

Zusammenfassend bleibt festzustellen, daß die nun Flor zugewiesenen Cembalowerke einen wertvollen Beitrag zur Klaviermusik des ausgehenden 17. Jahrhunderts in Norddeutschland und zugleich eine wesentliche Erweiterung für die Kenntnis der Werke Flors darstellen. Daneben bietet diese bisher wenig beachtete Handschrift wertvolles Material für die weitere musikwissenschaftliche Erforschung¹³.

Bachs Toccata und Fuge d-moll für Orgel BWV 565 – ein Cembalowerk?

von Bernhard Billeter, Zürich

Echtheitsfragen haben immer wieder die Gemüter erhitzt, besonders wenn es sich um bekannte Werke handelt und wenn nicht handfeste Beweise, sondern nur stilkritische Indizienketten geführt werden können. Beim weitaus bekanntesten Orgelwerk des 18. Jahrhunderts wurde die Autorschaft von Johann Sebastian Bach bis vor kürzerer Zeit nicht in Zweifel gezogen. Als erster hat Peter Williams den Finger auf schwer einzuordnende Eigentümlichkeiten gelegt und eine doppelte Vermutung ausgesprochen: Es handle sich wahrscheinlich um die Bearbeitung eines Werks für Violine solo, das schwerlich von Johann Sebastian Bach stamme¹. Dieselbe Frage wird neuerdings von Rolf Dietrich Claus in einer Monographie breit aufgerollt; deren vorsichtiges Ergebnis lautet: Das Werk könne nicht in die norddeutsche Tradition der mehrteiligen Toccaten eingereiht werden, vielmehr sei eine viel spätere Entstehungszeit nach 1730, vielleicht sogar nach 1750 anzunehmen, was Bachs Autorschaft ausschließe².

Bisher ist eine Hypothese noch nie zur Diskussion gestellt worden, nämlich daß die Urform des Werks von Johann Sebastian Bach für Cembalo geschrieben sein könnte, im Zuge der übrigen Cembalotoccaten, mit denen sich viele Berührungspunkte ergeben. Diese Hypothese soll im folgenden an Beobachtungen sonst schwer erklärbarer Eigenheiten erhärtet werden. Daß diese naheliegende Lösung nicht in Betracht gezogen worden ist, mag damit zusammenhängen, daß seit Hermann Keller sich niemand mehr gleich intensiv mit den Orgel- und Klavierwerken Bachs beschäftigt hat.

Ohne in die allgemeine Diskussion von Echtheitsfragen einzutreten (einige auf Stilkritik beruhende Echtheitszweifel von Johannes Schreyer³ sind durch die seitherige Forschung widerlegt worden; auf Zweifel von Werner Breig soll an anderem Ort eingegangen werden), stellen wir die Argumente von Claus kurz vor:

¹³ Hier wäre als ein Aspekt die Rezeptionsgeschichte französischer Musik im Norddeutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu nennen. So datiert Heinrich W. Schwab in seinem Aufsatz *Suitensätze und Tanzmodelle. Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit* (in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit, Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hrsg. von Arnfried Edler u. Friedhelm Krummacher, Kassel 1990) die Beschäftigung auch städtischer Musiker auf den Beginn des 18. Jahrhunderts. Flor wäre hier, wengleich in Lüneburg eine besondere Situation vorlag, ein Gegenbeispiel. Auch der Vergleich des Notentextes der d-moll-Suite aus *Mus. ant. pract. 1198* und der Abschrift in der „Möllerschen Handschrift“ wäre im Hinblick auf die umstrittene Frage einer textgetreuen Überlieferung norddeutscher Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in den mitteldeutschen Quellen von Interesse. (Siehe hierzu auch die Erörterung von R. Hill, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik. Das Variationssuiten-Repertoire J. A. Reinkens*, in: *D. Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel 1990, S. 213.) Denn mit dem Sammelband *Mus. ant. pract. 1198* liegt einer der seltenen Fälle mehrerer als Autograph überlieferter Cembalokompositionen eines norddeutschen Komponisten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts vor.

¹ Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. I, Cambridge 1980, S. 214–221.

² Rolf Dietrich Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Verlag Dohr, Köln-Rheinkassel 1995.

³ Johann Schreyer, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Dresden 1910, Heft 2, 1913; *Neue Beiträge zur Bach-Kritik*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 41, 1914.

– Die Quellenlage sei problematisch. Die älteste Handschrift, P 595 der Staatsbibliothek zu Berlin, ist ein Konvolut von zehn Heften; sieben davon sind von Johannes Ringk geschrieben, einem Schüler des Bach-Schülers Johann Peter Kellner. Es umfaßt folgende Klavier- und Orgelwerke: BWV 950 (*Fuge A-dur über ein Thema von Albinoni*⁴), 532/2, 541, 551, 565, 955 und 992/6. Laut Dietrich Kilians Quellenuntersuchung⁵ stammt die Abschrift aus den Jahren zwischen 1730 und 1740 (eine Abschrift von Ringk der Kantate BWV 202 ist auf 1730 datiert, Ringk war damals 13 Jahre alt). Ringks Abschriften gelten wie diejenigen seines Lehrers Kellner als fehlerhaft, was über die Zuverlässigkeit der Komponistenzuweisung kein Urteil erlaubt. Alle späteren Quellen gehen auf diese zurück und fallen bei der Diskussion der Echtheitsfrage außer Betracht. Es bleiben stilkritische Argumente:

– Gegen norddeutsche Dreiteiligkeit (Toccata–Fuge–Recitativo) spreche die „extreme Kleingliedrigkeit, ja Heterogenität innerhalb der Toccata, die eigentlich Form verhindert statt sie zu schaffen“⁶. Demgegenüber ist auf die ungewöhnliche und je einmalige Formgebung der Eröffnungen von Cembalotoccaten Johann Sebastian Bachs zu verweisen: *fis*-moll BWV 909 (einstimmige Partie bis zum Orgelpunkt, figurierter Teil, Satz im 3/2-Takt), *c*-moll BWV 910 (einstimmige Partie bis zum Orgelpunkt, Fortspinnung, *Adagio* mit einem *piano* gekennzeichneten zweiten Abschnitt), *d*-moll BWV 913 (einstimmige Partie, Akkordzerlegungen über Orgelpunkt, rezitativische Überleitung, vierstimmiger, ausdrucksvoller Satz mit schnellerem Schluß), *g*-moll BWV 915 (einstimmige Partie mit akkordischer Kadenz, die am Ende wieder erscheint; Satz mit ausgezierter Oberstimme, in Halbschluß mündend; das Fugato beginnt in der Paralleltartart); die Toccaten *D*-dur und *e*-moll BWV 912 und 914 hingegen begnügen sich mit einer einteiligen Eröffnung vor dem ersten Fugato. Der erste Satz der Toccata *G*-dur entspricht einem völlig anderen Formtyp, den Jean-Claude Zehnder in die Gefolgschaft des Concertosatzes von Torelli gerückt hat⁷.

– Unisono-Stellen bzw. Oktaven in den beiden Händen kommen in Bachs Gesamtwerk selten vor. Die Möglichkeit, es handle sich um eine Zutat der Bearbeitung, bei einstimmiger Urfassung, wird nicht in Betracht gezogen. Sie ist naheliegend, beobachtet man die einstimmigen Anfänge Bachscher Toccaten (inklusive derjenigen für Orgel BWV 564).

– Arpeggien in Orgelwerken seien selten. In Cembalowerken hingegen sind sie gang und gäbe, ausgeschrieben oder vom Interpreten ergänzt.

– Die „Simplizität“ des Kontrapunkts⁸: Das Kontrasubjekt bewegt sich nur in Terzen und Sexten, die reale Beantwortung steht auf der Subdominante, der vierte Themeneinsatz im Pedal geschieht erst nach längerem Zwischenspiel, in der Folge wird die Fugenform sogar für längere einstimmige Passagen (mit Echos?) verlassen. Wer daran Anstoß nimmt, müßte dies auch bei einigen Fugen der Cembalotoccaten tun: Bei derjenigen in *c*-moll wäre der disproportionierte Tonartenplan zu beanstanden, unabhängig von der Frage, ob es sich um zwei Fugen oder um eine einzige, durch eine Adagiokadenz unterbrochene handle. Auch die Frage, ob in *d*-moll und *D*-dur der erste kontrapunktische Abschnitt überhaupt als Fuge bezeichnet werden dürfe (Oktavbeantwortung, eingeschobene Sequenzglieder, akkordische und figurative Auffächerung), mag hier als terminologische Frage unbeantwortet bleiben. Aber auch die Schlußfugen der beiden genannten und der übrigen Cembalotoccaten, wie auch die Fuge in *a*-moll BWV 944, zeichnen sich durch eine kontrapunktische „Simplizität“ aus, die später im *Wohltemperierten Klavier* nie mehr auftritt (freie Stimmenzahl, verschwindende und frei eintretende Stimmzüge, geringstimmige Partien, lange figurative Zwischenspiele, freies Ausfasern am Ende).

⁴ Wolfgang Schmieder schreibt in seinem *BWV*, ²1990: „Johannes Schreyer hat die Echtheit des Werkes ohne ausreichende Gründe bezweifelt“.

⁵ NBA, Kritischer Bericht zu IV/5 und IV/6, 1978/79.

⁶ Claus, S. 51.

⁷ Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*. In: *Bj* 77, 1991, S. 33–95.

⁸ Claus, S. 58.

- Das gesamte Werk sei „harmonisch außerordentlich schlicht“⁹. Das ist ein schwer diskutierbares Werturteil. Es gibt aber auch konkrete Anhaltspunkte: Schon Peter Williams nahm Anstoß an den Themeneinsätzen in *c*-moll eines Stücks in *d*-moll. Zu verweisen wäre hier auf die Partie in *c*-moll von *Praeludium und Fuge* in *a*-moll BWV 551, einem Orgelwerk, das wie kein zweites Bachs Beeinflussung durch Dietrich Buxtehude dokumentiert, es sei denn, es werde mit Claus ebenfalls als unecht ausgeschieden (es ist von demselben Johannes Ringk abgeschrieben).
- Notationseigentümlichkeiten: Häufige Fermaten und Tempoangaben sind für Bach tatsächlich ganz ungewöhnlich, lassen sich aber auch als Zutat des Bearbeiters verstehen. Dasselbe gilt für den Titel „Toccat und Fuge“, der in Bachs Schülerkreis verbreitet war und auch auf Abschriften Buxtehudescher Werke im *stylus fantasticus* angewendet wurde: Die norddeutschen Vorbilder heißen einfach „Praeludium“ oder „Toccat“ als Gesamtbezeichnung. Aber ist der Titel „Toccat con Fuga“ authentisch oder durch den Bearbeiter gesetzt?
- Die typologischen und statistischen Vergleiche mit sechs frühen, durch die Möllersche Handschrift und das Andreas-Bach-Buch gut beglaubigten Orgelfugen Bachs können hier übergangen werden, weil die Verwandtschaft mit frühen Klavierfugen Bachs in die Augen springt.
- Auch die Violin-These von Peter Williams braucht nicht erörtert zu werden, da sonst keine norddeutschen Toccaten für Violine allein überliefert sind.

Merkwürdig berührt es, wenn Claus sein einziges beweiskräftiges Argument erst nebenbei am Schluß bringt¹⁰: das einmalige Vorkommen von *Cis* im zweiten Takt. Dies geschieht an derart exponierter Stelle, daß eine Ausführung auf einer Orgel ohne diese Taste *Cis* problematisch scheint. Nun wissen wir über die Manual- und Pedalumfänge der von Bach gespielten Orgeln nur zum Teil Bescheid¹¹: Die wenigsten Orgeln zur Jugendzeit Bachs besaßen *Cis*, und zwar sowohl im Manual als auch im Pedal. Sicher verbürgt ist dies für die Orgeln von Arnstadt und Mühlhausen. Bezüglich der Schloßkirche Weimar sind die spärlichen Angaben verwirrend. *Cis* im Pedal kommt einmal im Orgelbüchlein vor (BWV 620a und 620, T. 10 und 21), sonst nie in Weimarer Zeit; im Trio *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664/664a/b, T. 46 ist es umgangen. Und auch bei den Leipziger Orgelwerken vermeidet Bach das *Cis* (z.B. Triosonate *e*-moll BWV 528, 2. Satz, T. 10). Gottfried Silbermann baute das *Cis* nie, im Gegensatz zu Heinrich Gottfried Trost (Waltershausen 1722 bis vermutlich 1741, Schloßkirche Altenburg 1733–39) und Zacharias Hildebrandt (Naumburg, Wenzelskirche 1743–46). Ein interessantes Zeugnis für die allmähliche Einführung von *Cis* findet sich in den Akten der Bergbaustadt Clausthal: Der mutmaßliche Bach-Schüler Johann Christoph Ritter¹² amtete von 1744 bis zu seinem 1767 erfolgten Tode an der Clausthaler Marktkirche. 1745 richtete er an den Rat der Stadt eine Eingabe für die Verbesserung seiner Orgel. Darin verlangte er unter anderem das *Cis* und legte zur Untermauerung seines Begehrens eine Abschrift des letzten Satzes von Johann Gottfried Walters Partiten *Jesu meine Freude* (gedruckt Erfurt 1712) bei, in welcher er alle *Cis* hervorhob.

Die genannten Fakten, insbesondere zum Ton *Cis*, schließen zwar nicht völlig aus, aber lassen es als eher unwahrscheinlich gelten, daß BWV 565 als Orgelwerk konzipiert wurde. Denn ohne Zweifel gehört es zum stilistischen Umfeld der durch norddeutsche Vorbilder und insbesondere durch den 1705 besuchten Dietrich Buxtehude beeinflussten Toccaten. Eine spätere Entstehungszeit ist stilkritisch auszuschließen. Hingegen als Cembalowerk betrachtet, lösen sich vermeintliche Widersprüche auf. Bei der einfach zu vollziehenden Rekonstruktion dürfen notwendige Reduktionen vorgenommen werden: Unisono-Oktaven sind einstimmig auszuführen, wie dies bei Cembalotoccaten Bachs die Regel ist, inklusive Oktavversetzungen (z. B. *Toccat c*-moll, T. 2f.). Die Fuge ist auf drei Stimmen zu beschränken, mit den von Bach in Früh-

⁹ Claus, S. 59.

¹⁰ Claus, S. 100.

¹¹ Hans Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*. In: *Mf* 3, 1950, S. 189–203. Vgl. dazu die Kritik von Dietrich Kilian im genannten Kritischen Bericht zur NBA und Peter Williams, op. cit., Bd. III, S. 117–138.

¹² Vgl. Erwin R. Jacobi, *Johann Christoph Ritter, ein unbekannter Schüler J.S. Bachs*, in: *BJ* 51, 1965, S. 43–62. Auch in: Erwin R. Jacobi, *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Zürich 1984, S. 138–156.

werken geübten Freiheiten. Durch die Dreistimmigkeit der Fuge erklärt sich von selbst das lange Zwischenspiel vor dem vierten Themeneinsatz. Die akkordischen Partien können zum Teil in Arpeggien aufgelöst werden. Insbesondere am Schluß ist dadurch mehr Stringenz zu erreichen und ein Satzfehler durch irreguläre Weiterführung eines Dominant-Sekundakkordes zu vermeiden. Dieser außerhalb von Rezitativen bei Bach nicht anzutreffende, störende Satzfehler sowie andere Ungeschicklichkeiten dürften auf das Konto des Bearbeiters zu buchen sein.

Zum Schluß soll nicht über Wert oder Unwert dieser Komposition geurteilt werden. Die Rezeptionsgeschichte spricht ein zu deutliches Wort, auch bei sensibel reagierenden Musikern¹³. Es genügt anzudeuten, daß persönliche Aversionen, hier wohl vor allem durch den Verschleiß wegen zu häufigen Gebrauchs und Vermarktung, auch bei erstrangigen Wissenschaftlern wie Peter Williams zu nicht auf dem Felde der Wissenschaft beheimateten Werturteilen geführt haben.

Das Joseph Haydn zugeschriebene Singspiel „Die reisende Ceres“

von Martin Lorber, Stuttgart

Im Jahre 1970 wurde in dem niederösterreichischen Benediktinerstift Seitenstetten von dem dortigen Stiftsarchivar P. Benedikt Wagner und Alexander Weinmann die Vertonung eines Singspiels mit dem Titel *Die reisende Ceres* gefunden¹. Die Handschrift aus dem späten 18. Jahrhundert trägt den Vermerk „Auth. Giuseppe Haydn“ (bzw. auf einem zweiten Titelblatt: „Auth: Giusepe Hayden“). In der gesamten Haydn-Überlieferung und -Literatur seit den frühen Biographien von Georg August Griesinger, Albert Christoph Dies und Giuseppe Carpani war das Singspiel bis zu der Entdeckung der Seitenstettener Handschrift völlig unbekannt. Von den fünf bekannten, sicher von Joseph Haydn vertonten deutschen Singspielen ist nur ein einziges (nämlich *Philemon und Baucis* Hob. XXIXa:1, a:1^a und b:2) in Text und Musik überliefert. Daher verdient die Entdeckung eines bisher unbekanntes, Joseph Haydn zugeschriebenen Singspiels, wie im Fall der *Reisenden Ceres*, besondere Beachtung. Bislang hat sich vor allem Eva Badura-Skoda, die auch eine Ausgabe des Werkes vorgelegt hat², mit der *Reisenden Ceres* auseinandergesetzt³.

Gattungsmäßige Einordnung der „Reisenden Ceres“

Die reisende Ceres gehört zu der im Theaterleben der Benediktinerklöster Österreichs im ausgehenden 18. Jahrhundert beliebten Gattung des mundartlichen Singspiels. Der Autor des Librettos, der Benediktinerpater Maurus Lindemayr, ist einer der bedeutendsten oberösterreichischen Mundartdichter des 18. Jahrhunderts. Seine mundartlichen Singspiele fanden vor allem auf den Stiftsbühnen der ober- und niederösterreichischen Klöster weite Verbreitung. Die klösterlichen Singspiele entwickelten sich gattungsgeschichtlich aus der Tradition des Benediktinerdramas,

¹³ Der Schweizer Komponist Norbert Moret zum Beispiel rechnet dieses Werk zu seinen musikalischen Schlüsselerlebnissen.

¹ Vgl. Eva Badura-Skoda, *Zur Salzburger Erstaufführung von Joseph Haydns Singspiel „Die reisende Ceres“*, in: ÖMZ XXXII/7-8 (1977), S. 317 und dies., *Vorwort*, zu: *Die reisende Ceres. Singspiel von Maurus Lindemayr, Musik von Joseph Haydn*, ergänzt und hrsg. von Eva Badura-Skoda, Wien 1977, S. IV.

² *Die reisende Ceres. Singspiel von Maurus Lindemayr. Musik von Joseph Haydn*, ergänzt und hrsg. von Eva Badura-Skoda, Wien 1977.

³ Eva Badura-Skoda, *An Unknown Singspiel by Joseph Haydn!* in: *International Musicological Society. Report of the eleventh Congress Copenhagen 1972*, Volume I, Kopenhagen 1974, S. 236-239 sowie die in Anm. 1 erwähnten Aufsätze.