

Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein  
der Anna Magdalena Bach.  
Nebst Hinweisen zur Überlieferung  
einiger Kammermusikwerke Bachs\*

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

I

Angesichts des Verlustes von Anna Magdalena Bachs Porträt sowie einer vergleichsweise spärlichen biographischen Überlieferung kommt der Notenschrift von Johann Sebastian Bachs zweiter Gattin als Zeugnis ihres Lebens und Wirkens ein besonders hoher Stellenwert zu. Weit zurück reichen deshalb auch Bemühungen um eine hieb- und stichfeste Identifizierung der Handschrift Anna Magdalenas sowie um die Gewinnung von Kriterien für die Verlässlichkeit ihrer Abschriften. Begreiflicherweise blieben Irrtümer und Fehlschläge auch bei diesem Forschungsvorhaben nicht aus.

Eine bevorzugte Rolle beansprucht seit langem das Handschriftenpaar *P 268 / P 269*, zumal eine offenbar zeitgenössische Hand diese – heute getrennt aufbewahrten – Quellen mit einem jetzt bei *P 268* befindlichen Titelumschlag folgenden Wortlaut versehen hat<sup>1</sup>: „*Pars 1. | Violino Solo | senza Basso | composèe | par | S<sup>r</sup> Jean Seb: Bach. | Pars 2. | Violoncello Solo. | senza Basso. | composèe | par | S<sup>r</sup> J. S. Bach. | Maitre de la Chapelle | et | Directeur de la Musique | a | Leipsic. | ecrite par Madame | Bachen. son Epouse.*“ Soweit bekannt, ist dies der einzige Fall, in dem eine Notenschrift des Bach-Umkreises mit einem derartigen gleichsam „familiären“ Attestat versehen worden ist. Somit stellt sich die Frage nach dessen Urheber,<sup>2</sup> da sich vorerst der Verdacht nicht abweisen läßt, es könne sich um ein Mitglied der Bachschen Familie handeln, insbesondere um eine der älteren Töchter des Thomaskantors. Darüber hinaus ist zu erkunden, ob beide Quellen bis zur Übernahme in die BB (1841) jeweils dem gleichen Besitzer gehörten oder ob ihre Wege sich vorübergehend getrennt haben könnten.

Für das letztere spricht, daß die gleiche Hand, der der oben zitierte Titel zuzuweisen ist, die ehemals unbeschriebene erste Seite des zweiten Faszikels mit folgender Aufschrift versah<sup>3</sup>: „*6 | Suites a | Violoncello Solo | senza | Basso | composées | par | S<sup>r</sup> J. S. Bach. | Maitre de Chapelle.*“ Formulierung und Schriftcharakter lassen darauf schließen, daß dieser Titel einige Zeit nach jenem ent-

\* Georg von Dadelsen als Gruß zum 60. Geburtstag.

<sup>1</sup> Ein verkleinertes Faksimile dieser Seite ist der von W. M. Luther besorgten Faksimileausgabe des Autographs *P 967*. (*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Job. Seb. Bach. ao. 1720.*), Kassel etc. 1950, beigegeben.

<sup>2</sup> Vgl. die zusammenfassende Diskussion in TBSt 1, S. 28f.

<sup>3</sup> Vgl. die Faksimilebeigabe zu *J. S. Bach, Sechs Suiten für Violoncello allein*, hrsg. von P. Grümmer und E. H. Müller von Asow, Wien/Leipzig 1944.

standen ist und die Erwähnung Leipzigs sowie der „Madame Bachen“ dem Schreiber diesmal entbehrlich schien. Offenbar beabsichtigte der Besitzer beider Handschriften, die Kopie der Violoncellosuiten BWV 1007 bis 1012 an einen Interessenten abzugeben und nur die Violinsoli selbst zu behalten. In der Tat taucht *P 269* dann auch 1819 im Nachlaß von Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) in Göttingen auf,<sup>4</sup> während für *P 268* dieser Überlieferungsweg nicht in Frage kommt.

Spätestens 1832 befinden beide Handschriften sich wieder in einer Hand: Ein Katalog<sup>5</sup> des Hamburger Sammlers Georg Poelchau (1773–1836) nennt in Kapitel B. *Instrumentalwerke* unter den Bachiana: 7| *Dieselben Violin-Solos, von der kräftigen Hand seiner Frau, 11 Bg.* 8| *Sechs Suiten (Solos) für das Violoncell, ohne Bass, 9 Bg. Von der Hand seiner Frau.*

Eigentümlicherweise war die Forschung in der Folgezeit keineswegs bereit, diese eindeutigen Zuschreibungen als sichere Basis zu akzeptieren. Vielmehr tat sie sich hinsichtlich der Handschrift Anna Magdalenas im allgemeinen wie der beiden genannten Quellen im besonderen außerordentlich schwer, indem wiederholt versucht wurde, die Notenschrift von *P 268* und *P 269* Johann Sebastian Bach zuzuweisen, und Anna Magdalena nur die Urheberschaft an den Titelseiten einzuräumen.<sup>6</sup> Als milderer Umstand für dieses Vorgehen ist ins Feld zu führen, daß in *P 268* nicht nur die meisten Werktitel, sondern auch noch einige Satzüberschriften in der Partita BWV 1006 die gleichen Schriftzüge wie die Titelseite aufweisen und eine Gemeinschaftsarbeit beider Ehegatten die plausible Erklärung hierfür abzugeben schien. Einer entsprechenden Versuchung ist zeitweilig auch Philipp Spitta erlegen, doch konnte er sich vor dem Abschluß seiner Bach-Biographie noch korrigieren.<sup>7</sup> Seine nachträgliche Richtigstellung ist allerdings häufig nicht zur Kenntnis genommen worden, so daß eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilung von *P 268* sich bis in die Neue Bach-Ausgabe weitervererbt hat.<sup>8</sup>

In den Untersuchungen Georg von Dadelsens, in deren Mittelpunkt das 1725 begonnene zweite Klavierbüchlein steht, liegt mittlerweile eine Charakterisierung der Handschrift Anna Magdalena Bachs vor, die eine sichere Abgrenzung dieser Schrift von anderen Quellen des Bach-Umkreises ermöglicht und brauchbare chronologische Handhaben bietet. Diese 1957 publizierten Forschungen<sup>9</sup> haben seither nur geringfügige Modifikationen erfahren, insbesondere durch die Erkenntnis, daß in einigen Fällen Anna Magdalena nur den Notentext niederschrieb, während Johann Sebastian (einmal auch Wilhelm

<sup>4</sup>Die Nummer 116 auf der Titelseite bezieht sich auf die entsprechende Position im Verkaufskatalog.

<sup>5</sup>BB *Mus. ms. theor.* K 41.

<sup>6</sup>Vgl. BG 27/1, S. XVf. und XXXf. (1879). Allerdings waren Poelchaus Kataloge inzwischen in Vergessenheit geraten; vgl. W. Schulze, *Zur Entstehung und Bedeutung der Musikalien-Sammlung Georg Poelchaus*, Hamburg 1938 (masch.-schr.), S. 9f.

<sup>7</sup>Spitta I, S. 826; II, S. 992.

<sup>8</sup>Krit. Bericht NBA VI/1, S. 27, 31.

<sup>9</sup>TBSt 1, passim; Krit. Bericht NBA V/4.

Friedemann) Werktitel, Satzüberschriften und ähnliches ergänzten.<sup>10</sup> Allem Anschein nach gelang Anna Magdalena dies, sofern es ihr überlassen blieb, nicht immer zur Zufriedenheit.<sup>11</sup>

Von jenen „Doppelautographen“ – hierzu zählen Anna Magdalenas Abschriften des Wohltemperierten Klaviers I (*P 202*), der Partita BWV 831 in der c-Moll-Fassung (*P 226*), des C-Dur-Konzerts für zwei Cembali BWV 1061 (*St 139*), der G-Dur-Violinsonate BWV 1021 (*Go. S. 3*)<sup>12</sup> – unterscheidet *P 268* sich darin, daß Zusätze in Buchstabenschrift ausschließlich von der bereits erwähnten Hand stammen, der auch die Titelseite zuzuweisen ist. Da eine nachträgliche Ergänzung in diesem Falle schlechterdings ausscheidet, muß jener bislang Unbekannte sich in Leipzig aufgehalten haben, als Anna Magdalena die Violinsoli kopierte. Nach den Wasserzeichen des Papiers und den Schriftmerkmalen Anna Magdalenas zu urteilen, kommt hierfür die Zeit zwischen Herbst 1727 und etwa 1731 in Frage. Auf engen Kontakt zum Bachschen Hause deutet der Hinweis auf „*Madame Bachen, son Epouse*“, auf einen Violinspieler weisen die Beteiligung an *P 268*, das offenkundig geringere Interesse für die Violoncellowerke einschließlich deren oben vermuteter späterer Abgabe, und schließlich die Tatsache, daß in dem unvollständig überlieferten ältesten Stimmensatz *St 162* der sechs Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019a die – als Einzelbogen vorliegenden – Violinstimmen der ersten vier Sonaten ebenfalls von unserem Kopisten geschrieben sind.

Ein Vergleich mit dem einzigen von ihm bisher bekannten Brief<sup>13</sup> ergibt zweifelsfrei, daß der Gesuchte identisch ist mit Georg Heinrich Ludwig Schwanberg,<sup>14</sup> der vom Spätherbst 1727 an nachweislich in Leipzig weilte. Kurz vorher befand er sich offenbar noch in Wolfenbüttel, denn nach einer Anzeige in der „Leipziger Zeitung“ vom 19. September 1727 waren „*die 2 und 3te Partita der Bachischen Clavir-Übung ... nicht allein bey dem Autore, sondern auch ... bey Herr Schwanebergen, Fürstl. Braunschweigischen Cammer-Musico in Wolfenbüttel*“ zu bekommen.<sup>15</sup> Auf welche Weise Schwanberg mit Bach in Verbindung gekommen war, bleibt ungewiß; auch über seine Herkunft sowie den Zeitpunkt seines Eintritts in die Hofkapelle des Herzogs von Braunschweig-

<sup>10</sup> H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, in: BzMW 17, 1975, S. 45ff., besonders S. 47; ders., *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Dissertation, Rostock 1978 (masch.-schr.), S. 9; Dok III, S. 622f.; *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (*Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, 8.), S. 14 sowie Abb. 1. Entsprechende Hinweise zu *P 226* und *St 139* auch schon in TBSt 2/3.

<sup>11</sup> Vgl. etwa die irrtümliche Satzbezeichnung *Courante* für die Allemande von BWV 1011 in *P 269* sowie ebenda den inkorrekten Schlußvermerk *La Fin. des Suixttes*.

<sup>12</sup> Musikbibliothek der Stadt Leipzig, als Leihgabe im Bach-Archiv Leipzig; vgl. den in Anm. 10 erwähnten Katalog der Sammlung Gorke.

<sup>13</sup> Vom 12. November 1727; vgl. Dok II, Nr. 239.

<sup>14</sup> Auch *Schwaneberg*, *Schwanenberger* und ähnlich. Die Schreibweise des Briefes (*Schwanberg*) bestätigt G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, VI, Stuttgart 1838, S. 296f.

<sup>15</sup> Dok II, Nr. 224.

Wolfenbüttel ist bisher wenig bekannt geworden.<sup>16</sup> Spätestens im November 1727 finden wir Schwanberg dann in Leipzig,<sup>17</sup> um „*Herrn Bachens seine art zu lernen*.“ Ob er den angestrebten Generalbaßunterricht von Bach selbst erhielt, wissen wir nicht, können auch nicht beurteilen, ob Schwanberg die Absicht, seine „*Spielart ganz anders [zu] ändern*“, in die Tat umzusetzen vermochte. Unverständlich bleibt darüber hinaus, wieso Schwanberg seinem Briefpartner wünschen konnte, „*daß er Herrn Bachens auff der Orgel mahl hörete*“, und zugleich behauptete, er „*babe so was noch niemahls geböret*“, denn in jenen Wochen herrschte nach dem Ableben der sächsischen Kurfürstin Christiane Eberhardine ja Landesträuer, so daß in Leipzig auch die Orgel zum Schweigen verurteilt war.

Daß Schwanberg dem Schülerkreis Bachs zuzurechnen ist, läßt sich nicht nur den Absichtserklärungen des erwähnten Briefes sowie dem Befund der Handschriften *P 268*, *P 269* und *St 162* entnehmen, sondern auch der Tatsache, daß Schwanberg seinen Aufenthalt in Leipzig auf wenigstens ein Jahr ausgedehnt zu haben scheint und – mit Spitta<sup>18</sup> zu reden – „in vertraulicherer Beziehung zum Bachschen Hause“ stand: Unter den „*Vice Patben*“ bei der Nottaufe von Regina Johanna Bach am 10. Oktober 1728 erscheint auf dem von Bach eigenhändig geschriebenen Taufzettel<sup>19</sup> „*Herr Georg, Heinrich, Ludewig, Schwanenberger, HochFürstlich Braunschweigischer Cäm̄er Musicus*“. Ob dieser bald darauf Leipzig verließ, ist im Augenblick nicht zu sagen; in Wolfenbütteler Quellen läßt er sich erst 1731 und 1735 nachweisen.<sup>20</sup>

Wenn Schwanberg bis in seine letzte Lebenszeit – er starb am 15. Dezember 1774 – Mitglied der braunschweigischen Hofkapelle geblieben sein sollte, so hätte er dort unter der Direktion von Georg Caspar Schürmann (gest. 1751), Ignatio Fiorillo (1715–1787, Hofkapellmeister 1754–1762) sowie derjenigen seines Sohnes Johann Gottfried Schwanberg (1740–1804) gestanden. Merkwürdigerweise fehlt sein Name in einer Aufzählung einiger 1773 noch lebenden Musiker „*aus dem gldnen Zeitalter der Braunschweigischen Kapelle, aus den Zeiten*

<sup>16</sup> Der Hofkalender von 1721 nennt ihn noch nicht (G. F. Schmidt – vgl. Anm. 20 –, a. a. O., I, S. 124f.), auch das Wolfenbütteler Adreßbuch von 1725 läßt ihn unerwähnt. Aufgrund einer nachträglich aufgenommenen, nach Helmstedtweisenden Spur konnte festgestellt werden, daß G. H. L. Schwan(en)berg(er) am 10. März 1696 daselbst als Sohn des Generalauditeurs und Fürstlich Mecklenburgischen Kommissionsrats Johann Wilhelm Schw. und der Maria Sophia Hosang getauft wurde (Kirchenbuch St. Stephani). Am 11. Dezember 1752 erwarb er in Wolfenbüttel das Bürgerrecht; hierbei hieß es, er habe 24 Jahre im Dienst des fürstlichen Hauses als Hofmusiker gestanden. Die Universitätsmatrikel seiner Geburtsstadt nennt ihn nicht; so bleibt auch die Frage offen, ob er etwa Mitglied des 1717 gegründeten Collegium musicum war (Mitteilungen des Niedersächs. Staatsarchivs Wolfenbüttel vom 3. und 25. April 1979).

<sup>17</sup> Vgl. das Datum des in Anm. 13 genannten Briefes. Die in diesem Schreiben angedeuteten familiären Mißlichkeiten lassen auf eine noch nicht weit zurückliegende Abreise aus der Heimat schließen.

<sup>18</sup> Spitta II, S. 717.

<sup>19</sup> Vgl. Dok II, Nr. 248, sowie den Beitrag von H. Stiehl im vorliegenden Jahrgang.

<sup>20</sup> G. F. Schmidt, *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, Regensburg 1933, I, S. 127, 129, 130, 131, 132.

der Graune<sup>21</sup> und Simonettis<sup>22</sup>“. Auch für eine Wiederbegegnung mit Wilhelm Friedemann Bach in dessen Braunschweiger Jahren (1770–1773) gibt es keinerlei Belege. Unklar bleibt zudem, in welchem Maße Schwanberg von den in seinem Besitz befindlichen Bach-Werken, insbesondere den Solosonaten BWV 1001 bis 1006, nach seinem Weggang aus Leipzig Gebrauch gemacht hat. Immerhin könnte er die heute als P 268 in Berlin befindliche Quelle bis zu seinem Tode behalten haben; über seinen Sohn Johann Gottfried und dessen Sohn, der Kaufmann in Hamburg gewesen sein soll,<sup>23</sup> könnte sie an Georg Poelchau gelangt sein. Die Schwesterhandschrift P 269 nahm, wie erwähnt, den Weg über Göttingen und hatte vermutlich einen oder mehrere andere Nachbesitzer. Daß beide Quellen sich mittels des Wasserzeichens<sup>24</sup> allgemein auf den Zeitraum 1727 bis 1731 eingrenzen lassen, erlaubt die Vermutung, es könnte sich nicht um im Bachschen Hause ohnehin vorhanden gewesene und dann an einen Interessenten abgegebene Dubletten handeln, sondern um Abschriften, die 1727 oder 1728 speziell für Schwanberg angefertigt worden sind. Will man nicht an ein Geschenk glauben – etwa im Zusammenhang mit der eiligen Übernahme des Patenamtes im Oktober 1728 –, so wäre geradezu an eine Bestellung zu denken. Unter Bachs Schülern dürfte der wohlbestallte Hofmusiker Schwanberg einer der wenigen gewesen sein, der sich eine solche Erwerbung finanziell leisten konnte. Für ihre Kopie der Violinsoli wählte Anna Magdalena als Vorlage das kalligraphische Meisterwerk Johann Sebastian von 1720 (heute P 967), dessen

<sup>21</sup> Carl Burney's ... *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 260. Karl Heinrich Graun (1704?–1759) war 1725–1735 in Braunschweig tätig. Ein „Oratorium Passionale“ aus dieser Zeit mit Eintragungen Bachs soll im 19. Jahrhundert noch in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule vorhanden gewesen sein (vgl. BJ 1965, S. 42, sowie BJ 1977, S. 106f.). Ob hier an eine Vermittlerrolle Schwanbergs zu denken ist, steht dahin.

<sup>22</sup> Gemeint ist Johann Wilhelm Simonetti (getauft am 11. Dezember 1690 in Berlin), ein Sohn des aus Graubünden stammenden berühmten Stukkateurs Giovanni Simonetti (1652 bis 1716) und Bruder des Theologen Christian Ernst Simonetti (1700–1782). Er bezog am 28. April 1711 die Universität Jena, reiste 1713 von Berlin aus nach Venedig und Lissabon (L. Chr. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, IV/1, Leipzig 1754, S. 146, 149), weilte 1717 – wohl nur gastweise – als Konzertmeister in Darmstadt (F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754ff., I, S. 57; III/1, S. 50) und ist spätestens 1721 als Konzertmeister in Wolfenbüttel nachweisbar (G. F. Schmidt – vgl. Anm. 20 –, a. a. O., I, S. 124f.). Seine Gattin Elisabeth Christiane geb. Döbricht war als Sängerin angestellt und trat 1737 in den Ruhestand. 1740 befand Simonetti sich in Begleitung Grauns auf einer Italienreise und wurde im November in Berlin, seinem neuen Wohnsitz, zurück erwartet (SIMG 13, 1911/12, S. 103). Neuere Nachrichten fehlen. Nach bisheriger Kenntnis enthält allein das Wolfenbütteler Adreßbuch von 1725 seine – sonst überall verschwiegenen – Vornamen, die die Identifizierung erst ermöglichten.

<sup>23</sup> MGG, Artikel „Schwanenberger“. Daß eine Verbindung zwischen P 268 und der nachmal in Besitz Ludwig Spohrs befindlichen Abschrift der Violinsoli (vgl. BJ 1960, S. 71, sowie BJ 1965, S. 45) bestanden haben könnte, ist nicht anzunehmen.

<sup>24</sup> Durchweg „MA mittlere Form“, vgl. zur Datierung Dürr Chr 2, S. 138f, 172. Singulär ist das Zeichen des bei P 268 befindlichen Umschlags (vermutlich gekreuzte Schlägel und Eisen über Zierstück in Zierschild, EN; Angaben nach W. Weiß, Papier und Wasserzeichen der Notenhandschriften von Johann Sebastian Bach, Ms.).

Text sie ziemlich zuverlässig wiedergab. Für die Violoncellosuiten dürfte ein ähnliches Vorlagenverhältnis bestanden haben, nur ist hier das Bachsche Original inzwischen verschollen.<sup>25</sup> Die heutige Editionspraxis steht bei den Violoncellosuiten deshalb vor mancherlei vertrackten Problemen,<sup>26</sup> zu deren Lösung die skizzierte Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Abschrift *P 269* vielleicht einige neue Ansatzpunkte zu liefern vermag.

Nicht neu ist im übrigen der Gedanke, die Überlieferung von Bach-Handschriften könnte etwas mit Braunschweig und der Familie „Schwanenberger“ zu tun haben, denn schon 1932 äußerte Hans Joachim Moser entsprechende Vermutungen.<sup>27</sup> Daß allerdings Mosers einstigem Aprilscherz unbeabsichtigt doch ein Körnchen Wahrheit bescheinigt werden kann, darf die Bach-Forschung getrost als Treppenwitz verbuchen.

## II

Im Blick auf die Erforschung der Handschrift Anna Magdalena Bachs, die Kenntnis der Überlieferung von Werken Johann Sebastian Bachs und seines Umkreises und nicht zuletzt die Entwicklung neuer Forschungsmethoden stellt die Neuausgabe der beiden Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe so etwas wie einen Meilenstein dar. Georg von Dadelsens Kritischer Bericht wartet nicht nur mit einer Fülle von Neuerkenntnissen auf, sondern ermutigt durch diese wie durch seine Fragestellungen zu weiterem Suchen. So ist in Hinsicht auf das 1725 angelegte musikalische „Familienalbum“ ein Stillstand der Forschung nicht zu befürchten, wie denn auch einige Lücken im Laufe der Jahre bereits geschlossen werden konnten. Eine fragmentarisch aufgezeichnete Generalbaßlehre erwies sich als frühe Niederschrift des zweitjüngsten Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich,<sup>28</sup> ein unbeholfener Kompositionsversuch (BWV Anh. 131) konnte dessen jüngerem Bruder Johann Christian zugewiesen werden,<sup>29</sup> eine anspruchsvollere Polonaise (BWV Anh. 130) wurde als Bestandteil einer Cembalosonate von Johann Adolph Hasse erkannt,<sup>30</sup> für eine weitere Polonaise fand sich eine – leider nur anonyme – Konkordanz<sup>31</sup>.

Gleichwohl harren noch immer ein Dutzend der bekanntesten kleinen Klavierstücke ihrer Identifizierung, der Zuschreibung an den wirklichen Autor. Daß sie der Feder Johann Sebastian Bachs entstammen könnten, gilt heute als ausgeschlossen. Angesichts der Bekanntheit und weltweiten Verbreitung mancher

<sup>25</sup> Vielleicht befand es sich 1790 noch im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs, vgl. Dok III<sup>1</sup> Nr. 957. Daß das dort erwähnte Exemplar mit *P 269* identisch sein könnte, halten wir für ausgeschlossen.

<sup>26</sup> BJ 1978, S. 96, Anm. 1 (G. von Dadelsen).

<sup>27</sup> *Vierundsechzig neue Bachkantaten*, in: Zeitschrift für Musik, 99, 1932, S. 304ff.

<sup>28</sup> BJ 1963/64, S. 67 (H.-J. Schulze); Dok I, S. 252, 254.

<sup>29</sup> BzMW 17, 1975, S. 48 (H.-J. Schulze).

<sup>30</sup> Mitteilung von K.-H. Viertel, Leipzig (Vortrag 1974).

<sup>31</sup> BJ 1961, S. 58–60 (K. Hławicka).

dieser Tanzsätze ist man versucht, spektakuläre Entdeckungen auf diesem Felde für höchst unwahrscheinlich zu halten. Wenn nachstehend trotzdem über eine derartige Identifizierung berichtet werden kann, so ist dabei nicht zu vergessen, daß eine Zeitverschiebung von einem Dreivierteljahrhundert im Spiel ist und eine Zuweisung vorgenommen wird, die schon 1904 fällig gewesen wäre.

Seinerzeit hatte Max Seiffert in seinem bedeutsamen Aufsatz über „Neue Bach-Funde“ auch auf eine im Archiv der Weißenfelder Stadtkirche erhaltene Handschrift von 1726 hingewiesen,<sup>32</sup> auf die ihn Arno Werner aufmerksam gemacht hatte. Vertreten waren in dieser Sammlung neben einem „Hen: Raphael Krausse“ noch „Bach, Garthoff, Kuhnau, Hurlebusch, Pepusch, Pezold, Telemann und Zachow“. „Das Wichtige an dieser Handschrift“ – so Seiffert – „ist nun nicht ihr Inhalt, sondern eine Notiz ... auf dem Titelblatt, welche besagt: ‚Hurlebusch *Compositioni Musicali per il Cembalo, etc. beym H. Capellmeister Bachen in Leipzig* 3. Tblr. 12. gr. 1736.‘“

Seifferts richtige Deutung dieser Notiz braucht hier nicht referiert zu werden, da die einschlägigen Zeitungsanzeigen aus den Jahren 1735 und 1736 mittlerweile zutage gefördert worden sind.<sup>33</sup> Aus heutiger Sicht erscheint begrifflicherweise der Inhalt jener Quelle wichtiger, über den Seiffert sich nur vage geäußert hatte. Eine entsprechende Untersuchung setzte jedoch die Wiederfindung der in Weißenfels nicht mehr nachweisbaren Handschrift voraus. Dabei ergab sich, daß Seiffert diese zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt erworben hat, möglicherweise zunächst privatim, und daß sie später in die Sammlung des von Seiffert geleiteten ehemaligen Staatlichen Instituts für Musikforschung gelangte, wo sie die Akzessionsnummer 1943.1072 erhielt. Unter erhaltenen Resten dieser Sammlung konnte die Quelle vor einigen Jahren aufgefunden werden.<sup>34</sup>

Nach einer der Handschrift noch beiliegenden Mitteilung Arno Werners aus dem Jahre 1905 soll ein ehemals in Bitterfeld als Kantor tätiger gewisser Gärtner sie 1799 nach Weißenfels gebracht haben. Gemeint ist der 1762 in Kleinrückerswalde bei Annaberg geborene Johann August Gärtner, der nach Studien in Leipzig (1780–1784) im Dezember 1784 das Kantorat in Bitterfeld übernommen hatte und Ende 1798 oder Anfang 1799 nach Weißenfels ging.<sup>35</sup> Weitere Anhaltspunkte zur Entstehung und Provenienz liefert der Titel der Sammlung „*Concerten pour le Clavesin | Compre par | Hen: Raphael Krausse*“ sowie der Possessoren- und Schreibervermerk „*Joann Benj: Tzschirichbins | Belgr: Misen: | An: MD CC XXVI.*“

Welche Beziehungen die beiden hier genannten Personen verbanden, ließ sich

<sup>32</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 11, 1904, S. 20.

<sup>33</sup> Vgl. Dok II, S. 262f.

<sup>34</sup> Jetzt in der BB, Signatur *Mus. ms. 30500*. Für freundliche Unterstützung danke ich den Mitarbeiterinnen der Musikabteilung, Eveline Bartlitz und Heidrun Siegel.

<sup>35</sup> A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 19, 27.

bisher nicht feststellen, doch darf angenommen werden, daß der erstgenannte für einen Teil des Repertoires als Kompilator bzw. Initiator zu gelten hat und der Schreiber und Besitzer unserer Quelle sich dessen Sammlung für seine Zwecke kopierte.

Heinrich Raphael Krause,<sup>36</sup> geboren um 1700 in Hohenstein(-Ernstthal), hatte am 9. Oktober 1720 die Universität Leipzig bezogen und sich dann nach Olbernhau<sup>37</sup> gewandt, wo er am 26. November 1725 die Tochter des am 19. Juni 1725 verstorbenen Adam Christian Helmrich heiratete und dessen Kantorenstelle übernahm. Am 23. April 1726 war Krause an der Prüfung der Silbermann-Orgel in Forchheim (Erzgeb.) beteiligt. Nach dem Tode seiner ersten Ehefrau (21. Mai 1735) heiratete er als Kantor und Organist in Olbernhau ein zweites Mal (9. April 1736), und zwar die Tochter eines Bürgers aus Annaberg. Fünf Jahre später wurde er in dieser Stadt Kantor an der Annenkirche und bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tode (er starb wohl Ende März 1773 und wurde am 2. April begraben). Von seinen Aktivitäten verlautet wenig, doch berichtet eine Chronik unter dem 15. Juni 1745, daß Krause dem Oberkonsistorialpräsidenten Christian Gottlieb von Holtzendorff, der auf einer Reise nach Karlsbad in Annaberg übernachtete, mit einer Abendmusik (Kantate) aufwartete.<sup>38</sup>

Johann Benjamin Tzschirich wurde am 28. Dezember 1707 als Pfarrerssohn in Belgern (Elbe)<sup>39</sup> geboren; unter seinen Paten finden wir jenen Organisten und Mädchenschulmeister Joseph Böttger, dessen Substitut und Amtsnachfolger Bachs Schüler Johann Christoph Dorn nachmals war.<sup>40</sup> Von 1723 an besuchte Tzschirich die Fürsten- und Landesschule Grimma,<sup>41</sup> wo er den Musikunterricht des 1721 bis 1736 als Kantor dort wirkenden Johannes Ulich genossen haben mag. Am 9. Mai 1729 bezog er die Universität Leipzig, wurde 1736 Advokat in Bitterfeld und erwarb am 11. Juni 1746 in Wittenberg die juristische Doktorwürde. Tzschirich blieb Advokat in Bitterfeld und ist hier auch gestorben.

Tzschirichs Sammlung enthält mehrheitlich anonyme Sätze von nur geringem musikalischem Wert; auf den ersten zwanzig von knapp achtzig Seiten erscheint ein Komponistename nur bei Überschriften wie „*Concerto di Krausse*“. Dieser Anfangsteil geht wohl gänzlich auf Krausses Sammlung zurück. Das erste Werk eines namhaften Komponisten ist auf Bl. 10v–11r die Schlußfuge aus der e-Moll-Toccatà BWV 914, überschrieben *Fuga del Sig: M. Bach. ex E. dur.* Angesichts zahlreicher Fehler, abweichender Lesarten und vor allem Vereinfachungen – so fehlt häufig eine Mittelstimme, beispielsweise in den Takten 10, 14, 18, 19, 20, 44, 64–68 – sowie des völligen Fehlens von T. 69

<sup>36</sup> Die folgenden Daten meist nach Kirchenbüchern. Für freundliche Unterstützung danke ich dem Leiter des Heimatmuseums Frauenstein (Erzgeb.), Herrn Werner Müller.

<sup>37</sup> Hier war 1721 ein Collegium musicum neu errichtet worden (F. Nagler, *Das klingende Land*, Leipzig 1936, S. 282). Aus Olbernhau stammen Bachs Schüler Carl Hartwig, 1733 Mitbewerber W. F. Bachs in Dresden (vgl. Dok II, S. 237), sowie Johann Samuel Endler, 1721 bis 1723 Leiter eines der Leipziger Collegia musica (E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 209f.).

<sup>38</sup> *Curiosa Saxonica*, 1745, S. 197ff.

<sup>39</sup> Die Familie war hier seit langem ansässig; die Leges der Kantorei zu Belgern vom 12. Juni/1. Juli 1595 wurden von einem Samuel Zschirichius mit unterzeichnet (A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 184–193).

<sup>40</sup> Vgl. Dok I, S. 138.

<sup>41</sup> A. Fraustadt, *Grimmenser-Stammbuch* 1900, Meißen 1900, Nr. 3427.

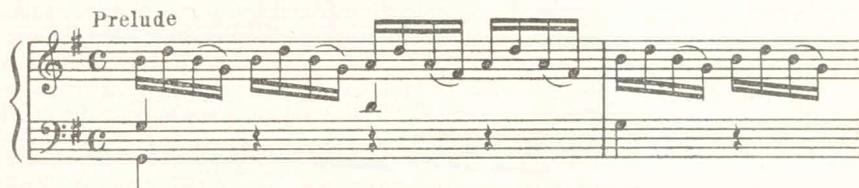


Die folgende *Fuga alla breve. di C. R. H. ex G.dur.* (Bl. 24v) schrieb Seiffert offenbar Hurlebusch zu, wie die oben zitierte Inhaltsübersicht vermuten läßt; gemeint sein dürfte indessen C(hristian) R(itter) H(amburgensis):



Eine *Gigue. Kubnau. ex C.dur.* (Bl. 26r) entstammt der *Ersten Partie der Neuen Clavir-Übung* (Leipzig 1689)<sup>44</sup>; ungedruckt ist eine *Fantasia de Garthoff. in B.dur.* (Bl. 26 v).

Wesentlicher als alle vorgenannten Werke zusammengenommen erscheint für unsere Fragestellung jedoch eine *Svite de Clavecin par C. Pezold*, die der Sammelband auf Bl. 32v–35r enthält und die zu den spätesten Eintragungen gerechnet werden muß (möglicherweise erst 1735/36 anzusetzen; ungewiß, ob etwa in Leipzig eingetragen). Diese bisher unbekannte und anscheinend singular überlieferte Suite umfaßt folgende Sätze:



<sup>44</sup> DDT 4, S. 9.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-18. The piece is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows measures 18-30, ending with a repeat sign and the instruction "18 :||: 30 T."

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-12. The piece is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows measures 12-20, ending with a repeat sign and the instruction "12 :||: 20 T."

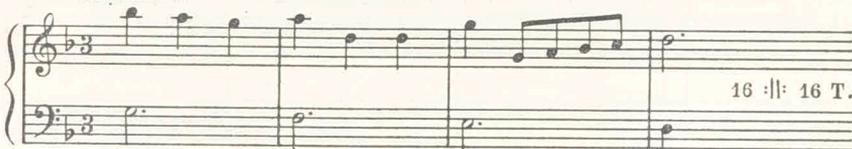
Bourrée

Musical score for Bourrée, measures 1-14. The piece is in G major and 2/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows measures 14-26, ending with a repeat sign and the instruction "14 :||: 26 T."

Menuet alternativement

Musical score for Menuet alternativement, measures 1-16. The piece is in G major and 3/8 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system shows measures 16-32, ending with a repeat sign and the instruction "16 :||: 16 T."

Menuet 2



16 :||: 16 T.

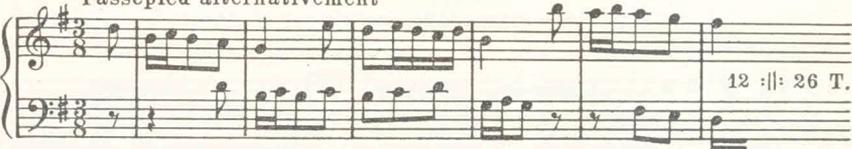
On reprend le premier Menuet.

Gigue



19 :||: 26 T.

Passepied alternativement



12 :||: 26 T.

Trio



8 :||: 16 T.

Passepied da Capo. Fin.

Daß Max Seiffert und auch Arno Werner sich eine beinahe „sensationelle“ Entdeckung haben entgehen lassen, ist offenkundig. Nach Aussage unserer Quelle ist das Menuettpaar BWV Anh. 114/115, das zu den bekanntesten Stücken der gesamten Musikkultur gehört, einer Cembalosuite des Dresdner Hoforganisten Christian Petzold entnommen.<sup>45</sup>

Damit stellt sich aufs neue die Frage nach Leben und Schaffen dieses Musikers, die einmal eine ausführlichere Spezialstudie verdienen. Im Blick auf die Möglichkeit mehrfacher Begegnungen mit Bach sowie auf gegenseitige Anregungen<sup>46</sup> seien nachstehend die wichtigsten derzeit greifbaren Daten zu Christian Petzold zusammengestellt.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Zu den Lesarten der Abschrift A. M. Bachs vgl. den Krit. Bericht NBA V/4, S. 80f. Die ebenda ausgesprochene Vermutung, BWV Anh. 114 und 115 gehörten zusammen, erweist sich nunmehr als richtig. Über die geringfügigen Varianten unserer Quelle braucht hier nicht referiert zu werden.

<sup>46</sup> Der einschlägige Aufsatz G. Hempels (BJ 1956) ist angesichts vieler Unrichtigkeiten weitgehend unbrauchbar (vgl. dazu: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig/Kassel 1970, S. 270, 272).

Petzold wurde Ende 1677 in Weißig geboren und am 1. Januar 1678 im benachbarten Königstein getauft. Nach Ausbildungsjahren bewarb er sich am 13. Februar 1696 um die Stelle des Sophienorganisten in Dresden, als deren Inhaber (oder Expectant?) er 1697 erwähnt wird. Einige Zeit später beabsichtigte er, auf Reisen zu gehen, um „*vornehme Meister anzuhören, und mit denselben zu conversiren*“; ein Schreiben vom 25. April 1704 spricht von einer Reise nach Prag und Wien, „*woselbst vorzezo ein rechter Auszug berühmter Musicorum zu finden*“.

Mitte 1709 wird Petzold im Dresdner Etat als „*Kammercomponist und Organist*“ erwähnt. Etwa um diese Zeit muß unter seinen Schülern jener Johann Gotthilf Ziegler zu finden gewesen sein, der 1710 zu Zachau nach Halle und anschließend zu Bach nach Weimar gehen sollte.<sup>48</sup> Eine Reise nach Paris gehört in das Jahr 1714; unter den Mitreisenden waren Johann Georg Pisendel, Jean Baptiste Volumier, Johann Christoph Schmidt, Johann Christian Richter. Die Rückreise ist für Oktober 1714 bezeugt. 1716 erfolgte die Weihe eines Kirchenneubaus in Schmiedeberg (Ostertzegeb.) mit einer Festmusik aus der Feder Petzolds (7. Juni). Im selben Jahre reisten Pisendel, Richter, Petzold und Jan Dismas Zelenka nach Venedig; ob Petzolds Aufenthalt so lange dauerte wie derjenige Pisendels, ist unbekannt. Wahrscheinlich kehrte Petzold spätestens im Herbst 1717 nach Dresden zurück. Im folgenden Jahre nahm er an der Prüfung der Silbermann-Orgel in Großkmehlen bei Elsterwerda teil. Mit einer „*erstaunenswürdigen Music*“ von Petzold wurde am 18. November 1720 die Silbermann-Orgel in der Dresdner Sophienkirche eingeweiht. Bei der Einweihung einer weiteren Silbermann-Orgel in der Georgenkirche zu Röttha (9. November 1721) leitete der Thomaskantor Johann Kühnau eine eigene Festmusik; hier hatte Petzold das Orgelspiel übernommen.

Ein gemeinschaftliches Attestat von Volumier, Pisendel und Petzold vom 3. Juni 1723 lobt Silbermanns Klavierinstrumente wegen ihrer „*zahlreichen Veränderungen*“. Silbermann habe für Petzold „*ein solches rares Clavessin vor kurzer Zeit verfertigt, dergleichen ... weder an starken und lieblichen Klänge noch vielen Registern vor ihm niemals zum Vorschein gekommen. Indem es mehr als zwanzigmal an verschiedenen Stimmen, deren immer eine schöner als die andere, verändert werden kann, und alle unparteiischen Kenner und verständige Musicos in die größte Verwunderung setzet*.“ 1730 betont Silbermann in einer Eingabe (2. Juni), Pisendel und Petzold hätten sein Cymbal d'amour geprüft und Petzold habe sich „*insonderheit darauf geleet*“.

1729 erscheint eine „*Suite de Clavecin, composée par Mr. C. Petzold*.“ in Telemanns Sammlung *Der getreue Musikmeister*.<sup>49</sup> In das gleiche Jahr gehört die zweibändige Sammlung<sup>50</sup> *RECUEIL | DES | XXV | CONCERTS | POUR | Je | CLAVECIN. | Contenus | en | deux | Volumes. | COMPOSÉS | Par MONS: CHRETIEN PEZOLD | Musicien de Sa Maj. le ROY de Pologne etc. | et Organiste de la S.<sup>te</sup> Sobbie à Dresde. 1729. „Gute Kirchen- und Clavier-Stücke“* erwähnt 1732 Johann Gottfried Walther im Petzold-Artikel seines Musiklexikons.

<sup>47</sup> Nach H. Schurz, *Bedeutende Königssteiner Musiker*, in: Sächsische Schweiz. Berichte des Arbeitskreises „Sächsische Schweiz“, 3, 1968, S. 7f.; BzMW 19, 1977, S. 85, 92, 95 (W. Müller); E. Flade, *Gottfried Silbermann*, Leipzig 1953, passim; M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, Bd. II, Dresden 1862, S. 50, 65f., 85, 134, 202; J. Rühlmann, *Gottfried Silbermann und sein Cymbal d'Amour*, in: Monatshefte für Musikgeschichte 2, 1870, S. 129–140, 149–162; P. Rubardt, *Die Silbermannorgeln in Röttha*, Leipzig 1953, S. 11; G. P. Telemann, *Briefwechsel*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 374; Dok I–III.

<sup>48</sup> Erwähnt seien als weitere Schüler Petzolds K. H. Graun und Zieglers Neffe Christian Gottfried.

<sup>49</sup> Verteilt auf mehrere „Lektionen“, beginnend auf S. 81 (21. Lektion). Zur Datierung auf Herbst 1729 vgl. D. Schenk-Güllich, *Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika*, Dissertation, Erlangen-Nürnberg 1972, S. 220.

<sup>50</sup> Hs. Sächsische Landesbibliothek Dresden, *Mus. 2354-T-1+2*. Alle bei Eitner verzeichneten Instrumentalwerke Petzolds liegen in der Musikabteilung der Bibliothek noch vor.

1733 im Mai stirbt Petzold und wird am 28. Mai begraben. Um seine Stelle bewirbt sich Wilhelm Friedemann Bach, dessen Briefe vom 7. Juni 1733 Johann Sebastian Bach verfaßt und eigenhändig schreibt; das Probespiel verläuft erfolgreich, und Wilhelm Friedemann amtiert als Petzolds Nachfolger bis 1746.

Die Frage, wann Bach und Christian Petzold erstmals zusammengetroffen sein könnten, läßt sich nur hypothetisch beantworten. Zu denken wäre zunächst an Bachs Dresdner Reise im Herbst 1717, die ihm auch eine Wiederbegegnung mit Pisendel beschert haben könnte. Hier wäre allerdings nach der Rolle zu fragen, die Petzold im Blick auf die – direkte oder indirekte – Herausforderung der Dresdner Musiker durch Louis Marchand gespielt haben könnte. Intensivere Kontakte sind für die Zeit nach 1723 anzunehmen, da Bach Dresden vergleichsweise häufig besucht haben muß. Gegenbesuche Dresdner Musiker in Leipzig sind ebenfalls nicht auszuschließen, auch wenn Belege bisher nur vereinzelt bekannt geworden sind.

Daß Bach von Petzolds Schaffen mehr kannte als nur das Menuettpaar BWV Anh. 114/115, kann als sicher gelten; das Schwergewicht der entsprechenden Kommunikation wird auf der Leipziger Zeit liegen, zumal die mit Petzolds Cembalowerken verknüpften Daten in gewisser Weise an eine relativ späte Entstehung dieser Kompositionen denken lassen.<sup>51</sup>

Weitere Überlegungen zur Chronologie, insbesondere hinsichtlich des Zeitpunkts der Eintragung von Petzolds Menuettsätzen in das Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach, sollen im folgenden Abschnitt angestellt werden. Nicht unerwähnt bleibe, daß ein Vergleich der gegenwärtig bekannten Werke Petzolds für Tasteninstrumente keinerlei Anhaltspunkte ergab, die die Richtigkeit der Zuschreibung jener G-Dur-Suite an Christian Petzold in Frage stellen könnten. Im Gegenteil: der in den fünfundzwanzig Konzerten sowie den beiden übrigen Suiten<sup>52</sup> vertretene Menuett-Typus hätte – auch unabhängig von unserem Quellenfund – schon zu einer wenigstens hypothetischen Zuweisung des Menuettpaars BWV Anh. 114/115 führen können, hätten jene Werke nur die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gefunden.

### III

Die auf dem Einbanddeckel des zweiten Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach eingeprägte Jahreszahl 1725 galt der älteren Forschung im wesentlichen als terminus ad quem, während sie heute aufgrund der Untersuchungen Georg von Dadelsens als terminus ante quem non angesehen wird. Versuche, den Zeitraum der Anlage des Bandes noch weiter einzuzugrenzen, sind bisher nicht

<sup>51</sup> Zu untersuchen bleibt, inwieweit sie auf die von Petzold in diesen Jahren bevorzugten Instrumente rechnen (zu diesen vgl. weiter oben sowie Dok II, S. 238, mit dem Hinweis auf einen im Juni 1733 im „Bachischen Collegio Musico“ vorgeführten „neuen Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht geböret worden.“).

<sup>52</sup> In Telemanns *Musik-Meister* (vgl. Anm. 49) bzw. hs. in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, *Mus.* 2354-T-3.

unternommen worden und scheinen auch unangebracht angesichts der zahlreichen gravierenden Datierungsprobleme in anderen Bereichen des Bachschen Instrumentalschaffens. Dennoch soll nachstehend ein entsprechender Ansatz vorgelegt werden, auch wenn von vornherein feststeht, daß das – ohnehin nur hypothetisch zu fixierende – Ergebnis die Nebensache, Mittel und Methoden die Hauptsache sein werden.

Wir greifen dafür zurück auf den in Abschnitt I schon erwähnten ältesten Stimmensatz<sup>53</sup> der Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014 bis 1019a, dessen Violinstimme Georg Heinrich Ludwig Schwanberg zugewiesen und „nicht vor Herbst 1727“ angesetzt werden konnte.<sup>54</sup> Die in *St 162* vorhandene Cembalostimme – sie ist hier bewußt nicht als „zugehörig“ bezeichnet – weist neben der Handschrift Johann Sebastian Bachs (in der Sonate BWV 1019/1019a) die Schriftzüge jenes Kopisten auf, den Peter Wackernagel<sup>55</sup> und die Tübinger Schule als „Anonymus 2“ einordneten, während Alfred Dürr ihn innerhalb seiner Studie zur Chronologie der Vokalwerke als „Hauptkopist C“ bezeichnete.<sup>56</sup>

Hauptkopist C – im folgenden kurz C genannt – ist der letzte der drei wichtigsten Schreiber der frühen Leipziger Jahre, der noch seiner Identifizierung harret. Von seinen Weggefährten wurde Hauptkopist A durch einen Zufall als mit Johann Andreas Kuhnau identisch erkannt,<sup>57</sup> während bei Hauptkopist B systematische Nachforschungen die Vermutung bestätigten, es könne sich um Christian Gottlob Meißner handeln.<sup>58</sup>

Hinsichtlich seiner Tätigkeit unterscheidet C sich in mehrfacher Beziehung von den beiden Genannten. Während Johann Andreas Kuhnau und Meißner schon vor Bachs Übernahme des Thomaskantorats Notenschreibarbeiten verrichteten – ersterer ist sogar bis 1718 zurückzuverfolgen –, trat C erst während Bachs Amtszeit in Erscheinung. Seine Mitarbeit beschränkt sich auf den Bereich Bachs, hingegen existieren sowohl von Kuhnau als von Meißner Abschriften, die außerhalb Bachscher Aufträge lokalisiert werden könnten.

Besonders merkwürdig aber ist die bescheidende Rolle, die C zunächst zuge-

<sup>53</sup> Seine Provenienz ist ungeklärt. Als frühester Besitzer ist 1860 Franz Hauser (1794–1870) nachweisbar (BG 9, S. XXf.). Eine Notiz auf dem Titelumschlag stammt wahrscheinlich von Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der dann auch als Besitzer nach 1750 in Frage käme; vgl. Dok III, S. 3f.

<sup>54</sup> Das Wasserzeichen der Violinstimme (springendes Einhorn, drei heraldische Lilien) ist für die Datierung unergiebig. Im Umkreis Bachs erscheint es in abweichender Form in den 1740er Jahren wieder (Angaben nach W. Weiß).

<sup>55</sup> Aufzeichnungen aus den 1940er Jahren, so etwa bei *St 50* (BWV 55), mit Hinweisen auf das charakteristische Schriftmerkmal „A mit Doppelschleife“.

<sup>56</sup> Dürr Chr / Dürr Chr 2, passim. Der Krit. Bericht NBA VI/1 (S. 139f.) vermutete in der Cembalostimme von *St 162* die „Handschrift eines alten Mannes“. Vgl. dagegen TBSt 2/3 sowie Kobayashi, S. 152.

<sup>57</sup> Die näheren Umstände verschweigt vielsagend der Krit. Bericht NBA I/4, S. 16.

<sup>58</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, in: BJ 1968, S. 80 bis 88.

dacht war. Während Kuhnau und Meißner von Anfang an mit verantwortlichen Aufgaben betraut waren, die hin und wieder sogar ihre Kräfte überforderten, mußte C sich über längere Zeit hin ziemlich untergeordneten Arbeiten widmen. Einzuräumen ist dabei freilich, daß die Lücken in der Überlieferung, vor allem das Jahr 1725 betreffend, ein klares Bild nicht entstehen lassen. Gelegentlich könnte der Verlust von Stimmendoubletten – vor allem Violin- und Continuo stimmen – erklären, warum C in bestimmten Aufführungsmaterialien nicht vorkommt, in denen seine Beteiligung zu erwarten wäre. Doch diese Erklärung allein scheint nicht auszureichen; es erhebt sich die Frage, ob C im Jahre 1725 zuweilen durch andere Aufgaben in Anspruch genommen war.<sup>59</sup>

Grundlegend ändert dieses Bild sich vom Neujahrstage 1726 an: In fast allen Aufführungsmaterialien dieses Jahres fungiert C als Hauptschreiber.<sup>60</sup> Abrupt endet zur gleichen Zeit die Tätigkeit von Johann Andreas Kuhnau; dieser ist nach dem 1. Januar 1726 nur noch ein einziges Mal für Bach tätig, indem er wesentliche Teile der Stimmen zur Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225) ausschreibt. Bezüglich dieses Werkes scheint aber ohnehin eine Art Ausnahmesituation bestanden zu haben, so daß der eine Fall als untypisch beiseite gelassen werden kann.

Angesichts dessen erscheint es angebracht, Alfred Dürrs Frage nach einem „festbesoldeten Kopisten“, die in der zweiten Auflage seiner Chronologiestudie eliminiert worden ist, doch wieder aufzugreifen.<sup>61</sup> Der für Johann Elias Bachs Leipziger Aufenthalt (1737–1742) gültige *modus procedendi*<sup>62</sup> berechtigt durchaus zu der Annahme, daß auch zwischen Bach und Johann Andreas Kuhnau Abmachungen in Form eines Kontraktes existierten, die Arbeitsaufgaben und Entgelt, Termine und Kündigungsfristen festlegten. Der unvermittelte Wechsel am Jahresanfang 1726 hätte demnach zu bedeuten, daß Bach seinem bisherigen Hauptkopisten mit Wirkung vom 31. Dezember 1725 gekündigt hätte, um den neuen Kopisten (C) seine Arbeit aufnehmen zu lassen. Diese Hypothese scheint zunächst die Zahl der Ungereimtheiten zu vermehren. Im Unterschied zu Kuhnau war C ja keineswegs versiert im Kopieren, auch konnte seine Schrift in Hinsicht auf Deutlichkeit sich in keiner Weise mit derjenigen Kuhnaus messen. Wenn Bach sich also zu einem so ungünstigen Tausch

<sup>59</sup> Eine entsprechende Pause trat etwa zwischen dem 15. April und dem 13. Mai 1725 ein. Sie könnte beispielsweise der Abschrift von Unterrichtsliteratur gedient haben.

<sup>60</sup> Für die wenigen Ausnahmen läßt sich zumeist eine glaubhafte Begründung anführen. Besonders einleuchtend erscheint die in Dürr Chr 2 (S. 166) referierte Überlegung W. H. Scheides, J. S. Bach könnte am Sonntag Jubilate 1726 ein Werk seines Veters Johann Ludwig Bach zugunsten einer eigenen Komposition (BWV 146) zurückgestellt haben und habe deshalb statt der Stimmen die Partitur „auf Vorrat“ kopieren lassen (Schreiber: C). Diese Maßnahme Bachs könnte mit dem Beginn der Leipziger Frühjahrsmesse zusammenhängen, die erfahrungsgemäß unter den zureisenden Fremden auch viele Musikfreunde nach Leipzig führte. Vgl. aber auch die auf 1728 zielenden Überlegungen von W. Breig in AfMw 36, 1979, S. 33

<sup>61</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 142.

<sup>62</sup> Vgl. Dok II, S. 395.

entschloß, so mußte entweder ein Zerwürfnis zwischen ihm und Kuhnau vorliegen<sup>63</sup> – dies halten wir für abwegig –, oder aber er hatte ein wesentliches Interesse an der kontinuierlichen Beschäftigung des neuen Helfers. Dieses Interesse müßte so groß gewesen sein, daß er sogar neue Arbeitsbelastungen auf sich nahm. Wie sich zeigt, griff er 1726 oft genug selbst zur Feder, um den von C geschriebenen Vokalstimmen den Text zu unterlegen. Andererseits bedingte dies ein Hand-in-Hand-Arbeiten, wie es so eng weder bei Kuhnau noch bei Meißner je möglich und nötig war.

1727 vermindert die Zahl der Belege für die Tätigkeit von C sich rasch, da die Quellenüberlieferung hier weitgehend aussetzt. Für 1728 und 1729 gibt es überhaupt keine Nachweise, so daß man das Ende der Kopierarbeit von C mit dem Beginn der Landestruer im September 1727 gleichsetzen kann.

Als eine der letzten umfangreichen Arbeiten von C sei der im Dezember 1726 angefertigte Stimmensatz zu der Glückwunschkantate BWV 207 „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ besonders erwähnt, bei dessen Niederschrift C erwartungsgemäß als Hauptkopist fungierte. Im Blick auf dieses Material wie auch auf den schon erwähnten Stimmensatz der Violinsonaten BWV 1014 bis 1019a stellt sich die Frage nach der Beanspruchung von Thomasschülern für das Schreiben von „außergottesdienstlichen Musikalien“ und der Zulässigkeit solcher Arbeiten.<sup>64</sup> Die größtenteils als „Familienarbeit“ einzustufende Herstellung des zur Dedikation vorgesehenen Stimmensatzes der Missa BWV 232<sup>1</sup> aus dem Jahre 1733 zeigt ja, daß eine derartige Fragestellung nicht ganz abwegig sein kann.

Bei der Suche nach einem Kandidaten, auf den alle vorgenannten Bedingungen, Besonderheiten und Voraussetzungen zutreffen könnten, wurde in Ermangelung anderen Vergleichsmaterials auf die – normalerweise eine zu schmale Beobachtungsbasis bietende<sup>65</sup> – Matrikel der Leipziger Thomasschule zurückgegriffen. Mit ihrer Hilfe läßt sich hinreichend sicher feststellen, daß „Anonymus 2“ oder „Hauptkopist C“ identisch ist mit Bachs Ohrdruffer Neffen Johann Heinrich Bach (1707–1783). Charakteristisch in dessen eigenhändigem Matrikeleintrag sind vor allem ein wellenförmiger Anstrich bei Buchstaben wie *B* oder *H*, ein sehr schräg stehendes *S*, ein unproportioniert großes *v*. Diese und andere Schriftmerkmale sind in der Textschrift zahlreicher Kantatenstimmen, so etwa der „Kreuzstabkantate“ BWV 56, unschwer wiederzuerkennen.<sup>66</sup>

Johann Heinrich Bach war nach dem Besuch des Ohrdruffer Lyceums (1713

<sup>63</sup> Krit. Bericht NBA I/4, S. 16.

<sup>64</sup> Vgl. Dok III, S. 327.

<sup>65</sup> Kongreßbericht Leipzig 1966 (vgl. Anm. 46), S. 270f.

<sup>66</sup> Als Vergleichsmaterial ungeeignet waren J. H. Bachs Eingaben in Gehaltsangelegenheiten, die er als Präzeptor der deutschen Schule, Lehrer am Gymnasium sowie Organist der Stiftskirche in Öhringen am 19. August 1739 und am 10. Dezember 1740 an die gräfliche Verwaltung richtete (Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein, Bestand Partikulararchiv Öhringen, Kasten 104, Fach 5, Fasc. 5). Vgl. E. Seeger, *Aus dem musikalischen Leben im alten Öhringen*, in: Schwäbische Heimat 18, 1967, S. 129–132.

bis 1724) im November 1724 in das Alumnat der Leipziger Thomasschule aufgenommen worden<sup>67</sup> und hatte sich zu einem vierjährigen Aufenthalt verpflichtet. Diese Zeitspanne dürfte er kaum überschritten haben, denn da er 1729 nicht unter den Schulabgängern zu finden ist<sup>68</sup> und sich auch später nicht in Leipzig nachweisen läßt, wird er die Schule 1728 – vermutlich im Frühjahr – verlassen haben. Er ging wohl zunächst in seine Heimatstadt zurück, wo seine Mutter und sechs seiner Geschwister lebten.<sup>69</sup> Von diesen waren außer ihm noch drei unversorgt: die dreiundzwanzigjährige Johanna Maria, die siebenjährige Magdalena Elisabetha und der vierzehnjährige Johann Andreas. Da nicht nur der 1700 geborene Bruder Johann Bernhard als Nachfolger des Vaters im Organistenamt der Michaeliskirche (seit 1721) eine musikalische Stelle bekleidete, sondern auch der nächstjüngere Johann Christoph (geb. 1702) als Nachfolger des Kantors Elias Herda eine Anstellung an dieser Kirche erhielt (Herda starb am 3. Mai 1728 und ist vielleicht zuletzt schon von Johann Christoph Bach vertreten worden), bestand offenbar Aussicht, daß die finanzielle Situation der Familie sich erträglich gestalten würde.

Zweifellos hatte Johann Sebastian Bach die wirtschaftliche Lage seiner Ohrdruffer Verwandten im Auge, als er seinem Neffen die Beschäftigung als „hauptamtlicher“ Kopist verschaffte. Ob der zu vermutende Kontrakt nur für 1726 galt oder über das Jahresende hinaus verlängert wurde, läßt sich angesichts der fragmentarischen Werküberlieferung nicht beurteilen.<sup>70</sup>

Im ganzen läuft die Identifizierung des „Hauptkopisten C“ auf einen Zuwachs an biographischer Kenntnis hinaus. Veränderungen oder Präzisierungen hinsichtlich der Chronologie der Vokalwerke halten sich demgegenüber in Grenzen. Als gesichert ist nunmehr anzusehen, daß in die Originalstimmen zu Kantate 4 „Christ lag in Todes Banden“ der Schlußchoral erst anläßlich einer Wiederaufführung zu Ostern 1725 eingetragen worden ist.<sup>71</sup> Die Entwicklung der Schriftformen Johann Heinrich Bachs<sup>72</sup> und die Daten seines Leipziger Aufenthaltes lassen eine Datierung der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr“ in das Jahr 1727 nicht mehr zu; diese muß 1726 aufgeführt worden sein und war vielleicht, wie von Dürr vorgeschlagen, zunächst für das Reformationsfest bestimmt. Um die Jahreswende 1726/27 ist die Abschrift von Johann Nikolaus Bachs Missa e-Moll (BWV Anh. 166) entstanden zu denken, während die

<sup>67</sup> Für das auf eine Mitteilung B. F. Richters zurückgehende, von H. Löffler im BJ 1949/50 (S. 111) publizierte und auch in Dok I-III übernommene Datum 9. September 1724 ist kein Dokumentarbeleg zu finden.

<sup>68</sup> Vgl. auch BJ 1968, S. 82.

<sup>69</sup> Vgl. C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bachs in der Silhouette*, Eisenach/Kassel 1957, S. 67f.

<sup>70</sup> Nach Dürr Chr 2 und TBSt 2/3 ist der Schreiber in folgenden Werken nachzuweisen: Von J. S. Bach 43 Kirchenkantaten, 1 weltliche Kantate, 1 Sanctus, 1 Passion sowie in dem Sonatenzyklus BWV 1014–1019a; von Johann Ludwig Bach 17 Kirchenkantaten (16 Stimmensätze, 1 Partitur); von Johann Nikolaus Bach Missa BWV Anh. 166; von Reinhard Keiser Markus-Passion.

<sup>71</sup> Dürr Chr 2, S. 29, 68, 165.

<sup>72</sup> Besonders aufschlußreich sind die Formen des e-Schlüssels, die um die Jahreswende 1725/26 ein erstes, ein Jahr später ein zweites Mal wechseln.

Kompletzierung des Stimmenmaterials zum Sanctus BWV 232<sup>III</sup> tatsächlich zu Ostern 1727 erfolgt sein muß.<sup>73</sup> Dies tangiert auch die vieldiskutierte Frage nach der „Uraufführung“ der Matthäus-Passion in ihrer Erstfassung am Karfreitag 1727.<sup>74</sup> Die Ratswahlkantate BWV 193 schließlich darf endgültig den 25. August 1727 als Aufführungstag beanspruchen, während für die voreilig auf 1727 datierte<sup>75</sup> verschollene Kantate „Wünschet Jerusalem Glück“ (BWV Anh. 4) eines der angrenzenden Jahre in Betracht zu ziehen ist.

Um nunmehr zum Ausgangspunkt zurückzukehren: Auch die mehrfach erwähnte Cembalostimme der Sonaten BWV 1014 bis 1019a, geschrieben von Johann Heinrich Bach („Hauptkopist C“),<sup>76</sup> läßt sich relativ genau datieren. Nach dem Entwicklungsstand der Notenschrift im ganzen sowie insbesondere den charakteristischen Formen des c-Schlüssels zu urteilen, gehört diese Stimme in das Jahr 1725 (1724 kommt noch nicht in Frage, 1726 nicht mehr) und ist eher nach als vor der Jahresmitte einzuordnen.<sup>77</sup> Wo die zugehörige Violinstimme geblieben ist und warum diese 1727 oder 1728 durch Stimmenblätter von der Hand Schwanbergs ersetzt werden mußte, können wir nicht sagen. Als autorisiert ist dagegen jetzt der ebenfalls von Johann Heinrich Bach geschriebene Umschlagtitel bei *St 162* anzusehen: *Sei Sounate | à | Cembalo certato è | Violino Solo, col | Basso per Viola da Gamba accompagnato | se piace | Composte | da | Giov: Sebast: Bach.* Auch für die Diskussion um den für Bach gültigen Klaviaturumfang des Cembalos<sup>78</sup> (bei den Sonaten maximal  $1_H-d^3$ ) bieten Datierung und Zuweisung der Cembalostimme aus *St 162* jetzt besser gesicherte Handhaben.

Neu zu durchdenken ist im gegebenen Zusammenhang der Fragenkreis um

<sup>73</sup> Eine in den Violinschlüssel umgeschriebene Violoncello-piccolo-Stimme zu Kantate 6 ähnelt in den Notenzeichen sehr der Schrift J. H. Bachs Ende 1726 / Anfang 1727. Sofern nicht ein neuer, bisher unbekannter Schreiber in Betracht zu ziehen ist und J. H. Bach etwa nur Überschrift, Schlüssel und Vorzeichnung zugewiesen werden können, wäre eine Wiederaufführung der Kantate zu Ostern 1727 wahrscheinlich. Vgl. dazu die Überlegungen W. Schrammeks hinsichtlich der Ausführung derartiger Partien durch den – nur bis Ende 1726 in Leipzig tätigen – Georg Gottfried Wagner (*Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975*, Leipzig 1977, S. 353).

<sup>74</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 95, sowie J. Rifkin, *The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion*, in: *The Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360–387.

<sup>75</sup> Spitta II, 299, und sämtliche neuere Literatur mit Ausnahme von Dürr Chr 2.

<sup>76</sup> Ein Violinschlüssel in BWV 1015, Satz 2, T. 71, könnte von Wilhelm Friedemann Bach geschrieben sein (vgl. dazu das Nebeneinander von J. H. Bach und W. F. Bach in BWV 42, *St 3*, *Violino II*). Zu derartigen – im Familienkreis am leichtesten zu bewerkstellenden – Kritzeleien vgl. auch das Signum W. F. Bachs in der nicht von ihm geschriebenen Oboenstimme zu BWV 164 (vgl. Dürr Chr 2, S. 152).

<sup>77</sup> Das Wasserzeichen (Fisch über Wellenlinien, darüber EN) ist unergiebig in Hinsicht auf die Chronologie.

<sup>78</sup> Vgl. H. Eppstein, *Studien* (s. Anm. 79), S. 165, sowie A. Dürr, *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken*, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, Neuhäusen-Stuttgart 1978, S. 73–88.

die Entstehungszeit der sechs Sonaten,<sup>79</sup> bei der bislang an Bachs Köthener Jahre (1717–1723) oder sogar die vorhergehende Weimarer Zeit<sup>80</sup> gedacht worden ist. Daß eine Anzahl von Sätzen auf ältere Werke mit abweichender Besetzung zurückgehen, läßt sich kaum bestreiten. Ob aber eine Fassung für *Cembalo certato* und *Violino Solo* vor 1725 überhaupt bestand, sollte wenigstens gefragt werden, da die Cembalostimme aus *St 162* doch die älteste Quellenschicht repräsentiert. Da Johann Sebastian Bach selbst die Cembalostimme der letzten Sonate durch Eintragung der Sätze 3 bis 5 sowie des abschließenden Dacapo-Vermerks (zur Wiederholung des ersten Satzes) vervollständigte und die Heterogenität des hier eingearbeiteten Materials unverhüllt in Erscheinung tritt, ist ein Abschluß des Sonatenzyklus vor 1725 in jedem Falle unwahrscheinlich. Bemerkenswert ist an den autograph eingetragenen Sätzen 3 und 5 der Sonate BWV 1019 (*Cembalo solo* e-Moll und *Violino solo e Basso l'accompagnato* g-Moll), die später als *Courante* bzw. *Tempo di Gavotta* in die e-Moll-Partita für Cembalo (BWV 830) übernommen wurden, daß ihre Textgestalt in *St 162* dem Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach näher steht als der Version des Originaldruckes von etwa 1730.<sup>81</sup> In der *Courante* – dem erwähnten *Cembalo solo* e-Moll – sind außerdem die Lesarten in *St 162* älter als die des Klavierbüchleins.<sup>82</sup> Setzt man voraus, daß Johann Sebastian Bach beim Anlegen des Klavierbüchleins die Partiten a-Moll und e-Moll (BWV 827 und 830) in einem Arbeitsgang eintrug und daß er hinsichtlich der fraglichen Lesarten (etwa in der *Courante*) den einmal erreichten kompositorischen Stand nicht wieder unterschritt,<sup>83</sup> so ließe sich eine Chronologie denken, der zufolge das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach in der zweiten Jahreshälfte 1725 begonnen wurde und etwa als Geschenk zum Geburtstag (22. September) oder zum Hochzeitstag (3. Dezember) gedacht war. Vorausgesetzt weiter, daß Anna Magdalena alsbald selbst Eintragungen vornahm,<sup>84</sup> ließe sich annehmen, daß das „Dresdner Menuett“ BWV Anh. 114/115 als beziehungsvolles Mitbringsel von jener Reise im September 1725 zu verstehen wäre, die dem „Leipziger Bach“ seinen ersten großen Auftritt in der Residenz beschert hatte. Die Bewunderung der Dresdner „*Hoff- und Stadt-Virtuosen*“ für den Leipziger Thomaskantor, dem Christian Petzold bereitwillig seinen Platz an der neuesten und schönsten Orgel der Stadt einräumte, hätte indirekt dann auch in Anna Magdalenas Sammelband einen – wenn auch bescheidenen – Niederschlag gefunden.

<sup>79</sup> Eine Diskussion des vielschichtigen Problems überschreitet den Rahmen unserer Darstellung. Vgl. vor allem H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, passim; ders. in BJ 1969, S. 11 f. (zur Datierung der G-Dur-Sonate BWV 1019), und in BJ 1976, S. 42 und 55 f. (Datierung der vorgenannten Sonate sowie der Cembalopartiten).

<sup>80</sup> A. Dürr, *Mf* 21, 1968, S. 339.

<sup>81</sup> H. Eppstein, *Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-Dur (BWV 1019)*, in: *AfMw* 21, 1964, S. 217–242, besonders S. 237.

<sup>82</sup> *Krit. Bericht NBA V/1*, S. 53. Vgl. auch *Krit. Bericht NBA V/4*, S. 73 und 76.

<sup>83</sup> Gegen eine derartige Prämisse erhob A. Dürr allerdings schon 1969 Einspruch (*Mf* 22, 1969, S. 209).

<sup>84</sup> Nach dem *Krit. Bericht NBA V/4*, S. 71, entspricht die Folge von Nr. 1–29 „*allem Anschein nach der Reihenfolge der Eintragungen*“. Offen bleibt vorerst die Herkunft der den Nummern 4 und 5 (BWV Anh. 114 und 115) vorangehenden Nr. 3 (BWV Anh. 113).