E-Handschriften hineingewirkt haben. Offensichtlich hat Hermann Nägeli – im Unterschied zu Zelter – auch nicht gewußt (und seinen Vorlagen entnehmen können), daß diese Instrumentalsätze etwas mit dem *Osteroratorium* zu tun hatten: eine entsprechende Zuweisung „Sinfonie zum Oster-Oratorium BWV 249, 1/2“ stammt erst von dem Bibliothekar G. Walter.

Eine Beteiligung des Fagott ist nicht erwähnt, doch sind dessen vom Continuo abweichende Partien in dünnerer Notation eingezeichnet. Satz 2 steht auf Akkoladen zu 3 Systemen in der Einteilung „Oboe / Bogen-Quartett (N. B. die Baßstimme: ‚Bassono‘)“.

Ein weiteres Blatt im Hochformat 35,3 x 25,2 cm trägt schließlich das hier als E 3 bezeichnete Fragment einer Bearbeitung von Satz 1, T. 58-162 für drei Klaviere in jeweils 3 Akkoladen zu 3 Doppelsystemen für rechte und linke Hand; das im Stölzel-Konvolut befindliche Blatt enthält T. 34-57. Vorlage der Bearbeitung waren offenbar E 1 und E 2²².

Entstehungsmerkmale, Rückschlüsse auf Abhängigkeit

Horizontale Verschiebungen und vertikale Vertauschungen von Notenpartien hatten wir bei E1 als Merkmale einer Stimmenabschrift gewertet (bei der Abschrift von einer Partitur gäbe es für sie und ihre Häufung keinen Grund) – solche Merkmale begegnen auch in E2. Die Verschiebung des Trompetenparts der *Sinfonia* um T. 72 findet sich ante correcturam auch in E2: die 1. Trompete ist für T. 72-80 einen Takt zu spät notiert, was H. Nägeli noch während der Niederschrift korrigiert²³. Daneben hatte er versucht, die 1. Trompete zwei Takte zu früh zu plazieren²⁴. In vielen weiteren Fällen erweist sich E2 nicht etwa als Abschrift von E1 (so weit diese Quelle vorlag), sondern als selbständige Stimmenabschrift zum Teil mit anderen Versionen²⁵.

22 Bekannte Stimmen wandern dabei im häufigen Wechsel von Klavier zu Klavier – darauf beziehen sich offenbar Vermerke wie „Baß der 2ten Hand“ (T. 60, der Basso Continuo wechselt hier vom 3. aufs 2. Klavier). Neue Versionen gegenüber E1 und E2 ergeben sich nicht außer solchen, die sich aus der Art der Bearbeitung erklären (Zerreißen und Neuverteilung von Notenpartien, Verdoppelungen, Oktavierungen, Einfügungen von Stütztönen und -akkorden). T. 121-137 sind nicht ausgesetzt, sondern als Da Capo vermerkt – ein Hinweis darauf, daß das Vorbild der Bearbeitung schon in Partitur stand. Die Partitur, auf der Nägeli fußte, war offensichtlich seine eigene Partitur E2, die Strichmarken und Radiespuren an Stellen zeigt, wo E3 Umbrüche hat (so T. 90 und 135). Insofern scheidet E3 als selbständige Quelle aus; sie ist allerdings in einigen Lesarten von Interesse.

23 Das geschieht in der Weise, daß die ausgeschriebenen Noten teils radiert, teilweise durch neue Halsung für die in eintaktigem Abstand imitierende 2. Trompete gültig gemacht werden. Wo dann die reale Imitation aufhört – T. 76/7 –, entsteht dadurch eine dreistimmige Scheinlesart: unkorrigiert stehen als 5. und 6. Note übereinander: *c'' d''* (2. Trompete T. 77) und *e' g'* (verbliebene 1. Trompete T. 76), dazu die korrigierte Lesart der 1. Trompete: *e'' f''*.

24 T. 70 unter Rasur: Achtelnote *g'* (= 1. Trompete T. 72).

25 Auf Blatt 3^v (S. 2), 2. Akkolade (T. 48-65 der *Sinfonia*), erfolgt die Beschriftung ersichtlicherweise System für System, vom Continuo ausgehend. Dabei wurde versehentlich T. 57 ausgelassen; der Fehler wurde durch Korrektur der ausgeschriebenen Takte 58-59 in 56-57 und durch neuen Einschub des Taktes 59 korrigiert. Durch diese Korrektur im Continuo wuchs die für 17 Takte geplante Akkolade auf 18 Takte an – dementsprechend mußten auch die in den oberen Systemen vorgezogenen Taktstriche radiert und ein neuer Takt (59) eingeschoben werden.

Die Pauke T. 75-76 ist korrigiert aus der Version von T. 73-74.

Die 1. Oboe für T. 142-147 wurde – unter Übersprungung einer Seite – ansatzweise auf S. 6 eingetragen: ihre Version erscheint unter Rasuren T. 177-181.

T. 191-192 sind die in eintaktigem Abstand imitierenden Trompeten 1 und 2 fälschlich unisono geführt (mit Hälsen nach oben und unten): der Fehler wird korrigiert durch Streichung der unteren Hälse und Eintragung der gültigen Version.

Zwei Versionen – vgl. hierzu auch die folgenden Ausführungen – haben E1 und E2 z. B. in der *Sinfonia*, T. 51. Die 4. und 5. Note der 1. Violine in A, B und C: *e'' fis''*. Diese Lesart hat auch E1. D dagegen liest *d'' e''*, und diese Lesart hat, ante correcturam, E2. Das *e''* korrigiert Nägeli dann in *fis''*, vielleicht in Angleichung an E1, vielleicht auch nur, weil *e''* zum *d''* der 2. Violine (welches Nägeli ersatzlos radiert) eine unaufgelöste Sekunde ergäbe. In E3 übernimmt er wieder die Lesart von E1. Besonders zahlreich sind die Abweichungen zwischen E1 und E2 im *Adagio*.

Den Charakter einer Stimmenabschrift erweist schließlich auch die Partitur D schon an einem durchgehenden Merkmal ihrer Anlage: die Pausentakte aller aussetzenden Stimmen sind ausnahmslos einzeln durchnummeriert; hinzu treten ebenfalls die signifikanten Vertauschungs- und Verschiebungsfehler²⁶. Besonders deutlich wird dieser Charakter aus einem Komplex von Fehlern und Korrekturen, der sich, ausgehend von T. 72 auf S. 5, über die Seiten 7, 8 und 9 hinzieht. Während bei Hermann Nägeli an dieser Stelle die 1. Trompete zu spät plaziert ist, notiert Hering hier die 2. Trompete einen Takt zu früh (T. 72 statt T. 73): ihre Noten von T. 73 bis 82 stehen unberichtigt zu den Takten 72 bis 81 der übrigen Instrumente²⁷.

Nach der korrekten Fassung schließen die Trompeten 1 und 2 gemeinsam mit T. 84 ihren Einsatz. Nach dem geschehenen Fehler müßte sich auch hier eine Verschiebung ergeben, d. h. die 2. Trompete einen Takt eher schließen. Hering hat aber (auf S. 6 seines Manuskripts, die mit T. 83 beginnt) den Halteton der 2. Trompete einfach um einen Takt verlängert, so daß die Trompeten zusammen schließen (ohne daß die korrekte, imitierende Fassung hergestellt wäre). Dagegen gewahren wir die erwartete Fehlversion unter Radierspuren eindeutig auf der nächstfolgenden Seite 7, und nicht nur sie, sondern daran anknüpfend eine Niederschrift der 1. und 2. Trompete unter Beibehaltung der fehlerhaften Verschiebung, die sich – mit üblicher Durchnummerierung der Pausentakte – bis zum Ende von S. 9 erstreckt und die Takte bis 131 der 1. Trompete und bis 126 der 2. Trompete umfaßt. Erst hier hat Hering offenbar die Art des Fehlers erkannt (denn T. 121-137 bringen ein Da Capo der Takte 1-16: die Verschiebung mußte hier offenkundig werden) und ihn korrigiert, jedoch nicht vollständig²⁸. Denn den Einsatzschluß T. 84 „berichtigt“ er durch die eben beschriebene Einschaltung eines Haltetons, während die Takte 72 bis 83 unkorrigiert verbleiben.

Obwohl Hering also ersichtlichermaßen zweifelte, probierte und berichtigte, ist ihm nicht der Gedanke gekommen, daß der geschehene Fehler schon T. 72 begonnen hatte, obschon auch hier eine Korrektur auf seinen Zweifel deutet. Die Pausenzählung der 3. Trompete, „31“, scheint an T. 71 korrigiert aus „71“ – dies entspräche der Taktzahl. Offenbar hatte er hier schon versucht, sich aus einem unklaren Befund der Vorlagen durch Taktanzählung Klarheit zu verschaffen. Aber ihre Informationen, nach denen er die 2. Trompete einen Takt zu früh einsetzen ließ, müssen in diesem Punkt derart unbezweifelbar gewesen sein, daß er sich eher zur Einschaltung eines konjizierten Taktes entschloß, als daß er die 2. Trompete (T. 72 bis 83) entsprechend zurechtrückte. Die Vorlage für seine 2. Trompete muß T. 41 ff. 31 Takte Pause verzeichnet haben, nicht 32.

Ein Defekt der Vorlage scheint auch für folgenden, unkorrigiert verbliebenen Fehler verantwortlich: In der 1. Violine ist in Takt 166 die Figur aus Takt 164 und 165 fälschlicherweise ein drittes Mal ausgeschrieben. (In der korrekten Fassung erklingt sie hier nur zweimal, wogegen dieselbe Figur T. 68-70 dreimal erklingt!) Der Fehler wird durch die korrekte Version berichtigt. Für den anknüpfenden Takt 167 aber setzte offenbar Herings Vorlage aus, denn nun wiederholt er nochmals die Figur von T. 164/5 anstelle der korrekten Version. Diese fällt schlichtweg aus, oder Hering hatte einen anderen Grund, dieser zu mißtrauen.

26 In der *Sinfonia*, T. 50-57, sind die Violinen 1 und 2 vertikal vertauscht (der Fehler wurde durch Verweisung korrigiert), T. 92-94 stand in der 1. Violine der Text von T. 95-97 (Rasur und Korrektur durch Verweisung auf unisono gehende 2. Violine); eine Korrektur der Paukenstimme T. 31 könnte auf Verwechslung mit T. 15 beruhen.

27 Ihr Part ist T. 73-75 nicht ausgeschrieben, sondern durch Verweisung als mit der 1. Trompete unisono gehend notiert, wogegen die korrekte Fassung eine Imitation in eintaktigem Abstand erforderte.

28 Dem Befund der Handschrift nach hatte Hering bei der Beschriftung wohl zunächst die Seite 6 übersprungen und probiert, was bei der Weiterführung der Trompeten herauskäme. Anschließend fuhr er mit der Beschriftung auf der übersprungenen Seite 6 fort. Warum er allerdings überhaupt die Seite übersprang und warum er die versuchsweise Ausschrift der beiden Trompeten bereits in Tinte vornahm, bleibt unklar. Zu einem anderen Fall, daß Hering aus ungeklärtem Grund eine Seite übersprang, berichtet der Krit. Bericht der NBA I/26, S. 159, bezüglich der Hs. BB Mus. ms. Bach P 49.

Zur Frage der Abhängigkeit ergeben sich aus den dargelegten Sachverhalten folgende Feststellungen:

1) Nach ihren unkorrigierten Fehlversionen scheidet D als Vorlage für alle anderen Quellen der Fassung C/D/E aus, die die entsprechenden Stellen fehlerfrei haben, insbesondere für C. Diese Stimmen müssen eine andere Vorlage gehabt haben.

2) Für D selbst und für E sind als Vorlage Stimmen anzusetzen, da die bei der Anlage entstandenen Fehler bei Vorlage einer Partitur nicht denkbar gewesen wären. (Warum sie teilweise nicht einmal korrigiert werden konnten, bleibt im folgenden zu untersuchen.)

3) Diese Stimmen waren aber nicht C. Diese eindeutigen, kalligraphischen Stimmen hätten weder für die unkorrigierten Fehlversionen in D noch für Lesartenschwankungen, Unsicherheiten und fragende Vermerke bei Hermann Nägeli einen Anlaß geboten. D und E besitzen Informationen, die nicht aus C (im heutigen Umfang) stammen können: die Continuo-Stimme in D eine komplette Bezifferung, deren Echtheit sich daraus ergibt, daß sie sich im *Adagio* kaum von der der BÄ-Continuo-Stimme unterscheidet²⁹, und E mannigfache Varianten. In bestimmten falschen Versionen kann C nicht die Vorlage für richtige Versionen in D und E, in anderen eindeutigen richtigen Versionen auch nicht der Anlaß für gemeinsame Fehlversionen in D und E gewesen sein³⁰.

Abgesehen von den Erkenntnissen aus dem Entstehungs- und Besitzgang sind die Handschriften C, D und E demnach auch nach dem Verhältnis ihrer Informationen als gegenseitig unabhängig zu betrachten: jede übermittelt unabhängig von den beiden anderen ein Abbild ihrer (möglicherweise gemeinsamen) Vorlage und ist potentieller Träger authentischer Informationen.

Rückschlüsse auf Vorlagen

Über diese Vorlage ergeben sich aus D und E einige Rückschlüsse: einmal, daß es sich um Stimmen handelte, zum anderen, daß diese Stimmen zu Verschiebungsfehlern Anlaß gaben, die sich z. T. nicht korrigieren ließen. Solche häufen sich besonders im Bereich von T. 70 der *Sinfonia*. Es wäre daran zu denken, daß die betreffenden Stimmen defekt waren oder falsch lauteten, daß z. B. die in D vorgezogene Trompete einen Takt Pause zu wenig verzeichnete usw. Die Verschiebung konnte etwa darum nicht korrigiert werden, weil die betreffende Stimme trotz sorgfältiger Prüfung keinen Anhaltspunkt für die richtige Version bot. Für die folgenden Erwägungen unterteilen wir die anzusetzenden Vorlagestimmen „V“ in solche, die zu solchen Verschiebungen Anlaß boten, und bezeichnen sie als V1, und in solche, die die korrekte Version übermittelten – wir nennen sie V2.

Freilich wissen wir noch nicht, ob Bezeichnungen wie „defekt“ und „korrekt“ in diesem Fall am Platze sind. Nachdem wir gesehen haben, wie Bach in der *Sinfonia* einen einzelnen Verlängerungstakt nachträglich einschob, wäre denkbar, daß eine Verschiebung verursachende Längendifferenz in den V-Stimmen Ergebnis einer solchen Fassungskorrektur wäre. Anlaß, um für die in D und E (zu verschiedenem Zeitpunkt und unabhängig!) um T. 70 auftretenden Verschiebungsfehler mit einer solchen Möglichkeit zu rechnen, gibt neben der Einschubkorrektur an T. 163 auch ein Vergleich der Takte 68-70 mit 164-65 (= 165-66 nach neuer Fassung A/B): dieselbe Violinfigur, die dort zweimal erklingt, erklingt T. 68-70 dreimal: könnte die zweite Wiederholung Ergebnis nachträglicher Einfügung gewesen sein?

Diese Annahme – die Stimmen V1 wären um T. 70 einen Takt kürzer gewesen als die Stimmen V2 infolge nachträglicher Einfügung dieses Taktes – würde die hartnäckigen Verschiebungsfehler in D und E motivieren. Hering und Nägeli wären sich über diese Unterschied-

²⁹ In der *Sinfonia* wäre die Continuo-Bezifferung in D als Vorstufe zu der in der BÄ-Continuo-Stimme denkbar.

³⁰ In der *Sinfonia*, T. 51, Vn. 1, liest C die 4. und 5. Note, wie A und B, als *e'' fis''*; D und E2 (ante correcturam) haben *d'' e''*. – T. 86 fehlt im Fg. in C das Vorzeichen für die 1. Note *gis* – in D und E2 ist es wie in A und B vorhanden. T. 96 liest C die 2. Note des Continuo fehlerhaft als *D*, D und E2 haben wie A (und die Bm-Fagottstimme B19) korrekt *Cis* – T. 188/9 ist die 1. Vn. in C ohne Artikulationsbögen – D und E haben Bögen wie A und BÄ in den entsprechenden Takten 189/90.

lichkeit ihres Vorlagematerials nicht im klaren gewesen, hätten guten Glaubens nach Stimmen verschiedener Fassung spartiert und wären so zu unkorrigierbaren Fehlversionen gelangt. Daß es sich tatsächlich so verhalten habe, darauf deutet beim näheren Hinsehen der Befund von C ebenso wie von E1 und E2.

In der 1. Violine von C fällt an dieser Stelle tatsächlich ein Takt aus: die bewußte Violinfigur erklingt an dieser Stelle nur zweimal, nicht dreimal³¹. Damit ist diese Violinstimme um einen Takt kürzer als die übrigen. Wollte man also aus dem Stimmensatz C eine Partitur spartieren, würde es ab T. 72 zu ähnlichen Verschiebungsfehlern kommen wie in D und E: in diesem Fall würde die 1. Violinstimme einen Takt zu früh notiert. Auf den Gedanken, daß sie eine andere Fassung böte, käme man nicht, da sie sich äußerlich nicht von den übrigen Stimmen unterscheidet.

Der deutlichste Beleg ergibt sich schließlich aus Hermann Nägels Abschriften E1 und E2. E2 erwies sich, wie erwähnt, nicht als direkte Kopie von E1, sondern – an Hand von inhaltlichen und graphischen Varianten – als selbständige Stimmenabschrift. Die wichtigste Variante von E1 besteht darin, daß hier in den Streicher- und Holzbläserpartien T. 70 ausfällt, während ihn die Blechbläser in ihrer Pausenzählung enthalten haben dürften und folglich einen Takt zu spät einsetzen. E2 dagegen hat die vollständige Version. (Daß auch hier – gleichwohl – die Trompeten zunächst zu spät eingesetzt werden, dürfte auf den Einfluß von E1 zurückgehen.)

Die „Version ohne T. 70“ steht in E1 zumindest in vier Stimmen korrekturfrei. (In den Oboenpartien finden sich Korrekturen, die darauf hindeuten könnten, daß Nägeli hier vielleicht einen Takt bewußt ausließ, um ihn dem Streicherpart anzugleichen³².) Über die fragliche Stelle setzt Nägeli „NB“, was wohl bedeutet: So und nicht anders lauten hier die Vorlagen. (Und die andere Version mit T. 70 war ihm aus jenen Vorlagen bekannt, aus denen er dann E2 spartierte.)

Notenbeispiel 2 stellt die Versionen von E1 und E2 (unter Berichtigung der jeweiligen Stimmenverschiebungen) gegenüber.

Unter jenen Versionen, die Nägeli in E1 offenbar bona fide aus seinen Vorlagen abschrieb (vgl. Anm. 32), ist eine Notenversion für die 3. Trompete, T. 76-80, von besonderem Interesse. Wie erwähnt, hat die Fassung C/D/E eine von der Fassung A/B wesentlich abweichende Führung der 3. Trompete in rhythmischer Parallelität zur Pauke³³. Einzig an dieser Stelle ist in

31 Auf den Sachverhalt wies mich Herr Dr. Alfred Dürr hin.

32 Die Oboen sind in E1 an dieser Stelle offenbar ganz zum Schluß eingetragen, auf dem untersten System. Auf diesem System sind Taktstriche in der Weise vorgezogen, daß ein Takt nach Bedarf gestrichen werden konnte. Nägeli hatte inzwischen offenbar gemerkt, daß mit den Quellen etwas nicht stimmte, hatte aber die Art des „Fehlers“ nicht erkannt und mißtraute der Version der Oboen, die in seiner Vorlage T. 70 offenbar enthielten. So tilgte er einen der fraglichen Takte und strich dann den Oboenpart auch in den folgenden Takten (wo die Verschiebungsfehler in den Trompeten geschahen) aus, obschon er richtig war. Die Niederschrift E1 wurde, wie erwähnt, hier abgebrochen. Erst in E2 fand Nägeli – und auch das nur nach mehrfachen, seine Unsicherheit bezeugenden Korrekturen – zur richtigen Lösung.

Die Anlage von E1 läßt auf jeden Fall nicht damit rechnen, daß Nägeli die Streicherversion ohne T. 70 etwa selbständig konjiziert hätte (z. B. an Hand einer Stimme, in der T. 70 zufällig oder aus einem Defekt ausgefallen wäre). Um aus einer einzelnen Stimme eine ganze Fassung zu konjizieren, hätte er über das Problem einen Überblick haben müssen. Den hatte er aber, wie seine Handschrift zeigt, zunächst nicht: eben weil er ihn nicht hatte, brach er die Niederschrift von E1 schließlich ab.

Der Befund von E1 läßt im Gegenteil damit rechnen, daß das, was Nägeli hier bona fide abschrieb und in keinen richtigen Zusammenhang zu bringen wußte, Versionen seiner Vorlagen waren. Eben weil sie nicht aus einem bekannten Zusammenhang konjiziert sein können, sind sie als Zeugnisse glaubhaft.

33 Musikbeispiele bei J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*, Halle 1795, zeigen, daß die enge rhythmische Verbindung von Pauke und 3. Trompete kompositorisch offenbar ein Regelfall war, ihre Unabhängigkeit die Ausnahme.

C, D und E2 diese sonst durchgängige Parallelität unterbrochen: der Paukeneinsatz T. 76-80 bleibt unbegleitet, die 3. Trompete pausiert. (In der späteren Version A/B, die wohl erst in der mittleren Bearbeitungsphase des *Osteroratoriums* entstand, steht hier eine Notenversion.)

Nägeli kann die fragliche Notenversion in E1 nicht konjiziert haben – daß er sie gutgläubig seinen Vorlagen entnahm, erweist sich aus folgendem:

1) Er trägt sie in jener fehlerhaften Verschiebung ein, in der er die 3. Trompete von T. 72 an plazierte: zwei Takte zu spät. Daß die Notenversion nach T. 76-80 gehören dürfte, erschließt sich erst uns in Kenntnis der richtigen Platzierung der 3. Trompete: eben die aber kannte Nägeli zum Zeitpunkt der Niederschrift von E1 noch nicht.

2) Die Paukenstimme hatte er in E1 gar nicht berücksichtigt (wir haben sie im Notenbeispiel 2 nach E2 ergänzt). Die rhythmische Parallelität Pauke/3. Trompete konnte ihm schon deshalb noch nicht aufgefallen sein (dazu hätte es auch der Kenntnis des ganzen Satzes bedurft); die Notenversion kann er also nicht aus kompositorischen Erwägungen ergänzt haben.

3) Ein einfacher Abschreibfehler Nägelis (z. B. auf Grund einer Verwechslung mit den gleichlautenden Takten 125-29 in der Fassung C/D/E) scheint es auch nicht gewesen zu sein, denn Nägeli hat dieser Version zunächst so sehr vertraut, daß er sie ursprünglich auch in E2 eintrug, diesmal an der „richtigen“ Stelle. Anschließend hat er sie dort wieder radiert und durch Pausen ersetzt (wie wir sie aus C und D kennen)³⁴.

Diese verschiedenen Versionen machen deutlich, daß Nägeli über ausgedehnteres Vorlagematerial verfügte als offenbar die Schreiber von C und D. (Auf die umfangreichen Varianten von E2 im *Adagio* ist hier nicht der Raum, näher einzugehen.) In der *Sinfonia* entnahm er seinen Vorlagen sowohl die C und D entsprechende Version mit T. 70 als auch die womöglich ältere Version ohne diesen Takt, zumindest in den Streicherstimmen; auch für die 3. Trompete scheint eine seiner Vorlagestimmen die Noten- und eine andere die Pausenversion enthalten zu haben³⁵. Dabei war es ihm offenbar in gewissem Maße möglich, Stimmen der einen und der anderen Gruppe voneinander zu unterscheiden: vorzugsweise die hier als V1 definierten scheint er für E1 und die als V2 angesetzten für E2 verwendet zu haben (was die gelegentliche Benutzung der Informationen aus E1 nicht ausschloß). Daß er überhaupt zwei Partituren zu spartieren begann, kann seinen Grund in der Dualität des Vorlagematerials gehabt haben.

Zur Frage der Echtheit der E1-Versionen

So schlüssig es anmutet, die Notenversion der 3. Trompete aus E1 eben wegen ihrer kompositorischen „Regelmäßigkeit“ als echt und ursprünglich in Anspruch zu nehmen, bleibt doch dabei zu berücksichtigen, daß sie – mit den Tönen $d' - fis' - a' - d''$ zum Fundament *H* einen Septakkord formierend – harmonisch etwas kühn erscheint (obschon wir gerade bei Bach einer sehr freizügigen Behandlung der Septakkorde begegnen³⁶). Dies konnte jedoch – ihre Ursprünglichkeit vorausgesetzt – auch der Grund gewesen sein, sie in einer späteren Redaktion zu tilgen, so daß etwa der folgende Entstehungsgang der *Sinfonia* denkbar erschiene:

34 Eine Konjektur Nägelis hätte vermutlich darin bestanden, diese Notenversion, die harmonisch problematisch erscheint, in den Tonhöhen zu verändern oder nicht passende Töne ausfallen zu lassen. Dies entspräche den an anderen Stellen begegnenden „Nägelischen Emendationen“. Der vorliegende Sachverhalt deutet aber vielmehr darauf, daß Nägeli in seinen Vorlagen beide Versionen besaß: also eine weitere Stimme mit der Pausenversion, auf Grund derer er die Notenlesart in E2 wieder tilgte. Daß er in E1 nichts mehr korrigierte, braucht nicht zu verwundern: diese Hs. hatte er offenbar nach ihrem Abbruch aufgegeben.

35 Vgl. Anm. 34.

36 Vgl. M. Zulauf, *Die Harmonik Johann Sebastian Bachs*, Bern 1922. Unvorbereitete und aufgelöste Septakkorde sind bei Bach an sich nicht ungewöhnlich; der hier entstehende würde sich in eine der bei ihm häufigen Septakkordketten im Quintfall fügen: die Takte 81-84 bringen dann einen Septakkord auf *E*.

Es wäre aber denkbar, daß sich die 3. Trompete (als Naturtoninstrument) der „temperierten“ Logik dieses harmonischen Modells widersetzte.

1. Stadium: Fassung ohne T. 70 mit Notenversion für die 3. Trompete, Träger der Fassung: V 1; Abbild davon: E1; 1. Violinstimme von C; 2. Trompetenpartie in D.

2. Bearbeitungsphase: T. 70 wird eingeschoben, die Notenversion der 3. Trompete T. 76-80 durch Pausen ersetzt. Träger der Fassung: V2; Abbild davon: E2, C-Stimmen außer 1. Violine, D außer 2. Trompetenpartie.

3. Bearbeitungsphase: Entstehung der Fassung wie in den Bâ-Stimmen vor fassungsändernden Korrekturen. Erst in einer späteren Redaktion – der mittleren Bearbeitungsphase des *Osteroratoriums* – wird an einer dem Takt 70 symmetrieverwandten Stelle der jetzige Takt 163 eingefügt und (innerhalb der ohnehin weitgehend neukomponierten 3. Trompetenpartie) der Paukeneinsatz T. 76-80 wieder mit einer Notenversion der 3. Trompete begleitet.

In den Bâ-Stimmen begegnen drei Hinweise auf eine mögliche Verbindung ihrer Vorlage mit den früheren Fassungsstadien gemäß unserer Annahme.

In der 1. Trompetenstimme ist die Pausenzählung vor T. 72 aus einer anderen Version durch Rasuren korrigiert. Dies besagt zwar für sich allein nicht viel – gerade hier aber wäre der Standort der für T. 70 anzunehmenden Einschubkorrektur. Der Standort ist auch bei einer weiteren Korrektur interessant: T. 76-80 sind die Noten der Bâ-Paukenstimme aus abwärts halsierten *e*-Werten in aufwärts halsierte *c*-Werte korrigiert: ein singulärer Korrekturvorgang innerhalb der Stimme³⁷. Genau an dieser Stelle hätte in der darüberstehenden 3. Trompetenstimme nach unserer Annahme jene Korrektur stattgefunden, durch die ihre problematische Notenversion in eine Pausenversion umgewandelt worden wäre, möglicherweise durch Überkleben.

Schließlich begegnen in der Bâ-Continuostimme zwei „fehlerhafte“ Taktnumerierungen, die in der angenommenen „Version ohne T. 70“ richtig und gültig wären. Am Ende von T. 101 steht eine Tinteneintragung „100“; sie wird korrigiert in „101“. Unter T. 132 steht in gleicher Tinte die Numerierung „131“ und bleibt unkorrigiert.

Nach diesen Beobachtungen erscheint es denkbar, daß die Vorlage für Bâ spurenweise noch Anzeichen jener frühen Fassungsstadien besaß, die sich in E1 spiegeln: die Stimmen V1 könnten unter Umständen in einem früheren Redaktionsstadium nach derselben Vorlage kopiert sein wie – in einem späteren Redaktionsstadium – die Stimmen Bâ.

Zusammenhang der Fassung C/D/E mit der Osteroratoriums-Fassung

Für die Fassung C/D/E und die *Osteroratoriums*-Fassung A/B ist (soweit man die vereinfachende Bezeichnung „Fassung“ für die hier wie da begegnende komplizierte Vielfalt an Redaktionsstadien benutzen darf) natürlich eine gemeinsame Urvorlage dieser Sätze anzunehmen, denn man nimmt nicht an, daß die *Sinfonia* und das *Adagio* zweimal komponiert worden seien: einmal als selbständige Konzertsätze und andermal als Eingangssätze zum *Osteroratorium* bzw. zu ihrem weltlichen Parodie-Schwesterwerk, der *Schäferkantate* BWV 249a. Die eine Erscheinungsform ist vielmehr als Bearbeitungs- und Verwertungsform der anderen anzusehen; welche von welcher, bleibt dabei die Frage.

Schon früh wurden Vermutungen über eine selbständige instrumentale Vorgeschichte des *Osteroratoriums* angestellt. Philipp Spitta (*J. S. Bach*, Bd. II, S. 424) erwog, daß die Sätze 1, 2 und 3 (wenn man diesen untextiert denkt), „die complete Form eines Instrumentalconcerts“ darstellten. Friedrich Smend (im Krit. Bericht der NBA II/1, S. 112) deutet sie als ein dreisätziges Instrumentalkonzert aus der Köthener Zeit³⁸.

³⁷ Herr Dr. Alfred Dürr hat zu diesem Sachverhalt einmal gesprächsweise die Vermutung geäußert, die korrigierte Fehlversion könne durch einen Ausfall der obersten Notenlinie in der Vorlage bedingt gewesen sein, und dieser Ausfall beispielsweise durch eine Tektur (Überklebung) in der Vorlage. Diese Vermutung wurde angestellt und geäußert, ehe von den E-1-Versionen etwas bekannt war, also unabhängig von allen hier dargelegten Erkenntnissen und Erwägungen.

In dem angenommenen Zusammenhang gewinnt diese Erklärung eine unvorhergesehene Schlüssigkeit.

³⁸ In der Tat benutzte Bach Köthener Instrumentalkompositionen oft als Einleitungssätze für Kantaten – vgl. Krit. Bericht der NBA II/1, S. 112.

Dem ist entgegenzuhalten, daß die Quellen C, D und E eben gerade kein dreisätziges Instrumentalkonzert belegen: keinem ihrer Schreiber hat offenbar Material zu mehr als zwei Sätzen vorgelegen. Überliefert sind hier vielmehr nur jene Sätze, die im *Osteroratorium* untextiert vorhanden sind. Insofern könnten C, D und E bzw. ihre Vorlagen auch etwas anderes übermitteln als eine Köthener Urform, nämlich eine sekundäre Verwertungsform der Instrumentalsätze aus dem *Osteroratoriums*-Komplex. Zwar ist ihre Fassung offensichtlich älter als die der ältesten Stimmen des *Osteroratoriums* (Bä), aber wir wissen ja, daß es für dieses einen eng entsprechenden weltlichen Parodie-Vorläufer gab: die fünf Wochen vor der Osterkantate von 1725 aufgeführte *Schäferkantate*. Außerdem gab es noch einen weltlichen Parodie-Nachfolger: die 1726 zum Geburtstag des Grafen Flemming aufgeführte *Feier des Genius* (BWV 249b), die sich textlich eng an die *Schäferkantate* (teilweise aber auch an die Osterkantate) anlehnt. V1 und V2 könnten noch immer Stimmen zur *Schäferkantate* und zur *Feier des Genius* gewesen sein³⁹. Nach den Befunden von C, D und E ist das nicht auszuschließen. Es muß außer den für die *Schäferkantate* und die ältesten Stimmen des *Osteroratoriums* anzusetzenden Vorlagen keine weiteren Vorlagen für V1 und V2 gegeben haben.

Freilich ist diese Möglichkeit auch bislang nicht zu beweisen, und die Alternative einer Köthener Frühform dieser Sätze ist ebenfalls nicht auszuschließen. Für V1 und V2 müßte es dann eine weitere, mit den Vorlagen zum *Osteroratoriums-Schäferkantaten*-Komplex nicht identische Partiturvorlage gegeben haben, von der beiderlei Quellen abhängig gewesen wären.

Was die Vorstellung von einer Köthener instrumentalen Urform angesichts der Quellenbefunde zu C, D und E in sich problematisch macht, ist offenbar der Umstand, daß eine nur zweisätzig-zyklische Form uns nicht als selbständig, „lebensfähig“ und ursprünglich erscheinen will: mindestens einen dritten Satz erwartet man. Spitta und Smend reklamieren denn auch den dritten Satz wegen seiner engen musikalischen Korrespondenz als wohl ursprünglich zugehörig. Etwas offener für weitere Möglichkeiten scheint die Formulierung von Alfred Dürr, die zwei Konzertsätze seien „*vermutlich Zeugen einer verschollenen Instrumentalsinfonie der Köthener Zeit*“, und „*es wäre nicht unmöglich, daß Satz 3 ursprünglich das Finale dieser Sinfonie gewesen ist*“⁴⁰. Eine solche Sinfonie muß nicht nur unbedingt drei Sätze gehabt haben: die Köthener Orchestersuiten (zu denen die stilistische Nachbarschaft unverkennbar ist) hatten gewöhnlich mehr.

Wenn immer die Möglichkeit erwogen wird, daß nicht nur die *Sinfonia* und das *Adagio* einer instrumentalen Köthener Urform zugehört haben könnten, dann bleibt auch der Umstand zu bemerken, daß nicht nur zwischen der *Sinfonia* und dem dritten Satz enge musikalische (thematische, rhythmische) Entsprechungen bestehen, sondern zumindest auch zum Ariensatz 9 (*Saget, saget mir geschwinde*), in gewisser Weise auch zu Satz 5 (*Seele, deine Spezereien*) und zu Satz 11 (*Preis und Dank*). Die *Sinfonia* basiert thematisch auf einem abfallenden Dreiklang, desgleichen Satz 9, Satz 3 auf einem abfallenden und aufsteigenden Sextakkord und einem aufsteigenden Dreiklang, das Instrumentalthema von Satz 5 auf einem aufsteigenden Sextakkord, das Chortheema von Satz 11 auf einem abfallenden Sextakkord. Die Ariensätze des *Osteroratoriums* bilden in dieser Hinsicht Teile eines Ganzen, eine stilistische Einheit.

Diese stilistische Einheit kann so zustande gekommen sein, daß Bach im Jahre 1725 die (möglicherweise vorliegenden) Sätze *Sinfonia* und *Adagio* zur thematischen Grundlage seiner Komposition der *Schäferkantaten*-Arien nahm. Sie kann aber auch so zustande gekommen sein, daß Bach Sätze einer bereits vorliegenden zyklischen Folge für diese Komposition verwertete, eben einer „verschollenen Instrumentalsinfonie der Köthener Zeit“, die vielleicht gar nicht verschollen, sondern in Sätzen des *Osteroratoriums* aufbewahrt ist. Es wäre daran zu erinnern, daß sich diese Ariensätze dem Modell typischer Suitensätze annähern: Satz 5 dem Menuett,

39 Hier nicht näher zu behandelnde Sonderversionen in E2 könnten z. B. ein Bearbeitungsstadium manifestieren, das wohl auf der Fassung V1 beruht, aber unabhängig von der Fassung B entwickelt ist. Dies könnte den Gegebenheiten der *Feier des Genius* entsprechen: von der *Schäferkantate* abhängig, aber von der Osterkantate weitgehend unabhängig, obschon späteren Datums als diese.

40 *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel usw. 1971, Bd. 1, S. 239.

Satz 7 der Bourrée, Satz 9 der Gavotte mit typisch halbtaktigem Auftakt und Satz 11 der Gigue (man vergleiche die Gigue in der Orchestersuite BWV 1068)⁴¹.

Wenn wirklich die Sätze *Sinfonia* und *Adagio*, so wie sie in C, D und E übermittelt sind, Rest einer verschollenen Köthener Sinfonie darstellen sollten, dann wäre der Umstand zu begründen, warum nur diese und keine weiteren Sätze in die Vorlagen für C, D und E Eingang fanden. Eine mögliche Begründung wäre, daß diese Sätze anderweitig verwertet worden seien, also eben womöglich als Vokalsätze in *Schäferkantate* und *Osteroratorium*.

Dies alles sind Möglichkeiten, die sich aus den Sätzen ergeben – Gewißeheiten lassen sich nicht gewinnen. Ob die früheste *Sinfonia*-Fassung, wie sie sich in den Handschriften Hermann Nägels andeutet, Teil der *Schäferkantaten*-Fassung oder einer voraufgehenden Köthener Urform war, bleibt nach allen vorliegenden Erkenntnissen offen.

41 Eine solche Annahme – Herkunft der *Osteroratoriums*-Sätze aus einer Orchestersuite – setzte voraus, daß sie den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend ursprünglich in einheitlicher Tonart standen. Nach hier nicht näher darzulegenden Befunden der Quellen B₁ wäre für Satz 7 und 9 (die im *Osteroratorium* nicht in D-dur stehen) eine Transposition denkbar.

1a = alte Version

1b = neue Version

T. 162

T. 162

Tpt. 1
in D

Ob. 1

Ob. 2

Vn. 1

Vn. 2

Va.

Fg.

B. C.

Solo

The image displays a musical score for T. 162, comparing two versions: 1a (alte Version) and 1b (neue Version). The score is arranged in two columns, with 1a on the left and 1b on the right. The parts are listed on the left side of each column: Tpt. 1 in D, Ob. 1, Ob. 2, Vn. 1, Vn. 2, Va., Fg., and B. C. The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The Vn. 1 part in version 1b is marked 'Solo'. The Fg. and B. C. parts show a change in the rhythmic pattern between the two versions, with version 1b featuring a more complex, syncopated bass line.

2: Sinfonia, T. 67 - 84

a) nach E1

b) nach E2 (übereinstimmend mit C, D)

a)

Trba. 1/2 (in richtiger Verschiebung)

Trba. 3 (in richtiger Verschiebung)

Timp. In E1 nicht ausgeschrieben, ergänzt nach E2)

V. 1

V. 2

Va.

Bc.

b)

Trba. 1/2

Trba. 3

Timp.

V. 1

V. 2

Va.

Bc.

a)

Exercise a) consists of two systems of music. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has five staves: two treble clefs, a bass clef, and two more treble clefs. A bracket on the right side of the second system spans the last two staves and is labeled "Abbruch der Beschriftung".

b)

Exercise b) consists of two systems of music. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has five staves: two treble clefs, a bass clef, and two more treble clefs. A bracket on the right side of the second system spans the last two staves and is labeled "[ante correcturam wie E1]".

a)

b)

[ante correcturam
wie E1]

Detailed description: The image shows two musical exercises, labeled 'a)' and 'b)', arranged in a system of staves. Exercise 'a)' consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The first staff of 'a)' contains a complex melodic line with many beamed notes. Exercise 'b)' consists of six staves: a grand staff (treble and bass clefs), two additional treble clef staves, and two additional bass clef staves. The first staff of 'b)' has a melodic line with some notes tied across measures. The second staff of 'b)' contains the text '[ante correcturam wie E1]'. The bottom two staves of 'b)' show a rhythmic accompaniment with eighth notes.

a)

Abbruch

Ausfall

Section a) consists of six staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of four notes, each with a long slur above it. The second staff is a treble clef with a whole rest and the word "Abbruch". The third staff is a bass clef with a whole rest. The fourth and fifth staves are treble clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and are empty. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two sharps, starting with a whole rest and the word "Ausfall", followed by a melodic line in the second half of the staff.

b)

Section b) consists of six staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of four notes, each with a long slur above it. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is a bass clef with a whole rest. The fourth, fifth, and sixth staves are treble clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The fifth staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth notes and rests.