

Die Möllersche Handschrift.

Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche.

Von Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

Mit einem Notenanhange.

Unter den Handschriften, die uns Orgel- und Klavierwerke Johann Sebastian Bachs überliefert haben, nimmt der Manuscriptband III 8. 4 der Leipziger Stadtbibliothek, das sogenannte Andreas-Bach-Buch, eine besondere Stellung ein. Den Schriftzügen nach zu Bachs Lebzeiten entstanden, weist die Handschrift am Schlusse den Vermerk auf: „J. Andr. Bach 1754“ und deutet damit auf Beziehungen zu dem engeren Bachschen Kreise, mag nun dieser Neffe Sebastians¹⁾ Schreiber oder nur Besitzer des umfangreichen Sammelbandes gewesen sein. Der Inhalt besteht aus 56 Klavier- und Orgelstücken, von denen 15 Johann Sebastian zugehören²⁾; im übrigen sind folgende Komponisten mit einem oder mehreren Werken vertreten: G. Böhm (5), J. H. Buttstett (2), J. K. F. Fischer (1), H. Kuchenthal (1), J. Kuhnau (5), M. Marais (1), L. Marchand (1), J. Pachelbel (4), J. E. Pestel (1), Polaroli (2), J. A. Reinken (3), Ch. Ritter (2), G. Ph. Telemann (1), Ch. F. Witt (1), bei 4 Stücken ist der Ver-

1) Johann Andreas Bach ist der fünfte Sohn von Sebastians ältestem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf.

2) Es sind die folgenden: Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. III S. 311, 322, 334; Bd. XV S. 289; Bd. XXV² S. 4; Bd. XXXVI S. 14, 63, 136, 169, 203; Bd. XXXVIII S. 59, 62, 94, 116; Bd. XXXXII S. 276.

fasser nicht genannt. Ein großer Teil aller dieser Werke blieb uns nur in diesem Manuskripte erhalten.

Auf die Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek wurde zuerst von Ch. F. Michaelis in der durch ihn besorgten deutschen Ausgabe von Thomas Busbys Allgemeiner Geschichte der Musik¹⁾ hingewiesen. Man hat Johann Andreas Bach für den Schreiber des Manuskriptes gehalten, bis Philipp Spitta die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme dartat²⁾. Spitta hielt den zweiten Sohn des Ohrdruffer Johann Christoph Bach, Johann Bernhard, für den Schreiber und ursprünglichen Besitzer des Bandes, der erst später in die Hände des jüngeren Bruders Andreas übergegangen sei. Der im Jahre 1700 geborene Bernhard Bach hatte sich zwischen 1715 und 1717 als Schüler Johann Sebastian's in Weimar aufgehalten. Da lag die Vermutung nahe, daß er es war, der sich, dem Brauche der Zeit entsprechend, Stücke seines Lehrers und anderer von diesem geschätzter Musiker zu Studienzwecken abschrieb und uns so nicht nur wertvolle Kompositionen Johann Sebastian's überlieferte, sondern auch Zeugnis davon ablegte, mit welchen anderen Meistern dieser sich und seine Schüler beschäftigte. Spitta benutzte auf Grund dieser scheinbar sicheren Annahme das Andreas-Bach-Buch zur Datierung der darin enthaltenen Werke Sebastian's, soweit sich nicht schon aus inneren Merkmalen ihre Entstehungszeit in der Periode vor 1717 als wahrscheinlich ergab.

Spittas Beweisführung wird mit ihren Schlußfolgerungen durch einen handschriftlichen Sammelband stark erschüttert, der vor einiger Zeit in meinen Besitz gelangte und an Umfang, Art und Wert des Inhalts wie auch in dem handschriftlichen Bilde ein völliges Gegenstück zu dem Andreas-Bach-Buche darstellt.

Der 100 beschriebene Blätter umfassende Band in Querformat (32 cm × 18 cm) trägt auf dem Deckel von der Hand

¹⁾ Leipzig: Baumgärtnerische Buchhandlung 1822. Bd. 2 S. 599 ff.

²⁾ Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1873. Bd. I S. 796.

Friedrich Schneiders¹⁾ die Aufschrift: „Orgelstücke usw. von verschiedenen älteren Komponisten“. Auf einem sonst leeren Vorjahresblatte liest man: „Org. Möller“. Nur als Vermutung sei ausgesprochen, daß dieser Eigentümer der Handschrift, nach welchem sie genannt werden mag, vielleicht mit jenem Johann Gottfried Möller identisch ist, der von Gerber²⁾ als Schüler J. Ch. Kittels bezeichnet wird. Da dieser selbst ein Schüler Johann Sebastian Bachs gewesen ist, wäre so die Zugehörigkeit auch der Möllerschen Handschrift zu dem engeren Bachkreise wahrscheinlich gemacht, wenn sich diese nicht schon aus dem Vergleiche mit dem Manuskripte der Leipziger Stadtbibliothek wie aus dem Inhalte allein ergeben würde.

In dem Bande befinden sich 51 Kompositionen, überwiegend von größerem Umfange und in der Mehrzahl für Orgel und Klavier bestimmt; fünf davon sind nur fragmentarisch erhalten, weil einige Blätter, vermutlich schon vor dem Einbinden, abhanden gekommen sind. Am häufigsten — mit 11 Werken — ist Johann Sebastian Bach vertreten; ihm folgt sein Lehrmeister und frühestes Vorbild, der Lüneburger Georg Böhm mit 10 Kompositionen. Im übrigen enthält die Handschrift Stücke von folgenden Meistern: Tomaso Albinoni (2), Nikolaus Bruhns (2), Dietrich Buxtehude (2), Johann Anton Coberg (2), Moriz Edelman (1) Werner Fabricius (1), Christian Flor (2), P. Heydorn (2), Nicolas-Antoine Le Bègue (5), Jean-Baptiste Lully (1), Johann Pachelbel (1), Johann Christoph Pez (1), Jan Adams Reinken (2), Christian Ritter (1), Stephani (1), Friedrich Wilhelm Zachau (1). 3 Kompositionen sind anonym.

Von diesen Stücken ist weit über die Hälfte in anderen Quellen bisher nicht nachzuweisen. Auch unter den Bachschen Kompositionen finden sich bis jetzt unbekannte. Der Band enthält von Johann Sebastian folgende Werke:

1) Johann Christian Friedrich Schneider, 1786—1853, seit 1821 Hofkapellmeister in Dessau, Komponist und Theoretiker. Sein bekanntestes Werk ist das Oratorium „Das Weltgericht“.

2) Ernst Ludwig Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: Kühnel 1813.

1. Toccata D=dur¹⁾ für Klavier (B. G. Bd. 36 S. 26 ff.) in der älteren, sonst nur durch eine Handschrift J. P. Kellners überlieferten Fassung (vgl. a. a. D. S. 218), von der sich hier geringfügige Abweichungen zeigen.

2. Sonata a=moll (B. G. Bd. 45, S. 168 ff.). Dieser für Klavier und ein Soloinstrument, wahrscheinlich Flöte, geschriebene Satz zählte bisher zu den Werken, die nur mutmaßlich Bach zugeschrieben werden durften. Denn in der einzigen Quelle, einem Manuskripte J. P. Kellners in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin (Signatur: P 804) ist der Name des Komponisten nicht genannt, während er hier mit der Chiffre I. S. B. angeführt wird.

3. Präludium Pedaliter C=dur für Orgel (G. B. Bd. 15 S. 81 ff.). Bei Herausgabe dieses Stückes durch die Bach-Gesellschaft diente außer dem zum Teil nur skizzierten Autographe eine Handschrift aus dem Besitze des damaligen Pfarrers, späteren Oberkonsistorialrates Dr. Schubring in Dessau als Vorlage²⁾. Es hat sich nun herausgestellt, daß die von Schubring gefertigte Abschrift der Komposition mit der in der Möllerschen Handschrift befindlichen Fassung des Stückes übereinstimmt. Da diese, wie berichtet, im Besitze von Friedrich Schneider in Dessau gewesen ist, darf angenommen werden, daß Schubring sich danach seine Kopie anfertigte.

4. Präludium A=dur für Klavier. Es ist dies die in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 36 S. 157 ff., nach einer Handschrift J. P. Kellners veröffentlichte Fuge, der hier ein zwölftaktiges Präludium vorangeht. Dieses auch inhaltlich nicht bedeutende Stückchen war bisher unbekannt. Es läßt sich nur in dem Schubringschen Abschriftenbände nachweisen,

1) Die Handschrift bezeichnet die Tonart als „ex d fis“. Diese sehr seltene Art Dur und Moll durch Beifügung der Terz, und zwar in Orgel-tabulaturschrift zu kennzeichnen, findet sich hier wie im Andreas-Bach-Buche wiederholt.

2) Herrn Direktor Prof. Dr. Schubring in Lübeck sei für die freundliche Übersendung der Handschrift seines Vaters zur Einsichtnahme auch an dieser Stelle gedankt.

wohin es wahrscheinlich aus unserm Manuskripte gelangte. Außerdem findet sich dieses Präludium in einem handschriftlichen „Katalog sämtlicher Musikwerke von Joh. Seb. Bach. Angefertigt von Franz Hauser¹⁾“, unter Nr. 334, als zu der *A=dur*-Fuge²⁾ gehörig, thematisch verzeichnet. Es gelangt im Anhang Nr. 1 hier zum Abdrucke.

5. *Capriccio sopra la lontananza* usw. *B=dur* für Klavier (B. G. Bd. 36 S. 191 ff.). Es finden sich hier wie in allen Handschriften des Stückes Besonderheiten in den Verzierungen, kleine Abweichungen im Notentexte und auch in den Satzüberschriften. Bemerkenswert ist, daß die „*Aria de il Postilione*“ als Tempovorschrift hier „*allegro poco*“ hat.

6. Suite *A=dur* für Klavier. Dies sind die beiden ersten Stücke der in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 42 S. 255 ff., veröffentlichten „Partie“. Da nur eine, wenig zuverlässige Abschrift als Vorlage dienen konnte, wurde diese Komposition der Gruppe derjenigen Werke eingeordnet, deren Echtheit nicht ausreichend sicher verbürgt ist. Die Möllersche Handschrift macht die Echtheit wenigstens der ersten beiden Sätze mehr als wahrscheinlich.

7. Präludium ô Fantasia Pedaliter *d=moll* für Orgel. Dieses Stück ist identisch mit dem Präludium und Fuge in *c=moll* (B. G., Bd. 38 S. 3 ff.), die in noch zwei anderen Handschriften in der *d=moll*-Tonart überliefert sind.

8. „Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2 Clav. con Ped.“ (B. G. Bd. 40 S. 99 ff.). Von diesem Choralvorspiele war bisher nur das Autograph in der Musikabteilung der kgl. Bibliothek Berlin (Sign. P 488) bekannt, von dem sich hier einige Abweichungen feststellen lassen.

9. *Fantasia ex G^h duobus subjectis* für Klavier. Auch bei dieser Komposition stand dem Herausgeber (B. G.

1) In meinem Besiz.

2) Als Kuriosum sei vermerkt, daß die Entstehungszeit dieser Fuge, die ihrer ganzen Art nach und auch aus äußeren Gründen als Frühwerk Bachs bezeichnet werden muß (so auch Spitta, J. S. Bach, Bd. I S. 428), von Griepenkerl (Edition Peters Nr. 212 S. 2) „bald nach 1723“ angelegt wird.

Bd. 36 S. 143 ff.) nur eine sehr fehlerhafte Abschrift als Vorlage zur Verfügung. Unsere Kopie zeigt, daß Ernst Naumann mit seinen Konjekturen zumeist das Richtige getroffen hat.

10. Präludium e Partita del *Tuono Terzo*. Hier haben wir es mit einem bisher unbekanntem Klavierwerke Bachs zu tun. Auf das Präludium folgen Allemande, Courante, Sarabande mit Double und als Schlußstück ein Air. Der Zusatz „del *Tuono Terzo*“ ist insofern irreführend, als keine der Tonarten vorliegt, die man „dritten Kirchenton“ nannte; es handelt sich hier vielmehr um F-dur, und die Titelworte bedeuten nur, daß das Stück in derjenigen neueren Tonart steht, deren Grundton mit der Tonstufe identisch ist, von welcher, nach der einen Zählung, der dritte Kirchenton ausging, d. i. „F“. Schon diese Übergangsbezeichnung weist auf eine frühe Entstehungszeit der Komposition; die Stücke selbst zeigen den Charakter eines Jugendwerkes ganz deutlich. Die motivische Arbeit der Allemande erinnert an Georg Böhms Art, wie denn das ganze, mit Ausnahme des etwas steifen Präludiums, durch seine Frische reizvolle Werkchen schon in Lüneburg entstanden sein mag. Besonders gelungen ist das Air, das sich aus einem häufiger, auch bei Händel vorkommenden Motive entwickelt, das imitatorisch abgewandelt wird. Vgl. Anhang Nr. 2, welcher die Komposition notengetreu wiedergibt, nur ist in der Oberstimme der Violinschlüssel statt des Sopranschlüssels zur Anwendung gebracht worden.

11. „Präludium cum Fuga ex Gh. Pedaliter per Joaⁿ. Sebast. Bachium“. Dies ist eine frühere Fassung des in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 15 S. 112 ff., veröffentlichten Werkes. Diese Komposition war außer in der publizierten, in einer ursprünglicheren Form dem Herausgeber der Bachschen Orgelwerke in der Edition Peters, F. K. Griepenkerl, bekannt¹⁾; die ihm von dieser früheren Bearbeitung

¹⁾ Vgl. Griepenkerls Vorrede zum dritten Bande der Orgelwerke. Es sei bemerkt, daß die B. G. Bd. 15 S. XXII erwähnte, als Vorlage benutzte Schubringische Handschrift nicht auf das Möllersche Manuskript zurückgeht.

gehörende Abschrift J. P. Kellners hat sich jedoch bisher nicht wieder auffinden lassen.

Die hier vorliegende Fassung des Präludiums ist keine bloße Skizze, sondern ein ausgearbeitetes Stück, das aber in seinen 21 Takten kaum etwas von dem ahnen läßt, was Bach in der doppelt so umfangreichen Bearbeitung daraus zu gestalten vermochte. Hier sind nur die Keime vorhanden: die beiden ersten Takte stimmen überein; im Mittelteil findet sich die später ausgereifte Hauptidee der allmählich abwärts-sinkenden, dann wieder emporstrebenden Unterstimme angedeutet und die letzten Takte geben das Gerüst für den späteren sich in Buxtehudischer Art aufbauenden Schluß. Die Fuge ist in Anlage und Ausführung in beiden Fassungen im wesentlichen gleich; in den Einzelheiten finden sich allerdings in der Möllerschen Handschrift manche Abweichungen; besonders ist die letzte Durchführung erheblich einfacher gestaltet. Im zweiten Takte des letzten Themeneintrittes im Pedale bricht unser Manuskript ab. Es fehlen demnach zwölfseihalb Takte der späteren Fassung, die aber dort keine Verarbeitung des Themas mehr bringen, sondern das Stück in freier, toccatenartiger Weise zum Schlusse führen.

Dieses Werk wurde zuletzt behandelt, obwohl es die in der Möllerschen Handschrift an erster Stelle stehende Komposition Bachs ist, weil daran wichtige Erörterungen geknüpft werden müssen. Es ist diese Komposition in dem Bande von Johann Sebastian eigenhändig geschrieben¹⁾. Die Schriftzüge sind genau die gleichen, wie die des Autogrammes vom Choralvorspiele „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Ms. P 488 der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin), das bisher als eigenhändige Niederschrift Bachs nicht bezweifelt worden ist. Spitta²⁾ nahm an, daß dies sehr zierliche und spitzige Züge aufweisende Manuskript in der Arnstädter Zeit, also

¹⁾ Ich darf betonen, daß ich, gerade als Eigentümer der Handschrift, die Frage, ob ein Autograph Bachs vorliegt, mit ganz besonderer Sorgfalt geprüft habe. Herrn Max Schneider (Berlin) bin ich für seine Hilfe bei der Handschriften-Vergleichung zu Dank verpflichtet.

²⁾ a. a. D. Bd. 2 S. 983.

spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1707, von Johann Sebastian niedergeschrieben sei; jedenfalls hat man es mit einem früheren Autographe Bachs zu tun, was schon aus der nahen Verwandtschaft hervorgeht, welche diese Schriftzüge mit denen der Kopie aufweisen, die sich Johann Sebastian von dem 1. Livre d'orgue von N. Grigny in Lüneburg oder Arnstadt anfertigte¹⁾.

Das Autograph des Präludiums mit Fuge in g-moll in der Möllerschen Handschrift ist nun aber sicherlich erst in Weimar, dort allerdings in der ersten Zeit, also etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1708, niedergeschrieben. Denn Bachs Schriftzüge zeigen in Weimar bald ein anderes Aussehen und verschiedenes weist zwingend auf ein Entstehen des ganzen Manuskriptbandes in dieser Stadt hin. In allen Blättern der Handschrift, auch in den von Bach selbst geschriebenen, findet sich das gleiche Wasserzeichen — ein von einer lilienartigen Blume gekröntes großes lateinisches A —, wie in dem Papiere, das Johann Sebastian selbst in seinen ersten Weimarer Jahren benutzte. Übrigens ist auch die Entstehungszeit aller elf in dem Bande enthaltenen Kompositionen Bachs, soweit ihr noch früheres Entstehen nicht anderweitig feststeht, aus inneren musikalischen Gründen in die erste Periode seines dortigen Aufenthaltes zu verlegen.

Johann Sebastians Autograph füllt die Seiten 44, 44^v und 45 der Handschrift; alle vorhergehenden Blätter weisen, wie die folgenden, Schriftzüge auf, die zunächst wie zwei verschiedene Handschriften wirken: eine kräftigere, gedrängtere mit sehr charakteristischem Sopranschlüssel, und eine dünnere, ausgezogenere mit einem anderen nicht sehr eigenartigen Schlüsselzeichen. Bei näherer Betrachtung ergeben sich beide Handschriften als wohl von dem gleichen Schreiber herrührend; es scheinen nur verschieden gespitzte Federn in Anwendung gebracht worden zu sein. Denn die gleichen besonderen Kenn-

¹⁾ Herr Dr. Erich Prieger in Bonn hatte die Freundlichkeit, mir die Einsicht in diese ihm gehörige Handschrift zu gestatten und mir einige Seiten daraus photographieren zu lassen. Ich spreche ihm dafür auch hier meinen verbindlichsten Dank aus.

zeichen finden sich in beiden Schriftarten, die eine geht im gleichen Stücke in die andere über, und dementsprechend findet sich ein Wechsel des Schlüsselzeichens von Zeile zu Zeile.

Ebendieselbe Hand aber, die das Möllersche Manuskript gefertigt, hat auch das sogenannte Andreas-Bach-Buch geschrieben, und zwar kommen auch dort beide Arten der Schriftzüge vor. Ebenso weisen die wenigen in Orgeltabulatur aufgezeichneten Stücke beider Sammelbände übereinstimmende Tabulaturbuchstaben auf.

So kann, da der Möllersche Band bereits etwa 1708 niedergeschrieben ist, Bernhard Bach nicht der Schreiber des Andreas-Bach-Buches gewesen sein; denn er ist erst 1700 geboren und nicht vor 1715 nach Weimar gekommen.

Daraus folgt aber weiter, daß man die im Andreas-Bach-Buche enthaltenen Kompositionen Johann Sebastian's ihrer Entstehungszeit nach näher bestimmen kann und wohl um einige Jahre zurückdatieren muß. Wenn Spitta, von seiner Vermutung aus folgerichtig weitergehend, von ihnen sagt, sie müßten jedenfalls vor 1717 entstanden sein, wird man nun aussprechen dürfen, sie seien nicht später als etwa 1710 komponiert, wogegen musikalisch weder Gehalt noch Form spricht. Denn bei den völlig übereinstimmenden Schriftzügen beider Manuskriptbände und ihrem sich so ganz entsprechenden Inhalte wird man annehmen können, daß sie unmittelbar hintereinander zusammengeschrieben worden sind, und dabei dazu neigen, die Möllersche Handschrift für die frühere zu halten; einmal, weil die im Andreas-Bach-Buche enthaltenen Stücke Johann Sebastian's zum Teil reifer erscheinen, und dann, weil in dem Möllerschen Bande gerade das erste Stück Bach's von ihm selbst geschrieben ist, eine Komposition, die er vielleicht — darauf deutet die primitive Fassung — dem Schreiber des Möllerschen Sammelbandes auf dessen Bitten frisch hineinkomponiert hat, als er zuerst mit ihm in Weimar in Berührung kam.

Der Schreiber beider Sammelhandschriften ist aber, wie sich zwar nicht mit unbedingter Sicherheit, aber mit ziem-

licher Wahrscheinlichkeit sagen läßt, kein anderer, als Johann Gottfried Walther.

Wenn man von einer wirklichen, zwingenden Übereinstimmung zwischen den Schriftzügen des Möllerschen Bandes und denen der viel später entstandenen, als Autograph beglaubigten Manuskriptsammlungen Walthers auch nicht sprechen kann, so zeigen sich doch sowohl im Notenbilde, als auch in den Buchstaben der Überschriften der einzelnen Stücke so überzeugende Ähnlichkeiten — namentlich mit dem Manuskripte 15839 der Kgl. Universitätsbibliothek in Königsberg i. Pr. —, daß die obige Vermutung ausreichend begründet erscheint¹⁾. Spitta wären die Beziehungen der Schriftzüge des Andreas-Bach-Buches zu denen der späteren Waltherschen Autogramme wohl auch nicht entgangen, wenn er sich nicht allzu fest auf seine Bernhard-Bach-Hypothese eingestellt hätte²⁾. Bedenkt man, daß die Manuskripte in einem Zeitabstande von vielleicht Jahrzehnten entstanden sind, und daß bei jemandem, der so eifrig unzählige Kompositionen kopiert, wie es Walther tat, die Notenhandschrift ausgeschriebener werden und sich sehr bald verändern muß, so wird man eine völlige Übereinstimmung der Schriftzüge zum Schlusse auf den gleichen Schreiber nicht verlangen können; allgemeine Ähnlichkeiten, vereinzelte Kongruenzen werden als ausreichend erachtet werden können, zumal wenn, wie in unserem Falle, eine innere Wahrscheinlichkeit die begründete Annahme unterstützt.

Walther, der nur ein Jahr älter war als Johann Sebastian, hatte sein Amt als Stadtorganist in Weimar Michaelis 1707 angetreten. Ein Jahr später traf Bach dort ein, der sich aber schon im Juni 1708 vorübergehend in Weimar aufgehalten hatte, um sich bei Hofe vorzustellen. Die verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen beider Meister

¹⁾ Herr Prof. Dr. Max Seiffert, der Herausgeber des Walther-Bandes in den Denkmälern Deutscher Tonkunst, hielt die Möllersche Handschrift beim ersten Einblid sofort für ein frühes Autograph Walthers und brachte mich auf diese Spur.

²⁾ Es ist übrigens bisher nicht gelungen, ein als autograph beglaubigtes Schriftstück Johann Bernhard Bachs aufzufinden.

sind bekannt. Was lag näher, als daß Walthers, der eifrige Sammler, nun sofort begann, von Bachs Orgel- und Klavierwerken so viel zu kopieren, als er nur erreichen konnte. Er mag Johann Sebastian schon bei dessen erstem kurzen Aufenthalt in Weimar gebeten haben, selbst das erste Stück seiner Komposition in den Sammelband einzutragen. Daraus mag sich der frühe Charakter der Schriftzüge des Autographes, die von denen der eigentlichen Weimarer Periode so abweichen, erklären lassen. Vermutlich wird Bach auch außer seinen eigenen Kompositionen manches der anderen Stücke des Sammelbandes an Walthers zum Kopieren gegeben haben.

Aber auch wenn man es nicht für erwiesen halten will, daß Walthers der Schreiber der Möllerschen Handschriften gewesen ist, behält diese ihre Bedeutung für unsere Kenntnis Johann Sebastians Bachs. Ihre Entstehung im Jahre 1708 ist kaum zu bezweifeln, und damit auch die des Andreas-Bach-Buches nicht lange nach dieser Zeit wahrscheinlich gemacht, womit die bestimmtere Datierung der im letzteren Manuskripte enthaltenen Kompositionen Johann Sebastians ermöglicht wird. Bernhard Bach kommt als Schreiber der beiden Bände nicht in Betracht. Die Möllersche Handschrift schenkt uns einige neue Stücke Johann Sebastians, gibt von anderen eine frühere, bisher unbekannte Fassung, bestätigt die Echtheit etlicher Kompositionen und ist reich an neuem Lesartenmateriale.

Man wird aber den inneren Wert des Manuskriptes ebenso sehr in dem sehen, was es uns an bisher unbekanntem Werken anderer Komponisten erschließt.

Da sind es vor allem die 10 Kompositionen Georg Böhms¹⁾, die das lebhafteste Interesse beanspruchen. Außer den von Spitta verzeichneten und eingehend besprochenen²⁾ Orgel- und Klavierwerken Böhms haben sich nur noch zwei Präludien mit Fuge für Orgel von seiner Komposition neu auffinden

¹⁾ Über sein Leben vgl. Richard Buchmayers Aufsatz im Bach-Jahrbuche 1908.

²⁾ a. a. O. Bd. I S. 200 ff.; vgl. auch Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1899 S. 256 ff.

lassen¹⁾. Bei der Bedeutung dieses Meisters und der verhältnismäßig geringen Anzahl der wieder an das Tageslicht gekommenen Instrumentalstücke aus seiner Feder sind daher die in der Möllerschen Handschrift überlieferten Werke von ganz besonderem Werte, zumal sie fast durchweg schöne, noch lebensfähige Musik enthalten. Es sind: 6 Suiten, 1 Präludium, 1 Capriccio und „Partite diverse sopra l'Alria: Jesu Du bist allzu schöne“, dies alles für Klavier, und 1 Orgel-Präludium.

Den vier bisher bekannten, im Andreas-Bach-Buche überlieferten Klavier-Suiten Böhms hat Spitta das hohe Lob gespendet²⁾, sie seien die besten aus der Periode vor Sebastian Bach. Man wird sich diesem Urteil auch heute noch anschließen, nur vielleicht Johann Kaspar Ferdinand Fischers Kompositionen auf diesem Gebiete ihnen zur Seite stellen. Die hier vorliegenden 6 neuen Suiten (1. f-moll, 2. f-moll, 3. G-dur, 4. F-dur, 5. Es-dur, 6. d-moll) sind den anderen mindestens ebenbürtig, in einzelnen Sätzen stehen sie an Stimmungsgehalt und Ausdruckskraft noch höher. Die zueinander gehörenden Stücke tragen hier nicht, wie im Andreas-Bach-Buche, eine zusammenfassende Bezeichnung (Suite oder Ouverture); nur die einzelnen Sätze sind benannt. Allemande, Courante und Sarabande weisen alle Suiten auf, zu denen in den vier letzten, wie üblich, die Gigue tritt. In der ersten f-moll-Suite folgt als vierter Satz statt der Gigue eine „Ciaccona“; die zweite ist nur dreisätzig. Die G-dur-Suite wird durch ein kurzes Präludium eröffnet, das im leichten Spiele motivisch zerlegte Altkorde abwandelt. Es überwiegt also die von Froberger eingeführte, dann in Mitteldeutschland vorherrschende Viersätzigkeit. In der dritten und vierten Suite macht sich französischer Einfluß geltend, dort finden sich „Sarabanda en Rondeau“ und ein Double zur Sarabande. In diesen beiden letzten Partien haben die Sätze thematischen Zusammenhang; die Variierung ist aber von einer Freiheit und kunstvollen Technik, wie man sie in dieser Periode selten

¹⁾ Im Ms. P 411 der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin, Geschrieben von Johannes Ringf (geb. 1715).

²⁾ a. a. D. Bd. 1 S. 206.

findet. Auch die Form der Chaconne in der ersten Suite behandelt Böhms ganz frei. Den ursprünglichen Tanzcharakter haben die verschiedenen Satztypen gänzlich abgestreift. Böhms schafft lyrische Stimmungsbilder verschiedener Färbung. Eine melancholische Nachdenklichkeit herrscht vor; aber auch ganz entgegengesetzte Affekte finden ihren Ausdruck. Ein Stück von so seltsamer Phantastik, wie die Allemande der Es-dur-Suite mit den lang gehaltenen Baßtönen und den darüber auf- und abjagenden Gängen steht in dieser Zeit ganz vereinzelt da. Unter den Sarabanden ragt die der vierten Suite hervor: dem Hauptsatz von Händelscher Feierlichkeit wird im Double ein Stück von träumerischer Zartheit entgegengestellt. Tragische Akzente zucken in der Sarabande der d-moll-Suite auf, während die der ersten Partie jene starre Gestalt zeigt, deren breite Akkordfolgen sicherlich, zum mindesten bei der Wiederholung, durch Auszierungen zu beleben sind. Der Gigue Böhms fehlt die für diesen Satztypus damals fast allgemein in Anwendung kommende heiter fließende Bewegtheit. In der vierten und fünften Suite notiert er diese Stücke in Viertel-Takt. In der letzten Gigue verzichtet er auf jegliche Imitation, die er sonst regulär, mit Umkehrung im zweiten Teile des Stückes, anwendet. Unter den Couranten fällt die in G-dur dadurch auf, daß sie mit einem achttaktigen motivisch sich fortspinnenden Sologang anhebt, ein Verfahren, das man aus Böhmschen Choralbearbeitungen kennt und das auch Sebastian Bach in einige frühere Kompositionen übernommen hat.

Die übrigen in der Möllerschen Handschrift überlieferten Klavierwerke Böhms stehen nicht auf der Höhe der Suiten. Die 14 Partiten über das Lied „Jesu, Du bist allzu schön“¹⁾ sind wohl das simpelste Variationenwerk, das wir von Böhms besitzen, der sonst auf diesem Gebiete so Hervorragendes leistete. Melodisch, harmonisch und rhythmisch sind sie sehr einfach gehalten und bieten auch hinsichtlich der Spieltechnik keine Besonderheiten. Das Präludium in F-dur setzt sich aus einer

¹⁾ Über dieses Lied ließ sich Näheres nicht ermitteln.

gravitatisch einerschreitenden Einleitung (10 Takte) und einem Hauptteile (23 Takte) zusammen, in dem ein in punktiertem Rhythmus dahinhüpfendes Thema in Imitationen durchgeführt wird. Die hier aufleuchtende, bei Böhmen so seltene Heiterkeit findet sich in reichem Maße in seinem „Capriccio ex D“, einer breit angelegten Komposition in der von der norddeutschen Schule ausgebildeten Form: ein Thema wird in verschiedener Gestalt in mehreren Fugen abgewandelt, die durch kürzere Zwischensätze verbunden sind. Hier hat das ursprüngliche Thema Reinken'sche Züge; es steigt im $\frac{4}{4}$ Takt eine Quinte stufenweise in Tonwiederholungen herauf und dann wieder herab. Viermal wird es vollständig durchgeführt, um nach einer kurzen Überleitung im $\frac{3}{4}$ Takt umgemodelt mit ernsterem Gesichte wieder aufzutauchen und von neuem fugiert zu werden, wobei ihm ein Thema in der Gegenbewegung das Geleit gibt. Toccatenartige Gänge führen zur letzten Verarbeitung giguetartigen Charakters im $\frac{24}{16}$ Takt, die das Werk wirkungsvoll zum Abschluß bringen.

Läßt sich diese Komposition wie auf dem Klaviere, so auch auf der Orgel spielen, ohne ihr besonderen Zwang anzutun, so trägt das letzte der im Möllerschen Bande enthaltenen Werke Böhm's, das Präludium in d-moll, ausgesprochenen Orgelcharakter. Der Aufbau ähnelt dem des Capriccios, jedoch wird hier das Thema nur zweimal fugiert, einmal in einer $\frac{4}{4}$ taktigen, das andere Mal in $\frac{3}{4}$ taktiger Fassung; den Abschluß bilden toccatenmäßige Gänge und Akkorde, und der ersten Fuge geht eine breite Einleitung voraus, die durch eins jener für Böhmen kennzeichnenden Bassoli eröffnet wird.

Mit so zahlreichen, die ganze Persönlichkeit kennzeichnenden Werken ist außer Böhmen kein Komponist in der Handschrift vertreten. Immerhin wird man auch sonst durch Reichhaltigkeit und historische Wichtigkeit des Gebotenen überrascht.

So finden sich von J. A. Reinken (1623—1722), von dessen Klavierwerken bisher nur die beiden im Andreas-Bach-Buche überlieferten Variationenreihen bekannt gewesen sind, zwei sich aus Allemande, Courante, Sarabande, Gigue zusammensetzende Suiten (G-dur und C-dur). In beiden haben

die drei ersten Stücke, ähnlich wie bei Froberger, Variationscharakter. Es sind liebenswürdige, anmutige Kompositionen.

Auch von Reinkens Zeitgenossen, dem Lüneburger Organisten Christian Flor (1626—1697) bietet die Handschrift zwei Klaviersuiten. Die eine in C-dur besteht aus Präludium, Aria mit Double, Courante, Sarabande, beide ebenfalls mit Double, und Gigue; die andere ist dadurch bemerkenswert, daß den üblichen vier Sätzen eine Fuge als Einleitungsstück vorausgeschickt wird und zwar die aus mehreren Handschriften¹⁾ bekannte Fuge, die bisher als selbständiges Werk gegolten hat. Diese Stückfolge steht in d-moll und ist ausdrücklich als Suite bezeichnet.

Im Gegensatz hierzu beschließt Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachau (1663—1712) die erste von ihm bekannt werdende Klaviersuite in h-moll anstatt mit einer Gigue mit einer „Fuga Finalis“. Ihr dreitaktiges Thema stimmt in den ersten beiden Takten selbst in der Tonart überein mit dem des Schlußsatzes von Händels 12. Konzert²⁾.

Aus einem anderen, nicht formalen Grunde interessiert eine Suite (c-moll) Christian Ritters³⁾, von dem wir bisher nur eine Klavierkomposition aus dem Andreas-Bach-Buche kannten. Der erste Satz trägt nämlich den Titel: „Allemande in discessum Caroli XI Regis Sueciae“⁴⁾. Da haben wir ein Gegenstück zu Frobergers „Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maesta di Fernando IV usw.“, das auch als Allemande eine viersätzigige Suite eröffnet; nur verzichtet Ritter im Gegensatz zu Froberger auf alle Tonmalerei und sucht nur durch Ernst und Ausdruck der Trauer dem Titel des Werkes gerecht zu werden. Diese Stimmung wird auch

1) Ms. P. 320 und P. 557 der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin.

2) Ausgabe der Haendel-Gesellschaft Bd. 30 S. 178. Damit entfällt wohl Max Seifferts Vermutung, daß dieses Thema Händels auf ein solches Burchhudes zurückgehe. Vgl. Geschichte der Klaviermusik S. 261.

3) Über Christian Ritter und seine Werke vergl. N. Buchmayers Aufsatz in der Niemann-Festschrift Leipzig: Hesse 1909 S. 354 ff.

4) Carl XI. von Schweden starb 1697.

in den anderen Sätzen, bis zu einem gewissen Grade selbst in der Gigue, festgehalten.

Mit welcher Freiheit gerade diese letztere Tanzform schon früh behandelt wurde, zeigt ein durch die Handschrift überliefertes einzelnes Stück von dem Leipziger Organisten Werner Fabricius (1633—1679), das „Gigue belle“ überschrieben ist. Es steht im $\frac{3}{2}$ Takt, weist keinen punktierten Rhythmus auf, entwickelt sich, wechselnd in Imitation und in dicken, über einem langen Orgelpunkte dahinschreitenden Akkorden und läßt in keiner Richtung an die sonst vorkommenden Typen der Gigue denken.

Als letztes Werk der Suitengattung in der Möllerschen Handschrift sei eine Stückfolge von Stephani — vermutlich Agostino Steffani (1654—1728) — erwähnt, die aus Ouverture, Entrée, Gigue und nochmals Entrée gebildet wird. Es dürfte dies eine Übertragung von Orchesterstücken auf das Klavier sein, wie sie sich noch einmal in dem Bande findet: in einer sehr langen (153 Takte) Chaconne von J. B. Lully erkennt man einen ausgezeichneten Klavierauszug einer Tanzfolge aus seiner Oper „Phaëton“¹⁾.

Von sonstigen Klavierkompositionen enthält der Band noch: eine kurze d-moll-Fuge von Johann Anton Coberg (1650—1708) und zwei Fugen von P. Heydorn. Die erste in d-moll verarbeitet ein „Thema Reinkianum“, im $\frac{4}{4}$ Takt und dann in ausgezierter Form im $\frac{12}{8}$ Takt; die andere ist jene 224 Takte lange, aus 6 Teilen bestehende Fugenschlange, die aus einem anderen Manuskripte, ebenfalls von Walthers Hand, schon bekannt ist²⁾.

Daß eine, das Schlußstück des Bandes bildende Toccata von dem Zittauer Moriz Edelman (gest. 1680) nur fragmentarisch vorhanden ist, darf man um so mehr bedauern, als Instrumentalwerke dieses Komponisten sonst überhaupt nicht nachzuweisen sind.

Von den 5 Orgelwerken, welche die Möllersche Handschrift

1) Akt II Szene 5. Partitur, I. Ed. 1683 S. 94.

2) Dresden, Kgl. öffentliche Bibliothek Ms. Mus. c. Ch. LVII.

außer denen von Bach und Böhlm uns überliefert, sei zunächst eine bisher unbekannte Toccata in C-dur von Johann Pachelbel erwähnt, die in ihrem Bau völlig dem bei ihm so häufigen Typus dieser Art Stücke entspricht¹⁾. Von Buxtehude findet sich die G-dur-Toccata²⁾ und ein noch nicht gedrucktes Präludium con Pedale in A-dur. Dies Stück ist sonst nur noch in erheblich abweichender Fassung in einer Handschrift enthalten³⁾ und weist die im Norden öfter vorkommende Form auf: zwei freie, ziemlich ausgedehnte, zum Teil toccatenartige Sätze umschließen eine Fuge, hier eine Doppelfuge. Das Werk gehört nicht zu den Kompositionen Buxtehudes, die sich durch Großartigkeit der Anlage und des Ausdrucks auszeichnen, sondern ist freundlichen Charakters; der Schlußteil ist etwas matt geraten.

Von Buxtehudes Schüler, dem genialischen Nikolaus Bruhns, der 1697 nur 31 Jahre alt als Organist in Husum starb, bescheert uns das Möllersche Manuskript in Tabulatur-schrift ein Präludio Pedaliter in e-moll, das zu den hervorragendsten Leistungen der Orgelmusik jener Zeit gerechnet werden muß. Von Bruhns sind uns nur drei Kompositionen für die Orgel überliefert worden, eine Bearbeitung des Chorales „Nun komm der Heiden Heiland“ und ein Präludium in G-dur⁴⁾, welches auch unsere Handschrift fragmentarisch enthält, ferner ein Präludium in E; die Größe der Anlage hat das e-moll-Präludium mit den bekannten Stücken gemeinsam, aber dieses über 160 Takte lange Werk ist so phantastievoll gestaltet, so reich an Einfällen, von so lebendiger Empfindung durchpulst, daß hier keine Ermüdung aufkommt; und das, was zuerst zerklüftet erscheint, wird durch eine sich organisch entwickelnde, man möchte sagen romantische Stim-

¹⁾ Vgl. Denkmäler d. Tonkunst in Bayern 4. Jahrg. I. Bd. 3. B. Nr. 12, 13, 16.

²⁾ Vgl. Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel. Herausgeg. von Philipp Spitta. Neue Ausgabe von Max Seiffert. I. Bd. Leipzig: Breitkopf & Härtel Nr. XXII.

³⁾ Im Besitze der Kgl. Bibliothek in Berlin.

⁴⁾ Beide liegen gedruckt vor in Franz Commers Musica sacra Bd. I. Nr. 5 und 6.

mung verbunden und zusammengehalten. Vurtehudes Einfluß tritt stark zutage. Ein sich chromatisch windender Gang eröffnet das Stück; über Orgelpunkten folgen Gänge, Akkorde, Melodiestücke mit Imitationen; in den zwanzig von Unruhe erfüllten Einleitungstakten wechselt der Takt fünfmal. Dann setzt die Fuge ein: das Thema, siebentaktig, in halben Noten, zweimal chromatisch einige Stufen herabschreitend in verhaltener Erregung, ein Kontra-Subjekt von zuversichtlicherer Haltung, das im Kampfe Sieger wird. Auf der Dominante schließt die Fuge in D-dur. Dann ertönt es wie Vogelstimmen, die sich zurufen und antworten, und es folgt wieder ein breit angelegter Teil beschaulich-lieblichen Charakters, der in häufigem Takt- und Tempowechsel zuerst mit melodischen Motiven, dann bald mit Akkorden, bald mit akkordischen Figuren spielt und offensichtlich auf die Anwendung bunter Registerkünste reflektiert. Ein gigueartig fugierter Teil schließt sich im $\frac{12}{8}$ Takt an; ein seltsam gehemmter Rhythmus in der zweiten Takthälfte gibt der Heiterkeit darin etwas Zögerndes. Wieder erklingen dann Vogelrufe. Still geht das Stück aus.

Auch einige Kompositionen für mehrere Instrumente finden sich in der Möllerschen Handschrift: eine Ouverture a 4 von dem oben erwähnten Johann Anton Coberg, bestehend aus Ouverture, Symphonia, Air, Ballo, Trio, Gavotte, Menuett, Gigue, und eine Intrada (Rondeaux, Gigue, Aria, Gigue II, Chiacconna) a 2 Violin., 1 Viol. e Continuo von Johann Christoph Pez (gest. um 1716), die in den bisher bekannt gewordenen Handschriften und Drucken mit Werken dieser beiden Komponisten nicht enthalten sind; außerdem eine Abschrift der beiden ersten der „Suonate a tre“ von Tommaso Albinoni, die als opus 1 in Amsterdam bei E. Roger gedruckt erschienen sind.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die fünf ersten Suiten aus den Pièces de Claveffin (Paris 1677) von N.-A. Le Bègue unter Fortlassung des jeweiligen Prélude in Kopien hier vorliegen.

Die Komponisten der drei anonymen, übrigens fragmentarischen Stücke konnten bisher nicht ermittelt werden.

Dieser Überblick wird gezeigt haben, daß die Möllersche Handschrift, ganz abgesehen von ihren Beziehungen zu Johann Sebastian Bach und dem Andreas-Bach-Buche, von erheblicher Wichtigkeit ist. Sie vermittelt uns die erste Bekanntschaft mit zahlreichen Werken von Komponisten, die für die Entwicklung der Orgel- und Klaviermusik der Periode von größter Bedeutung gewesen sind, und schenkt uns in vielen von ihnen Musikstücke, die nicht nur historisch interessant, sondern auch heute noch lebensfähig sind und unser Musikempfinden voll befriedigen.

