

Ingo Bredenbach

Johann Sebastian Bachs Clavierunterricht

Bach als Lernender und Lehrender

Ingo Bredenbach

Johann Sebastian Bachs Clavierunterricht

Bach als Lernender und Lehrender



Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York • Praha

Gefördert durch die Johann-Sebastian-Bach-Stiftung



sowie durch die Ev. Landeskirche in Württemberg, den Ev. Kirchenbezirk Tübingen, die Ev. Gesamtkirchengemeinde Tübingen, den Freundeskreis der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen und den Verband Evangelische Kirchenmusik in Württemberg.

Auch als eBook erhältlich: ISBN 978-3-7618-7285-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung der Dissertation *Johann Sebastian Bachs Clavier-Unterricht – Analytische Studien zu Voraussetzungen seines »Selbstunterrichts«*, die im September 2021 eingereicht und von der Universität Tübingen angenommen wurde.

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Korrektorat: Kara Rick, Eberbach
Notensatz: Ingo Bredenbach
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN: 978-3-7618-2617-1
www.baerenreiter.com

Inhalt

1. Einleitung	9
Forschungsstand	15
Bach als Lernender – Norddeutschland 15	
Bach als Lernender – Italien 21	
Bach als Lehrender – Köthen und Leipzig 27	
Aufbau, Methode und Zielsetzung	36
Vorbemerkungen	41

Bach als Lernender – Norddeutschland

2. Johann Adam Reincken: »An Wasserflüssen Babylon«	44
Entstehung und Vorbilder bei Sweelinck und Scheidemann	44
Die Klausellehre als Grundlage einer Improvisation oder Komposition	53
Überlieferung	56
Die Gattung der Choralfantasie	59
Der Choral »An Wasserflüssen Babylon«	63
Formaufriss und detaillierte Analyse	69
Zwischenfazit I	76
3. Der gelehrte Kontrapunkt	77
4. Dieterich Buxtehude: »Nun freut euch, lieben Christen g'mein«	97
Der bearbeitete Choral	97
Einzelanalysen	101
»Nun freut euch, lieben Christen g'mein« 101	
»und lasst uns fröhlich springen« 101	
»daß wir getrost und all in ein« 103	
»mit Lust und Liebe singen« 105	
»was Gott an uns gewendet hat« 107	
»und seine süße Wunderthat« 109	
»gar teuer hat er's erworben« 111	
Pedaliter- und Manualiter-Partien, Bicinien und Finals	117
Zwischenfazit II	118
5. Die Kunst der Improvisation	120
6. Individuelle Lösungen und Regelverstöße bei Reincken und Buxtehude	135

7. Ostinat Klangflächen und harmonisches Ostinato	144
8. Weiterentwickelte harmonische Möglichkeiten	155
Quartsextakkord 155 Quintsextakkord 155 Sekundakkord 156 Regola dell'ottava (Oktavregel) 156	
9. »Klang-Rede« und musikalisch-rhetorische Figuren	164
Bachs Kenntnisse der Rhetorik	168
Beispiele aus dem »Orgelbüchlein«	169
Vorbilder bei Buxtehude und Reincken	174
10. Weitere Lehrer und Vorbilder	177
Familiäres und schulisches Umfeld	177
Georg Böhm und Johann Pachelbel	181
11. »Früchte seines Fleißes« – »Choralfantasien en miniature«	186
Kompositorische Reflexe und Erträge Bachs (Auswahl)	188
»Choralfantasien en miniature« aus den »Neumeister-Chorälen«	190
»Ach Gott, vom Himmel sieh darein« (BWV 741)	191
Weitere Choralfantasien	192
»Christ lag in Todesbanden« (BWV 718) 192 »Ein feste Burg ist unser Gott« (BWV 720) 193 »Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält« (BWV 1128) 194 »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (BWV 739) 195	
Exemplarische Choralbearbeitungen aus den »Neumeister-Chorälen«	195
»Jesu, meine Freude« (BWV 1105) 196 »Herr Gott, nun schließ den Himmel auf« (BWV 1092) 200 »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (BWV 1099) 205 »Alle Menschen müssen sterben« (BWV 1117) 210	
Zwischenfazit III	214
Beispiele aus Choralpartiten Bachs	214
12. Zusammenfassung und Ausblick auf Bachs kompositorische Entwicklung	217
 Bach als Lernender – Italien	
13. Italienische Vorbilder für Bach	234
Bachs frühe Fugen	236
Die »Fuga in h« (BWV 579 nach Corelli)	237
Engführungen	241
Zwischenspiele und Sequenzmodelle	248
Zwischenfazit IV	253

14. Bach und die Ritornellform	255
Definition und Forschungsstand	255
Bachs Entwicklungsweg	261
Überlegungen zum Anlass der Concerto-Übertragungen	263
Walthers Konzerttranskriptionen	267
Bachs Konzerttranskriptionen – Spielpartituren und Unterrichtsmaterial	272
Bachs Transkriptionen ausgewählter Concerti Vivaldis	275
Verunklarung oder Vertiefung	279
Concerti des Prinzen	283
Transkription als Neukomposition	287
15. »Agréments« im Bach'schen Unterricht	290
16. Bachs Anverwandlungen und Formkonzepte	297
Erste Anverwandlungen bei c.f.-Bearbeitungen	298
Formkonzepte und Architektur des Satzes	301
Ausgewählte Formkonzepte bei Vivaldi und BWV 593,1	305
Anverwandlungen von Concerto-Elementen	309
Cembalowerke (»Englische Suiten«) 310 Unterrichtsszenarien 317 Freie	
Orgelwerke 323 Choralgebundene Orgelwerke 331	

Bach als Lehrender – Köthen und Leipzig

17. Bachs Unterricht	344
Das »Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach«	350
»Applicatio« (BWV 994) 352 »Praeambulum« C-Dur (BWV 924) 361 »Prae-	
ludium« d-Moll (BWV 926) 367 »Praeambulum« F-Dur (BWV 927) 370 »Prae-	
ambulum« g-Moll (BWV 930) 373 »Praeludium« F-Dur (BWV 928) 376	
Zwischenfazit V	377
»Starcker Vorschmack von der Composition«:	
»Praeludium« C-Dur (BWV 924a)	380
Klangflächenpräludien	383
18. Inventionen	388
Invention C-Dur (BWV 772)	391
Invention d-Moll (BWV 775)	397
Improvisationsaufgabe als Unterrichtsszenario 399 BWV 775 als Muster für	
Heinrich Nikolaus Gerber und Wilhelm Friedemann Bach 401	

Invention e-Moll (BWV 778)	405
Invention F-Dur (BWV 779)	406
Muster für Kompositionen C. P. E. Bachs	408
Invention a-Moll (BWV 784) als Muster für Johann Ludwig Krebs	415
19. Sinfonien	418
»Sinfonia« f-Moll (BWV 795) als Muster für dreifachen Kontrapunkt	419
20. Wilhelm Friedemann Bachs weiterer Ausbildungsgang	430
Zwei Fugen in f-Moll	435
Zwischenfazit VI	442
21. Ad fontes – Choralsätze als »Muster«	446
22. Weitere Forschungsfelder	461
23. Conclusio	470
Verzeichnisse	
Quellen	477
Notenausgaben	481
Literatur	482
Abkürzungen der Literaturangaben	501
Bibliothekssiglen (nach RISM)	503
Abkürzungen	504
Notenbeispiele, Abbildung und Tabellen	506
Personenverzeichnis	514
Danksagung	518

1. Einleitung

»Der mühsame Weg des Selbstunterrichts [...] ist vielleicht der einzige, der einen vollkommen guten Lehrer hervor bringen kann.«¹ Mit dem Begriff »Selbstunterricht« beschreibt Johann Nikolaus Forkel in seiner 1802 erschienenen Biografie *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* Bachs eigenen Ausbildungsgang und benennt mit »einen vollkommen guten Lehrer« bereits das nächste Stichwort. Denn neben der schier unüberschaubaren Literatur zu Werk und Leben Bachs ist in letzter Zeit das Interesse am »vollkommen guten Lehrer« Bach gewachsen. 2019 veröffentlicht Bernd Koska die Ergebnisse seiner umfangreichen Archivstudien² und kann 138 Privatschüler Bachs nachweisen, die er als gesicherte (61), vermutliche (44) und vermeintliche Schüler Bachs (33) kategorisiert.³ Seit 1723 wirkt Bach als Lehrer der Thomasschule in Leipzig⁴ an einer öffentlichen, städtischen Schule. Als *Tertius*, im Lehrerkollegium nach Rektor und Konrektor somit an dritter Stelle der Schulhierarchie, hätte Bach neben der Unterweisung in Musik⁵ auch Latein unterrichten müssen, hiervon ließ er sich auf eigene Kosten von Kollegen lebenslang vertreten. Die Thomasschule, die der Thomaskirche angeschlossen ist, hat eine musikalische und die zur Nikolaikirche gehörende Nikolaischule eine wis-

1 Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Nachdruck der Erstausgabe, Leipzig 1802, hrsg. von Axel Fischer, Kassel 1999, S. 37f., zitiert nach *Edition, Quellen, Materialien*, vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul, Kassel 2008 (Dok. VII), S. 49 (Forkel); s. hierzu ein weiteres Zitat Forkels zu Beginn des Kap. 17, S. 347.

2 Bernd Koska: »Bachs Privatschüler«, in: *BJ* 2019, S. 13–82.

3 Koska hat strenge Kriterien angelegt (s. Koska, S. 15): eine Zuweisung in die Kategorie »Gesicherte Schüler« Bachs ist nur möglich, wenn hierfür Dokumente und Belege überliefert sind. Dies führt z.B. dazu, dass Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar lediglich unter »Vermeintliche Schüler« geführt wird, während in dieser Arbeit nachgewiesen wird, dass ein Lehrer-Schüler-Verhältnis mit hoher Wahrscheinlichkeit bestanden hat.

4 Am Beispiel Leipzigs erläutert Konrad Küster das Schulwesen in protestantischen Dörfern und Städten im Kapitel »Musikprofis – Musikamateure. Kantoren und Organisten, Lateinschüler und Adjunkten«, in: Konrad Küster: *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2016, S. 66ff. Zum Verfahren der Wahl Bachs in Leipzig s. u.a. Ulrich Siegele: »Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit«, in: *BJ* 1983, S. 7–50. Zur allgemeinen politischen Situation und dem Verhältnis zwischen der freien Reichsstadt Leipzig und dem absolutistischen Kursachsen s. ders.: »Bachs politisches Profil oder Wo bleibt die Musik«, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel und Stuttgart 1999, S. 5–30.

5 Der Arbeitsvertrag Bachs »Endgültiger Revers des Thomaskantors« (*Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel 1963 [Dok. I], Nr. 92, S. 177f.) bestimmt unter den insgesamt 14 Punkten als eine seiner Aufgaben: »6.) Damit die Kirchen nicht mit unnötigen Unkosten belegt werden mögen, die Knaben nicht allein in der *Vocal*- sondern auch in der *Instrumental-Music* fleißig unterweisen.« Wolff schreibt: »den meisten Alumnatsschülern von St. Thomas stand in ihren Studierzellen ein Tasteninstrument zu Verfügung«, Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, aus dem Amerikanischen von Bettina Obrecht, Frankfurt am Main 2000, S. 248.

senschaftliche Ausrichtung gehabt. Aufgrund dieser Schwerpunktsetzung war Bach auch »Director musices«⁶ der Stadt Leipzig und versorgte mit vier Chorgruppen unterschiedlicher Qualität⁷ Gottesdienste in der Stadt. Die bisher ermittelten persönlichen Schüler Bachs wiederum wirken nach ihrer Ausbildungszeit als Organisten und Cembalisten, als Kantoren und Kapellmeister, komponieren und improvisieren auf der Grundlage der im Unterricht bei Bach erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten, werden selbst wiederum Lehrer und verfassen Lehrbücher. Sie nehmen zum Teil für sich in Anspruch, Bachs Methodik und Lehre wiederzugeben,⁸ und erweisen sich als Quellen und Dokumente zu Bachs Unterrichtstätigkeit, zumal es mit Ausnahme weniger Generalbassregeln⁹ von Bach selbst keine überlieferten schriftlichen Zeugnisse außer seinen Kompositionen gibt.¹⁰

Die Erziehung und Allgemeinbildung in protestantischen Gebieten zur Zeit Bachs und somit seine eigene Schulbildung bestimmen in enger Verzahnung von Elternhaus, Schule und Kirche die Bibel, insbesondere die 150 Psalmen, Luthers Katechismus¹¹ sowie das Gesangbuch – vieles wird auswendig gelernt und beherrscht. Für die musikalische Ausbildung ist der Kantor zuständig, der zugleich an einer Kirche und Schule wirkt. Bach besucht 1693–1695 die Lateinschule in Eisenach¹² und dann als Vollwaise 1696–1700 das Lyzeum in Ohrdruf mit wöchentlich 30 Schulstunden in den Unterrichtsfächern Latein, Griechisch, Mathematik, Logik, Rhetorik¹³ und den theologischen Fächern¹⁴ sowie in Musik. Dieser Unterricht ist davon bestimmt, dass der Kantor mit den Lateinschülern an den Wochentagen die Chormusik für den sonntäglichen Gottesdienst übt.¹⁵ 1700–1702

6 Wolff, Kap. 8 »Neudefinition eines altehrwürdigen Amtes – Cantor und Music-Director in Leipzig – die 1720er Jahre«, S. 259 ff.

7 Mit einer Eingabe »Kurtzer, iedoch höchstnöhiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music« an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 äußert sich Bach sieben Jahre nach seinem Amtsantritt nachdrücklich zur schlechten Qualität seines Chores, s. Dok. I, Nr. 22, S. 60–66.

8 Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Teile, Nachdruck der Ausgabe Berlin und Königsberg 1776 und 1776–1779, Hildesheim 1968, 1988 und 2010, s.a. Kap. 23 Conclusio.

9 *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel 1969 (Dok. II), Nr. 433, S. 333f.; s.a. Kap. 20, Fußnote 7.

10 »Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung«, aus dem Nekrolog, zitiert nach *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel 1972 (Dok. III), Nr. 666, S. 89.

11 Christoph Trautmann: »Ein Beitrag zum Lutherjahr – Die ideelle Grundlage von Bachs drittem Teil der Klavierübung«, in: *Musik und Kirche*, Kassel 1984, Heft 2/1984, S. 128 ff.

12 Konrad Küster: *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 51 ff.; Rainer Kaiser: »Johann Sebastian Bach als Schüler einer ›deutschen Schule‹ in Eisenach?«, in: *BJ* 1994, S. 177–184; Franziska Nentwig (Hrsg.): »Ich habe fleißig seyn müssen«. *Johann Sebastian Bach und seine Kindheit in Eisenach*, Edition Bachhaus, Eisenach 2004; s.a. das Kap. 10 »Familiäres und schulisches Umfeld«.

13 Siehe auch das Kap. 9 »Bachs Kenntnisse der Rhetorik«, S. 168 ff. und die Einleitung, S. 164 ff.

14 In der Eisenacher Quinta und Quarta gehörten zum Unterrichtpensum Luthers Katechismus und der Psalter, in: Nentwig, »*Ich habe fleißig seyn müssen*«, S. 32; s.a. Martin Petzold: »Ut probus e doctus reddat« – zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg«, in: *BJ* 1985, S. 7–42; s.a. Kap. 21, Fußnote 49.

15 Küster, *Der junge Bach*, S. 53–60; ders., *Musik im Namen Luthers*, S. 73–75.

schließt Bach seine schulische Ausbildung mit dem Besuch des Michaelis-Gymnasiums¹⁶ in Lüneburg ab,¹⁷ in der ihm die umfangreiche Chornotenbibliothek¹⁸ für seine Studien zur Verfügung steht.

Die musikalische Ausbildung außerhalb der Schule war zunftmäßig organisiert – es gab weder Musikschulen noch Konservatorien, weder musikwissenschaftliche Institute an Universitäten noch Musikhochschulen. Um Streich- und/oder Blasinstrumente zu erlernen, ging man wie ein Handwerker zu einem Stadtpfeifer in die Lehre, so zu Bachs Vater, Johann Ambrosius Bach (1645–1695), dem Leiter der Stadtpfeiferei in Eisenach. Um Organist zu werden, ging man zu einem Meister, der Tasteninstrumente unterrichtete. Weder ist bekannt, ob Bach die Grundlagen des Violinspiels bei seinem Vater oder einem seiner Gesellen in Eisenach lernt, noch, ob er bei seinem Onkel Johann Christoph Bach (1642–1703), Organist der Georgenkirche zu Eisenach, die Anfangsgründe des Tastenspiels erlernt.¹⁹ Ab 1690 erhält Bach in Ohrdruf Unterricht im Clavierspiel²⁰ bei seinem älteren Bruder, Johann Christoph Bach (1671–1721), der wiederum 1686–1690 Schüler von Johann Pachelbel (1653–1706) in Erfurt gewesen ist.²¹

16 Zur schulischen Situation und der dem Michaelis-Gymnasium angeschlossenen Ritterakademie und deren Lehrplan s. Wolff, S. 60 ff.; Wolff stellt fest: »Bach lebt nun in einer akademischen und musikalischen Umgebung von höchstem Ansehen.«, ebd., S. 61.

17 Ebd., S. 82–117.

18 Friedrich Jekutsch: *Rekonstruktion der Chorbibliothek von St. Michaelis zu Lüneburg. Ein Beitrag zum Bachjahr 2000* (Veröffentlichungen der Ratsbücherei Lüneburg, Bd. 8), Lüneburg 2000.

19 Allgemein s. Siegbert Rampe: *Orgel- und Clavierspielen 1400–1800. Eine deutsche Sozialgeschichte im europäischen Kontext*, München 2014, S. 52–68 und S. 135–196.

20 Unter »Clavier« wird jegliches Tasteninstrument verstanden: »Claviatura, Claviarium (lat.) Clavier (gall.) s. m. sind diejenigen aus Holz, Knochen oder Helffenbein gemachte Stücke eines Clavichordii, Clavizimbels [Cembalo], Orgel, u.d.g. [...] die man mit den Fingern und Füßen tractieret, damit die Saiten und Pfeiffen ihren Ton von sich geben mögen. s. *Jablonski allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften [sic]*«, in: Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec. Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ینگleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden*, Faksimile der Ausgabe Leipzig 1732, Kassel 1967; Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 2001 (Walther *Lexicon*), S. 169. Bemerkenswert ist dieser Verweis Walthers auf das von Johann Theodor Jablonski (1654–1731) 1721 in Leipzig herausgegebene Lexikon, s. a. Fußnote 28.

21 »Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem älteren Bruder Johann Christoph, Organisten daselbst, und legte unter dessen Anführung den Grund zum Clavierspielen«, aus dem Nekrolog, zitiert nach Dok. III, Nr. 666, S. 81; s. a. Hans-Joachim Schulze: »Johann Christoph Bach (1671–1721), »Organist und Schul Collega in Ohrdruf«, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer«, in: *BJ* 1985, S. 55–81; Jean-Claude Zehnder: »»Des seeligen Unterricht in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben« – Zum musikalischen Umfeld Bachs in Ohrdruf, insbesondere auf dem Gebiet des Orgelchorals«, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 1999, S. 169–196.

Bach war durch seine Schulbildung umfassend und tief gebildet, besonders in Musik, Theologie und Rhetorik. Seine Neugier²² und »sein Eifer immer weiter zu kommen«,²³ das Durchdenken und sein Verstehen-Wollen von Kompositionsprozessen sowie die Anregungen, die er durch sein beständiges Studium der Werke anderer Komponisten erhält, seien sie aus früheren Generationen²⁴ oder zeitgenössische Komponisten, integriert Bach in seine bisherigen Erfahrungen und Kompositions- und Improvisationskonzepte – es entstehen innovative Werke in allen Stilen, dem italienischen, französischen und deutschen »vermischten Geschmack«²⁵ sowie in allen damaligen gängigen Formen und Gattungen mit Ausnahme der Oper.

Im spätestens 1751 fertiggestellten und 1754 gedruckt erschienenen Nachruf (Nekrolog)²⁶ seiner beiden Schüler Johann Friedrich Agricola (1720–1774, Schüler Bachs von 1738 bis 1740) und Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788, Schüler seines Vaters von 1723 bis 1731) ist zu einem Aspekt seines »Selbstunterrichts«, Bachs früherer Begeisterung für norddeutsche Orgel und Orgelmusik, zu lesen: »Von Lüneburg aus reisete er zuweilen nach Hamburg, um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören. [1703] erhielt er den Organistendienst an der neuen Kirche in Arnstadt. Hier zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens und in der Composition, welche er größtentheils nur durch das *Betrachten der Wercke* der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und *angewandtes eigenes Nachsinnen* erlernt hatte. In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre *Werke zu Mustern*.«²⁷

22 Als Hinweis mögen folgende Belegstellen dienen: Forkel schreibt zur Unterrichtssituation beim älteren Bruder: »[Bachs] Neigung und Fähigkeit zur Musik muß aber um diese Zeit schon sehr groß gewesen seyn, denn diejenigen Handstücke, die ihm sein Bruder zum Lernen gab, waren so bald in seiner Gewalt, daß er mit großer Begierde sich nach schwerern Stücken umzusehen anfang.«, in: Forkel, S. 4 f., zitiert nach Dok. VII, S. 17. Hierzu schreibt der Nekrolog von der »Begierde in der Musik weiter zu kommen«, zitiert nach Dok. III, Nr. 666, S. 82. Zum Besuch Bachs in Lübeck heißt es im Nekrolog: »Hier in Arnstadt bewog ihn einstmals ein besonderer starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören, daß er, und zwar zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen.«, zitiert nach Dok. III, Nr. 666, S. 82.

23 Aus dem Nekrolog, zitiert nach Dok. III, Nr. 666, S. 81.

24 So schrieb Bach sich 1714 in Weimar die Sammlung *Fiori musicali* (Venedig 1635) von Girolamo Frescobaldi (1583–1643) ab, s. hierzu Kirsten Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, S. 284 f.; s. a. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, bearbeitet von Christine Blanken, Christoph Wolff und Peter Wollny, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 3. Auflage, Wiesbaden 2022 (BWV³), »Supplement 2: Bachs Notenbibliothek«, S. 641–674. Dieses im BWV neue Kapitel ermöglicht einen raschen Zugriff auf Informationen zur Notenbibliothek Bachs samt bibliografischen Angaben.

25 Aus dem »XVIII. Hauptstück. Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey.«: »87. §. Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte«, in: Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1752, hrsg. von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988, S. 332.

26 Dok. III, Nr. 666, S. 80 ff.

27 Erschienen in Lorenz Mizlers *Musicalischer Bibliothek*, Leipzig 1754, zitiert nach Dok. III, Nr. 666, S. 82, Kursive vom Verfasser.

Das Stichwort »Muster« findet sich ab der 2. Auflage 1748 im *Allgemeinen Lexicon der Künste und Wissenschaften*, einem erstmals 1721 in Leipzig erschienenen Realwörterbuch:²⁸ »Muster nennen die handwercks-leute ein vor sich habendes Modell, einen Abriß, eine Probe, wonach sie ihr ganzes Werk zu machen haben.«²⁹ Von Interesse erscheint im Zusammenhang dieser Untersuchungen noch das Schlagwort: »Correction saget man in der Malerey, die genaue Verhältniß anzuzeigen, welche zwischen allen Stücken des Gemäldes ist. Man erhält sie *durch fleißiges Betrachten der besten Muster* und der alten Bildsäulen, und sie kommt hauptsächlich auf eine gute Kenntniß der Zergliederungskunst an. Unter allen Malern hat sie Raphael in seinen Zeichnungen am besten beybehalten.«³⁰

Gerade die Formulierung »Man erhält sie durch fleißiges Betrachten der besten Muster« ist der im Nekrolog auf Bach ausgesprochen ähnlich. Mit der Aussage, Bach habe sich Werke anderer Komponisten »zu Mustern« genommen, ist einer der entscheidenden Begriffe zum Verständnis seines »Selbstunterrichts« gefallen. Diese Muster werden von Bach durch das »Betrachten der Wercke« und durch »angewandtes eigenes Nachsinnen« erkannt, analysiert, verinnerlicht und weiterentwickelt. In dieser Arbeit werden Vergleiche zwischen Kompositionen, die Bach nachweislich zum Muster gedient haben, und ihre Anverwandlung³¹ und Überbietung durch ihn analysiert werden – Werke, in denen sich

28 Der Titel der 1. Auflage lautet: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften; oder kurtze Beschreibung des Reichs der Natur, der Himmel und himmlischen Körper, der Luft, der Erden, samt denen bekannten Gewächsen, der Thiere, Steine und Ertze, des Meeres und der darinn lebenden Geschöpfe; ingleichen aller Menschlichen Handlungen, Staats- Rechts- Kriegs- Policy- Haußhaltungs- und Gelehrten Geschäfte, Handthierungen und Gewerbe, samt der Erklärung der darinn vorkommenden Kunst-Wörter und Redens-Arten, mit Beysetzung der Lateinischen und Frantzösischen Benennungen, wo solche vorhanden*, Fritsch, Leipzig 1721 (918 S.), Titel der 2. Auflage: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften [...] Neue, um die Helfte vermehrte, und durchgehends verbesserte Auflage*, Hartung, Königsberg und Leipzig 1748 (2 Bde., 1456 S.), Titel der 3. Auflage: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften [...] von neuem durchgesehen, verbessert und stark vermehret von Johann Joachim Schwabe [...]*, Zeise und Hartung, Königsberg und Leipzig 1767 (2 Bde., 1852 S.), 1. Auflage 1721 unter dem Permalink: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10351901-1> (zuletzt eingesehen: 05.04.2021).

29 2. Auflage, S. 709 und 3. Auflage, S. 926. In diesem Sinne verwendet C. P. E. Bach auch den Begriff »Abriß«: »Das Probe-Stuecke aus dem F dur ist ein Abriß«, in: Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [...], Berlin 1753 und 1762, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957 (C. P. E. Bach: *Versuch*): »Vom Vortrage«, 1. Teil, S. 31., S. 132 f.

30 *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, 3. Auflage, S. 337 (Kursive vom Verfasser). In den ersten beiden Auflagen dieses in Leipzig erschienenen Universal-Lexikons wird Bach nicht erwähnt, obwohl das *Lexicon* in Leipzig erscheint; erst in dem 1751 in Leipzig erschienenen 2. Band der *Nötigen Supplemente zu dem großen Vollständigen UNIVERSAL LEXICON*, Spalte 1157 f. findet sich eine, wenn auch kurze Biografie Bachs, s. Dok. III, Nr. 643, S. 11 f.

31 Definition des Verbs »anverwandeln«: »etwas umgestaltend anpassen, meist bildungssprl. »etwas sich geistig zu eigen machen, so verändern, daß es teil des eigenen wesens, denkens wird«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung* (²DWB), Bd. 3, Spalte 67, Zeile 3, zitiert nach www.dwds.de/wb/dwb2/anverwandeln (zuletzt eingesehen: 13.09.2021). Bei Lernprozessen gilt es, zwischen bloßer Aneignung z. B. durch Abschreiben oder Spielen einer Komposition und einer Anverwandlung zu unterscheiden. Bei Letzterem macht sich ein Schüler etwas so zu eigen, dass er befähigt wird, die erkannten und sodann verinnerlichteten Kompositionsprinzipien und -muster eigenständig einzusetzen und weiterzuentwickeln.

somit der Dreischritt *imitatio* – *aemulatio* – *superatio*³² als Antrieb für Bachs kompositorisches Werk nachvollziehen lässt.

Durch den Fund der sogenannten *Weimarer Orgeltabulatur*³³ 2005 hat sich ein erweitertes Bild der Entwicklung und des Repertoires des jungen Bach ergeben, der sich um 1698/99 mit der Choralfantasie »Nun freut euch, lieben Christen g'mein« (BuxWV 210) von Dieterich Buxtehude (1637–1707, Organist der Lübecker Marienkirche) eine der spieltechnisch und kompositorisch anspruchsvollsten Kompositionen des norddeutschen Repertoires in deutscher Orgeltabulatur³⁴ abschreibt. Somit muss Bach bereits in Ohrdruf Zugang zu diesem Repertoire gehabt haben.³⁵ Mit der Choralfantasie »An Wasserflüssen Babylon« von Johann Adam Reincken (1643–1722, Organist der Katharinenkirche zu Hamburg) enthält die *Weimarer Orgeltabulatur* ein weiteres, groß dimensioniertes Werk norddeutscher Orgelkunst. Diese Abschrift Bachs ist eigenhändig mit 1700 datiert³⁶ und somit das erste Dokument, das eine seit Langem vermutete Beziehung Bachs zu Georg Böhm (1661–1733, seit 1698 Organist an St. Johannes zu Lüneburg) belegt. Durch diesen Fund kann die Bedeutung Böhms für die Ausbildung Bachs in Lüneburg neu bewertet werden.³⁷

32 *aemulatio* (lat. Nacheiferung); *imitatio* – *aemulatio* – *superatio* bezeichnet die wetteifernde Nachahmung und das Überbieten eines Vorbildes in der Literatur und Kunst. »Die antike Rhetorik fordert das sichere Beherrschen aller rhetorischen Mittel durch Übung (*exercitatio*) an Vorbildern (*imitatio*), um diese schließlich im Wettstreit zu übertreffen (*aemulatio*). Der Begriff *aemulatio* weist jedoch über die Rhetorik hinaus, er bezeichnet auch ein Verhältnis einer literarischen und künstlerischen Produktion zu ihren Vorbildern, von denen sie sich auf schöpferische Weise zu lösen suchten.«, aus: Ästhetische Grundbegriffe. *Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2005, Bd. 6, S. 79.

33 *Weimarer Orgeltabulatur*. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart, mit Werken von Dieterich Buxtehude, Johann Adam Reincken und Johann Pachelbel (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Neue Folge, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 3), hrsg. von Michael Maul und Peter Wollny, Kassel 2007 (*Weimarer Orgeltabulatur*); Michael Maul und Peter Wollny: »Buxtehude, Reincken und der junge Bach – Überlegungen zur »Weimarer Orgeltabulatur« (= erweiterte Fassung des Vorworts der Notenausgabe), in: *Dieterich Buxtehude: Text – Kontext – Rezeption. Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.–12. Mai 2007*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Volker Scherliess, Kassel 2011, S. 144–187.

34 Hierzu s. Kap. 2, Fußnote 28; zur Quellenlage s.a. BWV³, »Supplement 2: Bachs Notenbibliothek«, S. 662 und 663 f.

35 Jean-Claude Zehnder: *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil, Chronologie, Satztechnik*, 2 Bde., Teilband A: *Werkbetrachtungen*, Teilband B: *Stilmerkmale und weitere chronologische Indizien*, Basel 2009 (Zehnder), Bd. A, S. 12 f. und Bd. B, S. 340 f.

36 »Il Fine | à Dom. Georg. Böhmén | descriptum a[nn]o 1700 | Lunaburgi«, zitiert nach *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente und Nachträge zu Band I–III*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze und Andreas Glöckner, Kassel 2007 (Dok. V), S. 272.

37 Bisher war lediglich der Passus aus dem Brief C. P. E. Bachs vom 13. Januar 1771 an Johann Nikolaus Forkel bekannt, in dem ausdrücklich von »seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmén« die Rede ist, nachträglich von C. P. E. Bach gestrichen und geändert in »dem Lüneburgischen Organisten Böhmén«, zitiert nach Dok. III, Nr. 803, S. 288.

Diese insgesamt sechs Takte werden sodann eine Quarte tiefer versetzt wiederholt (*repetitiones*), dann mit realem c.f.-Zitat. Die Bearbeitung der 6. Choralzeile schließt Buxtehude in T. 165 f. mit einer nach unten oktavversetzten Wiederholung der Takte 151 f. Es folgt, die Idee aus dem ersten Abschnitt aufnehmend, hier als Variante ein Doppelecho von vier bzw. zwei Vierteln Dauer.

»gar teur hat er's erworben«

Die Bearbeitung der 7. und letzten Choralzeile (»gar teur hat er's erworben«) nimmt mit ihren 72 Takten den breitesten Raum ein (s. Tabelle 3). Der c.f. wird auf fünf verschiedene Arten bearbeitet, dabei stellt die 1. Art, quasi ein Lamento, den kompositorisch gewichtigsten Abschnitt dar. Dieser Teil setzt in T. 169 nahezu im Goldenen Schnitt der gesamten Komposition ein und nur in diesem Teil verwendet Buxtehude mit H-Dur und Fis-Dur (***) in mitteltöniger Stimmung unbrauchbare Akkorde, um das Wort »teur« in Musik zu übersetzen – eine kompositorische Schicht, die auf gleichstufig gestimmten, heutigen Orgeln nicht hörbar ist:¹⁵

169 [R] *trillo als Initium* *c.f.* gar teur hat er's er - wor - ben
 6 a 6 3 Vorhalt: S+B: 7-8 TKu TK b *p. d.*
 [O] b (***) *p. d.* TK
 Vorhalt: T+B: 2-3 QFS: e a D G
 extensions DK a *c.f.*
 H! 4# 5 6 4# 6 4# 6 5 6

174 fallende Quinten DK c (rhythmisch variiert)
 (**) *mora* *extensio*
 c extensions DK *c.f. a* (enggeführt)
 TKu TK *p. d.* b (2 Viertel verspätet)
 3# 3# 6# 5# 9 8 7 6# 7 6 7 8 7 6# 5 6#
 Fis!

Notenbeispiel 35: T. 169–177; in T. 175 ff. stellt Buxtehude ein Modell zur Harmonisierung eines steigenden c.f. (T. 175–176_i) und eines fallenden c.f. (T. 176–177) in Halben als B-c.f. mit regulär vorbereiteten 9–8- und 7–6-Vorhalten vor. Zweimal kontrapunktiert die gleiche fallende Linie $e^1-d^1-cis^1$ den c.f., zunächst im A (T. 175), dann im S (T. 176) und erzeugt Non- und Septvorhalte, vgl. auch die Situation für den T-c.f. in T. 182 f. (s. Notenbeispiel 36).

15 Anhand der Anzahl der Takte von 258 wäre rein rechnerisch T. 159₃ der Goldene Schnitt, nicht aber

Der c.f. wird ab T. 169 in planen Halben vorgestellt; Buxtehude zitiert sich hier selbst mit der charakteristischen Zweiunddreißigstel-Figur, nun zum Ausfüllen der fallenden Quinte im c.f. Diese Figur prägte bereits die Bearbeitung der ersten c.f.-Zeile in T. 3f. (Notenbeispiel 26) und zusammen mit dem eintaktigen *Initium*, das aus einem *trillo* mit Präfix besteht, erwecken die Takte 169–173 den Eindruck, Buxtehude würde die Idee des monodischen Orgelchorals vom Anfang der Choralfantasie wieder aufnehmen. Der c.f. (a) und das 2. Kontrasubjekt (c), ebenfalls in Halben, allerdings unterteilt mit prägnantem Rhythmus (punktiertes Viertel und Achtel), erzeugen dadurch, dass (c) in Halben metrisch um ein Viertel versetzt ist, eine Reihe von Vorhalten (z. B. in T. 171: 7–8 zwischen S und B, 2–3 zwischen T und B und in T. 176 mit im dp Kp der Oktave vertauschten Stimmen 9–8, 7–6). Den Einstieg des 2. Kontrasubjekts gestaltet Buxtehude im weiteren Verlauf mit rhythmischer *varietas* (vgl. T. 174₂ mit T. 177₂ oder T. 181₂₊). Aus einem *passus duriusculus*¹⁶ besteht das 1. Kontrasubjekt (b) in seinem ersten Teil, auch auf Halben basierend, die durch Chromatik in Vierteln umgefärbt werden. Die Beziehung zum c.f. gehorcht wieder den Regeln eines Biciniums mit Terz- und Sextklängen je Halbe. Den zweiten Teil von (b) legt Buxtehude verschieden an; es setzt sich aber die Kette von fallenden Quinten aus T. 175₃ f. durch, die in T. 182 zu einer QFS zur Harmonisierung in Vierteln eines steigenden c.f. in Halben führt, hier im Tenor – die gleiche Harmonik wäre aber auch bei einem c.f. im S oder im A möglich. Dieses Modell einer Harmonisierung in Vierteln ist deshalb bemerkenswert, da QFS in Vierteln in der Regel zur Harmonisierung eines fallenden c.f. in Halben eingesetzt werden (s. die Stichnoten im Notenbeispiel 36, T. 183 f.).

181 [R] c *extensio* *extensio* *extensio*

[O] Imitation von a *extensio* DK

a c.f. (**) TK u TK

b 6 6 6 7 6 7 7 7

H! Modell-QFS in Vierteln für c.f. in Halben aufwärts: e a D G // übliche QFS in Vierteln für c.f. in Halben abwärts: e a D G

Notenbeispiel 36: T. 180₄–184, Engführungen der drei *subjecta* sowie Modelle zur Harmonisierung einer TKu (T. 182₂ f.) und einer TK (T. 183₂ f.) mit gleichlautender Harmoniefolge (QFS).

von der hörbaren zeitlichen Ausdehnung, da es mit den Taktwechseln ($\frac{3}{2}$, $\frac{12}{8}$) Unwägbarkeiten gibt, wie sich diese Takte proportional zu dem zugrunde liegenden $\frac{4}{4}$ -Takt verhalten. Das Gleiche gilt dann für das Tempo des Finals mit dem Taktwechsel (Dreiertakt) in T. 242, wobei hier einiges dafür spricht, dass das Tempo der Sechzehntel bei gleichbleibendem Bewegungsfluss von T. 241 nach T. 242 gleich bleibt. Eine Referenzstelle findet sich im *Praeludium in g* (BuxWV 149) beim Taktwechsel in T. 154 f., bei dem auch der Bewegungsfluss gleich bleibt.

16 »Passus duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt«, aus: Christoph Bernhard: »Tractatus compositionis augmentatus«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel 31999, Kap. 29, S. 77 ff. Der *p. d.* kommt häufig in Vokalmusik und choral-

Buxtehude überrascht zudem in diesem kontrapunktisch dichten Teil mit verschiedenen Engführungen, zum einen des c.f. und des 1. Kontrasubjekts (T. 176₃, Notenbeispiel 35) und zum anderen auf verschiedene, komplexe Weise: zunächst läuft ab T. 184_{f.} das Modell regulär ab, dann werden in T. 187_{f.} die letzten drei c.f.-Töne ein weiteres Mal von (b) und (c) kontrapunktiert, die hier aber zusammen einsetzen, was in T. 187 zu einer *cadenza sfuggita*¹⁷ führt, da die TK von einer abgebogenen DK kontrapunktiert wird. Ab T. 189₂ wiederholt sich die Struktur der simultanen Führung von (b) und (c), nun ohne c.f., dafür mit zusätzlichen, verschieden dicht angelegten Engführungen von (b) und (b') nach vier bzw. zwei Vierteln:

Notenbeispiel 37: T. 187–191, weitere Möglichkeiten der Engführung der drei *subjecta*.

In T. 190₂ entsteht hör- und sichtbar der Eindruck, Buxtehude würde eine phrygische Kadenz ansteuern und der A müsste in T. 190₃ von *c*¹ nach *d*¹ geführt werden (6–8, vgl. Notenbeispiel 6 und Notenbeispiel 12b). Stattdessen wird der A mit einer TK weitergeführt, kontrapunktiert von einer DK im S, was zu einer *clausula perfectissima* nach G(-Dur oder -Moll ist nicht entschieden) führt. Die BK bleibt unvollständig, Buxtehude schreibt statt des erwarteten Tons G im B eine Pause (*ellipsis*).¹⁸ Buxtehude kombiniert in dieser Partie also die einzelnen Elemente des dreistimmigen Modells mehrfach neu – ein ergiebiges Studienmaterial für den jungen Bach. Auch in diesem Abschnitt ist die Lagen-disposition des c.f., der insgesamt sechsmal vollständig vorkommt (benannt sind wieder die Anfangstöne), genau disponiert: im S (*c*¹), im B (*g*), im A (*g*¹) und im T (*c*), im S (*g*²) und abschließend im B (*C*). Es ist deutlich, dass sich – bei aller tonartlichen Vielfalt – die

gebundener (Orgel-)Musik im Begriffsumfeld ›Sünde‹ vor, so z. B. in »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« (BWV 637, Notenbeispiel 66).

17 »*Cadence evitee, feinte* (gall.) *Cadenza sfuggita, finta* (ital.) *Cadentia ficta* (lat.) eine verstellte Cadentz, oder Schlußmachung ist: 1.) wenn der Baß, an statt um eine *Quart* zu steigen, oder um eine *Quint* zu fallen, weil die übrigen Stimmen alles zur rechten Cadentz gehörige veranstaltet, einen andern Weg, nemlich entweder 1. in die Tertz herunter, oder 2. um einen Ton, oder *Semitonium* in die Höhe unvermuthet gehet, und also seinen sonst gewöhnlichen *progress* vermeidet.« Definition aus: Walther *Lexicon*, S. 125.

18 »Ellipsis ist eine Auslaßung oder Verschweigung einer Consonanz«, Walther *Praecepta*, zitiert nach Bartel, S. 154.

c.f.-Einsätze in den drei kontrapunktisch komplexen Partien der Bearbeitung der 3., 5. und 7. Choralzeile wie Dux und Comes in den Fugen Buxtehudes verhalten, die nur selten Ausweichungen in andere Tonarten kennen,¹⁹ sondern auf I (Dux) und V (Comes) einsetzen. Ein hierzu studierenswertes Beispiel ist die 1. Fuge aus dem *Praeludium in d* (BuxWV 140),²⁰ in der Buxtehude dem Fugenthema zwei Kontrasubjekte, die im dp Kp der Oktave angelegt sind, zuweist, eines davon ebenfalls von einem *p. d.* geprägt. Auch die Lagendisposition der Themeneinsätze ist ähnlich mustergültig wie in BuxWV 210 disponiert und Bach konnte diese Techniken des dp Kp und Lagendisposition eines c.f. bzw. Themas eventuell auch in den Fugen der im *ABB* überlieferten *Praeludien in g* (BuxWV 150) und *A* (BuxWV 151) studieren.

In BuxWV 210 setzt in T. 194 eine Sechzehntelbewegung im S ein, in der sich der c.f., teils gestaucht, verbirgt (T. 193₃–195₃) und die zum einen als Final dieses Abschnitts und zum anderen als Überleitung zum nächsten Teil fungiert. Vorbereitet wurde diese neue Bewegungsart durch ein Binnen-Final im S in T. 179₃ nach drei Durchführungen des Modells, und wieder unterschreitet hier der S seinen Ambitus (vgl. auch die *hypobole* in T. 88 f.). Mittels dieses geschickten Übergangs, dem sich in T. 195 f. zwei zweistimmige Takte anschließen, die den c.f. fragmentiert in Vierteln enthalten, gelangt Buxtehude zu einem Bicinium, der 2. Art der Bearbeitung der 7. c.f.-Zeile. Diese Bearbeitung ist so angelegt, dass dreimal eine viertaktige Struktur über einer Quintanstiegssequenz (C–G–D) erklingt. Diese besteht aus einem engen Kanongeflecht im Abstand von zwei Vierteln über die ersten vier c.f.-Noten (»gar teur hat er's«), in durchgehenden Sechzehnteln figuriert.

Kanon-Modell, oktaviert notiert

200 [R] *c.f.* [gar teur hat er's] x gar teur hat er's x x x x x

Kanon [O] *c.f.* [gar teur hat er's] [gar teur hat er's] 6 6 3# BK

repetitio 8^{vb} repetitio 8^{vb}

TK

DK

3. zusätzliche Stimme, clausula perfectissima

Notenbeispiel 38: T. 200₂–203, zweistimmiges Kanon-Modell im Einsatzabstand einer Halben. Das in der Ossia-Notenzeile extrahierte Kanon-Modell, das auf Viertel bezogen nur aus Sexten und Terzen besteht, ist zur besseren Lesbarkeit der abwärtsgerichteten Struktur im oktavierenden Violinschlüssel notiert.

Nach viermaligem Ansatz der Kanonstimme wird in T. 202 der c.f. komplettiert und die Phrase mit einer *clausula perfectissima* affirmativ mit einer 3. Stimme, die zum Bicinium hinzutritt, abgeschlossen. Darauf folgt mit vertauschten Manualen und fragmentiert auf

19 Z. B. im *Praeludium in e* (BuxWV 142), letzte Fuge, Einsatz des Themas in D-Dur im B (T. 126).

20 Dirksen, »Buxtehude und Bach – Neue Perspektiven«, S. 64; s. aber Kap. 6, Fußnote 6.

Brustpositiv:
Octava 4' NEU: Gb-Akkorde

NEU: gegenläufige Tonleitern

28 8^{va}

Bach Oberwerk:
Prinzipal 8' et Octava 4'

NEU: Figuration

27 Vivaldi

4

4 3#

Vivaldi + Bach

repetitio 8^{vb}

Pedal: Subbass 32'

Notenbeispiel 105: Vergleich BWV 596, 1. Satz, T. 28–32 mit der Vorlage, Concerto d-Moll op. 3,11, T. 27ff.

zitiert am Ende in T. 29 f. (Bach: T. 28) sein Motiv aus T. 6, von Bach hier nicht verändert (vgl. Notenbeispiel 104). Bach ergänzt aber eine gegenläufige Tonleiter von D bis d^2 in der rechten Hand, eine Idee, die ihm aus den studierten Werken Reinckens und Buxtehudes bekannt ist. Hier ist im Vergleich zum Schluss des 3. Satzes in BWV 973 (Notenbeispiel 101) der spieltechnische Schwierigkeitsgrad geringer, da die gegenläufigen Tonleitern verteilt auf zwei Manuale zu spielen sind.

Verunklarung oder Vertiefung

Rudolf Eller kam anhand des letzten Satzes des Concerto G-Dur (BWV 980, nach dem Concerto B-Dur op. 4,1, RV 381 bzw. RV 383a)¹⁰⁰ zu der Einschätzung: »Wenn Bach hier einen klaren Tutti-Solo-Wechsel Vivaldis in einen zweistimmigen kontrapunktischen Satz auflöst, von diesem absorbieren lässt, so ist damit die Richtung seines eigenen Konzertschaffens in einem wesentlichen Punkt bestimmt – eine Richtung, die vom italienischen Blickpunkt aus als Verunklarung, wenn nicht Zersetzung, vom deutschen aus als Verdichtung und Vertiefung erscheinen mag.«¹⁰¹ Dieses Fazit Ellers lässt sich z. B. an weiteren Partien im 3. Satz des Concerto a-Moll (BWV 593 nach dem Concerto a-Moll op. 3,8 [RV 522], Notenbeispiel 107) verifizieren, in dem Bach solch einen von Vivaldi komponierten Tutti-Solo-Wechsel nivelliert. Bach setzt eine von Vivaldi erstmals in T. 69 eingeführte variative Umspielung des Hauptgedankens dergestalt ein, dass diese Umspielung nachfolgend zum einen als »Verunklarung« (T. 83 und 85, Notenbeispiel 106) und zum anderen als »Verdichtung und Vertiefung« (T. 66–72, Notenbeispiel 107) wahrgenom-

¹⁰⁰ Heller, *Kritischer Bericht. Bearbeitungen fremder Werke* (NBA Serie V, Bd. 11), S. 95 ff.

¹⁰¹ Eller, »Zur Frage Bach – Vivaldi«, S. 85.

men werden kann. Der Hauptgedanke mit seinen zwei abwärtsgeführten, je eine Sexte umfassenden Tonleiterausschnitten, die auf zwei Takte gesehen eine Oktave umspannen, erklingt zu Beginn des Satzes zwei Takte im Unisono und in den nächsten zwei Takten ausgetert. Bei Vivaldi ist die Wiederkehr dieses Anfangs in den Takten 82–86 gänzlich im Unisono geschrieben, anders als in T. 1 ff. und T. 25 ff. – hier lässt Vivaldi das zweitaktige Thema, einstimmig beginnend, gestaffelt nacheinander einsetzen und baut so einen vierstimmigen Klang auf. Bach differenziert dagegen in T. 82 ff. zum einen durch den taktweise pausierenden oder hinzutretenden Bass. Zum anderen aber verunklart seine Variante des je zweiten Thementaktes mit den *superiectiones* in Sechzehnteln im T, besonders bei einem Organo-pleno-Klang.

82 **Allegro** Thema des 3. Satzes in C-Dur

unisono Heterophonie

Motiv aus T. 69

Thema des 3. Satzes (Ambitus: 8)

Sequenz

+ Ped. = Steigerung

Notenbeispiel 106: BWV 593, 3. Satz, T. 82–86, Einbau eines Motivs Vivaldis aus T. 69 (s. Notenbeispiel 107) in das originale Unisono des Themas.

Die Idee Vivaldis in T. 69, den Hauptgedanken mit *superiectiones* zu umspielen, setzt Bach erstmals bereits in T. 59–63 ein, indem er Vivaldis Generalpausen jeweils mit einem Pedalsolo überbrückt, damit allerdings die Wirkung der Pausen als *abruptio* schmälern.¹⁰² Vivaldis taktweise wechselnde Angabe forte–piano für die Akkordschläge der Takte 59–63 überträgt Bach aber ohne die dynamischen Angaben auf die zwei Manuale »Oberwerk« und »Rückpositiv«. Die Piano-Angabe Vivaldis zwei Takte zuvor in T. 57₁₊ negiert bzw. nivelliert Bach in BWV 593, indem auf dem »Oberwerk« weiterzuspielen ist. Ab T. 66 ff. setzt Bach dann diese Variante aus T. 59 fort, führt sie zwischen den Stimmen dialogisch und erweitert zudem den Ambitus der Linie. An den nachfolgend mit (x) bezeichneten Stellen bereichert bzw. schärft Bach die Harmonik gegenüber der Vorlage.

¹⁰² Siehe Hofmann, »Zum Bearbeitungsverfahren in Bachs Weimarer Concerti«, Notenbeispiel 14b, S. 196 f.

Vivaldi 66
 VI 1+2,
 Viola

Basso

Bach

variatio des Themas mit *superiectiones*, entwickelt aus Vivaldis *variatio* des Themas in T. 69

variatio des Themas mit *superiectiones*

69

Solo VI 1

variatio

Solo VI 2

NEU: Dialog und Fortsetzung des S im T

NEU: Terzfall-Harmonik in Vierteln

Notenbeispiel 107: BWV 593, 3. Satz, T. 66–72, dialogischer Einbau des Motivs aus T. 69, das Vivaldi als *variatio* des Themenkopfs einführt und das Bach im Sinne einer *paronomasia*¹⁰³ erweitert und dialogisch verwendet.

Seine Fantasie setzt Bach in der Umgestaltung der Vorlage oft so ein, dass ein Geflecht von motivischen Bezügen und ein dichteres Gewebe der Stimmen im Vergleich zur konventionelleren Stimmführung Vivaldis entsteht, wie beispielsweise im 1. Satz aus BWV 593, T. 19f. Bach erfindet hier einen motivischen Dialog zwischen den Außenstimmen und erzeugt durch Durchgangsnoten einen kontinuierlichen Bewegungsfluss komplementärer Sechzehntel:

¹⁰³ Wiederholung mit verstärkendem Zusatz, s. Bartel, S. 229 ff.

Vivaldi

VI 1
VI 2

Viola

Bach

QFS

19 *senza basso*

Neu: Dialog

QFS I IV VII III VI II V I V I

Ped. *tacet* transitus (Durchgang)

Notenbeispiel 108: Vergleich BWV 593, 1. Satz, T. 19–21 mit der Vorlage, Concerto a-Moll op. 3, 8.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Bach durch Verdichtung in seinen Bearbeitungen eine Klarheit schaffende Verdeutlichung erreicht, wie nachfolgend am Vergleich des 2. Satzes des Concerto G-Dur (op. 7, 8) mit BWV 973 aufgezeigt werden wird (Notenbeispiel 110). Dass Bach Klarheit auch durch Filigranität erreicht, ist an der abwechslungsreichen Übertragung der Schlussakte des Oboenkonzerts d-Moll Marcellos (Notenbeispiel 100) ersichtlich.

Bach hat nach derzeitigem Kenntnis- und Überlieferungsstand insgesamt zehn Concerti Vivaldis für ein Tasteninstrument transkribiert.¹⁰⁴ Bei der Frage, welche Concerti Bach zur Bearbeitung für Orgel und welche für Cembalo auswählte, lässt sich in Bezug auf Vivaldi feststellen, dass unter den sechs wohl für Cembalo bearbeiteten Werken aus den Opera 3, 4 und 7 Bach nur Concerti für Solo-Violine bearbeitet sind. Bei den Werken für zwei Solo-Violinen stammen zwei der drei übertragenen Werke für Orgel aus op. 3. Das dritte überlieferte Konzert C-Dur (BWV 594) nach dem Concerto D-Dur op. 7, 11 (»Grosso Mogul«, RV 208) weist groß dimensionierte Violin-Soli auf, die in Bachs Orgelübertragung skizzenhaft wirken. Opus 3 lag Bach gedruckt vor und seinen Übertragungen aus op. 4 (gedruckt Amsterdam 1716) und op. 7 (gedruckt Amsterdam 1717) liegen handschriftliche Frühfassungen zugrunde, die erhebliche Abweichungen zu den Druckfassungen Vivaldis aufweisen.¹⁰⁵ Auch die Form einzelner Sätze erweitert oder kürzt Bach, so differiert der 2. Satz des Concerto G-Dur (BWV 980) gegenüber der Vorlage um sechs eingefügte Takte. Im 1. Satz des Concerto d-Moll (BWV 596) fügt Bach einen Takt ein, um den Kanon konsequent zu Ende zu führen und im Concerto C-Dur (BWV 594) kürzt Bach einige Takte gegenüber dem mittlerweile aufgefundenen Vivaldi'schen Original.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Siehe Fußnoten 43–45.

¹⁰⁵ Siehe die beiden Kritischen Berichte (hrsg. von Karl Heller) zu NBA IV/8 (1980) und NBA V/11 (1997) und Schulze, S. 159, Fußnote 622.

¹⁰⁶ Siehe Heller, *Kritischer Bericht. Bearbeitungen fremder Werke* (NBA Serie IV, Bd. 8), S. 50 f. Auf S. 100–104 sind die Solo-Kadenzen Vivaldis als Vergleichsmaterial aus der handschriftlichen Vorlage mitgeteilt; s. a. Williams, Bd. 1, S. 375 ff.

Bachs mit italienischen Concerti⁷ und mit seinen eigenen nachfolgenden Kompositionen auf, dass unübersehbar Elemente und Merkmale eines konzertanten Stils zu finden sind. Besonders die Themenkopf-Idee mit Tonika–Dominante–Tonika und deren *repetitio*, anschließender Fortspinnung, meist als Sequenz, und einer abschließenden Kadenz als Epilog wird nahezu normativ. Ebenso findet sich eine planmäßige Architektur mit zielstrebigen erreichten tonalen Ebenen über I und V hinaus, die bei aller Kürze der Stücke eine schlüssige Form – in der Reinschrift von 1723 füllen die 30 Stücke jeweils zwei Seiten – mit gegliederten Abschnitten ergibt, die durch deutliche Kadenzen (V–I in der jeweiligen Zieltonart) nach den Sequenzen markiert werden.

Invention C-Dur (BWV 772)

Eröffnet wird die Sammlung programmatisch mit der Invention C-Dur (BWV 772), deren einstimmig vorgestelltes *subjecto* aus der *figura suspirans* (a) besteht, gefolgt von zwei sequenzierten Terzfällen (b) und anschließendem Sprung zur Quinte (c). Die *inventio* des Stücks besteht dann aus der Kombination dieses *subjecto* mit einer DK als Fortsetzung, wodurch der Ambitus zur Oktave geweitet wird. Aus dem Ambitus einer Quinte des ersten Motivs, die eine ruhende Handstellung ermöglicht, schließt Christoph Wolff⁸ auf einen Fingersatz, der letztlich auf Klavierschulen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurückgeht⁹ und durch den Gebrauch des Daumens auf der ersten Note diese entgegen ihrer metrischen Stellung betont. Der Verfasser setzt aus der vergleichenden Analyse der *Applicatio* (BWV 994), des *Praeambulums* g-Moll (BWV 930) und der Abschrift von *Praeludium und Fugetta* C-Dur (BWV 870.1,2) von Vogler,¹⁰ die später überarbeitet das *WTC II* eröffnen, zwei Möglichkeiten eines Fingersatzes ein, der sowohl der Metrik als auch den sequenzierten Intervallen Rechnung trägt:

7 Siehe Wagner, »Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen«, S. 37–44.

8 Wolff, S. 249.

9 Muzio Clementi (1752–1832): *Introduction of the Art of Playing the Piano Forte*, op. 42, London 1801; deutsche Ausgabe: *Vollständigste Klavier Schule nebst 50 Lectionen, mit vorangehenden kurzen Präludien zur Uebung in der Fingersetzung, aus den gewöhnlichsten Dur, und Molltönen, nach den Mustern der vorzüglichsten æltern, und neuern klassischen Componisten*, Wien 1807. Auf S. 17 finden sich für die rechte und für die linke Hand Fingersätze für Skalen mit einem Ambitus von zwei Oktaven für alle Tonarten, die keine Rücksicht auf die metrische Stellung nehmen, sondern z. B. für die rechte Hand volltaktig notiert in C-Dur lauten: 1-2-3-1-2-3-4-5. Auf S. 22 findet sich eine erste Übung mit einem viertaktigen *Prelude* C-Dur mit einer auftaktigen *figura suspirans* und ebenfalls mit dem Daumen beginnend sowie denselben Fingersatz nutzend wie die Skala, die Clementi auf S. 17 bereits volltaktig notiert hat:



Dies ist auch der vom Clementi-Schüler Carl Czerny (1791–1857) propagierte Skalenfingersatz in seinen Klavierschulen, unabhängig davon, ob die Tonleiter auf- oder volltaktig beginnt. Siehe zudem seine Ausgabe

der *Inventionen und Sinfonien: Compositions pour le Piano-Forte* [...] *Jean Sebastian Bach* [...] par Charles Czerny, *Livre 7*, Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters, 1840.

10 Abgedruckt in: Soderlund, *Organ Technique*, S. 127–129. An keiner Stelle des *Praeludiums* BWV 870a wird die *figura suspirans* mit dem Daumen gespielt, mit Ausnahme von T. 32 in der linken Hand abwärts.

(Belegstelle aus
BWV 870a,1, T. 4,3)

Verfasser: 2 3 4 5 3 5 3 5 5 (nach BWV 870a,1)
 Verfasser: 2 3 4 4 2 4 2 5 5 (nach BWV 994 und 930)
 Wolff: 1 2 3 4 2 3 1 5 ?
 Czerny: 1 [2 3 4 2 3 1] 2 5 3 (nach der Ausgabe 1840)

Czerny: 4 [3 2 1 3 2 4 1] (1840)
 Wolff: 5 4 3 2 4 3 5 1
 Verfasser: 2 1 2 2 4 2 4 1 (nach BWV 994)
 Verfasser: 2 1 2 1 3 1 3 (nach BWV 870a,1)

(Belegstelle aus
BWV 870a,1, T. 5,3)

Notenbeispiel 153: Invention C-Dur (BWV 772), Vergleich des Fingersatzes von Czerny und Wolff mit der aus den wenigen bezeichneten Quellen gewonnenen Fingersetzung.

Nach diesem kurzen Exkurs zur Fingersetzung, die sehr wohl artikulatorische Auswirkungen hat, folgt die Analyse der ersten Invention, die ein Geflecht von motivischen Bezügen, Augmentationen, Krebs und Umkehrungen aufweist. Das unscheinbar anmutende *subjecto* besitzt großes kontrapunktisches Potenzial, das Gegenstand des Clavierunterrichts Bachs gewesen sein dürfte (s. u. Notenbeispiel 159).

Die zwei rhythmischen Ebenen der *inventio* sind mit der auftaktigen Sechzehntelbewegung nach einer leeren »1« und den durchgehenden Achteln klar profiliert und bestimmen das rhythmische Geschehen des Stücks. Ungewöhnlich sind die beiden angesprungenen Dissonanzen in T. 1 (Septime, übermäßige Quarte); solcherart unvorbereitete Dissonanzen finden sich im weiteren Verlauf beispielsweise auch in T. 5, T. 7 oder in T. 8. Anstelle der Pausen in den Takten 7–10 in der Oberstimme, die Raum lassen, das dialogische Geschehen, das in den ersten beiden Takten bereits konstitutiv war, deutlicher werden zu lassen, schreibt Bach zu dem gleichen Zweck nach der Modulation nach a-Moll ab T. 15₃ dialogisch zwischen beiden Stimmen verbindende, kurze Orgelpunkte in Halben. Die tonale Disposition dieser deutlich durch Kadenzen gegliederten Invention, in der sich Bachs Erfahrungen mit italienischen Concerti widerspiegeln, ist I–V–VI–I.¹¹ Das *subjecto* mit dem Ambitus einer Quinte zeigt gewisse Verwandtschaft mit dem des *Praeludiums* F-Dur (BWV 928, Notenbeispiel 147).

Nach Vorstellung des *subjecto* und der *inventio* in T. 1 mit seiner Quintstransposition in T. 2 folgt in T. 3 ff. das *subjecto* in Umkehrung, kontrapunktiert von der *figura suspirans* (a) in Augmentation. Ab T. 3₃ folgt mit einer Terzfallharmonik¹² (e–C–a) eine fortspin-

11 Ein Vorbild für diesen Tonartenplan in den von Bach nachweislich gekannten Concerti findet sich im 1. Satz des Concerto C-Dur (BWV 977), s. Tabelle 8.

12 Vgl. *Praeambulum* C-Dur (BWV 924), T. 3–5 (Notenbeispiel 139) sowie Notenbeispiel 168, in dem die Terzfallharmonik prinzipiell erläutert wird.

subjecto
 a) b) c) *invento* * * *Quinttransposition ohne LT* *subjecto u*
 7) 4) 3|| *Terzfallsequenz*
 a) aug a) aug

4 *subjecto u* * * *subjecto u* b) u b) u
 7) 4) 3|| *a) aug* 4# *subjecto* *a) aug* *Dialog,* 6 5
subjecto u

7 *abruptio* 8 9) 5- 5 9) 7) *subjecto u*
subjecto inverso
Quintanstiegssequenz: G d

10 T. 11-14 = T. 3-6 mit vertauschten Stimmen
a) aug
 a e B *a) aug*
 B-Stimme aus T. 5,3 (transponiert): *a) aug*

13 *NEU*
b) aug *a) figuriert* *subjecto u*
Dialog, subjecto inverso, ... folgt recte
 a

T. 13,3-14,3 entspricht T. 5,3ff. mit vertauschten Stimmen und figuriert-veränderter vormaliger B-Stimme

Notenbeispiel 154: Invention C-Dur (BWV 772), T. 1-15.

nende Sequenz dieser aus der *inventio* gewonnenen halbtaktigen Struktur, die in T. 5 erstmals in einen Dialog zwischen *subjecto recte* im B und *inverso* im S führt, den Bach sodann in T. 6 in eine Sequenz der Umkehrung von (b) führt, kontrapunktiert vom augmentierten Motiv (a) in Terzparallelen zwischen S und B. Diese sich steigernde Entwicklung mündet in eine vollständige Kadenz in G-Dur (T. 7), das über eine bereits in T. 4₂ angekündigte Modulation erreicht wird. Die Takte 7–8₃ entsprechen den Takten 1–2₃ mit vertauschten Stimmen. Mittels eines geschickten Übergangs, in dem Bach in T. 8₃ nicht wie in T. 2₃ eine Oktav-, sondern eine Quintbeantwortung des *subjecto* anbringt, führt er zum Dialog des *subjecto inverso* in T. 9 f. hin, die in ihrer Anlage den zwei Takten zuvor entsprechen, allerdings nicht mit einer ganztaktigen Quinttransposition G–D wie in T. 1 f., sondern mit einer Transposition um einen Ganzton nach oben, was zu einer halbtaktigen Quintanstiegssequenz (G–d–a–e) führt. Entsprechend den Gesetzmäßigkeiten des dp Kp der Oktave werden aus der Septime und der übermäßigen Quarte, die in T. 1 als Dissonanzen frei einsetzten, in der Vertauschung der Stimmen in T. 7 eine None sowie eine verminderte Quinte als unvorbereitete Dissonanzen. Bach wird hier auf erweiterte Freiheiten des dp Kp hingewiesen haben und auf die Konsequenz der Stimmführung z. B. in T. 8, wenn durch die Quintbeantwortung des *subjecto* in T. 8₄ eine frei einsetzende None und eine Septime entstehen. Die Takte 11–14 entsprechen den Takten 3–6, transponiert und mit vertauschten Stimmen. Als Steigerung mündet diese Sequenz erst- und mit Ausnahme von T. 21₃ (Notenbeispiel 156) einmalig in parallel geführte Sechzehntel, die Bach nach a-Moll (T. 15) führt. Es folgt in T. 15–19 ein halbtaktweise wechselnder Dialog zwischen *subjecto inverso* und *subjecto* unter und über Orgelpunkt in Halben mit metrisch unregelmäßiger QFS, die somit nicht deckungsgleich mit dem halbtaktigen Dialog beider Formen des *subjecto* ist. Die Takte 19–20₃ sind eine wörtliche Spiegelung der Takte 3–4₃:

Notensbeispiel 155a: Invention C-Dur (BWV 772), Vergleich der Takte 19f. mit T. 3f.

Zugleich ist die Oberstimme in T. 19f. der wörtliche Krebs von T. 3f., nicht jedoch die kontrapunktierende Achtelstimme in T. 3f.:¹³

¹³ Instrukтив sind auch Gegenüberstellungen, die gleiche und verwandte Partien aufzeigen, wie in: David, *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, zur 1. Invention siehe S. 6f.; grund-

Notenbeispiel 155b: Invention C-Dur (BWV 772), T. 19f. als Krebs von T. 3f.

Im vorletzten Takt zitiert Bach nochmals die Kombination des augmentierten Motivs (a) mit dem *subjecto* in Umkehrung, um bei den letzten drei Achteln der Oberstimme eine immanente Mehrstimmigkeit in der weiterhin einstimmigen Linie abzubilden, die regelgerecht in den dreistimmigen Schlussakkord geführt ist (s. die obere Ossia-Notenzeile). Dies könnte im Unterricht ebenso Gesprächsthema gewesen sein wie die zugunsten des stärker kadenzierenden Oktavsprungs g–G nicht genutzte Möglichkeit, das *subjecto* ein letztes Mal im B anzubringen (s. die untere Ossia-Notenzeile):

Notenbeispiel 156: Invention C-Dur (BWV 772), T. 20₃–Fine mit Wendung zur Subdominante und anschließender authentischer Kadenz in C-Dur.

Das letzte Stadium des Autographs bietet eine Fassung, bei der die Terzfälle in (b) mit Triolen ausgefüllt sind, und dies auch, wenn (b) in Umkehrung erscheint. Ob die Triolen dieser Fassung, die mit schwärzterer Tinte und kleinerer Schrift nachgetragen sind,¹⁴ von C. P. E. Bach stammen – eine Möglichkeit, die der Kritische Bericht benennt¹⁵ – oder ob sie in Bachs Unterricht nach 1723 in die Reinschrift als Ergebnis mehrerer erprobter Ideen notiert wurden, ist nicht zu entscheiden. Spieltechnisch ist diese Fassung erschwerter gegenüber der im *Clb*, da es in T. 13f. zu Konfliktrhythmen kommt:

legend s. a. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*; Emil Platen: »Inventionen und Sinfonien«, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel und Stuttgart 1999, S. 845–862.

14 Dadeln und Hofmann, *Kritischer Bericht. Inventionen und Sinfonien*, S. 14.

15 Ebd., bes. S. 17, Anmerkung 10 und S. 92f.



Notenbeispiel 157: Invention C-Dur, triolisierte Fassung (BWV 772a), T. 1 und T. 13₃f.

Christoph Wolff merkt an: »Yet even a distinct idea can be varied and made more pointed, thereby significantly altering the work's character, as Bach's revision of the first invention shows.«¹⁶ Diese Fassung mit Triolen stellt lediglich eine Möglichkeit der rhythmischen *variatio* des *subjecto* dar und womöglich hat Bach in seinem Clavierunterricht weitere Ideen erläutert, die seine Schüler ausprobieren konnten, wie beispielsweise:



Notenbeispiel 158: Mögliche rhythmische Varianten zu (b) in der Invention C-Dur (BWV 772).

Die Konsequenz der Eintragungen in BWV 772 scheint aber für eine endgültige Version mit Triolen zu sprechen, eventuell diejenige, an die sich C. P. E. Bach aus seinem eigenen Unterricht erinnert hat, falls er der Schreiber der eingefügten Noten gewesen ist, da er das Autograph 1750 bei der Erbteilung übernommen hat.¹⁷ Bach wird aber nicht nur solche Möglichkeiten rhythmischer Varianten besprochen haben, sondern neben den eingesetzten kontrapunktischen Künsten (Augmentation, Spiegelung, Krebs) auch auf das weitere Potenzial des *subjecto* hingewiesen haben, wie beispielsweise auf die augmentierte Variante von b), die sich in der Sechzehntelfigur von T. 13₃₋₄ verbirgt (s. die Ossia-Notenzeile in Notenbeispiel 154); oder auf das Potenzial des *subjecto*, dessen Bach sich – wie anzunehmen ist – wohl bewusst war, es aber nicht einsetzte, wie beispielsweise Spiegelungen und Engführungen des *subjecto*:



Notenbeispiel 159: Spiegelung am – wie so häufig – mittleren Achsenton (1) und am Grundton (2); die Beispiele 2) bis 4) sind im dp Kp der Oktave angelegt und somit vertauschbar.

¹⁶ Christoph Wolff: »Invention, composition and the improvement of nature – Apropos Bach the teacher and practical philosopher«, in: *The keyboard in baroque Europe*, hrsg. von Christopher Hogwood, Cambridge 2003, S. 136.

¹⁷ Dadelsen und Hofmann, *Kritischer Bericht. Inventionen und Sinfonien*, S. 12f.