

Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Hinweise auf Johann Christian Bachs „früheste Handschrift“, eine Stammbucheintragung vom 23. Oktober 1748 mit einer *d*-Moll-Klavierfassung der Polonaise aus Joh. Seb. Bachs *b*-Moll-Orchestersuite (BWV 1067), finden sich in der Bach-Literatur mehrfach,¹ ohne daß dem Dokument bisher eine ausführlichere Betrachtung gewidmet worden wäre. Wenn dies hier nachzuholen versucht wird, dann besonders deshalb, weil die Untersuchung des damit zusammenhängenden Fragenkomplexes Anhaltspunkte ergibt, die einige Ergebnisse der neueren schriftkundlichen Durchforschung des Bachschen Werkbestandes² zu ergänzen und zu präzisieren vermögen.

Eine Beschreibung des Stammbuches³ enthält der Katalog *Bücher + Autographen, Graphik + Zeichnungen* (Auktion XXXV, 9.–10. November 1950) der Münchener Firma Karl & Faber auf S. 111. Dort findet sich nicht nur ein Faksimile der Eintragung des jüngsten Bach-Sohnes, sondern auch der Wortlaut eines Widmungsgedichtes, das Johann Christoph Friedrich Bach wenige Tage vor seinem Bruder niedergeschrieben hat.

Da es sich in beiden Fällen um bemerkenswerte Schriftdokumente handelt, sollen sie hier im Faksimile wiedergegeben werden, zugleich als Gegenstück zu den im BJ 1924 faksimilierten Eintragungen der beiden ältesten Bach-Söhne im Stammbuch des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer^{3a} (s. Seite 60).

Im Vergleich zum entsprechenden Satzgerüst aus der Orchestersuite (Violino I und Basso continuo, hier nach *d*-Moll transponiert, – s. Notenbeispiel 1) stellt der Notentext der Widmung Joh. Chr. Bachs keineswegs eine einfache Klavierübertragung dar (s. Notenbeispiel 2, Seite 61).

¹ MGG, Bd. I, Spalte 942; Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957 (= Tübinger Bach-Studien, Bd. 1), S. 20. Ein noch früheres Dokument stellt folgender Besitzvermerk auf dem Vorsatzblatt eines Buches in Quartformat dar: *Hujus Libri possessor est Johann Christian Bach. Die 19 Aprilis 1747*. Das Blatt wurde 1872 mit der Sammlung des Leipziger Konsuls Gustav Moritz Clauß (1796–1871) verauktioniert (Auktionskatalog von List & Francke, Leipzig, S. 123, Nr. 2210) und tauchte später bei der Versteigerung der Sammlung Josef Liebeskinds (1866–1916) wieder auf (Auktionskatalog CXXII von K. E. Henrici, Berlin, 29. 9. 1927, S. 1, Nr. 5). Der gegenwärtige Besitzer ist nicht bekannt.

² Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. In: BJ 1957, S. 5–162 (im folgenden zitiert als: Dürr Chr); Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*, Trossingen 1958 (= Tübinger Bach-Studien, Bd. 4/5).

³ Es befindet sich in Privatbesitz. Eine Fotokopie stellte freundlicherweise das Internationale Musiker-Brief-Archiv, Berlin, zur Verfügung.

^{3a} Ohne Hinweis auf den Faksimiledruck von B. Engelke in der Zeitschrift *Nordelbingen* (Jg. 8, 1930/31, S. 336 und 339) veröffentlicht.

94.

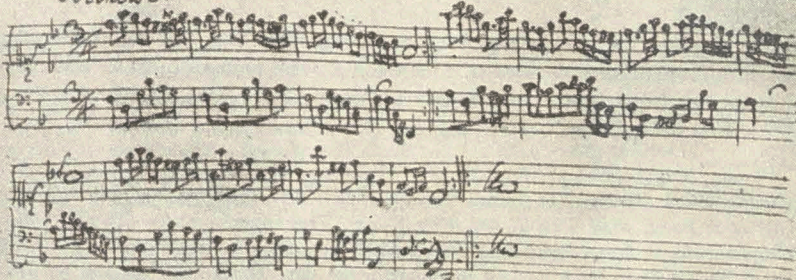
W. A. M. einen Freund zu danken,
 müßte ihn nicht tadeln zu sehn,
 Erquickte wann der Geist nicht bräun
 Es ist nicht piano zu sehn
 Vitteral wann das Unglück kommt
 Es ist ein Freund, sagt uns zu müßt.

Leipzig d. 17 Octobr. 1748. Symb:
 Musica nostra
 amor.

Mit diesen Worten sollte
 sich das ff. Buch zu sehn zu
 nichte. Freund, sagt uns zu müßt
 sitzen.
 C. F. Bach.

107.

Polonoise.



Leipzig d. 23 Octobr. 1748. Symb:
 Musica nostra
 amor.

Mit diesen Worten sollte sich
 der Geist nicht tadeln zu sehn.
 nichte. Freund, sagt uns zu müßt.
 Johann Christian Bach.

Fallen einige Durchgangstöne und Oktavierungen noch verhältnismäßig wenig ins Gewicht, so sind die Abweichungen in der Baßführung und damit auch in der Harmonisierung besonders in den vier Takten nach dem Doppelstrich erheblich. Wie sich ohne weiteres feststellen läßt, handelt es sich gegenüber der Orchesterfassung durchweg um Verschlechterungen.

①

②

③

④

⑤

⑥

So herrschen bei Joh. Chr. Bach an dieser Stelle kraftlose Terz- und Sextparallelen vor, während Joh. Seb. Bach durch sequenzartige Bildungen in Melodie und Baß einen zügigen harmonischen Ablauf erreicht, in dem besonders die geschickt einbezogenen chromatischen Durchgänge in Takt 5 und 6 eine Bereicherung der Harmonik bewirken, gegen die die Chromatik in Takt 6 der Version Joh. Chr. Bachs als unorganisches Einsprengsel erscheint. Am Schluß des 8. Taktes der Orchesterfassung ergibt sich aus der

Achtführung eine Dehnung, die die in den vorhergehenden Sechzehnteln erzeugte Bewegungsenergie aufstaut. Im Gegensatz zu dieser logischen Vorbereitung der Themenwiederkehr wirkt die durchgehende Sechzehntelbewegung an der entsprechenden Stelle bei Joh. Chr. Bach überhastet und unausgewogen – abgesehen davon, daß die falsche Reihenfolge der beiden letzten Baßnoten in Takt 7 eine Quintparallele für den Übergang von Takt 7 zu Takt 8 ergibt.

Aus alledem folgt, daß sich die Stammbuchfassung der Polonaise zwar weitgehend an die Orchestersuite anlehnt, im Ganzen gesehen jedoch nur mittelbar mit ihr zusammenhängt. Da nicht anzunehmen ist, daß sie auf eine – gegebenenfalls korrumpiert überlieferte – frühere Fassung der Polonaise bzw. der ganzen Orchestersuite zurückgeht, so wird man – wie schon die Katalogbeschreibung andeutet, wenn auch anscheinend ohne Kenntnis der Beziehung zu BWV 1067 – die vorliegende Gestalt der Polonaise bzw. genauer gesagt ihrer Baßstimme als frühesten bisher bekannten Kompositionsversuch Joh. Chr. Bachs gelten lassen müssen. Die Abweichungen in der Melodik brauchen dabei nicht als das Ergebnis eigenmächtiger Schönheitskorrekturen aufgefaßt zu werden, da es sich bei dieser Polonaisenmelodie offenbar um wanderndes Zeitgut handelte,⁴ das in der Gebrauchsmusik in unterschiedlichen Fassungen auftreten konnte. Joh. Chr. Bachs „einfachere“ Tonart *d*-Moll steht dieser „Gebrauchsfassung“ sicherlich näher als Joh. Seb. Bachs *b*-Moll.

Wie in vielen ähnlichen Fällen könnte auch hier angenommen werden, daß als Vorlage für die schönschriftliche Stammbucheintragung ein Konzept gedient habe, doch scheint diesmal eine andere Erklärung etwas näherzuliegen. Die *d*-Moll-Fassung der Polonaise existiert noch in zwei weiteren Handschriften,⁵ die nur in Kleinigkeiten Abweichungen zeigen, aber nicht auf den Stammbucheintrag selbst zurückgehen. Auf die Frage nach einer (evtl. indirekt) gemeinsamen Quelle für beide Fassungen bietet sich zwanglos die Annahme eines „Clavier-Büchleins vor Johann Christian Bach“ an, das zwar selbst nirgends zu belegen ist, aber möglicherweise zum Teil als Vorlage für die Sammelhandschrift *P 672* gedient hat. Die zahlreichen dort enthaltenen „J. C. Bach“-Sätze, die Kast noch als „Bach-Incerta“ verbucht,⁶ dürften Johann Christian Bach angehören und müssen

⁴ Szabolcsi glaubt die Herkunft dieser Polonaisen-Melodie aus der ungarischen „verbunkos“-Literatur erklären zu können. Vgl. Bence Szabolcsi, *Bach, a verbunkos és a Rákóczi-nóta*. In: Enekszó, Jg. XVII (1949/50), Heft 96, S. 3–7. Ders. auch im *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950*, S. 415, und in *Bach-Probleme*, Leipzig 1950, S. 40. Vgl. außerdem die Ausführungen K. Hlawiczkas über die Polonaise BWV Anh. 119 im BJ 1961, S. 58ff.

⁵ Staatsbibliothek Marburg, BB *Mus. ms. Bach P 672*, S. 20–21, und Cons. Brüssel, XY 15.140 (Kopie nach *P 672*).

⁶ Vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 (= Tübinger Bach-Studien, Bd. 2/3), S. 121. Die Handschrift enthält überwiegend kleine Klavierstücke von Joh. Chr. Altnickol, Joh. Seb., C. Ph. Em., Joh. Chr. Fr.

als Reste einer Sammlung angesehen werden, die an Buntheit den bekannten Klavierbüchern für Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach wohl kaum nachgestanden hat.

Obwohl das Vorliegen einer sauberen und leserlichen Schriftprobe des gerade dreizehnjährigen Joh. Chr. Bach vermuten lassen könnte, daß seine Handschrift auch in originalen Aufführungsmaterialien aus Joh. Seb. Bachs letzten Lebensjahren auftreten müßte, war die Suche nach entsprechenden Belegen seiner Notenschrift bisher ergebnislos. Erfolgreicher verlief der Vergleich der Widmung mit einigen bisher nicht identifizierten Textschriftbeispielen, da die kindlich steife Schrift eine Reihe unverwechselbarer Formen aufweist (beispielsweise beim Schluß-*s*). So ergab sich, daß die leider unvollständig überlieferte Quittung des „Nathanischen Legats“ aus dem Jahre 1749 (vermutlich Ende Oktober anzusetzen)⁷ von der gleichen Hand geschrieben ist. Aus einem Schreibfehler läßt sich zudem schlußfolgern, daß Joh. Seb. Bach seinem Sohn den Auftrag gegeben hatte, die noch von ihm selbst geschriebene Quittung des Jahres 1748 wörtlich zu kopieren, um auch für das Jahr 1749 einen „rechtskräftigen“ Text zu sichern. Die Annahme, daß Joh. Chr. Bach diese Quittung nicht mit seinem Namen, sondern mit dem seines Vaters unterzeichnete, ist besonders deshalb berechtigt, weil er dieses Verfahren in anderen Fällen anwendete: Die im Mai 1750 für die Halbjahreszahlungen von 1749 und 1750 aus dem „Mentzischen Legat“ geleisteten Unterschriften lauten ebenso „*J. S. Bach*“ wie der Namenszug auf der letzten überhaupt bekannten Bach-Quittung für das „Legatum Lobwasserianum“, die etwa Anfang Juli 1750 entstanden ist.⁸ Sollte die von Bitter erwähnte, seit langem verschollene Quittung aus dem „Boseschen Legat“ (um Ostern 1750) wieder auftauchen – sie soll „mit fester Hand“ unterschrieben sein –,⁹ so könnte sich ergeben, daß die Unterschrift ebenfalls die Züge Joh. Chr. Bachs zeigt.

Handelt es sich in allen hier geschilderten Fällen um relativ kleine Schriftproben – über eine etwas größere Niederschrift wird weiter unten berichtet –, so reichen diese doch aus, um ein verhältnismäßig klares Bild von der Textschrift Joh. Chr. Bachs zu gewinnen. Die weitgehende Übereinstimmung der hier um 1748/50 vorliegenden Züge mit dem Schriftduktus einiger Kopieranweisungen und anderer Eintragungen in seiner auto-

und Joh. Chr. Bach. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang (oder sogar Identität?) mit einer im Nachlaßverzeichnis C. Ph. Em. Bachs erwähnten Sammelhandschrift (vgl. BJ 1939, S. 86, unten).

⁷ Vgl. Georg Kinsky, *Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, Stuttgart 1953, S. 11, BJ 1961, S. 94, und *Schriftstücke, von der Hand Johann Sebastian Bachs, Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze*, Leipzig 1963 (= *Bach-Dokumente*, Bd. I), S. 209–211, wo die hier dargelegten Forschungsergebnisse bereits berücksichtigt werden konnten.

⁸ Vgl. BJ 1961, S. 93 und 99.

⁹ C. H. Bitter, *Joh. Seb. Bach*, 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. III, S. 252. Ostern fiel 1750 auf den 29. 3., nicht, wie im BJ 1961, S. 92, irrtümlich angegeben, auf den 5. 4.

graphen Partitur von fünf Klavierkonzerten (P 390) läßt den Schluß zu, daß auch diese Konzerte nicht sehr viel später entstanden sind.

Nun einige Anmerkungen zum Eintrag Johann Christoph Friedrich Bachs. Die Herkunft seines Widmungsgedichtes war bisher nicht zu klären; die vierte Zeile spielt möglicherweise auf das italienische Sprichwort „qui va piano, va sano“ an. Bemerkenswert erscheint die fehlerhafte Form des lateinischen Wahlspruchs „*Musica nostra amor*“, die in gleicher Weise bei seinem Bruder wiederkehrt. Dieses „Symbolum“ erfreut sich im 18. Jahrhundert offenbar einer besonderen Beliebtheit; wir finden es in der (korrekten) Kurzform ebenso auf einem *Halae d. X. Julii ao: 1724* datierten Stammbuchblatt des Bach-Schülers Georg Gottfried Wagner¹⁰ wie in einem Eintrag Friedrich Wilhelm Marpurgs vom 7. Juli 1787 in das Stammbuch des Gothaer Kantors Johann Gottfried Schade (1756–1828).¹¹ Die vollständige Form ist wahrscheinlich die bei A. Werner¹² mitgeteilte:

*Musica noster amor, quem non pia Musica
mulcet, est adamas, saxum, bestia, nullus homo.*

Die Schrift Joh. Chr. Fr. Bachs, stärker rechtsgeneigt als die seines Bruders, im Gesamteindruck weniger Sorgfalt verratend, weist wie die Joh. Chr. Bachs eine Reihe sehr charakteristischer Buchstaben auf: das nach links auslaufende Schluß-*s*, den wellenförmigen Anstrich bei *B, L, b, H*, das oft einem *u* ähnelnde *e*, das flüchtig hingeworfene *ck*, die Vorliebe für *u*-Bogen-ähnliche Häkchen an *S, C, F* usw. Einige dieser Besonderheiten sind noch in seinen spätesten Briefen¹³ wiederzufinden.

Eine weitgehende Übereinstimmung mit den Schriftformen des Widmungsgedichtes finden wir bei einem handschriftlichen Textbogen, der der Originalpartitur der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (BWV 195)¹⁴ beiliegt. Daraus ergibt sich, daß eine Aufführung der Kantate um 1747/48 stattgefunden haben muß, das heißt also, kurz vor einer weiteren, der vermutlich letzten Aufführung, bei der die drei letzten Sätze des zweiten Teils dieser Kantate wegfielen (nur der Textbogen bewahrt sie noch) und durch einen Choral ersetzt wurden, den Joh. Seb. Bach selbst

¹⁰ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S.* 207.

¹¹ *Stammbücher vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*. Katalog 41 von Jacques Rosenthal, München o. J. (mit Faksimile). — Weitere Belege: Oktober 1747 im Stammbuch Fulde (vgl. *Bach-Dokumente Bd. I*, S. 243 f., und *Neue Musikzeitung*, Jg. 32, 1911, S. 299) und Riga 1783 (vgl. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 86, 1919, S. 41).

¹² *Vier Jahrhunderte im Dienst der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 172. Vgl. auch Luthers Formulierung im Brief an L. Senfl vom 4. 10. 1530: *Neque dubium est, multa semina bonarum virtutum in his animis esse, qui musica afficiuntur; qui vero non afficiuntur, truncis et lapidibus arbitror simillimos esse.*

¹³ Zum Beispiel in den Sammlungen des Hauses Breitkopf & Härtel (Hess. Landesbibliothek Darmstadt), des Bach-Museums Eisenach, des Heimatmuseums Köthen, u. a. Vgl. auch das Faksimile im BJ 1916, nach S. 34.

¹⁴ Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 65*. Vollständiger Abdruck des Textes in NBA I/33, Krit. Bericht, S. 104–106.

in schwerfälligem Altersduktus eintrug. Die bisher unbeachtete Tatsache,¹⁵ daß der Schreiber des Textbogens auch identisch ist mit einem Schreiber, der auf den Seiten 19 bis 25 der Originalpartitur auftritt, bestätigt die Vermutung G. v. Dadelsens, daß dieser außerdem in einer Reihe später Eintragungen im Stimmenmaterial der Johannes-Passion, der A-Dur-Messe und einiger anderer Werke auftretende Schreiber¹⁶ wirklich Johann Christoph Friedrich Bach ist.

Seine überaus charakteristischen Schriftzüge erlauben auch die Identifizierung einer weiteren Niederschrift, die bisher nur vermutungsweise einem Mitglied der Bach-Familie zuzuweisen war:¹⁷ Die mehrfach korrigierte, fragmentarische Generalbaßlehre *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. B.* im 1725 begonnenen Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach zeigt ebenfalls die Hand Joh. Chr. Fr. Bachs, allerdings in einem Stadium, das einige Jahre vor den obengenannten Eintragungen anzusetzen ist. Doch auch diese Erkenntnis gibt keine Erklärung dafür, daß die Generalbaßlehre über den Anfang nicht hinausgekommen ist und – trotz späterer Korrekturen – mehrere Fehler aufweist. Da an der Echtheit der Überschrift „di J. S. B.“ jetzt nicht mehr gezweifelt werden kann, wirkt die Fehlerhaftigkeit des Textes um so gravierender. Man muß also wohl annehmen, daß es sich um eine Art diktierter Aufgabe handelt, deren Lösung dem Schüler nicht restlos glückte und die dann, nur teilweise korrigiert, liegengelassen wurde. Ob die auf der folgenden Seite beginnenden, von Anna Magdalena Bach geschriebenen Generalbaßregeln erst nach diesem Zeitpunkt eingetragen worden sind, bleibt ungewiß; sollte es der Fall sein, so wäre die bisherige Datierung entsprechend zu korrigieren.

Die Untersuchung der Schriftzüge beider Bach-Söhne ermöglicht schließlich auch die nähere Bestimmung des 1749 datierten Kantatentextheftes *Drama per la Musica. Betittult Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, das der Originalpartitur der Kantate 201 beigeheftet ist¹⁸ und bisher hypothetisch Anna Magdalena Bach zugeschrieben wurde.¹⁹ In Wirklichkeit haben sich die beiden Söhne in seine Anfertigung geteilt, wobei dem älteren von beiden der größere Teil zufiel, während der jüngere nur zwei Seiten („*Nummehro*

¹⁵ Vgl. NBA I/33, a. a. O., S. 107.

¹⁶ Dürr Chr, S. 155: „Anonymus Vq.“ Vgl. außerdem a. a. O., S. 105 f. und 115. Die Notenschrift hat Kast inzwischen richtig als diejenige Joh. Chr. Fr. Bachs bezeichnet.

¹⁷ NBA V/4, Krit. Bericht, S. 68.

¹⁸ Staatsbibliothek Marburg, BB *Mus. ms. Bach P 175*.

¹⁹ Erstmals von Dehn a. a. O. (vgl. Fußnote 22), dann von Kast (a. a. O., S. 11). Auch BJ 1961, S. 94, ist entsprechend zu korrigieren; desgleichen ist der dort erwähnte Brief vom 27. 12. 1749 aus der Liste der Handschriften Anna Magdalena Bachs wieder zu streichen, da er nicht ihre Schriftzüge, sondern die eines unbekanntenen Schreibers zeigt, wie ein nachträglicher Vergleich ergab. Allerdings ist dieser Kopist identisch mit dem Schreiber, der ihre Vormundschaftsgesuche vom 17. und 21. 10. 1750 zu Papier gebracht hat und dessen Handschrift gelegentlich mit der ihrigen verwechselt worden ist. Vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. I, S. 123 f.

Richter her“ bis „Wie ist mir die Commission so schlecht bekommen“) übernahm. Sind die Schriftzüge Joh. Chr. Bachs auch hier wieder unverkennbar, so scheinen die groben, mit breiter Feder geschriebenen Formen des anderen Schreibers von den feinen Schriftzügen des Widmungsgedichtes und des Kantatentextes BWV 195 zunächst stark abzuweichen. Dessenungeachtet können sie auf Grund der Buchstabenformen eindeutig Joh. Chr. Fr. Bach zugewiesen werden.²⁰ Der ältere Sohn hat auch die beiden Schlußzeilen des Sopranrezitativs in der neuen Fassung

Verdopple Phoebus nun Musik und Lieder
tobt gleich Hortensius und ein Orbil darwider

dem Textheft angefügt und in die Sopranstimme (*St 33a*) hineinkorrigiert, dann aber dort die überflüssige Endung *-ius* bei *Hortensius* wieder gestrichen. Joh. Seb. Bach selbst änderte im Textheft in schwerfälligem Altersduktus *Orbil* zu *Hortens* sowie *Hortensius* nacheinander zu *Borilius* und *Birolius* mit einer Vorliebe für Allusionen, die auf den Streitfall Biedermann-Doles und das in diesem Zusammenhang von Bach gebrauchte und von Mattheson getadelte Wortspiel „*Rector – Dreckohr*“ hinzuweisen scheint.²¹ Sind diese Schlußfolgerungen, die seit Dehns Vorgang²² in der Bachforschung immer wieder gezogen werden, richtig, dann muß die Wiederaufführung der Kantate 201 nach dem 12. 5. 1749 (dem Erscheinungstermin der Streitschrift Biedermanns), das heißt in der zweiten Jahreshälfte 1749 stattgefunden haben.

Einen Hinweis auf den möglichen Rahmen dieser Aufführung gibt nun eigentümlicherweise das Nebeneinander der Schriftzüge beider Bach-Söhne in dem Textheft und in dem eingangs erwähnten Stammbuch. Das Stammbuch enthält nach der Katalogbeschreibung auf etwa 140 Blättern im Queroktavformat fast 120 handschriftliche Eintragungen aus den Jahren 1747 bis 1803, darunter etwa 15 bildliche Darstellungen, von denen drei blattgroße lavierte Originalzeichnungen der Augsburger Künstler Haid und Franz Xaver Habermann hervorzuheben sind. Als Besitzer wird ein F. E. Richter (Leipzig, Hildburghausen, Augsburg, Regensburg) genannt. Dieser Friedrich Enoch Richter wurde am 5. 10. 1733 in Leipzig getauft (unter seinen Paten finden wir den durch die Kontroverse um die vorenthaltenen Trauungsakzidentien sattem bekannten Leipziger Kaufmann Johann Friedrich Eitelwein²³) und starb hier am 8. 8. 1807 als „*Bürger und Cramer in der Grimmischen Gasse*“. Sein Vater ist aber kein anderer als der „*Coffeeschenk*“ Enoch Richter, der nach dem Tode des Vorbesitzers

²⁰ Das Titelblatt der Cembalostimme aus dem Originalstimmensatz des 5. Brandenburgischen Konzerts (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach St 130* ist ebenfalls den frühen Schrifttypen des Bach-Sohnes zuzuweisen.

²¹ Vgl. Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Bd. II, S. 739.

²² S. W. Dehn, *Job. Seb. Bach als Polemiker*. In: Westermanns Monatshefte, Jg. I (1856), S. 86–89.

²³ 1704–1784; vgl. Ch. S. Terry, *Job. Seb. Bach*, Leipzig 1929, S. 209f.

Zimmermann das Kaffeehaus in der Katharinenstraße übernahm, in dem auch das „Bachische Collegium musicum“ sein Domizil hatte.²⁴ Wenn also zwischen den nahezu gleichaltrigen Söhnen Joh. Seb. Bachs und E. Richters (F. E. Richter dürfte wie die Bach-Söhne die Thomasschule als Externer besucht haben) eine sogar musikalisch dokumentierte Freundschaft bestand, ist wohl die Vermutung erlaubt, daß auch in den Jahren nach 1745, als das „Bachische Collegium musicum“ längst in andere Hände übergegangen war, die Musik Joh. Seb. Bachs in den Räumen des Hauses in der Katharinenstraße oder im zugehörigen Garten „vor dem Grimmischen Thore auf der Hintergasse“ gelegentlich noch eine Heimstatt fand. Diese Mutmaßung auch auf die Kantate 201 zu beziehen, scheint vor allem dadurch gerechtfertigt, daß das bei Richter musizierende Collegium, dem außer J. Trier sicherlich noch mehrere Bach-Schüler angehört haben, um 1748/1750 geradezu eine Vorliebe für „Singgedichte“ zeigte.²⁵

²⁴ Vgl. BJ 1960, S. 26, und Schering (*Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941), S. 147f., 310f. Eine interessante Notiz bringt Dähnert (*Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 231) auf Grund einer in Naumburger Ratsakten erhaltenen eigenhändigen Aufstellung Hildebrandts aus dem Jahre 1745. Danach wurde „Ein Clavicymbel Herrn Richtern dem Coffe Schencken in Leipzig“ für 120 Taler geliefert, eins der teuersten Instrumente, die Hildebrandt in diesen Jahren gebaut hatte.

²⁵ Die Belege bei Schering (S. 256) und Hermann von Hase (BJ 1913, S. 109) lassen sich für das Jahr 1749 noch durch die „Leipziger Zeitungen“ ergänzen. Danach wurden am 8. 1. das Singespiel „Der Winter“ in einem außerordentlichen, am 29. 5. „ein Teutsches Zwischen-Spiel“ in dem gewöhnlichen Konzert bei Richter aufgeführt. Beide Werke stammten von dem 1727 in Düben geborenen Johann Gottlieb August Fritzsche. Außerdem wurden am 18. 6. das Singespiel „Der Frühling“ und am 27. 11. das beliebte Singgedicht „Die Gewalt der Music“ wiederholt. — Daß Spitta (a. a. O. S. 740) das in Johann Michael Schmidts *Musico-Theologia* (Bayreuth 1754, S. 263) im Zusammenhang mit Fragen der Naturnachahmung erwähnte „Bachische Gesprächspiel“ zu Unrecht in der Kantate 201 wiederfinden zu können glaubt (noch Schering übernimmt, a. a. O., S. 246, diesen Irrtum), lehrt ein Blick auf C. Ph. Em. Bachs 1749 entstandenes (!) Programmtrio Wq 161/1. Vgl. BJ 1917, S. 137ff., und E. F. Schmid, *C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 72f. und 114f.